ЗМІСТ

ЮВІЛЕЇ

400-ліття смерті Петра Скарги (1536–1612)

Поплавська Наталія. Світоглядно-концептуальні засади трактатів Петра Скарги 8
Астаф'єв Олександр. Петро Скарга й острозькі полемісти: риторика супротивних доктрин 13
Olszewska Maria Jolanta. Zofia Kossak o Piotrze Skardze. Rozważania w kontekście jej pisarstwa historycznego 25
Ігор (Ісіченко). Трактат о. Петра Скарги ТІ «О jedności Kościoła Bożego» як чинник українського літературного життя XVI ст. 31
Makurat Paweł. Ksiądz Piotr Skarga jako pisarz polemista 36
Moska Owidiusz. Piotr Skarga — kazania oraz polemika 40

200-ліття від дня народження Зигмунта Красінського (1812–1859)

Krukowska Halina. Nocne universum w myśli romantycznej Zygmunta Krasińskiego 43
Janicka Anna. Krasiński postyczniowy. Przypadek młodych pozytywistów 50
Ławski Jarosław. Acydzieło pesymizmu. O «Nocy letniej» Zygmunta Krasińskiego 59
Радишевський Ростислав. Леся Українка і Зигмунт Красінський 69
Вінійчук Ольга. До питання античності і християнства в «Іридіоні» Зигмунта Красінського 74
Даниляк Петро. Зигмунд Красінський на Поділлі 78

200-ліття від дня народження Юзефа Ігнація Крашевського (1812–1887)

Жулинський Микола. Парадигма іншого у творах волинського циклу Ю. І. Крашевського 83
Радишевський Ростислав. Україна в історичних повістях Ю. І. Крашевського 95
Чужа Тетяна. Українські джерела у творчості Юзефа Ігнація Крашевського 101
Kasperski Edward. Kraszewski i Norwid: stosunek do historii, bariery dialogu, spór o powieść 108
Астаф'єв Олександр. Міфологема Пана Твардовського в однойменній повісті Юзефа Ігнація Крашевського 117
Байдацька Світлана. «Божевільна» Юзефа Ігнація Крашевського: жанрово-стильова модель твору 126

70-ліття смерті Януша Корчака (1878–1942)

Łapot-Dzierwa Kinga. Myśl pedagogiczna Janusza Korczaka 132
Serkowska-Mąka Jadwiga. Janusz Korczak a kwestia sieroctwa
Бродніцкі Маріуш. Ідеї Януша Корчака: на шляху до практичного гуманізму
Урсу Ганна. Гуманістистичний світогляд Януша Корчака («Як любити дітей»)
Церковняк-Городецька Олеся. Відображення духовного світу Януша Корчака у збірці «На самоті з Богом»

120-ліття від дня народження і 70-ліття смерті Бруно Шульца (1892–1942)

Jarzębski Jerzy. Bruno Schultz — geografia twórczości
Sikorski Dariusz Konrad. Poszukiwanie «nadrzędnej» struktury. Bruno Schultz jako pisarz filozofujący
Сухомлинов Олексій. Бруно Шульц «зачарований і звичайний» у творах Анджея Хцюка

Меньок Віра. Унікальний та універсальний випадок Бруно Шульца у контексті багатокультурного Дрогобича
Sikorski Dariusz Konrad. Bruno Schultz wobec malarstwa
Меньок Віра. Дискурс тексту-задоволення: екзотичні/деґрадовані птахи у Бруно Шульца та Юрія Андруховича
Романишин Віра. Часопростір міста у літературній дилогії Бруно Шульца
Гузевата Наталія. Чи складно перекладати Бруно Шульца українською?

90-ліття від дня народження і річниці смерті Віслави Шимборської (1923–2012)
Felski Wiesław. Szczeliny. Antropologia poetycka Wisławy Szymborskiej w ostatnich tomikach wierszy
Żmudzka-Brodnicka Monika. Dama i bokser. O Wisławie Szymborskiej i Andrzeju Gołocie
Радишевський Ростислав. Інтелектуальні акценти поезії Віслави Шимборської
Река Дарина. Філософсько-світоглядні домінанти лірики Віслави Шимборської

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО:

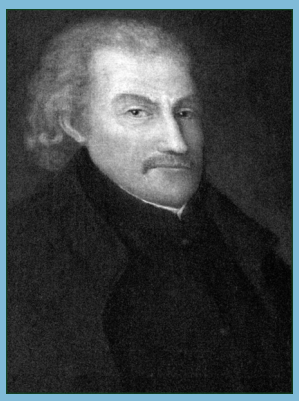
Айдачич Деян. Стереотип росіянки в еротичній прозі Томаша Яструна
Бай Олена. Особливості часопростору поезії Данила Братковського
Білявська Вікторія. Парадигма шляхетського простору початку XIX ст. у «Мемуарах із життя» Єви Фелінської
Брацка Марія. Міф у літературі українсько-польського помежів'я: властивості та функції
Варфоломеєва Неля. Історична драма «Рогнеда» у рукописній спадщині Томаша Августа Олізаровського
Гончаренко Богдана. Ідеї жіночої емансипації в українській та польській літературах другої половини XIX ст.
Єршов Володимир. Поетика садово-паркового мистецтва у контексті правобережної мемуаристики України доби романтизму
Жорнокуй Уляна. Централізація та візуалізація смерті (штрихи до творчості В. Шевчука та Я. Івашкевича)
Зелінська Лідія. Театральні традиції у київський період творчості Юзефа Коженьовського
Константиненко Ксенія. Українські землі у текстах венеційських послів та нунціїв у Польщі наприкінці XVI ст.
Кравченко Леся. Вітольд Гулевич — перекладач Р. М. Рільке
Лапій Марія. І.Франко про реалістичне та приватне модерне пейзажотворення українських та іншомовних письменників.
Манько Руслана. Метафізика смерті в поезії Збігнєва Герберта
Мацькович Марія. Пам'ять та нарація у прозі Анджея Кусьневича
Нахлік Олеся. Антитоталітарний потенціал української рецепції («Бесіди з катом» К. Мочарського та «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського)
Ориняк Оксана. Релігійний вияв істини Ц. К. Норвіда у поемі «Promethidion»
Перескоцька Уляна. Філософія і гумор у літературно-критичних текстах Антонія Марцінковського
Прокопенко Маргарита. Національні стереотипи у творчості Яна Захар'ясевича
Руденко Ірина. Епістолярій Міхала Грабовського: нереалізовані творчі наміри
Степовик Дмитро. Олександр та Леонтій Тарасевичі: ілюстратори книг і польських стародруків у XVII ст.

Стрілько Ганна. Юзеф Третяк — критик і його біографія (вступні зауваги)
Сухарєва Світлана. Феномен польськомовної літератури в давньому українському письменстві
Ткачук Олена. Польське коріння неоромантичних героїв Етель Ліліан Войнич і Джозефа Конрада
Фрис Ірина. Концепція кохання у міфологічній драмі: «Лісова пісня» Лесі Українки та «Малашка» Габріелі Запольської
Циганок Ольга. Фрагмент епітафії Болеславу Хороброму в київській поетиці «Парнас» (1719–1720)
Циховська Елліна. Кореляція «свій-чужий» у Л. Стаффа та М. Метерлінка
Цьолик Наталя. Історія та міф у творчості Міхала Чайковського
Чепелик Олександра. Сакральне і профанне у драматургії О. Олеся, Г. Гауптмана, М. Метерлінка та С. Виспянського
Швець Аліна. Романтична ґавенда Юліуша Струтинського
Швець Анна. Драма «Здобуття Києва» Тимона Заборовського
Яковенко Сергій. Метафізична драма Чеслава Мілоша
Ямборко Світлана. Символічна колористика у творах Василя Стефаника та польських модерністів
Ясній Ярина. Питання генології у трилогії Станіслава Вінценза «На високій полонині»
Janicka Anna. «Sprawa Zapolskiej» — źródła, konteksty, propozycje interpretacyjne
Kowalski Grzegorz. «...bez żadnych omamień». O wizji i doświadczeniu świata w «Ojcu zadżumionych w El-Arish» Juliusza Słowackiego
Ławski Jarosław. Ukraina w liryce Augusta Antoniego Jakubowskiego
Olech Barbara. Mistyka przyrody — o wybranych wierszach Bronisławy Ostrowskiej
Заяс Кшиштоф. Сухомлинов О. М. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя XX століття. Монографія. — Донецьк : «Ландон», 2012. — 430 с.

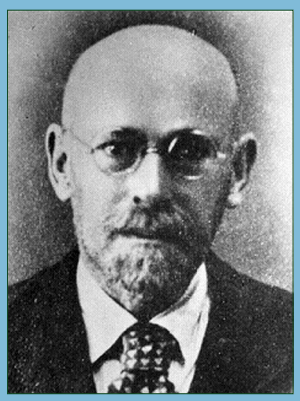
МОВОЗНАВСТВО:

Bracki Artur. Współczesna
Karzarnowicz Jarosław. Polskie antroponimy i toponimy a kontynuanty prasłowiańskiego rdzenia *grom-//*gram-//*grm- w językach słowiańskich
Makurat Hanna. Interferencje polszczyzny w gwarach kaszubskich zarejestrowane w systemie konsonantycznym
Mojsejenko Ludmiła. Somatyzmy w języku ukraińskim z komponentem nazywającym zjawiska przyrody
Войцева Олена. Лінгвокультурологічний потенціал назв традицій і ритуалів польських моряків (на матеріалі сучасних мас-медій)
Гузевата Наталія. Концепти ідіостилю Леопольда Стаффа (на матеріалі ранніх збірок «Sny o potędze» та «Dzień duszy»)
Могила Оксана. Найдавніші українсько-польські лексико-семантичні паралелі
Пацеєвська Олена. Терміни-фразеологізми як маркер зв'язності у польськомовному науковому дискурсі
Совтис Наталя. Художній текст як відображення мовної картини світу
Трач Надія. розвиток української правничої термінології у Галичині (на прикладі лексикографії)
Черняк Марія. Мовний образ Коневих у польській фразеології
Про авторів

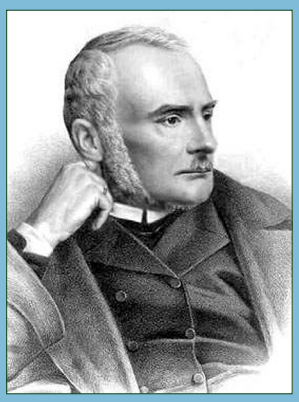
ЮВІЛЕЇ



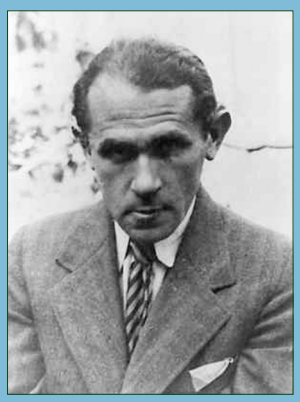
400-ЛІТТЯ СМЕРТІ ПЕТРА СКАРГИ
(1536–1612)



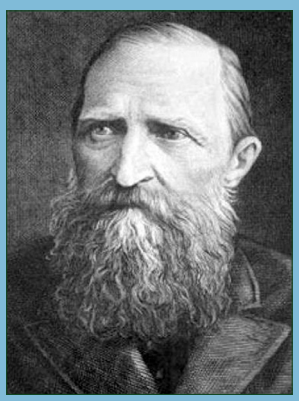
70-ЛІТТЯ СМЕРТІ ЯНУША КОРЧАКА
(1878–1942)



200-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
ЗИГМУНТА КРАСІНСЬКОГО
(1812–1859)



120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ І
70-ЛІТТЯ СМЕРТІ БРУНО ШУЛЬЦА
(1892–1942)



200-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
ЮЗЕФА ІГНАЦІЯ КРАШЕВСЬКОГО
(1812–1887)

90-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ І
РІЧНИЦІ СМЕРТІ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ
(1923–2012)

УДК 821.

Наталія ПОПЛАВСЬКА
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка

СВІТОГЛЯДНО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТРАКТАТІВ ПЕТРА СКАРГИ

У статті досліджено світоглядні та концептуальні засади трактатів Петра Скарги, їх вплив на розвиток та вироблення манери ведення міжконфесійної полеміки.
***Ключові слова**: полеміка, трактат, міжконфесійний діалог, Реформація, Контрреформація.*

Artykuł analizuje filozoficzne i koncepcyjne ramy traktatów Piotra Skargi i ich wpływ na rozwój i wypracowanie sposobu prowadzenia polemiki międzywyznaniowej.
***Słowa kluczowe**: polemika, traktat, dialog międzywyznaniowy, reformacja, kontrreformacja.*

The article examines philosophical and conceptual framework treatises Peter Skarga and their impact on development and production of confessional polemic manner.
***Keywords**: debate, treatise, interfaith dialogue, Reformation, Counter-Reformation.*

Релігійна криза, що виникла в Речі Посполитій у XVI ст., ініційована представниками реформаційно-протестантського руху, була спрямована проти римо-католицького абсолютизму. У такій ситуації протестанти, як відомо, вважали, що найраціональніше відкинути будь-яку церковну обрядовість, церковну ієрархію, яка тоді у Римській Церкві була могутнім апаратом підпорядкування і закабалення віруючих [5, с. 55]. Вирішальну роль у цьому відіграла і польська єзуїтська полемічна проза, що має свою багатовікову історію і становить також важливий епізод складної релігійної ситуації Речі Посполитої. Її активність пов'язана із посиленням діяльності єзуїтів після Тридентського собору, які застосовували різні методи протистояння проти іновірців: диспути, друковану полеміку, шкільництво, театр. Бунтівні антиєзуїтські гасла протестантів викликали у 70–90-х роках XVI ст. широкий суспільний резонанс, знаходячи особливо сприятливий ґрунт серед шляхти. Її представники переважно спрямовували свої писання проти догматів ордену, застерігали про намагання єзуїтів до політичного панування у Речі Посполитій. Зі сказаного випливає й проблема переосмислення суті Контрреформації, яка в наукових дослідженнях найчастіше характеризувалася як католицька реакція чи жорсткий наступ проти Реформації, а також відповідна політика папської курії [1, с. 8]. Таке розуміння, на думку М. Дмитрієва, є однобічним, бо Контрреформація — далеко не периферійний епізод в історії Європи. Її роль в історичному розвиткові європейського суспільства величезна [4, с. 111]. Вчений ставив питання про адекватне розуміння Контрреформації, її соціальну природу, культурну основу, специфіку методів, прийомів, засобів, що призвели до перемоги над протестантизмом. За своєю суттю Контрреформація — це «велика епоха», що сприяла великому розвиткові Речі Посполитої і «не зреклася багатьох досягнень культури попереднього часу, але переробила її відповідно до своєї мети і програми» [4, с. 113]. Це ілюструють зразки протестантської, католицької та православної публіцистики кінця XVI — початку XVII ст., яка не стояла осторонь від тогочасних конфесійних проблем.

Як протестанти, так і єзуїти спрямовували свої твори на об'єднання читачів навколо проголошуваних ними ідей, переконанні у їх злободенності й незаперечній істинності. Комунікативний ефект кожного твору посилювався авторською вправністю емоційного насичення публіцистичного тексту, його жанровим окресленням. Реалізуючи комунікативний намір, полемісти створювали тексти, що мали універсальну структуру, кожна частина якої несла в собі компоненти цілісного комунікативного змісту із сутнісними характеристиками виявлення авторської індивідуальності. Застосовуючи в своїй церковно-політичній діяльності різні жанрові структури (і проповіді, й трактати, й послання, й памфлети), вони намагалися скрупульозно підходити до використання засобів переконання, які сприяли ефективному впливові на адресата. Під їх пером майже всі тексти набували публіцистичного формату, оскільки апелювали до широкої аудиторії не завжди для досягнення трансцендентної мети, а частіше для вирішення нагальних проблем.

Трактати XVI — початку XVII ст., ініційовані, як правило, у Речі Посполитій реформаційно-контрреформаційним контекстом, містили чітке впорядкування ідей, які хотів проголосити автор. Завдяки частим апеляціям до авторитетів отців церкви, безперечній аргументації вони подавали інтерпретації актуальних проблем, намагалися безпосередньо вплинути на їх плин та вирішення. Найактивніші та найавторитетніші апологети протестантів, католиків та православних у трактатних формах намагалися висловити свої релігійні та соціально-політичні погляди. Монологічна оповідь уможливлювала публічне пропагування своїх ідей. Автори дозволяли собі вносити у тексти різні новації щодо розуміння важливих соціально-релігійних проблем для переконання реципієнта, акцентуації його уваги на позиції автора. Це давало можливість розглядати будь-яку проблему крізь призму діаметрально протилежних поглядів на неї. Пристрасно полемізуючи зі своїми опонентами, вони демонстрували неабияку вправність. З одного боку, проявлялася їхня готовність до емоційної відповіді опонентам, а з іншого — схиляння перед авторитетом Біблії та патристики. Засадничою тезою риторики тогочасних трактатних текстів була актуалізація релігійно-політичних проблем, що ґрунтувалася на екзегетичній методі, тобто кожен автор обирав той мотив Біблії, який найбільше відповідав його догматичній проблематиці.

Серед протестантів великим авторитетом користувався Симон Будний, попри те, що він дозволяв собі змінювати порядок Євангелій, розширював їх зміст, переповнював різними натуралістичними описами свої теологічні роздуми в коментарях до Нового Заповіту, заперечував загробність життя, на якому християнство будувало свою моральність. Натуралізуючи таким чином теологічні догми, Будний закладав основу для захисту прав протестантської церкви, принципів її існування. У трактаті «Про світську владу» (1583) він підняв проблему несумісності його церкви із державними посадами. За його переконаннями, будь-яка влада має язичницьке походження. Тому особи, що займали будь-які посади, не мали права бути членами їх общин. Будний обґрунтовував свою концепцію королівського правління, програму його діяльності, за якою правитель повинен прагнути робити все для блага держави: зобов'язаний читати не лише Біблію, а й праці давніх істориків та своїх сучасників, щоб пізнавати історичні закони. Його вчення мало багато спільного з поглядами одного з радикальних єретиків середини XVI ст. Феодосія Косого, який продовжив традиції новгородсько-московських єретиків другої половини XV — поч. XVI ст.

Єзуїтська трактатна традиція репрезентована творчістю католицького апологета Петра Скарги (1536–1612), із ким активно полемізували православні. Він красномовно виклав свої погляди на унію у відомому трактаті «Про єдність церкви Божої під одним Пастирем і про відступи Греків від цієї єдності». Перше видання його з'явилося у Вільні в 1577 р. Наголосимо, що він задав тон і ритм церковній полеміці не лише в теологічному чи політичному аспектах. Його літературний досвід, який органічно виходив із західноєвропейської практики, включав і момент певної переорієнтації на мімезис. У його «Житіях святих», що одразу ставали популярними серед освічених людей України (а згодом бралися за взірець св. Димитрієм Ростовським), світ — це поєднання явищ природних і надприродних. І першим приділялося не менше уваги, ніж речам трансцендентним. «Житія…» Скарги, що були достеменними й драматизованими описами життів святих, не випадково стали одним із джерел драми-мораліте про Олексія, чоловіка Божого. Однак, як один із «найзавзятіших пропагандистів» [6, с. 54] унії католицької та православної церков, Петро Скарга незаслужено лишився на довгий час поза увагою дослідників. Визначальним критерієм у цьому стала конфесійна приналежність полеміста, що зумовила існування певних тенденцій, які окреслили зміст рецепції його творчості до 90-х років XX ст. Сьогодні його постать приваблює передусім тих українських дослідників, хто намагається усунути негативний аспект у трактуванні церковної унії. Спробою руйнування та реконструкції стереотипів щодо особи Петра Скарги стали дослідження Б. Гудзяка [2], М. Дмитрієва [4] та В. Шевченка [7]. Глибшому вивченню його полемічного доробку в контексті української полемічної прози кінця XVI — початку XVII ст. сприяють переконливі думки польських дослідників Рішарда Лужного, Станіслава Обірека [10] та ін., а також наукові студії про політичну та полемічну діяльність Петра Скарги М. Стельмашенка [6] та Л. Яновського [9], що з'явилися ще на початку XX ст.

Петро Скарга бачив спасіння своєї Вітчизни в збереженні та торжестві католицької церкви. На початку 70-х років XVI ст. він активно обдумує план примирення католиків із православними, які складали значну частину населення Речі Посполитої. Ця ідея була зреалізована у трактаті «Про єдність церкви божої», в якому автор про-

явив неабиякий талант полеміста, розробив програму примирення (угоди) католиків і православних у єдиній державі. Деякі положення праці він переглянув та видав її у 1590 році вдруге. Головним мотиваційним імпульсом, на думку М. Стельмашенка, до створення цього богословського трактату було намагання заперечити всі наклепи, що шкодили унії [6, с. 85]. Твір був переважно теологічним. Його вихідною тезою було твердження, що православна церква позбавлена різних привілеїв, бо відділена від римської. П. Скарга переконливо аргументував причини відступу, підходячи до проблеми унії. Апологет єзуїтів ілюстрував доцільне розуміння суті взаємин світської й духовної влади на Русі, справедливо обґрунтовуючи падіння авторитету церкви через владу, логічно підводячи все до думки, що православні повинні об'єднатися з католиками.

Найвидатніший та найактивніший діяч польської Контрреформації, володіючи виробленими навиками єзуїтів вести полеміку, логічно вибудував відповідний матеріал, наповнюючи його певним смислом та сподіваючись на вдячного реципієнта. Своїм однодумцем він бачить князя Острозького, з яким був особисто знайомий та якому присвятив твір. У передмові звертається до князя з пропозицією до співпраці у справах унії, що, на його думку, мала привести до християнського єднання. Чітко розмежовані три частини тексту були підпорядковані намаганням автора зруйнувати усі перепони, що шкодили церковній єдності. Відстоюючи можливість і необхідність існування єдиної церкви під протекторатом Римського Папи, П. Скарга у першій частині вдається до полеміки з протестантами та православними, використовуючи авторитетні праці грецьких та римських богословів, про істинність католицької церкви, виявляє невдоволення втручанням мирян у справи православної і, особливо, протестантської церков. Продовженням цього є богословсько-історичне доведення того, що Ісус Христос призначив своїм наступником св. Петра, який передав свої повноваження католицькій церкві.

Жвавим і виразним викладом виділяється друга частина, в якій акцентується увага на причинах ігнорування православною церквою рішень Флорентійського собору та зумовленими цим наслідками. Полеміст, використовуючи свою обширну богословську ерудицію, не задовольняється лише констатацією історичних посилань, переліком своїх аргументів. Йому властиве намагання захопити увагу читача патетикою розповіді. При змалюванні невідрадного становища православної церкви Московської держави, наприклад, з метою посилення емоційного ефекту він вдається навіть до історично безпідставних посилань про те, як стане в рабстві московського царя Іоана IV церква.

У третій частині найчіткіше проводиться думка необхідності унії, вказуються конкретні шляхи її запровадження. Для обґрунтування своєї позиції автор вдався до розгорнутого аналізу православно-католицьких розбіжностей, що стануть наріжним каменем у подальшій полеміці і православних, і уніатів, і католиків. До найголовніших причин, що стояли на заваді порозуміння, П. Скарга відносить: шлюб/целібат, використання слов'янської мови у церковній службі, підпорядкування церкви світській владі. Але найбільше звертає увагу на використання слов'янської мови у церковній службі православних, що, на думку полеміста, не відповідала вимогам сакральності і не могла передати точного змісту Святого Письма, оскільки не мала на той час ні граматик, ні словників. Така позиція Петра Скарги була, напевно, своєрідним запереченням Реформації, що піднімала і розвивала значення народних мов. Бо у другому виданні трактату, що вийшов у 1590 р. під назвою «O rządzie i jedności kościola Bożego pod jednym pasterzem, i o Greckim i Ruskim od tej jedności odstąpieniu», параграф про слов'янську мову було вилучено. У цьому розділі наведені також ідилічні картини майбутньої згоди, коли будуть панувати у Речі Посполитій мир і злагода, коли всі спірні питання у справах віри вляжуться, православні зможуть залишитися зі своїми релігійними звичаями та обрядами. На думку полеміста, від об'єднання церков, від їх дружного протистояння проти протестантів зникли би єресі.

Книга П. Скарги, безумовно, є одним із найбільш значних і серйозних полемічних творів, в якому викладено концепцію Русі як суспільства, ошуканого грецькими розкольниками, за яке вселенська церква має боротися. Не слід сьогодні розглядати цю позицію як хитре й підступне маскування польської експансії щодо України. Так, незаперечно, що католики прагнули духовного об'єднання Речі Посполитої, тому підтримували інтереси польської корони. Але не слід забувати, що католицька церква завжди була «державною в державі»: на відміну від візантійської моделі, тут не церква слугувала світській політиці, а навпаки. Виходячи з біблійної максими «священство вище за царство», Скарга брав на себе місію направляти державну по-

літику на користь своїй церкві. Спасіння душ, як його розумів Скарга, було основною метою автора, і його книга продиктована в основі своїй суто місіонерським прагненням «навернути заблукалих овець». В очах Скарги лише римська церква є монопольним володарем істини. А Біблія була для Скарги альфою й омегою. Він сприймав її не тільки як теолог, не тільки цитував Святе Письмо у власних перекладах, але робив те часто по пам'яті, інколи відходячи від оригінального тексту або вживаючи парафразу на правах цитати. Проте слід підкреслити, що йдеться аж ніяк не про «перекручення» або «підтасування», а лише про вільний, невимушений переказ із точним збереженням змісту.

Відповідь православних на трактат Скарги «Про єдність церкви Божої під одним пастирем» виливалася у 1577–1582 роках найперше в створення анонімного «Послання до латин з їхніх же книг». Тут історію папства змальовано цілковито в ракурсі «низької натури». У ньому наявне змалювання низки вбивств у боротьбі за тіару, брутальна, принизлива легенда про папіссу Іоанну, відверті прокльони і лайки на адресу «папи-антихриста». Небезпідставно слід визнати, що українські православні полемісти не були оригінальними в своєму прагненні дошкулити опонентам.

Полемічні виступи поберестейського періоду розпочато твором невідомого православного автора «Ekthesis abo takie zebranie spraw, które się działy na partykularnym, to jest, pomiestnym synodzie w Brześciu Litewskim» (1596), що був написаний одразу ж після закінчення собору. Польські літературознавці приписують його Мартину Броневському (літературний псевдонім Христофор Філалет), П. Яременко — священику Львівського міщанського братства Андрію Вознесенському, Іван Вагилевич — Леонтію Карповичу. Жодна із версій не є остаточно доведеною. Автор не наслідує своїх попередників, не звертається до аргументації теологічних проблем, а подає протокольний опис подій, які відбувалися на православному синоді у Бресті 1596 року. У творі відчувається занепокоєння ситуацією, що склалася під час проведення офіційного уніатського собору у Бресті, а також «відступництвом» владик від православної церкви і її канонів. Автор дозволив собі детально описати чотириденну роботу православного собору, долучаючи до цього промови учасників собору, зокрема, протосинклера Никифора. Зазначає прізвища і титули декого з тих, хто підписав рішення православного собору. Сувора документальність тексту зумовила певне ігнорування автором вироблених канонів полеміки. Він лише кілька разів цитує Біблію виключно в буквальному значенні. Тому цей твір має більшу вартість як збірник важливих документів про православний собор, ніж як документальна пам'ятка.

Звичайно, «Ekthesis» мав сенсаційний авторитет серед православних. Тому для його послаблення через два місяці після закінчення Берестейського собору Петро Скарга видає дві апології на захист «Synod Brzeski» і «Obrona Synodu Brzeskego». У цих трактатах вже досить вправний на той час у веденні полеміки П. Скарга намагався переконати й однодумців, і опонентів у правоті Берестейського собору, прославити його унійну частину, якої він був головним ініціатором. Дуже лаконічно, наприклад, у першому творі полеміст подає історію синоду, який, за його переконанням, був скликаний за розпорядженням Папи Римського, з дозволу польського короля і згоди архієпископа церкви Речі Посполитої. Висловлюється негативна думка про православний синод. Скарга вдається навіть і до викривлення фактів, щоб тим самим посилити неправомірність проведення православними свого собору. Він звинувачує князя Острозького у проведенні цього засідання. Переконливо наголошує, що тут зібралися представники різних релігій та єретично налаштованої шляхти. Правда, замовчує той факт, що сам вів довгі переговори із князем, щоб навернути останнього до латинства. Перекручує кількість послів на цьому засіданні, навмисне не зараховує до них князя Острозького. Показовими у цьому плані є промови королівських послів, над текстами яких полеміст неабияк попрацював. У них резюмовано усі його думки, викладені у творі «Про єдність церкви божої». Він називає опонентів сліпими і немудрими, якими керує рука єретиків. Вони не розуміють того блаженства, яке принесе унія. Продовженням цьому є обширні богословські міркування про унію. Не затрудняючи себе переповіданням «Про єдність…», дозволяє відіслати читача до цього тексту. Дуже ефектно описано заключну частину проведення уніатського собору: урочисту службу, вітання єпископів обох церков.

Трактат «Obrona Brzeskego Synodu» присвячено виключно апології латинського вчення про папське єдиновладдя, на якому базуються три найголовніші положення, що Брестський уніатський собор є законним, уніатські владики не зобов'язані підпорядковуватися світській владі, а обов'язком кожного християнина є підпоряд-

кування владі папи. Докази цьому для переконливішого сприйняття опонентами беруться з історії церкви та творів грецьких богословів. Унія тут замальовується як вияв піклування папи для спасіння православних, яких занедбали візантійські патріархи. Дбаючи про ефектність впливу на реципієнтів, Петро Скарга вдається до використання найрізноманітніших риторичних фігур, імітує діалог з опонентами, замовчує деякі факти міжконфесійного протистояння.

Твори Петра Скарги втішили його однодумців, але обурили православних. Не пройшло і півроку, як з'явилася відповідь католицькому полемісту твором Христофора Філалета «Апокрисис албо отповѣдь на кныжкы о съборѣ Берестейском, именем людей старожитній релѣги греческой, через Христофора Филалета прихлѣдана». Твір опубліковано під кінець 1597 р. у Вільно польською мовою, трохи пізніше переклад українською мовою з'явився в Острозі. Твір посів одне з чільних місць у тодішній полемічній прозі, адже на майстерності використання риторичних прийомів, на вмінні белетризації обширних історичних, документальних та богословських матеріалів Христофора Філалета вчилася молодша генерація католицьких та православних полемістів. Образність та полемічний хист справили неабиякий резонанс у таборі опонентів. Правда, Петро Скарга особисто не відповідав на закиди Філалета. Натомість на полемічній арені з апологією унії «Антиризис» виступив у 1599 році Іпатій Потій.

Отже, Петро Скарга був неординарною особистістю свого часу. Його полемічна стратегія певною мірою стала естетичною та канонічною засадою української полемічної прози кінця XVI — початку XVII ст. Оцінюючи його трактати у міжконфесійному полемічному діалозі кінця XVI ст., можемо безапеляційно твердити, що художнє осмислення ним релігійно-політичних тогочасних проблем здійснювалося у контексті пошуків та вироблення полемічних канонів, а згодом розвинулося у його послідовників. Їх значення було неабияким. Головні ідеї та манера ведення полеміки були поставлені не тільки на службу пропаганди католицизму, а й знані серед православної еліти, що отримала можливість познайомитися з комплексом ідей католиків щодо унії. Основні домінанти його полемічного доробку використовувалися, інтерпретувалися як його однодумцями, так і опонентами. Про його твори згадували майже всі православні полемісти. Він неодноразово опинявся на гребені міжконфесійної полеміки. Правда, лише в останні роки свого життя (1608–1612) він не брав активної участі у політично-релігійному житті. У 1612 році він проголосив прощальну промову в королівському дворі у Варшаві, після якої повернувся до Кракова та 27 вересня цього ж року помер.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горфункель А. Х. Гуманизм — Реформация — Контрреформация / А. Х. Горфункель // Культура эпохи Возрождения и Реформации: [Докл. конф., Москва, 12–13 февраля 1979 г.]. — М. : Наука, 1981. — С. 7–19.

2. Гудзяк Б. Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський і генеза Берестейської унії / Б. Гудзяк. — Львів : Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2000. — 426 с.

3. Дмитрієв М. Концепції унії в церковних і державних колах Речі Посполитої кінця XVI ст. / М. Дмитрієв // Історичний контекст укладання Берестейської унії та перше поунійне покоління. Матеріали Перших «Берестейських читань», Львів, Івано-Франківськ, Київ, 1–6 жовтня 1994. — Львів, 1995. — С. 39–73.

4. Дмитрієв М. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI — першої половини XVII ст. / М. Дмитрієв // Європейське Відродження та українська література XIV–XVII ст. / Відп. ред. О. Мишанич. — К. : Наукова думка, 1993. — С. 110–125.

5. Подокшин С. А. Философская мысль епохи Возрожения в Белоруссии: От Ф. Скорины до Семеона Полоцкого / С. А. Подокшин. — Минск : Навука и техніка, 1990. — 283 [2] с.

6. Стельмашенко М. А. Политическая деятельность Скарги / М. А. Стельмашенко // Университетские известия. — К., 1902, сентябрь (с. 1–80); 1903, февраль (с. 81–149), март (с. 151–210).

7. Шевченко В. В. Православно-католицька полеміка та проблеми удійності в житті Руси-України доберестейського періоду / В. В. Шевченко. — К. : Преса України, 2002. — 416 с.

8. Яновский Л. В. Политическая деятельность Петра Скарги / Л. В. Яновский // Университетские известия. — К., 1905, июль. — С. 54.

9. Яновский Л. В. Политическая деятельность Петра Скарги / Л. В. Яновский // Университетские известия. — К., 1906, май (с. 99–146); ноябрь (с. 148–180); декабрь (с. 181–191); 1907, март (с. 193–224); апрель (с. 225–246).

10. Stanislaw Obirek. Teologiczne podstawe pojęcia jedności w dziele Piotra Skargi «O jedności Kościoła Bożego» / Obirek Stanislaw // Unia brzeska — geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów slowiańskich / Red. Ryszard Łużny. — Kraków, 1994.

УДК 821.16.091

Олександр АСТАФ'ЄВ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПЕТРО СКАРГА Й ОСТРОЗЬКІ ПОЛЕМІСТИ: РИТОРИКА СУПРОТИВНИХ ДОКТРИН

У статті розкрито рецепцію творів Петра Скарги в українській літературі XVII ст., дискусію з українськими полемістами довкола вибору конфесії та символів віри, реакцію на його твори прибічників православ'я.
***Ключові слова**: православ'я, католицизм, рецепція, полеміка, риторика, папа римський, символи віри.*

W artykule otworzone recepcję utworów Piotra Skargi w ukraińskiej literaturze XVII w., dyskusję z ukraińskimi polemistami odnośnie wyboru konfesji i symboli wiary, reakcję na jego utwory zwolenników prawosławia.
***Słowa kluczowe**: prawosławie, katolicyzm, recepcja, polemika, retoryka, papież, simwoli wiary.*

In article the reception of works by Peter Skarga in the 17th Century Ukrainian literature is disclosed. Also the discussion with Ukrainian polemists round choice confession — Kraków, and creeds, reaction of adherents of Orthodoxy to the literary works by Peter Skarga are analyzed.
***Keywords**: Orthodoxy, Catholicism, reception, polemic, rhetoric, the Pope, creeds.*

У 1565 році, незадовго до Люблінської унії, польський король Сигізмунд II запросив до Польщі єзуїтів. Цей орден був заснований 1534 року Ігнатієм Лойолою. У Речі Посполитій єзуїти досить швидко подолали протестантські течії і розгорнули тривалу боротьбу проти православ'я на польських, українських, білоруських і литовських землях. Основна мета ордену єзуїтів у Речі Посполитій — ідеологічно зміцнити королівську владу, укріпити шляхетську державу, стримати інтервенцію Московської держави на Захід. У Польщі, Білорусі та Україні єзуїти розвинули незнану доти освітню діяльність, виховуючи у своїх навчальних закладах вірних слуг Ватикану. В 1570 році вони відкрили найбільший освітній центр на Сході — Віленську колегію, яка в 1578 році одержала від польського короля Стефана Баторія права академії. Першим ректором академії папа римський призначив найвидатнішого діяча єзуїтів у Польщі Петра Скаргу.

Петро Скарга (1536–1612) — польський теолог і письменник-полеміст, проповідник і діяч контрреформаційного руху. У 1552–1555 рр. навчався в Краківській академії, де отримав ступінь бакалавра; як вихованець Яна Тенчинського разом із ним у 1560–1562 рр. перебував у Відні. Повернувшись у 1563 році, був проповідником у Львівському кафедральному соборі. У 1569–1571 рр. Петро Скарга перебував у Римі, де вступив до ордену єзуїтів. Невдовзі був висвячений на капелана. Після повернення до рідного краю він — викладач і проповідник єзуїтського колегіуму в Пультуську, а згодом — у Вільно; із 1579 р. — ректор щойно створеної Віленської академії. Згодом Петро Скарга — душпастир костьолу св. Варвари в Кракові, від 1588 р. — надвірний проповідник короля Сигізмунда III, прославився своїми проповідями на сеймах. Письменницьку діяльність розпочав як енергійний полеміст, обґрунтовуючи необхідність унії з православ'ям («O jedności Kościoła Bożego», 1577), виступав проти варшавської конфедерації («Upominanie do ewangelików», 1592 та ін.); ідеї контрреформації мали також служити його найпопулярніші твори «Żywoty świętych» (1579) і переклад «Rocznych dziejów kościelnych» (1603) Цезаря Бароніуша. В особі Петра Скарги шляхта вбачала речника ненависної їй ідеї католицького абсолютизму, яку він проповідував у політичному трактаті «Kazania sejmowy» (1597), натомість високо цінувала його «Żołnierskie nabożeństwo» (1618) і «Pobudki do modlitwy 40 godzin» (1610).

На думку критиків, Петро Скарга належить до польських прозаїків Ренесансу [22, с. 399–411]. В епоху романтизму з легкої руки Адама Міцкевича і Яна Матейка постала історико-літературна легенда про каплана-патріота, який жертовно любив свою вітчизну і пророкував її духовний занепад. Цей сюжет ліг в основу поеми Владислава Сирокомлі «Stare wrota» (1856). Ідеалізація образу Петра Скарги помітна в деяких наукових працях (Станіслав Тарновський, Ігнаци Хжановський). Згодом його фігуру стали оцінювати критичніше. Зокрема його звинувачували у нетолерантності до своїх супротивників і вважали одним із винуватців вибуху

рокошу Жебридовського (Вацлав Собєський). Об'єктивний портрет Скарги-письменника належить Станіславу Віндакевичу («Piotr Skarga», 1925), Янушу Тазбіру («Piotr Skarga, szermierz kontrreformacji», 1983), Станіславу Обірку («Wizja kościoła i państwa w kazaniach ks. Piotra Skargi», 1994), Єжи Зьомеку («Proza religijna. Piotr Skarga», 2012) та ін.

Єзуїти відразу почали будувати свої школи, добре їх обслуговували, заманюючи православних. Навколо численних шкіл і монастирів скупчилися єзуїтські проповідники, вчені-богослови, літературні діячі — полемісти, що розгорнули боротьбу проти реформаційних ідей, проти православ'я. Вони постановили планово затягувати в католицтво русько-українське боярство та інтелігенцію, а простий народ «сам піде за ними». На місцях захоплювали православні церкви і монастирі, перетворюючи їх у костьоли і кляштори, боролися з нижчим «схизматицьким» духовенством, що міцно трималося своєї віри. До того ж закликали й тодішні протестанти, їх провідник, князь Микола Радзивілл Чорний, воєвода віленський, був посвоячений із князем Василем-Костянтином Острозьким. Князь Микола Радзивілл почав закладати по своїх маєтках різні школи, заклав у Бересті Литовському й друкарню, звідки вийшла в 1563 р. відома Радзивіллівська Біблія.

Усе це бачив князь Василь-Костянтин Острозький, переконуючись, що й Україна-Русь сильно потребує освіти. Організованих шкіл в Україні тоді ще не було і православне духовенство одержувало звичайну домашню освіту. Він вирішив закласти добру школу в м. Острозі, цебто в своєму столичному місті на Волині, щоб підняти освіту православних і тим самим протидіяти католицтву, що ширилося в Україні.

У 1577 р. Петро Скарга випустив книгу «O jedności Kościoła Bożego», в якій в'їдливо висміяв православних, що вони не мають шкіл. Більше того, він твердив, що слов'янською мовою не можна провадити навчання взагалі, тому українцям зостається одне: єднатися з Римом в унію, а мову приймати польську. І взагалі найкращий вихід — ставати поляками... І як на сміх усій Україні, Петро Скарга присвятив свою книгу... князю Василеві-Костянтинові Острозькому, найбільшому оборонцеві українського народу та його православної віри, чий предок був канонізований до числа святих православної церкви. Водночас Петро Скарга привітав князя Василя-Костянтина з тим, що його донька та старший син Іван-Януш не послухали батька й перейшли в католицтво [25, с. 20]. Це був публічний виклик і князеві Василеві-Костянтину Острозькому, і всій Україні.

Князь Василь-Костянтин Острозький цей виклик прийняв і негайно розпочав заснування вищої школи в Острозі. Взірцем для організації школи, як і всього культурно-видавничого центру в Острозі, стали, очевидно, приватні католицькі й протестантські освітні осередки Речі Посполитої та деякі закордонні. Так, у царгородській патріаршій школі XVI ст., як і в інших грецьких школах, головними предметами навчання були: граматика, риторика і поетика, діалектика і філософія Аристотеля, також астрономія і деякі відомості з фізики, етика. В основу діяльності було покладено традиційне для середньовічної Європи вивчення семи «вільних наук»: предмети «тривіуму» (граматика, риторика, діалектика) та «квадривіуму» (арифметика, геометрія, музика, астрономія). Проте новозаснована школа відрізнялася від західноєвропейських чи польських початкових та середніх шкіл насамперед тим, що освіта в ній спиралася на греко-візантійську культурну спадщину і мала національний характер. Відповідно до культурних, політичних та релігійних потреб України тут своєрідно інтерпретували гуманістичну ідею «тримовного ліцею» (тобто гебрайсько-греко-латинського), а гебрайську мову замінили на церковнослов'янську [8:1, 8, 12].

В історії української культури досі тривають дискусії, коли ж виникли «українські Афіни» в Острозі. Дипломат папи римського Антоніо Поссевіні у своєму донесенні, у вересні 1581 року, повідомляв папі, що князі Слуцький і Острозький «мають друкарні і школи, через які розповсюджується схизма» [23, с. 24]. Костянтин Харлампович вважає, що Острозьку академію засновано «у зв'язку з друкарнею, отже не раніше 1576–1580 років» [19, с. 244]. Михайло Возняк переконаний, що «1578, найдалі 1579 р., був роком основання школи та друкарні, в усякому разі обох рівночасно» [3:1, с. 338–339]. На думку Ярослава Ісаєвича, передмова до «Букваря» Івана Федорова засвідчує, що «організацію Острозької школи і друкарні завершено не пізніше першої половини 1578 р., а ймовірно — вже в 1576–1577 рр.» [9, с. 67].

Навколо академії утворився полемічний осередок, до початку XVII ст. найактивніший серед східних та південних слов'ян та волохів. Поряд із патріаршою академією в Константинополі та Венеціанським екзархатом, впливи яких поширювалися на грецькі землі та серед-

земноморські колонії, він став одним із провідних православних центрів. Літературно-публіцистичний гурток готував відповіді на антиправославні твори католицьких авторитетів, переклади таких відомих тогочасних діячів, як александрійський патріарх Мелетій Пігас та філадельфійський митрополит Гавриїл Север. В Острозі не цуралися і допомоги протестантів. Протестант Мотовило підготував відповідь на антиправославний трактат Петра «O jedności Kościoła Bożego» (1577).

Із твором Петра Скарги полемізує анонімний автор у «Посланіи до латын из их же книг», що було складене між 1577 і 1581 рр. (відоме в списках 1581–1582 рр.). На твердження латинян, що їх папа, за прикладом Христа, є «сервус серворум деи, то есть слуга слуг божіих», автор іронізує: «А чого ж, яко Христос ходил, тако не ходит, но завжди его носять?» [17:9, с. 361], з гнівом зображає історію папства як криваву історію. Він нагадує про смерть «царя Маврикея» — «и сам папеж Внифатей того мужебойства был причинца» (361): 27 листопада 1602 року, захопивши в результаті виступу армії римський трон, керівник повстання Фока убив свого попередника, імператора Маврикія разом із синами і братами; в 1607 році фока декретував «вселенським єпископом християнства» свого друга і натхненника Боніфація III. «Коли ж на папежство кого узводят, без кровопролиття николи нет, яко се дѣло запершого Дамаса папежа, же одного дня не на рынку, але в самом костеле забитих зостало 137 человѣк зацных, окром тых, што пред костелем на улицах» [17:9, с. 365]. У творі наведено легенду про папесу, розвинуто дошкульну протестантську ідею про папу римського як антихриста, яку згодом підхоплять українські й польські полемісти (Герасим Смотрицький, Василь Суразький, Іван Вишенський, Мартин Кровіцький та ін.). Ім'я Петра Скарги автор анонімного трактату називає лише раз (на стор. 374), але з його книгою полемізує у багатьох місцях.

Найактивніший період публіцистичної діяльності осередку пов'язаний із Берестейським собором 1596 р. [10:9, с. 30]. Керівництво православним контрсобором, який діяв паралельно, здійснювали острозькі діячі Василь-Костянтин Острозький, Мартин Броневський, Гаврило Гойський, Дем'ян Наливайко, ієродиякон Кипріян, протопоп Ігнатій.

З Острозьким центром, розвитком освіти в Україні тісно пов'язана діяльність *Кирила Лукаріса* (1512–1638). Він народився у м. Кандія на Кріті, спершу навчався у Кандії під керівництвом Мелетія Власта, потім перебрався до Венеції, де ним опікувався грецький єпископ Маргуній, у 1588–1593 рр. студіював у Падуї, де здобув ґрунтовні знання з давньогрецької, італійської та латинської мов, курсів діалектики, риторики, метафізики, етики, прослухав курс лекцій Галілео Галілея. Прибувши до Острога разом із Кипріяном та Гаврилом Дорофієвичем, розгорнув активну освітньо-викладацьку та перекладацьку діяльність. Після участі у Брестському православному соборі (1596), який осудив унію, виїхав з України, відвідав Віттенберг, Женеву, де слухав богословсько-філософські курси. У 1600 р. знову повернувся в Україну, виконуючи різні доручення александрійського патріарха Мелетія Пігаса. Пробувши в Острозі до 1602 р., виїхав до Александрії, став після смерті Мелетія александрійським патріархом (1603), а в 1608 р. — константинопольським патріархом [1, с. 20–46].

Відомі листи Кирила Лукаріса до Львівського братства. У першому з них, від 26 квітня 1614 року, він закликав братчиків до злагоди, взаємної поваги, уникнення розбрату, підкреслюючи, що тільки за умов єдності, далекоглядності, вміння поступитися в особистому заради поставленої мети, у другому листі, від 8 травня 1614 року, особливого значення надавав книгодрукуванню, розвитку освіти, вказував на необхідність братчиків розвивати і рухати науку, займатися самоосвітою [4:1, с. 203–204]. Збереглася також грамота константинопольського патріарха Кирила до православних із поясненням соборного визначення про знищення ставропігіальних прав, яке надіслав Мелетій Смотрицький (від 15 грудня 1626 року) [4:1, с. 287–289].

Петро Скарга у книзі «Na treny y lament Theophila orthologa do Rusi Greckiego nabożeństwa przestroga» (1610) наводить «Записку, содержащую завѣщание и исповѣданіе вѣры восточных патріархов, константинопольскаго и александрійскаго, чрез их посла Кирилла Лукариса». Цю записку, запевняє Петро Скарга, вручив Кирило Лукаріс львівському архієпископу Яну Соліковському. Далі Петро Скарга наводить зміст цієї записки, суть якої зводиться до об'єднання церков: «Была между ними только нѣкоторая разность или вѣрнѣе разнообразіе, выражавшееся в различных обычаях, каких придерживался народ греческий и латинській. Но если бы оказалось возможным достигнуть полнаго единенія восточной церкви с западною, то этого мы должны желать, хотя и нельзя надѣяться, чтобы это случилось в настоящее

время: теперь одна сторона, грѣхов наших ради, находится под властію иновѣрнаго государя; а государи и господа другой стороны, в наказаніе Божіе, незаботятся о согласіи в обычаях и религіи, словом, весь свѣт испортился. Думаю, что только существенное исправление жизни и великая сила молитв с обѣих сторон может, с помощью Божію, привести христіанскій мір к согласію» [7, с. 225–226].

Із цієї записки Петро Скарга виводить сім положень: 1) автор записки від імені своїх патріархів засуджує єретиків, якими визнає супротивників римської церкви і столиці св. Петра, бо вони ненавидять її і розходяться з нею в тих чи інших складових віри; 2) він визнає, що грецька і латинська церкви мають одну віру і розходяться тільки в обрядах; 3) визнає також, що патріархи і вся східна церква віддає шану столиці св. Петра, тобто римській церкві; 4) що цю столицю вони вважають першою між всіма церквами і матір'ю, якій повинні підкоритися неслухняні діти; свідчить, що патріархи і вся східна церква прагне до повного єднання зі столицею св. Петра, як зі своєю матір'ю, але що тепер, коли східна церква перебуває під турецьким ігом, цього досягти неможливо; 5) що саме турецьке рабство є Божою карою за гріхи — за упертість і гординю, що притаманні грекам і призвели до їх відколу від римської церкви; 6) жалкує, що західні держави, зокрема королівство Польське, страждають від єретиків [7, с. 227–228].

Виникає питання, чи справді була така записка і чи вона достовірна? Петро Скарга посилається на оригінал, який нібито зберігається у львівській капітулі. Постають і інші питання. Ясно, що Мелетій Пігас, патріарх александрійський, який посилав Кирила Лукаріса із місією до Речі Посполитої, не розділяє погляду, висловленого в записці, про це свідчить хоча б його послання до Іпатія Потія [7, с. 229]. Отже, між запискою і посланням немає нічого спільного. І ще одне: як після такої записки пояснити поведінку Кирила (і Мелетія) на Брестському соборі 1596 року, підпис Кирила під актами цього собору, який піддав унію анафемі? Мелетій Смотрицький у своїй «Apologii» свідчить, що після прочитання книги Петра Скарги «Na treny y lament Theophila orthologa do Rusi Greckiego nabożeństwa przestroga» він виїхав на Схід і був упевнений, що в особі Кирила знайде однодумця щодо своїх уніатських задумів, та гірко розчарувався, бо Кирило Лукаріс і в розмові з ним, і в своєму катехізисі виявив себе як лютий ворог латинства [27, с. 2–28].

Пізніше цю думку Мелетій Смотрицький висловив у листі до Кирила Лукаріса (від 21 серпня 1627 року): «Я не знал сомнѣній, пока не прочитал твого письма, которое ты оставил во Львове у тамошнего епископа Димитрія Суликовского; доказательством служит мое сочиненіе «Плачь», небезизвѣстное и твоєму блаженству. Можешь судить, что испытывал я, когда доставили мнѣ это твое письмо. Мой «Плачь» почти во всем страдает лютеранством, а твое письмо во всем благопріятствует римскому исповѣданію, указывая во всѣх членах вѣры восточной церкви дѣйствительное единомысліе с западною… Но когда я прочел в Константинополе твое изложеніе никло константинопольского символа, составленное в разговорной формѣ, я, сверх ожиданія, нашел, что оно противорѣчит твоєму письму» [12:XI, с. 331–332].

Про обставини, що спричинили появу цього листа, знаходимо згадки у працях Петра Жуковича [6, с. 439], Юзефа Третяка [28, с. 227], Михайла Грушевського [5:VI, с. 35] та ін. Всі вони сходяться на тому, що записка Кирила Лукаріса була спровокована його арештом, до якого доклав руку Ігнатій Потій.

Кирило Лукаріс, безперечно, приділяв велику увагу розвитку освіти в Україні, виявляв значний інтерес до реформаційних учень, «його перебування в Острозі сприяло засвоєнню і переосмисленню там реформаційних ідей» [7, с. 138], він доклав чимало зусиль, сприяючи розвиткові національної культури.

Ще одним острозьким полемістом, що привернув увагу Петра Скарги, був *Никифор Парасхес-Кантакузен* (?–1599) — вихованець Падуанського університету, у ньому розпочав свою діяльність як викладач і вчений, ставши в Падуї ректором наук «еллінських і грецьких». Згодом відійшов від викладацької та наукової діяльності, сім років займався проповідництвом у Венеції в грецькій церкві св. Марка, переїхав до Константинополя, у 1592 році став протосингелом патріарха, із 1593 року перебував у Молдавії, де вів проповідницьку, а також церковно-організаційну роботу. На запрошення князя Василя-Костянтина Острозького прибув до Острога, де зайнявся викладацькою діяльністю, брав участь у Брестському соборі 1596 року. За свою належність до православного віросповідання був ув'язнений у Хотинську фортецю. Після звільнення повернувся до Константинополя, здобувши тут звання протосенгела, місцеблюстителя патріаршого престолу. Звинувачений у шпигунській діяльності

на користь турецькому султанові, Никифор Парасхес був кинутий до Магдебурзької фортеці (біля Данцігу), де й помер.

Петро Скарга у книзі «Na treny y lament Theophila orthologa do Rusi Greckiego nabożeństwa przestroga» згадує про «вѣраломнаго Никифора», який «возвел на молдавський престол Михаила и на варшавском сеймѣ предан был заключенію. Выдав себя ложно за посла константинопольского патріарха», этот Никифор, опираясь на оеретичившуюся русскую шляхту, сколько мог противился св. уніи, но ничего не успел» [7, с. 221–222]. Звісно, на Брестському соборі 1596 року Никифор Парасхес не видавав себе за посла константинопольського патріарха, він був ним насправді. Если послѣ всего этого Скарга рѣшился объявить его самозванцем, то это ясно показывает, что ничего лучшаго для устраненія встрѣтившагося противорѣчія он придумать не мог. Таким образом, подлог рассматриваемой записки не подлежит малѣйшему сомнѣнию» [7, с. 231–232]. Никифор Парасхес все життя боровся з латинством і впав жертвою у цій боротьбі.

Дуже багато для розуміння складності тодішньої полеміки між Петром Скаргою і українськими прибічниками православ'я дають праці українського письменника, педагога, культурно-освітнього діяча *Герасима Смотрицького* (?–1594). Він народився в с. Смотрич, тепер селище міського типу Дунаєвецького району Хмельницької області. Син дяка Данила, який упорядкував один зі збірників XVI ст., що містив «Сказаніє Афридітіана», «Мениндрові мудрості», повісті про Яна Гуса, Герасим був міським писарем у Кам'янець-Подільському, де його шанували як вченого-книжника. У 1576 р. його запросили до Острога для видання Біблії. Тут він очолив науковий гурток, став ректором колегії. У 1578 р. підготував «Буквар», в 1581 р. за його участю видана «Острозька біблія», до якої він написав прозову та віршову передмови.

Він є автором полемічних трактатів «Ключ царства небесного», «Календар римський новий», написаних слов'яно-руською та давньоукраїнською мовами і виданих 1587 року в одній книзі. Його книга складалася з присвяти Олександру Острозькому (сину князя Василя-Костянтина), передмови «До народов руских, короткая а пилкая предмовка» і двох публіцистичних статей — «Ключ царства небесного, и нашее християнское духовное власти нерешимый узел» та «Каленъдар римский новый». Безпосереднім поштовхом до виступу Герасима Смотрицького була брошура Бенедикта Гербеста «Wiary kościoła rzymskiego wywody y greckiego niewolstwa historya: dla iedności» (1586), яка містить низку тез, що не виходять за межі книги Петра Скарги «O jedności Kościoła Bożego».

Герасим Смотрицький дискредитує твір єзуїта, написаний так, як «як ему шатан казал», єзуїти, «лихи тые зміе», яким «нашы Евъвыф волно нахиляють ухо», а за Евами дають себе зводити й «Адамове» — чоловіки. Образ «змія»-єзуїта стає одним із найдошкульніших у творі. Численні «намісники бога на землі» «ся и трули, и дѣти родили, и многіє ереси плодили» (натяк на папесу. — *О. А.*); папи, як тирани, «иных посполитых подобно и бьют», коли ті їм не поклоняються «со страхом и трепетом», вони мають величезні багатства «з стороні свѣта». Сам «календар римський новый» в інтерпретації автора виступає як один із актів папської сваволі, бо папа зовсім не зважає на природні закони, і єзуїт хотів би навіть назви місяців «перехрестити» у римську віру і «под. послушенъством папы свого привести». «Человѣк бѣдный, убогий, который от праци рук своих и в потѣ лица мусит ясти хлѣб свой и с тоє ж працы и поту мусит досыть чинити и даваті пану, што єму розкажут. Звык был от предков своих отдавати, што належало богу и что належало пану. Тепер юж в тоє жадным способом гаразд потрафіти не может. Пан єму кажет у дни святыє, богу ку чти и хвалѣ ведле звычаю церковного давного належачиє робити. Боится и бога, боится и пана. Мусит болшого опустити, а меншему служити. Бо в оном слыхаєт, же єсть долготерпелив и многомилостив, а сего вѣдаетъ, же єсть коротко терпелив итроха милостив. Єсли не єго тѣло поведуть, теды воловоє певне» [18, с. 228].

Погляди, близькі до тих, що обстоював Герасим Смотрицький, знайшли свій розвиток і в творчості іншого діяча Острозького культурно-освітнього центру *Христофора Філалета* (? — після 1650 р.), справжнє прізвище Мартін Броневський. Він походив із польської шляхти, що осіла в околицях м. Ясла. Дворянин Сигізмунда III і Стефана Баторія (1577 року був королівським секретарем). У 1578–1579 роках разом із А. Тарановським відбував посольську місію у кримського хана Махмета Гірея, з цієї подорожі склав Стефану Баторії звіт, відомий під назвою «Tartariae descripto» (виданий у Колонії в 1595 році у колективному збірнику), в якому описав життя і звичаї кримських татар, їхнє громадське і політичне життя [29:2, с. 28]. Ігор Мицько пише, що перші відомості про нього зустрічаємо у матеріалах Торунського собору 1595 року.

З 1598 року він є довіреною особою князя Василя-Костянтина Острозького у стосунках із віленським воєводою Кшиштофом Радзивіллом, перебував у близьких стосунках із Кирилом Лукарісом. За рекомендацією останнього до нього приязного листа написав александрійський патріарх Мелетій Пігас [14, с. 84].

Христофор Броневський є автором відомого політично-полемічного твору «Αποχρστς abo odpowiedź na xiążki o synodzie breskim imieniem ludzi starożytney religiey greckiey przez Christophora Philaleta w porywczą dana» (1597, далі цей твір ми називатимемо «Апокрисис» за перевиданням 1599 р.). Цей твір написаний як відповідь на книгу Петра Скарги «Synod Brzeski» (1597), яка була видана спершу польською, а наступного року давньоукраїнською мовами. Петро Скарга у своїй книзі порушив питання, які обґрунтовують одне загальне положення — законність Брестського собору і його постанов. Автор намагається довести чинність цього собору як з боку зібрання, так і з боку самого процесу його ведення. Оскільки головним пунктом його постанов було визнання главенства римського папи, то в книзі зроблено спробу обґрунтувати це положення з теоретичного, історичного і практичного поглядів. До «Апокрисису» залучено величезну кількість офіційних і приватних документів; природний талант, блискуча богословська ерудиція допомогли Христофору Філалету до ниточки розібрати твір Петра Скарги, виявити його слабкі місця і дійти висновку, що «совершившійся фактъ уніи былъ плодом вѣроломства нѣсколькихъ лицъ, измѣннически злоупотребившихъ своимъ высокимъ положеніем въ церкви съ цѣлію улучить свое внѣшнее благосостояніе, — удовлетворить своимъ личнымъ чисто эгоистическимъ интересамъ» [7, с. 143–144].

Про життя та діяльність українського полеміста, діяча Острозького науково-літературного гуртка *Василя Суразького (Малюшицького)* (?–1604/1608) майже нічого невідомо. Ігор Мицько, посилаючись на відповідні документи, пише: «Народився в сім'ї королівського писаря Андрія Івановича, власника Суража. У документах фігурує як «пан Василь Андрійович Малюшицький, старший строітель і патрон шпиталя острозького і всіх іменій, до того шпиталя належачих» [14, с. 100]. За припущенням Ярослава Ісаєвича, брав участь у підготовці Острозької Біблії (1581), у 1583 р. був міським писарем в Острозі, згодом — суразьким старостою й управителем маєтками заснованого 1585 р. острозького шпиталю. 1590 р. брав участь у диспуті з єзуїтами. Імовірно, за дорученням князя Василя-Костянтина Острозького був зв'язковим при російських посланцях на виборах польського короля у серпні 1587 року. З його іменем пов'язують праці «О единой истинной православной вѣрѣ» («Книжиця в шости відділах», 1588), «Псалтырь с Возследованіемъ» (1598).

«Книжиця» містить критику брошури Бенедикта Гербеста, а також Петра Скарги, вставка починається словами: «Сего ради таковыхъ…» і до «то како истинно обрящется» (с. 724–772). Василь Суразький двічі згадує книгу Петра Скарги «O jedności kosciola Bożego», вказує рік і місце її видання. «Во второй части, — пише автор, — въ роздълъ шеснадцатомъ къ концу, о исхожденію Духа Святого, на картъ 284), гдъ споминаеть учителей старых!.. Римскихъ и Греческихъ, которые якобы мѣли и отъ Сына Духу Святому исхожденіе признавати. Межи ихже и Діонісіа святого Ареопагыта спомянувши, не кладе в личбу съ ними, такъ мовячи: "Діонісіа Ареопагыта не личе, бо тенъ Латинский костелъ будовалъ въ Франции". Смотри ми пилне хитраго умышленіа, на простаковъ учиненаго премудрое Латины. Яко властнаго Греческаго старожитнаго учителя вселенскаго, и паче всъхъ преизящнаго феолога священаго и преблаженаго Діонисіа» [15:2, с. 724–725].

Петра Скаргу український полеміст звинувачує в тому, що він «точію имя блаженаго Діонісіа споминаетъ, ученіе же его затираючи минаетъ», і далі докладно розбирає той уривок, який він цитує з книги «O jedności kosciola Bożego» [15:2, с. 725–726]. Тепер цілком зрозуміло, через що Василь Суразький звертав увагу лише на слова Петра Скарги про Діонісія Ареопагіта. Писання цього отця церкви були найулюбленішим читанням автора «Книжиці», він добре їх знав і не міг обминути без своєї уваги того місця книжки Петра Скарги, де зустрів неправильне, на його думку, тлумачення слів Діонісія Ареопагіта.

Далі Василь Суразький каже: «Пачеже яко и отъ самихъ Римлянъ нѣцыи признавають, яко Римскій костелъ до исповъданіа истиныа вѣры приложилъ исхожденіе Духу Святому и отъ Сына» [15:2, с. 724–726]. Як на доказ правдивости своїх слів, автор посилається на книжки Петра Скарги й на одно місце з книги Бенедикта Гербеста. У цих посиланнях знаходимо звичайний осуд «явного й безстуднаго змішленія Латинскаго» й звертання до «возлюбленныхъ Господемъ православныхъ христанъ». Наприкінці вставки помічаємо заповнену виключно

цитатами зі Святого Письма сторінку. У розглянутих двох вставках слід підкреслити цитати з творів Діонісія Ареопагіта, пояснення до них і похвали цьому отцеві церкви, а також критику Петра Скарги й Бенедикта Гербеста. Саме в цих частинах вставок ми бачимо цікаві вияви оригінальності Василя Суразького, найменшу залежність від джерел.

Важлива роль в обороні православ'я належить *Івану Вишенському* (? — між 1621–1633). Він найпомітніший серед українських письменників кінця XVI — початку XVII ст. своїм талантом і незвичайною плодовитістю. Народився у селі Судова Вишня, тепер місто Львівської області, нерідко називав себе «Иоанном, иноком з Вишнѣ». Замолоду жив у Луцьку, а потім, ймовірно, належав до Острозького літературно-наукового гуртка другої половини XVI ст. Освіту здобув у якійсь початковій школі, можливо, при Перемишльській єпископії. Одні дослідники, спираючись на твердження з його творів («граматичного дроб'язку не вивчав, риторичних іграшок не бачив, нічого філософського, високозаносного не чув»), вважають, що він мав лише початкову освіту, інші стверджують, що кілька років навчався в одному з європейських університетів. У списку студентів Краківського університету середини XVI ст. зафіксовано ім'я: Іван Миколайович Вишінський. Не виключено, що це й був майбутній полеміст. Деякі дослідники, ототожнюючи цю особу з Іваном Вишенським, ладні були припустити, що Вишенський (або його рідний брат) у 80–90-х роках служив при дворі князя Острозького. Проте такий висновок, як справедливо відзначали Агатангел Кримський [11:9, с. 221–222] та Василь Щурат [21:1, с. 50–52], можна вважати необґрунтованим. Один збіг прізвиськ ще не дає права ототожнювати Івана Вишенського з цим «паном Вишенським», тим більше, що в кінці XVI — початку XVII ст., судячи з матеріалів, опублікованих Василем Щуратом [21:1, с. 50–52], людей, що мали прізвище Вішенський або Вишенський, було немало.

У творах письменника зафіксовано його перебування у Спаському монастирі біля Перемишля, в Унівському монастирі у Львові, а також у містах Луцьку, Острозі, Жидичині. В. Колосова вважає, що постригся в монахи в Дубнівському Преображенському монастирі [10, с. 128–132]. Юрій Мицько пише: «У 1596 р. вже був на Афоні, куди йому направив листа Мелетій Пігас. Очевидно, письменник у дні своєї юності якийсь час проживав у Луцьку, де міг зустрітися із Артемієм Троцьким, який перебував там на еміграції, або ж із його учнями. Схоже, лише їх впливом можна пояснити його глибоке знання творів Максима Грека [20:3, с. 294–315]. На початку XVI ст. Іван Вишенський приїхав в Україну. Про його короткочасне перебування в Україні дізнаємося насамперед від Ігнатія з Любарова, біографа Йова Княгиницького. З розповіді Ігнатія випливає, що він приїхав в Україну до Йова Княгиницького в Угорники, коли той тільки-но повернувся з Дерманського монастиря, де допомагав друкувати «Охтаик». На прохання острозьких діячів написав (після 1600 р.) відповідь на книгу Петра Скарги «O jedności Kościoła Bożego».

У запальних і жагучих висловах Іван Вишенський викриває католицизм. Католиків він називає «убогими», «хитрыми», «злоковарными», «бесславными», «гордыми». Полемізуючи з Петром Скаргою, не аналізує, не переконує, а просто заперечує погляд опонента на тій лише основі, що той католик і не може мати рації. Однак деякі тези опонента Вишенський розбирає більш детально. Так, Петро Скарга стверджує, що католицька церква походить від апостола Петра, який був першим римським єпископом, із чого випливає висновок про сиву давність католицької церкви порівняно з православною. Оскільки православ'я виділилося із християнства пізніше, воно є ніби «дочірньою» конфесією порівняно з католицькою. Іван Вишенський заперечує це твердження, зводячи історію східного християнства до Єрусалима, у якому проповідував сам Христос, і тому вважає православну віру первісною: «Первая востояная церковь благоверием ся о Христье основана, потом сына — римский костел породила» [2, с. 51].

Вишенський розуміє програму унії Петра Скарги як насильницький перехід православних Речі Посполитої в католицизм. Провідниками цієї продуманої і спрямованої політики впливу на православних віруючих, щоб ослабити їх віру, він вважає: а) польську адміністрацію, яка піддає православних дискримінації; б) орден єзуїтів, що здійснює план перетворення православних у католицизм через єзуїтську систему виховання. Пристрасні, гнівні й лайливі слова застосовує він для характеристики єзуїтів: вони і «лукавии», «блюзнячи», «машкарники», «иисусохулители», «вшетечники», «с поставы зверховней — покорный, склонный, облесный, а внутри — превратный, хитрый, злобный, неуставичный», з «лагояными словками и покорными прозбами».

Вихідців із єзуїтських колегій він описує так само непринадно: «все они блаженной на-

уке супротивницы — горды, величавы, пишны, надуты, велеречиве, самохвалны фарисеи, клеветники, лжелюбцы» [2, с. 66]. Головне, чому навчаються, на думку Вишенського, в єзуїтських школах, — це «латынскому мудрованию», від якого і втрачають свою православну віру. Більше всього обурює автора «поганских наук блядословие»; «и в художестве риторскаго наказания и ремесла (эллино-или-латиномудрных во причастии общения несм был ими навык что от хитродиалектических силогізм темже и ни мудрования хитрословного)»; «изучивши граматыку, рыторычку тога уж… ю дмут, даскалами имудрыми ся зовут, проповедуют, учат» [2, с. 72].

Літературна спадщина Івана Вишенського припадає на 1588–1615 рр. і складається з 16 творів. Десять із цих творів, разом із трьома передмовами і змістом, він у 1599–1600 р. об'єднав у рукописну «Книжку», яку, мабуть, планував видати в Острозькій друкарні. Збірник підготовано за зразком острозької «Книжиці» в десяти главах (1598), в якій було анонімно опубліковано скорочений варіант «Писания к утекшим от православное вѣры єпископом» — єдиний твір Вишенського, надрукований за життя автора.

До «Книжки» входять: «Обличение диаволамиродержца» (1599–1600), «Писание до князя Василия» (Костянтина Острозького; 1598–1599), «Порада» (після 1596 р., очевидно, 1599–1600), «Писание до всѣх обще, в Лядской земли живущих» (1588), «Писание к утекшим от православное вѣры епископом» (1598), «Извѣщение краткое о латинской прелести» (1588–1589). Отже, твори в «Книжці» розташовано автором не в порядку їх написання, а відповідно до композиції збірника. Прагнучи довести кількість розділів до десяти, як в острозькій «Книжиці», автор включив до збірника три невеличкі фрагментарні статті — «О еретикох», «Загадка философом латинским», «Слѣд краткий» (всі — 1599–1600 рр.); крім того, тоді ж, в 1599–1600 рр., виписав сюди із якогось болгарського рукописного збірника повість під заголовком «Новина, или вѣст, о обрѣтении тѣла Варлаама, архиепископа охридскаго града, в градѣ Велис убитаго и в рѣку Вардар въвръженнаго» (справді убитого турками 28 травня 1598 року в місті Велесі).

У 1600–1615 рр. Іван Вишенський написав іще шість творів: «Краткословны отвѣт Феодула» (1600–1601), послання «старицы Домникии» (1605), «Зачапку мудраго латынника з глупым русином» (1608–1609), послання «братьству львовску» та «отцу Иову» (Княгиницькому; обидва — 1610 р.) і «Позорище мысленное» (1615–1616).

У таких посланнях, як «Извѣщение краткое о латинской прелести» (1588–1589), «Краткословны отвѣт Феодула», «Зачапка мудрого латинника с глупым русином» (1608–1609), Іван Вишенський, полемізуючи з єзуїтом Петром Скаргою, викриває войовничість католицизму щодо українства, виступає проти схиляння перед латино-польською освітою, ратує за національну школу і благотворний вплив реформованої православної церкви в піднесенні культури і етики народу. У «Краткословны отвѣт Феодула» автор пише про трактат «O jedńości kosciola Bożego»: «…Прочитал есми несладко а бридко тую составленную скаржину лжу, от котрого вкуса, во истину вам глаголю, мало есмси не врацал, дивуючися той смертенной потраве латынского мудрования, которую во истину кто со сладостию поживати хощшет оттруется и нагле неверием здохнет» [2, с. 160].

Обурений Брестською церковною унією 1596 року, Іван Вишенський підготував «Писание к утекшим от православной вѣры епископом» (1598). Для письменника «згода» з Ватиканом — це наслідок зради лжепастирів, які боялися відповідальності перед народом за своє огидне, розгульне життя, віддалися під опіку римського папи. Автор дає вбивчу оцінку учасникам унії, викриває порочну систему посвячення на церковні посади, запроваджену польським королем в Україні. У памфлеті протиставляється споживацьке, далеке від християнських постулатів життя кріпосників у єпископських мантіях і злиденне існування пастви. Іван Вишенський закидає «шовкоподібним», із «ситими трибухами» владикам: «Вы их пота мешки полны грошми золотыми… напихаєте.. а тые бедници щелюга, за што соли купити, не мают» [2, с. 84].

У «Писании» порушується проблема рівності людей перед Богом і в громадсько-церковному житті. Зриваючи з «божих уст» штучний ореол шляхетності й святості, Іван Вишенський звертається до їх недостойного сумління: «Питаю теды тебе, ругателя имени, чим ты лепший от хлопа? Албо ты не хлоп такий же, скажи ми!». Публіцист доходить висновку, що «простаки христові», хлопи, «алчущие правды», «поруганные, посмеянные, битые и убите — лепшие и цнотлившие и славнешие» від владик, чиїми душами диявол володіє, бо ж «прості хлопи» тримаються батьківської віри і заповідей Христа.

В одному з програмних творів полеміста «Обличение диавола-миродержца» (1599–1600) з'ясовується суспільно-етичний ідеал Івана Вишенського. Ним є «голяк» Ісус, тобто чесність,

добро, справедливість і безкорисливість. Цей ідеал у всій повноті можуть осягнути лише окремі праведники, доходячи до стадії монаха-аскета. Та до цього ж еталона мають прагнути й інші православні, щоб спорудити гармонійне суспільство рівності й братерства. Тобто в основі світогляду письменника лежить антропоцентризм і людська особистість, та й суспільство майбутнього трактується з позицій раннього християнства. Така постановка питання про людину як особистість, а не раба Божого, не бидла безсловесного єднає Вишенського з мислителями Відродження.

У своїх закликах полеміст часто спирається на давнє, візантійське походження, прагнення до аскези, відречення від світу з його пристрастями. Саме звідси і суперечність змісту його творів. З одного боку, Іван Вишенський співчуває простим людям, що терплять наругу від жадібного духовенства, з іншого, на відміну від Петра Скарги, не згадує про тих, хто терпить знущання світських панів.

Ідеал Вишенського не в соціальному прогресі, а в Афонській чернечій республіці. Він заперечує європейську освіту навіть у її православному варіанті, виступивши проти запровадження у Львівській братській школі вивчення «семи вільних мистецтв», закликаючи: «Хай буде Русь проста, дурна, невчена, а тільки перебувайте у православній вірі!». Полеміст заперечує також «латинську і мирську мудрість», кажучи, що краще не знати Платона і Аристотеля, а читати лише Євангеліє, Псалтир та Часословець; це дасть спасіння душі, а філософія — пекельний вогонь.

Незважаючи на разючі розходження і навіть антагонізм Петра Скарги й Івана Вишенського, Володимир Перетц помічає у їхніх творах чимало спільних рис, насамперед у плані критики «власть імущих»; обидва полемісти беруть на себе право кинути «глас» до всіх, громити беззаконні порядки, з риторичним громом критикувати злодійсько-нелюдське життя владик. У цьому аспекті їхній індивідуальний стиль дуже схожий, привертають увагу інтенсивне нагромадження однорідних понять-образів, багатство синоніміки, побудова низки окличних, запитальних чи констатуючих речень за однією синтаксичною структурою, що надає цілому твору виразної ритмічної експресії [16:XIX, с. 39–42].

Петро Скарга в «Upominaniu do ewangelików», наприклад, нічого не приховуючи, сміливо і гостро розвінчує недоліки католицького духовенства, що допомагають рости і ширитися реформаційним ідеям, скерованим взагалі проти ієрархії: «Barziej ich zły żywot heretyki mnoży, niżli ministrowskie kazanie; cztery plebauie jeden trzyma, a czterych dusz w nich Bogu nie pozyszcze; dochody bierze, a w plebaniej nie postoi; dziesięciny dogląda, nauki nie piluuje. W Polsce mieszka, a Litewskie kościoły z pieniędzy łupi, zgubą dusz ludzkicb powinne bogacą, co na obronę i pomoc zbawienną nadano, to oni na swe wczasy i domy obracają». В іншому місці Скарга вигукує: «Co aksamitów, kitajek hatłasów i jedwabiów podrze Polska? Mogła by z tego wielkie i mocne zamki budować, kościoły, klasztory, szpitale i domowe wielkie nędze ogarnując. Dostatków tych używamy, jako byśmy ich nie mieli. Bo wszytki w błocie zostają» [26, с. 359–360].

Про це саме говорить Скарга у 8-й сеймовій промові з докором і обуренням: всі, бачить він, від малого до великого не дотримуються помірності: «Każdy chce wino pić: już nie tylo woda, na którejechmy przestawali, ale i piwo niezdrowe młodym i zdrowym; jedną na dzień kwartą wina do roku sto złotych blizko utraci. Rzadki panosza bez jedwabiów, bez poszóstnych koni, bez kilanaście pachołków i barwy jedwabnej; bez kolebek i strojnych obitych kotczych jeździć nie chcą; już siodła tylo woźnicze zostały, w wozie koń za kila set złotych. z jezdy szlacheckiej zstali się wozowuicy, podusznicy, pierznicy: z łóżkami, z pierzynkami jadą. Zbrojny i jezdny pachołek zginął i siła męska rozkoszami struchlała. Białe głowe tak w ubiorach i strojach swoich przebrały, iż końca utratom niemasz: na jedwabie, zlotogłowy, ogony i ferety i karety utrat nie przeliczysz...» [26, с. 359–360]. І в цій розкоші й нестримному марнотратстві бачить проповідник знаки загибелі держави.

Схожу тональність помічаємо у творах Івана Вишенського. У посланії до єпископів наш автор вкладає в уста владикам такі горді слова, в яких відчутно ледве приховану іронію: «Тые хлопи простые въ своихъ кучкахъ и домкахъ сѣдять, а мы првдся па столахъ епископскихъ лежимо; тые хлопи зъ одное мисочки поливку або борщикъ хлебчуть, а мы предся по колкодесять полмисковъ розмаитыми смаками уфарбованыхъ пожираемъ; тые хлопи бѣтцкимъ албо муравскимъ кгермачкомъ ся покрываютъ, а мы предся въ гатласѣ, ядамашку и соболехъ шубахъ ходимо; тые хлопы сами и панове и слуги собѣ суть; а мы предся предстоящихъ барвяноходцевъ по колкодесять маемо; передъ тыми хлопи нѣхто славный шапки не здойметь, а передъ нами воеводы здыймаютъ и низко кланяются» [2, с. 98].

У цьому ж посланні Іван Вишенський подає пряме й одкровенне пояснення, звідки і за який рахунок постала, з одного боку, пишність владик і шляхти, а з іншого — бідність хлопа, що на них працює; автор різко запитує: «Не ваши милости ли сами обнажаете изъ оборы конѣ, волы, овцы, у бѣдныхъ подданыхъ волочите дани пѣняжные, дани пота и труда отъ нихъ вытягаете, отъ нихъ живо лупите, обнажаете, мучите, томите, до комягъ и шкутъ безвременно зимою и лѣтомъ въ непогодное время гоните; а сами яко идоли на одномъ мѣстцю присѣдите, или если и трафится того трупа опдолотвореннаго на другое мѣстце перенести, на колыскахъ, якъ бы и дома сѣдячи, безскорбно преносите; а бѣдные подданые и день и ночь на васъ трудять и мучятъ; которыхъ кровъ, силы и праци и подвига выссавши и нагыхъ въ оборѣ и коморѣ учинивши, — вырванцовъ вашихъ, вамъ предстоящихъ, фалюндышами, утръфинами и каразіями одѣваете, да красноглядствомъ тыхъ слуговинъ око накормите» [2, с. 100].

І в цьому ж посланні до єпископів-вельмож він порушує питання про соціальну нерівність і висуває велику й нову для суспільства того часу думку — про братство і рівність великих і малих; про рівність не лише правову, а й істотну. Це місце його послання випереджає все, що коли-небудь було висловлено в цьому сенсі, у визначеному, чіткому і різкому формулюванні: «...Іоань евангелистъ не тыхъ, которіе си въ злотоглавыхъ подушкахъ и китайчаныхъ пелюхахъ родять, блажитъ, але которіе ся убого въ земны(хъ) богатства(хъ), но (въ) небесны(хъ) богатства(хъ) отъ бога свыше родять — сихъ вѣрными и зацными быти розумѣеть...» [2, с. 101].

Петро Скарга не раз піднімав голос на захист обездоленого і замученого податками селянина, незважаючи на те, що далеко не розділяв крайніх поглядів аріанів і навіть помірних поглядів Миколая Рея. Передбачаючи політичний розлад і економічний крах, які можуть спіткати країну, Петро Скарга мав мужність виступити з принциповою вимогою заперечення рабства і кріпосництва; про це він каже у 7-й сеймовій промові, у параграфі, який має заголовок «Ubodzy kmiecie zniewoleni». Зважаючи на значення цього параграфа, наводимо його: «Dotknąć by i onego złego prawa, którym kmiecie i wolne ludki, Polaki i wierne chrześcijany, poddane ubogie, niewolnikami czynią, jakoby mancipia kupieni abo na wojnie sprawiedliwej pojmani byli; i czynią z nimi drudzy, co chcą, na majętności i na zdrowiu i gardle, żadnej im obrony i forum żadnego o krzywdy ich, drugdy nieznośne, niedając i na nich supremum dominium, na które się sami wzdrygamy, stawiąc... Jeśli nie kupieni ani pojmańcy, jeśli Polacy tejże krwie, nie Turcy ani Tatarzy, jeśli chrześcijanie: czemuż w tej niewolej stękają?» [26, с. 360].

У 8-й сеймовій промові, нагадуючи про пригноблених і пограбованих сиріт і вдів, які день і ніч ремствують на порушення їх прав, Петро Скарга звертає увагу слухачів і на Авелів, які постійно, за законом, страждали, від Каїнових братніх рук: «O Boże mój, jako wiele krwie Ablów niewinnych ziemia ta w się przyjkia i przyjmuje, która z ziemie ustawicznie o pomstę do P. Boga woła. A ona krew abo pot żywych poddanych i kmiotków, który ustawicznie bez żadnego hamowania ciecze, jakie wszytkiemu królestwu karanie gotuje?» [26, с. 367–368].

Постійно звертається Петро Скарга до цих думок; з тією ж манерою, яку спостерігаємо в Івана Вишенського, він говорить про це і в своїх недільних і святкових проповідях: «O jako się przed P. Bogiem wymówim, gdy na zbytkach, strojach, koniach, wozach, pachołkach utracamy chleb ubogich. O jakobyśmy wiele szpitali wspomogli, byśmy pychy i próżności i pompki nie karmili, a łaknącym i od głodu umierającym ogony sukien niewieścich i ferety i pasamany i frędzle i inne do pokrycia uczciwego nie potrzebne zbytki dawali» [24, с. 4].

В «Upominaniu do Ewangelików» Петро Скарга вкладає в уста селянина бентежну і правдиву молитву: «Panie, wżdy mi pofolguj, jako mi ksiądz folgował, wżdy nie tak ciężko, wżdy nie zaraz, wżdy mi słomę zostaw, jako ksiądz zawżdy czynił». A panowie co odpowiadają: «Chłopie milcz, daj i skórę, idź, byś chciał z swoją spowiedzią i do dyabła». O niesłychane tyraństwo!» [26, с. 287]. У 3-й сеймовій промові він докоряє шляхті, котра постійно свариться між собою і доходить згоди хіба що у вузьких партикулярних інтересах: «Gdy dziesięcin nie dać, a nick ościołom Bożym nie wrócić, a poddane i ubogie uciskać, — to wam zgoda!» [26, с. 345]. Він починає 7-му сеймову промову грізним нагадуванням, що «ubodzy uciśnieni... o pomstę wołają», і наводить повчальний історичний приклад, коли така помста відбулася [26, с. 374]. Нарешті, у 3-й сеймовій промові, обґрунтувавши користь і необхідність усіх суспільних прошарків, уподібнюючи їх до членів одного тіла (а в 3-му виданні доголосів у хорі), Петро Скарга завершує промову так: «tak i w Rrzeczypospolitej wyższe stany niech miejskimi i kmiecymi uie gardzą. Ci robaczkówie ziemscy, ci ubodzy poddani, którzy w takiej są u was wzgardzie i ucisku, patrzcie, jako was noszą żywią i ubogacają».

І попереджає: «Miejcież na nie baczenie, aby, jako Apostoł mówi, członek podlejszy więtsze miał szanowanie; bo inaczej bez takiej zgody musicie wszyscy upadać i ginąć» [26, с. 293].

І всюди, де є найменша можливість, Петро Скарга не упускає нагоди звернутися до серця своїх слухачів і читачів, нагадуючи їм про дорогих йому «robaczkach ziemskich», «ubogich poddanych», так само, як звертався до українських мас Іван Вишенський. Та все ж між ними глибоке провалля у поглядах на причини, що спонукають виступити на захист селянства: у Скарги на першому плані вимога його серця, його християнського настрою, зокрема, фінансові переживання за майбутнє держави, тому він стосовно питання про рівність людей стоїть на принципово іншій позиції, ніж Іван Вишенський.

Насправді ж Петро Скарга переконаний, що сам «Bóg wszechmogący postawił nad ludźmi panu i sędzik», яким треба бути покірними згідно з велінням апостола (Коринф., 12), бо «insza głowa, inaksze oko, inakszy język i zęby, inaksze uszy, inaksza ręka i noga», а відповідно до цього «musi być nierówność w Rzeczypospolitej: jeden zacniejszy, niżli drugi, jeden wyższy w stanie, a drugi niższy, jeden więtszą część ma, drugi mniejszą... Przetoż hardość jest wielka i głupstwo, gdy się wszyscy równemi sobie czynią» [26, с. 374]. Звідси його докір тим, що ремствують і не задоволені своїм становищем: «Drudzy na swoim stanie nie przestając, a wyższym zajrząc, równać się z nimi chcą. Rzemieśnik i kupiec równać się szlachcicowi, szlachcic wojewodzie, wojewoda królowi». І нарешті — «do takiego zbytku i utrat przyszło na szkłach, na potrawach, na koniach, wozach, pachołkach, iż Pan stanu najwyższego nic niema nad szlachcica» [24, с. 132]. Звідси і страх Скарги перед словами пророка (Ісайї, 25): «będzie sługa równo z panem, niewolnica, równa я panią swoją, i kapłan z ludem, i bogaty z ubogim...» [26, с. 210].

У цьому питанні Іван Вишенський рішуче розходиться зі Скаргою, бо польський проповідник зачарований ідеєю ієрархії, а наш виявляє вільні й демократичні погляди, наближаючись до вільнодумців аріанів. Із ними він сходиться зокрема у підпорядкуванні мирян кліру: «Лѣпше бо вамъ, — пише він своїм православним землякам, — безъ владыкъ и безъ поповъ, отъ діавола ноставленныхъ, до церкви ходити и православіе хранити, нежели съ владыками и попами, не отъ бога званными, у церкви быги и съ той ся ругаты и иравославіе попирати. Не попы бо насъ спасуть или владыки или митрполиты...» [2, с. 174].

Отже, полеміка, що розгорнулася між Петром Скаргою і його українськими опонентами, була інтелектуально різнорідною. Теологічні методи обох сторін були досить відмінні, вони віддзеркалювали різні соціальні ніші провідних мислителів та різні доктрини, які вони підтримували. Було б серйозним промахом вважати, що полеміка щодо первенства церкви і символів церкви віддзеркалювала загальний горизонт інтелектуальної історії XVII ст. [13, с. 21]. Вона торкалася свободи вибору Бога із набору тодішніх можливостей. Зусилля Петра Скарги сконцентрувалися довкола вчення про ставлення Бога до людини через благодать і таїнства. Після Тридентського собору (1563) Петро Скарга розкриває поняття про структуру і прерогативи церкви, місце Божої матері в домобудівництві порятунку і функції папи як намісника Христа на землі. У певному сенсі він пропагує екуменізм, закликаючи до об'єднання християнських церков, подолання релігійної ворожнечі, віддаючи пріоритет католицькій церкві.

Між Петром Скаргою і його православними опонентами було чимало спільного, наприклад, розуміння ваги семи таїнств (хрещення, миропомазання, покаяння, євхаристія, священство, шлюб і соборування). Розходження стосувалися інтерпретації філіокве. Згідно з православною традицією єдиний Бог існує в трьох іпостасях: Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Святий Дух, які зв'язані між собою нероздільно і незлитно. Єдиносутність та іпостасність Бога зумовлює єдність і повнозначність Старого і Нового Завітів. Комунікативна єдність Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Святий Дух артикульована в православ'ї як діалог і як взаємна любов, що виражено, наприклад, у двох типах іконографії, старозавітної («Трійця» Андрія Рубльова) і новозавітної («П'єтта» Ліберо Андреотті). У католицизмі формула філіокве прийнята як догмат. Полеміка між Петром Скаргою й острозькими захисниками православ'я відображає гуманістичне переконання, що релігія повинна займатися радше життям у всій його повноті, ніж теологічними міркуваннями. Полеміка також переконує в тому, що тодішня тенденція сприймати теологію як роз'яснення Святого Письма однобічна, вона свідчила про кризу з огляду на виникнення нових філологічних, літературних і екзегетичних прийомів Ренесансу, адже Святе Письмо не можна було ототожнювати із «загальновизнаною версією тексту Вульґати», хоча Петру Скарзі, Бенедикту Гербесту та іншим здавалося, що «священна філологія» розхитує певні традиційні

католицькі вчення, особливо ті, що склалися в маріології та теології покаяння. Постала потреба вивчати оригінальні тексти. Звідси спроба острозьких полемістів зануритися в давньогрецький текст через прийоми герменевтики. Постали перші паростки націоналізму. Зросла сила політичної влади Речі Посполитої, її бажання використати католицтво як ідеологічний механізм, який забезпечує міцність і цілісність держави та солідаризацію людей через сакралізацію базових суспільних стосунків. Хоча ця спроба обернулася проти єзуїтів ідейним трагізмом і втратою архетипу братства. Та все ж ці речі збіглися з кризою усередині світу релігійних ідей, перетворивши згадану полеміку на могутній інтелектуальний рух, що викликав до життя феномен української полемічної літератури. І в цьому, безперечно, заслуга Петра Скарги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брянцев К. Патриарх Кирилл и его заслуги для православной церкви / К. Брянцев. — Спб., 1881.

2. Вишенський І. Твори / І. Вишенський. — К., 1959.

3. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. / М. Возняк. — Львів, 1992. — Кн. 1.

4. Голубев С. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники / С. Голубев. — К., 1883. — Т. 1 (Приложения).

5. Грушевський М. Історія української літератури / М. Грушевський. — К., 1995. — Т. VI.

6. Жукович П. Сеймовая борьба православного западнорусского дворянства с церковной уний (с 1609 г.) / П. Жукович. — Спб., 1903–1912.

7. Нічик В., Литвинов В., Стратій Я. Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні / В. Нічик, В. Литвинов, Я. Стратій. — К., 1990.

7. Завитневич В. Палинодія Захаріи Копыстенского и ея мѣсто в истории западно-русской полемики XVI–XVII вв. / В. Завитневич. — Варшава, 1883.

8. Ісаєвич Я. «Lycaeum Trilingue»: концепція гуманістичної школи в Європі / Я. Ісаєвич // Острозька давнина. — 1995. — Вип. 1.

9. Ісаєвич Я. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні / Я. Ісаєвич. — Львів, 1983.

10. Ісіченко І. О. Петро Скарга і християнський схід: український вимір / І. Ісіченко // Слово і час. — 20012. — № 9.

10. Колосова В. П. Автограф Ивана Вишенского / В. П. Колосова // Федоровские чтения–1978. — М., 1981.

11. Крымский А. Иоанн Вышенский, его жизнь и сочинения / А. Крымский // Киевская сатирна. — 1895. — № 9.

12. Макарий. История Русской Церкви / Макарий. — Спб., 1868. — Т. XI.

13. Мак-Ґрат А. Інтелектуальні витоки європейської Реформації / А. Мак-Ґрат. — К., 2008.

14. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-римська академія / І. Мицько. — К., 1990.

15. Памятники полемической литературы в Западной Руси. — Спб., 1882. — Кн. 2.

16. Перетц В. Іван Вишенський і польська література XVI ст. / В. Перетц // Записки Українського Наукового Товариства в Києві (історична секція) / За ред. Михайла Грушевського. — К., 1925 — Т. XIX.

17. Петров В. Западнорусские полемические сочинения XVI века / В. Петров // Труды Киевской духовной академии. — 1894. — № 9.

18. Смотрицький Г. Календар римський новий / Г. Смотрицький // Українська література XIV–XVII ст. — К., 1988.

19. Харлампович К. Западнорусские православные школы XV и начала XVII века, отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви / К. Харлампович. — Казань, 1898.

20. Шолом Ф. Иван Вишенский и Максим Грек (Из истории русско-украинских литературных связей XVI в. — начала XVII в.) / Ф. Шолом // Славянская филология : Сборник статей. — М., 1958. — Вып. 3.

21. Щурат В. До біографії і писань Івана з Вишні / В. Щурат // Записки НТШ. –1909. — Кн. 1.

22. Ziomek J. Proza religijna. Piotr Skarga // Ziomek J. Renesans. — Warszawa, 2012.

23. Possevini A. Moscovia / A. Possevini. — Vilnae, 1586.

24. Skarga P. Kazania na Niedziele i Święta całego roku / P. Skarga. — Kraków, 1592.

25. Skarga P. O jedności Kościoła Bożego pod jednym Pasterzem i o greckim od tej jedności odstąpieniu / P. Skarga. — Wilno, 1577.

26. Skarga P. Kazania sejmowy / P. Skarga. — Kraków, 1597.

27. Smotrycki M. Apologia peregrynacji do krajów wshodnich / M. Smotrycki. — Lwów, 1628.

28. Tretiak J. Piotr Skarga w dziejach i literaturze unii breskiej / J. Tretiak. — Kraków, 1912.

29. Chodynicki K. Marcin Broniewski / K. Chodynicki // Polski słownik biograficzny (red. W. Konopczyński). — Kraków, 1935. — T. 2.

Maria Jolanta OLSZEWSKA
Uniwersytet Warszawski

ZOFIA KOSSAK O PIOTRZE SKARDZE. ROZWAŻANIA W KONTEKŚCIE JEJ PISARSTWA HISTORYCZNEGO

Piotr Skarga, żyjący na przełomie wieków XVI i XVII, w czasach kontrreformacji, polski jezuita, teolog, pisarz, kaznodzieja, mąż stanu był postacią niezwykłą w historii Polski i polskiego kościoła. Zofia Kossak w swych utworach pokazała go od innej strony — jako sługę Bożego, człowieka modlitwy, mistyka, czyniącego wielkie dzieło miłosierdzia. Udokumentowała uniwersalność jego posługi i aktualność jego postawy dla czasów nam współczesnych. Postać Skargi doskonale wpisuje się w strategię pisarstwa historycznego Zofii Kossak nastawionego na perswazję aksjologiczną.

Słowa kluczowe: *historia, kościół, religia, modlitwa, mistycyzm, miłosierdzie, kontrreformacja, święty, świętość.*

Петро Скарга, польський єзуїт, теолог, письменник, проповідник, державний діяч, що жив на зламі XVI і XVII століть, у часи контрреформації, був надзвичайною постаттю в історії Польщі та польської церкви. Зоф'я Коссак у своїх творах показала його з іншого боку — як Божого слугу, людину молитви, містика, який здійснює велику справу милосердя. Вона зафіксувала універсальність його служби та актуальність його позиції для нинішніх часів. Постать Скарги чудово вписується в стратегію історичного письменства Зоф'ї Коссак, налаштованого на аксіологічну персвазію.

Ключові слова*: історія, церква, релігія, молитва, містика, милосердя, контрреформація, святий, святість.*

Piotr Skarga lived at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, during the Counter-Reformation. He was a Polish Jesuit priest, a theologian, a writer, a preacher and a statesman. Piotr Skarga was also an extraordinary figure in the history of Poland and the Polish church. Zofia Kossak in her works showed him from the other side — as a servant of God, a man of prayer, a mystic, and a person who has making a great work of mercy. She documented the universality of his ministry and the relevance of his attitude to the present day. The character of Skarga perfectly embodies in the historical writing of Zofia Kossak which is axiological persuation oriented.

Key words: history, church, religion, prayer, mysticism, mercy, Counter-Reformation, holy, sacredness.

Jednym z najważniejszych tematów w bogatej twórczości Zofii Kossak (1890–1968) jest temat świętych i świętości. Trudność w realizacji tego tematu polega przede wszystkim na znalezieniu właściwego języka pozbawionego patosu lub sztuczności. Pisarka, choć nie uniknęła różnych pułapek z tym związanych, potrafiła, nie podważając znaczenia doktryny kościoła katolickiego, zawsze nadać jakiś indywidualny rys portretom kreowanych przez siebie świętych. Do świętych, którzy pojawili się na kartach jej utworów należą m. in. św. Franciszek z Asyżu, św. Stanisław ze Szczepanowa, św. Stanisław Kostka, św. Andrzej Bobola i sługa Boży, Piotr Skarga. Temu ostatniemu, choć nawet nie był beatyfikowany, pisarka poświęciła wiele miejsca na kartach swych utworów, uznając tę postać za szczególnie ważną w historii Polski i w dziejach kościoła katolickiego.

Postulowana przez Zofię Kossak idea służby Bożej doskonale wpisuje się w wypracowaną przez nią strategię pisarstwa historycznego podporządkowanego idei społecznego posłannictwa [20]. Pisarka była przekonana, że siłą spajającą naród jest jego historia i pozostająca z nią w ścisłym związku tradycja, którą przechowuje się w społecznej pamięci. Dlatego ogromną wagę przywiązywała do kształtowania świadomości narodowej, pod pojęciem której rozumiała twórczy wysiłek ludzkiego umysłu, oparty na akcie rozumienia przynależności do wspólnoty oraz przeżywaniu tej przynależności [1, s. 19]. Aby odkryć swą tożsamość i zyskać samoświadomość naród powinien — według Zofii Kossak — w sposób rozumny nieustannie wracać do przeszłości. Dlatego swe powieści historyczne pisała w przekonaniu, że pisarz, kreując wizję przeszłości, nie tylko przekazuje wiedzę o danym czasie historycznym, zrekonstruowaną na podstawie dostępnych mu archiwaliów i opracowań, ale podejmowane przez niego zagadnienia pozwalają uświadomić odbiorcom historyczne korzenie współczesności [24, s. 147]. Przez prezentowanie odpowiednich wzorców pisarz powinien próbować nakłonić czytelnika do przyjęcia postawy aktywnej wobec świata [8, s. 2]. Dlatego w powieściach Zofii Kossak dyskurs historyczny ściśle łączy się z dyskursem ideologicznym, a całość nakierowana jest na perswazję aksjologiczną [14, s. 152–153]. Do jej pisarstwa dobrze odnoszą się słowa Gabriela Bonnota Mably'a. «Pragnę — pisał on — ażeby historyk miał jak najgłębszy szacunek dla moralności, ażeby uczył mnie miłować dobro publiczne, ojczy-

znę, sprawiedliwość, ażeby demaskował występek czcząc cnoty» [13, s. 575].

Wszystkie utwory Zofii Kossak, zarówno te oparte na fikcyjnej fabule, jak i publicystyczne, chociaż traktują o różnych okresach historii, tworzą spójną ideowo-myślową całość, wpisaną w konwencję wielkiego, z prawdziwą pasją wykreowanego, barwnego fresku historycznego, realizującego idee humanizmu chrześcijańskiego [17, s. 132; 18, s. 184]. Obok tekstów, wchodzących w skład znanego cyklu poświęconego krucjatom («Krzyżowcy», «Król Trędowaty», «Bez oręża»), sytuują się powieści XVI–XVII-wieczne jak np. «Złota wolność» (1928) oraz te, budowane na fundamencie deprecjonowanych przez zawodowych historyków legend dziejowych, połączonych ściśle z legendą hagiograficzną, takie jak: «Beatum scelus» (1924) (powtórnie podjęty wątek w «Błogosławionej winie», 1953), «Z miłości» (1926), «Warna» (1938), «Legnickie pole» (1930) i «Suknia Dejaniry» (1939). Na marginesie tej bardzo różnorodnej twórczości epickiej Zofii Kossak sytuuje się pisany w podobnym duchu obrazek dramatyczny «Kielich krwi» poświęcony konfliktowi między św. Stanisławem biskupem a królem Bolesławem Śmiałym.

W tym kontekście zrozumiałe staje się, dlaczego Zofia Kossak tak wiele uwagi poświęciła Piotrowi Skardze (20.02.1536 w Grójcu — 27.09.1612 w Krakowie). Jej wypowiedzi na temat jego działalności dobrze wpisywały się w dyskusję na temat świętości toczoną w dwudziestoleciu międzywojennym głównie w kręgach narodowych m. in. na łamach «Prosto z Mostu» z udziałem Jana Dobraczyńskiego, Władysława Grabskiego i Adama Doboszyńskiego [22, s. 361–378]. Długie, bogate w wydarzenia życie i ofiarna działalność Skargi na bardzo różnych polach — kościelnym, zakonnym, edukacyjnym, społecznym i literackim, w Zofii Kossak budziły nie tylko podziw i szacunek, ale również ciekawość, bliską fascynacji. Był dla niej postacią godną do naśladowania, wzorcem dla kolejnych pokoleń. Na styl i poziom merytoryczny jej wypowiedzi o Jezuicie wpłynęła bezkrytyczna akceptacja «złotej legendy» Skargi. Milcząco potraktowała «czarną legendę» przedstawiającej go jako fanatyka religijnego, rycerza kontrreformacji, «młota na heretyki». Obie legendy narodziły się jeszcze za życia autora «Kazań sejmowych». Wielkim orędownikiem «złotej legendy» Jezuity był Adam Mickiewicz, a po nim m. in. historyk Feliks Koneczny. Wizualnie utrwalił ją Jan Matejko w swym słynnym obrazie «Kazanie Skargi», namalowanym w czasach narodowej traumy, po powstaniu styczniowym. Obchody rocznicowe trzystulecia śmierci Skargi w roku 1912 mocniej utrwaliły przekonanie o wielkiej, historycznej roli Jezuity, uznanego za bohatera całego narodu, sumienie Ojczyzny, za pogromcę heretyków, wizjonera i złotoustego kaznodzieję. Pisma katolickie, otaczające jego postać wielkim szacunkiem, obwołały go patronem inteligencji katolickiej, a w końcu duchowym przywódcą ruchu katolicko-narodowego [1, s. 144, 145; 15, s. 23, 37, 127, 150, 156]. W «złotej legendzie» wyidealizowana i heroizowana postać Skargi staje się postacią-symbolem. W ten sposób zaspokajał on potrzeby moralne i duchowe narodu, pogrążonego przez wiele lat w traumie rozbiorowej.

W twórczości Zofii Kossak postać Skargi pojawiła się najpierw w «Złotej wolności», gdzie został wykreowany na obrońcę wiary katolickiej i polskości, na mądrego, przewidującego rzecznika wzmocnienia władzy państwowej. Pisarka przeciwstawiła go królowi, Zygmuntowi III Wazie, w którym widziała uosobienie krótkowzroczności i nieudolności politycznej, egoizmu i ksenofobii. Lecz naród, głuchy na głos swych proroków, powoli pogrążał się w upadku. W tej powieści Zofia Kossak pokazała Skargę również od innej strony jako rzecznika Bożego miłosierdzia, które ma być antidotum na zło tego świata. «Bez ufności w ciągłą opiekę miłosiernego Pana — jak naucza powieściowy Skarga — gotowego w każdej chwili ściągnąć dłoń, by podeprzeć, żyje człek jako bez słońca…» [10, s. 277].

W tym właśnie duchu Zofia Kossak rozwinęła wątek autora «Kazań sejmowych» w odczycie pt. «Beatyfikacja Skargi» wygłoszonym na Skargowskim Kongresie Jubileuszowym publicystów i działaczy katolickich w Warszawie w roku 1936 (odczyt przedrukowany na łamach «Prosto z Mostu» z dnia 20.09.1936, nr 41). Pisarka na samym wstępie podkreśliła niekwestionowane — jej zdaniem — znaczenie roli, jaką Jezuita odegrał w polskich dziejach, a potwierdzenie tego znajdowała zarówno w dziełach samego Jezuity, jak również w pracach historycznych i legendzie dziejowej. Świadomie zrezygnowała z mówienia o nim jako o wybitnym polityku, kaznodziei, proroku, mężu stanu, publicyście i pisarzu, działaczu społecznym — twórcy zakładów społecznych i spółdzielczości, uznając, że sprawy te zostały dobrze zaprezentowane przez badaczy różnych dyscyplin naukowych. Nie negując znaczenia jego zasług wobec Rzeczypospolitej, chciała pokazać go od innej strony — jako sługę Bożego, wskazując nie tyle na jego związki z kościołem katolickim, co na uniwersalność jego posługi religijnej i aktualność jego postawy także w czasach jej współczesnych. Dlatego Zofia Kossak skupiła się głównie na życiu wewnętrznym zakonnika i na jego stosunku do spraw ostatecznych. Przede wszystkim zwróciła uwagę na brak wiarygodnych źródeł pozwalających na pełne

zrekonstruowanie tego zagadnienia. Bo, jak pisała: «Piotr Skarga nie lubił zwierzeń. Nie pisał memoriałów, nie udzielał wywiadów, osobowość swoją odsuwał na daleki plan jako rzecz niegodną uwagi…» [4, s. 1]. W pozostawionej przez niego spuściźnie można odnaleźć zaledwie kilka zdań odnoszących się do niego samego. Jednak przy rekonstrukcji jego portretu duchowego nie ma to większego znaczenia, ponieważ — jak twierdziła — nie było rozbieżności pomiędzy tym, co głosił i tym, co czynił, pomiędzy jego życiem publicznym a jego życiem prywatnym. Każde wypowiedziane słowo przez Skargę — jak podkreślała to Zofia Kossak w swym wystąpieniu — było osadzone w dniu codziennym. Budując wyidealizowany portret Skargi, pisarka mocno wyeksponowała pozytywne cechy jego charakteru takie jak: dobroć, szczerość charakteru, uczciwość, objawiające się na każdym polu jego działalności, co od razu już na wstępie jej odczytu niezwykle uwznioślilo jego postać. W tej podniosłej tonacji budowany jest dalszy dyskurs. Swą działalnością na różnych polach zakonnik wzbudzał niewątpliwy podziw w szerokich kręgach społecznych. Przez naturę obdarzony został wybitnymi zdolnościami literackimi i kaznodziejskimi, szerokim horyzontem myślowym, nie zawężonym żadnymi przesądami klasowymi i nacjonalistycznymi. Daleki był — według Zofii Kossak — od ksenofobii. A przy tym cechować go miała żelazna energia, niestrudzona ruchliwość, talent organizatorski, siła woli, niegasnący entuzjazm, wytrwałość i odwaga. Jednak nie te cechy charakteru zaskoczyły i zadziwiły pisarkę. Przede wszystkim doceniła w Jezuicie jego niczym niezachwiany kościec moralny i religijny. To katolicyzm miał — jej zdaniem — uczynić z niego człowieka czynu. Nie był to jednak katolicyzm doktrynalny, tylko rozumiany jako religia miłości. Na potwierdzenie tego Zofia Kossak przywołała jedną z wypowiedzi Skargi, znakomicie określające jego postawę religijną. Głosił on, że: «…Wszelkie stworzenie jest śladem Boga, który przyszedł tędy, jako myśliwcy po śladach zwierza szukają, tak człowiek rozumny na świat patrząc, szukać Pana Boże może… Wszystka moc i piękność i dostatek rzeczy na ziemi i niebie mówi: Nie myśmy Bogiem, tędy przeszedł, dalej go szukaj. (…) Stworzenie wszystko jest jako dom, pięknie i mocno zbudowany, po którym rzemieślnika, poznać i mógłby on dopowiedzieć: Patrz, jaki to mistrz, który mnie uczynił. — I jako obraz prześliczny, i subtelny mówi do tego, co nań patrzy: gadaj, kto mnie malował i podziwu się takiego misternika. (…) Na koniec jest stworzenie jako zwierciadło, w którym wedle podobieństwa twarz się Boska ukazuje… w którym widzim prawdziwie moc, dobroć, bogactwo i wielmożność i królestwo i wspaniałość i wieczność samego Boga…» [4, s. 2].

Tak więc Skarga okazał się rzecznikiem bezgranicznej miłości i uwielbienia dla Boga i miłości do człowieka oraz wszelkiego stworzenia pokrewnej franciszkańskiej. Z tego źródła– według pisarki — miały brać się dopiero jego żelazna wola, niezłomna siła charakteru i niestrudzona chęć do działania. Bo, jak pisała: «Ów żar palący słów, owa niestrudzenie czynna postawa bojowa w stosunku do życia, najgłębszy patriotyzm, wszystko to było wynikiem tamtych dwóch pobudek, logicznym i niezachwianym» [4, s. 2].

A zatem Zofia Kossak, zasadniczo nie negując zewnętrznego wizerunku Skargi jako surowego kaznodziei, proroka, nauczyciela, pogromcy heretyków, zwłaszcza arian, zrekonstruowała jego portret wewnętrzny jako człowieka głębokiej modlitwy, kontemplacji, mistyka — człowieka czynu duchowego. To bezgraniczne zaufanie i całkowite zawierzenie siebie Bogu wsparte czynną realizacją przykazania miłości — według Zofii Kossak — uczyniło ze Skargi doskonałego chrześcijanina. W przypadku jego osoby prawdziwe okazuje się stwierdzenie, że wiara to gwałt zadany rozumowi (określenie George'a Tyrrella), dlatego w kontekście jego osoby i dzieła można — zdaniem Zofii Kossak — mówić o nie dającym się wytłumaczalnym racjonalnie fenomenie, czyli o «skandalu wiary», która przekracza uwarunkowania historyczne, psychologiczne i społeczne. W tym odczycie wystylizowanym na hagiograficzną opowieść Zofia Kossak przypomina wizję, które miał Skarga w klasztorze cystersów w Mogile, kiedy do pogrążonego w głębokiej modlitwie zakonnika przemówił sam Chrystus z krucyfiksu, błogosławiąc mu w jego poczynaniach.

Ta pełna pokory postawa Skargi wobec Boga, świata i drugiego człowieka, pozwalała mu zwalczyć pychę i egoizm oraz pobudzić w duszy pragnienie doskonałości, a to z kolei rodziło w nim bezwarunkową chęć złożenia ofiary z własnego życia. Była to przecież epoka męczenników za wiarę tej miary co Andrzej Bobola czy Jozafat Kuncewicz, przywoływani zresztą przez Zofię Kossak w jej XVII-wiecznych powieściach. Bóg wyznaczył mu, w co mocno wierzył, inne zadanie. Jemu całkowicie podporządkował wszystkie swe działania.

Skarga miał otrzymać od Boga specjalny dar — łaskę litości dla bliźniego, w tym również dla heretyków. Niezachwianie wierzył we wrodzoną dobroć człowieka i zawsze potrafił odróżnić człowieka od głoszonych przez niego poglądów. Dlatego był przeciwnikiem stosów i tortur. Uważał, że ludzi należy ewangelizować słowem, gdyż wiara w Boga rodzi się

ze słuchania Jego słów. Pisarka w ten sposób negowała prawdę «czarnej legendy» Skargi jako fanatyka religijnego. Pokazała go jako człowieka wielkiego formatu duchowego, z radością wypełniającego Boże posłannictwo. Dzięki temu mógł stać się wielkim apostołem miłosierdzia, które uznał za podstawę wszelkich ludzkich działań. Wierzył mocno w to, że «wszyscy mogą być miłosierni, aby ludzkie nędze bliźnich swoich odganiali» [4, s. 2]. Dlatego zakonnik wzywał: «…Miejcie wspaniałe i szerokie serca. Nie ścieśniajcie, nie kurczcie miłości swojej w domach i własnych pożytkach. Nie zamykajcie jej w komorach i skarbnicach. Niech się ta miłość w was jakoby z gór wysokich na równe pola wylewa…» [4, s. 2]. Słowa te Skarga — jak starała się to pokazać Zofia Kossak — realizował w każdym swym czynie. W jego przypadku miłosierdzie stało się źródłem nie tylko rozwoju duchowego, ale również wszelkich działań publicznych, podejmowanych na polu kościelnym, państwowym i społecznym. To z ducha miłosierdzia wyrosły takie dzieła jak: bractwa miłosierdzia, kasy św. Mikołaja, opieka nad więźniami, bractwa dobrej śmierci. Było to dzieło organizacyjnie i duchowo olbrzymie i, jak się okazało, ponadczasowe, które przez wieki nic nie straciło na swej aktualności. Działalność Skargi nie miała nic z utopii społecznej, było to działanie praktyczne, ale wykraczające poza materializm i pragmatyzm. Jezuita w swych wypowiedział podkreślał wielokrotnie, że Królestwo Niebieskie trzeba zacząć budować już teraz tu na ziemi.

Skarga, co Zofia Kossak wielokrotnie podkreślała w swym odczycie, zarówno u współczesnych, jak i potomnych budził głęboki podziw i szacunek. Przez wieki utrwalił swój wizerunek jako obrońcy wartości niezniszczalnych i tradycji narodowej. Skarga uczył ludzi silnej, niczym niezachwianej wiary w Boga. Unikając religijnego efekciarstwa, zachęcał do pracy nad sobą, do wewnętrznego pogłębiania wiary, nie traktując jej jednocześnie jako sprawy intymnej, osobistej każdego człowieka, tylko kultywowanej we wspólnocie, jaką jest kościół katolicki. Tak więc — zdaniem Zofii Kossak — ten człowiek o niezachwianej wierze, stworzył dzieła trwałe, potwierdzające swą wartość na przestrzeni długiego trwania i pomimo upływu czasu, wciąż aktualne. «Tak że trzeba wierzyć — jak pisała Zofia Kossak — iż jedni opierają swe dzieła o Wieczystą Trwałość, zazębiają swe prace o Boże regiony, wzrastają w nieznane fundamenta położone, wtedy gdy kuto zawiasy ziemi, osiągając przez to automatycznie (…) pozaziemską moc, gdy poczynania drugich, tylko o ziemię oparte, dzielą nietrwałe losy wszystkiego co ziemskie» [4, s. 2].

Ale jednak w tym wyidealizowanym przez Zofię Kossak portrecie Skargi pojawiają się pewne rysy, które co prawda nie raziły samej pisarki wychowanej w duchu tradycyjnego katolicyzmu, ale mogą one budzić niepokój u współczesnego człowieka. Skarga marzył o wykorzenieniu herezji i powołaniu do istnienia silnego państwa z mocną władzą królewską, budowaną na fundamencie katolicyzmu, który uznawał za rdzeń tożsamości narodowej i podstawę dla rozwoju człowieczeństwa. Negował przy tym sens ugodowego dialogu międzywyznaniowego, nie uznawał tolerancji religijnej w duchu konfederacji warszawskiej, propagował ideę unii kościoła prawosławnego i katolickiego [23, s. 196–218]. Był przecież jednym z głównych rzeczników unii Brzeskiej i powstania kościoła unickiego. Pisarka w swym odczycie co prawda nie pominęła tego milczeniem, ale również nie rozwinęła i nie pogłębiła tego wątku.

Ostatecznie z odczytu Zofii Kossak wyłania się wizerunek Skargi nie tylko jako pobożnego moralisty ze skłonnościami do ascezy i mistycyzmu, unikającego efekciarstwa religijnego i fanatyzmu, ale przede wszystkim jako doskonałego chrześcijanina miłującego Boga ponad wszystko, zachęcającego do pogłębiania wiary, uprawiającego czynnie miłość bliźniego, czyniącego wielkie dzieło miłosierdzia. Te działania stanowiły podstawę dla jego misji ewangelizacyjnej i wszelkich jego działań społecznych oraz politycznych. Pozwoliło mu to również określić stosunek do ziemskiej Ojczyzny, którą traktował tak jak Matkę. W marzeniach widział ją jako Ojczyznę wszystkich obywateli bez względu na ich pochodzenie społeczne, mądrze rządzoną, silną wiarą katolicką. Tak właśnie rozumiał patriotyzm — jako służbę publiczną.

Dla Zofii Kossak Piotr Skarga jest rzecznikiem niczym nie zachwianego autorytetu kościoła katolickiego. Tak jak i on uznawała katolicyzm za dobro globalne [11, s. 71]. Jej zdaniem pomaga on przezwyciężyć zło w historii — uniemożliwia wojny, dominację jednych nad drugimi, humanizuje stosunki społeczne [11, s. 71]. Pisarka podzielała w tym przypadku stanowisko Adama Mickiewicza, który pisał, że: «nie masz religii bez instytucji, co ją podtrzymuje, nie masz naprawdę żywej instytucji bez tradycji, to jest bez szeregu ludzi *qui tradunt*, czyli którzy przekazują sobie z rąk do rąk prawdę» [16, s. 267]. Skarga nie istniałby więc bez instytucji Kościoła katolickiego, to ona w dużym stopniu uformowała go jako człowieka i duchownego, nadała sens wszelkim jego działaniom.

Zofia Kossak raz jeszcze przywoła postać Skargi w kolejnej swej prelekcji pt. «Chrześcijańskie posłannictwo Polski» (1938), w której, odwołując się do idei Mickiewiczowskiego mesjanizmu, głosiła naukę o dziejowym powołaniu Polski — nie

imperialnym, tylko duchowym [5, s. 1]. Jako jednego z rzeczników i nauczycieli tak rozumianej misji dziejowej Polski realizowanej w płaszczyźnie moralnej był — według pisarki — Skarga. Naród pozostał obojętny na nauki swych nauczycieli: Piotra Skargi i Andrzeja Boboli, stąd Polska nie zrozumiała swego posłannictwa. Dlatego wiek XVII, najszczytniejszy w rozwoju Rzeczypospolitej Obojga Narodów, stał się początkiem licznych klęsk, począwszy od wojen kozackich, moskiewskich, szwedzkich, a kończąc na utracie Kresów i upadku suwerenności państwowości polskiej w XVIII-tym wieku. Tak więc proroctwo Skargi okazało się wielkim ostrzeżeniem dla jego Polaków lekceważących własne państwo.

Zofia Kossak wielokrotnie zwracała uwagę na to, że w porównaniu z innymi krajami katolickimi w historii Polski mało jest świętych, co — jej zdaniem — związane jest z ogólną ignorancją wiary w Boga i zbytnią tolerancją. W celach dydaktycznych konsekwentnie promowała biografie swych ulubionych świętych takich jak: św. Stanisław ze Szczepanowa («Kielich krwi», «Zlecenie», esej «Boże motory»), św. Stanisław Kostka («Z miłości»), Kaźmierz Korsak i Andrzej Bobola («Suknia Dejaniry»), Józafat Kuncewicz, brat Albert czy Wanda Justyna Malczewska. Ich historie, choć często poddane nadmiernej heroizacji i idealizacji, niosą — jej zdaniem — ważne treści religijne, moralne oraz patriotyczne. Tak więc znaczenie kultu świętych Zofia Kossak postrzegała w dwóch wymiarach: wychowawczo-ziemskim i nadprzyrodzonym.

W kontekście postaci Skargi i innych świętych pisarka podjęła rozważania na temat świętości we współczesnym świecie nastawionym na pragmatyzm i przeciętność, traktującym świętość jako odchylenie od normy czy wyskok fantazji. Świadectwem tego są wykreowane przez nią postacie świętych w ujętych w konwencję legendową opowieściach o treści fantastycznej, nasyconych pierwiastkami cudowności [12, s. 211–212] zebranych w tomie «Szaleńcy Boży» (1929). Odchodziła w nich od popularnej, sfabularyzowanej parenezy charakterystycznej dla literatury dewocyjnej [19, s. 53], dlatego wykreowani przez Zofię Kossak święci nie powielają schematów zapożyczonych mechanicznie ze średniowiecznych apokryfów, obecnych chociażby w «Złotej legendzie» Jakuba de Voragine'a. Nie dają się oni zatem łatwo przypisać popularnym typom: mistyka, ascety, męczennika lub cudotwórcy. Święci Zofii Kossak są ludźmi obdarzonymi silną wolą i temperamentem. Przy czym ludzie zawsze fascynowali pisarkę nie tyle jako fenomeny psychologiczne, co raczej jako aksjologiczny splot dobra i zła, a to ma niewątpliwie wpływ na ich artystyczną kreację [21, s. 159]. Ostatecznie wszystko — według autorki «Z miłości» — zależy od gotowości człowieka na wyrażenie posłuszeństwa wobec planów Bożych [9, s. 3–5]. Świętość oznacza więc — zdaniem autorki: «Miłować Boga i ludzi tak mocno, by to uczucie odbijało swoje piętno na każdej myśli, słowie i czynie». A zatem zgodnie z głoszoną przez nią koncepcją świętości: «Święty — jak pisała — to już jest po prostu pełny, doskonały katolik. Ideał wyznawcy, jaki stawia przed nami nasza wiara, jest tak trudny i wysoki, że osiągnięcie go staje się jednym ze świętością. Nie każdy święty musi być mistykiem i nosić stygmaty. W niebieskiej glorii chodzi wielu ludzi na pozór zwykłych i codziennych. Każdy z nich był jednak **doskonałym katolikiem**. A to już wystarczy» [podkreśl. od autorki] [4, s. 2]. Tak więc pisarka utożsamiała świętość głównie z konsekwentnie, uczciwie realizowanym w życiu codziennym katolicyzmem. A jednak — jak zauważyła we «Wstępie» do «Sukni Dejaniry» — nie pozwala przejść obojętnie, kiedy jednych kusi i fascynuje, innych oburza i gorszy, bo tak naprawdę zawsze pozostanie tajemnicą. Bo, jak pisała: «Świętość z natury swej odmienna jest od zwyczajności, a przeto razi. Świętość bywa często skandalem i zgorszeniem dla ludzi «trzeźwo myślących». (…) pozostaje obca światu. Świat toleruje pobłażliwie piękne legendy o Świętych, ale tylko, dopóki ci Święci nie zaczepiają jego podstawowych praw socjalno-ekonomicznych. Wtedy wypowiadają im walkę» [9, s. 5]. To tłumaczy — zdaniem pisarki — kontrowersje, jakie wśród niektórych może budzić posługa pełniona przez Skargę. Potwierdza to tylko — jej zdaniem — jego wybitność i niekonwencjonalność. Świadczy za nim jego wytarta, zrudziała sutanna, nabierająca wartości symbolicznej. Świętym — według Zofii Kossak — człowiek nie staje się na zasadzie jednorazowego aktu Łaski, ale, tak jak Piotr Skarga, do swego posłannictwa dorasta drogą duchowego rozwoju przez stopniowe doskonalenie wewnętrzne, poddając się sile wartości nadrzędnych. Dopiero wtedy zaczyna rozumieć, że jest cząstką planu Bożego, którego tajemnicy nigdy nie będzie w stanie pojąć, ale udział w nim daje mu nadzieję eschatologiczną. Dlatego — według pisarki — świętość staje się wyzwaniem, nie tylko dla człowieka do niej powołanego, ale również dla całego otoczenia.

W swych utworach Zofia Kossak dawała świadectwo swej wierze w Boga, wierności kościołowi katolickiemu. konsekwentnie budowała w nich teologię historii. Dlatego celem jej działań pisarskich było odkrywanie w konkretnych wydarzeniach dziejowych wartości moralnych i obywatelskich [3, s. 408]. Pokazała, że w kształtowaniu dziejów ważną rolę odegrali ludzie obdarzeni większą, niż przeciętna świadomością, spełniający w myśl głoszonej przez nią koncep-

cji historiozoficznej funkcję «instrumentu» woli Bożej. Do nich bez wątpienia należał Piotr Skarga. W oczach Zofii Kossak postać wybitna, co starała się pokazać i udokumentować w swych wypowiedziach. Ale w pełni wartość moralną i religijną jego działań można rozpoznać dopiero z dystansu czasowego. Historia jego duchowego dzieła, może — jej zdaniem — wiele powiedzieć współcześnie żyjącym ludziom o uniwersalizmie wzorów chrześcijańskiej, które — zgodnie z koncepcją jej pisarstwa — mają stać się «antidotum» na zło współczesnego świata.

LITERATURA

1. Bończa-Tomaszewski N. Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku / Nikodem Bończa Tomaszewski. — Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. — 395 s.

2. Calvet J. O twórczości i krytyce katolickiej / Jean Calvet / Przekł. i przedm. opatrz. A. Górski. — Poznań : Wyd. nakładem Księgarni św. Wojciecha, [b. r. wyd.]. — 192 s.

3. Górski K. Beatum scelus / Konrad Górski // Literatura i katolicyzm / Wybór, wstęp, komentarz A. Bielak. — Lublin : Wydawnictwo KUL, 2004. — 408 s.

4. Kossak Z. Beatyfikacja Skargi / Zofia Kossak // «Prosto z Mostu». — 1936. — Nr 4. — S. 1–2.

5. Kossak Z. Chrześcijańskie posłannictwo Polski. Prelekcja na IV Studium Katolickim w Warszawie w roku 1938 / Zofia Kossak. Druk prelekcji «Kultura». — 1938. — Nr 40. — S. 1. Przedruk za: «Niedziela». — 2004. — Nr 18. — S. 14, 18.

6. Kossak Z. Przedmowa / Zofia Kossak // Kossak Z. Błogosławiona wina. — Warszawa : Wyd. PAX, 1983. — S. 3–5.

7. Kossak Z. Przedmowa / Zofia Kossak // Kossak Z. Suknia Dejaniry / Częstochowa : Wyd. św. Pawła, 2002. — S. 1–5.

8. Kossak Z. Służba pisarza / Zofia Kossak // «Albertinum». — 1939. — Nr 1. — S. 2.

9. Kossak Z. Suknia Dejaniry / Zofia Kossak. — Częstochowa : Wyd. św. Pawła, 2002. — 283 s.

10. Kossak Z. Złota wolność / Zofia Kossak. — Warszawa : Wyd. PAX, 1965. — 277 s.

11. Kozera B. Literatura a religia. Polska współczesna powieść katolicka / Bartłomiej Kozera. — Opole : Wyd. Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich, 1993. — 71 s.

12. Legenda // Słownik terminów literackich / Pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk : Wyd. Ossolineum, 1976. — S. 211–212.

13. Mably G. B. O sposobie pisania historii / Tłum. B. Strumiński / Gabriel Bonnon Mably // Filozofia francuskiego Oświecenia / Wybór B. Baczko. — Warszawa : Wyd. PWN, 1961. — 575 s.

14. Mazanowa D. O niektórych problemach pisarstwa historycznego Zofii Kossak / Danuta Mazanowa // Polska powieść historyczna XX wieku / Pod red. L. Ludorowskiego. — Lublin : Wyd. UMCS, 1990. — S. 152–153.

15. Micińska M. Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–194) / Magdalena Micińska. — Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. — 492 s.

16. Mickiewicz A. Wykłady z literatury słowiańskiej. Wykład XIII. IV. Badanie historyczne i filologiczne / Adam Mickiewicz // Mickiewicz A. Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty / Przekł. L. Płoszewski. Dzieła. — T. XI. — Warszawa : «Czytelnik», 1955. — 267 s.

17. Parnicki T. Humanizm katolicki Zofii Kossak / Tedor Parnicki // Szkice literackie / Przedm. opatrzył S. Lichniak. — Warszawa : Wyd. PAX, 1978. — 132 s.

18. Parnicki T. Krzyżowcy / Teodor Parnicki // Szkice literackie / Przedm. opatrzył S. Lichniak. — Warszawa : Wyd. PAX, 1978. — 132 s.

19. Plezia M. Wstęp // Marian Plezia // Voraigne J. Złota legenda / Wybór, przekł. z jęz. łac. J. Pleziowa, wyboru dokonał, wstępem i przyp. opatrz. M. Plezia. — Warszawa : Wyd. PAX, 1983. — 184 s.

20. Silvester K. [właśc. s. Teresa Zofia Landy], Kryteria moralne w krytyce literackiej / Teresa Zofia Landy // «Verbum». — 1938. — Nr 4.

21. Stępień P. Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach. Kazanie na dzień św. Katarzyny, Legenda o św. Aleksym, Lament świętokrzyski, Ołtarz Jezusow / Paweł Stępień. — Warszawa : Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2003. — 158 s.

22. Urbanowski M. «Drogą ku przemianie serc jest walka…». Doświadczenie świętości w prozie Jana Dobraczyńskiego / Maciej Urbanowski // Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze / Pod red. A. Bielak, P. Nowaczyńskiego. — Lublin : Wyd. KUL, 2011. — S. 361–378.

23. Tazbir J. Tolerancja srebrnego wieku / Janusz Tazbir // Państwo bez stosów i inne szkice. Prace wybrane Janusza Tazbira / Pod red. S. Grzybowskiego. — Kraków : Universitas, 2000. — S. 196–218.

24. Topolski J. Teoria wiedzy historycznej / Jerzy Topolski. — Poznań : Wyd. Poznańskie, 1983. — 147 s.

УДК 821.161.2:929 Скарга

Ігор (ІСІЧЕНКО)
Архиєпископ Харківський і Полтавський

ТРАКТАТ о. ПЕТРА СКАРГИ ТІ «O JEDNOŚCI KOŚCIOŁA BOŻEGO» ЯК ЧИННИК УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ XVI ст.

Полемічний трактат о. Петра Скарги «O iedności Kościoła Bożego» (1577) проаналізовано як чинник українського літературного життя, інтегрованого багатоетнічною культурою Речі Посполитої. Ця книга не лише викликала широкий резонанс у православній спільноті, а й відіграла роль каталізатора у сприйнятті та закріпленні нових стильових тенденцій, що склалися на початку XVII ст. у феномен українського бароко. Необхідність адекватної відповіді Петрові Скарзі стимулювала розвиток інтелектуального середовища в Острозі, звідки походять перші полемічні твори антикатолицького змісту.

Ключові слова: *Петро Скарга, полеміка, Костянтин Василь Острозький, Герасим Смотрицький, Острозька академія, бароко.*

Traktat polemiczny o. Piotra Skargi «O jedności Kościoła Bożego» (1577) poddano analizie jako czynnik ukraińskiego życia literackiego, integrowanego przez wieloetniczną kulturę Rzeczypospolitej. Praca ta nie tylko wywołała szeroki rezonans we wspólnocie prawosławnej, ale odegrała też rolę katalizatora w recepcji i utrwaleniu się nowych tendencji stylistycznych, które złożyły się na początku XVII w. na fenomen ukraińskiego baroku. Konieczność godnej odpowiedzi Piotrowi Skardze stymulowała rozwój środowiska intelektualnego w Ostrogu, skąd pochodzą pierwsze utwory polemiczne o treści antykatolickiej.

Słowa kluczowe: *Piotr Skarga, polemika, Konstanty Wasyl Ostrogski, Herasym Smotrycki, Akademia Ostrogska, barok.*

Fr. Piotr Skarga's polemical treatise «O iedności Kościoła Bożego» (1577) is analyzed as a factor in the Ukrainian literary life, which was integrated by multi-ethnic culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth. This book is not only caused a wide resonance in the Orthodox community, but also played a catalytic role in the perception and consolidation of new stylistic trends that emerged in the early 17th century into phenomenon of the Ukrainian Baroque. The need for an adequate response to Fr. Piotr Skarga has stimulated the development of the intellectual environment in Ostrih, where the first anti-Catholic polemical works were published.

Keywords: *Piotr Skarga, polemics, Kostiantyn Vasyl Ostrozky, Herasym Smotrytsky,* **Ostrih Academy**, *Baroque.*

Історики польської літератури не зупиняються детально на книзі о. Петра Скарги «O jedności Kościoła Bożego pod jednym pasterzem» (1577). Юліян Кшижановський лише зауважує, що ця книга підготувала Берестейську унію й викладала засади католицької політики, пізніше застосовуваної Зиґмунтом III Вазою, «mającej w przyszłości tak fatalnie zaważyć na losach Polski» [12, с. 167]. Чеслав Гернас взагалі не згадує цієї книги, обмежуючись констатацією полемічного характеру творчості Скарги, оцінюваного головно як проповідник і агіограф [11, с. 160]. «Житіями святих» обмежує розповідь про Скаргу Анджей Сайковський [16, с. 117–118], а російські полоністи додають до критичного портрета Скарги, що він був прихильником граничної нетерпимости до іновірців і закликав до наступу на православ'я [6, с. 82].

Детальніше зупиняється на цій книзі сучасний біограф Скарги о. проф. Роман Дарковський ТІ у ювілейному нарисі «Актуальність о. Петра Скарги». Він наводить відомості про три прижиттєві видання книги, 1577, 1590 та 1610 рр., та повідомляє про ще три посмертні видання (не враховуються передруки в «Памятниках полемической литературы»), останнє з яких з'явилося в Кракові 1885 р. [13, с. 18–20]. У книзі довголітнього голови Польського богословського товариства о. Казимира Пануся книга «O jedności Kościoła Bożego» згадується лише як епізод з унійного аспекту багатогранної діяльности визначного єзуїта [15, с. 20–21].

Справді, в історії польської літератури ця книга не відіграла істотної ролі. Натомість жоден з українських літературознавців, пишучи про міжконфесійну полеміку XVI–XVII ст. (а полеміка належала до пріоритетних масивів тогочасного письменства!), не може оминути імени польського автора. Адже саме книга «O jedności Kościoła Bożego» стала поштовхом до інтенсивних, непримиренних, запеклих дискусій, у перебігу яких не лише формувалася модель Берестейської унії та проголошеної нею Київської католицької митрополії східного обряду, а й впро-

ваджувалася в національну естетичну свідомість нова стилістика, властива бароко.

Книга о. Петра Скарги «O jedności Kościoła Bożego» стала наслідком драматичного переживання 41-річним єзуїтом, вже добре знаним як талановитий проповідник і енергійний місіонер, ситуації поділу церкви, виявленої ним у столиці Великого князівства Литовського. У Вільні Скарга жив з 1573 р. Він активно полемізував із популярними серед литовської шляхти кальвіністами та соцініянами, видав полемічний трактат «Pro Sanctissima Eucharistia contra heresim» («Про Найсвятішу Євхаристію проти єресей», 1576). У передмові-посвяті книги «Про єдність Церкви Божої», адресованій князеві Костянтину Острозькому [17, ствп. 223–231], Скарга мотивує написання книги запитами «wielu zakonu Greckiego ludzi» [17, ствп. 227], натхнених до духовних пошуків його проповідями, та брутальною критикою римо-католицької церкви в руських книжках, наданих Скарзі Валеріяном Протасевичем, віленським єпископом (1556–1579) і засновником тамтешнього колеґіуму (1570) — майбутньої академії [14, с. 36–38].

Витоки антикатолицької тенденційности руських полемічних творів Скарга шукає в підступності греків, котрі приховують правду про первісну єдність, церковний розкол і спроби його подолання, що чинилися, на його думку, щопівтораста років — аж до останнього, Флорентійського, собору 1439 р. Посвята книги князеві Костянтинові Острозькому не лише символічна: автор нагадує про виняткову роль князя у православній спільноті Речі Посполитої — «pierwszym w tym Greckim zakonie» [17, ствп. 229] — та про навернення на латинський обряд княжої доньки Катерини й старшого сина Януша, образно описане завдяки мотиву світла євангельської правди: «dom waszey ks. m. Zachodnią światłością, ktora na Wschodzie zgasła, oświecać iuż począł» [17, ствп. 230].

Достосовуючись до культурної традиції адресатів, Скарга наводить перелік вселенських соборів без урахування латеранських, ліонських і Констанцького соборів західної церкви, хоч і визнає за Сьомий Нікейський собор 790 р., а не 787 р., а в переліку отців церкви наводить лише східних, переважно візантійських богословів [17, ствп. 238]. При цьому Флорентійський собор 1439 р. (у Скарги 1438 р.) та прихильних до нього грецьких богословів автор беззастережно ввів у контекст східної церковної історії. Виміри еклезіяльної культури християнського Сходу визначаються, виходячи з антропологічного, а не вербального складника Передання, «bo tesz pierwey był kościoł, niżli pismo, ktore się od Moiżesza poczęło, a kościoł Boży od Adama» [17, ствп. 247]. Так вибудовується виразно тенденційна ретроспектива, зіперта на тезу про включення візантійської церкви до еклезіяльного простору, зосередженого на Римі. Поділ цього простору, розкол засуджується словами мученика Кипріяна, св. Іоана Золотоустого, блаженного Августина, св. Григорія Богослова й інших отців церкви, зіпертими на профетичні застереження пророків Давида й Іллі. І хоча винуватці розколу вишукуються насамперед поміж прихильниками протестантських деномінацій, візантійська церква також звинувачується в бунтівному виході поза межі вселенської спільноти, єдність якої забезпечується, серед іншого, покорою римському першоієрархові, бо «iako hetman nawyszszy nad wiele rothmicrzów, namiestnik widomy tegoż Chrystusa, co kroluie nad anioły, siedzi!» [17, ствп. 278]. Така «гетьманська» місія римського архиєрея засвідчувалася численними історичними прикладами визнання його авторитету Вселенською Церквою.

Канонічні акценти Скарги спричинили зосередження його перших українських опонентів на вченні про примат папи, категорично спростовуваному як у «Посланіи до латин из их же книг» (1582), так і в «Ключі Царства Небесного» Герасима Смотрицького (1587). Анонімний автор «Посланія» шукає в цьому суперечність із євангельським застереженням: «Хрістос апостолом сродзе заказал, абы ся о продседане мѣста промеж себе не сварили и обычаем княжат свѣта сего не пановали» [8, ствп. 1134]. Продовжуючи полеміку зі «скаргами и гербестами», котрі «почали тую кафедру (римскую. — А .І.) носити аж под небеса» [9, с. 224], Герасим Смотрицький посилює протиставлення Христового упокорення тогочасним формам шанування римського архиєрея [9, с. 224].

Ретроспективні мотивації загалом відповідали бароковій ментальності, що утверджувалася в суспільній свідомості політичних еліт Речі Посполитої в II пол. XVI ст. Надто ж близькими вони були до еклезіяльної моделі Київської церкви, котра ховалася від свого сучасного критичного стану за потужною спадщиною східної патристики. Тому услід за Скаргою українські полемісти з різних конфесійних середовищ охоче апелюватимуть до досвіду церковного минулого — і власного, українського, і візантійського — задля пошуку свого питомого місця у Вселенській (кафоличній) Церкві.

Оскільки істотним складником історичного екскурсу Скарги був сюжет про навернення слов'янських народів [17, ствп. 383–388], використаний для доказу відпочаткової належности Руси до неподіленої католицької церкви. Спекуляції на тему юрисдикційної належности Києва згодом перетворяться на неодмінний чинник визначення полемістами місця українського народу в цивілізаційному протистоянні християнського Сходу та Заходу.

Саме в той час, коли Скарга звертався до князя Василя Костянтина Острозького, в його новій резиденції в Острозі відкрилася академія та друкарня і місто перетворюється на загальнонаціональний культурний центр. Коли 1581 р. тут видали шедевр раннього українського друкарства — Острозьку Біблію, у передмові, написаній від імені фундатора видання, знаходить місце й непряма згадка про критиків Київської церкви: «Кто не смирится и не смутится, видя виноград, Богом насажденный, єго же объимают вси, мимо ходящеи, путем разоренія ради оплотов єго и поядаєт и инок дивій, и вепр от луга озоба́ и?.. Или кто не умилит сердца своєго и не плачется, зряще разореніє Церкве Христовы і испровержену хвалу єго и яко волци тяжцы нещадно расхищают и распужают овчеє стадо Христово? Различныя бо сопостаты и многообразныя лукавства обстоят ны» [7, с. 7]. Звичайно, архетипне порівняння церковної громади з овечою отарою (паствою) має чіткі євангельські конотації. Але активне послугування цим образом Скарги з його акцентуванням на пастирській місії апостола Петра, котрому Христос передав був «wszytkich owiec i baranow swoich» [17, ствп. 280], стимулювало нові інтерпретації цього образу.

Метафоричне порівняння супротивників із хижими вовками стане одним із найпоширеніших топосів полемічної літератури. В обох віршах із Острозької Біблії князь Василь Костянтин Острозький постає мужнім противником «драпѣжных волков», «волков нещадных» [7, с. 3], «хищных волков» [7, с. 19], у яких можна пізнати і російське військо, і протестантських проповідників, і прихильників підпорядкування Руської церкви римському архиєреєві. Віршова ж передмова «Всякого чина православный читателю» алегорично зображує релігійно-освітню місію князя як освітлення рятівних стежок, протиставляючи спасительне світло східної церкви темряві західного богословствування:

> Восточныя церкве в русинском народѣ,
> єя же свѣтлость сіяєт в поганской незгодѣ
> [7, с. 20].

І нижче:

> Восточныя церкве, яко дневи начало,
> и дѣйствы богоподобными изрядно сіяло.
> Западныя же церкве, яко начало нощи,
> и поразумѣли древо по єго овощи [7, с. 20].

Попри те, що метафорична інтерпретація антитези «латинський Захід — православний Схід» як протистояння темряви й світла також належить до загальних місць літературної продукції православних полемістів, у книзі, виданій під опікою князя В. К. Острозького невдовзі по публікації трактату Скарги, не можна не помітити наполегливого прагнення адекватно відповісти на адресовані князеві пасажі із закликом: «Zachodnią światłością, ktora na Wschodzie zgasła, oświecać» [17, ствп. 230]. Віршовий полемічний комплекс 80–90-х рр. XVI ст. розгортає цю антитезу в низку протиставлень, застерігаючи:

> Не шукайте Христа на западѣ в Римѣ,
> Явил бо ся нам Господь во Иєрусалимѣ
> [10, с. 72].

Запропонована Скаргою антитеза «автентичний Рим апостола Петра — зрадливий Новий Рим (Константинополь) амбітних іконоборців» урухомила впровадження в руську етноконфесійну самоідентифікацію альтернативної моделі «Рим — Єрусалим», у вимірах якої згодом відроджуваний Київ усвідомлюватиметься як Новий Єрусалим.

Очевидно, першу публікацію повного церковнослов'янського перекладу Біблії не можна звести до контрарґументу в міжконфесійній полеміці. Однак вступні частини видання (вірш-посвята, передмова, вірш до читача) уприявнюють полемічні парадиґми публікації. Причому не тільки в елементарній площині змагання рецептивних моделей. У контексті ренесансно-реформаційної дискусії довкола ролі Святого Письма та Святого Передання як джерел Божого Одкровення, загостреної Мартином Лютером до радикального постулату «Sola Scriptura», Скарга акцентує вирішальну роль церкви як носія Одкровення — «pierwey był kościoł, niżli pismo» [17, ствп. 247]. Занурена в інституційну кризу Київська церква навряд

чи могла сприйматися за паритетну силу з римською посестрою. Але звернення «ad fontes», причому до спільних і непроминущих, дискурсивно закріплених джерел віри урухомлювало універсальний чинник, переконливість якого для людини Ренесансу була неспростовною з огляду на фундаментальну роль прототексту для вторинних культурних текстів, що наповнювали еклезіяльний простір. «Слово Єго (Боже. — А. І.) живо, и дѣйственно и острѣйше паче всякого меча обоюдуостра» [9, с. 211], — нагадує в передмові Герасим Смотрицький, покладаючи на це Слово надію в обороні східної ідентичности церкви, що живиться Словом.

Оскільки ж мова перекладу була саме тією, про яку вельми саркастично писав Скарга: «Z Słowieńskiego języka nigdy żaden vczonym być nie może. A już go prawie nikt doskonale nie rozumie» [17, ствп. 485–486], біблійний текст залучався до мовно-культурної парадигми діялогу книжників Острозького гуртка з опонентами як фундаментальний елемент руської етноконфесійної ідентичности. Так само, як і перші граматики церковнослов'янської мови Лаврентія Зизанія (1596) та Мелетія Смотрицького (1619). Мовно-культурний аспект полеміки зумовлює сакралізацію феномена церковнослов'янської мови, відповідне розширення її функціонування та стимулює культ рівноапостольних Кирила і Мефодія, сюжети про яких входять до моделі хрещення Руси в о. Захарії Копистенського [2, ствп. 986–993] та єпископа Сильвестра Косова [5, с. 147]. Ознайомившись із перевиданням книги Скарги (1590) із деяким запізненням, Іван Вишенський енерґійно відповідає на закиди «иж мы, Русь, славенскаго языка не разумѣєм» [1, с. 174], відстоюючи унікальну місію церковнослов'янської мови [3, с. 32–33].

«A miedzy Wami tesz o tych, ktorzyby Grecki ięzyk, y stary, y ten nowy ich vmieli, ani słychać» (ствп. 486), — іронізував Скарга. Острозька академія й Львівська братська школа роблять грецьку мову пріоритетним предметом. І вже в Острозькій Біблії наводиться передмова грецькою мовою [7, с. 5–6], а у Львові 1591 р. видається «Просфонима», де частина тексту надрукована теж грецькою [10, с. 137–144].

Зрозуміло, що твір Скарги мав найбільший резонанс в оточенні її безпосереднього адресата — князя Костянтина Василя Острозького. У полемічній книзі лідера острозького гуртка книжників Герасима Смотрицького раз у раз з'являються алюзії на трактат «O jedności Kościoła Bożego», а радше натяки на його автора. Хоча наближеність Скарги до королівського двору й популярність у шляхетському середовищі застерігали автора від надміру різких оцінок його особи. Тож і згадує Смотрицький то безіменних «змієобразных шепталцов» [9, с. 214], які баламутять людей, сіючи, ніби спокусник в Едемі, сумніви в їхній вірі, то «скаргов и гербестов» [9, с. 224], що зневажають звичаї «руських народів» і схиляють їх до покори римському престолові.

Винуватцями церковного розколу Скарга зображує візантійських імператорів і константинопольських патріярхів, наводячи низку колоритних портретів амбітних, непокірливих і часто аморальних осіб на кшталт патріярха Анатолія, котрий ініціював на Халкідонському соборі піднесення свого статусу [17, ствп. 356–362], патріярха Іоана, котрий почав титулуватися «вселенським» [17, с. 362–364], іконоборців Філіппіка, Лева Третього, Константина Копроніма. Характерний портрет останнього: «Ten nie tylo był heretykiem y apostatą, ale złości wszytkich pełen, dziateczki niewinne dla czarnokxięstwa mordował, dyabłom służył, katholiki, ktorzy obrazy mieli, mękami rozmaitemi zabiiał, mnichom się żenić i śluby łamać kazał, zony cudze niewstydliwie gwałcił, y więcey, niszli ktory pogański on Dioklecyan, krwie chrześciańskiey rozlał» [17, ствп. 368]. Неважко помітити, що достеменно той самий підхід виявлятимуть православні полемісти на чолі з Іваном Вишенським, трактуючи Берестейську унію як наслідок руйнівної діяльности амбітних, непокірливих і аморальних осіб в архиєрейському сані. Хрестоматійні сатиричні портрети владик Іпатія Потія та Кирила Терлецького з «Послання до єпископів» [1, с. 50–95] легко зіставити зі щойно наведеним образом Константина Копроніма. Типологічна схема зберігається, змінюються лише персонажі.

Ще один важливий імпульс, що позначився на проблематиці української полемічної публіцистики, зумовлений зверненням Скарги до канонічної ролі Флорентійського собору у відновленні християнської єдности. Мотиви Флорентійської унії стають неодмінним складником полемічного дискурсу. Вже «Посланіє до латин» (1582) включає спростування правосильности Флорентійського собору й протиставлення унійним інтенціям угодовців радикалізму Марка Ефеського [8, ствп. 1140–1141]. А загадковий Клирик Острозький [4, с. 132] додав до своєї відповіді єпископу Іпатієві Потію «Історію о листрикійськом то єст разбойническом ферарськом або флоренськом

синоді» (1598), де унія, укладена в Флоренції, зображується як насильство над автентичною традицією візантійського Сходу, здійснене через брутальне втручання в перебіг собору великого маґістра ордена госпітальєрів (абата Родоського) [9, с. 269–271]. «Так тот синод зерцало в собѣ тиранства потомком зоставил! Так межи пшеницу, по зосталои любви, куколю незгоды, зависти, розорванья всѣял! Так до остатнеи кропли милость в христіянєх высушил!» [9, с. 278], — констатує невідомий автор, протиставляючи своє бачення собору, підкріплене леґендарними деталями, образові, що постає з книги Скарги.

До Берестейського собору 1596 р. й появи апологетичних праць єпископа Іпатія Потія рецепція книги Скарги українським письменством була однозначно неґативною. Книгу сприймали як виклик, що вимагав адекватної відповіді, що посилило її роль в українському літературному житті. Вона стала імпульсом для масштабної полеміки, в перебігу якої формуватиметься коло прихильників та однодумців польського автора. Вона відіграла роль каталізатора у сприйнятті й закріпленні нових стильових тенденцій, що склалися на початку XVII ст. у феномен українського бароко. А мотиви й образи з книги Скарги ще довго циркулювали в нашому літературному контексті, набуваючи нових, часом несподіваних і парадоксальних, інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вишенский Иван. Сочинения / Подг. текста, статья и комментарии И. П. Еремина / Вишенский Иван. — М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1955. — 372 с.

2. Захарія Копистенскій. Палінодія // Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею / Захарія Копистенскій. — СПб., 1878. — Т. 4. — Стлб. 313–1180.

3. Ігор Ісіченко, архієп. О. Петро Скарґа і християнський Схід: український вимір / Ігор Ісіченко, архієп. // Слово і час. — 2012. — № 9 (621). Вересень. — С. 29–35.

4. Ісаєвич Ярослав. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Ісаєвич Ярослав. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. — 520 с.

5. Ісіченко Ю. А. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. на Україні / Ю. А. Ісіченко. — К. : Наук. думка, 1990. — 180 с.

6. История польской литературы: В 3 т. / Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР. — М. : Наука, 1968. — Т. 1. — 616 с.

7. Острозька Біблія / Опрац. і підгот. до друку єромон. Рафаїл (Роман Турконяк). — Львів : Книга, 2006. — 1957 с.

8. Посланіе до латин из их же книг 1582 года // Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. — СПб., 1903. — Т. 19. — Стлб. 539–1148.

9. Українська література XIV–XVI ст.: Апокрифи. Агіографія. Паломницькі твори. Історіографічні твори. Полемічні твори. Перекладні повісті. Поетичні твори / Упор. і прим. В. П. Колосової, В. Д. Литвинова, В. Л. Микитася, Ю. В. Пелешенка, М. М. Сулими, В. С. Харитонова. — К. : Наук. думка, 1988. — 597 с.

10. Українська поезія: Кінець XVI — початок XVII ст. / Упор. В. П. Колосова, В. І. Крекотень. — К. : Наук. думка, 1978. — 431 с.

11. Hernas Czesław. Barok / Hernas Czesław. — Warszawa : PWN, 1980. — 668 s.

12. Krzyżanowski Julian. Historia literatury polskiej : Alegoryzm — preromantyzm / Krzyżanowski Julian. — [Warszawa] : PIW, 1979. — 694 s.

13. Ks. Piotr Skarga SJ (1536–1616): Życie i dziedzictwo. Rok jubileuszowy / Red. Roman Darkowski SJ, Stanisław Ziemiański SJ. — Kraków : WAM; Ignatianum, 2012. — 436 s.

14. Kurczewski Jan, ks. Biskupstwo Wileńskie od jego założenia aż do dni obecnych... / Kurczewski Jan, ks. — Wilno, 1912. — 614 s.

15. Panuś Kazimierz, ks. Piotr Skarga / Panuś Kazimierz, ks. — Kraków : WAM, 2012. — 105 s.

16. Sajkowski Alojzy. Barok / Sajkowski Alojzy. — 2-ie wyd. — Warszawa : Wyd-wa szkolne i pedagogiczne, 1987. — 420 s.

17. Skarga Piotr SJ. O iedności Kościoła Bożego pod iednym pasterzem y o greckim od tey iedności odstąpieniu / Skarga Piotr SJ // Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. — СПб., 1882. — Т. 7. — С. 123–526.

Paweł MAKURAT
Uniwersytet Gdański

KSIĄDZ PIOTR SKARGA JAKO PISARZ POLEMISTA

Artykuł dotyczy postaci księdza jezuity Piotra Skargi, kaznodziei dworu królewskiego Zygmunta III Wazy przez dwadzieścia cztery lata, pisarza i polemisty religijnego doby renesansu, założyciela kolegiów jezuickich i Rektora Uniwersytetu Wileńskiego. Była to czołowa postać kontrreformacji obdarzona charyzmą, olbrzymim talentem oratorskim i polemicznym, oddany Bogu i Kościołowi.

Słowa kluczowe: *reformacja, kontrreformacja, Zakon Jezuitów, ksiądz Piotr Skarga, Arianie, różnowiercy.*

У статті розглядається постать священика-єзуїта Петра Скарги, проповідника королівського двору Сигізмунда ***III Вази протягом двадцяти чотирьох років, релігійного письменника і полеміста доби Ренесансу, засновника єзуїтських колегій та ректор Вільнюського університету. Це була провідна фігура в Контрреформації, наділена харизмою та величезним ораторським і полемічним талантом, які він присвятив Богу і Церкві.***

Ключові слова: *Реформація, Контрреформація, орден єзуїтів, отець Петро Скарга, аріани, дисиденти.*

This article concerns Peter Skarga SJ (Society of Jesus), preacher of the royal court of Sigismund III Vasa for twenty four years, writer and religious polemicist in the Renaissance, the founder of the Jesuit colleges and Rector of the University of Vilnius. He was the leading figure of the counter-reformation blessed with charisma, enormous oratorical and polemical talent, dedicated to God and the Church.

Key words: *reformation, counter-reformation, Society of Jesus, priest Peter Skarga, Arians, dissidents.*

Ksiądz Piotr Skarga (wł. nazwisko Piotr Powęski), urodzony w roku 1536 w Grójcu był polskim jezuitą i teologiem, znamienitym przedstawicielem polskiej kontrreformacji, a ponadto pisarzem, nadwornym kaznodzieją Króla Zygmunta III Wazy, rektorem wileńskiego kolegium jezuickiego oraz pierwszym rektorem Uniwersytetu.

W roku 1555 ukończył studia na Akademii Krakowskiej, gdzie uzyskał stopień bakałarza na Wydziale Filozoficznym. W roku 1564 we Lwowie przyjął święcenia kapłańskie i jako kanonik rozpoczął posługę kaznodziejską m.in. przy katedrze lwowskiej.

Następnym przystankiem na drodze posługi Księdza Piotra Skargi był Rzym, gdzie 1569 roku zostałem przyjęty do grona zakonnego jezuitów. Po powrocie do ojczyzny podjął się utworzenia w Rzeczpospolitej kolegiów jezuickich oraz działał charytatywnie na rzecz społeczeństwa m. in. zakładając krakowski Bank Pobożny w celu ochrony ludności przed lichwą, również w Krakowie lombard dla ubogich, który był pierwowzorem instytucji charytatywnej jako tzw. Komora Potrzebnych (tj. «potrzebujących»). Był także twórcą i pomysłodawcą Arcybractwa Miłosierdzia.

Piotr Skarga, działając jako uznany duszpasterz, odznaczył się w swej posłudze w charakterze inicjatora działalności rozlicznych kolegiów jezuickich, m.in. w Rydze czy Połocku. Nauczano tam w językach lokalnych, co było ewenementem i skutkiem przekonania Skargi o konieczności poszanowania wielokulturowego i wielonarodowego charakteru Rzeczypospolitej. W tym znaczeniu należy interpretować postać Księdza Skargi jako wielkiego społecznika i państwowca.

Początki polemicznej działalności ks. Piotra Skargi przypadają na lata siedemdziesiąte szesnastego wieku. Jest to okres bujnego rozwoju reformacji zwieńczonej w Polsce uchwałami Konfederacji Warszawskiej w 1573 roku, która gwarantowała całkowitą wolność sumienia i wyznania. Oprócz Jakuba Wujka, znanego przede wszystkim jako tłumacza Biblii i autora Postylli katolicznej, pozwolenie na pisanie książek polemicznych otrzymał też Piotr Skarga, który w drugiej połowie dziesięciolecia ogłosił drukiem dzieła w obronie katolickiej doktryny wiary. Znakomita część jezuickiej literatury polemicznej powstawała w języku polskim, gdyż Skarga zdawał sobie sprawę z roli jaką w zwalczaniu herezji i wzmocnieniu katolicyzmu odgrywały pisma ogłaszane w języku ojczystym. Przekonaniu temu dał najbardziej dobitny wyraz w rozprawie przeciwko arianom zatytułowanej «Wtórne zawstydzenie arianów». Głównym źródłem argumentów były dla Skargi — Pismo Święte i Dzieła Ojców Kościoła, przy czym cytaty z tych ostatnich wyszukiwał samodzielnie lub za pośrednictwem pomocniczych opracowań. Skarga uważał się przede wszystkim za kaznodzieję, stąd jego polemika nie przeradzała się w naukową, teologiczną dysputę. Z natury rzeczy cechowała ją za to jasność wykładu,

zwięzłość i duża siła przekonywania, wynikająca z niewątpliwego oratorskiego talentu autora. Jak podkreślają historycy Skarga w swoich polemikach rzadko dawał się ponieść emocjom i na tle innych polemicznych wystąpień przełomu XVI i XVII wieku jego teksty odznaczają się wyjątkowym taktem.

Janusz Tazbir stwierdza, iż kaznodzieja królewski prowadził polemikę na daleko wyższym poziomie niż czynili to inni antyariańscy publicyści katoliccy.

Pierwsze teksty polemiczne Skargi pojawiły się późną wiosną lub na początku lata 1576 roku podczas jego pobytu w Wilnie.

Obudziło pisarza w Skardze dzieło Andrzeja Wolana — wpływowego ministra kalwińskiego w Wilnie, pt. «Vera et ortodoxa veteris ecclesiae sententia de Sacramento corporis et sanguinis Christi ad Petrum Scarga», wydane w Łosku w 1574 r. Drukarnia w Łosku, w owym czasie położona w dobrach radziwiłłowskich — wojewody wileńskiego Mikołaja Radziwiłła «Rudego», była jednym z wielu ośrodków propagandy religijnej obozu reformacji. Z tą właśnie obfitą propagandą obozu reformacji przyszło zmierzyć się szermierzowi kontrreformacji, jak go nazywa Janusz Tazbir, Piotrowi Skardze.

W tym okresie w Rzeczpospolitej mamy do czynienia ze zjawiskiem absolutnej wolności jeżeli chodzi o głoszenie swoich przekonań religijnych. Literatura drukowana w różnych miejscach Rzeczpospolitej, najczęściej stanowiących własność możnych protektorów różnych odłamów protestantyzmu, cechuje się dużą obfitością i ma ona z natury rzeczy charakter polemiczny, zarówno wewnątrz obozu reformacji, jak i wobec religii katolickiej.

W tym czasie Wolan miał opinię wybitnego teologa i pisarza kalwińskiego. Jego polemika ze Skargą dowodzi doceniania niebezpieczeństwa jezuickiej aktywności w ogólności, a Piotra Skargi w szczególności. Również inne dzieła polemiczne Wolana stały się podstawą dla późniejszych pamfletów antyjezuickich, w których szczególnie znacząco wspominano Piotra Skargę. Wcześniej Wolan i Skarga spotykali się na dysputach u wspólnego znajomego Rotundusa Mieleskiego — katolika, a zarazem wielkiego admiratora dzieła i osoby Wolana.

W trakcie dyskursów, Piotr Skarga przekazał swojemu adwersarzowi prywatne pismo, mając nadzieję przywrócenia go na łono kościoła katolickiego. Wyżej wymieniona publikacja Wolana była w sposób wyraźny reakcją na tę nieoficjalną wypowiedź Skargi. W 1576 roku nastąpił pisarski debiut Skargi będący polemiką z tekstem Wolana pt. «De sacratissima Eucharistia». W odpowiedzi Wolan 1579 roku opublikował drukiem kolejne dzieło polemiczne pt. «Defenso verte orthodoxae (…) ad Petrum Skargam» i zadedykował je Stefanowi Batoremu. Skarga wystąpił z repliką w roku 1582, ogłaszając w Wilnie, najpierw po łacinie a potem po polsku to samo dzieło pod tytułem «Siedem filarów mądrości, na których stoi katolicka nauka o Przenajświętszym Sakramencie Ołtarza», dedykowanej również Stefanowi Batoremu. W odpowiedzi Wolan wydał w Łosku w 1584 roku «Pięć Ksiąg», na które Skarga już nie odpisał, gdyż został przeniesiony przez przełożonych zakonnych do Krakowa. Pisane po łacinie pisma przeciw Wolanowi włączył Skarga w roku 1600 do «Kazań o Siedmiu Sakramentach», natomiast «Siedem filarów…» wznowił w «Kazaniach Przygodnych» w roku 1610.

Sprawa unii pomiędzy katolicyzmem a prawosławiem była przedmiotem szczególnego zainteresowania Księdza Skargi. Wynikało to z faktu, iż miał on okazję pracować wśród licznej ludności prawosławnej Wilna jako rektor uniwersytetu, a wcześniej w kolegiach jezuickich na tych terenach. Problemowi schizmy greckiej poświęcił trzy teksty — każdy o innym charakterze i celu, tj. «O jedności Kościoła Bożego pod jednym Pasterzem», «Synod Brzeski» oraz «Na treny i lament Teofila Ortologa». Sam tytuł wybitnego traktatu o jedności, ukazuje bliski związek dzieła Skargi z pragnieniem jedności religijnej, wyrażony osiem lat wcześniej na zakończenie sejmu lubelskiego przez Zygmunta Augusta w 1569 roku.

Profesor Halecki pisze, co następuje: «I to właśnie unia polityczna zawarta na tym sejmie tłumaczy, dlaczego polski jezuita, chluby polskiej literatury i krasomówstwa, ogłosił w stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego apel o zjednoczenie religijne, skierowany do Rusinów zarówno Korony, jak i Wielkiego Księstwa. Apel ów, oparty na tradycji florenckiej, świadczył o jej obecności w tej części Europy oraz wskazywał na dobre skoordynowanie inicjatywy regionalnej z inicjatywą, którą papież — "jeden pasterz" — rozwijał w tym samym czasie w stosunku do całego chrześcijaństwa wschodniego».

Ideą naczelną «Synodu Brzeskiego» jest przekonanie Skargi o potrzebie zwrócenia się do wszystkich swoich ruskich współobywateli o powrót całego ruskiego Kościoła Polski i Litwy do pełnej wspólnoty religijnej z Rzymem w jednym Kościele Bożym. W dziele tym Piotr Skarga został wsparty przez wybitną postać — legata papieskiego i jezuitę — Antonio Possevino, który występował na rzecz porozumienia pomiędzy Wielkim Księstwem Moskiewskim a Rzeczpospolitą, między innymi w celu utorowania drogi do unii Kościoła Wschodniego i Zachodniego.

«Synod Brzeski» wywołał oddźwięk mocniejszy niż wcześniejsze pisma Skargi na temat unii.

Być może dlatego, że dzieło to zostało przełożone na język ruski i ogłoszone drukiem. Najistotniejszą reakcją na tekst Skargi, która ukazała się w dwóch językach — po polsku i po rusku jednocześnie, pod tytułem «Apokrisis», której autorstwo przypisano Marcinowi Broniewskiemu — sekretarzowi Stefana Batorego i gorliwemu protestantowi. Najciekawszym jednak spośród pism Skargi związanych z kościołem wschodnim i sprawą unii jest utwór «Na treny i lament Teofila Ortologa» — Kraków 1610 r. Była to odpowiedź królewskiego kaznodziei Piotra Skargi na książkę Melecjusza Smotryckiego pt. «Trenos, to jest Lament jedynej, świętej, Powszechnej, Apostolskiej Wschodniej cerkwi».

Smotrycki był nieprzeciętną osobowością kościoła prawosławnego, gorącym orędownikiem odnowy ruskiej w kościele prawosławnym, a który następnie przeszedł na stronę unii brzeskiej i jawił się jako zwolennik reformy obozu unickiego. Odpowiedź Skargi na dzieło Smotryckiego podyktowana była nie tylko pobudkami wyznaniowymi, ale także politycznymi. W tym czasie, czyli w latach 1610–1611, trwała bowiem wojna Rzeczpospolitej z Moskwą. Skarga trafnie wyłowił również naleciałości protestanckie w dziele Smotryckiego i przestrzegał przed szkodliwym wpływem protestantyzmu zarówno na kościół wschodni, jak i zachodni.

Skarga wielokrotnie polemizował z różnowiercami, których nazywano dysydentami, między innymi w «Upominaniu do Ewangelików». Jedyną różnowierczą grupą religijną, do której bezpośrednio zwrócił się polemicznie Ksiądz Piotr Skarga, byli arianie. «Upominanie do Ewangelików» odnosiło się do konkretnej sytuacji i dotyczyło przede wszystkim życia społecznego, natomiast w «Zawstydzeniach Arianów» (1604) i «Wtórnym Zawstydzeniu Arianów» (1608) kaznodzieja dążył do napiętnowania konkretnego odłamu wyznaniowego. «Wtórne Zawstydzenie Arianów» napisane zostało w odpowiedzi na wystąpienie jednego z autorów i tłumacza Katechizmu rakowskiego Hieronima Moskorzowskiego zatytułowane «Zniesienie zawstydzenia, które Ksiądz Piotr Skarga jezuita wnieść niesłusznie na zbór Pana Jezusa Nazareńskiego usiłował» (Raków, 1607).

W roku 1608 jednocześnie z «Wtórnym Zawstydzeniem Arianów» ukazał się przedruk pierwszego «Zawstydzenia…» w tomiku zatytułowanym «Zawstydzenie Nowych Arianów i wzywanie ich do pokuty od Księdza Piotra Skargi, które iż chciał znieść Pan Hieronim Moskorzewski, znowu je wydaje ksiądz Jan Gurski».

Szczególne znaczenie w działalności Księdza Piotra Skargi miały jego pisma związane z Konfederacją Warszawską, tj. «Upominanie do Ewangelików», «Proces Konfederacyjej», «Proces na konfederacyją z poprawą i odprawą przeciwnika» oraz «Dyskurs na konfederacyją», które pierwotnie ukazały się anonimowo a następnie zostały włączone do «Kazań o siedmiu sakramentach» i «Kazań przygodnych» autorstwa Skargi. Główną ich treścią był sprzeciw wobec Konfederacji Warszawskiej jako rozwiązania ustrojowego, natomiast bez niechęci wobec wyznawców — innowierców. W «Upominaniu do Ewangelików» znajdujemy stwierdzenie: «prawda, iż złe heretyctwo, ale ludzie dobrzy; złe błędy, ale natury chwalebne; złe odszczepieństwo, ale krew miła; złe grzechy, ale krewkość użalenia godna jest».

We wszystkich utworach Skargi poświęconych konfederacji występują argumenty zarówno religijne (oparte o teksty biblijne), jak i świeckie odwołujące się do niezgodności konfederacji z całym dotychczasowym ustawodawstwem od antyku po dzieje czytelnikom współczesne, wskazujące na niebezpieczeństwo jakie ustawa ta stwarza dla panującego w Polsce ustroju republikańskiego. Spór prowadzony w Rzeczpospolitej o prawomocność i skutki Konfederacji Warszawskiej mieścił się (podobne jak w Niemczech debaty nad pokojem augsburskim czy we Francji o edykcie nantejskim) w ramach europejskiej polemiki dotyczącej znaczenia, zakresu i potrzeby swobód wyznaniowych.

Dopełnieniem polemicznej działalności ks. Piotra Skargi były słynne Kazania sejmowe, (niewygłoszone za jego czasów w sejmie, do którego były adresowane), które za życia Autora nie doczekały się samodzielnego wydania, a ukazywały się wyłącznie jako dodatek do innych tekstów. Nie odbiły się też szerszym echem w przeciwieństwie do innych tekstów, w szczególności Żywotów Świętych, będących prawdopodobnie najpopularniejszą książką wszech czasów. Kazania Sejmowe jako pomnik języka polskiego i dzieło o znaczącej wadze politycznej odkryto i wprowadzono do obiegu czytelniczego na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy polityczne proroctwa Skargi dotyczące zagrożeń istnienia państwa nabrały charakteru rzeczywistego. Skarga stylizował teksty kazań z profetyczną wrażliwością, w myśl XVI wiecznych norm, stosując nawiązania i kontynuacje topiczne, jak na przykład topos ojczyzny — okrętu. Topos ten po raz pierwszy w literaturze pojawił się w wierszu Horacego «Ojczyzna okrętem». Ten właśnie motyw przywrócił do życia Piotr Skarga, ukazując aktualną sytuację Rzeczypospolitej, która w jego ocenie zagrożona była chyleniem się ku upadkowi.

Piotr Skarga zmarł 27 września 1612 i został pochowany w krypcie kościoła Świętych Piotra i Pawła w Krakowie.

LITERATURA

1. Ceccherelli A. Od Surgiusa do Skargi. Studium porównawcze o «Żywotach Świętych» / Andrea Ceccherelli. — Izabelin : «Świat Literacki», 2003. — 286 s.

2. Darowski R., Ziemiański S. Ks. Piotr Skarga SJ (1536–1612). Życie i dziedzictwo / Roman Darowski SJ, Stanisław Ziemiański SJ. — Kraków : WAM, 2012. — 436 s.

3. Dzieduszycki M. Piotr Skarga i jego wiek 1 / Maurycy Dzieduszycki. — Kraków : Drukarnia «Czasu» W. Kirchamayera, 1868. — 447 s.

4. Dzieduszycki M. Piotr Skarga i jego wiek 2 / Maurycy Dzieduszycki. — Kraków : Drukarnia «Czasu» W. Kirchamayera, 1869. — 595 s.

5. Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995 / Opracowanie : Ludwik Grzebień SJ. — Kraków : WAM, 2004. — 888 s.

6. Halecki O. Od Unii Florenckiej do Unii Brzeskiej. Tom 1, 2 / Oskar Halecki. — Lublin : Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 1997. — 344 s.

7. Kiszkowiak K. W kręgu topiki hagiograficznej. Żywoty Świętych Piotra Skargi / Katarzyna Kiszkowiak. — Kraków : Columbinum, 2008. — 350 s.

8. Koehler K. Boży podżegacz. Opowieść o Piotrze Skardze / Krzysztof Koehler. — Warszawa : «Sic!», 2012. — 340 s.

9. Komorowska M. Prolegomena do edycji dzieł Piotra Skargi / Magdalena Komorowska. — Kraków : Avalon, 2012. — 160 s.

10. Mitera S. Indywidualność twórcza Skargi / Stanisław Mitera. — Kraków : Druk. i Stereotypia E. i Dr. K. Koziańskich, 1913. — 202 s.

11. Possevino A. Moscovia / Antonio Possevino. — Warszawa : PAX, 1988. — 279 s.

12. Sapiński S. Badania źródłowe nad kazaniami niedzielnymi i świątecznymi Skargi / Stanisław Sapiński. — Kraków : Gebethner i Wolf, 1924. — 335 s.

13. Skarga P. Poselstwo do was mam: wybór tekstów / Piotr Skarga. — Gliwice : «Onion», 1999. — 59 s.

14. Skarga P. Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok (…). Wybór 1 / Wybrał, opracował i wstępem opatrzyl Marian Kozielski — Kraków : PSB & Perfekt, 1994. — 337 s.

15. Tazbir J. Piotr Skarga: szermierz kontrreformacji / Janusz Tazbir. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1983. — 288 s.

Owidiusz MOSKA
Uniwersytet Gdański

PIOTR SKARGA — KAZANIA ORAZ POLEMIKA

Artykuł został poświęcony Piotrowi Skardze, który zasłynął jako wielki kaznodzieja, orator oraz polityk na dworze królewskim Zygmunta III Wazy. Jego wkład w literaturę, życie religijne, społeczne w Rzeczypospolitej miało ogromny wpływ na otaczającą go rzeczywistość. Słowami zmieniał poglądy ludzi i przekonywał do swych racji. Jego rola kaznodziei i polemika jest nierozdzielna, gdyż obydwa człony jego twórczości są tak samo ważne ze względu na swoją wartość merytoryczną.
***Słowa kluczowe**: kazania, polemika, kaznodzieja, pisma.*

Стаття присвячена Петру Скарзі, який став відомим як великий проповідник, оратор і політик при дворі короля Сигізмунда III Вази. Його внесок у літературу, релігійне і суспільне життя в Речі Посполитій справила величезний вплив на навколишню дійсність. Словами він змінював погляди людей і переконував у своїх поглядах. Ролі проповідника і полеміста невіддільні, тому що обидва члени його творчості так само важливі, з уваги на свою змістовну вартість.
***Ключові слова:** проповіді, полеміка, проповідник, листи.*

The article is dedicated to Peter The Application, which became known as a great preacher, orator and politician at the court of King Sigismund III Vasa. His contribution to literature, religious life, social in the Republic had a huge impact on the surrounding reality. Words change people's views and argued for their right. The role of the preacher and the controversy is not separable because the two members of his works are just as important because of its merit.
***Keywords:** preaching, polemic, preacher, letter.*

W 1562 Piotr Skarga (właściwie Piotr Powęski) rozpoczął głoszenie kazań w katedrze lwowskiej. Nieustanie wygłaszał je przez 50 lat. Debiutował w 1576 roku jako polemista, ale kazania były jego rzemiosłem i chciał przy tym pozostać. Konsekwencją tego jest jego niewielka objętościowo twórczość polemiczna.

W 1584 roku przeniesiono Skargę z Wilna do Krakowa; również tu został doceniony dzięki swym kazaniom. Król Zygmunt Waza powołał Piotra Skargę na nadwornego kaznodzieję. Skarga spędził na dworze prawie dwadzieścia lat. Nie służyło mu takie życie; pragnął powrotu do wspólnoty zakonnej, o czym może świadczyć list dedykacyjny w 1595 roku «Kazania na niedziele i święta», w którym prosił króla o zwolnienie go ze stanowiska dworskiego kaznodziei.

Polityka w istocie męczyła Skargę, a jego tęsknota za prostym życiem zakonnym ma uzasadnienie w perypetiach życiowych. Jego pobyt na dworze przysparzał kłopotów nie tylko królowi, którego obwiniano o propagowanie «wojującego katolicyzmu» — ściągał także na niego samego zarzuty o wygłaszanie poglądów politycznych z ambony. Życiowym pragnieniem Skargi było, rzecz jasna, karcenie i przestrzeganie, ale zarazem z miłością i nabożną pasją głosił on dobrą nowinę. Przy tym zdawał on sobie sprawę z oddziaływania wypowiadanych słów oraz ze swego porywczego charakteru.

Kazania do dziś nie doczekały się pełnego opracowania historycznoliterackiego. Najwięcej uwagi poświęcono Kazaniom Sejmowym. Na podstawie tego nie można jednak wyciągnąć wniosków odnoszących się do całości spuścizny Skargi, gdyż jest ona bardzo różnorodna i bogata tematycznie oraz kompozycyjnie [1, s. 17–18]. Podczas swego życia Skarga pozostawił 197 kazań z czego prawie połowa to «Kazania na niedziele i święta». Następne to zbiory «Kazań o siedmi sakramentach» oraz «Kazań przygodnych».

Kazania tematyczne pojawiały się równocześnie z kazaniami typu homilijnego, bardzo popularnego w średniowieczu. «Kazania na niedziele i święta» ukazały się w 1595 roku; znalazł się tam zbiór kazań Piotra Skargi z trzydziestu lat pracy na ambonie. Przygotowanie do druku zajęło mu dwa lata. Nakład rozszedł się szybko, bo już w roku 1597 pojawiło się wydanie drugie, w roku 1602 trzecie, 1609 czwarte i ostanie po śmierci w 1618 roku. Wydanie drugie, trzecie i czwarte nie są przedrukami lecz nowymi wydaniami z poprawionymi tekstami oraz dodanymi nowymi.

Głównym celem Skargi było przekazanie wiernym nauczania Kościoła, dlatego też kazania niedzielne cechuje prostota. Kazania te mają charakter klasyczny, gdyż ułożono je zgodnie z regułami antycznej retoryki [5, s. 41–42]. Kolejnymi kazaniami są «Kazania o sakramentach», które można traktować jako wykład katolickiej

doktryny poprzez zawarcie w nich mszy świętej. W owych kazaniach kontrowersja była składnikiem integralnym twórczości Skargi [6, s. 287]. Potrafił on przedstawić skomplikowane zagadnienia jako przystępne dla ludu. Wśród kazań były także nieliczne kazania przygodne bardzo różne w treści i formie. Na początku zbioru znajdują się dwa cykle kazań wzywających do pokuty i poprawy życia. Znajdują się tu także «Kazania Sejmowe», a zbiór zamykają kazania dotyczące spraw ostatecznych [4, s. 25]. W zbiorze znalazły się także kazania obozowe, mówiące o polskim orężu [7, s. 133–134].

Kazania Piotra Skargi miały charakter czysto umoralniający i namawiający do poprawy swych uczynków. Bez wątpienia można uznać go za największego oratora homilii w Polsce. Skarga koncentrował się nie tylko na tej formie wypowiedzi — dużo energii poświęcił także pisaniu książek.

Ten słynny polski jezuita zaczął wydawać swe książki w drugiej poł. XVI wieku. Jedna z pierwszych omawiała temat planowanego połączenia Kościoła wschodniego i zachodniego. Skarga wydał swe dwa pierwsze dzieła po łacinie, ale rozumiejąc, iż łatwiej będzie mu dotrzeć do szerszych mas za pośrednictwem języka ojczystego, polemikę okresu wileńskiego edytował już w języku polskim.

Księgi polemiczne Skargi zawierają wszystkie najważniejsze i najbardziej aktualne kwestie w Rzeczypospolitej. Począwszy od sporu co do Komunii Świętej, która miała być udzielana pod jedną bądź dwiema postaciami, a także realnej obecności Jezusa Chrystusa podczas Eucharystii, poprzez tradycję uznawania Papieża za Zwierzchnika Piotrowego, aż do dyskusji na temat istnienia czyśćca oraz niepodważalności bytu Trójcy Świętej. Głównymi źródłami było dla niego Pismo Święte oraz dzieła kościelne. Skarga nie traktował swej polemiki na równi z kazaniami, gdyż uważał się za kaznodzieję [3, s. 58], a jego prace nie miały charakteru naukowego — za to prace te cechowały się jasnością, zwięzłością oraz dużą siłą przekonywania dzięki wspomnianemu wyżej talentowi oratorskiemu.

Skarga polemikę swą zaczął od eucharystycznej dysputy z Wolanem, w której zawarł trzy pisma dotyczące nauki o Eucharystii skierowane przeciw kalwinom. Kolejną polemiką, którą stworzył Skarga, było Pismo o unii brzeskiej, gdzie omówiona została sprawa unii między prawosławiem a katolicyzmem. Jedną z trzech ksiąg zadedykował księciu Konstantemu Ostrogskiemu, wojewodzie kijowskiemu gdyż w ten sposób chciał nawrócić go na katolicyzm.

Pierwszym jego dziełem podczas pełnienia funkcji nadwornego kaznodziei była pozycja «O Rządzie i jedności Kościoła Bożego», zadedykowana królowi Zygmuntowi III Wazie. Skarga podzielił owe dzieło na trzy części: w pierwszej zawarł apologię prawdziwości kościoła katolickiego oraz odwołanie się do monarchii jako doskonałego modelu władzy, w drugiej — opis historyczny najważniejszych wydarzeń z stosunków Kościoła katolickiego i wschodniego, a w ostatniej — rzeczywistość religijną na ziemiach ruskich. Skarga starał się przekonać swych czytelników do idei unii kościołów, przedstawiając kwestie liturgiczne oraz obyczajowe jako spajające oba nurty religijne.

Kolejną ważną pozycją Skargi jako pisarza jest «Synod Brzeski», wydany w 1597 roku w formie broszury, przedstawiający krótkie sprawozdanie z przebiegu synodów biskupów ruskich podczas, których podpisano akt unii z Kościołem katolickim. Głównym celem było wzmocnienie znaczenia samej unii. Broszura była skierowana do mniej wykształconych Rusinów i Polaków [1, s. 19–51]. Stworzona została w formie powszechnej i taniej informacji, która miała na celu znieść wszelkie uprzedzenia i wrogości między Kościołem wschodnim i zachodnim. Królewskiemu kaznodziei sprawa unii była bardzo bliska, na co wskazuje fakt, iż zajmował się on ową tematyką we wszystkich swoich okresach aktywności pisarskiej.

W roku 1604 ksiądz Skarga był już schorowany i pewien zbliżającej się nieuchronnej śmierci. Kolejnym jego dziełem była krytyka Braci polskich, zwanych nowymi arianami. Przedstawiciele owego nurtu religijnego budzili powszechną niechęć katolików, jak i ogółu nurtów protestantów. Głównym powodem tej antypatii było nieuznawanie przez arian bóstwa Chrystusa, co wiązało się z negowaniem dogmatu o Trójcy Świętej, która jest fundamentem religi chrześcijańskiej. Do arian Skarga zwrócił się bezpośrednio, a nie tak jak dotychczas, gdy występował przeciwko wszystkim innowiercom. W pierwszej części zawarł dowód na to, że arianie nie są chrześcijanami, a ich nauczanie zasługuje jedynie na potępienie. Najbardziej u braci polskich niepokoiło Skargę ich twierdzenie, iż Boga poznaje się w dużej mierze dzięki rozumowi ludzkiemu. W kolejnych rozdziałach arianie zostali wskazani jako oskarżeni. Druga część to szczegółowy opis herezji Ariusza, któremu nowi arianie zawdzięczali swoją nazwę.

Największe kontrowersje wzbudzają teksty Piotra Skargi o tematyce społecznej i politycznej.

Głównym pismem, z którego zasłynął, były teksty przeciw konfederacji warszawskiej. Wpierw ukazały się one anonimowo; dopiero kiedy Skarga włączył je do zbiorów kaznodziejskich opatrzonych aprobatą cenzorską wskazano, iż to on jest autorem. Zachowanie takie mogło wynikać z faktu, iż bał się on, że jego wystąpienie podpisane nazwiskiem mogło być interpretowane jako stanowisko samego monarchy. Kolejnym powodem mogła być chęć obejścia cenzury, co powodowało przyspieszenie publikacji. W owych pismach przedstawił heretyków jako wilki, które poprzez konfederację mogą wejść do owczarni [2, s. 13–144]. Pisze on o braku gorliwości wiary u katolików. Jego stanowisko jest wyrazem oficjalnego stanowiska synodu piotrkowskiego z roku 1577 gdzie zwolenników konfederacji obłożono ekskomuniką. Jego postawa była niezmienna, lecz nie pałał on nienawiścią do innowierców. W roku 1595, Skarga wskazał, kto jest prawdziwym heretykiem. Ostatnim utworem Skargi było dzieło dotyczące ustawy tolerancyjnej. W kilkunastostronicowej broszurze Skarga przedstawił dziesięć «niesprawiedliwości» zwolenników ustawy tolerancyjnej.

Skarga jako kaznodzieja i polemista sprawdził się w jednej i drugiej roli, wywarłszy swój wpływ na nardzie polskim. Jego kazania dzięki talentowi oratorskiemu potrafiły wpływać na zwykłych obywateli i notabli. Skarga, mimo iż uważał siebie tylko za kaznodzieję, był także genialnym polemikiem, o czym świadczą wydane przez niego dzieła. Kierował je nie tylko do wykształconych, ale też do tych zwykłych obywateli, na co wskazuje pisanie owych dzieł w języku polskim. Piotra Skargę można uznać nie tylko za kaznodzieję, ale również za wytrawnego polityka, który poprzez służbę na dworze królewskim realizował misję duchownego i urzędnika państwowego.

LITERATURA

1. Komorowska M. Prolegomena do edycji dzieł Piotra Skargi / Magdalena Komorowska. — Kraków : Avalon, 2012. — 160 s.

2. Korolko M. Klejnot swobodnego sumienia. Polemika wokół konfederacji warszawskiej w latach 1573–1658 / Mirosław Korolko. — Warszawa : PAX, 1974. — 426 s.

3. Natoński B. Humanizm jezuicki i teologia pozytywno-kontrowersyjna w Polsce od XVI do XVIII wieku. Nauczanie i piśmiennictwo / Bronisław Natoński. — Kraków : WAM, 2003. — 280 s.

4. Platt D. Kazania pogrzebowe z przełomu XVI–XVII w. Z dziejów prozy staropolskiej / Dobrosława Platt. — Wrocław : Ossolineum, 1992. — 183 s.

5. Sitkowa A. Piotra Skargi potyczki z ludźmi epoki / Anna Sitkowa. — Kielce : Szumacher, 2000. — 67 s.

6. Tazbir J. Piotr Skarga: szermierz kontrreformacji / Janusz Tazbir. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1973. — 343 s.

7. Wisner H. Zygmunt III Waza / Henryk Wisner. — Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1984. — 124 s.

Halina KRUKOWSKA
Uniwersytet w Białymstoku

NOCNE «UNIVERSUM» W MYŚLI ROMANTYCZNEJ ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

W artykule przeprowadzono analizę myśli romantycznej Zygmunta Krasińskiego — poety nocy. Jednym z objawów nocnego «universum» jego twórczości jest magnetyzm, teoria którego wiąże się u poety z rzeczami niewidzialnymi i wyższymi stanami ludzkiego ducha.
***Słowa kluczowe**: Krasiński, magnetyzm, nocne «universum», sny, jasnowidzenia, objawienie.*

У статті поведений аналіз романтичної думки Зигмунта Красінського — поета ночі. Одним з проявів нічного «універсуму» його творчості є магнетизм, теорія якого пов'язується в поета з невидимими речами та вищими станами людського духу.
***Ключові слова**: Красінський, магнетизм, нічний «універсум», сни, ясновидіння, об'явлення.*

The article analyzes the romantic thoughts of Zygmunt Krasinski — poet of night. One of the signs of the night universe of his work is the magnetism, the theory of which is associated with the invisible things and higher states of the human spirit.
***Key words**: Krasinski, magnetism, night universe, dream, clairvoyance, manifestation.*

Autora «Nie-boskiej komedii» głęboko interesowały, a nawet fascynowały «dziwne objawy nocnego uniwersum» [10, s. 545][1]. Poetę, który wykreował postać Orcia i często wprowadzał do swych utworów ciemne obrazy, można nazwać nie tylko poetą nocy, jak wielu innych romantyków, ale także jej filozofem i teoretykiem. Jego korespondencja świadczy, w jakim stopniu interesowała go wiedza na temat «rzeczy niewidzialnych» oraz wyższych stanów ludzkiego ducha. Najbardziej widocznym i wymownym, z tego względu, wyrazem dążenia Krasińskiego do zgłębienia tajemnic natury oraz dziwnych fenomenów psychiki człowieka są w jego korespondencji częste informacje o książkach o tematyce alchemicznej, z których czerpał mniej lub bardziej obszerne fragmenty celem rozjaśnienia lub uzupełnienia swoich poszukiwań w tej materii [por. 10, s. 512].

Listy poety dają świadectwo temu, że sam siebie przedstawiał on jako człowieka szczególnie wyczulonego, mówiąc najogólniej, na «nocną stronę» oraz obdarzonego siłą przeczuć i zdolnością przepowiadania przyszłości «rodu ludzkiego». W liście do Delfiny Potockiej z dnia 19.VIII.1841 roku pisał, że «istnieją wyższe tajemnice dotąd nie znanych praw natury, które kiedyś mają przemienić człowieka śmiertelność, inny kierunek jego ciału nadać» [10, s. 318]. Krasiński myślał, że przyjdą czasy, kiedy sprawdzą się dotychczasowe ludzkie intuicje, domysły i twierdzenia wiary na ten temat.

Listy poety zawierają bardzo liczne opisy «dziwnych objawów» oraz przypuszczeń co do pośmiertnych losów człowieka. Jego szczególne zainteresowanie budziła tajemnica wyższych «nad pospolite» stanów poznawczych, a zatem takich, jak: «zachwyt ducha», «wielka gorączka», «godziny konania», sny, jasnowidzenia, wizje, prorokowania, itp. Poeta nie tylko biernie rejestrował tego rodzaju fakty, ale jako romantyk z ducha usiłował przedstawić ich systemową, metafizyczną interpretację. Według niego, są one wszystkie przejawem tajemniczej, a dotąd przez człowieka nie odkrytej siły natury, którą nazwał magnetyzmem. Wymieniał ten fenomen w jednym z listów właśnie jako «dziwny objaw nocnego uniwersum» [10, s. 545]. Pragnął dla tej siły znaleźć jakąś inną nazwę, by odciąć się od magnetyzmu zwierzęcego i mesmeryzmu, ale, jak wyznał, nie znalazł dla owego zjawiska idealniejszego słowa [por. 10, s. 389, 395 (przypis)].

Krasiński teorią magnetyzmu interesował się prawie do końca życia, bo jeszcze w roku 1857 napisał rzecz, zresztą dosyć krótką, zatytułowaną «Magnetyczność» [12, s. 161–165]. Już w roku 1830 pisał do Henryka Reeve'a: «Masz rację, twierdząc, że przez życie ludzkie przepływa jakby jakiś tajemniczy prąd...» [11, s. 127].

Od tego przekonania Krasiński nie odstąpił, wprost przeciwnie: uczynił je później podstawą swojej teorii magnetyzmu, która zawiera typowe cechy stylu myślenia romantycznego o człowieku i świecie.

Poeta w listach do Delfiny Potockiej dawał niejednokrotnie wyraz przeświadczeniu, że nosi w

[1] O nocnej wrażliwości wyobraźni Krasińskiego zobacz: [2; 5; 6; 15; 23].

sobie przeczucie «magnetycznego zbliżającego się objawienia w kręgu natury» [10, s. 384]. W jego konstrukcji myślowej oznaczało to, że natura zmierza do tego, «by się na ideę przemienić» [10, s. 515].

«Dla nas — rozwijał tak częste w romantyzmie twierdzenie — natura wiecznie martwą, ślepą, materialną się wydaje, ale dlatego, że nie znamy jej całości, jedno doświadczamy jej cząsteczek. Gdybyśmy jej całość odgadli, jej ideę pojęli, może by nagle objawiła się nam pod innym kształtem i ta cząstka jej co w nas jest, ciało nasze, także by nam pokazało się być formą duchowną, a nie materialną bryłą, i wtedy w idei natury, nie w jej cząstkowatościach byśmy się kąpali i karmili!» [10, s. 425].

Odkrycie «formy duchownej» natury jest, zdaniem Krasińskiego, najważniejszym celem życia człowieka. Dlatego do najistotniejszych w jego teorii, należy przekonanie, że tajemnicze siły magnetyczne tkwią przede wszystkim w naturze i jej będzie dotyczył «kształt nowego objawienia». Duch, w ujęciu Krasińskiego, «nie jest tak głęboko ukrytą tajemnicą jak natura», gdyż oderwany od niej staje się «przezroczystym, białym, jasnym» [10, s. 372]. Magnetyzm zawarty w naturze podobny jest w swoich przejawach do wpływów wywieranych przez gwiazdy, bo jego działanie nie jest ograniczone przestrzenią [10, s. 513, 518 (przypis)]. Krasiński sądził, że jego siła leży uśpiona w nas, «bytuje jakby upojona i snem zdjęta...» [10, s. 514]. Nie pochodzi ona «ani z nieba prosto, ani z piekieł», ale została dana naturze ludzkiej przez samego Boga [10, s. 514].

Według Krasińskiego, siłą magnetyczną w najczystszej, boskiej postaci obdarzony był Adam w raju, którego nazwał on «całością w sobie», bo jego sposób istnienia wyznaczała doskonała w nim zgoda świata wewnętrznego z zewnętrznym światem, ducha z ciałem i serca z rozumem. Był to stan ludzkiej natury w najdosłowniejszym sensie «cudowny». Rajska harmonia ducha z ciałem stanowiła — sądził poeta — promienistą, pierwszą naturę człowieka i dodawał, że będzie ona także jego naturą ostatnią. A ta została już objawiona w Chrystusie jako w ideale ludzkości Bożej przez jego cudowne życie, zmartwychwstanie i narodziny z Dziewicy [10, s. 387]. Oto, jak wyjaśnia Krasiński, istota stanu... cudownego natury ludzkiej: «Lecz cóż to jest cudowność, na czym zależy? Moim zdaniem na doprowadzeniu do najwyższego stopnia r z e c z y w i s t o ś c i z e w n ę t r z n e j wewnętrznych naszych uczuć, woli, pomysłów, czyli na tym, by niemocy ducha, który tylko chce, myśli, czuje, ale wszędzie na szorstkiej i twardej materii, jak fala płynna na skale, kona, przyszła w pomoc giętkość, posłuszeństwo, miękkość, wierność tejże materii z nim pogodzonej, podbitej jemu! A wtedy stanie się naturą świata — cud!» [10, s. 387][2].

Inaczej ujmując ten proces, należy podkreślić, że Krasińskiemu chodzi tu o doprowadzenie zmysłów do takiej potęgi poznawczej, jakiej od nich domaga się duch, do takiej potęgi, aby one w i d z i a ł y ś w i a t n i e w i d z i a l n y. Jedyną potęgą natury, jego zdaniem, która może w tym dziele sprzymierzyć się z człowiekiem, jest magnetyzm [10, s. 387].

Pierwsza, «cudowna» natura ludzkości, zdaniem Krasińskiego, została w niej uśpiona na skutek grzechu pierworodnego. Od chwili, kiedy Adam utracił harmonię duszy i ciała, a jego «ja» się rozpadło, człowiek stał się polem ustawicznej walki i antagonizmów, co przejawia się zarówno w życiu jednostkowym, jak i w historii. Od upadku w raju ludzkość — twierdził poeta — dźwiga los Adamowy przez wieki, raz z przewagą ciała, to znów duszy. Cała starożytność pogańska pracowała tylko na to, by wykuć posąg cielesny człowieka, świat chrześcijański na to, by zupełnie inny, przeciwstawny tamtemu posąg wystawić, czyli posąg duchowy [10, s. 387][3]. Duch wszakże nie jest całością naszego Ja. Te dwa posągi muszą się zlać w coś trzeciego, będącego ich syntezą. I zleją się dzięki pośredniczącej sile magnetyzmu. Oznaczać to będzie «przeprowadzenie w r z e c z y w i s t o ś ć widomą, dotkliwą, słyszalną», «w okręgi widome natury» «niewidomości, niedotykalności, niesłyszalności» ducha [10, s. 388]. Wówczas, podkreślał Krasiński, człowiek będzie całością zarazem boską i ludzką, idealna i rzeczywistą.

Nasz świat wewnętrzny ma swe korzenie w Bogu, a koniec swój we wszechświecie [10, s. 516]. Stąd, mówi poeta, człowiek wewnętrzny w nas pozostaje w wiecznym stosunku z nadzmysłowym światem Bożym oraz z całym wszechświatem. Ten stosunek, «ta komunia duchowna odbywa się bezpośrednio prosto siłą duchową, która przyszłość i przeszłość widzi w jasnowidzeniu, która działa i doznaje od innych działania, nazywa się magnetyzmem» [10, s. 516].

Był on — ów magnetyzm — w człowieku, jest i będzie, bo stanowi własność jego natury. Dotychczas jednak, zauważył poeta, «był bez poczucia się do siebie» [10, s. 516]. Działał w nim jak rodzaj zmysłowego upojenia. Dotąd fenomeny magnetyzmu są przypadkowe, pełne fałszu, nieporządku, działają ślepo i fatalnie. Według Krasińskiego, magnetyzm okazuje się siłą «nie schwytaną jeszcze, ale

[2] O epistolografii Krasińskiego w kontekście jego wizji człowieka por. [3; 9; 13; 14; 21; 22].
[3] Zob. na ów temat: [19; 27].

przychodzącą do siebie». Człowiek dowiedział się o niej, ale «wie ją tylko», choć nie umie jej jeszcze przyswoić. Nie poznał, jak zamienić ją w czyn, «jak z siebie w świat ją rzucić» [10, s. 522]. Ta magnetyczna siła natury nie została do tej pory «oddana duchowi w zarząd». A każda siła natury, zauważa autor «Przedświtu», ślepa i konieczna, zanim zostanie opanowana przez ducha, «ma się do niego po szatańsku», to jest wywiera na człowieka wpływy tajemnicze, niezrozumiałe, ujarzmiające jego wolę. Jest wtedy materią, naturą, występującą jako «pani nad człowiekiem», czyli naturą demoniczną, a przecież to człowiek ma być jej «panem» w sensie duchowym tego słowa.

Krasiński w swej teorii wielokrotnie podkreślał, że człowiek jest za mało świadom swej magnetycznej potęgi, jednakże jej siły działają stale w «ciemni» ducha, która ostrzega wciąż wolą i wiedzą o sobie człowieka już istniejącą, że należy do niego. Daje ona mu znać o sobie dziwnymi objawami nocnego «universum», na przykład snem. Ona, ta «ciemń», która była dotąd w «nie-ja», musi ożyć «w ja». To znaczy, że człowiek musi zdobyć samoświadomość magnetyczną, czyli urzeczywistnić rajski, cudowny swój stan, który jest — można użyć słów poety wypowiedzianych z innej okazji — «geniuszem ciemnych głębi ducha ludzkiego» [11, s. 396; por. 17], przejawem tego, co wieczne i boskie.

Krasiński wyróżniał różne stopnie działania czy ujawniania się tajemniczej siły magnetycznej, która nie może, nie potrafi jeszcze «płynąć z czasem jednymi falami, więc musi błyskać — poezją, muzyką, nieskończonością czy natchnionymi chwilami» [10, s. 387].

Jako pierwszy, najniższy stopień przejawiania się magnetyzmu wymienił poeta sny. W nich, jego zdaniem, obumiera człowiek zewnętrzny, a aktywizuje się zmysł widzenia wewnętrznego w człowieku wewnętrznym [10, s. 517]. Sny są dla Krasińskiego «objawieniem wyższej sfery, iskrami, co z wieczności spadają na ziemię, szczęściem, ideałem, zachwytem» [10, s. 555]. W nich są ukryte «ogromne potęgi elementarne nas samych» [10, s. 135]. Nigdy na jawie nie czujemy tak mocno, tak wnikliwie, jak we śnie. Krasiński niejeden raz powtarzał, że każdy sen «zawiera w sobie proroctwo, że kiedyś materia zupełnie się podniesie do godności ducha. Kiedyś przyjdą czasy, w których rzeczywistość będzie nosiła koloryt wszechmocy snów i głębokie snów czucie» [10, s. 135].

«Podniesienie materii do godności ducha» — to najważniejszy punkt w teorii magnetyzmu Krasińskiego. Sny, według niego, nie dzieją się «na powierzchni», ale mają miejsce w samej głębi ludzkiego serca. Prawami ich przebiegu tłumaczył on prawdziwą istotę ducha ludzkiego: «Cóż to za potęga stworzyć świat kolorów bez światła, świat głosu bez dźwięków, świat zmysłowy bez zmysłów, poezję bez natchnienia, bez rozwagi, bez świadomości. To natura nasza, która bez dołożenia się woli naszej gra i śpiewa, i prorokuje, i poemata pisze — w dagerotypie martwe światło ciał drukuje, naśladuje, przenosi, ale niewolniczo! W śnie — żywa natura wynajduje, tworzy, maluje wolno i bez granic!» [10, s. 135].

Jedną «z elementarnych potęg nas samych» byłaby więc twórczość, która nie potrzebuje zmysłów, by mieć w sobie całą zmysłowość świata. Sny zawierają bowiem w sobie całą zmysłowość materii, ale bez jej ciężaru [10, s. 410]. Krasiński w takim ich charakterze widział przejaw obudzenia się naszej prawdziwej, «nadświatowej natury», czyli właśnie magnetyzmu. «W snach — przekonuje Krasiński adresatkę swych listów — widzisz, słyszysz, czujesz wewnątrz siebie świat cały zewnętrzny, zmysłowy. Złudzenie, powiesz! Nie ma złudzeń, my tylko tak nazywamy to, czego nie rozumiemy! Idealny kolor, dźwięk należy równie do duszy mojej, jak do ciała mego, i on w duszy mojej rodzi się bezcieleśnie. Dopiero gdy padnie na materię i tam się z nią spoi, należy do materii, lecz sam materialny nie jest i nie był nigdy, on jest prawem ducha mego, kształtem jedynym z jego kształtów. Jakżeby inaczej mogły się sny malować i rozdźwięczać w duchu moim, w samych głębiach jego, kiedy dla zmysłów moich, dla oka, ucha ciemno i cicho jest, lecz tam w samej iściznie duszy mojej płoną farby, i żywsze niż w dzień, dzwonią akordy, i szklanniejsze niż na jawie» [10, s. 410–411][4].

Metoda «odbywania się snów» — twierdził autor «Pokusy» — jest wyższa niż życie na jawie. Sny utwierdzały go w przekonaniu, że w procesie przemieniania się, przechodzenia natury w ideę może się kiedyś okazać, iż «ona wewnątrz, a nie na zewnątrz nas» [10, s. 515]. Tłumaczyły także te zdania jego teorii, w których wyrażał on przeświadczenie, że zmysły zewnętrzne człowieka będą miały kiedyś taką siłę poznawczą i stwórczą jak «zmysły» wewnętrzne. Chodzi o to, że czego wola człowiecza zażąda, to zaraz powinno się w zmysłach ujawnić, co duch pomyśli, to powinno się zaraz stworzyć w zmysłach. Nasze zmysły zewnętrzne — wysuwa poeta przypuszczenie — a więc oczy, uszy, są tylko przedłużeniem naszych zmysłów wewnętrznych, «zmysłów ducha», ich jakby zakończeniem. Według niego, jedno prawo wszechobecne rządzi i w naturze, i w duchu, czyli polarność, która ujawnia

[4] O Krasińskim i Delfinie zob. klasyczne studium: [8]. Por. także: [4; 18].

się w nich w coraz wyższych «kształtach». Jest to prawo bieguna dodatniego i ujemnego w galwanizmie, słońca i planet w astronomii, ducha i ciała w człowieku. Istota tego prawa tkwi w tym, że: «ta sama a jedna siła w naturze lub idea w duchu objawia się na dwóch ostatecznych krańcach swoich niby tu sprzecznie, a między tymi dwoma końcami ciągłe działania i oddziaływania, czyli ruch i życie tejże siły, tejże idei! (...) Zawsze jeden biegun w drugim, jedna połowa w drugiej, by całość mogła być!» [10, s. 625].

A więc nasze «zmysły wewnętrzne» i zewnętrzne są jakby krańcami tej samej magnetycznej siły. Wyjaśniając, jakie relacje dynamiczne istnieją pomiędzy nimi Krasiński cytował Ennemosera. Podzielał jego przekonania: «...jak wszystko, co z świata zewnętrznego do nas przez zmysły wchodzi, w nas na myśl, na idealność się zmienia, tak znów wszystko, co w nas ideą się rodzi, ma dążenie do stania się (1) obrazem przez siłę twórczą wyobraźni, (2) słowem, (3) czynem przez wolę» [10, s. 515][5].

Prawo to można najwyraźniej prześledzić w snach, gdzie myśl, idea dąży do wyrażenia się w obrazach. Duch wszakże dotąd napotyka na zbyt mocny opór materii, a więc nasze zmysły zewnętrzne nie mogą przejąć w siebie większej potencji duchowej. Dlatego właśnie nasz świat wewnętrzny jest tak bezmierny jak universum, nieskończenie bogatszy, niźli świat zewnętrzny, a może o tyle bogatszy, o ile sen może być bogatszy od jawy [10, s. 515].

Drugim, po snach, a więc wyższym stanem przejawiania się siły magnetycznej są jasnowidzenia. Nie chodzi tu Krasińskiemu o jasnowidzenia fałszywe, czyli pochodzące z takich chorób jak na przykład katalepsja, epilepsja i somnambulizm. Są one przeważnie źródłem niepokoju i niepewności w sprawach magnetycznych. Natomiast interesują go jasnowidzenia prawdziwe, które ujawniają się podczas obumierania zmysłowości zewnętrznej. Wówczas nie tyko aktywizują się zmysły wewnętrznego widzenia, ale ujawnia się «idealna kombinacja myśli, wyostrzenie rozumienia, logika cała ducha», po prostu cała wiedza człowieka o sobie obudzona w jego świecie wewnętrznym. Kto doświadczył tego rodzaju jasnowidzenia — podkreślał Krasiński, nie traci pamięci magnetycznej po przebudzeniu się, ale czuje w sobie jakieś niezwykłe, uroczyste podniesienie ducha i szczęście wewnętrzne [10, s. 517].

Trzecim najwyższym stanem siły magnetycznej charakteryzowanym przez Krasińskiego jest objawienie się w człowieku wewnętrznym woli i czynu, co przejawia się w prorokowaniu, ekstazach, przepowiadaniu. Wówczas to zlewa się duch jasnowidzącego z duchem Bożym, jego wola z wolą Bożą. W tym najwyższym stanie jasnowidzący osiąga samoświadomość swej siły magnetycznej. Nie działa ona w nim na ślepo, przypadkiem, ale skierowana zostaje wolą w służbę jakiejś wielkiej «idei ogólnej dla ludu całego swego i przewiduje myśl Boga o nim» [10, s. 517].

Wszystkie te stany magnetyczne mają jeden wspólny, coraz bardziej potęgujący się przejaw, a mianowicie zapomnienie o ciele. Sen, «jasnowidzenie prawdziwe», prorokowanie — to są stany jakby bez ciała. A taki stan bez ciała, ale pełen życia wyższego zdarza się już — sądził Krasiński — na ziemi, dlatego też nie można, podkreślał, wątpić w to, że po śmierci jeszcze wyższy i szerszy świat wewnętrzny odsłoni się przed człowiekiem, to znaczy, że osiągnie on świadomość siebie jako człowieka wewnętrznego [10, s. 517]. W tym stanie przejawiania się magnetyzmu znajduje się prawdę, godność, cud oraz doskonałe połączenie ducha ludzkiego ze światem Bożym i z całym wszechświatem. Znajdując się w tym stanie — podkreślał poeta, człowiek mógłby na przykład przyśpieszyć na ziemi wzrost roślinności, mógłby planetą rządzić i podporządkować sobie jej potęgi, a własne ciało uczynić przejrzystym, przenikliwym i lotnym oraz działać z odległości na innych ludzi, obdarzać ich widzeniami, a także — nawiązać bliższą korespondencję ze światem ciał niebieskich [10, s. 522].

Krasiński wyrażał niejednokrotnie przekonanie, że o życiu i dynamice naszego ducha decydują oddziaływania magnetyczne innych osobowości. Ludzie jednakże nie wiedzą o tym, nie mają świadomości zachodzących w nich procesów, nie zdają sobie sprawy z faktu wzajemnych wpływów, a przecież one istnieją i działają, jak planety i słońce wzajemnie ku sobie ciążące w całym «universum» [10, s. 737].

Dość często spotykamy u Krasińskiego twierdzenia, że w człowieku istnieją dwa «ja» — jedno małe, ziemskie, czasowe, będące tylko wyrazem całości, ale dotąd mu nieświadome, drugie zaś wielkie, całe, którego to pierwsze jest tylko ostatnim punktem. Jednakże oba wielkie człowiecze «ja», choć dotychczas nie ujawnione, zdaniem Krasińskiego, żyją i oddziaływują wzajemnie na siebie. Tu właśnie leży źródło magnetyzmu i wszystkiego tego, co w nas dzieje się w sposób dla nas tajemny i niewytłumaczalny, a więc — «nagłe smutki, nagłe błyski uniesienia, bez świadomej przyczyny, natchnienia, melancholia, przeczucia i myśli pochodzące nie wiedząc skąd, sny wreszcie» [10, s. 737][6].

[5] Chodzi o dzieło Józefa Ennemosera «Der Magnetizmus im Verheltnis zu Natur und Religion» (1842). Zob. [20, s. 282].

[6] Zob. prace zebrane w rozdziale «Przestrzenie utożsamień» w książce: [25]. Tu m. in. «"Nocna strona" istnienia (Genet i Ghelderode)».

Im bardziej te wzajemne oddziaływania i wpływy ludzi będą poznane, twierdzi poeta, tym większymi duchami oni się staną.

Proces przychodzenia ludzkości do «uznania się w swoim jestestwie» magnetycznym polega na tym, że wyszła ona z Boga, ale nie wiedząc o sobie, idzie wiedząc o sobie, a wróci do Boga, wiedząc o Bogu i o sobie [10, s. 344][7]. Bóg stale daje człowiekowi tajemnicze znaki, «objawia mu», by człowiek mógł sam siebie zrozumieć. Zdaniem Krasińskiego, oprócz Boga, nikogo nie ma we wszechświecie, kto by mógł człowiekowi odpowiedzieć na pytania o cel jego przeznaczeń. Jedyną energią natury, daną właśnie od Boga, która pomaga człowiekowi w jego poszukiwaniach właściwej drogi, jest magnetyzm.

W swoich czasach dostrzegał Krasiński szczególne przejawy odczucia konieczności «nowego objawienia», co podzielał z wieloma romantykami. Magnetyzm, jego zdaniem, będzie formą nadchodzącej epoki, czyli — w jego rozumieniu — epoki trzeciej. Jak «światu starcie materii i natury wypadło, że mu się duch objawił, tak nam światu ducha wypadnie, że się nam tajemnica natury odkryje» [10, s. 373] (podkreśl. autora. — *H. K.*). Powinno to nastąpić, bo nieustannie myśl i duch oddziałują na naturę, a natura na myśl i ducha. Ponieważ te dwie siły są rozdzielne, to tym samym dążą do zespolenia. «Objawienie magnetyczne» dotyczyć będzie natury — wyjaśnia Krasiński, ale ujawni się przede wszystkim w sferze ducha, który dzięki niemu osiągnie nieznaną dotąd moc, pozwalającą człowiekowi przeniknąć tajemnice grobu i nieśmiertelności duszy. A zatem po epoce natury i materii, i po epoce ducha przyjdzie epoka woli i samowiedzy wewnętrznej człowieka, w sensie magnetycznym, która dokona połączenia w jedno tego, co jest teraz rozdzielone, a więc ciała i duszy, serca i rozumu. Osiągnięcie tego stanu harmonii, «lutniowej» zgody natury i ducha będzie równoznaczne, w rozumieniu Krasińskiego, z regeneracją człowieczeństwa «całego», ludzkości «pełnej». «Czas idzie i wola planety — powtarzał to poeta parokrotnie w różnych listach — musi się rzucić do nóg woli ducha naszego i będzie tylko jednia woli z tych potęg dwóch» [10, s. 399][8]. Magnetyzm w teorii Krasińskiego jest przede wszystkim «zmysłowym wyrazem woli ducha ludzkiego» [10, s. 347], ale woli wspartej na miłości i dobru, bo dotąd człowiek dążył przez zło do potęgi ziemskiej i materialnej. Odtąd, czyli w epoce woli magnetycznej, odkrywać będzie swoje potęgi duchowe, wieczne i zarazem boskie.

Naszkicowana wyżej w swych zasadniczych aspektach Krasińskiego teoria magnetyzmu jako objawu «nocnego universum» jest — tak pozwala ją rozumieć znakomity artykuł Meyera H. Abramsa «Formy wyobraźni romantycznej» — opowieścią o jedności utraconej i na powrót odzyskanej. Jako taka stanowi typową strukturę myślenia romantycznego, typową «formę wyobraźni romantycznej». Zawiera w sobie wszystkie dane, by rozpatrywać ją w porządku filozofii romantycznej, która, jak twierdzi Abrams jest przede wszystkim metafizyką integracji [por. 1]. Jej kluczową zasadę stanowi «pogodzenie» lub też synteza wszystkiego, co podzielone, przeciwstawne, skłócone [1, s. 512].

W listach Krasiński wyrażał wielokrotnie przeświadczenie, że największym złem jest «rozdział», a najwyższym dobrem właśnie synteza, powrót do pierwotnej duchowej i zmysłowej potęgi człowieka. Teorię magnetyzmu autora «Irydiona» należy również ujmować poprzez zdanie Fryderyka Schellinga, które przywołuje we wspomnianej rzeczy Abrams: «wszelkie filozofowanie polega na przypominaniu stanu, w którym byliśmy zespoleni z naturą» [1, s. 512]. Właśnie taki typ filozofowania reprezentuje Krasiński. Abrams charakteryzując różnicę pomiędzy typowo romantyczną historiozofią a neoplatońskim monizmem, opartym na wyobrażeniu zamkniętego kręgu, stwierdza, powołując się na Hegla, że ta pierwsza łączy w sobie ideę kolistego powrotu z ideą linearnego postępu [1, s. 516]. Myśl i wyobraźnię romantyczną — twierdzi on — wyróżnia więc «wznoszący się krąg, czyli spirala». Podobny ruch myśli i wyobraźni przejawił w teorii Krasińskiego. Oto charakterystyczny przykład wyjęty z jego korespondencji: «...powrót wyższy niż początek, bo początek był widzeniem tylko, jakoby magnetycznym, a koniec jest zarazem i widzeniem, i rozumieniem doskonałym widzenia i samymże widzenia tworzeniem. Lecz każda z tych sfer ma swoje piętro właściwe, choć wszystkie razem wzięte są jednym. To jedno ma trzy osobistości w sobie, trzy charaktery. Pierwszej chwili charakter jest ułuda, upojenie, dziecinność anielsko-tajemnicza. Drugiej męskości powaga, bohaterstwo, wir kręcący się złego i dobrego, ból rozświecany błyskawicami, które Bogu twarz na chwile z nieba pokazują. Trzeciej piętnem jest radość, wielkość, szczęście, potęga archanielsko-jasna!» [10, s. 431] (podkreśl. autora. — *H. K.*).

Ludzkość, powracająca do początku, a ten powrót jest dla Krasińskiego uświadamianiem i poddaniem jej woli energii magnetycznej, nie jest tą sama

[7] O Bogu jako «gwarancie ocalenia zarówno ładu historii, jak i duszy pojedynczego człowieka» zob. [7].

[8] Myśl tę powtarza Krasiński kilkakrotnie. Zawiera ją List z pocz. II 1842 [10, s. 511].

ludzkością, która była na początku. Początek odzyskany okazuje swą wartość wyższą, bo wciela w sobie, jak twierdzi Abrams, dokonane etapy i zróżnicowanie [1]. Podobne przekonanie podziela Krasiński w swojej teorii magnetyzmu, która jest przejawem charakterystycznego dla romantyzmu filozofowania o świecie i człowieku.

Autor «Przedświtu» w tej z rozmachem myślowym kreślonej koncepcji metafizycznej nie pominął poezji. Wyniósł jej rolę ponad filozofię i nawet ponad metafizykę [10, s. 434]. W jego rozumowaniu powtarzają się stwierdzenia, że poezja jest przede wszystkim «proroctwem ostatecznego stanu ludzkości», «prawdą ostateczną przyszłości», a więc nieustanną jej wizją, to znaczy czasu, który nastąpi, a więc «pojęcia świata i bytu w boskiej formie». Według Krasińskiego, wszystkie marzenia poezji staną się rzeczywistością: «jej wszystkie obrazy będą stały i ruszały się w przestrzeniach, tak, jak teraz stają i ruszają się w umysłach naszych» [10, s. 114][9]. Już teraz, sądził poeta, to, co na końcu osiągnie człowiek, a więc szczęście wieczne, raj, przemianę w anielstwo — zawiera w sobie poezja w formie myśli, wyobraźni i obrazów.

Z tego względu Krasiński nazwał poezję koniecznością «nieśmiertelnych przeznaczeń naszych», już teraz będącą w nas. Jest już w niej «byt, kształt wieczności». Poeta pisał: «Dopóki niebo w nas, a nie dokoła nas, dopóty żyje poezja». Poezja, chyba to można tak określić, w czasie pozostaje przejawem tej tajemniczej energii czy siły, którą Krasiński nazywał magnetyzmem. Jest ona wynoszeniem na zewnątrz jej wciąż ukrytych potencji, które dziś może nazwalibyśmy potencjami parapsychologicznymi.

LITERATURA

1. Abrams M. H. Formy wyobraźni romantycznej / Tłum P. Graff / Meyer Howard Abrams // «Pamiętnik Literacki». — 1978. — Z. 3. — S. 203–227.

2. Bieńczyk M. Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci / Marek Bieńczyk. — Gdańsk : Słowo. Obraz. Terytoria, 2001. — 292 s.

3. Bittner I. Romantyczna idea «odnajdywania siebie» i jej wyraz w korespondencji Zygmunta Krasińskiego / Ireneusz Bittner. — Łódź : Wydawnictwo UŁ, 2002. — 125 s.

4. Danek D. Śmierć wewnętrzna / Danuta Danek // «Twórczość». — 1990. — Nr 8. — S. 51–71; Nr 9. — S. 63–83.

5. Fabianowski A. Zygmunt Krasiński: tworzenie Apokalipsy / Andrzej Fabianowski // Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego. — T. II. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2007.

6. Halkiewicz-Sojak G. Funkcje motywów astronomicznych w utworach Zygmunta Krasińskiego / Grażyna Halkiewicz-Sojak // Poezja i astronomia / Pod red. B. Burdzieja i G. Halkiewicz-Sojak. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2006.

7. Halkiewicz-Sojak G. Wstęp / Grażyna Halkiewicz-Sojak // Krasiński Z. Przedświt. — Toruń : Centrum Edukacji Europejskiej, 2004. — S. 5–49.

8. Janion M. Tryptyk epistolograficzny // Janion M. Prace wybrane / Pod red. M. Czermińskiej. — T. 2. Tragizm, historia, prywatność. — Kraków : Universutas, 2000. — 466 s.

9. Kasperski E. Jednostka, historia i etyka. Paralela Krasiński — Kierkegaard / Edward Kasperski // Piekło miłości. W 170 rocznicę śmierci Zygmunta Krasińskiego / Pod red. J. Rahozińskiego. — Pułtusk : WSH, 2000. — S. 1–35.

10. Krasiński Z. Listy do Delfiny Potockiej. / Oprac. i wstęp Z. Sudolski / Zygmunt Krasiński. — Warszawa : PIW, 1975. — T. I — 802 s.

11. Krasiński Z. Listy do Henryka Reeve / Przeł. A. Olędzka-Frybesowa / Opr. i wstęp P. Hertz / Zygmunt Krasiński. — Warszawa : PIW, 1980. — T. I. — 737 s.

12. Krasiński Z. Pisma. — T. VII. Pisma filozoficzne i polityczne / Wydał Jan Czubek / Zygmunt Krasiński. — Kraków : Gebethner i Wolff, 1912. — 648 s.

13. Kubale A. Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego / Anna Kubale. — Gdańsk : Wydawnictwo UG, 2007. — 168 s.

14. Kubale A. Egzystencja i komunikacja. O listach Zygmunta Krasińskiego / Anna Kubale // Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX / Pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz. — Białystok : Wydawnictwo UwB, 2000.

15. Kuciak A. Dante romantyków. Recepcja «Boskiej Komedii» u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida / Agnieszka Kuciak. — Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003. — 252 s.

16. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty / Pod red. E. Owczarz, J. Szumskiego. — Łowicz : Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna, 2001. — 353 s.

17. Piasecka M. Mistrzowie snu. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński / Maria Piasecka. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. — 255 s.

18. Piechocki Z. K. Wątki gnostyckie w «Listach do Delfiny Potockiej» Zygmunta Krasińskiego / Zdzisław Karol Piechocki // «Przegląd Humanistyczny». — 2000. — Z. 1/2. — S. 137–150.

19. Sobolczyk P. Listy Krasińskiego do Słowackiego — konflikt hermeneutyki i problem tragizmu / Piotr So-

[9] Wskazane w niniejszej rozprawie wątki rozwijają najnowsze prace o Krasińskim. Zob. tomy: [16; 24; 26; 28; 29; 30; 31; 32].

bolczyk // Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice / Pod red. H. Krukowskiej, J. Ławskiego. — Białystok : Wydawnictwo UwB, 2005.

20. Sudolski Z. Krasiński. Opowieść biograficzna / Zbigniew Sudolski. — Warszawa : «Anher», 1997. — 588 s.

21. Sudolski Z. Zygmunt Krasiński w świetle listów do żony / Zbigniew Sudolski // Piekło miłości. W 170 rocznicę śmierci Zygmunta Krasińskiego / Pod red. J. Rahozińskiego. — Pułtusk : WSH, 2000.

22. Suszczyński Z. Listy Krasińskiego jako egzystencjalny eksperyment / Zbigniew Suszczyński // Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX / Pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz. — Białystok : Wydawnictwo UwB, 2000.

23. Suszczyński Z. «Agaj-Han», czyli romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego / Zbigniew Suszczyński // Krasiński Z. Agaj-Han. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej UwB, 1998.

24. Szczeglacka E. Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów / Ewa Szczeglacka. — Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 2003. — 367 s.

25. Szturc W. Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej / Włodzimierz Szturc. — Kraków : Wydawnictwo UJ, 2004.

26. Śliwiński M. «Era fajkowa» w korespondencji Krasińskiego z Gaszyńskim // Śliwiński M. Jednostka — naród — historia / Marian Śliwiński. — Piotrków Trybunalski : Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Akademii Świętokrzyskiej, 2007. — 269 s.

27. Śliwiński M. Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego / Marian Śliwiński. — Słupsk : WSP, 1986. — 229 s.

28. Śliwiński M. «Na światach poczętych, na światach mających zginąć». Apokaliptyka «Nie-Boskiej komedii» Zygmunta Krasińskiego / Marian Śliwiński // Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego. — T. II. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2007. — S. 41–69.

29. Waśko A. Zygmunt Krasiński. Oblicza poety / Andrzej Waśko. — Kraków : Arcana, 2001. — 405 s.

30. Wydalony z Parnasu. Księga poświecona pamięci Zygmunta Krasińskiego / Pod red. J. Świdziński. — Poznań : PTPN, 2003. — 288 s.

31. Zygmunt Krasiński — nowe spojrzenie / Pod red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdzieja. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2001. — 576 s.

32. Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość / Pod red. B. Kuczery-Chachulskiej, M. Prussak, E. Szczeglackiej. — Warszawa : Wydawnictwo UKSW, 2005. — 206 s.

Anna JANICKA
Uniwersytet w Białymstoku

KRASIŃSKI POSTYCZNIOWY. PRZYPADEK MŁODYCH POZYTYWISTÓW

Artykuł stanowi próbę prześledzenia dróg «pośmiertnego życia» Zygmunta Krasińskiego. Mianowicie prezentuje analizę recepcji twórczości autora «Nie-Boskiej komedii» na łamach «Przeglądu Tygodniowego» — trybuny «młodych» pozytywistów.
***Słowa kluczowe**: Krasiński, młodzi, tradycja, historia, Apokalipsa, utopia.*

Стаття є спробою прослідкувати шляхи «посмертного життя» Зигмунта Красінського. Вона унаочнює аналіз рецепції творчості автора «Не-Божественної комедії» на шпальтах часопису «Przegląd Tygodniowy» — трибуни «молодих» позитивістів.
***Ключові слова**: Красінський, молоді, традиція, історія, Апокалипсис, утопія.*

The article attempts to trace the road of «life after death» of Zygmunt Krasinski. Namely presents an analysis of the work's reception of «Nie-Boska komedia» in the pages of «Przegląd Tygodniowy» — stands of «young» positivists.
***Key words**: Krasinski, young, tradition, history, Apocalypses, utopia.*

Nie należy całości tego milczenia odnosić do przyczyn tkwiących poza naszą wolą, których wpływ jest zresztą niewątpliwy. Chwytaliśmy nieraz uchem łaskotliwe dźwięki gorących uniesień i radosnych proroctw, które życzeniom naszym dogadzały, ale nasyciwszy się tymi «psalmami wiary» uczuwaliśmy jeszcze cięższy smutek, bo one nie spędzały sprzed nas tego sfinksa, który nam zastąpił drogę, i pod groźbą strącenia w przepaść, każe rozwiązać zagadkę bytu.
Aleksander Świętochowski [22, s. 49]

1. Wykreślony?

«Pośmiertne życie» Zygmunta Krasińskiego naznaczone zostało trwale znaczącą asymetrią. Jej granice nie są trudne do określenia, pokrywają się bowiem dokładnie z granicami politycznymi wyznaczonymi przez państwa zaborcze. Galicja i Poznańskie nadają autorowi «Psalmów» status wizjonera. W Królestwie Polskim, oglądanym postępowym okiem młodych pozytywistów zapisujących manifestami szpalty «Przeglądu Tygodniowego», Krasiński okazuje się poetą z zatartą tożsamością[1]. Poetą, którego nie ma — zapytajmy nieco prowokacyjnie?

Należy w tym miejscu dopowiedzieć, że w niniejszym szkicu interesować mnie będą publikacje ukazujące się na łamach «Przeglądu Tygodniowego», który we wczesnych latach siedemdziesiątych stanowił trybunę młodej, postępowej inteligencji — «młodych» pozytywistów. Określenie «młodzi» nie jest oczywiście precyzyjne w tym znaczeniu, że trudno jest określić, kiedy się ta młodość zaczyna i kiedy — co jeszcze trudniejsze — kończy; czy koniec młodości oznacza tu załamanie się wczesnopozytywistycznego paradygmatu, czy też — jak chce na przykład Jerzy Jedlicki — polega na mądrym dojrzewaniu do rzeczywistości i dystansowaniu się wobec utopijnych ideałów młodzieńczych? Ideowy i ideologiczny profil pisma był od lat siedemdziesiątych niezwykle spójny i konsekwentny (czuwali nad tym zarówno redaktor Adam Wiślicki, jak i Aleksander Świętochowski), stąd publikacje ukazujące się na łamach «Przeglądu Tygodniowego» — także po rozłamie w obozie «młodych» (aż do lat dziewięćdziesiątych) i znaczących zmianach w zespole redakcyjnym — traktuję jako ciąg dalszy wyrazistego profilu pisma nadanego mu przede wszystkim przez Świętochowskiego.

Wydawać by się mogło, że taka zwichnięta, dychotomiczna recepcja ma swoje oczywiste i niewymagające wyjaśnień uzasadnienie ideologiczne — stronnictwo konserwatystów galicyjskich czyta i tłumaczy Krasińskiego w zgodzie z własną doktryną polityczną, nadając mu status poetyckiego «exemplum» i zarazem uzasadnienia własnych racji politycznych. Młodzi pozytywiści zaś, nie mogąc zaakceptować arystokratycznego pochodzenia i poetyckiej wizji Krasińskiego, wykreślają go z literackiego kanonu[2]. Tak brzmiała by

[1] Kwestia «młodości» pozytywizmu i pozytywistów poruszana już była wielokrotnie. Por. chociażby: Kulczycka-Saloni J. Wstęp // Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu / Opr. J. Kulczycka-Saloni. — Wrocław, 1985; Fita S. Wstęp // Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900 / Opr. S. Fita. — Warszawa, 2002; Warzenica E. Wstęp // Warzenica E. Pozytywistyczny «obóz młodych» wobec tradycji wielkiej poezji romantycznej (lata 1866–1881). — Warszawa, 1968 (przede wszystkim str. 20–22).

[2] Do wyjątków należą teksty upominające się o dostrzeżenie estetycznych walorów twórczości Zygmunta Krasińskiego. Zob. Kotarbiński J. W obronie Zygmunta i Juliusza // «Przegląd Tygo-

wstępna konkluzja, tak zapisalibyśmy wnioski, które same się narzucają…

Jednak oczywistość takiego rozstrzygnięcia może zacząć budzić wątpliwości, kiedy recepcji Krasińskiego przyjrzeć się z punku widzenia młodych pozytywistów, czyli zapytać o przyczyny wykluczenia. Truizm historycznoliteracki okazuje się wówczas wcale intrygującą kwestią, a śledzenie postyczniowej recepcji autora «Nie-Boskiej komedii» staje się jednocześnie tropieniem wczesnopozytywistycznych lęków — tym trudniejszych nieraz do wskazania, że konsekwentne zagadywanych bądź też ukrywanych w figurach ezopowego języka tej epoki [por. 11]. Stąd też przyjrzenie się najpierw (fragmentaryczne tylko, selektywne) koturnowej, pomnikowej obecności Krasińskiego w zaborze austriackim, gdzie przecież języka ezopowego nie używano, może jednocześnie stać się próbą odpowiedzi na pytanie: czy oraz dlaczego młodzi pozytywiści bali się Zygmunta Krasińskiego?

Nie żywili przecież niechęci wobec innych narodowych wieszczów — Mickiewicza czy Słowackiego, fascynował to pokolenie Malczewski, szacunkiem darzono zdecydowaną większość krajowych i emigracyjnych autorytetów pisarskich. Śmiało rzec wolno, iż: «Poezja wychodźstwa polskiego pośmiertnie wdrukowywała się w kulturę kraju, który ją wydał» [4, s. 272]. Wdrukowywała się i dopiero teraz — za sprawą «młodych» — «romantyzm stawał się jądrem polskości, «chlebem macierzystym» umiejących czytać Polaków. Wychodziły inedita, w tym nieznane dotąd mistyczne utwory Słowackiego, rękopisy koła towiańczyków. (…) to właśnie trud pokolenia zwanego pozytywistycznym ustanowił i w polskiej świadomości kulturalnej utrwalił podstawowy kanon romantycznej lektury» [4, s. 272]. Jako pierwsi młodzi pozytywiści zaczęli czytać «Pana Tadeusza» wbrew dotychczasowym krzywdzącym ów poemat opiniom i komentarzom — jako arcydzieło i poemat arcypolski[3]. Lekturę Darwina, Buckla i Spencera chcieli i umieli połączyć z fascynacją Mickiewiczem i Słowackim, poezją powstałą na paryskim bruku, z uznaniem dla wysiłku kulturotwórczego popowstaniowych rozbitków-emigrantów, zesłańców, tułaczy z własnego wyboru.

Mickiewicza cenili przede wszystkim jako poetę życia[4], Słowacki stawał się w ich lekturze mistrzem ironii. Warto tu powiedzieć, że ironię tę rozumieli nader specyficznie — nie tylko jako umiejętność budowania dystansu wobec rzeczywistości, ale też jako umiejętność świadomego, kreatywnego, zaangażowanego w niej uczestnictwa [por. 5].

Stosunek «młodych» wobec świata był wyraźnie polemiczny — zaczepni i nieustępliwi, bywali po prostu nieugięci wobec osaczających ich zewsząd ustaleń. Z pasją wchodzili więc w dyskusję na temat wzoru narodowej tradycji, z pasją demaskowali ustalone sądy na temat romantycznego kanonu. Chcieli być bez wątpienia pokoleniem (re)definicji i dyskusji — wzięta z filozofii Augusta Comte'a filozofia słowa[5] pozwalała zobaczyć właśnie w polemice jeden ze sposobów na zbudowanie nowoczesnego społeczeństwa. Utylitarnie traktowane słowo miało ich osadzić w praktyce życia społecznego i — tym samym — narzucić «amputowanej rzeczywistości»[6] nocy postyczniowej nowy cywilizacyjny paradygmat [por. 17].

Skoro więc słowo miało też swój wymiar pragmatyczny — ważyli słowa, używając ich najczęściej odpowiedzialnie i świadomie. Młody Świętochowski na łamach «Przeglądu Tygodniowego» nieprzypadkowo chyba ostrzegał nie tylko przed ugrzęźnięciem w słownikowej rutynie, ale też przed nadmiernym eksperymentatorstwem w sferze języka [20].

Można, wobec powyższego, powziąć następującą wątpliwość: skoro to, co powiedziane, miało swój podwojony horyzont — znaczeniowy i pragmatyczny, to również *to, co przemilczane — znaczyło*. Przynajmniej znaczyło.

A tymczasem o Zygmuncie Krasińskim młodzi pozytywiści, a potem publicyści «Przeglądu Tygodniowego» właściwie konsekwentnie milczeli. By nie pozostać gołosłownym, warto tę wymowną statystykę przemilczeń przywołać, odwołując się chociażby do «próby rocznicowej» i zaglądając na łamy «Przeglądu Tygodniowego» przy okazji kolejnych rocznic śmierci autora «Irydiona».

dniowy». — 1874. — Nr 38. Por. też uwagi na temat tego tekstu w: Włodarczyk **J. «Z rozłamów wielkiego ducha». O młodopolskiej recepcji Krasińskiego.** — Kraków, 2002. — S. 31. Zob. jako kontekst: Tatara **M. Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1969.** — Wrocław, 1973; Kacnelson **D. B. Z dziejów polskiej pieśni powstańczej XIX wieku.** Folklor powstania styczniowego / Przeł. T. Zielichowski. — Wrocław, 1974; Kacnelson D. B. Skazani za lekturę Mickiewicza. Z archiwów Lwowa i Wilna. — Lublin, 2001.

[3] Zob. na ten temat: Fita **S. Spory wokół pomników Mickiewicza** w drugiej połowie XIX weku; Sudolski Z. Poetyckie echa zgonu i pogrzebu Adama Mickiewicza (1855–1890); Ratajska K. Młodzież Uniwersytetu Jagiellońskiego w hołdzie wieszczowi; Winek T. Między jubileuszami. «Pan Tadeusz» 1884–1898; Chołody M. Arcymoralny wychowawca narodu. Mickiewicza wizerunek dydaktyczny w XIX wieku; wszystkie prace w: Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej / Pod red. K. Maciąga, M. Stanisza. — Rzeszów, 2007.

[4] Mickiewicz stał się dla «młodych» pozytywistów niejako patronem ich własnych projektów przemiany kultury polskiej, prezentowanych na łamach «Przeglądu» konsekwentnie od lat siedemdziesiątych po lata dziewięćdziesiąte. Dla przykładu zob.: Tłomaczenia naszych poetów (Malczewski i Mickiewicz) // «Przegląd Tygodniowy». — 1875. — Nr **16. — S. 188–190; Arcydzieło Mickiewicza** [recenzja książki Walerego Gostomskiego «Arcydzieło poezji polskiej "Pan Tadeusz". Studium krytyczne»] // «Przegląd Tygodniowy». — 1899. — Nr 10. — S. 111–113.

[5] Pisze o tym w kontekście powieści tendencyjnej Ewa Paczoska [14].

[6] Określenie J. Jedlickiego.

Rok 1869, kiedy obchodzona jest dziesiąta rocznica śmierci Krasińskiego, w «Przeglądzie Tygodniowym» nie przynosi żadnej wzmianki o poecie. Przy okazji krytycznego rozbioru poezji Mirona — jednego z «dekadentów południa wieku»[7] — pojawia się co prawda określenie «trzech wieszczów» jako źródła jego poetyckiej inspiracji, ale odnosi się ono do Heinricha Heinego, Alfreda de Musseta i «naszego Juliusza» («Przegląd Tygodniowy». — 1869. — Nr 26. — S. 294). Lecz przecież warto przypomnieć, że wieszcza hierarchia ustalona jest już od połowy wieku XIX — jak za Henrykiem Markiewiczem przypomina Andrea Lanoux [10] — i bez wątpliwości obejmuje ona Mickiewicza, Słowackiego i interesującego nas Krasińskiego.

Kolejna rocznica śmierci — «Przegląd Tygodniowy» w roku 1879 nie przynosi ani słowa na temat wieszcza, choć prezentowane na łamach gazety poglądy dawno już utraciły młodzieńczą zapalczywość i ze sprawozdawczego choćby obowiązku można było kolejną rocznicę śmierci poety odnotować. Nie odnotowano.

W dziesięć lat później, w roku 1889, nie zaskakuje już brak wzmianki nawet w związku z trzydziestą rocznicą śmierci autora «Nie-Boskiej». «Przegląd» zapowiada tymczasem wspomnienie o Adamie Mickiewiczu pióra Marii Góreckiej («Przegląd Tygodniowy». — 1889. — Nr 27. — S. 381).

Nie dziwi więc, że rocznik 1899 drukuje jedynie recenzję krytycznego rozbioru «Estetyki Mickiewicza» autorstwa Piotra Chmielowskiego («Przegląd Tygodniowy». — 1899. — Nr 6. — S. 66–67), zaś w dziale «Sylwetki» pojawiają się Eliza Orzeszkowa, Jan Ignacy Paderewski, Juliusz Słowacki, Aleksander Puszkin oraz echa jubileuszowe Młodej Polski w Krakowie.

Pominięcie Krasińskiego w czterdziestą rocznicę jego śmierci nie zaskakuje już z pewnością, ale zastanawia. Zastanawia konsekwencja wykluczenia poety z przestrzeni zbiorowej pamięci, kształtowanej przez literaturę i konsekwentnie na łamach «Przeglądu Tygodniowego» odnawianej, choć pozytywistyczny profil pisma już dawno stracił młodzieńczą zapalczywość, a zwarty, wyrazisty wizerunek Krasińskiego w projekcie kulturowym polskich konserwatystów[8], konsekwentnie budowany od lat sześćdziesiątych po początek wieku XX, powinien sprowokować do dyskusji. Nie sprowokował.

[7] Określenie to wprowadził w obieg historycznoliteracki Marian Płachecki [zob. 15].

[8] Zob.: Pąkciński M. Konserwatyzm na rozdrożu. «Młodzi konserwatyści» warszawscy wobec ideowych dylematów schyłku XIX wieku. — Warszawa, 1994; Włodarczyk J. dz. cyt.; Micińska M. Między Królem-Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1918). — Wrocław, 1995. — S. 251–253.

2. Wizjoner

Jaki więc był Krasiński polskich konserwatystów? Wstępny akapit dwutomowej, kontrowersyjnej, ale opiniotwórczej historii literatury polskiej Lucjana Tomasza Rycharskiego — poświęconej «Młodzieży polskiej pragnącej poznać dzieje ojczystej literatury» — nie pozostawia wątpliwości: «[Krasiński] jestto zenit poezji naszej na ziemi naszej; nie jestto serce kochające tylko, nie natchniona dusza tylko, nie jedynie fantazya lub artyzm — to duch Polaka, duch człowieka, duch poety, który (wyrażając się własnym słowy jego) przeanielił się w końcu w natchnionego wieszcza, Proroka. (…) Najwybitniejsze piętno w poematach Zygmunta, odróżniające go od wielu poetów jemu współczesnych, jest prawdziwa wieszczość, będąca wypływem nie jakiejś gry fantazyi i kombinacji, ale wyrazem apokaliptycznych widzeń. To, co dla innych poetów jest punktem dążenia — śpiewność, prostota, historyczna wiara, łaska grobów i ich natchnienie, nabytek całowiecznej poezji narodu, miłość ojczyzny i poświęcenie narodu za sprawę jego — to wszystko jest punktem wyjścia u Krasińskiego» [16, s. 140].

Portret Krasińskiego budowany jest więc poprzez serię zaprzeczeń — autor podręcznika stara się pokazać najpierw, kim autor «Nie-Boskiej» nie jest i jakie ograniczenia przekracza, by stać się tym, kim w swej istocie jest. Odrzuca więc konsekwentnie cechy składające się na kondycję poety romantycznego (serce kochające, dusza natchniona, fantazja/artyzm), by odsłonić Krasińskiego jako twórcę przekraczającego horyzont tworzenia i konwencji literackiej, a jednocześnie wskazać kierunek tego przekroczenia. Prowadziłoby ono od słowa ku Słowu; od poezji ku wizjonerstwu. Stąd już w konsekwencji wyprowadzona zostaje różnica pomiędzy twórcą a prorokiem, pomiędzy poetyckim natchnieniem a proroczą wizją. Wizją Apokalipsy: «…ma on [Krasiński] bowiem własności, jakich Bóg rzadko użycza poetom. Ze starożytnego świata wziął to, co miał duch Platona wielkiego; ze starego zakonu wziął arfę Dawida, z nowego zakonu apokaliptyczne widzenie przyszłości. (…) Pierwszy Krasiński odważył się pisać dramat proroczy, przedstawiać osoby i zdarzenia, co mają być kiedyś» [16, s. 140–141]. Co ciekawe jednak, Rycharski określał stosunek do przeszłości własnej klasy i narodu, jaki prezentować miał Krasiński, jako przesiąknięty postawa ekspiacyjną i świadomy błędów ,a nawet zbrodni popełnionych przez przodków : «Krasiński — to wzniosła, eteryczna postać pustelnika, pokutującego za grzechy przodków swoich z różańcem i krzyżem w ręku, błogosławiącego swój naród i dającego mu nauki i

wskazówki na przyszłość» [16, s. 143]. Nie ma w tym rozpoznaniu nic z przypisywanego Krasińskiemu bezwiednie apologetycznego stosunku do dokonań własnej klasy społecznej, przez wieki rządzącej krajem, ale też ów kraj pogrążającej w katastrofalnej samowoli, sobiepaństwie, jurgieltnictwie i bezhołowiu.

Dopełnieniem takiego wizerunku może być propozycja Stanisława Tarnowskiego, który widział w Krasińskim wieszcza szczególnego, bo zrodzonego tylko siłą własnego geniuszu, nie podatnego na wpływy i zależności geniusza, który «przeczuwał, przenikał, wskazywał myśl Bożą w ludzkich dziejach» [8, s. V]. Rozstrzygnięcia podobne można dostrzec w książce «Wizja Krasińskiego. Ze studiów nad literatura i filozofia polską» autorstwa Mariana Zdziechowskiego, gdzie już w «Przedmowie» autor bardzo wyraźnie i konsekwentnie wyznacza profetyczny horyzont odbioru jako propozycję lektury całego dorobku autora «Psalmów przyszłości» [24, s. 5][9].

Zarówno «młodzi» pozytywiści, jak również późniejsi publicyści drukujący na łamach «Przeglądu Tygodniowego», konsekwentnie pozostawali nieczuli na wyrazistość tak upozowanego ideologicznie wizerunku. O Krasińskim *dyskutować nie chcieli*.

Pomimo skazania na domysły tylko i wątpliwości, zapytajmy, czy zaniechanie młodych pozytywistów wynikać mogło z faktu, że nic ich z Krasińskim nie łączyło? Czy nie było w ich myśleniu żadnych miejsc wspólnych, w których mogliby się spotkać z poetą? Choćby polemicznie?

3. Razem wobec tradycji?

Zarówno dla Krasińskiego, jak i dla młodych pozytywistów stosunek do przeszłości wyznaczał reguły uczestnictwa w rzeczywistości, programując tym samym kształt przyszłości. Ani młodzi, ani Krasiński nie traktowali tradycji dogmatycznie i rozpoznawali w niej bolesny problem polskiej świadomości., ukształtowanej w toku skomplikowanych i bolesnych przemian, burz, kaprysów tysiącletniej historii.

Moralną nędzę obozu arystokracji badacze dostrzegali solidarnie od początku. Józef Ujejski konstatował: «Krasiński nie wątpi, że wszyscy ci ludzie, i arystokracja, i bankierzy, i kler nawet (…) zasłużyli na los, który ich czeka. Tym sądem nad nimi upewniał się sam w swojej bezstronności, z jaką chciał przystąpić do oceny siły moralnej obozu przeciwnego» [23, s. 238]. Siłę tę zresztą osadzał jeszcze gorzej, pokazując zezwierzęcenie obozu rewolucjonistów, oddającego się prymitywnym kultom na wspak, religii seksualnego użycia, obżarstwa i mordu[10]. Irytowało to przecież badaczy, którzy jak Maria Janion, widzieć chcieli w Krasińskim «*progresywnego tradycjonalistę*, w którym najczęściej jednak przeważały pierwiastki tradycji i *przeszłości*». Z tego punktu widzenia patrząc, badaczka formułowała ostry sąd wartościujący: «Występująca czasem u Krasińskiego sposób interpretacji konfliktu klasowego nie pozwala jednak mówić o dalekosiężnej przenikliwości jego obserwacji. Walkę proletariatu bowiem traktował Krasiński jako rezultat żądzy użycia» [3, s. 212]. Trudno jednak nie zgodzić się z obserwacją, iż nie tylko w «Nie-Boskiej» czy «Agaj-Hanie», ale i w profetyczno-mesjanicznym «Przedświcie», jak konkluduje Marian Śliwiński, «historia jest piekłem. Poeta przemierza piekło historycznej rzeczywistości» [18, s. 152]. Oceniana z tej perspektywy tradycja narodowa, chrześcijańska, a nawet ogólnoludzka jawi się jako naznaczona ambiwalencją: to skarbiec wartości, ale i zaród zła, które toczy organizm ludzkości i narodu. Zła moralnego, które wyraża się w słabości wobec silniejszych narodów oraz dzikim okrucieństwie wobec przedstawicieli tego samego narodu. Badacze skłonni są widzieć w spojrzeniu Krasińskiego nade wszystko diagnozę niedojrzałości, «kulturowego dziecięctwa» tradycji polskiej, młodszej historycznie i wtórnej[11]. Co więcej, analizy «Nie-Boskiej» pokazują, iż chociaż Krasiński uznawał metafizyczną, ontologiczną i osobową realność Zła przez wielkie «Z», to jednak za zło, które dostrzegał w życiu narodu i ludzkości, obwiniał człowieka. Bowiem, jak przekonuje Grażyna Halkiewicz-Sojak, «w dramacie Krasińskiego to człowiek zatem ponosi odpowiedzialność za obecność sił demonicznych. Istnienie tych sił jest niezależne i transcendentne wobec człowieka, ale możliwości działania i skala obecności są takie, jakie człowiek im otworzy swoimi moralnymi i politycznymi działaniami» [2, s. 373][12].

[9] Por. Żywiołek A. Mickiewicz Zdziechowskiego // Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej. — S. 278–286; Skoczyński J. Pesymizm filozoficzny Mariana Zdziechowskiego. — Wrocław, 1983; Krasicki J. Eschatologia i mesjanizm. Studium światopoglądu Mariana Zdziechowskiego. — Wrocław, 1994.

[10] Zob. na ten temat: Szargot M. Czarne msze Krasińskiego // «Postscriptum». — 1993. — Nr 6 (7); Szargot M. Pankracy — «Szatan widomy» // Szargot M. Kosmos Krasińskiego. — Piotrków Trybunalski, 2009; Ławski J. Bachantki rewolucji, damy arystokracji, z rozdziału: Poezja i Armagedon. «Nie-Boska komedia» Zygmunta Krasińskiego — dramat eschatologicznych prowokacji // Ławski J. Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz — Malczewski — Krasiński. — Białystok, 1995. — S. 662–680; Kubacki W. Julian Apostata w «Nie-Boskiej komedii» // «Poezja». — 1986. — Z. 9.

[11] Sekuła A. Twierdza podmywana falami morza. Wątki nihilistyczne w historiozofii Zygmunta Krasińskiego // Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku / Pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego. — Białystok — Warszawa, 2009. — S. 312. W tomie «Nihilizm i historia» zob. ponadto: Krukowska H. Nocne uniwersum w myśli romantycznej Zygmunta Krasińskiego. — S. 259–272; Saganiak M. Rozpacz i walka z nihilizmem. «Fantazja konania» Zygmunta Krasińskiego. — S. 331–356.

[12] Zob. także: Waśko A. «Faust» w korespondencji i dramatach Zygmunta Krasińskiego // Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r. / Pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego. — T. 1. — Białystok, 1999. — S. 351–364. Zob.: Bagłajewski A. Poezja «trzeciej epoki». O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843. — Lublin, 2009.

Świadomość tego faktu wyrażał Krasiński n setne sposoby w traktatach politycznych, poematach («Trzy myśli Ligęzy»), dramatach, w swej epistolografii wreszcie, gdzie krytyczny namysł nad tradycja był szczególnie ostro, bezlitośnie nawet zapisywany[13].

Problem tradycji, szczególniej w kulturze polskiej, jawił mu się nie tylko jako zagadnienie dystrybucji dóbr ziemskich, które posiedli bogacze i szlachta, a których odmówiono na przykład chłopom. W większym stopniu był to dla Krasińskiego problem narodowej świadomości, która, by się tak wyrazić, spoczęła w całości w głowach szlachty, przywiązanej do zachodnich wartości i rzymsko-łacińskiego wyznania, zorientowanej okcydentalistycznie. Tymczasem ta druga część narodu żyła bezświadomie, bezmyślnie, ahistorycznie, wegetowała, reprezentując fizyczną moc, siłę nierozumnej natury, którą wykorzystać mógł każdy: rewolucjonista, ateusz, antyteusz, filozof-panteista lub po prostu car-despota, ziemski reprezentant Antychrysta. Synteza tej siły z tradycją, którą szlachta wypracowała przez wieki własnym wysiłkiem i siermięgą, ciemiężycielską pracą chłopów, była w przekonaniu myśliciela możliwa tylko na gruncie religii miłosierdzia, religii upodmiotawiającej plemiona, grupy i klasy, to jest rzymsko-łacińskiego katolicyzmu. Wszystko inne wiodło prędzej czy później do kainowej zbrodni, do bratobójczego uśmiercenia idei narodu, przez tych którzy tej idei i tradycji narodowej nie posiadają, czyli chłopstwo i warstwy niższe. Tym zgładzony, zdekapitowanym, ściętym nosicielem tradycji i historii miał być poselski szlachcic: «Ciemnota i rozpacz, dwie najpiekielniejsze poradnice w młodzieży naszej, a to z łaski wroga, którego kwestią żywotną, najżywotniejszą odnarodowienie ludu polskiego przez ścięcie z jego karku głowy jego, w której to głowie jedynie przemieszkiwa zmysł narodowości, zmysł pojmujący, że trzymanie z Zachodem i oświeconą ludzkością było i jest pod rozmaitymi kształty, ale w duchu i tradycji zawsze jednej, zasługą, zatem i powołaniem polskiej ojczyzny! Zetnij głowę narodu, o której mówię, wyrznij szlachtę, a zostanie lud bitny, ciemny, rozpasany na chwilę, który nie mając przeszłości ni znając przyszłości, obecność swoją za pewien typ dobra odda w ręce pierwszego lepszego Attyli, metodę mającego, to jest kadry wojskowe…». I nieco dalej dodawał z optymizmem, ale i bez litości dla narodowych wad w tonie wołania «de profundis»: «Trzeba nam niepokalanymi być: bo kto przeznaczon Chrystusa prawo wnieść w świat widomy z idealnego, kędy aż dotąd na uboczu zostawało, ten winien mieć w sobie Chrystusową moc. P r ó ż n o ś ć i l e n i s t w o n a s z y m i k a t a m i. Lenistwo — czyli bezmocz, próżność czyli szalbierstwo chcące bezmocz udać za moc jaką» (podkreśl. moje. — *A. J.*) [6, s. 70–71].

Ten krytycyzm był zresztą stałym czynnikiem myślenia Krasińskiego, którego chyba aż nazbyt często podejrzewano o egoizm, megalomanię narodową i arystokratyczną, wreszcie o zadurzenie polską tradycją. Żaden inny z naszych romantyków nie zdobył się jednak na słowa tak ostre i bezwzględne wobec doświadczenia historycznego własnego narodu, kraju, klasy. W sławnym liście do ojca z 26 stycznia 1836 roku Krasiński konkludował: «Życie jest to tarcie się, jest to podwójność, nie zaś jedność spokojna. Szlachta polska była jednością — sobiepańską, niedbałą o nic, bo nic się jej nie sprzeciwiało, nie nauczyła się życia, w letargu leżała: obudzenie jej było śmiercią. Szlamazarny był los nasz. Zbierało się na coś w początkach. Zdawało się, że Słowiańszczyznę spoim i urządzim. Garnęły się do nas narody, korony, ale z niczego korzystać nie umieliśmy, nic w czas zrobić. Gdzie kiedy jaki Polak był genialnym politykiem? Gdzie kiedy Polska wpływ na Europę, reakcją choćby, wywarła? (…).

A w naukach, w kunsztach, w sztukach — cóżeśmy stworzyli? Jestże poezja, architektura lub malarstwo, lub muzyka polska? Czyśmy mieli kiedy co polskiego na świecie prócz rubaszności? Ubiór od zachodniej Europy, potem od Wschodu pożyczony. Język narodowy porzucony dla umarłego, łacińskiego, potem porzucony dla żyjącego, francuskiego. Literatura nasza z konceptów włoskich, z maksym Cycerona, z wierszyków francuskich, z ballad niemieckich wyarlekiniona.

W niczym geniuszu, ni zewnątrz, ni wewnątrz; w niczym życia, ni w polityce, ni w duchu krajowym. Po śmierci dopiero żyć się nam zachciało: kiedy nie ma, dawaj! Upiory z nas, nie ludzie. Wszystko poniewczasie. Upiory męczą się srodze: to sekret mąk naszych. Ale to przodkom naszym winniśmy.

Że wojen u nas religijnych nie było, to tylko dowód, że nikt nic nie wierzył mocno. O to, w co ludzie wierzą, biją się. Wojna jest znakiem życia. Naród polski bywał zawsze leniwy do wojny, do pospolitego ruszenia, lubił wygódki. Ale za to fanfaron wielki; bo ten tylko się chełpi, który czuje niedostatek rzeczy, z której chełpi się — ale za to małpa, bo ten tylko naśladuje, co nie ma nic własnego» [7, s. 311–312].

To tylko fragment tyrady, która nie ma równych w kulturze polskiej. To obraz polskości, tradycji, historii

[13] Zob.: Kamionka-Straszakowa **J. Wizjonerstwo Krasińskiego** — utopia i dystonia; Fabianowski **A. Pieniądz i giełda w twórczości** Zygmunta Krasińskiego, obie prace w: Piekło miłości. W 140 rocznicę śmierci Zygmunta Krasińskiego / Pod red. J. **Rohozińskiego**. — Pułtusk, 2000; Saganiak **M. Epistolografia jako projekt** rozwoju samoświadomości. Listy Zygmunta Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego i Bronisława Trentowskiego // Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość / Pod red. B. **Kuczery-Chachulskiej**, M. Prussak, E. Szczeglackiej. — Warszawa, 2005.

narodowej, z którego przebija ostra jak lancet świadomość własnej wtórności, małości, dominacji pozorów i fałszywej megalomańskiej świadomości nad jasnym osądem sytuacji kultury i cywilizacji wspólnoty. Polacy jak małpy, plemię fanfaronów — tej wizji mógłby pozazdrościć Krasińskiemu sam Gombrowicz.

Nie jest to jednak list nihilisty: wartością ze względu na którą Krasiński przemawia tonem tak jadowitym, jest dobrze, czyli bez iluzji przejrzana tradycja. Tyle winniśmy przodkom — powiada autor wiersza «Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy!».

Co ciekawe, ten list i ta diagnoza trafiła do pokolenia pozytywistów w momencie, gdy osiągnęło ono dojrzałość: «Autograf nieznany — pisze Stanisław Pigoń. — Fragment listu wplótł Józef Szujski w swą rozprawę «O młodszości naszego cywilizacyjnego rozwoju» w tomie «Opowiadania i roztrząsania historyczne» (Warszawa — Kraków, 1882). Obszerniejszy tekst w książce Kallenbacha («Zygmunt Krasiński», t. II, s. 290 i nn.), skąd go też tutaj przejęto». «Tutaj», to jest do edycji «Listów do ojca» opublikowanej w 1965 roku.

W sposób zaskakujący rozpoznania młodych pozytywistów korespondują z refleksją autora «Psalmów przyszłości», co nie oznacza oczywiście prostego podobieństwa czy też tożsamości poglądów. Można tu raczej wskazać na pasję demaskowania tradycji jako kulturowego i społecznego przesądu oraz wskazywanie konieczności rozwarstwiania przeszłości, by wydobyć z niej wartości najcenniejsze. W rozumieniu tych wartości dostrzec można — co zrozumiałe — przede wszystkim różnice, jednak mechanizm przekładania tego, co minione, na doświadczenie współczesności, uprawiany przez młodych publicystów, ujawnia znaczące podobieństwa z myślą Krasińskiego. Powiedzieć więc można, że tą samą drogą podążali w innym kierunku.

Demaskatorska pasja młodych ujawnia się ze szczególną siłą w roku 1872, kiedy to przez prasę warszawską przetoczyła się gorąca dyskusja dotycząca polskiej historii i tradycji oraz kształtu polskiego patriotyzmu. Najzagorzalszym demaskatorem okazał się — jak zwykle — młody Świętochowski, autor najbardziej radykalnego projektu unowocześnienia polskiej tradycji. W «Tradycji i historii wobec postępu» publicysta dokonał zasadniczego i znaczącego rozróżnienia, które wskazywało na potrzebę odwoływania się do doświadczeń przeszłości przy jednoczesnym zerwaniu z zakorzenieniem w zachowawczo rozumianej tradycji. Świętochowski pokazał, że zerwanie z sakralizacją i rytualizacją przeszłości daje nam szansę uwolnienia się od tradycji jako przesądu i pozwala zakorzenić się w przeszłości widzianej jako element żywej tkanki życia: «…teraźniejszość jest rezultatem przeszłości — chociaż wyżej potępiliśmy zasadę tradycji. W zdaniach tych nie ma najlżejszej sprzeczności. Naprzód jeśli tradycja ma być pojmowana jako zasada życia, odrzućmy nawet sam wyraz, który z tym znaczeniem niepotrzebnie zaplątał się w przekonania narodów cywilizowanych. Narody takie mają historię, a nie tradycję. Różnica tych pojęć jest tak wielka, jak np. różnica pomiędzy prawdą naukową a przesądem. Podstawą w rozwoju społeczeństwa — pojmującego swe cele i znającego swe drogi — mogą być tylko dzieje. Czymże są te dzieje i czego one dowodzą? Są one naprzód przybytkiem wspomnień, a potem — przybytkiem wiedzy. W pierwszym wypadku są historią naszego uczucie, w drugim — nauki. Od serca każdego człowieka i od jego myśli pociągnięte są w daleką przeszłość dwie struny, które przedłużają się nieustannie, drgają ciągle i ciągle wydają coraz nowe brzmienia. Każda więc nowa myśl, każde nowe uczucie są to nowe tony wydobyte z tych strun, które ciągle rozrastają. Zerwać ich niepodobna — przedłużać je należy. Wątku więc dziejów przeciąć nie można, bo któż usunie spod nóg grunt, na którym stoi? Czyż moglibyśmy odrzucić wszystko, co dotychczas przeszłość zrobiła, i zacząć robić na nowo? Nigdy. Historia jest szlakiem, po którym przeszły tysiące pokoleń, każde nowo przybywające powinno poznać cały ciąg drogi i stanąć na miejscu, gdzie się ostatni zatrzymali, i dalej wytykać gościniec nauki i życia. Cofać się lub przy zmieniającym się nieustannie gruncie brać przykład z tych, którzy pracowali dawniej i pracowali w innych warunkach — niepodobna. Z dziejów zatem widzimy, że każde nowe pokolenie jest sumą pokoleń przeszłych, ale nigdy żadnym z nich. Jak ciało nasze jest składem rozmaitych pierwiastków, a nie jest żadnym z osobna, tak również i duch nasz jest kombinacją żywiołów wyrobionych w przeszłości i przerobionych w teraźniejszości na nowy zupełnie organizm. Historia jest właśnie takim ciągłym procesem przeradzania się życia. (…) O ile zbadamy historię, o tyle zrozumiemy chwilę obecną» [21, s. 108–109].

Ten wyjątkowo obszerny fragment przywołałam tu nie z lenistwa. Jak w soczewce skupia w sobie sposoby, w zgodzie z którymi «młodzi» pozytywiści ustalają zasadę relacji pomiędzy własną współczesnością a przeszłością oraz projektami przyszłości. Świadomość budowania trudnej ciągłości, opartej na regule twórczego (roz)poznawania, a nie dyktowanego prawami mimikry naśladownictwa, towarzyszy ich namysłowi nad przeszłością. Procesualność dziejowa, widziana okiem zwolenników cywilizacyjnego przyspieszenia, staje się niełatwym, ale wartym udźwignięcia zobowiązaniem wobec przyszłych pokoleń. Oceniana z takiej perspektywy nowoczesność nie tylko nie zrywa z przeszłością, ale wydaje się jedynym sposobem twórczego w niej

zakorzenienia. Zależność pomiędzy żywym i świadomym uczestnictwem w historii a chwilą bieżącą jest tu tak silna, że przybiera charakter niemal organiczny, wyznaczając tym samym kształt tego, co przyszłe, a co nieodwołalnie wkrótce nadejdzie.

Polemiczne powinowactwa z myślą Zygmunta Krasińskiego nie są więc chyba przypadkowe, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę fakt, że już dziewiętnastowieczni komentatorzy dostrzegali w jego myśleniu pasję demaskowania powierzchowności kultury polskiej[14], jak również akcentowanie organicznej zależności pomiędzy dziejami a kształtem przyszłości. W imię odmiennych wartości «młodzi» powtarzają więc niejako za Krasińskim[15] ten demaskatorski mechanizm. Dlaczego więc nie chcą przyznać się do tego powinowactwa?

4. «W chwilach spodziewanych, niedalekich, ale jeszcze nie nadeszłych»

Odpowiedzi, być może, szukać należy w skrajnie odmiennych wizjach przyszłości. Jej kształt był bowiem zasadniczym elementem myślenia zarówno «młodych» pozytywistów, jak i Krasińskiego. Fakt, że mimo ich polemicznego stosunku wobec świata, nie chcieli dyskutować z wyrazistymi, proroczymi wizjami Krasińskiego, może wydawać się zastanawiający.

Ale, co ważne, u Krasińskiego za wszystkim i za każdym z osobna czaiła się *apokalipsa*. I to nie ta, która oznacza «summa summarum» tryumf Boga i odrodzonego rodzaju ludzkiego, ale ta jej część, która przemawia do wyobraźni wizjami spadających gwiazd, czarnego słońca, plag, słowem: horrendalnych nieszczęść i kosmicznej katastrofy[16]. Jej zwiastuny dzień po dniu oglądał i rozszyfrowywał Krasiński wokół siebie w wypadkach historycznych, czytanych książkach i — tak ! — także ludziach, spotykanych co dnia ludziach.

Zbijając poglądy wyrafinowanej filozofii Trentowskiego, którą uznawał za przeciwieństwo materializmu, przynoszące równie zgubne skutki jak «czasy ostatecznej pychy rozumu, w których zabierał się do uznania się jedynym bogiem i do koronacji własnej na gruzach osobistości Bożej i nieśmiertelności pośmiertnej», Krasiński dowodził, iż jedynym ratunkiem przed zgubną opozycja materializmu i z drugiej strony subiektywizmu, spirytualizmu i panteizmu jest już tylko katolicyzm, nie zaniedbujący wartości duchowych, ale realistycznie stąpający tez po ziemi jako siła moralna, polityczna i metafizyczna obietnica nieśmiertelności osobowej i zbiorowej narodów: «Możesz przytoczyć Valdegamasa, możesz wykazać, że właśnie jaźnią Ty zwiesz, co teologia dusza, a dusza — co ona umysłem, że to tylko rzecz terminologii, lecz nie zrywaj się do walki i nie podnoś ręki przeciw pierwiastkowi, który jedynie dziś dzieli jeszcze Ojczyznę twą od bezdennego morza, panteistycznego morza, że tak się wyrażę, panslawizmu. Jeden katolicyzm jej przegroda do onych głębokich, śmiertelnych fal» [6, s. 258]. I za tą myślą pisarza stały apokaliptyczne wizje, oznaczające u Krasińskiego nieodmiennie lęk przed człowieczeństwem zezwierzęconym, «zrewolucjonizowanym» w takim oto sensie, że oddającym się temu, co w człowieku animalne, seksualne, zmysłowe pod hasłami powszechnego dobra, oświecenia, pod hasłami, jak byśmy dziś rzekli, «pozytywnymi», a nawet «pozytywistycznymi».

«Ubodzy i nieubodzy» to, zdaniem epistolografa, dwa odwieczne obozy, śmiertelnie wrogie, ale poruszane tą sama siłą pożądania materialności: «Jest to oznaka najolbrzymiejszego materializmu, bo te obozy dwa, choć pałają ku sobie nienawiścią, jednakim goreją zapałem ku wspólnemu bożyszczu, a tym bożyszczem jadło, rozkosz, używanie, wygoda — słowem materialny cel! (…). Katolicyzm jeden zosobiszcza narody śród plemion, a instytucje, hierarchie, rozmaitości i nastroje w narodach; tym samym, że bogaczom nakazując miłosierdzie i miłość, ubogim miłość i wiarę w pośmiertne życie, nie dozwala światu przemiany go rozrabiającej na dwa tylko stronnictwa bijące się o chleba kawał lub sukna łachman, lub złota sztukę» (podkreśl. moje. — *A. J.*) [6, s. 259]. Pozytywistów takie pojmowanie filantropii, które obietnice zmian na ziemi zastępuje obietnicą życia wiecznego w imię wyższych celów, jakie przynosi katolicyzm, satysfakcjonować nie mogło.

Z gruntu obca musiała też być im apokaliptyczna tonacja wywodów, ich wizyjność. Krasiński apokaliptyzował w trzech wymiarach. «Apokalypsis» to dlań chaos i ruch zwiastujący nadchodzący kres tego świata, to, wyzyskana przez autora «Herburta» do kresu możliwości, katastroficzna tonacja «Objawienia św. Jana»; dalej to oczekiwania na ziemska reformę, na naznaczone chiliastycznie tysiącletnie Królestwo Boże, ale kształtujące się jeszcze tu, na Ziemi; wreszcie to apokaliptyczna Uczta Baranka, obcowanie twarzą w twarz z Bogiem, co nieszczęśli-

[14] M. Micińska pisze, że Józef Szujski, doszukując się w myśli Krasińskiego korzeni szkoły krakowskiej, wskazywał na poetę jako pierwszego w dziejach literatury twórcę i myśliciela, który postawił Polakom zarzut gnuśności, powierzchowności i upodobania do fanfaronady. Także w związku z naszym stosunkiem wobec przeszłości [12, s. 251].

[15] Dla Krasińskiego była to przede wszystkim demaskatorska świadomość w imię chrześcijańskiego dziedzictwa, dla «młodych» — demaskatorska świadomość w imię nowoczesności.

[16] O wątkach apokaliptycznych u Krasińskiego zob.: Głowiński M. «Nad miastem chmury apokaliptyczne…» (O wierszu Zygmunta Krasińskiego z roku 1848) // Apokalipsa. Symbolika — Tradycja — Egzegeza / Pod red. K. Korotkicha, i J. Ławskiego. — Białystok, 2006. W tomie II tegoż wydawnictwa (Białystok 2007) zob. prace: Sudolski Z. U źródeł wyobraźni i myśli Zygmunta Krasińskiego. — S. 17–25; Dybizbański M. Para i elektryczność — figury Apokalipsy. Wokół «Legendy» Krasińskiego. — S. 101–116.

wy, biednym i cierpiącym wynagrodzić miało ciosy i bóle doznane na ziemskim padole.

Odkrycie tego właśnie horyzontu apokaliptycznego we własnym myśleniu musiało być dla pozytywistów wstrząsem, traumą rozpoznania się w czymś, co sami wcześniej bezwzględnie odrzucali. Jeszcze gorzej mogła na nich działać konstatacja, iż życie społeczne, oglądane w całej jego surowości, a nie przez szkła utopii, przypomina mniej oazę filantropii i miłosierdzia, a bardziej upodabnia się do bestiarium egoizmu osobistego i stanowego, podporządkowanego bardzo często hedonizmowi, temu bożkowi i sytych, i głodnych: «Wierz mi, kiedy godzina takiej bójki zwierzęcej uderzy, nie będzie miejsca na pobojowisku dla żadnego organizmu wyższego (…). Nastanie także kościół powszechny, bezróżnicowy — ale złego! Kościół ciał i chuci tymi ciałami rządzących» (podkreśl. moje. — *A. J.*) [6, s. 259; por. 9]. Podsumowuje badacz dziejów myśli Krasińskiego: «Wiary, że ludzkość z woli Boga jest na dobrej drodze, bronił Krasiński w latach czterdziestych i później uporczywie. Ale miał przeczucie, ba! wręcz pewność, że żyje w czasach, kiedy trzy diaboliczne siły — ateizujący filozofowie, rewolucjoniści i carski despotyzm — niby z osobna, ale przecież tak naprawdę razem, podjęły wielką akcję na rzecz zniszczenia Opatrzności» [1, s. 302]. W tym sensie był Krasiński jako człowiek religijny zapiekłym wrogiem jakiejkolwiek postaci «nihilizmu», utożsamianego z ateizmem lub rewolucjonizmem.

U «młodych» pozytywistów myślenie o przyszłości naznaczone jest wyraźnie utopijną skazą. Naznacza ona myślenie pokolenia, które buduje swoją tożsamość w akcie niezgody na rzeczywistość zastaną. Świadomość utopijna przybiera wówczas kształt ucieczki od rzeczywistości postyczniowej w projekty cywilizacyjne, stając się tym samym mechanizmem obronnym. To rozdarcie pomiędzy rzeczywistością istniejącą a światem projektowanym można zobaczyć jako sytuację uwikłania — utopijna świadomość wikła samą siebie pomiędzy postulaty teorii a możliwości praktyki[17], ujawniając tym samym własne lęki i obawy oraz dając diagnozę współczesności: «Na utopię można spojrzeć jako na metaforę rzeczywistości społecznej, wizję zawsze ściśle z nią związaną i uzyskującą właściwą wymowę wskutek oscylacji miedzy projektem doskonałego społeczeństwa a rzeczywistością, która ten projekt wyłania» [13][18].

Wydaje się więc, że podszyty katastrofizmem pesymizm Krasińskiego obnaża skazę wczesnopozytywistycznego myślenia — pokazuje, że w ich utopii s k r y c i e c z a i s i ę apokalipsa. A o niej «młodzi» pozytywiści nie chcą i nie mogą mówić — wybierają więc dla swoich lęków język zastępczy.

Krasiński o apokalipsie mówi «wprost»; tego «wprost» właśnie lękają się «młodzi pozytywiści» — żyjąc w apokalipsie «spełniającej się», w projekcie przyszłości szukają ocalenia. Uciekają w idee wyobrażone[19]. Budują swoją utopię.

5. Rok 1876

W roku 1876 «Przegląd Tygodniowy» drukuje cykl sześciu esejów zatytułowany «Dumania pesymisty». Ich autorem jest Aleksander Świętochowski, jeszcze do niedawna najżarliwszy publicysta «Przeglądu Tygodniowego».

«Dumania pesymisty» zapisują dramat pokoleniowego rozczarowania. Świętochowski obnaża wszystkie dogmaty i fetysze wszesnopozytywistycznego myślenia jako prawdy fałszywe, mistyfikacje, ujawniając tym samym utopijność współtworzonych przez siebie projektów. Czy przypadkowo patronem tej demaskacji staje się Krasiński? Chyba nie. Odwołując się do niego właśnie Świętochowski stwarza nowy projekt antropologiczny [19, s. 43]. Wywodzi go zaś z wątpienia jako jedynej dostępnej człowiekowi formy poznania i zgody na cierpienie jako jedynej, nie poddającej się mistyfikacjom, formy istnienia: «Co tylko cywilizacya posiada cennego i wzniosłego, to wszystko zawdzięcza niezadowolonym. Wypasione, uśmiechnięte ciała przeszły, położyły się w grobach, nie pozostawiwszy po sobie żadnego śladu. Tylko umysły dręczone niepewnością, tylko serca szarpane rozpaczą zapracowały nam to, z czego żyjemy i jesteśmy dumni. Siła jest geniuszem wyjątków, cierpienie jest geniuszem zwykłych ludzi; jeżeli więc za co kochać ich warto, to przede wszystkiem i może jedynie za to, że są nieszczęśliwi» [19, s. 42].

Zygmunt Krasiński, wcześniej niechciany i pomijany wizjoner, okazuje się teraz jednym z przewodników dojrzałych pozytywistycznych powrotów z utopii. Powrotów do bezsilności, powrotów do siebie: «Jam do tego zdolny jedynie wtedy, gdy — jak powiedział Krasiński — "nieszczęście jest wielkością człowieka na ziemi…"» [19, s. 43].

[17] Por. Mannheim K. Ideologia i utopia / Przeł. J. Niziński. — Lublin, 1992; Szacki J. Spotkania z utopią. — Warszawa, 1980; Iwanicka K., Karwińska A. Ucieczki od bezsilności // «Miesięcznik Literacki». — 1986. — Nr 1.

[18] Istotne w tym kontekście wydają się również rozpoznania K. Mannheima: «Najbardziej istotną zasadę formowania konkretnej świadomości znajdziemy zawsze w jej warstwie utopijnej. W utopijnym centrum świadomości styka się specyficznie ukształtowana wola działania i sposób patrzenia; warunkują się one wzajemnie i kształtują daną formę historycznego przeżywania epoki (…), która to jest bezpośrednim promieniowaniem danej postaci elementu utopijnego. Nigdy nie można tak jasno uchwycić najbardziej wewnętrznej struktury świadomości jak wtedy, gdy pojmuje się obraz epoki na podstawie jej nadziei, tęsknot celów przyszłościowych». Zob. tenże, dz. cyt. «Można więc chyba powiedzieć, że katastroficzna wizja przyszłości Krasińskiego demaskuje projekty cywilizacyjne "młodych" pozytywistów, obrazowo pokazując to, czego się boją i przed czym uciekają».

[19] Określenie Karla Mannheima.

LITERATURA

1. Fiećko J. Ateizm, rewolucja, Rosja. Trzy wcielenia nihilizmu według Zygmunta Krasińskiego / Jerzy Fiećko // **Nihilizm i historia: studia z literatury XIX i XX wieku / Pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego.** — Białystok–Warszawa : Wydawnictwo Uniwersyteckie «Trans Humana», IBL, 2009.

2. Halkiewicz-Sojak G. Faustyczne pokusy Hrabiego Henryka / Grażyna Halkiewicz-Sojak // Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r. / Pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego. — T. 1. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej UwB, 1999. — S. 365–374.

3. Janion M. Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość / Maria Janion. — Warszawa : «Wiedza Powszechna», 1962. — 274 s.

4. Jedlicki J. Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują? Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku / Jerzy Jedlicki. — Warszawa : PWN, 1988. — 378 s.

5. Kamiński J. M. O stosunku poezji do życia społecznego / J. M. Kamiński // «Przegląd Tygodniowy». — 1872. — Nr 5/10.

6. Krasiński Z. Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego / Opr. i wstęp Z. Sudolski / Zygmunt Krasiński. — Warszawa : PIW, 1988. — T. 2. — 557 s.

7. Krasiński Z. Listy do ojca / Opr. i wstęp S. Pigoń / Zygmunt Krasiński. — Warszawa : PIW, 1963. — 353 s.

8. Krasiński Z. Pisma / Przedm. St. Tarnowski / Zygmunt Krasiński. — Kraków, 1912. — T. 1. — 359 s.

9. Kubski G. «Przedświt» — mała apokalipsa polskiego romantyzmu / G. Kubski // Zygmunt Krasiński — nowe spojrzenie / Pod red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdzieja. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2001. — S. 393–408.

10. Lanoux A. Od narodu do kanonu. Powstanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865 / Przeł. M. Krasowska / Andrea Lanoux. — Warszawa : IBL PAN, 2003. — 182 s.

11. Martuszewska A. Porozumienie z czytelnikiem (o «ezopowym języku» powieści pozytywistycznej) / Anna Martuszewska // Problemy odbioru i odbiorcy. Studia / Pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.

12. Micińska M. Między Królem-Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1918) / Magdalena Micińska. — Wrocław : FNP «Leopoldinum», 1995. — 492 s.

13. Miklaszewska J. Antyutopia w literaturze Młodej Polski / Justyna Miklaszewska. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. — 234 s.

14. Paczoska E. Pozytywistów spotkania z utopią / Ewa Paczoska // Trzy pokolenia. Pamięci Profesor Janiny Kulczyckiej-Saloni. — Warszawa : UW, 1998. — 333 s.

15. Płachecki M. Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880) / Marian Płachecki. — Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Socjologii i Filozofii PAN, 2009. — 543 s.

16. Rycharski L. T. Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie / Lucjan Tomasz Rycharski. — Kraków : J. M. Himmelblau, 1868. — T. 2. — 380 s.

17. Skarga B. Porządek świata i porządek wiedzy / Barbara Skarga // Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiana/ Pod red. A. Hochfeldowej i B. Skargi. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

18. Śliwiński M. Teoria narodu w «Przedświcie» Zygmunta Krasińskiego / Marian Śliwiński // Zygmunt Krasiński — nowe spojrzenie / Pod red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdzieja. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2001.

19. Świętochowski A. Dumania pesymisty / Aleksander Świętochowski. — Lublana, 1877. — 108 s.

20. Świętochowski A. Frazeolodzy / Aleksander Świętochowski // «Przegląd Tygodniowy». — 1871. — Nr 46.

21. Świętochowski A. Tradycja i historia wobec postępu / Aleksander Świętochowski // «Przegląd Tygodniowy». — 1872. — Nr 19.

22. Świętochowski A. Wskazania polityczne / Aleksander Świętochowski // Ognisko. Książka zbiorowa wydana dla uczczenia 25-letniej pracy Teodora Tomasza Jeża. — Warszawa, 1882. — 423 s.

23. Ujejski J. Główne problemy «Nie-Boskiej komedii» // Ujejski J. Romantycy / Wybór Z. Libera / Józef Ujejski. — Warszawa : PWN, 1963. — 406 s.

24. Zdziechowski M. Wizja Krasińskiego. Ze studiów nad literaturą i filozofia polską / Marian Zdziechowski. — Kraków : S. A. Krzyżanowski, 1905. — 202 s.

Jarosław ŁAWSKI
Uniwersytet w Białymstoku

ACYDZIEŁO PESYMIZMU. O «NOCY LETNIEJ» ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Autor artykułu proponuje nowe odczytanie «Nocy letniej» Zygmunta Krasińskiego przede wszystkim w kontekście estetyki czarnego romantyzmu. Wskazuje na wyraźne powiązania intertekstualne poematu Krasińskiego i «Marii» Antoniego Malczewskiego. Przypomina wysoką ocenę poematu wystawioną przez Juliusza Słowackiego.
***Słowa kluczowe**: Krasiński, intertekstualność, noc, mrok, śmierć, sen.*

Автор статті пропонує нове прочитання «Літньої ночі» Зигмунта Красінського насамперед у контексті естетики «чорного» романтизму. Він унаочнює виразне інтертекстуальне пов'язання поеми Красінського та «Марії» Антонія Мальчевського. Нагадує високу оцінку поеми, надану Юліушом Словацьким.
***Ключові слова**: Красінський, інтертекстуальність, ніч, морок, смерть, сон.*

The author proposes a new interpretation of «Summer Nights» by Zygmunt Krasinski primarily in the context of aesthetics of dark romanticism. Shows a clear intertextual correlation of Krasinski's poem and «Maria» by Antoni Malczewski. Recalls the high rating of poem issued by Juliusz Slowacki.
***Key words**: Krasinski, intertextuality, night, darkness, death, dream.*

Czarnoromantyczny intertekstualizm

Krasiński, powinniśmy najpierw zauważyć, późno zapoznał się z «Marią» Malczewskiego, być może dopiero w okresie romansu z Joanną Bobrową, z którą miał to dzieło czytać wspólnie. Był to, dopowiem, romans wtedy już pełen spazmatycznych spięć między kochankami, chylący się ku końcowi. Krasiński poemat Malczewskiego uwewnętrznił z maksymalną siłą, i to poematu najciemniejszą część. Konkluduje Zbigniew Sudolski: «"Maria" była dla Krasińskiego przede wszystkim utworem wprowadzającym go w świat podstawowych dla romantyka przeżyć i nastrojów — miłości i śmierci, bezsensu życia, zmierzającego ku rozpaczy i ukazującego tragizm przemijania» [27, s. 434].

Pokwitowaniem, jednym z wielu, tej fascynacji poematem okazało się tylko — na pierwszy rzut oka! — motto poematu prozą, złożonego z 56 fragmentów, stanowiących obrazowe całostki, czyli «Nocy letniej», pisanej w 1837, opublikowanej w 1841 roku w Paryżu wraz z innym dziełem: «Pokusą».

Jak czytano «Noc letnią», jak się ją czyta? Otóż, niestety, według strywializowanego klucza patriotycznego tematu. Już dawniejszym badaczom nie podobała się niejasność tekstu, odniesienia do stylu Jean-Paula, ponoć nawrót skrajnego byronizmu i ponurość dziełka, bo, przecież, w kraju takim jak Polska, literatura winna raczej krzepić. Współcześnie dopatrzono się jako tematu głównego «apoteozy polskości, potępienia wszelkich przejawów zdrady» [28, s. 202], dalej «przestrogi przed dwiema pokusami, które (...) wieść mogły na drogę narodowego odstępstwa», a to poprzez «związki z dobrze widzianymi u dworu petersburskiego familiami rosyjskimi ("Noc letnia") oraz realizowanie prywatnych ambicji pod patronatem potężnego cara ("Pokusa")» [4, s. 236]. Szczęśliwie badacz zaliczył w końcu oba dzieła do «ważnych, choć nie ambitnych» [4, s. 237]. Ale już inny uczony dostrzegł był w «Nocy letniej» «utwór z pogranicza gatunków: romansu sensacyjnego, powieści poetyckiej i baśni», choć też wydał druzgocący sąd o wartości dzieła, bowiem jakoby «w "Nocy letniej" Krasiński jako poeta zapłacił najwyższą cenę za chwilowy powrót pod skrzydła Byrona. Niestety, zabrakło w tym powrocie zarówno klasycznej *miary*, jak i szekspirowskiej *rozmaitości*» [31, s. 242–243].

Sąd ten uznaję za nieporozumienie. Jakim bowiem cudem — tego nie wyjaśnia uczony — miałby Krasiński tak nagle — i po co? — rzucać się pod skrzydła Byrona (w domyśle: opóźniając mesjanistyczną inicjację)? Wskazane interpretacje widzą w «Nocy letniej» prostą myślowo, choć wymyślną estetycznie realizację przestrogi przed łączeniem prapolskich rodów z rodami zaborczymi, rozwijają także wątek aluzyjny: miałaby to być historia familii Radziwiłłów [4, s. 238–239][1].

Powiem bez ogródek, jeśli z obfitej twórczości Krasińskiego miałbym wybrać coś, co jest dziś żywe i pasjonujące, to wskazałbym «Noc letnią», jeden z

[1] Chodziłoby w «Nocy letniej» o ślub księżniczki Stefanii Radziwiłłówny, «córki Dominika, bohatera napoleońskich kampanii z lat 1812–1813», którą «pod naciskiem Mikołaja I i części rodziny powiązanej z carskim dworem, wydano ponoć wbrew jej woli w kwietniu 1828 r. za księcia Ludwika Sayn-Wittgensteina, syna rosyjskiego feldmarszałka». Nie neguję tej warstwy doraźno-aluzyjnej, ale nie ograniczałbym tylko do niej sensu dzieła.

jego najznakomitszych utworów, kunsztowny literacko, wnoszący do estetyki polskiego romantyzmu tony nowe. Dzieło wybitne.

Nie był to między innymi jedynie poemacik-przestroga. Ilość tematów wpisanych w utwór jest imponująca. W żadnym innym tekście nie spotykamy takiego połączenia doraźności, głęboko skrytej pod kostiumem nadrealnego świata, z symboliczną głębią, problemem poznania i samopoznania, z refleksją o kobiecości i archetypowym świecie mężczyzn; żadne inne dzieło nie buduje tak wyrafinowanego, kompletnego projektu estetyki, którą nazwałbym nadrealistycznym, onirycznym gotycyzmem, fantazmatyką somnambulicznej frenezji. I jeszcze coś: jak tylu badaczy czytając jedno dzieło może nie zauważać, iż ma ono wyraźny, polemiczny i hołdowniczy zarazem adres intertekstualny: «Marię» Malczewskiego.

Intertekstualizm «Nocy letniej» jest wyzywający. Wprowadza go motto z «Antygony» Sofoklesa — tragizm, śmierć, motyw ślubu, słońca! — i z «Marii»: «Bo na tym świecie śmierć wszystko zmiecie. / Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie!» [15, s. 157][2]. Na motcie się jednak nie kończy. Cała «Noc letnia», z intertekstualnej perspektywy rzecz biorąc, to przetworzenie wątków «Marii»: jawne, nie skrywane, nasycone już nie tylko aluzjami, ale cytatami, tak jak w «Janie Bieleckim» Słowackiego. Jak tego nie widzieć?

Fabuła jest tu misternie zestrojona z rytmem nocy. Oto noc weselna, kiedy panna młoda ma pojąć za męża cudzoziemskiego księcia, który przyjmie jej nazwisko. Tymczasem kocha ona kuzyna (brata?), który przewodzi armii buntowników, walczących z «królem południowym» i jego zwolennikami. W czasie tej nocy królewicz postanawia odłożyć poślubną noc z małżonką aż do świtu. W tym czasie ukochany-patriota żegna się z wojskiem, któremu przewodził, zapowiada swą rychłą śmierć: «Mnie inna dola porywa. — Jutro moje już nie na téj ziemi. — Bracia, ja żegnam was na wieki!» [10, s. 268]. Udawszy się na zamek, spieszy do swej ukochanej siostry, którą ojciec uczuciowym szantażem zmusił do związku z cudzoziemcem. W chwili, gdy ją spotyka, ożywa w nim nadzieja na ucieczkę z ukochaną do zbuntowanych wojsk. Siostra-ukochana odmawia, powołując się na święte więzy małżeńskie, które dopiero co zawarła. W obliczu nadciągającego świtu, a z nim orszaku księcia-cudzoziemca, śpieszącego spełnić małżeńskie powinności, tym samym pokalać ukochaną, ona i on, umiłowani, popełniają samobójstwo. Gdzie tu, pytam, «romans sensacyjny»? W przedostatnim fragmencie utworu Krasiński dał konkluzywny fragment swej narracji, za którym idą — po części tylko słusznie — wszyscy analitycy utworu: «Tak obce książę zagrabiło zamek starożytny cnego imienia» [10, s. 287]. Zatem tylko o to chodziło Krasińskiemu, doprawdy? Nie.

Po kolei: przede wszystkim zwraca uwagę przekształcenie motywów z «Marii». O ile u Słowackiego w «Janie Bieleckim» stanowiło ono wyraz niejako naturalnej predylekcji wyobraźni, to u Krasińskiego jest śmiałym eksperymentem, wyrastającym z inspiracji «Marią», ale nie z rywalizacji z Malczewskim. Co robi Krasiński? W skrócie rzecz ujmując: opowiada nam historię o tym, co wydarzyło się podczas tajemniczej uczty u Wojewody w «Marii» («Pieśń» I, ustępy V i VI). Z tym, że jego metamorfoza i rozwinięcie idzie w zupełnie innym kierunku. Co czyni z bohaterami: Wojewodę i Miecznika stapia w jedną wielką i świetną, potężną, ale obarczoną brzemieniem starości postać 70-letniego ojca, magnata, pana pysznego zamku, który pokłada jedyną nadzieję w córce. Ów «wojewoda-magnat» — że to wojewoda, podpowiada tu motyw zegara, z którego wyskakują postaci 12 wojewodów[3] — łączy w sobie najlepsze cechy Miecznika z narowami i potęgą Wojewody. Jest dobry, czuły, kochający, bitny, ale też skryty i ponury, zadaje się z obcymi, przyjmuje pod swój dach za zięcia cudzoziemskiego księcia.

Czegóż tu nie ma z «Marii»... jest motyw nieżyjącej matki i żony, która zmarła w dniu narodzin córki: «– za co Bóg nie dozwolił jéj tego dnia doczekać?» [10, s. 262], która w sennej malignie ukazuje się tragicznej nocy ojcu panny młodej: «Twarz znana, kochana kiedyś, twarz to żony nieboszczki» [10, s. 281]. Postać Wacława przetransponował pisarz w figurę buntownika przeciw cudzoziemskiej władzy i zarazem zakochanego w kuzynce (siostrze) młodzieńca. Tym samym zmodernizował motyw walki z Tatarami z «Marii», nieco abstrakcyjny i nieaktualny w I połowie XIX wieku. Rozpoczął utwór od tego... czym kończy się «Maria»: od pogrzebu, ale pogrzebu duchowego, jakim dla młodej jest ślub z obcym, niekochanym księciem: «Widziałem, kiedy ją wiedli — w białych szatach z wieńcem na głowie szła w przerażeniu. — Kościół stał jako ciemny cmentarz przed jej oczyma» [10, s. 257]. Przewrotna przemiana zaślubin w ceremonię pogrzebową ma następnie kontynuację w równie przewrotnej rozmowie ukochanej i ukochanego brata tuż przed samobójstwem: to przecież rozmowa Marii i Wacława tuż przed wyruszeniem tegoż na wojnę. U Malczewskiego stano-

[2] Oczywiście to refren II pieśni masek.

[3] «Noc letnia» — «W tej chwili odezwał się zegar przybity do górnego gzympsu — nad nim kuty ze spiżu siedział jedynowładca wielu królestw dawnych — za każdém uderzeniem wychodził ze ściany posąg jednego wojewody i szedł się kłaniać umarłemu panu, potém znikał, rozwierającym się pochłonięty murem. — Przeszło ich dwunastu!» [10, s. 262].

wiła szczyt lirycznej ekspresji, u Krasińskiego łączy się ze sceną, w której Wacław odnajduje ciało Marii martwej, Marii-upiorzycy, sinej i skostniałej.

Krasiński, chcąc spotęgować efekt tragiczny, każe kochankom umrzeć razem i dobrowolnie, wprowadza pierwiastki znane chyba z tragedii greckiej: nieubłaganą konieczność, którą podejmują jako swój los bohaterowie, by tak rzec: jako los-ku-śmierci, a przy tym z akceptacją religijnego wymiaru świata, z wiarą w Boga jako gwaranta świętych więzów małżeńskich[4]. By ich świętość zachować, trzeba tu popełnić grzech śmiertelny samobójstwa. Do tego jest to grzech wynikający z innego grzechu: kazirodczej miłości. (Tak, za to nie mogli dawniej lubić krytycy «Nocy letniej», co za «byronizm»!). W scenie rozmowy płaczący nad ciałem Marii Wacław: «Twarz ukrył w obie ręce — i płakał jak dziécie!» [15, s. 178] przeistacza się u Krasińskiego w opłakującego w r a z z ukochaną życie umiłowanego: «– Tu, znać pękło mu serce, bo rysy męskiego oblicza poszły w rozsypkę i skłonił głowę i do każdéj łzy jéj równie gorzką, równie niewstrzymaną przylał» [10, s. 276]. Wacławowi nie pękło serce, przed płaczem «Wtedy dopiero serce odzyskało bicie» [15, s. 178]. Okropne ciało utopionej Marii zastąpił Krasiński inną figurą: stopioną w agonalnej pozie rzeźbą pary kochanków wyzwolonych z martwoty ciała: «Oboje leżą u stóp ślubnéj łożnicy. — Ramie wygnańca dotąd szyję siostry otula, jéj głowa spoczywa na jego kolczudze, powyżéj sztyletu, co tkwi mu w piersiach — nikt nie przywarł im powiek — w świetle coraz bielszém słońca szklnią się ich zrzenice, a krew wszędzie naokoło, i na pancerzu wodza i na piersiach oblubienicy ścina się już w czarniawe korale — nad tą krwią stygnącą twarze ich, oblane śniadym pokojem» [10, s. 284].

Można zapytać, po cóż ten pancerz. Otóż po to, by jasno odesłać po raz setny może w tym poemacie do «Marii»: i to oparcie się na ukochanym, i to spojenie przeznaczonych sobie duchów stanowi intertekstualne odesłanie do utworu Malczewskiego. Odesłanie polemiczne, bo w «Marii»:

> Poszedł. — Na świetnym, zimnym rycerza ramieniu
> Sparta śliczna twarz blada, w piór łagodnym cieniu;
> Czarne warkocze dźwięczą, bo w łusce pierś harda;
> Giętką kibić nie ciśnie, choć ściska dłoń twarda;
> Stalowa odzież — w świecie i Przyjaźń złośliwa,
> Wdzięczne serce — to Miłość na zbroi spoczywa [15, s. 148].

Kontaminacja obu scen: rozmowy kochanków i opłakiwania jest tu nadto jasna. Krasiński daje przecież czytelnikowi klucz do swego świata: tragizm «Antygony» i mortualny fatalizm «Marii»; jest to zatem odwołanie świadome i obliczone na czytelnika, który je rozpozna[5]. Nawet jeśli pierwszym z tych czytelników była Joanna Bobrowa, z którą Krasiński wczytywał się w «Marię». Jedyną postacią spoza imaginarium archetekstu, którym dla «Nocy letniej» jest «Maria», okazuje się cudzoziemski książę. Bez wątpienia to na nim spoczywa ciężar uniesienia tej części przesłania utworu, która wiąże się z przestrogą przed kolaboracją za pomocą familijnych koligacji. Ale książę zostaje jednoznacznie moralnie i duchowo obnażony. To nie tyle postać zła, co wydrążona, naznaczona jałowością: «lecz w sercu pusto, jak u zalotnicy!» [10, s. 266]. Przestroga? Ten sens tu jest. Ale jako jeden z wielu. Krasiński przetwarza bowiem z dużym artyzmem czarnoromantyczne imaginarium «Marii», «Zamku kaniowskiego» i własnego «Agaj-Hana». Absolutną dominantą symboliczną utworu czyni n o c we wszystkich możliwych, kunsztownych odmianach, metaforyzacjach. To noc dynamiczna, z włączonym «mechanizmem wybuchowym», nieuchronnością czasu zmierzającego ku świtowi, ku tragedii, co sygnalizuje zegar wojewodów. Jest tu cała, przebogata fantazmatyka nocy z finałowym leitmotivem: obłędu-nocy, z którego ojciec uśmierconej panny młodej nie może się obudzić: «– Nagle uderzył się ręką w czoło: "Zmora, zmora! a ja wierzę jéj, jakby czemu dobremu — kiedyż wznidzie mi prawdziwe słońce?" — i rzucił się ku bliskiéj sośnie, objął pień rękoma! "Obudź mnie, obudź, twarda koro!"» [10, s. 285]. Tuż przed skokiem w toń krzyczy: «Chcę się przebudzić — ja chcę się przebudzić!» [10, s. 286]. Obłęd zagarnia tu cały świat. Jest reprezentantem potwornej mrocznej nocy: «Im samym [sługom] ten dzień wygląda nakształt ciemnej nocy — im samym do mózgu wdziera się obłąkanie!» [10, s. 286].

Noc w «Nocy letniej» jest mroczna, zwalista, nieustępliwa, zła, «królewska» w tym szczególnym sensie, jaki wyznacza wszechwładza złego króla. Nie ma tu mowy o «mrocznych smugach» nocy, jakie spotykamy w ewangeliach [19, s. 7]; tu jest «błękitu mrocznego kawał» [10, s. 259], w którym błyska sztylet. To noc-złuda, noc ironiczna, gdy odsłania się jako śliczna, łudząca pięknem: «Tymczasem rozwiodła się po niebie noc tak przejrzysta i cicha, że każdy, co ją widział, uczuł w piersiach dreszcz rozkoszy, w

[4] Por. w związku z mottem z «Antygony» Sofoklesa: «Rola Antygony polega na cierpieniu, a nie istnieje reguła dramaturgiczna, która wymagałaby, by ofiara miała wady: surowość i stanowczość to cechy, w które Antygona została wyposażona po to, by można było uzasadnić jej bunt i samobójstwo» [8, s. 126]. Coś podobnego mamy w «Nocy letniej».

[5] M. Głowiński: «Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, wprowadzonym świadomie (...), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami...» [6, s. 16].

duszy szczęścia przeczucie» [10, s. 260]. Ironia jest tu łatwa do odczytania. Panowanie nocy odsyła także do nocnego imaginarium «Marii», choć z jedną zasadniczą różnicą: nie ma w «Nocy letniej» bodaj zadatków na noc mistyczną, na ekstazę wykluczającą zmysły[6]. Jedyna ekstazą — jak w klasycznych dziełach ciemnej romantyki — jest miłosny splot Erosa z Thanatosem: śmierć kochanków. Pod tym niebem, przed takimi gwiazdami gaśnie nawet prawo moralne — w imię miłości ukochany musi zgładzić umiłowaną: «Tam gwiazd dżdże nieustannie z głuchym gasną szumem, a wszędzie modre szydzą piany i w nieskończoność garnie się rozbicie!» [10, s. 258].

Kosmiczna, nieustająca katastrofa! Jakby potężny wąż natury rzeczywiście trawił swój własny ogon, jakby ciemna, schellingiańska prazasada bytu zdominowała wszechwładnie zasadę jasną, sycąc się tylko rozkładem, rozbiciem, kruszeniem form. Z takiego świata lepiej odejść samemu. Nie przyświecają mu gwiazdy nadziei, nie ma tu Mickiewiczowskich, pięknie to powiedziała czytelniczka tej poezji, «gwiazd, które jeżdżą po niebie niby tabun koni» [17, s. 167]. Jeśli jest jakieś astralno-metafizyczne zjawisko, to ukochana, stylizowana tak dokładnie jak u Malczewskiego heroina. Malczewski: «Piękna, szlachetna postać — do Anioła grona / Dążyła, ich czystości czarem otoczona» [15, s. 139]. Krasiński: «śliczniejsza od Aniołów» [10, s. 260]. «Jak piórko ją podniósł: "Przez imie Bogarodzicy! [Marii. — *J. Ł.*] nie dopełni się ziemskie przeznaczenie twoje"» [10, s. 276]. Tuż przez samobójstwem ukochana widzi w zwierciadle: «Czy widzisz — krzyknęła, wyciągając ręce ku zwierciadłu, nie poznając już siebie saméj — jaki piękny aniół mój!» [10, s. 278].

Takich analogii jest na różnych poziomach bez liku. Czasem przypominają cytaty: gromnice pogrzebowe z finału «Marii» są już na początku w kaplicy zamkowej, tę samą — o dziwo — ewokują grozę czerni: «Gromnic kilka nad niemi się pali i zewsząd czarne spływają obicia, bramowane srebrem» [10, s. 262]. «Maria»: «[Miecznik] Blado się palą świece — czarno, straszno wszędy» czy «Blady — jak łysk od granic co mu na twarz wbiega» [15, s. 181]. Na prawach cytatu funkcjonuje w «Nocy letniej» zapis duchowej zgryzoty ojca młodej panny: «każdy co k'niemu zwrócone miał przypadkiem oczy, dostrzegł wyraz niesłychanej walki na tém czole wzniosłém — nikt jednak ni modlitwy ni westchnienia nie usłyszał, ni jęku» [10, s. 259]. Jest to kontaminacja prezentacji wewnętrznej udręki Wojewody: «tam jego myśl ukryta samotnie się żarzy — / Tam może brnąć już w rozpacz, w niezwykłej niemocy, / Depce burzliwym krokiem po ciemnościach nocy» [15, s. 182][7] — ze sceną opisującą odrętwienie Miecznika: «I takim był i potem — ni żalu, ni skargi nikomu nie zwierzyły wypłowiałe wargi» [15, s. 182]. I tak dalej: tych aluzji, metamorfoz i cytatów jest mnóstwo.

W kilku obszarach czarnoromantycznego świata Krasiński dokonał ostentacyjnych zmian. Zatem wzmocnił, zeksprejonizował bestiarium. W «Nocy letniej», która jest nocą duszną, dławiącą jak powróz na szyi wisielców, słychać skowyt natury w wyciu wilka i «dziękczynieniu sępów» [10, s. 268]. Poeta wyprowadził na scenę cały symboliczny zwierzyniec: sowę, lisa, wilka. Następnie Krasiński w sposób ostentacyjny swój świat zgotycyzował, z tym, że jest to gotycyzacja dynamiczna. Między przestrzenią zamku, który wcale nie jest tu Okopami Świętej Trójcy [por. 14], lecz raczej przestrzenią egzystencjalnej zgryzoty, a naturą ustanowił stosunek korespondencji. Przyrodę i architekturę spoił nocą, poddał nocnej ułudzie zmysłów. Biegnący ku zamkowi ukochany widzi w nocy poruszający się las: «Dęby, klony, modrzewie, wielkiego boru ostatki, suną czarnemi rzędami» [10, s. 271][8]; kiedy dolatuje do zamku, przykłada «czoło do szyb drzwi gotyckich. — Dziwna, że nie pękło czoło!» [10, s. 272]. Zza tych szyb bohater dostrzega... samego siebie, swą wyobraźnię: «Zrazu ujrzał tylko plamy czarne i iskry ogniste, co mu się z głębi mózgu własnego sypnęły» [10, s. 272]. Zaraz potem — tego nie ma w «Marii» — dostrzega: «– Ogromne zwierciadło o ramach złotych» [10, s. 273]. Odgrywa tu ono podstawową rolę. W gotyckim pandemonium jest medium samopoznania, oznacza jednak także, być może, zwielokrotnienie złudy, zjawy, nieprawdy.

Estetyka snu grozy

Świat «Nocy letniej» wypełnia duszna, dławiąca woń weselnych kwiatów. To jest taż przecież ten sam zapach, który czuć na pogrzebie. W ten sposób rozwija Krasiński motyw kwiatu, w którym lęgnie się śmierć. Woń zaślubin staje się odorem śmierci, piekielnym instrumentem duchowej męki[9]. Toż samo dotyczy muzyki: ta weselna zestrojona z sensualnym oddziaływaniem woni kwiatowej tworzy zmysłową atmosferę piekła-szaleństwa: «Naokoło nich wszędzie woniały kwiaty i muzyka brzmiała!» [10, s. 262]; «– i wszędzie naokoło woniały kwiaty i muzyka brzmiała» [10, s. 262]. Ta muzyka też gene-

[6] H. Krukowska: «Do Marii Bóg mówi, ale jest to rozmowa — milcząca. Tylko w takiej rozmowie pozajęzykowej bohaterka doznaje pełni szczęścia duszy wyrywającej się z kajdan ciał i ziemi do *swojego źrzódła*» [11, s. 57].

[7] Zob. w tym kontekście wyjątkowe tezy szkicu [23].

[8] Na głębokie analogie między imaginarium gotyckiej katedry i lasu zwraca uwagę M. Czermińska [3].

[9] Jest to zabieg rodem z barokowego imaginarium, gdzie «katownie węchu» stanowią część infernalnych kar. Zob. ciekawie o tym: [2].

tycznie związana jest z ucztą na zamku Wojewody: «I godząc huczne tony z wesołym hałasem, / Muzyka z swą melodią przebiła się czasem» [15, s. 134]. U Krasińskiego bujny kwiat pachnie szaleństwem, temu zapachowi, by tak rzec, przygrywa żałobna muzyka weselna, co byłoby nonsensem, gdyby tak właśnie Krasiński nie zorganizował tego świata. Jako obłąkanego weselnie. Żeby «zrobić» przestrogę patriotyczną, nie potrzebował takich środków! Całej także — w swym szaleństwie jakoś wyuzdanej — mistyki błyskającego ostrza, pobudzającego co chwilę wyobraźnię bohatera, złowrogo połyskującego, stającego się jakimś quasi-sakralnym narzędziem ofiarnym: «I mimowolnie wzniósł sztylet w górę — klinga kąpała się w miesięcznych promieniach, jak nowonarodzony meteor świetlana i czysta» [10, s. 269][10].

Zgodnie z opisanymi regułami obrazowania w czarnej romantyce, Słońce zostaje tu bezceremonialnie wyparte przez Lunę, księżycowe światło i poświatę. Jest to władza Konieczności i Śmierci. W chwili, kiedy wschodzi słońce, a 70-letni starzec spieszy ku sypialni, gdzie znajdzie trupa córki z ukochanym, światło wcale nie wnosi przejrzystości i spokoju. Wnosi krwistą poświatę i gotycką pustkę, martwotę, analogiczną do pustej — smutnej — tęsknej Ukrainy Malczewskiego: «okno od krużganku, rozognione promieniami wschodu. — Zresztą pusto, głucho, słychać tylko szmer bliskich wodotrysków» [10, s. 283–284), ale i światło zaraz zostaje sfrenetyzowane obrazem samobójców. Zamiast Dnia władzę obejmuje Obłęd. Starzec wpada w szaleństwo, z którego już się nie przebudzi.

Najznamienitszym zabiegiem metamorficznym okazała się jednak przemiana masek z «Marii» w korowód rozśpiewanych druhen i swatek. Krążą one po zamku, zbliżają się ku młodej, zapowiadają moment zarówno miłosnego spełnienia małżonków, jak i w konsekwencji śmierci zakochanych: «Wtedy z odległych komnat zamku wzniósł się chór niewieścich głosów, zrazu jak szum błędny i nierozgarniony, ale coraz wyraźniejszy, z dalszych sklepień przesuwający się pod bliższe, wołający na oblubienicę» [10, s. 262]. Nasłuchujmy dalej: «i usłyszał zarazem tuż nad sobą brzmiące ślubnéj pieśni zwrótki — próg kaplicy przechodziły szukające niewiasty i szły, śpiewając, i z wolna, śpiewając, otaczały oblubienicę śnieżném kołem. — Za każdém słowem zbliżają się bardziéj — ona chowa się pod ramiona jego!» [10, s. 264]. Ten korowód pojawia się co chwila wszystkim bohaterom. To nie orszak weselników, lecz orszak żałobny i ofiarny naraz. Okropni posłannicy natury, która przemawia przez gotycki świat zamku, będącego tu czymś w rodzaju świątyni czarnej mszy, antykatedrą. Że zamek i natura są tu emanacją tej samej Ciemnej Zasady Bytu, potwierdza właśnie ten orszak, który ma schwytać Oblubienicę i oddać ją ofiarnie strasznemu Oblubieńcowi, personifikacji obcości, pustki i erotyki sprowadzonej do cielesności, rytualnego przymusu, który skończy dopiero hańbiący «coitus».

Poprzez ten orszak przestrzeń gotycka zostaje zanimizowana. Z zamku, z tej żywej przestrzeni grozy, uciec nie można[11]. To znaczy: można «uciec», przez «okno» śmierci. I znów, tuż przed kulminacją tragiczną, samobójstwem, nadciąga orszak młodego, pijany, dziki, dionizyjski: «– Po murach zamku odbite wzorem piłek skaczą wiwaty podchmielonej zgrai. — Znać pan młody spieszy do żony z pierwszym dnia promieniem» [10, s. 278]. Lecz to wtedy młody «w drugiej ręce wzniósł śmiertelne żelazo» [10, s. 278]. Krasiński nie wydał bohaterów maskom. Zbudował tragiczną apologię wolności. Tragiczną, bo piętrzącą spięcia konieczności i wolności. Zbudował kosmos taki, jaki znamy z losów Antygony czy Króla Edypa Sofoklesowego, gdzie: «Przeznaczenie spełni się niezależnie od jakichkolwiek działań ludzi, których wyrocznia dotyczy» [30, s. 58]. Ale w istocie winą obarczył Naturę. Której nie poskramia ni patriotyczny obowiązek, ni ojcowska miłość. Ta Natura jest jednak nie tylko w niosących zagładę salach gotyckich, jest ona także w kochankach, których skazała na kazirodczą miłość.

W «Marii» utopiona zostaje tytułowa bohaterka. W «Nocy letniej» topi się samobójczo w obłędzie ojciec (= Wojewoda/Miecznik)[12]. Skok w topiel wodną oznacza tryumf Nocy: «On skoczył z sił wszystkich, ostatnich w głębinę» [10, s. 186]. Co to znaczy? Akt rozpaczy? Ucieczka przed Nocą, z której tu, na ziemi nie można się wybudzić? Krasiński z maestrią godna filozofa pokazał byt jako złudę, historię jako koszmar, człowieka jako niezrozumiałą istotę, którą rządzi — co? kto?

S o m n a m b u l i c z n y g o t y c y z m okazał się zupełnie nową jakością literacką. Akcja tekstu dzieje się w pozaczasie, w świecie alternatywnym, który może być tym czy tamtym krajem. Ludzie żyją tu w metafizycznej nadrzeczywistości, surrealnej i zinfernalizowanej, mroczno-gotyckiej i obłędnej, bez nadziei: «Tak w śnie magnetycznym, z odkrytą zrzenicą, nic nie widząc, nic nie słysząc, chorzy stąpają śmiało w księżyca promieniach — potęga, któréj nie

[10] Zob. [29]. W tym kontekście — władzy i śmierci — por. tezę M. Sokołowskiego: «Innymi słowy, gotycyzm był w tych wypadkach nie tyle zerwaniem relacji, na których wspiera się władza, ile tej władzy narzędziem» [25, s. 502].

[11] Zamek w «Nocy letniej» ma cechy monstrualne. M. Czermińska: «Nie tylko wieże to w wyobraźni poetów palce, ręce i ramiona — podobnie przedstawiane były również gotyckie przypory» [3, s. 286]. Zob. tamże: «Gotyckie bestiarium» [3, s. 313–334].

[12] Skacząc do wody, samobójstwo popełnia bohater «Hugona» Słowackiego.

czują, stała się niemi — ona im ręce zbroczy krwią nieprzyjaciół, ona ich odejmie brzegom przepaści Namiętność w słońca promieniach czerpa żary swoje, lecz równie pewno niesie, równie dziko pędzi!» [10, s. 260]. To antropologiczne «credo» dzieła: ludzie to magnetyczni lunatycy.

Wątek patriotycznej przestrogi tu jest, ale na powierzchni. Istotniejsze są wątki inne: kobiecość jako medium sił tragicznych, zbawienia i zniszczenia; dalej: dialog z «Marią», której postaci, motywy i fabuła ulegają tu wyrafinowanej przemianie. Czy to polemika z «Marią»? Też, bo Krasiński wyrzeka się cichej pustki melancholicznych pól ukrainnych na rzecz wizji demonicznej natury-otchłani, w którą musi skoczyć szalony starzec. Ale to i hołd złożony «Marii», bo Krasiński musiał się w nią z Bobrową wczytać do dna, by go tak zainspirowała. Niemniej XVII wiek jako «dominium» polskości poeta odrzucił, stworzył własny projekt estetyczny, oparty w części na młodzieńczym gotycko-byronicznym imaginarium, częściowo na osiągnięciach «Agaj-Hana». Ale tu stworzył świat jak z akwarel Antonia Galli da Bibiena, przedstawiających teatralne dekoracje: rzędy kolumn, architektura zamku i katedry [zob. 5, s. 159], coś z Piranesiańskiej nadrealności, słowem: gotycki surrealizm, bliski, istotnie, tu ma rację badacz, wizjom baśni [31, s. 242], ale bliższy jeszcze poetyce fantasy. Lecz bez fantastyki, cudowności, metafizyki. Dlaczego «bez»? Bo cały ten świat jest już transcendencją, wyobraźniowym «meta-». Metakosmosem-koszmarem. Jest zamraczającym czarnym snem mrocznej części natury, która odezwała się w hrabim Zygmuncie. «Natura może bowiem — wywodził Schelling — nie odnaleźć tej potencji, która jej pomaga i przemienia w coś wyższego, wtedy, ponieważ pęd progresji nie ustaje, a ona nie może ani się zatrzymać, ani pójść dalej, Natura musi się wyrazić w jakimś zniekształconym życiu» [21, s. 67][13].

To świat «Nocy letniej»: zniekształcony, gdzie istotnie ludzie żyją z oczyma powleczonymi całunem. Nie zagraża im żadna rosa, która bezszelestnie wyżre oczy, bo muszą zginąć, zniknąć nagle i strasznie. Jak kukiełki, emanacje — czego? Kto podtrzymuje ten koszmar, z którego nie może przebudzić się ojciec panny młodej? Związek między koszmarem a samobójstwem udatnie ujął Schopenhauer: «Kiedy w ciężkich, koszmarnych snach przerażenie dochodzi do najwyższego stopnia, wówczas ono właśnie nas budzi, dzięki czemu znikają wszystkie nocne koszmary. To samo dzieje się w śnie życia, kiedy najwyższa trwoga skłania nas, by go przerwać» [22, s. 275].

[13] Zob. w tym kontekście o Bogu Krasińskiego [13].

I konsekwentnie wszyscy bohaterowie «Nocy letniej» budzą się ze snu dopiero przez samobójcze otrzeźwienie, jakby odżycie: «– Znać, męka śmierci lekką im była wśród zachwytu ducha!» [10, s. 284]. Ale czy to prawda, czy może to też sen? «Noc letnia» pozostawia to pytanie bez odpowiedzi. Może przez śmierć wyrwać się naturze, kazirodczemu związkowi, gotyckiej opresji kultury — to jest szczęście? Ciekawe, co zrobił Krasiński w tym dziele, jakże nowatorskim, z historiozofią. I ją poddał oniryzacji, z wymiaru dyskursu przeniósł w dzieje rodowe (arystokratyczne, ale i może słowiańskie)[14].

Ten gotycki nadrealizm, podejrzewam, posłużył mu do czegoś jeszcze, czego nie lubię mieszać do interpretacji, ale tu wyjątkowo przywołam: wydaje mi się, iż w warstwie biograficznej jest to poemat o końcu miłości: uwznioślonym, «umaryjnionym», ale... finito! Miłość do Bobrowej się wypaliła, rodziło się uczucie do Delfiny[15].

Sądzę, że «Noc letnia» rozstrzyga też jakiś ważny problem wewnętrzny Krasińskiego: Zygmunta-Wojewodzica (= Wacława) wmieszanego w tryby sprzeczności: interes rodu, ojczyzny, wolność własna, miłość jako wyzwolenie od powinności (co wyrażałby ukochany porzucający patriotów buntowników!).

Prekursorski eksperyment imaginacji

Godzien podziwu jest w tym poemacie sam estetyczny zamysł: stworzyć dzieło nie szukające transcendencji, lecz w całości będące wyrazem, obrazem czarnoromantycznego świata, transgresją na stronę mroku, stworzoną przez ciemną antyimaginację. Kosmos, z którego bohaterowie uciekają... czy do nieba? Raczej: w nasz, niedoskonały, też ciemny, ale nie aż tak świat. Ta estetyka nie przypomina byronizmu. Erotyzm, straszak erotyzmu, który reprezentuje śpiewny korowód weselników, jest tu rodem z innego już świata: to estetyka premodernistyczna, przypominająca opowiadania Barbeya d'Aurevilly'ego czy «Kochanków z Toledo» F. A. Villiers de l'Isle-Adama. Klucz byronizmu nie jest od tych drzwi. Krasińskiemu chodziło o eksperyment imaginacyjny, na kanwie i z «Marii» Malczewskiego wysnuty.

Świat, który miał być przestrogą, przeraził, jak się zdaje, nade wszystko tego, który go wywołał, który zapisał: «Ja wam podałem pieśń zgonu!», a

[14] Zob. N. Złatanowa: «Koncepcja narodu jako wspólnoty dobrych rodzin (w rozumieniu: rodzin chrześcijańskich), jak się wydaje, ma aktualnie zwolenników (...)» [32, s. 43–44]. Ma i miała w czasach Krasińskiego.

[15] Bobrowa stosowała wobec poety szantaż uczuciowy. Zob.: [w V 1838] «Pani Bobrowa zachowywała się tak jakby *rozum ją opuścił*, a zaczynał się *letarg niemego obłąkania*. Krasińskiego ogarniała już tylko litość, nękały go wyrzuty» [28, s. 203].

potem, jakby ze strachem, zawołał słowami ludu, opłakującego młodą dziewczynę: «Wieczny odpoczynek daj jej Chryste Panie!» [10, s. 287]. Chryste Panie! — są w tym prośba i strach, strach i prośba: o inny świat.

Zastanawiam się, co tak ubodło XIX-wiecznych krytyków, iż ustalili oni sąd o «Nocy letniej», który trwa po dziś dzień i powtarzany jest niemal mechanicznie? Wyraził go bodaj czy nie najdosadniej poznański «Tygodnik Literacki» w 14 numerze z 1841 roku: «W Paryżu wyszło dzieło "Noc letnia". Słabe naśladowanie stylu Krasińskiego. Bez myśli i ładu» [cyt. za: 9, s. 96]. Opinia zabójcza! I dziwna. Krasiński miałby sam siebie naśladować bezmyślnie i chaotycznie. Ale to jest sąd zrozumiały: w polskiej dyskusji literackiej nie było miejsca ani na estetyczny eksperyment, ani na wizję «anonimowej» historii, która bezwzględnie niszczy bohatera, co więcej, splot osobistych obciążeń tych bohaterów sprawia, iż niszczą się oni sami. Zapewne z podobnych powodów Słowacki pozostawił «Horsztyńskiego» w szufladzie.

Krasiński hardo opublikował ten występek wyobraźni, w którym przemożną rolę odgrywa atmosfera erotycznego, weselnego rozpasania, gdzie wszyscy żyją obsesją nocy poślubnej, stanowiącej akt pewnej dezercji z wartości, jakie reprezentuje swojska «młoda» wychodząca za obcego «młodego», mająca spoić się z nim w miłosny uścisku. To «obce», ten «obcy» reprezentuje tu dziki prymityw seksualny: «"Świeżąm pojął dziewoję, nie żadne kajdany. — Smutny księżyc niechaj starym pannom zmarszczki srebrem krasi — mnie rumiane słońce wyda piękną żonę moją!" — I nożem greckim rzucił w złoty gwóźdź przeciwległéj ściany –» [10, s. 265]. Cały tekst podszyty jest takim wigorem podchmielonego młodego, z aluzjami fallicznymi, do których i ten nóż przynależy. To było czytelne w XIX stuleciu. I wywoływało zgorszenie. Tym bardziej, że erotyzm sprzęgał się tutaj z tanatyczną obsesją, a za granicami natury ani razu nie pokazał się dobry Bóg.

Pokazała się nicość: «Przez chwilę duch jego wraz z duchami przodków spoczął w nicości» [10, s. 264], a także wizja bluźnierstwa i bluźniercy, grzesznika i grzechu: «stanął w miesięcznych promieniach człowiek, co przed godziną wyniósł klątwę z domu Bożego» [10, s. 267]. To ukochany — jako buntownik, blasfemik, uwikłany w kazirodczy związek i samobójca, czy nawet zabójca ukochanej. Przeraził pewno fatalizm tego imaginacyjnego świata, gdzie istnieje tylko wolność negatywna: można się zabić, zrzec przywództwa, oddać kraj obcym, roztopić się w czystym nic, a ludzie przypominają martwe za życia trupy, jak ukochany w roli wodza: «Inną mu śmierć sny własne i cudze czary zwiastowały! Pogrzebnie więc stąpali za nim spiskowi. — On im już wydał się duchem!» [10, s. 270][16]. Fantomizacja świata i ludzi, upiorność jednostek, duszny nastrój — czy to wszystko mogło uradować «narodową» krytykę? Weselnym funeraliom — co za oksymoron! — towarzyszy irrealny nastrój, somnambuliczny trans śpiewu, wrzasku i toastów, atmosfera obłąkańczych majaków, także dźwiękowych, takich jak wywołujący ponoć chorobę nerwową «dźwięk szklanéj harmoniki» [10, s. 281; zob. 16].

«Noc letnia» to w całości, nawet gdy nastaje dzień, wizja lunarna, gra lunarna, bo to Luna jest archontem tego świata imaginatywnego[17]. Dodajmy do tego ironię z intertekstualnym adresem odsyłającym do ironicznego echa w «Marii», ironię natury, dziko-szyderczy śmiech Ciemnej Zasady: za obłąkanym po stracie córki starcem «Echa naokoło naśmiewały się z niego, ludzie szlochali, idąc z tyłu za nim» [10, s. 285][18]. Król Lear, Miecznik, Edyp i Wacław w jednym! Nawet wyobraźnię sardonicznym śmiechem przeszył Krasiński. Spotykając ukochaną, umiłowany brat wpada w ciąg iluzorycznych wizji, rojeń o ucieczce — jak w «Konradzie Wallenrodzie» tytułowy bohater, pragnący zbiec z Aldoną w «doliny szczęśliwe» [zob. 12] — co narrator puentuje szyderczo: «– Snujcie się malowne chmury wyobraźni! — piękne jesteście, bo was słońce życia ozłaca zachodem!» [10, s. 274]. To wątek autotematyczny: ta chmura wyobraźni to «Noc letnia». Miał rację Juliusz Kleiner, gdy zauważył, że tylko Słowacki w swej quasi-recenzji poematu pojął, «ile ran głębokich wniknęło w ten poemat tragiczny» [9, s. 96]. To Słowacki z furią uderzył w krytyków poznańskich, którzy nic a nic z dzieła nie pojęli. Zgotował im zaiste straszną odprawę ironii: «Nie piszę dłużej — abym się zastosował do pożyczonego mi miejsca w obcym zupełnie dla mnie dzienniku — skończę więc prośbą do krytyki poznańskiej, aby w swoich lakonicznych wyrokach o dziełach sztuki więcej była uważną, jeżeli chce długo do nieomylności, prawie papieskiej, rościć prawo... Sąd jej o "Nocy letniej", równie jak i inne sądy o nie wyszłych tragediach, wglądające w tekę autorską, mogą to zdziałać: iż wkrótce wierzyć "Tygodnikowi Poznańskiemu" nie będzie zwyczajem nawet w Poznaniu»[19].

[16] I ten motyw ma zakorzenienie w «Marii», w obrazie Wacława pędzącego ku Marii, gdy: «Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść» [15, s. 172].

[17] O grach lunarnych zob.: [18; 26].

[18] Nawiązanie do monologu Wacława nad ciałem Marii, «Pieśń II», ustęp XVI, z motywem echa.

[19] Wszystkie kolejne cytaty za: [24, s. 120–121]. Pierwodruk: «Trzeci Maj» z 29.IV.1841.

Słowacki przenikliwie dostrzegł w «Nocy letniej» wszystkie jej walory, artyzm, czyniące z niej dzieło znakomite i inspirujące. Ośmielam się sądzić, iż jedną z tych inspiracji będą mroczno-krwiste światy alternatywne «Króla-Ducha». Zobaczył w tekście Krasińskiego narodziny nowej cudowności, uduchowionej, nadzmysłowej, przerażającej, tak «że mimowolnie włosy na głowie powstają», odsłaniającej «wieczną piękność»: «W spokojniejszej chwili wykazałbym z "Nocy letniej", jak się rodzi nowa cudowność — różna od dawnej greckiej i włoskiej — bardziej duchowa — która kiedyś owionie całe poemata tęczami przeczuć dziwnych... Oddech nadzmysłowego świata już jest ujęty w słowa... szmer niewidzialnego wpływu już gra w harfie poety... i wtoruje mu tak, że mimowolnie włosy na głowie powstają — i nie jest to próżna fantasmagoria umysłu; ale wszystkowidzenie serca ognistszego nad inne, ale przedarcie się śmielszego poety w świat duchów... ale pojęcie harmonii najfatalniejszych naszych czynów z myślą Boga o świecie. Takie anielskie granie lutni człowieczej musi nareszcie ludziom ohydzić podłość i małość — takie źwierciadła na ludzi wieczną piękność odbijają».

Z diagnoz Słowackiego jedna jest przejmującą: że Bóg może się zgadzać z tym, co w ludzkim losie jest «najfatalniejsze». Zatem i nowa, demiurgiczna i ciemna wizja Absolutu wyzierała z kosmosu «Nocy letniej». Równie odkrywcze jest na tle nawet współczesnych niedoczytań — rozpoznanie komponentów estetyki poematu...: «"Noc letnia" przekonała mię o świeżości odkwitu i o życiu naszej poezji — serce wielkie, dumne i szlachetne wstrząsa piórem poety, nagli go i wybija ciągłe tętno rytmu — czasem pokazuje się nam postać jego blada i przerażona nad przepaściami ducha wisząca — czasem zdaje się, że ręce jego otwarte cały świat uścisnąć chcą i mogą. — Szylleryzm w nim, ale rozumniejszy, liryzm, dziwnie zlany z plastyczną twórczością — a każdy jego pomysł oderwany, widać, jak się wiąże z całym światem ducha, z jakim krzykiem boleści wyrywa się na świat stworzenia, jak się krwawi odstając od słońc na wysokościach, do których był pierwszymi ćwiekami poczęcia przybity».

Oto dzieło łączące liryzm z obrazowością, fantomiczność i frenezję, gigantyzm z koniecznością ulegania siłom potężniejszym niźli człowiek, który, jak panna młoda, musi być złożony w ofierze śmierci, kwietnie utrefiona, przygotowana do złożenia w seksualno-tanatycznej ofierze Obcemu: «Pod wiązaniem makat purpurowych na łożu siedzi oblubienica, sama jedna. — Znać chór swatek, odchodząc, poobrzucał ją kwiatami, bo pełno ich na jéj włosach, na jéj piersiach, a nogi, na kobiercu złożone, pod liściami róż toną» [10, s. 273; zob. 20]. Oblubienica-róża, dziewica-kwiat... tak, to znów prowadzi nas ku refrenicznej konkluzji: «Bo na tym świecie Śmierć...», i że «Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie». Czy Słowacki nie zobaczył warstwy doraźno-aluzyjnej? Ależ jasne, zobaczył, podał ją w formie drwiny z literackich upodobań i rzeczywistych zwyczajów przedstawicieli krytyki szlachecko-polskiej: «I zaprawdę, któż dzisiaj ginie z kochanką? — inaczej kończą się poemata, kochanki giną w koloniach, ścieląc jak Andromaka łoże moskiewskim żołnierzom — a kochanek skarzy się we francuskich dziennikach, a Francuzi pytają: I cóż — czy tam nożów nie mają po domach szlacheckich?».

W «Nocy letniej» imaginacje obu wieszczów zbliżyły się chyba najbardziej; nigdy potem Krasiński nie dał już takiego niesłychanego zapisu wizji okrutnej, z uczuciową dominantą i rozumnym szilleryzmem rodem z «Intryg i miłości» czy «Emilii Golotti» Lessinga, którą przed samobójstwem czyta Werter u Goethego, ale u Krasińskiego zostało to wszystko wyrażone wraz z głębszym, duchowym wymiarem. Przy tym był to świat całkowicie wyimaginowany, zatem zdaniem Słowackiego prawdziwszy w ujęciu istoty rzeczywistości, egzystencji, dziejów niż kronikarskie ujęcia poetów historycznych. Krasiński, raz jeden, dał się zawładnąć pesymizmowi totalnemu, którego nie przesłania przestroga przed rodową apostazją narodową, a starzec, ów Miecznik/Wojewoda, musi się rzucić w wodną topiel, w głąb łona pożerającej natury, ażeby zgasły zmysły, zaś z nimi horror obłąkania, w którym nie sposób rozróżnić koszmaru sennego od jawy[20]. Młody ukochany, buntownik musi być — to jakby dopowiedzenie losów Wacława-ojcobójcy — rzucony tej naturze na pożarcie. Dokładniej nie on, lecz ciało jego: obce książę «ciało wygnańca rzuciło gdzieś w nieświęconą ziemię» [10, s. 287]. Nuta optymizmu w przedostatniej strofie — że «inny pieśń zwycięstwa ułoży» [10, s. 287] — ani odrobinę nie równoważy tragedii rodem z Sofoklesowego imaginarium.

Krasiński pokazał oto, że straszność rzeczywistego świata jest sielanką, połamaną idyllą wobec koszmarów, jakie nam się mogą przyśnić z inspiracji bóstw, które w chwili stworzenia, zaistnienia świata zawarły cichy sojusz. Rozpoczynając tym samym mroczne łowy, w których zwierzyną jest człowiek, uśmiercają strzałą Los, Fatum, Ananke, a myśliwymi para nie do pokonania: Eros i Thanatos. Czas łowów: noc letnia, życie.

[20] O tej śmierci myślę w kontekście dwu «teorii» wolnej śmierci samobójczej: [1; 7].

LITERATURA

1. Améry J. O starzeniu się. Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci / Wstęp i przekład B. Baran / Jean Améry. — Warszawa : «Czytelnik», 2007. — 256 s.

2. Cieszyńska B. Apokalipsa i akomodacja. W kręgu barokowej eschatologii / Beata Cieszyńska // Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego. — T. I. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2006. — S. 667–683.

3. Czermińska M. Katedra-las / Czermińska M. Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry / Małgorzata Czermińska. — Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2005. — S. 266–273.

4. Fiećko J. Przestrogi dla lojalistów. W kręgu genezy «Nocy letniej» i «Pokusy» // Fiećko J. Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu / Jerzy Fiećko. — Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005. — 475 s.

5. Galli da Bibiena A. Scenografia: Sala regia // Disegni di artisti bolognesi nel Musea delle Belle Arti di Budapest, di Andera Czére. — Budapest–Bologna, 1989.

6. Głowiński M. O intertekstualności // Głowiński M. Prace wybrane. — T. V. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje / Pod red. R. Nycza / Michał Głowiński. — Kraków : «Universitas», 2000. — 502 s.

7. Jankélévitch V. To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci / Przekł. i wstęp M. Kwaterko / Vladimir Jankélévitch. — Warszawa : PIW, 2005. — 106 s.

8. Kitto H. D. F. Tragedia grecka. Studium literackie / Przeł. J. Margański. — Kraków, 2003. — 393 s.

9. Kleiner J. Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. — T. 3 / Opr. J. Starnawski / Juliusz Kleiner. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1999. — 302 s.

10. Krasiński Z. Noc letnia // Krasiński Z. Dzieła / Pod red. L. Piwińskiego, z przedmową M. Kridla / Zygmunt Krasiński. — Warszawa, 1931. — T. V. — S. 253–287.

11. Krukowska H. Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego / Halina Krukowska // Malczewski A. Maria. Powieść ukraińska / Wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski. — Białystok : «Trans Humana», 2002. — 212 s.

12. Krukowska H. «Doliny piękne zostawmy szczęśliwym» (O «Konradzie Wallenrodzie» Mickiewicza) / Halina Krukowska // «Ruch Literacki». — 1983. — Z. 6. — S. 439–451.

13. Kubale A. «...By w okręgach życia mogło się życie odbywać» / Anna Kubale // Księga Janion / Opr. Z. Majchrowski i S. Rosiek. — Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2007. — S. 341–346.

14. Kurska A. O zamku-przedmurzu i «ostatnim sądzie» w «Nie-Boskiej komedii» Zygmunta Krasińskiego / Anna Kurska // Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej. — Białystok : «Trans Humana», 2007. — S. 277–290.

15. Malczewski A. Maria. Powieść ukraińska / Wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski / Antoni Malczewski. — Białystok : «Trans Humana», 2002. — 212 s.

16. Oleksowicz B. Szklana harmonika w III części «Dziadów» Mickiewicza (mikroanaliza motywu) / Bolesław Oleksowicz // Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej. — Białystok : «Trans Humana», 2007. — S. 135–140.

17. Piwińska M. Mickiewicza jazdy gwiazd / Marta Piwińska // Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej / Pod red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowej. — Warszawa : IBL, 2002.

18. Podraza-Kwiatkowska M. «Bacz o człowiecze, co głęboka noc rzecze». Z rozważań nad literackim przeżywaniem nocy / Maria Podraza-Kwiatkowska // Literatura — punkty widzenia — światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce / Pod red. D. Kozickiej, M. Urbanowskiego. — Kraków : «Universitas», 2008.

19. Ravasi G. Odkrywanie słowa. Komentarz do świątecznej liturgii słowa / Przeł. K. Stopa / Gianfranco Ravasi. — Częstochowa : Edycja św. Pawła, 2002. — 207 s.

20. Sawicka-Lewczuk B. Kwiatowe «ornamentum» Juliusza Słowackiego / Barbara Sawicka-Lewczuk // Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej. — Białystok : «Trans Humana», 2007.

21. Schelling F. W. J. Światowieki. Ułamek z roku 1815 / **Friedrich Wilhelm Joseph von** Schelling. — Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007. — 229 s.

22. Schopenhauer A. O samobójstwie // Schopenhauer A. W poszukiwaniu mądrości życia / Arthur Schopenhauer. — Warszawa : PWN, 2002. — S. 269–284.

23. Skrzypczak W. Męka zbrodniarza (O kreacji Wojewody w «Marii» Antoniego Malczewskiego) // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Marii». Materiały sesji naukowej Białystok 5–7.V.1995 / Pod red. H. Krukowskiej. — Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997. — S. 205–214.

24. Słowacki J. «Noc letnia» // Słowacki J. Dzieła / Pod red. J. Krzyżanowskiego. Wyd. II. — T. XI. — Cz. I. Pisma prozą / Opr. W. Floryan. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952. — S. 120–121.

25. Sokołowski M. Literatura gotycka a dyskurs władzy / Mikołaj Sokołowski // Księga Janion / Opr. Z. Majchrowski i S. Rosiek. — Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2007.

26. Stala M. «Mój departament to jest: księżyc». Zwięzłe wprowadzenie w lunarne gry Gałczyńskiego / Marek Stala // Literatura — punkty widzenia — światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce / Pod red. D. Kozickiej, M. Urbanowskiego. — Kraków : «Universitas», 2008.

27. Sudolski Z. «Maria» w lekturze i refleksji Zygmunta Krasińskiego / Zbigniew Sudolski // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Marii». Materiały sesji naukowej Białystok 5–7.V.1995 / Pod red. H. Krukowskiej. — Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997.

28. Sudolski Z. Krasiński. Opowieść biograficzna / Zbigniew Sudolski. — Warszawa : «Anher», 1997. — 588 s.

29. Suszczyński Z. «Mistyka» sztyletu / Zbigniew Suszczyński // Krasiński Z. Agaj-Han. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej UwB, 1998. — S. 39–42.

30. Szczeszek T. Galopujący Czterej Jeźdźcy: Apokalipsa Edypa i piekło Leara / Tomasz Szczeszek // Romantyczna Antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej / Pod red. E. Wesołowskiej. — Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.

31. Waśko A. Zygmunt Krasiński. Oblicza poety / Andrzej Waśko. — Kraków : Arcana, 2001. — 405 s.

32. Złatanowa N. Naród rodzin w świetle przekazów rodowodowych / Nadia Złatanowa // Kategoria narodu w kulturach słowiańskich / Pod red. T. Dąbek-Wirgowej, A. Z. Makowieckiego. — Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 1993. — S. 43–44.

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ЗИГМУНТ КРАСІНСЬКИЙ[1]

У статті розглянуто контактно-генетичні зв'язки та типологічні сходження у творчості Лесі Українки та Зигмунта Красінського, спільне і відмінне у підході до проблеми сили поетичного слова та топіки свободи різних народів.

Ключові слова: Леся Українка, Зигмунт Красінський, поетика слова, топіка свободи.

W artykule przedstawiono związki genetyczne oraz zależności typologiczne w twórczości Lesi Ukrainki i Zygmunta Krasińskiego, elementy wspólne i odmienne w podejściu do kwestii siły oddziaływania słowa poetyckiego oraz topiki wolności różnych narodów.

Słowa kluczowe: Lesia Ukrainka, Zygmint Krasiński, poetyka słowa, topika swobody.

This paper presents the genetic relationships and dependencies in the works typological Lesia Ukrainka and Zygmunt Krasinski, common elements and different approaches to the issue of the impact of words and fuse elements of poetic freedom of the peoples.

Keywords: Lesia Ukrainka, Zygmint Krasinski, poetic speech, freedom fuse element.

Лесі Українці крім А. Міцкевича та Ю. Словацького була відома творчість й іншого польського романтика — Зигмунта Красінського (1812–1859), про що свідчить наявність в особистій бібліотеці письменниці його драматичних творів «Іридіон» та «Небожественна комедія», виданих у 1908 році [2]. Не викликає сумніву, що ці драми Леся Українка читала значно раніше чи то польською мовою, чи в російських перекладах («Іридіон» перекладався в 1900, 1904, 1907 рр., «Небожественна комедія» — у 1874, 1904, 1906 рр.). Поетична думка З. Красінського у цих творах торкалася тих суспільно-політичних подій, про які писали найближчі його польські попередники — А. Міцкевич і Ю. Словацький, проте трактування їх часто досить різне. Автор розмірковував над поразкою повстання 1830 року, складністю суперечок між простолюдом і аристократією, змінами цивілізацій, майбутнім розвитком суспільства, завданням і функцією романтичної поезії. Саме ці проблеми, підняті польськими романтиками, продовжували впливати на суспільство і суспільну думку наприкінці XIX — на початку XX століття. Подібні проблеми розробляла у своїй драматургії й Леся Українка.

У статті «Леся Українка і польська романтична література» М. Якубець, накреслюючи певні лінії творчої взаємодії Лесі Українки і З. Красінського, відзначав, що близькість українського і польського авторів виявилася у зображенні ними пригніченого народу і боротьби за незалежність «невільників могутньої держави», «людей у катакомбах», «виразників нових ідей». Водночас славіст справедливо зауважує, що Леся Українка у творах про первісне християнство розглядає проблему «народ і революція» дещо по-іншому. «Революція для Красінського має апокаліптичне звучання», а в Лесі Українки — це історична необхідність, це сила, що повинна відродити суспільство, «надати руху історії» [6, с. 377].

Такий висновок стосується передусім «Іридіона» Красінського та «Оргії» Лесі Українки. Український дослідник О. Бабишкін, спираючись на спогади К. Квітки (де говориться, що напередодні створення «Оргії» Леся Українка читала «Іридіона»), зазначає, що українській поетесі могла імпонувати лише загальна спрямованість польської драми — любов до поневоленої батьківщини і ненависть до гнобителів. Однак вона виступила проти проголошених З. Красінським методів боротьби — хитрощів, зради [1, с. 313]. Красінський справді наділяє Іридіона глибоко патріотичними почуттями, проголошуючи при цьому, що метою життя головного героя є помста. Християни відступають від методів боротьби Іридіона, адже мстити означає руйнувати, тобто насильно змінювати існуючий стан речей. Думка про збройну боротьбу так легко випала з концепції твору, як і виникла. Таким чином, бунтарський героїчний характер Іридіона, його ненависть до деспотичного Рима розчиняється в християнському консерватизмі автора драми. Наприкінці твору герой стверджує терпіння неволі, цілоденну без пере-

[1] Ця праця викинута цензурою із верстки книжки: Р. П. Радишевський. Іскри єднання. До питання про інтернаціональні мотиви в творчості Лесі Українки. — К.: «Дніпро», 1983. — 203 с. Окрім редакційних правок, залишаємо текст статті без змін, оскільки тут відбито стан вивчення питання у 80-х роках XX ст.

починку працю, віру в духовне начало, завдяки чому, йому здається, може відбутися звільнення народу. «Йди і дій, — наказує голос із неба Іридіонові, — хоч серце висохне в грудях твоїх (…) дій безупинно і без відпочинку, бо ця «праця віків є запорукою відродження» [10, с. 162]. Тут Красінський говорить про виражене в абстрактній формі діяння, яке мало виконувати Божу волю в дусі непротивлення злу, а отже, було позбавлене революційних перетворень світу.

Навіть така коротка характеристика польської драми дає можливість помітити полярність концепції драматургії З. Красінського і Лесі Українки. Українська письменниця завжди надавала перевагу відкритій безкомпромісній боротьбі, якою б важкою чи безнадійною вона не була. Це ж можна сказати і про драму «Оргія». На очах у корінфського співця — грецького патріота Антея — зраджують свій народ його учні й друзі: Хілон, Федон, його дружина Неріса. Вони, виявляючи байдужість до поневолення, добровільно продаються, йдуть на оргію у табір до Мецената. Антей, для якого зрада народові, зрада мистецтву тотожна смерті, не маючи ані політичної, ані мистецької свободи, у фіналі твору, перетинаючи струною собі горло, виражає протест словами: «Товариші, даю вам добрий приклад!» Краще смерть, ніж зрада народові, вітчизні, таке переконання непримиренного борця проти соціального й національного гноблення. У цьому виявляється прометеїзм діяння, «краса змагання» героя. Антей не стерпів приниження і в ім'я цих ідеалів убиває кохану дружину Нерісу.

Насправді говорити про залежність драми Лесі Українки від твору Красінського не доводиться, хоч окремі їхні тематичні та композиційні вузли близькі. Дія в обох драмах відбувається в давні часи (в «Оргії» — Корінф II ст. до н. е., в «Іридіоні» — Рим III ст. до н. е.). Загострення дії йде від двох ворогуючих таборів. Головні герої — Антей та Іридіон — полум'яні патріоти Греції, що борються із засиллям іноземних загарбників, хоч методи боротьби різні. Обидва автори роздумують над подібною морально-етичною проблематикою, натякають на аналогічне становище своїх народів. Однак в «Оргії» центральне місце відведено темі служіння митця своєму народові в найскрутніші, найтрагічніші для нього часи.

Історична паралель між імператорським Римом і царською Росією присутня не лише у III частині «Дзядів» (вступ), а й у «Книгах польського народу і польського пілігримства» Адама Міцкевича. Такі ж алюзії лежать в основі твору Зигмунта Красінського «Іридіон», де Рим мав символізувати Росію, а завойована ним антична Греція — Польщу. У листі до приятеля Генріка Рев'є від 4 травня 1835 року Красінський пише: «Я й далі поволі пишу мою поему про Іридіона, сина Амфілоха. Через синтез у ній християнства, Півночі й Римського царства вона мені досить важко дається, але якось з цим упораюсь. Моє століття дає мені символи поділів і гноблення» [7].

Б. Якубський критично віднісся до думки, що Леся Українка написала свою «Оргію» під впливом драми Зигмунта Красінського «Іридіон», проте він навів паралелі між головними героями творів — Іридіоном і Антеєм, але зазначив, що Леся Українка брала відомі сюжети та виводила в них українські постаті, а Красінський — польські. Звісно, як вже зазначалося, українська письменниця була знайома з творчістю польського романтика, але йдеться не про наслідування сюжету, а скоріше його осучаснення, для формування свідомості, естетики творчості та ідеології під впливом інших літератур. Якубський зробив висновок, що через образи Іридіона та Антея відповідно Красінський та Леся Українка виражали проблеми своїх рідних підневільних народів, додаючи, що «велика і ґрунтовна ріжниця поміж романтизмом Красінського і неоромантизмом Лесі Українки полягає в тому, що неоромантизм, уже перейшовши, перемігши, переживши реалізм і натуралізм, не мав ні містики, ні релігійності, і Леся Українка була цілком позбавлена того і того» [5, с. 115–116].

Тут варто згадати й про іншу драматичну поему Красінського — «Небожественну комедію». Її головний герой Генрік шукає поетичної краси й правди. Твір і починається від похвали поезії, але в такому світі, за переконанням автора, досягти справжнього поетичного ідеалу не можна. Тому й Іридіон залишає світ із викликом: «Поезіє, будь проклята, як сам я проклятий навіки!» Свої конкретні погляди на розуміння завдань поета й поезії Красінський висловив у листі до Ф. Моравського від 3 січня 1833 року, де писав про Міцкевича як про ідеального поета: «В ньому правдива поезія, бо шукає правди і тільки правди, помре з голоду, а не буде видумувати фальшивих емоцій. Крім того, існує велика гармонія між його фантазією і його серцем» [9, с. 307]. Безперечно, ці слова можна віднести й до Лесі Українки. Але якщо в «Небожественній комедії» Красінський лише ідеалізує поезію, яка є «матір'ю краси й спасіння», засуджує порожню гру слів, залишаючи поза увагою соціальну перетворюючу дію поезії, то Леся Українка прагнула до гармонії поетичного слова і революційного діла.

Паралелі у творчості цих двох письменників можна простежити також у їхній поезії. Зо-

крема, Зигмунт Красінський у «Псалмах майбутнього» (Psalm nadziei) [8, с. 205] писав:

Dość już długo — dość już długo
Brzmiał na strunach wieszczów żal!
Czas uderzyć w strunę drugą,
W czynów stal!

У Лесі Українки місце поета в суспільстві представлено у багатьох творах, зокрема «Поет під час облоги», «Давня казка», а у вірші «Слово, чому ти не твердая криця…» подібно до З. Красінського зустрічаються лексеми сталі — твердої криці, як алегорія до боротьби:

Слово, чому ти не твердая криця,
Що серед бою так гостро іскриться?
Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вражі голови з плеч? [3, с. 143–144]

Драми «Небожественна комедія» та «Іридіон», написані відразу після 1830 року, свідчать, що їх автор шукав відповіді на причини поразки повстання, подальші шляхи розвитку польського суспільства. Проте вони зводилися лише до морального вдосконалення народу через згоду і любов «нового християнства» і були осудом революційної боротьби. В «Іридіоні» загинув старий Рим поганський і запанував християнський. «Небожественна комедія» є християнською трагедією про революцію, адже Красінський співвідносив історичний розвиток і християнство. Він вважав, що все залежить від Бога, а світ історичний є небожий, тому він не має майбутнього. За письменником, зміна в історичному світі можлива через революцію, але революція і самовизволення нічого не дасть для людства, якщо Бог не покаже нові шляхи розвитку. В центрі твору, як визначив сам автор, боротьба між аристократією й демократією. А в «Псалмах майбутнього» польський автор відкрито проголосив примирення через взаєморозуміння шляхти і народу. Ось тут і проходить вододіл між трактуванням християнства Красінським та Лесею Українкою. Українська поетеса, звертаючись до історії первісного християнства, переосмислила й художньо довела, що воно гасить волю, тримає в покорі та рабстві трудящих. Це з усією очевидністю змальовано в «Одержимій», «Адвокаті Мартіані», «В катакомбах», «Руфіні й Прісціллі», у творах «В дому роботи, в країні неволі», «Вавілонський полон» тощо. Життя й історія не є результатом рабства, Божої сили та любові, а сферою боротьби людей за волю. Цю думку проголошує Нартал із драми Лесі Українки «Руфін і Прісцілла»:

…О ясна зброє,
Чом я тебе на ворога не зняв?
Флегон: Хто меч підійме, від меча загине.
Нартал: Боги мої! Яка почесна смерть!
Чом я про се давно не догадався?

Леся Українка в драмі «Руфін і Прісцілла» звертається до переломних періодів світової цивілізації та історії (Рим II ст. до н. е.), витіснення християнством світогляду античності, які також порушував З. Красінський у своїх драмах «Небожественна комедія» та «Іридіон». Так, головне протистояння античності й християнства можна простежити на прикладі головних героїв — Прісцілли, фанатично відданої новій вірі, та її чоловіка Руфіна, римського патриція, філософа, для якого мудрість і знання тотожні Всевишньому, бо головним для нього є сумнів, пошуки правди і свободи, які були властиві античності й могли уособлювати модель європейської цивілізації. Він відкидає будь-яке поневолення розуму або рабську покору, яку вбачає у християнстві, що передбачає теж «всесвітянство», а отже, вірнопідданство новому Єрусалимові, який приходить на зміну зруйнованому Римові. Можна стверджувати, що головні конфліктні лінії, світоглядні суперечки, «словесні турніри» багатьох творів Красінського і Лесі Українки часто подібні. Проте українська поетеса проголошує готовність своїх героїв єднатися з народом, іти на безкомпромісний бій проти гнобителів. Це зіставлення засвідчує своєрідність вирішення творчих завдань, що стояли перед письменниками на різних етапах визвольної боротьби.

Однією з характерних рис творчості Зигмунта Красінського є трагізм, яким пронизані майже усі його твори, насамперед його драми «Іридіон» та «Небожественна комедія». Варто зазначити, що у творчості Лесі Українки також зустрічається універсальний оптимістичний трагізм, адже недаремно поетеса писала, що «без трагізму немає справжньої поезії». Безпорадність людини у відсутності Бога, її приреченість, Леся Українка відтворює у драматичній поемі «Одержима». Так само прослідковуються християнські мотиви, біблійні символи, що були характерними для польського романтика. Аналогічний мотив розкривається у «Триптиху» (Апокриф «Що дасть нам силу?», легенда «Орфеєве Чудо», казка «Про велета»), філософсько-поетичному творі Лесі Українки. Так само, як і «Три думки» Зигмунта Красінського, твір має тричлен-

ну структуру, обидва твори написані частково у формі легенди та мають подібну тематику і художньо-філософське наповнення, зокрема щодо сили людини і поезії, які здатні змінювати світ.

Варта уваги також паралель між творами «Три хвилини» Лесі Українки та «Небожественна комедія» Зигмунта Красінського. Більшу частину твору «Три хвилини» становить діалог-суперечка між двома героями, представниками різних політичних об'єднань, на тему антимонархічної боротьби, який відбувається у в'язниці. Жірондист і Монтаньяр виступають за знищення монархії, але шляхи, методи повалення політичної сили, а також кінцева мета повстання у них відрізняється. У кульмінаційній сцені «Небожественної комедії» ми також зустрічаємо діалог між двома героями, Генріком і Панкратієм, в якому міститься одна із головних ідей твору. Під час розмови вони відкривають свої думки щодо аристократії. Революціонер Панкратій виступає проти, зазначаючи, що вона має негативний вплив на загальний стан країни та має звільнити місце новій силі, тоді як Генрік наголошує на заслугах панівного класу. Маючи власний погляд на світ, обидва герої мають рацію.

Варто зупинитися ще на двох часткових питаннях творчих взаємин Лесі Українки і Красінського. М. Якубець робить припущення, ніби Леся Українка могла перейняти від Красінського форму драматичної поеми. Мабуть, до цього треба додати, що основні драми польського автора написані прозою, а в Лесі Українки — лише одна «Блакитна троянда». Українська письменниця, поноваторськи розробляючи жанр драматичної поеми, могла спиратися на досвід своїх попередників, зокрема польських романтиків, драми яких мали вільну композиційну будову, в них порушувалися злободенні питання сучасності, важливі історіософські проблеми. Вона була добре обізнана з надбаннями світової драматургії — від Шекспіра, Байрона, Пушкіна, Гете, Гюго, Альфреда де Мюссе аж до Гауптмана, Ібсена. Твори більшості з них вона перекладала та аналізувала в критичних статтях. За тими завданнями, що ставила поетеса, і принципами побудови (діалоги-агони, двобій героїв переважно у найважливішому епізоді) драматичні поеми Лесі Українки стоять найближче до новоромантичної драматургії та театру.

На думку М. Якубця, під впливом ранньої повісті Красінського «Willam Wallas» в Лесі Українки міг постати образ Роберта Брюса. Проте відомо, що повість Красінського вперше була надрукована у 1912 році, отже, Леся Українка не могла з нею ознайомитись. Натомість у польській літературі насправді була драма про Вільяма Валляса, яку написав Юзеф Шуйський у ранній період творчості. Вперше поему було надруковано у львівському «Dzienniku Literackomu» (1860 рік), тоді Шуйський підписався не як автор, а як перекладач. Уже в пізніших виданнях з'являється його авторство. Постать Валляса у нього, героя історії Шотландії кінця XIII — початку XIV ст., стала алегорією до тогочасних подій у Польщі. У поемі автор показує свою віру в боротьбу за незалежність — як єдиний шлях до визволення. Геройство, боротьба за свободу народу — це алюзія напередодні повстання 1863 року, Шуйський виражає палку віру у перемогу, ненависть до ворога і небажання мирного розв'язання національних проблем. Не дивлячись на чужоземну тематику, Шуйському вдалося створити національну поему, розкриваючи актуальну проблематику національного визволення свого народу. Валляс — цей справжній борець за визволення народу, у п'ятій дії драми Ю. Шуйського у в'язниці очікує на вирок смерті; хоча сам має загинути, проте виховав для Шотландії свого наступника — справжнього героя Роберта, який, врятувавшись, збирає нові сили для боротьби і свої думки реалізує в чини, ще за життя старого вождя. В епілозі Шуйський відкрив алегоричну сутність драми, бо, крім двох світлих героїчних постатей — Валляса і Роберта, на персонажах показав прогнилість, анархію, заздрощі, інтригу, пиху, самолюбство, тобто через власні помилки народу, застерігав він, гине справа визволення. Такою була дидактично-моральна мета твору. Трагедію про шотландського лицаря свого часу створив і Ю. Словацький. Ось як він висловився у листі до матері зі Швейцарії від 24 березня 1834 року: «Зараз я зайнятий написанням нової трагедії про "Валляса", шотландського лицаря. Знаєш, що мене до неї привело? Я довго задумувався, який в історії різних народів найсвітліший герой із найкращою душею… Тепер у різних книгах я познайомився зі справжнім Валлясом. Тому в трагедії не в любовній інтризі, а з історичною правдою змальовую цю людину» [11, с. 21–22]. Цей факт свідчить про інтерес польського письменника до особи шотландського народного героя. Такий герой «з найкращою душею» міг би імпонувати, напевне, і Лесі Українці, проте сам твір не зберігся, а був знищений автором разом із першим варіантом трагедії «Мазепа».

Із листів Лесі Українки також відомо, що тему Роберта Брюса підказав поетесі М. Драгоманов. Він же розповів їй епізод із павуком, образ якого посів важливе місце в сюжеті поеми. Варто згадати, що подвиг Роберта Брюса оспівав народний поет Шотландії Роберт Бернс. Крім літературних джерел, Леся Українка могла використати при на-

писанні поеми «Роберт Брюс, король шотландський» і шотландські легенди.

Конкретне зіставлення творчості Красінського та Лесі Українки, їх звернення до дещо подібної тематики і висвітлення її за допомогою конкретно-історичних та умовно-узагальнюючих образів дає можливість стверджувати, що світогляд письменника відіграє важливу роль у творчому процесі й мистецькому взаємообміні. У статті «Заметки о новейшей польской литературе» Леся Українка також висловила подібне теоретичне положення. На її думку, «с успехом подражать можно только родственным по духу образцам, то тогда и подражание имеет независимое значение, так как оно определяет личность подражающего» [4, с. 117].

Ми зупинилися лише на окремих місцях типологічної близькості й спадкоємності традицій З. Красінського і Лесі Українки. На аксіологічному рівні топіки і символіки добра, правди і краси докладнішої розмови вимагали б інші паралелі, які функціонували у творчості української письменниці та польського драматурга, що своїми джерелами сягають античності та християнства. Їхню творчість варто сприймати і оцінювати, виходячи із універсального коду культури, який існує поза часом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабишкін Олег. Драматургія Лесі Українки / Олег Бабишкін. — К., 1963. — 408 с.
2. ВР ІЛНАН. — Ф. 2. — № 1333, № 1334.
3. Леся Українка. Зібрання творів у 12 тт. Т. 1 / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1975. — 447 с.
4. Леся Українка. Зібрання творів у 12 тт. Т. 8 / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1975. — 316 с.
5. Якубський Б. «Оргія» / Б. Якубський // Леся Українка. Твори. Т. 11. — К., «Книгоспілка», 1927. — С. 109–117.
6. Jakóbiec Marian. Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna / Marian Jakóbiec // «Slavia Orientalis». — 1971. — № 4. — S. 371–378.
7. Krasiński Z. Listy do Henryka Reeve. Tłumaczenie A. Olędzkiej-Frybesowej. T. 1 / Opracował P. Hertz / Z. Krasiński. — Warszawa, 1980. — 260 c.
8. Krasiński Zygmunt. Dzieła literackie. Tom I / Zygmunt Krasiński. — Warszawa, 1973. — 799 s.
9. Krasiński Zygmunt. Listy do ojca / Zygmunt Krasiński. — Warszawa, 1963. — 353 s.
10. Krasiński Zygmunt. Poezje. T. II. — Lipsk, 1872.
11. Słowacki Juliusz. Dzieła. T. XII / Juliusz Słowacki. — 380 s.

Ольга ВІНІЙЧУК
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ДО ПИТАННЯ АНТИЧНОСТІ І ХРИСТИЯНСТВА В «ІРИДІОНІ» ЗИГМУНТА КРАСІНСЬКОГО

У статті йдеться про історіософічну драматургію Зигмунта Красінського з погляду релігії. На матеріалі однієї з найвідоміших його драм — «Іридіон» — розглянуто антитезу античності та християнства на тлі історії.
***Ключові слова**: античність, християнство, історизм.*

Artykuł traktuje o historiozoficznej dramaturgii Zygmunta Krasińskiego z punktu widzenia religii. Na podstawie jednego z najgłośniejszych jego dramatów — «Irydionu», rozpatrywana jest antyteza antyczności i chrześcijaństwa na tle historii.
***Słowa kluczowe**: antyczność, chrześcijaństwo, historyzm.*

The article deals with historiosophic play writing of Zygmunt Krasiński from view point of a religion. Antithesis of Antiquity and Christianity against the background of history is considered on the material of one of his most famous dramas called «Iridion».
***Keywords**: Antiquity, Christianity, historicism.*

Романтична польська література створювалася в еміграції. Вона майже закінчила свій шлях розвитку в 30-х рр., після розгрому повстання. У ці роки створили свої найбільші твори Міцкевич, Словацький, Красінський. Стрижнева ідея зазначеної літератури — смиренні, християнські, містичні переживання минулого Польщі й таке ж містичне вирішення питання її майбутнього. Відірваний від конкретного політичного та громадського життя Польщі романтизм еміграції (не враховуючи і не розуміючи уроків минулого і завдань майбутнього), щоправда, піднімався до великої поетичної висоти і розмаху, але, зрештою, виявився безсилим вирішити основні питання своєї епохи. Він не міг порвати з феодалізмом і змушений був шукати виходу з глухого кута у феодальній ідеології — релігії. Так, романтизм польської літератури все більше втрачав своє революційне значення і створив специфічний, що витає у хмарах, романтичний містицизм, який певною мірою наклав відбиток на пізніший розвиток польської літератури, аж до останнього часу.

Лірична поезія Красінського, його розлогі римовані проповіді християнського смирення і покірного підпорядкування селянства шляхті ніколи не користувалися успіхом. Дійсно великим поетом Красінський є лише у двох своїх творах — «Іридіоні» та «Не-Божественній комедії». «Не-Божественна комедія» — це шедевр творчості Красінського, де він із винятковою драматичною силою і глибоким класовим чуттям, але з реакційними висновками, висвітлив соціальну проблему. Еволюція творчості З. Красінського — це історія інтелектуального самовдосконалення, але все ж таки апогей визнання до автора приходить із появою саме цих драм, що вважаються, як вже зазначалося, найкращими роботами Красінського.

Майже одночасно з появою «Не-Божественної комедії» тривав поетичний процес створення другого великого твору Зигмунта Красінського — «Іридіона». Ідея написання виникла ще під час перебування у Петербурзі, у 1832–1833 рр.; він виношував її аж до другої половини 1835 року. Красінський спробував написати половину твору ще в Петербурзі, але у Варшаві знищив рукопис. Восени 1833 року, після приїзду з Відня і перебування у Венеції, де він закінчив «Комедію», ця ідея повернулася з неабиякою силою, не даючи авторові спокою, особливо під час відвідин Рима.

На відміну від «Не-Божественної комедії», винятково класичного романтичного твору, «Іридіон» має глибше визначення. У цьому творі перегукуються політичні, релігійні, любовні та інші мотиви. Сам герой часом виступає як особа без власного погляду, яка потрапляє під чужий вплив. На нашу думку, «Іридіон» є більш філософським твором, але на перший план все ж таки виходить античнo-християнська традиція, якою насичений весь. Автор писав його протягом 1834–1836 рр. і майже одразу видав. «Іридіон» присвячений добі занепаду римського царства. Його сприйняли як твір політичних алюзій, які мали місце напередодні листопадового повстання. Красінський ставить проблему прав пригнобленого народу, спонуканого до помсти ворогові: пройняті ненавистю та спрагою помсти дії героя драми з погляду християнської етики розцінюються як гріх.

Відроджений по століттях, Іридіон приходить до Польщі, де розпочинає нове, повне спокути, терпіння та любові життя.

«Іридіон» — це твір, в якому описано найістотніші риси деградуючого суспільства. І неважливо, чи це узагальнення відповідає в усіх подробицях історичній дійсності, важливою є насамперед загальна і влучна оцінка ситуації країни. Головне, що ця оцінка знайшла чудову та виразну артистичну форму в обговорюваній драмі. Отож, перед нами постає мандрівник, який відвідує різні історичні та релігійні місця. Інший бік нашого бачення сягає зими 1832–1833 років і представляє постать «сина помсти» Іридіона-Грека, Конрада Валенрода, Прометея. Завдяки цьому «Іридіон» сприймається як твір метафоричний, що, з одного боку, відноситься до особистого життя поета, а з іншого — до тогочасної долі Польщі та Європи. Красінський мав намір показати світ у переломний момент, створити бачення занепаду епохи. Свої ідеї він реалізував у драмі — сугестивній картині Римської імперії, що занепадає, розпадається через християнсько-варварські відносини, ворогів, що діють відкрито та ховаючись у катакомбах.

Романтичною основою «Іридіона» є антитеза античності й християнства. Поет встановлює між античною та християнською традицією гостре протиріччя. Автор вбачає у відмінності та антагонізмі обох традицій ключ до зрозуміння історії європейської культури. Суперечливість між античністю та християнством — це основа, поштовх до історичного процесу, у якому займатиме важливе місце прагнення до вирівняння напруги, діалектичного знесення протиставлень, подолання стану рівноваги, симетрії та гармонії.

Романтик намагається передусім впоратися з дилемами сучасної епістемології, суб'єктивізму і спіритуалізму. Він прагне якомога точніше відтворити історію, реалії того часу, але водночас не виходити за рамки романтичного твору, та зробити твір зрозумілим для сучасного читача. Філософське поняття епістемології та антропології вписане у цілісність історії європейської культури, у діалектичний процес змін, у низку тез і антитез.

Антитеза античності й християнства, представлена в «Іридіоні», надає романтичному твору середньовічного колориту, тією чи іншою мірою відповідає історичній дійсності, не відхиляючись від романтичних канонів.

В образі головного героя Красінський втілив власний проект християнства. Автор часом відходить від історичної дійсності, натомість доносить до нашої свідомості своє бачення релігії.

Репрезентована через Іридіона модель християнської релігії має динамічну, діалектичну, історичну структуру. Вона постає у полемічному зіткненні з іншими проявами християнства. Ця модель формується під впливом тенденції історії, а також політичних, суспільних та природних умов. Щоб підкреслити еволюцію Іридіона, автор увів мотив багатовікового сну героя.

Християнство Іридіона постає у діалозі з репрезентантами інших віх християнства. Герой драми Красінського не сприймає поняття християнства як спіритуалістичної ідеї. Іридіон протиставляється еволюціонізму біскупа Віктора, що провадить до пасивного положення щодо історичної дійсності. Іридіон намагається поєднати все із земним, історичним світом. Він присвячує йому, як головну мету реабілітацію історичного буття людини, пошук «земної посади» для людського щастя:

«*Ojcze, cierpimy jak ludzie, spodziewamy się jak ludzie i posady nam ziemskiej potrzeba!*» [1].

Герой Красінського оголошує християнство зорієнтованим на зміну земної дійсності, повністю включеним в історію, активним та революційним. Спіритуалістичне християнство Іридіон пов'язує із проповідями св. Яна і на противагу йому висуває християнство революційної дійсності, негайної зміни земного світу, поєднуючи цю модель зі своїм батьком Амфілохідесом — греком, що прагнув помсти для Рима в ім'я патріотичної ідеї:

«*Jan, niegdyś samotny, bezbronny, wołał na pustyni, że nadchodzi Syn człowieka, ale Ten, który umęczon będzie. Ojciec mój poprzedził Tego, który zwycięży — Tego, co królować będzie...*» [1].

Християнство Іридіона формується в перспективі перелому між стародавньою епохою та новохристиянською, перелому між двома моделями універсалізму. Він виступає за права людини, намагається віднайти ідеал людськості. Іридіон бореться за права Греції та інших народів, що постраждали від Рима, створивши таким чином фундамент під нову модель Європи. На думку героя, християнство повинно впливати на історію та сприяти їй. Історія реалізує поступ людства, зміна земного життя відбувається через розвиток етнічно-культурних формацій та якомога довше їх існування в загальній традиції. Історичний прогрес проходить разом із релігією. Це, на думку Іридіона, і є релігія.

На першому плані у драмі виступає історична тематика, охоплена рамками реальності. Інша тема створюється низкою аналогій і алюзій, які ми спостерігаємо у символіці твору.

Акція в «Іридіоні» складається з проби відтворення історії Рима від 222 року, за панування Хеліогабала. Однак ідентичність історичних фактів не відповідала б головній історіософській концепції твору, в якому християнська харизма кохання мала принести відродження Риму і світу загалом. Отже, історизм «Іридіона» — це типовий романтичний історизм, що цілком пояснює і виправдовує невідповідність фабули твору історичним фактам. Відношення автора до історизму вільне та необмежене, залежить лише від обов'язку збереження національного духу, а також згідно з нормами епохи схильності до специфічної історичної інтерпретації тих явищ, що з'являються у драмі.

Щоб осмислити історизм в «Іридіоні», потрібно розуміти відмінність стародавнього та сучасного світів, що полягає в основі античо-середньовічної та сучасної культур. Треба пам'ятати, що світосприйняття, яке склалося в античності та середньовіччі, було створене Богом, що поступається сьогоденному баченню світу. Змінюються покоління й віки, однак у світі панує постійний, абсолютний порядок, кожен елемент історичної дійсності має своє місце у структурі буття.

Цей класичний виклад європейського універсалізму неприйнятний для сучасної людини. Як сповідник історизму, вона бачить світ виключно в історичному порядку або часовому співвідношенні. Вона шукає правди в історії, у процесі формування дійсності.

Для історіософії «Іридіона» велике значення має паралелізм епохи античо-християнського перелому та сучасної епохи. Автор створює враження античо-християнського перелому — та всієї європейської культури — насамперед з тією метою, щоб зрозуміти свою сучасність, водночас окреслити та наблизити майбутнє. Намагаючись вирішити власні новоромантичні дилеми, при тому наголошуючи, що вони стоять поряд із європейською культурою від самого початку і, що власне в XIX ст. вперше будуть ефективно розтлумачені.

Alfred de Vigny стверджує: «*osiągnęliśmy stan przypominający upadek Cesarstwa Rzymskiego*» [6].

August Cieszkowski застерігає сучасний світ перед долею стародавнього Рима: «*Pomnijcie na ostatek dni starego Rzymu (...). Miałżeż by świat nasz zasłużyć na los Rzymu?..*» [6].

Адам Міцкевич у «Книгах польського народу» проводить паралелі між Римом за влади цезаря та царською Росією:

Imperator Rzymski nazwał siebie BOGIEM, i ogłosił, że nie ma na

Świecie innego prawa, tylko jego wola; (...). I ziemia cała stała się

niewolnicą, a nie było takiej niewoli nigdy na świecie, ani przedtem, ani potem; oprócz w Rosji za dni naszych [3, с. 213–214].

Історичні паралелі між Римом і царською Росією, між переслідуваним християнством перших століть та Польщею епохи чварів знаходимо у третій частині «Дзядів»:

Polska od pół wieku przedstawia widok z jednej strony tak ciągłego, niezmordowanego i niezbładanego okrucieństwa tyranów, z drugiej tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakich nie było przykładu od czasu prześladowania chrześcijaństwa [4, с. 119].

Норвід наводить слова Наполеона про паралелі між падінням стародавнього Рима та пожежею у Москві: «*NapoleonWielki o spaleniuMoskwyzawołał: «TostarożytnegoRzymuwarte*» [5, с. 321].

Красінський у листі до Reeve'a з 25.11.1831 р. порівнює суспільство XIX століття зі стародавніми римлянами:

Wszystko to, to już nie społeczeństwo, lecz widmo, co, czując śmierć, w pośpiechu wytwarza, czyni wynalazki, rozprawia; tak dawni Rzymianie

spieszyli się, by jeść i pić, by sycić oczy widowiskami, zmysły rozkoszą [2, с. 592].

Погляди та задуми Красінського можна пояснити історизмом, завдяки якому всі вічні та незмінні ідеї і цінності залишаються у вимірі часу, історії.

Як вважали модерністи, історизм Красінського наближався до французького традиціоналізму. Автор «Іридіона» у своїй історіософській концепції майже не залишав місця для свободи творчості, роблячи історію детермінованою, а людину — іграшкою провидіння.

Дослідники «Іридіона» під історизмом розуміють зацікавлення історіями, минулим. Вони трактують задум Красінського як образ епохи античо-християнського перелому. Науковці не замасковують романтичних основ цієї думки, не підкреслюють розбіжностей між романтичним сприйняттям традиції та самою традицією. Вони говорять про вальтерскоттівську модель історизму в «Іридіоні» і найголовнішою заслугою поета вважають образ давньої історичної епохи [6, с. 35].

Інтерпретація драми Красінського у світлі сформульованої поетики автора виокремлює передусім релігійну проблематику, до якої відноситься образ людини та її земної історії. «Іридіон» має метафізичний характер; це означає, що в ньому присутня інша проблематика крім історичної, яка відноситься до людського світу. Це Бог, його роль в історії і людських долях, це метафізична перспектива всього, що робить і про що думає людина. Бог виступає єдиним господарем доступного людям історичного світу. Таким чином, тісно переплітаються в єдиний вузол історія і метафізика, у плані божественних та людських прагненнях, не лише з погляду мислення, а також і драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Krasiński Z. Irydion / Krasiński Z. — Warszawa, 1958. — 368 s.

2. Krasiński Z. Listy do Henryka Reeve / Tłumaczenie A. Olędzkiej-Frybesowej, opracował P. Hertz. T. 1 / Krasiński Z. — Warszawa, 1980.

3. Mickiewicz A. Księgi narodu polskiego / Opracował Z. Dokurno / Mickiewicz A. — Warszawa, 1982.

4. Mickiewicz A. Dziady. Część III / Opracował S. Pigoń / Mickiewicz A. — Warszawa, 1982.

5. Norwid C. Pismawszystkie / Zebrał, tekstustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 9 / Norwid C. — Warszawa, 1971.

6. Śliwiński M. Tradycja antyczno-chrześcijańska w «Irydionie» Krasińskiego / Śliwiński M. // «Filomata». — 1993. — № 414.

7. Szargot Maciej. Kosmos Krasińskiego. Studia / Szargot Maciej. — Piotrków-Trybunalski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2009. — 152 s.

8. Witkowska Alina, Przybylski Ryszard. Romantyzm / Witkowska Alina, Przybylski Ryszard.— Warszawa, 2002. — 744 s.

Петро ДАНИЛЯК,
дослідник історії Поділля

ЗИГМУНД КРАСІНСЬКИЙ НА ПОДІЛЛІ

У статті простежено життєвий і творчий шлях поета, його зв'язок з Україною, описано обставини особистого життя, що впинули на формування громадянської позиції та написання окремих творів. Крім того, розкрито значення спадщини Зигмунда Красінського для польської та української літератур.
***Ключові слова**: Красінський, біографія, Дунаївці.*

The article traced the life and creative path of the poet, his relationship with Ukraine, described the facts of private life that have influenced the formation of his social views and writing various works. Moreover the importance of the legacy of Zygmunt Krasinski for the Polish and Ukrainian literature.
***Keywords:** Krasinski, biography, Dunajowce.*

W artykule prześledzono życiowy i twórczy szlak poety, jego związki z Ukrainą, opisano fakty z życia osobistego, które wpłynęły na ukształtowanie się jego poglądów społecznych i napisanie poszczególnych utworów. Ponadto wskazano na znaczenie spuścizny Zygmunta Krasińskiego dla polskiej i ukraińskiej literatury.
***Słowa kluczowe:** Krasiński, biografia, Dunajowce.*

19 лютого 2012 року Польща відзначила 200-річчя від дня народження Зиґмунда Красінського, одного з «поетів-пророків», який разом із Адамом Міцкевичем і Юліушем Словацьким — у трійці найвизначніших поетів своєї вітчизни. Зиґмунд є видатним представником давнього шляхетського роду герба Слеповрон, що бере початок від легендарного Вавренти, гетьмана у Конрада I, князя мазовецького (1187–1247). Серед його предків були воїни, сенатори, єпископи, воєводи, депутати сейму, старости; щоправда, траплялися, як це буває в порядних сім'ях, моталиги та гультяї. Єдина коронована особа роду — Францішка Красінська (1744–1796), дружина принца Кароля, сина короля Августа III Саса; її правнук, Віктор Емануїл, став першим королем об'єднаної Італії. Коротко кажучи, цей рід залишив слід в історії не тільки Європи та Польщі, а й Поділля. Дякуючи бабці поета, Антоніні Красінській із Чацьких (її енергійності та господарності), та її сину Вінценті, містечко Дунаївці наприкінці XIX століття стало промисловим центром регіону, отримало неофіційну назву «подільський Манчестер». Кілька споруд, збудованих Красінськими (або за їхнього сприяння), та якими вони опікувалися, досі є окрасою міста. Це — «скромний, однак вишуканий невеликий палац» [4, с. 270], зображений на відомому малюнку Наполеона Орди (1873), колишній монастир капуцинів (нині церква Різдва Христового) і Будинок молитви (колишня кірха). На жаль, не пережив епоху боротьби з «опіумом для народу» костьол св. Михайла, яким тривалий час особисто опікувалась пані Антоніна; ця ошатна споруда, дуже подібна за розмірами та архітектурою до кафедрального костьолу в Кам'янці-Подільському, домінувала над містечком і околицями, там зберігались унікальні твори мистецтва.

Напередодні двохсотріччя від дня народження славетного сина польського народу, очевидно, варто трохи більше розповісти про нього та перебування поета в Дунаївцях на Поділлі. Тим паче, що навіть окремі вчені-історики донедавна це заперечували.

Народився Наполеон Станіслав Адам Фелікс Зиґмунд Красінський 19 лютого 1812 року в Парижі [8, с. 726]. Він був єдиним сином Вінценти Красінського та Марії Радзивілл.

До речі, окремі краєзнавці ще й наводять дату хрещення поета — 19 грудня 1812 року. На додачу, доводять, що його хрещеним батьком був сам Наполеон Бонапарт [1, с. 134]. По-перше, мовляв, імператор особисто обіцяв це, про що свідчить письмова згадка, зроблена батьком Зиґмунда після народження сина: «Сьогодні Імператор повідомив мені, що до хреста пана Наполеона Зиґмунда тримати буде». По-друге, про це говорить, на їхню думку, одне з імен поета — Наполеон. Однак інші першоджерела цю версію не підтверджують. Очевидно, щось не склалося. Окрім цього, взимку 1812 року Наполеону було не до хрестин.

Батько поета — генерал французький, потім — російський, сенатор-воєвода Королівства Польського, російський сенатор, ад'ютант Миколи I. До речі, навчався лише в приватному пансіоні у Львові, однак домігся високого становища завдяки, не в останню чергу, своїм природним здібностям і пристрастю до читання. Мати — Марія Урсула Радзивілл — померла досить рано, коли Зиґмунду ледь виповнилось 10 років. Намагаючись відволікти сина від гнітючих думок, генерал після всіх жалобних заходів по смерті дружини приїхав разом з ним до своєї матері.

Йосип Ролле так описує цю подію в оповіданні «Бабка поета»: «Дунаєвецький двір набирав ознак урочистості щоразу, коли з'являвся жаданий гість з батьком... Господиня забувала про звичну ощадність, намагалася зробити перебування онука приємним, влаштовувала екскурсії у відомі з кращого боку Мушкутинці...» [4, с. 271].

Прийшла черга поїздки до Кам'янця. Ось як Зиґмунд розповідає про поїздку до Старої фортеці в одному зі своїх пізніших листів: «Рояться в пам'яті згадки про те місто, розділене узгір'ями, без дерев, без садів, і той цвинтар біля окопів давньої Речі Посполитої, який колись бачив, поїхавши туди ще дитиною». Майбутній поет відвідав також Окопи Св. Трійці. Десятирічний хлопчак серйозно й розчулено розглядав пощерблені мури, котрі востаннє обороняли за Пулаських в ім'я ідеї, яку відстоювали прадід молодого мандрівника та брат того прадіда. Мусила глибоко відбитися в пам'яті й місцевість на скелястому узбережжі Дністра, й та стежка, що вужем збігала до ложа старого Тіріса, коли через кільканадцять років розгорнув тут дії однієї зі своїх чудових поем. Адже його Генрік у «Небожественній комедії» в Окопах Святої Трійці боронить засади старого світу, а переможений, кидає в розпачі з глибини серця: «Бачу її усією чорною, вона пливе до мене темним простором, моя вічність, без берегів, без островів, без кінця, а посередині Бог, як сонце, що вічно горить, вічно сяє, але нічого не освітлює» [4, с. 271–272].

Більшу частину свого дитинства маленький Зізі провів у Варшаві, дивував усіх своєю пам'яттю та ерудицією й вважався другим вундеркіндом після Шопена. Перше оповідання він написав у шість років французькою мовою.

Навчався хлопчик удома. Домашня програма передбачала вивчення історії, літератури, географії, політичної економії, латини, грецької, французької, німецької та арабської мов, арифметики, алгебри та геометрії. У своїх дванадцять років «пан Зиґмунд» за розвитком не поступався студентам університету.

Восени 1825 року 13-річний Зиґмунд вдруге здійснив подорож на Поділля. Дорога в Дунаївці пролягала через Володимир, Порицьк, Кременець, Ярмолинці. Про швидкий інтелектуальний розвиток хлопця свідчить також написаний тоді «Щоденник подорожі», багатий досить глибокими, як для його віку, міркуваннями [9, с. 60].

У вересні 1826 року після відповідного іспиту його одразу прийняли в останній клас ліцею. За рік успішно закінчив той навчальний заклад, отримавши «посередньо» лише з математики. Після канікул 15-річний юнак починає навчання на відділі права Варшавського університету. Тоді ж, як наслідок спілкування зі старшими хлопцями, розпочалася й «цигаркова ера», «домашню дитину» було не впізнати.

Деякі подробиці наступного приїзду З. Красінського на Подільську землю знаходимо в цитованому вище оповіданні Й. Ролле: «Улітку 1828 року шістнадцятилітній кавалер, уже студент університету, приїхав разом з нерозлучним Ґашинським в Дунаївці. Вважав за обов'язок знайти даму серця. І знайшов її в особі чорнявої пані Гелени, симпатичної двадцятилітньої дочки єдиної дворової жінки скромного почту старостини, що виконувала обов'язки кухарки. Отже, молодий студент у неї й закохався. Догоджав, говорив компліменти, але дівчина йому рішуче відрізала, вела себе поважно і з гідністю» [4, с. 273].

Закінчити навчання Зиґмунду не судилося. 1829 року він залишив університет через остракізм з боку студентства. Причиною була неявка Красінського, всупереч домовленості з товаришами, на похорон голови суду сейму Петра Белінського, палкого польського патріота. Відмовитись від участі в похороні, куди вийшла майже вся Варшава, його примусив батько. Обурені цим студенти заявили, що він не гідний їхнього товариства, і влаштували нищівну обструкцію: шипіли, плювалися, тупали ногами, щирий поляк Леон Лубенський зірвав з недавнього приятеля лацкани та нашивки, не обійшлось без ляпасів. А коли недавні товариші взялися за каміння, Зиґмунд мусив тікати геть. Згодом знову виникла суперечка з Лубенським, що ледь не закінчилась двобоєм. Скандал набрав розголосу.

Університетська рада, врахувавши, що «пан Зиґмунд» є «легковажний» і «неспокійний», виключила його з університету «на один рік». І хоча Лубенського виключили також, повернутися до навчального закладу після такої ганьби шляхтич Красінський не міг.

Взагалі вплив батька на Зиґмунда був величезний. Сину ніколи не вдалося вийти з-під опіки «домашнього тирана», люблячого свою дитину; генерал постійно втручався в усі справи й особисте життя сина. Майже постійно поет перебував у стані перманентного конфлікту з рідним батьком, був змушений боротися з комплексом приниженої гідності у поєднанні з відчуттям трагізму та безнадії. Зиґмунд, маючи чудові інтелектуальні здібності, але слабке здоров'я, не міг забезпечити собі незалежне існування. Окрім матеріального та морально-політичного аспектів, цей конфлікт мав ще політичний акцент. Річ у тім, що колишній наполеонівський генерал, кавалер ордена Почесного Легіону та учасник кампанії 1812 року, після відречення Наполеона перейшов на російську службу. Імператор Микола I у поляку В. Красінському знайшов «ідеал вірності». Ставлення свідомих поляків до генерала вкрай погіршилося, коли той не підтримав Листопадове повстання. Виникає враження, що якби це сталося на початку його кар'єри, то він був би в перших рядах (йому подобалось «бути першим»), а тепер просто не хотів втратити становище й багатство через участь у ризикованій справі. У грудні 1831 року повстанці ледь не повісили генерала, навіть зашморг уже накинули на шию.

Генерал Красінський співає дифірамби російському імператорові («тільки об'єднання навколо Вашої Величності врятує світ»), вірно служить, отримує високі посади, нагороди й довіру.

Натомість поет Красінський пише вірш із показовою назвою «Москалям» [5, с. 566], де відверто висловлює своє ставлення до руйнівників Польської держави й кидає їм у вічі:

Мав би силу, одним рухом
Всіх жбурнув би до безодні... (переклад — *П. Д.*)

Покинувши університет, він їде за кордон, переважно живе в Німеччині, Франції, Італії, лікуючись на тамтешніх курортах. Окрім того, поринає в самоосвіту, поглиблено вивчає іноземні мови, особливо англійську, знайомиться з європейською літературою. Тоді ж налагоджуються добрі стосунки з А. Міцкевичем, Ю. Словацьким, А. Цежковським (творець «філософії чину»). Однак найбільшою подією стає знайомство в Неаполі в грудні 1838 року з Дельфіною Потоцькою (з Комарів). Власне, вперше він побачив її під час подорожі на Поділля 1825 року. Про неї є згадка в його листі до батька, написаного в той час. Спочатку Красінський поставився до неї доволі неоднозначно, але незабаром вона стала його музою, котру називав «моя Беатріче» [6, с. 5]. Неочікуване почуття принесло поету довгі роки творчого піднесення («все відчував і весь співав») і «розігнало чорний пекельний, проклятий смуток, який загрожував... остаточним отупінням і втратою всілякої сили» [8, с. 734].

Вплив Дельфіни на творчість поета величезний. Вражає й захоплює їхнє багаторічне листування — це понад 5000 листів (збереглося близько 700).

Дельфіна була одружена з горезвісним авантюристом Мечиславом Потоцьким [2, с. 539]. Через це закохані не надто вірили у своє спільне майбутнє, а батько Зиґмунда вкрай негативно поставився до його захоплення. Властолюбний генерал у черговий раз робить так, як вважає за потрібне: «був милостивим», але «забув» забезпечити грошима. Мало того, домігся, щоб син одружився з Елізою Браницькою. Весілля відбулося в липні 1843 року [10, с. 7]. Матеріальна незалежність також прийшла лише після одруження.

Була ще одна людина, яку поет дуже любив, — його бабка Антоніна. Для Зиґмунда вона була «коханою Бабунею». Він намагався «робити все можливе, щоб їй прислужитися, не викликати на себе гніву», «цілими годинами читав їй «Історію великої армії» Сегюра, яка їй дуже подобалась. Востаннє Зигмунд бачився зі своєю бабкою у Варшаві незадовго до її скону (померла 27 липня 1834 р.). Перед тим він повернувся із Петербурга, де генерал хотів влаштувати сина на службу при царському дворі.

«Прощання було зворушливим...». Пані Антоніна дуже любила онука, «від тієї любові молоділа, ставала більш енергійною, приїхати з Дунаївців до Варшави після звістки про хворобу хлопчика було для неї дрібницею, усім близьким і далеким розповідала про його чесноти» [4, с. 270].

По смерті бабусі Зиґмунд лише одного разу був на Поділлі, куди прибув разом із батьком 1844 року. Вікарій дунаєвецького костьолу Еразм Вежейський «мав честь» тоді познайомитися з ним, і на прохання Й. Ролле написав і передав йому

свої спогади про той приїзд поета: «...Одного вечора мені повідомили про приїзд гостей і що поміщик хоче мене бачити. Генерал, стомлений дорогою, прийняв мене сам. Просив мене зранку відправити жалобну службу по його матері...

Після служби запросив мене до себе. У невеликій залі зустрів незнайомого, худого, із сумним обличчям чоловіка, який неспокійно розглядав натовп у дворі і ніби розмірковував над тим, коли ж те все нарешті скінчиться. Я підійшов ближче, представився. Він сказав, що є сином господаря дому і замовчав. Кілька хвилин сиділи один навпроти одного, не знаючи як розпочати розмову.

— Як та аудієнція втомлює мого батька, — сказав нарешті.

— Але її не уникнути через високе становище, яке займає пан граф, — відповів я у свою чергу.

То був початок, хоча паузи були досить довгими. Пішло швидше, коли торкнулися спогадів про старостину, коли почав розповідати про її доброту та адміністративні здібності. Слухав уважно, але участі в розмові не брав. Потім перейшли до літератури, до нових творів, які непогано знав і які в незначній кількості були відомі мешканцям нашого закутка. Від Ґославського, Ґошчинського, Міцкевича, Пола наче мимоволі перейшли до "Небожественної комедії", яку, власне, недавно прочитав з великою увагою і, скажу щиро, був захоплений вишуканістю форми та мови. Це також слухав з байдужістю і скляним поглядом, направленим в одну точку, ніби мова йшла не про його твір.

По правді, мені така поведінка сподобалася. Почав припускати, що насправді "Небожественну комедію" написав Ґошчинський, а не Красінський. Ще більше став схилятися до цієї думки через те, що він приділяв цьому якусь незначну увагу, показував певну неповагу до твору і перевів розмову на іншу тему... Зокрема, я помітив, що пан Зиґмунд у розмові дуже обережний, несміливий, недовірливий, делікатні питання оминав, а буденні його не цікавили.

…Перед від'їздом пан Зиґмунд відвідав костьол, уважно розглядав надгробки і медальйони, потім зайшов на хвилину до мене. Після короткої розмови сердечно обняв і, нахилившись, схвильованим голосом тихо запитав: Чи добродій ксьондз читав інші твори автора "Небожественної комедії?". Відповів, що жодного. Настав час прощання. Через кілька місяців по тому отримав з якоюсь оказією дві невеличкі книжечки його творів, котрі зберігаю як дуже дорогі моєму серцю» [4, с. 279–282].

Красінський приховував своє авторство. На перший погляд, це викликає подив, адже визнання — цілком природне прагнення і навіть мрія кожної творчої натури. Пояснення просте. Генерал Красінський був досить помітною фігурою в Королівстві Польському, а тому для сучасників поет Красінський передусім залишався сином «наполеонівського генерала» і «царського фаворита», «зрадника» й «політичного опортуніста», «передбачливого обивателя» та «кар'єриста». Тому він був відомий як le poete anonyme de la Pologne, іноді друкувався під криптонімом (Napoleon) K. Єдина книжка, де вказано повне ім'я автора, — «Гробниця родини Рейхстагів» (1828) [8, с. 727].

Творчість Красінського визнана світом перлиною європейської літератури. У цьому контексті було цікаво ознайомитися із думкою російських літературознавців. Виявилося, що, наприклад, у російській «Литературной энциклопедии» (1931 р.) про нього немає практично жодного доброго слова. Ось кілька характерних цитат: поет «не знає природи... його люди — носії умозірних принципів», «Красінський — однобічний», його твори — «непереконлива проповідь християнських ідеалів», його герой — «безжальний і розумний демагог», «убогість аргументації...» [3, с. 542]. Чому так, стає зрозумілим навіть з поеми «Досвіт»:

Нас зайди вигнали з землі батьків,
Примусивши чужі орати ниви.
І чулося «Ура!» захланних ворогів,
Які наш край кайданами покрили...
(переклад — *П. Д.*)

Найвідоміші твори Зиґмунда Красінського — «Небожественна комедія», «Іридіон», «Досвіт», «Фантазія життя», «Останній», цикл «Псалми прийдешнього», «Готичні повісті», повість «Агай-хан», «Молитви», «Спокуса», «Поет». Він — автор зворушливих ліричних віршів — «Час і вічність», «До Пані Д. П.», «Прощання з Італією», «Нове життя» та багатьох ін.

В останні свої роки поет страждав на хвороби і часто шукав найбільш сприятливе для себе місце, певний час перебував навіть у Алжирі. Помер Зиґмунд Красінський у Парижі 23 лютого 1859 року, всього на кілька місяців переживши батька. Похований в Опіногурі, в родинному склепі Красінських [7, с. 39].

ЛІТЕРАТУРА

1. Дунаєвеччина очима дослідників, учасників і свідків подій (Збірник науково-краєзнавчих праць). — Дунаївці–Кам'янець-Подільський, 2008.

2. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінничини / В. Колесник. — Вінниця, 2007.

3. Литературная энциклопедия. Т. 5. — М., 1931.

4. Dr. Antoni J. (Rolle). Babka poety. Opowiadania historyczne / Dr. Antoni J. (Rolle). — Lwów, 1891.

5. Krasiński Z. Dziela (pisma wybrane) / Z. Krasiński. — Warszawa, (bez. r).

6. Krasiński Z. Moja Beatrice / Z. Krasiński. — Kraków, 1878.

7. Królik J. Opinogóra / J. Królik. — Opinogóra, 2004.

8. Wielka encyklopedya powszechna ilustrowana.T. 40. — Warszawa, 1907.

9. Sudolski Z. Krasiński / Z. Sudolski. — Warszawa – 1983.

10. Sudolski Z. Zygmunt Krasiński prypomniany i żywy / Z. Sudolski. — Opinogóra, 1989.

Микола ЖУЛИНСЬКИЙ
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

ПАРАДИГМА ІНШОГОУ ТВОРАХ ВОЛИНСЬКОГО ЦИКЛУ Ю. І. КРАШЕВСЬКОГО

У статті детально розглядається доробок Юзефа Ігнація Крашевського волинського періоду, показується тісний зв'язок творчості письменника з місцевими суспільно-політичними реаліями крізь призму протиставлення «свій-чужий».

***Ключові слова**: пограниччя, національний гніт, кріпаччина.*

The article deals with the works by Józef Ignacy Kraszewski written during the period of his activity in Volyn. The close relationship between the writer's works and local social and political reality is given through the lens of the opposition "friend or foe".

Key words: *borderline, national oppression, serfdom.*

Artykuł jest precyzyjną analizą prac Józefa Ignacego Kraszewskiego, które zostały napisane w wołyńskim okresie twórczości pisarza. Poprzez przeciwstawienie "swój-obcy" ukazano potężną zależność między twórczością pisarza i lokalnymi realiami społeczno-politycznymi.

Słowa kluczowe: *pogranicze, ucisk narodowy, pańszczyzna.*

Юзеф Ігнацій Крашевський — митець культурного польсько-білорусько-литовського пограниччя, дитинство якого пройшло у маєтку батька в Гродницькій губернії та в маєтку бабусі в Люблінському воєводстві Королівства Польського. Юзеф Крашевський готував себе до літературної діяльності, це було його чи не головне захоплення. Його батько Ян Крашевський не дуже поділяв це захоплення сина. Але потім так склалися обставини, що Юзеф Крашевський взяв в оренду помістя Гродець поблизу Луцька, в якому було 190 кріпаків, одружився. Дружина, Софія Воронич, яка мешкала в Городецькому маєтку і отримала в спадок маєток у селі Киселі, вела господарство, а він в основному займався літературною творчістю. Жив на Волині в селі Городець з 1840 по 1848 рік, потім перебував у селі Губин (1849–1853 роки) і за цей творчо плідний період літературної діяльності він написав такі романи і повісті: «Уляна» (1842), «Історія Савки» (1843), «Остап Бондарчук» (1847), «Будник» (1848), «Ярина» (1850), «Печера Лади» (1852), «Єрмола» (1855), «Хата за селом» (1854–1855), «Божий підмайстер» (1856), «Історія кілка в плоті, за достовірними джерелами зібрана й описана» (1858), «Спогади про Волинь, Полісся та Литву» (1840), «Картини з життя й подорожей» (1842), «Спогади про Одесу, Єдисан і Буджак» (1846). Цікаві враження від Волинського Полісся залишив письменник у таких щоденниково-мемуарних спогадах, як «Волинські вечори» (1857), «Подорож до містечка» (1857), «Нотатки з подорожей» (1858). Як він згодом згадував: «Протягом двадцяти років жив я, постійно спілкуючись з селянами, слухаючи, спостерігаючи, заохочуючи до розповідей. Ось справжній генезис цих повістей» [8, с. 31].

Ці українські селянські типи «народилися» в творчій уяві польського письменника із співчуття та співпереживання долі волинської людини, відчуженої соціальними передусім обставинами та політично-правовим упослідженням від світу культури і мистецтва. Юзеф Ігнацій Крашевський визнавав: «Основним моїм завданням є ввести до повістей наш власний реальний світ замість традиційних сюжетів, салонних історій, що не несуть жодних ідей, окрім однієї — космополітичної. Своїм завданням я вважаю теж зрівняти права тих верств суспільства, які досі не мали доступу ні до сцени, ні до живопису, ні до музики, переодягнені в шати, скоєні їм кравцем» [10, с. 70].

Юзеф Крашевський заповів собі ввести в художні твори всі соціальні стани, але основну увагу зобов'язався звернути на тих, кого злидні голод, тяжка селянська повинність, свавілля і бездушність поміщиків відчужують від можливостей духовного і морального оздоровлення завдяки освіті, культурі та національному самоусвідомленню.

Тогочасна суспільно-політична атмосфера не була сприятлива для гідного життя і поведінки та звеличення українського селянина — українця-католика, українця-православного, українця-уніата, історії і культури уярмленої України. На той час, коли Юліуш Крашевський оселився на Волині, Польща часу від укладення 1569 року Люблінської унії активно господарювала на теренах Волинського воєводства. Польський вплив домінував навіть після трьох поділів Речі Посполитої (1772, 1793 і 1795 рр.), внаслідок яких Волинь, за винятком Кременецького повіту, була приєднана до Російської імперії і на цих землях було утворено Волинське намісництво. Згодом воно одержало назву Із'яславське, а потім намісництво стало Волинською губернією. Із 1804 року центром Волинської губернії, однієї із найбільших у Російській імперії, обраний Житомир. Саме на цих теренах, де землевласниками були переважно поляки[1], які за певні заслуги перед Річчю Посполитою отримували тут землі і маєтки від польського короля, ополячені українці або православні волиняни, і творив свої «сільські повісті» Ю. І. Крашевський.

Інтелектуальне і літературно-культурне життя зосереджувалось у губернському центрі, в деяких містах краю, таких, скажімо, як Луцьк, Кременець, Бердичів, Дубно, Звягель, Острог, Заславль чи, скажімо, Чуднівський маєток Г. Ржевуського, тоді як село залишилося на маргінесі цивілізаційного поступу. Селянська тематика і проблематика не вписувалася в систему художнього мислення творців волинської польськомовної літератури, зорієнтованої передусім на західноєвропейську літературу і культуру, на філософські ідеї, літературно-мистецькі жанри і стилі, які долинали з європейських центрів культури. Духовне і морально-психологічне пригнічення, яке охопило сотні тисяч поляків Правобережної України після трьох поділів Речі Посполитої — втрати держави з багатовіковими традиціями незалежного володарювання, скасування Конституції Королівства Польського і більшість ознак автономії польських земель, щораз жорстокішого, з посиленням репресій контролю за мисленням і поведінкою з боку російської адміністрації, наповнило песимістичними рефлексіями думки і почування багатьох представників волинської польської шляхти.

Очевидно, що Юліушу Ігнацію Крашевському та багатьом польським письменникам і культурним діячам довелося після поразки листопадового повстання 1831 року шукати нові засоби і форми літературної , освітньої, наукової і громадської діяльності. Адже згідно з указом царя Миколи І від 13 лютого 1831 року була заборонена будь-яка польсько-центристська діяльність. У цьому ж 1831 році закриваються всі вищі навчальні заклади на Волині, Київщині та Поділлі. Протягом двох років ліквідовується славетний Кременецький ліцей — творіння легендарного Тадеуша Чацького. На його матеріальній базі постає Київський університет св. Володимира та Волинська (Житомирська) гімназія.

Царський уряд здійснює примусовий перехід уніатів до православної церкви, позбавляє тисячі шляхтичів, які за свої військові заслуги були внесені до гідності шляхетської або до лицарських списків і потім отримали на сеймах підтвердження свого шляхетства, їхнього традиційно достойного соціального статусу.

25 липня 1840 року на Правобережній Україні було відмінено дію Литовського статуту, а згідно з указом від 29 травня 1842 р. в усіх службових інституціях вводиться як обов'язкова російська мова.

Царський уряд анексію Правобережної України, а також остаточно всієї Білорусі та етнічної Литви обґрунтовував тим, що Російська імперія повернула собі давні російські землі, які колись входили до складу Київської Русі, яку російські історики, передусім М. Карамзін та інші російські та радянські історики — великодержавники, ототожнювали не з Україною, а з Росією. Внаслідок цієї грандіозної операції по знищенню самостійної Польської держави і захоплення українських, білоруських і литовських земель Російська імперія збільшила свою територію на 240 тис. кв. км і почала активно інтегрувати цей різноетнічний і різнорелігійний люд у імперське тіло, особливо українців — «єдиний народ — єдиної раси» («одноплеменный»). І якщо за двадцять п'ять років свого царювання Олександр І, прислухаючись до порад і рекомендацій князя Адама Єжи Чарторийського, зберігав назву анексованих земель як «польських губерній» і не відривав кардинально від польського політичного організму, що Микола І повів рішучу політику асиміляції приєднаних до імперії етносів і бідної, переважно

[1] Як свідчить Г. І. Марахов, на Правобережній Україні найбільший відсоток польських поміщиків від загального числа землевласників був на Волині — 93%, тоді як у Київській губернії — 87%, у Подільській — 89% [8, с. 31].

сполонізованої шляхти, «якої 1800 р. в Україні налічувалося до 262 тис. осіб» [2, с. 271], а на Волині безземельної шляхти було понад 4 тисячі (27 349 чиновників + 6 275 осіб службової шляхти) [2, с. 11].

Французький історик Даніель Бовуа, автор циклу праць, які він сам назвав «малою українською трилогією», дослідив історію трикутника «влада — українське селянство — великі польські маєтки у Волинській, Київській і Подільській губерніях» і довів, що існувало «реально змовництво росіян і поляків над українським народом, особливо наприкінці XIX ст. в умовах дивовижного економічного піднесення» [2, с. 100].

Саме тому на особливу вдячність заслуговує творча увага Юзефа Ігнація Крашевського, до цих нещасних зубожілих селян, як правило, українців, яких царська Росія вважала «единоплеменными», православними, але нічого цим кріпакам доброго не зробила.

Російська імперія проводила колоніальну політику на Правобережній Україні, яка відзначалася особливою послідовністю й системністю в ліквідації національних, релігійних, культурних, освітніх і наукових центрів, закладів, організацій. У цих умовах національного пригнічення і політичних репресій саме і працював Ю. І. Крашевський. Листопадове повстання багато в чому сприяло зростанню національної самосвідомості як поляків, так і українців, хоча слід зауважити, що польське повстання 1831 року не було активно підтримане селянами — ні українськими, ні білоруськими, що змушує замислитися над антиномічними групами «свій-чужий», «свій-інший» в проекції на стосунки між поляками і росіянами. Водночас польські повстанці не були «своїми» для звичайних українських селян. Для польських національних патріотів селяни, як українські, так і білоруські, були також іншими, тобто не їхніми.

І проблема полягала не лише в соціальній площині, передусім в релігійній, культурній і, звісно, національній. На цих східних Кресах проживали українці, білоруси, євреї, литовці, які успадкували власну систему етнокультурних традицій і відносин, звичаєвих правил, вірувань, обрядовості, тому борцям за свободу Речі Посполитої важко було «вселити» в суспільні настрої волинського люду свої ідеї та практичні цілі.

Очевидно, що певна частина польської інтелектуальної і духовної шляхти Правобережної України усвідомила, що після поразки Листопадового повстання слід шукати нові, не такі радикальні, але принципово зорієнтовані на національно-демократичне відродження шляхи для зближення з тими, на чиїх етнічних землях вони жили, і чия земля і чиї трудові руки їх годували. До числа тих, хто намагався подолати депресію, соціальну пасивність і апатію, хто не обмежився літературно-салонним «розкошуванням» в колі пристосуванців до жорстких політичних реалій владарювання Російської імперії, належав Юзеф Ігнацій Крашевський. Правда, цей письменник, культурний і громадський діяч не перебував у відкритій опозиції до царського режиму, особливо в період царювання Олександра I, коли багато хто ще сподівався на його політику лібералізму і просвітництва, а намагався віднайти засоби і методи оприявлення своїх думок і почуттів в літературно-мемуарних жанрах. Ясна річ, максимально уникаючи конфліктів з російською адміністрацією краю. Більше того, багато хто із польських письменників і культурних діячів Правобережної України прагне найти консенсус із російською владою, а також із російською літературно-культурною елітою, починає сповідувати ідею слов'янської єдності, пропагувати концепцію всеслов'янського зближення і замирення та витворення щось на зразок гармонійного слов'янського світу.

Так, видатний волинський письменник, суспільний і громадський діяч, граф Генрих Ржевуський, який відзначався парадоксальним мисленням, схильністю до літературних містифікацій, екстравагантною епатажною поведінкою, а головне — великим літературним талантом, у своєму маєтку в Чуднові організовує в червні 1841 року збори польських письменників — переважно молодих літераторів волинсько-литовських земель, на яких обговорювалися ідеї слов'янської єдності, панславізму. І не тільки. Як писав Ю. І. Крашевському напередодні цього чуднівського з'їзду господар маєтку Генрих Ржевуський, «наша коаліція є найсильнішою відносно науки і навіть творчості. Якщо щиро візьмемось та з розумним планом, література буде владарювати негайно» [4, с. 78].

Митець польсько-українсько-російського порубіжжя, автор багатьох історичних творів, спогадів-гавенд, зокрема історичного роману «Запорожець», численних публіцистичних нарисів, присвячених Волині, передусім до-

рогим його серцю Чудному та річці Тетерів — не випадково його улюбленим псевдонімом був Тетеревянин, Генрих Ржевуцький відгукується на запрошення критика і письменника Міхала Грабовського і разом із перекладачем і письменником Ігнацієм Головінським, редактором Юзефом Емануелем Пжецлавським — редактором «Петербурзького Тижневика» («Tygodnik Petersburski»), навколо якого і об'єднувалася ця група, Юліушом Ігнацієм Крашевським, поетом Густавом Олізаром, письменником і видавцем Александром Каролем Грозою, істориком і публіцистом Александром Пжездецьким організовує Петербурзьку котерію. Це об'єднання літераторів, яке носило ще назву Волинсько-Литовська котерія, мало на меті сприяти єдності польського, українського та російського народів і культур під духовним скіпетром Росії. Але на практиці не це стало визначальним у творчій практиці та культурно-громадській діяльності волинських літераторів. Головне — служіння літературі, мистецтву, культурі й західному краю в нових суспільно-політичних умовах, об'єднання творчих сил і праця без конфліктів і суперечностей задля збагачення польської літератури і культури надбаннями європейської культури і культур слов'янських народів. І це завдання польські письменники і культурні діячі Волині гідно виконали. «Попри глибоку периферійність, здавалося б, непереборну відірваність від осередків цивілізації та культури, — узагальнює Володимир Єршов — зрештою, потужну боротьбу імперського молоха з усім, що було пропольським, саме польські письменники краю тримали ту високу планку громадянської та інтелектуальної активності, яку саме Волинь піднесла в суспільстві, як земля волелюбна, шляхетна, та, деякою мірою, незрозуміла для інших сусідів та іноземців» [4, с. 151].

Чільні діячі Волинсько-Литовської котерії розуміли, що цей Південно-Західний край, його історія, культура, традиції, вірування, перекази і легенди, врешті-решт, навіть мова, фольклор, звичаї, обряди їм також не вповні зрозумілі. І якщо вже дбати про єдність та порозуміння між слов'янськими народами, то не можна не бачити, не знати історії і культури того народу, серед якого вони живуть і з яким хочуть мирно співіснувати.

Літературний та інтелектуальний рух на Правобережній Україні, переважно на Волині і Поділлі, був значною мірою спрямований на збір та вивчення історичних матеріалів, фольклорних і етнографічних джерел, народних традицій, спогадів і переказів, топоніміки краю, археології, говірок і діалектів. Посилюється інтерес до регіональних проблем, передусім під кутом зору соціального становища губернського селянина, дрібного шляхтича, мандрівних циган, білоруса, литовця, єврея.

Це була своєрідна зустріч із Іншим, який здавався донедавна своїм, відомим, але при наближенні з метою розпізнавання його національного образу і соціального обличчя виявилося, що він не зовсім свій, не зовсім відомий, він — Інший.

Опозиція «свій-чужий» знаходить своє відображення не лише в сфері соціальній, а й у мовній, етнічній, релігійній, звичаєвій. Так чи інше, але вона формувалася і посилювалася опозицією «метрополія-колонія», хоча волинська польська еліта цієї опозиції в проекції на Варшаву і східні Креси не визнавала, її не відчувала, а головне, не зараховувала себе до представників метрополії. Радше опозиція метрополія-колонія в свідомості правобережних поляків була зорієнтована на Російську імперію (метрополія) і на своє бездержавне польське життя та невизначений суспільний статус в умовах підпорядкування російській адміністрації (колонія). Переважна більшість тих, кого зараховували до шляхетського плебсу («в Україні у 1800 р., як відомо, жили 240 тис. шляхтичів» [3, с. 62]) відчужена колоніальним статусом Південно-Західного Краю і від Королівства Польського, де польські патріоти їх трактували переважно як колабораціоністів. Про становище корінних етносів — українців, білорусів, литовців мова не йшла, оскільки вони підлягали денаціоналізації та уніфікації. Про національну ідентифікацію окремої особи чи окремих етнічних груп ніхто в центрах — ні у Варшаві, тим більше, в Санкт-Петербурзі — не заїкався, оскільки це були просто окремі соціальні групи із певними етнічними, релігійними, культурно-традиційними ознаками. Більше як на визначення русини, поліщуки, православні, християни, тутейші, євреї, цигани, вони не могли претендувати.

Що стосується польських латифундистів на теренах Волині то, звісно, не всі були колонізаторами. Значну з них частину слід було б назвати — колоністами, але від цього називного пом'якшення їхнього статусу не може применшуватися експансіоніський характер полонізації цього краю. І хоча ця колоніза-

торська політика одягала на себе міфологічні шати, проте реальні обставини свідчили про далеко не благополучні стосунки між польською культурою і культурними місцевими, локальними. Про соціально-політичні аспекти цих взаємин нема потреби говорити — пульсуюча конфліктність не згасала [1].

Польська еліта, і не тільки еліта, вбачала свою місіаністичну роль у цивілізаційному покликанні просвітити темні душі східних сусідів. Безперечно, в пам'яті зберігалися такі законодавчі ухвали, як Люблінська унія, яка скасувала відмежування Волині і Центральної України від Галичини і Поділля. Відсутність міждержавного кордону між Польською Короною і Великим Князівством Литовським дозволило полякам придбавати землі на теренах волинських, подільських, київських, білоруських, литовських, тому в Україні після 1569 року «присутність польського етнічного елементу зростала, загострюючи міжетнічну конфронтацію» [13, с. 229].

Польський дослідник проблем ідентичності Александр Ф'ют у книзі «Зустрічі з Іншим», запитує себе та читача, чи не назріла потреба відтворити «польський колоніальний дискурс», подивитися неупереджено, піддаючи критичному перегляду величезний масив польської літератури, хоча б від Сенкевича, Чарнишевича, Одоєвського, до Івашкевича, на культурну і політичну присутність поляків на східних Кресах: «Випадає критично проаналізувати способи їхнього (литовця, білоруса, українці, кресового єврея. — *М. Ж.*), портретування, що улягають тискові стереотипів, глибше вникнути в протилежну рацію, серйозніше потрактувати прагнення до суверенності, демаскувати замовчувані донині негативні сторони полонізації» [12, с. 26].

Російська експансія Речі Посполитої ослабила польські колоніальні амбіції, які традиційно розповсюджувалися на терени колишньої могутньої європейської держави «від моря до моря». До того ж у настроях польської політичної і інтелектуальної еліти домінувала усталена думка про польську культуру як панівну, тому польська культурна домінація на східних теренах не піддавалась критиці чи сумнівам.

Навіть у суспільній свідомості розділеної «союзом трьох чорних орлів» Польщі переважало почуття національної гордості за велич колись величезної за територією держави, яка змогла так багато земель «підгорнути» під крила білого орла.

Як наголошує Александр Ф'ют, «серце на одного «справжнього» поляка затріпоче на назву колонізатора, та ще й поруч з німцями! Адже ж від шкільних років він був переконаний, що польська культура мала таку привабливу силу, а шляхетські привілеї так спокушали уяву (і, між іншим, кишеню), що литовська чи руська шляхта полонізувалася добровільно й залюбки. А якою була доля селян, котрі розмовляли по-литовськи чи по-руськи, дозвольте запитати? Чи їхня присутність в орбіті польської культури завжди була добровільною? Чи була викликана лише мотивами класової залежності? Справи ще більше ускладнювалася тим, що на суспільний поділ часом накладався поділ релігійний. І доки не з'явилося сучасне поняття національної ідентичності, віровизнання, зокрема в нижчих верствах, становило єдиний бастіон почуття етнічної самості» [12, с. 34].

Не один Юзеф Ігнацій Крашевський свій досвід вростання в суть і глибини української культури, пізнання чужого з метою зближення його зі своїм зумів творчо освітити і реалізувати. Але саме він завдяки свідомому і, головне, органічно чулому інтегруванню в інший національний духовно-моральний простір, яким було для письменника українське село і українська душа, йому судилося так правдиво, так психологічно переконливо витворити галерею художніх характерів, які репрезентують тогочасну українську сільську людину в їх складних взаєминах зі світом Іншого, Чужого.

Дитинство Юзефа Ігнація Крашевського припало на період царювання Олександра I, на якого мав великий вплив польський князь Адам Єжи Чарторийський. Він був призначений куратором Віленського наукового округу, до якого входила Литва, Білорусь і Правобережна Україна. Багато в чому на цих теренах завдяки діяльності князя Чарторийського і особливо таких культурно-освітніх діячів, як Гуго Колонтай, Тадеуш Чацький, Алойзи Фелінський, Міхал Єжи Вандалін Мнішек та когорти інших подвижників зміцнювався польський вплив і почала активно і динамічно розвиватися польська освіта та культура. Правда, це тривало не довго, але якщо згадати про діяльність лише Кременецького ліцею та про заснування майже трьох сотень шкіл, то це вже викликає подив, оскільки польська культурно-освітня полонізація Волині здійснювалася на теренах іншої держави — Російської імперії. На особливу увагу заслуговує розгляд під кутом зору «інший», «чужий» ді-

яльність католицької церкви, у зв'язку з посиленням впливу на Правобережній Україні російської православної церкви. Земельні володіння католицької церкви у Привіслянськом краї, після скасування Королівства Польського ще за життя Ю. І. Крашевського були конфісковані, а 129 монастирів закрито. Указом російського царя католицьку церкву в 1867 році підпорядковано римо-католицькій колегії у Петербурзі. Російська мова стала офіційною мовою адміністрування. У 1860-х роках було запроваджено російську мову викладання всіх предметів гімназії, польська мова вивчалася лише факультативно. У 1885 році російська мова стала обов'язковою у народних школах. На землях Литви, Білорусі та України польська мова була усунена з усіх ділянок суспільного життя. Полякам було заборонено купувати землю, дозволялося лише успадковувати, на маєтки накладалася контрибуція у розмірі 10% річних прибутків. У 1863 році було заборонено друкувати книжки українською мовою, у 1865 було заборонено книжковий друк литовською та білоруською мовами. Слід нагадати про ті драматичні сторінки польської історії, зокрема про діяльність відомого куратора Варшавського шкільного округу О. Апухтіна, який цинічно впроваджував російську мову, бравурно заявляючи, що через десять років кожна польська мати буде співати над колискою російської пісні [5, с. 350]. У ці роки владарювання О. Апухтіна (1879–1897), які поляки називали «апухтінською ніччю», були запроваджені покарання за вживання в школі польської мови. До речі, це потім відгукнулося своєрідним бумерангом для самих поляків, коли в період Ю. Пілсудського українцям було заборонено спілкуватися рідною мовою в школах на території Волині.

Юзеф Крашевський, перебуваючи у внутрішній опозиції до царської Росії, був і залишався польським патріотом, але в тих умовах, в яких він тоді перебував, шукав будь-яку можливість для того, щоб і творити, і вести громадську, освітню, культурницьку діяльність. Проте в тій ситуації, коли йому доводилося жити на території Російської імперії, Крашевський не міг не почуватися сам іншим, чужим по духу до держави, яка знищила його національну державу. Письменник, проживаючи серед українських селян, які на нього працювали, дивилися, ясна річ, як на «свого» пана, прагнув, як свідчить його творчість, до вживання в моральний світ і в соціальні обставини життя тих, інших, які належали до іншого етносу, до інших традицій, і, головне, до іншого соціального стану. Але письменник українських селян не зараховував до інших — він їх вважав нашими, хоча соціальна градація перекривала шлях до порозуміння і зближення. Ю. І. Крашевський зазначив у повісті «Хата за селом»: «Нема на світі сердець кращих і добріших понад серце нашого народу, але часто їх роблять черствими злидні, замикає їх власний голод і спрага».

Ю. І. Крашевський був націлений на духовно-моральну ідентифікацію з іншим, на своєрідне перевтілення в іншого заради художнього опанування характерів зображуваних осіб. Він переживав емоційно-психічний зв'язок зі своїми героями, що сприяло передачі адекватного відчуття, особистого співчуття та світорозуміння. Будучи іншим з позиції російського режиму, письменник намагався долати передусім ту дистанцію, яка відділяла його, іншого, від іншого — нижчого в соціальній ієрархії. І не тільки в соціальній, але в духовній й культурно-освітній. Тому він шукав внутрішню спільність свою з Іншим через переживання чужого смислу буття, сенсу поведінки і мислення. І все це заради зближення дистанції в соціально-культурному просторі спільного буття, спільного, але, безперечно, відмінного. Ілюзію згоди і взаєморозуміння письменник відтворює в повісті «Печера Лади» (1852), сподіваючись подати своєчасну програму майбутньої гармонізації стосунків між землевласниками, дворянством і селянством. Ідеалом для письменника є патріархальна сільська община, в якій безконфліктно співіснували місцеві поміщики, дворяни і звичайні селяни. Ці ідеї Ю. І. Крашевський вкладає в уста старшини громади Грицька Сороки, який заради їх втілення полишив місто, свідомо позбавив себе кар'єри та благополуччя і повернувся в село, прагнучи набути гармонії у власній душі та в сільській громаді.

«Давайте жити для інших, давайте жити для людей!» — закликає автор повісті «Єрмола», в якій відкривається благородний, наповнені любов'ю до ближнього, співчуттям і милосердям світ старого слуги Єрмоли.

Для Крашевського всі люди, незалежно від національності, мови, соціального становища, вірування, «однаково великі й гідні уваги».

Іншим, чужим для волинського села є традиційно циган. Цих вічних мандрівників зі своєю системою цінностей, моралі і способу життя село не приймає. Тому цей соціальний і мораль-

но-етичний трикутник сільська община (вільна циганська громада) шляхта, цей тугий, замішаний на традиційних забобонах, віруваннях, стереотипах мислення морально-психологічний вузол неможливо було розв'язати.

Ю. І. Крашевський в повісті «Хата за селом» емоційно чутливо змальовує щире, благородне почуття любові, яке поєднало цигана Тумрія і українку Мотрю. Але це кохання зразу ж відчужило їх від сільської громади, яка не хоче приймати до себе Іншого. Циган Тумрій — чужий для поліського села. Він із іншого світу. І тому стає чужою навіть для рідних і українка Мотря, яка поєднала свою долю з Іншим.

Письменник намагається знайти вихід з цієї дилеми «свій — чужий» бодай в художньому творі «пропонуючи» щасливу долю для їхньої доньки Марисі.

У повісті **«Хата за селом» напівциганка Ма**рися знаходить своє щастя в шлюбі з шляхтичем Томком і сільська громада, яка своєю бездушністю, жорстокістю з злобою скалічила долю Мотрі та прирекла на самогубство благородного Тумрія, тепер приймає молоде подружжя у своє середовище.

Переважно всі фінали завершуються, чи не всі конфліктні вузли «розв'язуються» письменником в проекції на прояснення виходу із цих соціальних і морально-етичних проблем, які він так правдиво, не уникаючи драматичних і трагічних обставин, відтворював. Навіть кріпака Савку, який взяв на свою душу смертельний гріх, письменник «рятує» втечею в Галичину і ощасливлює згодом поверненням додому. Більше того, «йому повернули батьківський ґрунт; він найняв хлопця, купив худобу, оженився вдруге…».

Письменник тому «посилає» свого героя в Галичину, бо на тій частині українських земель, що відійшли в 1772 році до Австрії, було утворено королівство Галіція і Лодомерія.

У 1781 році на цих землях була скасована особиста залежність селян від феодала, максимальний розмір панщини селянського господарства було обмежено трьома днями на тиждень, а для безземельних селян тринадцятьма днями на рік. Отже, умови селянського життя на Галичині були значно ліберальніші, ніж на території російської Волині. Після того, як Савка помстився синові управителя польського маєтку за те, що він зманив його дружину Настю, шлях його втечі пролягає у Галичину: «У прикордонних галицьких селах живе багато вихідців з Волині. Одних загнала туди панська жорстокість, нужда, надія на краще життя, інші втекли від солдатчини. Всі вони селяться неподалік від кордону, так ніби ще сподіваюсь колись повернутися в рідну сторону» [7, с. 126].

І в Східній Галичині, яка була під владою Австро-Угорщини, велика земельна власність була також у руках поляків, польської шляхти, а селянство було в основному українське. Після реформи 1848 року селяни стали власниками невеличких земельних ділянок, тоді як більша частина земельних угідь належала великим землевласникам. Була ще тоді серйозна проблема так званих сервітутів, тобто лісовиськ і пасовиськ, бо вони лишилися тоді у власності поміщиків. Це створювало дуже серйозні конфлікти між селянами і землевласниками. У повістях із селянського життя «Уляна», «Історія Савки», «Остап Бондарчук», «Ярина», «Будник», які були написані Крашевським в період між 1842–1847 роками, тоді коли письменник жив у своєму маєтку на Волині, соціальні проблеми художньо осмислюються передусім під кутом зору соціальної опозиції «свій — чужий». Головне, чому чужий, тобто той, що соціально дистанційований від свого, від поляка-землевласника, не може стати своїм, ближнім? Чия в цьому вина? І де криються першопочатки, першопричини цього відчуження, яке легко переростає у ворожість, у ненависть? Юзеф Ігнацій Крашевський вину за розширення прірви між своїм і чужим покладає на поміщиків, на тих, хто володіє землями і селянами, хто не прагне пізнати душу цього Іншого, його мову, історію, культуру, традиції і цим само відчужується від світу відтиснутої на маргінес місцевої культури.

Характерними у цьому плані є роздуми й поведінка молодого панича Тадеуша Мрозачинського із повісті **«Уляна», який захопився селян**кою, українкою Уляною Гончар. Після випадкової зустрічі з Уляною панич довго роздумував над тим, чому така вродлива жінка є простою селянкою. Бо красуні, на його усталене переконання, можуть бути лише в його світі, тобто, в іншому світі, світі вищому, аристократичному, а не в світі поліського села.

В душі Тадеуша борються два «я», змагаються два погляди на світ і на жінок: один спокійний, розважливий, насмішкуватий, другий — необережний, пристрасний, по-дитячому легковажний. Спочатку переміг його єство другий — необережний, пристрасний і легковажний, а потім взяв верх спокійний, розважливий, насмішкуватий.

Уляна каже Тадеушу: «Хіба ви можете таку бідну покохати?». Вона убога з двома дітьми, у неї чоловік, на неї дивиться все село: «Я знаю, я чула, я гадаю, що простої, як я, жінки любити не можете».

Тадеуш не може повірити, що закохався в Уляну, бо ж бачив кращих. Щоправда, жодна не захопила його, а тут, як пише письменник, «дикі діти Полісся без тями, без мови». Шляхтич не уявляє, яке може бути його життя з Уляною, «простою селянкою», «дитям природи», «простою душею»: «Життя з простою жінкою, з якою його розділяли чоловік, становище і цілий світ, світ інших уявлень, незмірно нижчий від того, з яким покінчив Тадеуш». І для Уляни «його слова і думки із зовсім іншого світу».

Тадеуш, вражений красою, а згодом невгамовною, дикою пристрастю Уляни, пристрастю палкою, нестримною, щирою, майже безсоромною, поступово долає свою упередженість до світу, «іншості» — до світу «чужого», досягаючи того, що здавалося, навіки втратив у світі фальші і умовностей. Внутрішнє саморозкриття спраглої чистоти і щирості душі.

Згадаймо «психологічне коло» В. Дільтея, який довів,що людина вперше дізнається про те, що в ній є, коли порівнює себе з іншими людьми, бо в Іншому можна побачити лише те, що є в ній. Або Олександра Потебню, який висловився: «Для існування людини потрібні інші люди; для народності — інші народності». Отже, індивід набуває свою ідентичність тільки в стосунках з іншими індивідуальностями.

Юзеф Ігнацій Крашевський належав до числа тієї частини польської інтелектуальної еліти, яка виявляла зацікавленість цінностями інших культур, прагнула порівнювати різні культури, відшукуючи, сполучний принцип порівняння. Письменник успішно долав межу, яка розділяла зацікавленість Іншим заради порозуміння, зближення та взаємного сприйняття. Згадаємо ще його «Спогади з Волині, Полісся і Литви». До речі, Крашевський, як він пише, «заглянув у повне болем, покори, злиднів і приниження життя нещасних, знедолених істот, ледве помітних на світі». Темне, відстале українське село, в якому панують забобони, недовіра до Іншого, страх перед владою, водночас виявляє, як показує Крашевський, людську гідність, благородство, чесність, моральну чистоту, працьовитість, любов до свого рідного, до землі, родини, дому.

Але його повсякчасно тривожить дилема: «наші та чужі», «свої та інші». У повісті «Хата за селом» ця проблема «наші — інші», «свої — чужі» дуже чітко розглядається і художньо переконливо досліджується письменником. Так, і цигани — Апраш, Тумрій, Аза та вся циганська родина інші, вони чужі, їх українське село не розуміє і хоче сприймати. Там, де зупинилися ці роми-кочівники, в селі Ставиську живе циган Лепюк із сімнадцятирічною дочкою Мотрею. Юний циган Тумрій закохався в красуню Мотрю, що викликало гнів і обурення Апраша. Циганка каже Апрашові своєму батькові: «Ти завжди ненавидів у ньому чужого». Адже Тумрій народився від ясноволосої матері-християнки. Вожак циганського табору Апраш не любить чужих, він їм не довіряє. І українське село не приймає чужих. І тут з'являється нова дилема «свій-чужий»: молодий шляхтич Адам і сімнадцятилітня циганка Аза. Письменник розвиває, посилює і драматизує конфлікт, який сюжетно далі розгортається на стосунки панича Томка і Марисі, дочки цигана Тумрі. Інший вже фактор набуває значення. Це фактор національний, етнічний. Марися називає Томка, в якого вона безмежно закохана і хоче за нього вийти заміж, не по імені, а «ляхом» чи не тому, що він належить до іншого соціального стану, він — панич, шляхтич. І старий Ротай, українець який допомагає Томкові найти порозуміння батьків, каже: «А ти, дурний ляше, що маєш тікати від щастя, краще падай батькові в ноги разом з нею».

По суті, польський письменник, порушуючи проблему Іншого, Чужого, розглядає складний процес набуття особою національної ідентичності. На той час ця проблема не була важливою, актуальною, письменник її камуфлює любовними історіями, посиленням соціального фактора, хоча фактор національний тут відіграє надзвичайну роль.

Юзеф Ігнацій Крашевський спрямував свій дивовижно плідний дух творчості на забутий, соціально і культурно пригнічений, колоніально витоптаний простір українського буття, здобуваючись на «привласнення» як свого «чужого», того, що його тривожило і що прагнув він згармоніювати. Він долає опозицію «свій — чужий» завдяки бажанню зрозуміти і прийняти. Він не подає українців як інших, як чужих — вони для нього є рідними. Письменник вживає термін «наш народ». Із яких позицій він виходив: — державницьких, пропольських чи з позиції співчуття до пригноблених українців в Російській імперії, чи з позиції оновлення взаємної поваги і порозу-

міння між шляхтою і селянством? Мабуть усі ці фактори відіграли певну роль у світоглядній позиції Крашевського, вираженій в «українських повістях».

Ю. І. Крашевський не був одинокий у своєму співчутливому ставленні до українців. Згадаймо, що у Галичині, куди намагалися втікати українці від російської України, творив Корнель Уельський, який мав особливе співчуття до селянства і таврував шляхетські амбіції та пихатий аристократизм земляків. Згадаймо варшавських літераторів, які пізніше отримали назву Циганерії (Ю. Б. Дзєконський, Т. Ленартович, Ц. К. Норвід, В. Вольський).

Юзефу Крашевському довелося долати домінуючий у свідомості волинських поляків комплекс полоноцентризму, різного роду міфи та ідеалістичні уявлення, витворені польською романтичною літературою та політичними візіями. Йому удилося пережити захоплення ідеєю наднаціонального солідаризму і заглиблюватися в дослідження історично-суспільних обставин втрати Польщею своєї державності та водночас пізнавати українську людину, народні характери, культуру, побут, щоденне буття волинян, фольклор.

Суспільно-політична атмосфера за царювання Олександра I була загалом сприятлива для літературної творчості та культурно-освітньої діяльності.

Адже царська влада підтвердила рішення Конституції 3 травня 1791 року, згідно з яким зберігалося право участі в громадському житті лише за землевласниками. Таким чином польські землевласники, які загосподарювали на приєднаній до Російської імперії Правобережній Україні, урівнювалися з правами російських землевласників, як це гарантувалося Грамотою дворянству Катерини II. Залишалася велика проблема, яку ніяк не можна розв'язати російська влада. Це безземельні і малоземельні шляхтичі, які колись одержали завдяки воєнним заслугам і службі своїх предків польським королям певні шляхетські привілеї. Всі ці шляхтичі — піші, халупники, коморники мали гонор і честь, але не мали землі і російських дворянських привілеїв.

Юзеф Ігнацій Крашевський не оминає своєю увагою цю численну соціальну верству, переважно зубожілу, безземельну, часто без конкретних занять, з величезними амбіціями і з мізерними правами.

У повісті «Хата за селом» епізодично з'являється то образ такого упослідженого шляхтича Юзефа Мнішевського, який «мав двоє сіл, мав достаток, гуляв, бенкетував, жив», а тепер ходить з костуром понурим старцем, то капітана Гарасимовича, який в одній з битв із турками був поранений, маленький маєток, що складався з двох хат, «здавав в оренду, а сам жив то там, то сям, кочуючи від двору до двору. З одними полював, з другими грав у карти, з третіми жив та гуляв. Був він natus[2] секундант для всіх поєдинків, претендент на руку кожної молодої вдови і гість на всіх іменинах, одним словом, вид паразита, якому власний, хоч і невеличкий, маєток давав деяку незалежність і змогу високо нестися» [6, с. 60].

Інший герой повісті «Хата за селом» Адам Хоїнський — амбітний шляхтич, статус багатого землевласника якого дозволяє претендувати на такі ж привілеї в Російській імперії, які мають російські дворяни. Він «мав до двадцяти робочих коней, велике господарство і славився серед своїх багатством, як крез, торгуючи то волами, то свиньми». Його шляхетська оселя «складалася з десятка хат орендарів з колишньої шляхти, яку давно колись оселили тут, щоб рубала ліс та випалювала поташ і яка згодом перетворилася на землеробів, прирісши до того куточка» [6, с. 263].

Ні Адам Хоїнський, ні його дружина ніяк не могли змиритися з тим, що їхній Томко підсуне їм в невістки циганку, сироту. Як це так, такі багатії, які надималися, гнули кирпу, Адамиха в неділю одягалася, як пані, й породичаються із чужою, іншою, не їхнього соціального рівня, роду і національності.

Юзеф Ігнацій Крашевський не уточнює, чи Хоїнські польського походження. Можливо це нащадки давніх українських волинських або галицьких родів. Наталя Яковенко, яка подала розлогі й детальні генеалогічні сюжети з історії найбагатшого волинського і Центральної України панства з кінця XIV — до середини XVII століття, засвідчує, що «основна маса панів-землевласників, як випливає з їхніх первинних імен і персоналій, мала волинське або галицьке коріння» [13, с. 157].

Значна частина зубожілої шляхти, про яку не забуває згадувати в своїх «сільських повістях» Ю. Крашевський, мала невеличкі земельні ділянки, що їх виділяли в тимчасове користування великі землевласники-магнати з власного поземельного фонду як вдячність за службу чи просто здавали в оренду.

[2] Природжений (лат.).

Кожен, за рідкісними винятками, шляхтич, який володів або предків вислугами перед Короною, або отчинними, тобто успадкованими землями, або старовинним родовим корінням, прагнув утвердити себе в шляхетських правах.

Промовистим свідченням конфліктності дилеми «свій-чужий» є суперечка двох героїв повісті Ю. І. Крашевського «Остап Бондарчук» — родового і багатого шляхтича Альфреда і його друга, селянина-кріпака за походженням Євстахія — Остапа Бондарчука, який завдяки дядькові Альфреда, аристократові-графу одержав в Берлінському університеті освіту. Без огляду на соціальний стан і положення в суспільстві цих юнаків — убогого сироту і шляхтича пов'язала щира дружба. Євстахія, який набув фах медика, лікаря, тривожить його майбутнє. Він повинен повертатися на Волинь, де він не буде захищений від тисяч непередбачуваних принижень, бо навіть висока освіта, виховання, набуті знання і культура не можуть звільнити його від первісного кріпосного стану. Євстахій — Остап приречений бути чужим, іншим в середовищі родовитої шляхти, він не надіється вже бути своїм серед своїх братів, серед селян-кріпаків: «Мої брати по крові, не можуть зрозуміти моїх думок і не порідняться зі мною; мої брати по духу відштовхнуть мене, тому що я для них щось нижче від людини, родич ескімосів і мавпи» [7, с. 146].

І хоча Альфред намагається заспокоїти свого друга, переконати, що його домисли передчасні й безпідставні. Євстахій наполегливо обстоює свою позицію, згідно з якою відчуження його, селянина, кріпака, від світу підневільного соціального стану, таке ж неподоланне, як і відчуження від світу аристократичного, від шляхетського стану: «Ні, любий Альфреде, у нашім краю вже кілька століть існує уявлення, що тільки шляхтич може вважатися людиною, а решта людей — ледве відрізняються від мавпи. Хто не шляхтич, намагається стати ним, підробляє прізвище, йде до суду і брехливо запевняє, що в його жилах тече лицарська кров» [7, с. 146].

Письменник свідомо поглиблює цю проблему «свій-чужий» рішучим несприйняттям графом Євстахія, якого, вважає він, ні освіта, ні виховання не звільняють від статусу кріпака. Тим більше, він прагне вигідно видати свою доньку Михайлину заміж — приміряє на себе князівську митру, мріє поєднати графський титул із князівським — герб князя вказував на спорідненість з королями Польщі.

Отже, незважаючи на освіту і виховання, Євстахій для аристократів Інший. Він був і залишається і соціально і культурно чужий, не свій.

Очевидно, що симпатії Ю. Крашевського на стороні Євстахія — Остапа Бондарчука, який є для нього справжнім аристократом духу. Свої думки, своє бачення розв'язання дилеми «свій-чужий» письменник фокусує в образі Альфреда. Саме роздуми Альфреда і відкривають позицію автора повісті «Остап Бондарчук», який «дозволяє» своєму героєві оприлюднити думки письменника. Альфред «перестав вірити в те, що було основним догматом його предків — у шляхетність, трактованну вузько як виключний привілей одного класу» [7, с. 150]. Молодий шляхтич переконаний, що тільки талант робить людину аристократом духа, і талант успадкувати не можна: «Шляхетність для нього полягала в таланті й заслугах людини; походження було в його очах тільки додатковою передумовою аристократизму (аристократизму духу). Шляхта родиться і шляхта робиться; але з селянина може вийти аристократ, а з шляхтича і пана — недолуга і нешляхетна істота» [7, с. 150].

Юзеф Ігнатій Крашевський творив свої «волинські повісті» в період примусово-добровільного заохочення національних еліт до інтегрування їхнього культурного простору в імперську культурну систему, в часи домагань імперського центру підпорядкувати російським адміністраціям землевласницьку шляхту — і «стару», статус якої був підтверджений у 1795 р., і «нову», яку ніяк не могли облікувати у всіх «польських губерніях».

Не слід при цьому забувати про чисельну добровільну інтеграцію польської аристократії в лоно Російської імперії передусім з метою збереження своїх величезних маєтків на Правобережній Україні і здобуття високої кар'єри при імператорському дворі. Одні тільки члени проросійської партії «Фамілія» в Речі Посполитій чого варті. Адам Казимир Чарторийський, клан якого очолював колаборантську «Фамілію», зумів порятувати від конфіскації царицею Катериною II власних 194 сіл і містечок в Україні. А власник найпишнішого в Центрально-Східній Європі парку «Софіївка» Щасний Потоцький володів 312 містами і селами на Правобережній Україні [2, с. 15–27].

Польську шляхту Правобережної України заколисували обіцянки конституційного короля Конгресового Королівства, російського царя Олександра I приєднати до Королівства

Польського литовсько-руські території, адже для полків Україна була щось на зразок втраченої, загубленої Аркадії, своєрідним раєм на окраїнах Польщі. Тому Ю. І. Крашевський, як і значна частина польської культурно-освітньої, інтелектуальної еліти Правобережної України, відчував себе одночасно і польським патріотом, польським націоналістом, і українським патріотом. Вірніше, українофілом, бо любив цю землю, на якій жив, шанував український люд і прагнув до гармонізації стосунків польських землевласників, магнатів, шляхтичів із українцями, бо ж ця земля неоскарджувано трактувалася складової Речі Посполитої. Переважна більшість його сучасників — польських культурно-освітніх діячів на теренах Волині й Поділля не піддавали сумніву територіальну ідентичність — у польській політичній і суспільній свідомості уявлення про Річ Посполиту у кордонах 1772 року домінувало. Проте про національну ідентифікацію етносів і етнічних груп в Королівстві Польському мова не йшла і такий національний ідентифікат, як українець, вживався рідко. Не заохочувалося і національне самоствердження українців, литовців, білорусів, усвідомлення спільної для кожного з цих етносів територіальної і культурної ідентичностей.

Самі поляки згодом усвідомили своє помилкове тлумачення польського народу Речі Посполитої і тих, хто проживав на Правобережній Україні, як «своїх», «наших», як тотожних народів. Як стверджує польський дослідник українського народного руху в Галичині в роках 1848–1849 Ян Козік, «що до початку сорокових років минулого століття в уявленні поляків українці являли собою рід польський, який відрізнявся єдиним суспільним становищем та релігійним обрядом. Українська мова вважалась наріччям польської, а культура українців — регіональним різновидом польської культури» [цит за: 4, с. 75].

Лінія розмежування «свій-чужий» була, правда, її воліли не бачити, але саме завдяки «сільським повістям» Ю. І. Крашевського ця лінія почала оприлюднюватися, порушуватися, бо саме він чи не найпереконливіше художньо відтворив процес антиномії та зіставлення самоідентифікації через дилему «свій-чужий», «наш — інший», змусив замислитися над тим, що є межею, яка відділяє своє від чужого, наше від іншого, і цим розхитав стереотипне уявлення про начебто гармонійне польсько-руське, польсько-українське співжиття в мовах «шляхетської демократії».

Юзеф Ігнацій Крашевський проголосив, що домінантна на цих теренах польська культура несе відповідальність за культуру іншого етнічного світу, інших традицій, іншої мови, за збереження світу інших уявлень і цю відповідальність він узяв передусім на себе як на представника польської колоніальної еліти, яка традиційно розглядала українців як «русинів польської нації (qente Rutheni, natione Poloni), як осіб із двоїстою ідентичністю».

Згодом Ю. І. Крашевський утвердиться в своїй правоті, коли польські революціонери намагатимуться втягнути у Січневе повстання 1863–1864 рр. українців і білорусів, проголошуючи рівність трьох народів — польського, литовського і «руського» (українського) у майбутній відновленій Речі Посполитій. Але ні це гасло, ні обіцянки дати селянам землю, ні навіть маніфест від 22 січня 1863 року, який гарантував у разі перемоги свободу і рівність «усіх синів Польщі без різниці віри й роду», не змогли активно залучити українське селянство до збройної боротьби із російським царизмом. Свідомо чи підсвідомо, але українці переживали своє колоніальне приниження і від поляків, і від росіян, і від австрійців, на їхніх етнічних землях польська культура, як згодом і російська культура, мала привілейований статус, кожна з них прагнула свого домінування і не розглядала локальні культури в національному вимірі. В проекції на метрополійні польську і російську культуру, які поширювалися і утверджувалися на теренах колоніального правління, можна узагальнити висновками Едварда Саїда: «Культура може налаштувати й енергійно стимулювати одне суспільство до панування над віддаленими територіями іншого суспільства. З таким самим успіхом вона може підготувати суспільство до того, щоб воно відкинуло чи модифікувало ідею такого панування» [11, с. 286].

Юзеф Ігнацій Крашевський й намагався модифікувати ідею панування польської культури на Правобережжі шляхом вирішення проблеми «свій-чужий», а саме, формуванням в суспільній свідомості мешканців Волинського краю і Королівства Польського почуття єдності всіх сущих на цих землях, необхідності гармонійного багатоетнічного співіснування і долання відчуження від культури українського народного духу, від культурних і морально-етичних цінностей «світу інших уявлень».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовуа Д. Битва за землю в Україні 1863–1914: поляки в соціо-етнічних конфліктах / Переклад на українську Зої Борисюк / Даніель Бовуа. — К. : Критика, 1998. — 334 с.

2. Бовуа Д. Російська влада та польська шляхта в Україні 1793–1830 / Переклад з французької Зої Борисюк / Даніель Бовуа. — Львів : Кальварія, 2007. — 296 с.

3. Бовуа Д. Шляхтич, кріпак і ревізор. Польська шляхта між царизмом та українськими масами (1831–1863) / Даніель Бовуа. — Київ, 1996. — 415 с.

4. Єршов В. Польська література Волині доби романтизму: генеалогія мемуари стичності / Володимир Єршов. — Житомир : Полісся, 2008. — 624 с.

5. Зашкільняк Л., Крикун М. Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів / Леонід Зашкільняк, Микола Крикун. — Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. — 752 с.

6. Крашевський Ю. І. Хата за селом / Переклад Поліни Погребної; післямова Валерії Вєдіної / Юзеф Ігнатій Крашевський. — К. : «Дніпро», 1967. — 315 с.

7. Крашевський Ю. І. Повісті (Уляна. Поліська повість; Історія Савки; Остап Бондарчук; Ярина; Історія кілка в плоті, за вірогідними джерелами складена й записана) / Переклад із польської В. П. Іванисенка / Юзеф Ігнатій Крашевський. — К. : «Дніпро», 1979. — 427 с.

8. Марахов Г. И. Польское восстание 1863 г. на Правобережной Украине / Г. И. Марахов. — К. : Изво Киевского университета, 1967.

9. Мудрий М. Навмисне шаленство. Польське Січневе повстання 1863–1864 років вплинуло на український національний рух / Мар'ян Мудрий // Український тиждень. — 2013. — № 5 (1–7.02.2013). — С. 48–51.

10. Радишевський Р. Юзеф Ігнацій Крашевський: діалог із Україною. Монографія / Ростислав Радишевський. — Вінниця, ПП «ТД «Едельвейс і К», 2012. — 159 с.

11. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Едвард Саїд. — Київ : Критика, 2007. — 608 с.

12. Ф'ют А. Зустрічі з Іншим / Пер. з пол. Я. Поліщук / Александр Ф'ют. — Харків : «Акта», 2009. — 268 с.

13. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна / Наталія Яковенко. — К. : «Критика», 2008. — 472 с.

УДК 82 (438:477) Ю. Крашевський

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

УКРАЇНА В ІСТОРИЧНИХ ПОВІСТЯХ Ю. І. КРАШЕВСЬКОГО

У статті рпоаналізовано присутність української тематики в літературній спадщині Ю. І. Крашевського. Особливу увагу звернуто на романи «Баніт», «На королівському дворі» та «Божий гнів». Розглянуто питання їхніх джерел, образу козацтва та окремих персонажів. Зроблено висновки щодо місця українських подій в авторській концепції історичного розвитку Польщі.

Ключові слова: *історичний роман, козацтво, Хмельниччина, тема боротьби за владу.*

Artykuł jest poświęcony analizie obecności ukraińskiej tematyki w spuściźnie literackiej J. I. Kraszewskiego. Szczególną uwagę zwrócono na powieści «Banita», «Na królewskim dworze» i «Boży gniew». Rozpatruje się zagadnienia ich źródeł, kozackich postaci i poszczególnych bohaterów. Wnioski dotyczą miejsca wydarzeń ukraińskich w autorskiej koncepcji polskich dziejów.

Słowa kluczowe: *powieść historyczna, Kozactwo, chmielnicczyzna, temat walki o włądzę.*

This article analyzes the presence of Ukrainian themes in literary heritage by J. I. Kraszewski. Particular attention is drawn to the novels «Banit», «At the Royal Court» and «Wrath of God» Historical sources, Cossacks images and individual characters are investigated, conclusions about the place of Ukrainian events in the author's conception of the historical development of Poland are made.

Keywords: *historical novel, Cossacks, Khmelnytsky, the theme of the struggle for power.*

Якщо інтерес до селянських повістей Ю. І. Крашевського в українському літературознавстві завжди був значним, то до історичної романістики — значно слабшим. Можна навести лише нечисленні, дещо принагідні й аж ніяк не вичерпні розвідки, дотичні до досліджуваної проблематики [2; 3; 5; 7]. А проблема трактування польським історичним романом другої половини XIX ст. історії України (і тим більше — спільних сторінок) вимагає свого докладного вивчення, особливо на тлі тогочасного процесу формування української національної свідомості.

Ще на початку свого творчого шляху в 1838 році 25–річний літератор Ю. І. Крашевський звернувся до змалювання подій з історії Волині середини XVI ст. Йдеться про історичну драму «Гальшка», присвячену подіям довкола Гальшки Острозької — племінниці славнозвісного Василя Костянтина Острозького й однієї з фундаторок Острозької академії. Інші персонажі драми — князь Дмитро Сангушко й українська дівчина Молнія. Лише незначна частина подій відбувається в Острозькому замку і стосується примусового одруження Гальшки. У центрі письменницької уваги стосунки князя і простої дівчини, створення їхніх психологічних портретів: «Дмитро Сангушко виведений у драмі як підла, підступна і брехлива людина. (…) Його вірна подруга, українська дівчина-козачка — натура цілісна, самовіддана, жертовна» [1, с. 215–216].

Наступного разу Юзеф Ігнацій Крашевський звертається до історії Волині, видаючи «Мемуари Яна Дуклана Охоцького» (1857). Згадаймо, що поза діяльністю збирача пам'яток Ю. І. Крашевський, як всебічно обдарована особистість, виконував і роботу професійного історика, зокрема, у своїх наукових працях «Вільно», «Литва», «Мистецтво у слов'ян», «Польща в часи трьох поділів».

Серед багатющої спадщини історичних романів Ю. І. Крашевського (всього написано понад сто таких творів) більшість було створено за межами України і Польщі — на еміграції в Європі. У 1875 році він написав історичний роман «Король і Бондарівна» із використанням українського фольклорного матеріалу — пісні про Бондарівну. Однак фольклорний сюжет про занапащену долю і смерть молодої української красуні було перенесено на історичне тло: головною дійовою особою виступає останній польський король Станіслав Август Понятовський, який зустрічає Бондарівну під час своєї історично засвідченої подорожі до Канева в 1787 р. Генетичні зв'язки фольклорного першоджерела і його літературної обробки в історичному романі були вивчені Р. Кирчівим, який зробив такий висновок: «Народна пісня про Бондарівну відіграла роль генетичного ядра основної сюжетної колізії повісті, послужила

моделлю для ряду її образів, підказала письменникові цілий комплекс фабульних мотивів. Однак польський автор по–своєму розвинув, інтерпретував матеріал пісні: подав його на широкому тлі придворного середовища та українського оточення героїні» [5, с. 84].

У рамках зовсім іншого типу історичних романів Ю. І. Крашевський згодом знову звернувся до української тематики. Йдеться про добре відомий задум величезного розмаху, який полягав у створенні циклу романів про зовнішнє і внутрішнє життя Польщі протягом усього періоду її існування. Тут Ю. І. Крашевський сприймав минувшину Польщі як єдине ціле, тому план великої історії усіх таких романів варто сприймати в тісному зв'язку із загальним контекстом циклу «Історія Польщі», в якому планувалося достовірно і всебічно зобразити минуле і представити суспільству якомога об'єктивнішу правду. Ю. І. Крашевський, безсумнівно, прагнув художньо зобразити, цілісно проілюструвати у повістевому форматі всю вітчизняну історію. Це прагнення до цілісності, мабуть, зумовило вибір структурної основи циклу — династичної моделі (кожен історичний роман присвячено діяльності одного з монархів), яка стала хронологічним скелетом всієї монументальної картини. Тут було реалізовано й іншу незаперечну мету найпліднішого польського письменника — дидактичну: зробити узагальнення і висновки для сучасників і нащадків щодо основного сенсу польської історії.

Майже для всіх романів із циклу обрано ключові й драматичні історичні моменти, коли точиться боротьба за владу між різними претендентами. Відтак осердям історичного циклу Ю. І. Крашевського виступає проблематика королівської влади, авторитет якої ганьбили таємні домовленості на елекційному полі. Щоразу автор добирав серед історичного матеріалу факти, котрі розкривали деструктивну роль магнатства як головної дестабілізаційної сили, що послаблювала королівську владу [9, с. 71]. У романі «На королівському дворі» саме магнатські інтриги перешкоджають зміцненню королівської влади Владислава IV. За часів Яна Казимира діяльність скандаліста Радзєйовського та деструктивна роль Марії Людвіки призводять до внутрішнього послаблення держави, яка змушена вести війну з козацтвом.

Дидактична письменницька настанова не призводить, як у Сенкевича, до героїзації національної історії. «Немає в його (Ю. І. Крашевського. — Р. Р.) повістевій спадщині жодного твору, який би снував міражі величі й акцентував силу, велич, загарбницьку енергію або звеличував тріумфи польської зброї» [9, с. 73]. Настанови, які автор пропонує винести читачеві з минулого, полягають не у ствердженні краси польського лицарства чи переможної сили Речі Посполитої, її здатності звитяжно долати будь-які труднощі, а в критичній оцінці тієї ролі, що відіграли польські можновладці. Наука для сучасників має плинути із невтішної оцінки минулого, його критичного переосмислення, а відтак і вироблення цілком нового підходу до влади та устрою держави.

У трьох своїх пізніх романах Ю. І. Крашевський звертається до історії козацтва. Цю своєрідну козацьку трилогію складають романи «Баніт» (виданий у 1885 р.), «На королівському дворі» (виданий у 1886 р.) і «Божий гнів» (виданий у 1886 р.), які створювалися в надзвичайно несприятливих для письменницької праці обставинах. Перший із них був створений у період слідства і судового процесу 1883–1884 рр. проти письменника за звинуваченням у шпигунстві на території Німецького Рейху (письменник жив в еміграції у Дрездені від 1863 р.). Два останні були написані під час півторарічного ув'язнення письменника у Магдебурзькій фортеці, яке почалося у травні 1884 р. «Божий гнів», завершений у Магдебурзі, став останньою книжкою, виданою за життя письменника.

Історичний роман «Баніт. Роман з часів Стефана Баторія» був виданий у 1885 році, хоча фрагмент першого варіанту був написаний ще 1843 року. Двома головними джерелами цього твору стали нарис А. Скальковського про історію останнього коша запорозького та фрагмент «Гербарію» Бартоша Папроцького [13]. Фактично більша частина першого тому присвячена саме козацьким пригодам Зборовського і написана у точній відповідності до подій, представлених Папроцьким і того загального враження, яке Ю. І. Крашевський, очевидно, зберігав від праці А. Скальковського.

Ю. І. Крашевський увиразнив роль оповідача — наочного свідка, учасника подій у козацькому фрагменті життєпису Зборовського, стилізувавши нарацію під шляхетський щоденник учасника походу, члена свити шляхтича. Однак є і відмінності: у Папроцького Зборовський — борець за християнську віру проти поганства, відданий син Речі Посполитої, якому часто доводиться стримувати бажання козаків вирушити проти татар і турків через те, що це могло б нашкодити

державним інтересам, викликати небажаний у час війни з Москвою додатковий конфлікт.

А в Ю. І. Крашевського — це свавільний, імпульсивний можновладець, заряджений духом авантюризму, однак у своєму егоїзмі він не позбавлений ані благородства, ані воєнного запалу, ані лідерського таланту. Для Зборовського гетьманування над козаками — частина плану виходу з тієї ситуації, що склалася для нього у Польщі після вироку баніції, а козацтво — знаряддя, за допомогою якого можна шантажувати правителів Польщі [11, с. 27]. Водночас новоявлений козацький ватажок у романі по-своєму дбає про державні інтереси, хоча ним керує тільки розрахунок [11, с. 65].

Варто наголосити, що з країнознавчого матеріалу наведено описи порогів, Дніпрових островів, зі звичаїв козацтва — відмову від приватної власності, родини, майнову спільноту, простий побут, достаток, козацькі ремесла, способи ведення бою, походів, лицарський дух, волелюбність, сувору дисципліну, примітивну зовнішність, поєднану із хитрістю, віру в характерництво. В цілому цей збірний образ видається позитивним, однак оповідача сповнює відчуття тривоги, недовіри, підкріплене свідченнями поляків, які служать серед козаків, ніби тут «що не лях — то ворог» [11, с. 51].

Безперечно, історичні романи Ю. І. Крашевського виконують дидактичні цілі, властиві всім без винятку польським історичним творам [9, с. 62–63]. Однак ми не помітимо ідеалізації ані Зборовського, ані козацтва. Навіть якщо джерела давали на це повне право; письменник свідомо намагається віднайти рівновагу, поглянувши на історію з іншого боку, відшукавши власний ключ до її об'єктивного розуміння.

Козацьку тематику Ю. І. Крашевський продовжує висвітлювати і в своєму наступному хронологічно романі «На королівському дворі: часи Владислава IV» (1886), де змальовано політику польського монарха в останні роки його панування. Україна і козацтво тут вже відіграють провідну роль, виступають одним із чинників внутрішньої політики. Важливим його джерелом був знайдений Ю. І. Крашевським у 1883 році в Парижі рукопис щоденника П'єра Десноійєра, секретаря королеви Марії Людвіки, який протягом кількох років жив при польському дворі й ретельно записував свої враження. Наступні документальні джерела — це щоденник Альбрехта Станіслава Радзивілла та «Gościniec albo opisanie Warszawy» Адама Яжембського. Інформацію про ментальність і культуру епохи він черпав із мемуарів Веспазіяна Коховського «Pamiętniki do panowania Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza».

Добором джерел можна частково пояснити змістове наповнення роману, місцем дії якого часто служить королівський двір, а предметом опису — придворні стосунки. Із властивим Ю. І. Крашевському талантом відтворено характерні особливості епохи, докладно схарактеризовано рушійні сили, що творили велику політику того часу, проблеми, які нуртували різні верстви суспільства. Автор безжально викриває причини та прояви культурного, політичного, морального занепаду тогочасного суспільства напередодні Хмельниччини: зникнення лицарського духу в шляхти, розкоші, егоїзм, пиху магнатів, кожен з яких прагнув впливати на політику Речі Посполитої задля власної вигоди, стремління короля до абсолютної влади, політичні інтриги, боротьбу за вплив, затхлу придворну атмосферу і розпусту — все це створює понурий образ історичного моменту. З гіркотою автор представляє ці ознаки суспільного розкладу, який вів Польщу до все більших нещасть і поразок і, зрештою, до катастрофи.

Ю. І. Крашевський і в цьому романі послідовно реалізує свою концепцію про верховну цінність сильної, єдиної централізованої влади, покликаної об'єднати різноплемінні території, та шкоду корисливих дій світських і духовних можновладців, продажних магнатів, зацікавлених здобуттям якомога більшого впливу і влади. Щоправда, історичний матеріал не дозволяє реалізувати її сповна, оскільки наміри короля Владислава IV, спрямовані на ослаблення магнатської та шляхетської опозиції за допомогою козацтва, губляться серед придворних інтриг та любовних походеньок. Хоча цілі монарха шляхетні, відсутня ідеалізація його особистості та політичних поглядів.

Головний його ворог — тогочасна політична система, в якій він був заручником свавільної шляхти та магнатів, що поволі перетворювалися на удільних князів. Однак у своєму прагненні до absolutum dominium король виступає не лише як егоїст і заколотник, а і як захисник інтересів Польщі, наводячи традиційні аргументи монархістів — про анархію та слабкість держави, доля якої у відповідальні моменти цілком залежала від колективних рішень сенату і сейму. У цій боротьбі протилежних тенденцій — монархістської і республіканської — жодній зі сторін автор не надає абсолютної переваги: здається, що

державний організм Речі Посполитої існує саме завдяки боротьбі цих протилежностей, які врівноважують і взаємодоповнюють одна одну, забезпечуючи стійкість політичної системи.

Козацтво планували використати як сліпе знаряддя боротьби в обидва боки: і проти Туреччини, і проти непокірної шляхти. У таємному листуванні король пропонує козакам спровокувати своїм самовільним нападом війну з Туреччиною. При цьому погоджується на зміцнення позиції козацтва на Україні, навіть за рахунок місцевої шляхти [12, с. 72]. У цей контекст цілком закономірно вписується наведена автором відома фраза короля у відповідь на скарги козаків щодо утисків: «Чи у вас шабель немає в руках?». «Козацький» погляд у романі представляють покозачений шляхтич Лясота Плаза та загадковий козак Парфен, яких після аскетичного військового побуту Січі вражає пишнота і розкоші польського панства: «Це все їм на погибель! Вони в цих розкошах, як сіль у воді, розм'якнуть і розчиняться, а ми їх колись жменями будемо брати» [12, с. 60]. У Лясоти з часом прокидається національна свідомість, а Парфен так резюмує відмінності між народами і причини тієї ворожості, що саме зароджувалася: «Ви тут усі наші вороги, бо ми народ селянський, а ви, панове, шляхта і князьки. Ви нас так само пестите і платите нам, як і татарам, і так само готові використати, а якщо трапиться нагода — вирізати всіх» [12, с. 374].

На сторінках роману «На королівському дворі» змальовано Київ середини XVII ст. як занедбане зубожіле місто, вкрите руїнами, як слідами колишньої слави [12, с. 417]. Здається, Ю. І. Крашевський на схилі свого життя вивів квінтесенцію трагедії колись могутнього руського народу, який після страхітливої ворожої навали на довгі століття потрапив у неволю. На тлі європейських краєвидів Варшави, розкошів польських магнатських палаців ця картинка столиці Русі була живим свідченням руїни цілого народу, який досі не може оговтатися від нищівних поразок. Не може не вражати таке глибоке, хоча, здавалося б, зазначене на полях, розуміння історичної долі українських земель. При цьому у романі немає жодних похвал польській великодержавності, культуртрегерських аргументів та націоналістичних акцентів, навіть завуальованих від царської цензури. Козацькі персонажі зображені без властивого, наприклад, для Сенкевича приниження. Їхній простий побут свідчить не про культурну нижчість, а про військову звитягу. Ані в «На королівському дворі», ані в «Божому гніві» автор не звеличує мілітарних успіхів польської держави, навіть, здається, умисно уникає баталістики.

Звернувшись до теми Хмельниччини у романі «Божий гнів. Часи Яна Казимира», Ю. І. Крашевський не прагнув зміцнювати серця, але все ж таки підживлював гіпертрофовану й ущемлену національну гордість, наповнював серця співвітчизників марною й облудною надією на відновлення не просто національної польської держави, а великої польської імперії у кордонах Першої Речі Посполитої до поділів. Хоча не можна уявити собі кращого історичного матеріалу для зображення катастрофи, спричиненої расовою і релігійною нетолерантністю, але саме цей «гріх» своїх співвітчизників Ю. І. Крашевський художньо заперечує на сторінках роману.

Здається, у своєму наступному «українському романі» Ю. І. Крашевський наповнює напрацьовану у попередніх своїх творах схему придворної боротьби стереотипним набором мотивів щодо польсько-козацької війни. Противник Речі Посполитої був окреслений традиційно і для мемуаристики XVII ст., і для історіографії XIX ст., і для історичного роману (зокрема, Єжа і Сенкевича): п'яна юрба, збунтоване холопство, розгнузданий натовп. Апокаліптичні візії нелюдської жорстокості, щоправда, накреслені здебільшого у прямій мові персонажів і без надмірної деталізації, цілком відповідали наявному у тогочасному польському дискурсі Хмельниччини топосу перевернутого світу: «Кров лилася потоками, криниці заповнені трупами. Цілі ліси посаджених на палю стоять довкола містечок. Жоден дикий звір так не знущається над своєю жертвою» [10, с. 11]. Стереотипною видається також і характеристика основних дійових осіб: Ярема Вишневецький — руський воєвода, єдиний знавець, пострах і досвідчений переможець козацтва, Кисіль — сенатор від Русі, русин, котрий, бажаючи примирення сторін, з обох боків був звинувачений у зраді, Ян Казимир — монарх-патріот, змушений вести боротьбу не тільки проти бунтівників, а й проти анархічно налаштованої й егоїстичної шляхти.

На початку введено атмосферу передчуття катастрофи — «країна у вогні», «dies irae», бурі та громи, судний день, та й сама назва роману «Божий гнів», — яке додатково посилюється невизначеністю стосовно особи майбутнього монарха. Мотиви Божого гніву звучать на самому початку твору при спробі осмислення причин

несподіваного для тогочасного польського суспільства порушення звичного порядку життя. Йшлося не тільки про вину шляхти перед повсталим українським народом, які, власне, і викликали народний гнів, а й про грошолюбство, любов до розкошів, незгоду, непослух тощо, тобто занепад колишніх лицарських чеснот, яким пишалося шляхетство як ознаками своєї станової винятковості. Пробуджувати сумління береться таємничий шанований за своє благочестя шляхтич Бояновський: «У вас у серцях один егоїзм. Ви прагнете посад не для служби Речі Посполитій, а заради платні, звань домагаєтеся як оренди, від якої будете отримувати доходи. Солдат не слухає командування, гетьмани сваряться поміж собою. По домах незгода, на сеймах розбрат, перед ворогом і битвою непослух» [10, с. 99]. Здається, Ю. І. Крашевський цілком усвідомлено вводить аспект подвійності цього мотиву гріхів задля протиставлення відмінного їх розуміння: «Канцлер Радзивілл гноблення селян весь час згадував, інші закидали занепад лицарства» [10, с. 99].

Януш Радзивілл із його гострими характеристиками шляхетської спільноти є новим персонажем, котрий раніше не був дійовою особою в романах про козацько-польську війну (пор. Теодора Томаша Єжа «З бурхливої хвилі» і Генрика Сенкевича «Вогнем і мечем»). У його висловах поєднуються обидва види гріхів: «Пиха, розпуста, утиски і гноблення вбогих — ось хто наступав на них» [10, с. 42]. Але у художньому світі роману позиція Радзивілла не залишається істиною в останній інстанції, а критично переосмислюється: інші представники шляхетського загалу прямо заперечують її слушність. Показовим є діалог у товаристві шляхти, який починається від зображення «дикості, жорстокішої від звірячої» та ірраціонального «безумства і сп'яніння від крові». Співрозмовникам видається несиметричною така відповідь на утиски, які могли мати місце з боку панів, тому селянське повстання вони сприймають як кару Божу за власне «неробство і пияцтво» [10, с. 176].

Ю. І. Крашевський в авторській ремарці з розумінням подає погляди вірної Речі Посполитій руської православної шляхти, яка домагалася для себе справедливості [10, с. 69]. Гасло релігійної рівності, вочевидь, Ю. І. Крашевський здатний був прийняти, однак феодальний класовий устрій у його патерналістському варіанті вважав непорушним. Наратор-автор на мовному рівні демонструє цілковите усвідомлення соціального підґрунтя конфлікту і його міжнаціонального характеру. Ю. І. Крашевському вдалося уникнути поширеної польської помилки — не помічати окремий український народ у Речі Посполитій. Але навіть визнаючи національні відмінності між польським та українським народами й історичний факт панування одного над іншим, не вбачає нічого у цьому ганебного. Письменник, який із таким запалом викривав різноманітні вади польського національного характеру й історичні помилки, тут виявився сліпим до несправедливої політики Речі Посполитої щодо українського народу, пішов услід за стереотипним мисленням і вклонився міфу кресів, не помітивши колонізаторського характеру тогочасної політики щодо України-Русі. Адже цей «міф був потрібний для відновлення єдиної («інтегрованої») історичної (в межах 1772 р.), отже імперіалістичної і загарбницької, Польщі» [4, с. 34]. На жаль, щодо українського питання письменник не спромігся висловити більш цивілізований погляд, вийти із зачарованого кола уявлень мемуаристики XVII ст.

Зрештою, письменник концентрується не на військових діях і не на польсько-українському конфлікті, а на докладному висвітленні діяльності короля Яна Казимира, намагається збудувати психологічні портрети монарха та його найближчого оточення. Традиційно докладно для циклу «Історії Польщі» Ю. І. Крашевський описує політику королівського двору, зіткнення різноманітних приватних інтересів, події придворного життя, стосунки королівського подружжя, інтереси зовнішньої політики. Широко висвітлюються протилежні тенденції суспільно-політичного життя країни — абсолютистсько-монархічна й анархістсько-республіканська. Цей конфлікт був зумовлений, за Ю. І. Крашевським, національним характером поляків, сформованим їхнім географічним розташуванням на межі між Заходом і Сходом. Творчо застосувавши ідеї Гегеля, Ю. І. Крашевський виводив особливий дух польської історії як зіткнення, боротьбу і поєднання цих двох протилежних начал.

Ю. І. Крашевський цілком спокійно, без демонізації, змальовує наміри Хмельницького: «захопити країну, стати володарем Русі, заснувати для себе окреме королівство, яке на початок він готовий передати в опіку найменш небезпечному сусіду» [10, с. 126–127]. Хоча й з негативними акцентами, та письменникові фактично вдалося прочитати у намірах гетьмана українську мрію про власну державність. Обурення наратора натомість викликає встановлене відповідно до

Зборівської угоди розмежування між Україною та Польщею по Горині. Ю. І. Крашевський не впадає в істерію з приводу «віроломства» Хмельницького, не концентрується на мотивах «зради» козацтва, як Сенкевич у романі «Вогнем і мечем». Хмельницький є доволі типовим персонажем для циклу «Історія Польщі»: його поставлено в одну шеренгу з егоїстичними можновладцями Речі Посполитої, барвисто описаними на сторінках численних романів.

Власне кажучи, на сторінках «Божого гніву» вирішується суперечність між двома засадничими історичними ідеями, які складали, за Ю. І. Крашевським, основу концепції минулого Польщі. По-перше, письменник послідовно зображав внутрішні сили, які інтегрували територію Польщі, зміцнювали владу, силу і авторитет держави: королів, їхніх радників, мудрих політиків, сміливих і далекоглядних керівників (короля, Вишневецького, Радзивілла). Особливо виразно цю тенденцію посилює вибір драматичних історичних ситуацій: боротьби за владу, безкоролів'я, зміни династій, внутрішніх конфліктів. По-друге, повсякчасний осуд письменника викликають деструктивні, відцентрові сили, які штовхають польську державу до хаосу, керуючись корисливими інтересами (козацтво на чолі з Хмельницьким). Часто у цій ролі виступали світські та духовні можновладці, магнати й аристократи, удільні князьки. «Важко заперечити, що цей цикл є звинуваченням проти феодальних угруповань, які підривали авторитет, силу і єдність власної країни. Симпатією ж оточує письменник народні й плебейські верстви, коли тільки може вивести їх на сторінки романів» [8, с. 475]. Мабуть, цією двоїстістю підходу можна пояснити і мінливість образу козацтва в окремих романах: від амбівалентного у «Баніті», позитивного в «На королівському дворі» до очорнення на сторінках «Божого гніву». Якщо при зображенні Самійла Зборовського козацтво виступає в ролі войовничого, часто некерованого союзника свавільного шляхтича, у часи Владислава IV воно зі своїми лицарськими чеснотами і простим побутом є противагою до пишноти та морального розкладу найвищих верств суспільства, то за Яна Казимира — це відверто ворожа сила, яка загрожує єдності вітчизни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баженова С. Від романтизму до реалізму. «Українська школа» в польській літературі 20–90-х років XIX ст.: етапи діяльності, історія України в творчості її представників. Монографія / Стефанія Баженова. — Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2009. — С. 215–216.

2. Булаховська Ю. До проблеми сприйняття в Україні польської художньої прози XIX століття (Юзеф Крашевський, Генрик Сенкевич) / Ю. Булаховська // Романтизм: між Україною та Польщею / Ред. Р. Радишевський. Київські полоністичні студії. — Київ, 2003. — Т. V — С. 281–288.

3. Булаховська Ю. Л. Польський і український історичний роман XIX ст. / Ю. Л. Булаховська // Проблеми семантики, прагматики і когнітивної лінгвістики. Міністерство освіти й науки. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Збірник наукових праць. — К., 2006. — Випуск 10. — С. 34–38.

4. Дашкевич Я. Даніель Бовуа та вивчення історії польсько-українських відносин / Я. Дашкевич // Бовуа Д. Шляхтич, кріпак і ревізор. Польська шляхта між царизмом та українськими масами (1831–1863). — Київ : Інтел, 1996. — С. 3–48.

5. Златогорський О. Ю. І. Крашевський про мисливство: реальність і символіка тематики / О. Златогорський // Проблеми славістики. — Луцьк, 2002. — Число 2–3. — С. 9–12.

6. Кирчів Р. Юзеф Крашевський і Україна / Р. Кирчів // Радянське літературознавство. — № 8. — К., 1968. — С. 75–85.

7. Ковальова В. Луцький замок очима Ю. І. Крашевського / В. Ковальова, О. Златогорський // Zamojsko-Wołyńskie zeszyty muzealne. — Zamość, 2004. — T. II. — S. 185–188.

8. Danek W. Józef Ignacy Kraszewski. Zarys biograficzny / W. Danek. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. — 489 s.

9. Danek W. Powieści historyczne Józefa Ignacego Kraszewskiego / W. Danek. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1966. — 268 s.

10. Kraszewski J. I. Boży gniew. Czasy Jana Kazimierza / J. I. Kraszewski. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987. — 427 s.

11. Kraszewski J. I. Banita. Powieść z czasów Stefana Batorego / J. I. Kraszewski. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986. — 394 s.

12. Kraszewski J. I. Na królewskim dworze / J. I. Kraszewski. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987. — 413 s.

13. Paprocki B. Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584. Wydanie Kazimierza Józefa Turowskiego / B. Paprocki. — Kraków, 1858. — S. 156–167.

УДК 82 (438:477) Ю. Крашевський

Тетяна ЧУЖА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

УКРАЇНСЬКІ ДЖЕРЕЛА У ТВОРЧОСТІ ЮЗЕФА ІГНАЦІЯ КРАШЕВСЬКОГО

У статті проаналізовано українознавчі матеріали та джерела, які належали до поля зацікавлень Ю. І. Крашевського, а також авторські принципи їх відбору, інтерпретації та обробки.
***Ключові слова**: джерела, історіографія, польське українознавство, історичний роман.*

W artykule przeanalizowane zostały ukrainoznawcze materiały i źródła, należące do pola zainteresowań Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz autorskie zasady ich selekcji, interpretacji i obrabiania.
***Słowa kluczowe**: źródła, historiografia, ukrainoznawstwo polskie, powieść historyczna.*

The article analyzes the Ukrainian materials belonging to the Józef Ignacy Kraszewski's field of interests and his principles of selection, interpretation and transformation sources.
***Keywords**: sources, historiography, Polish Ukrainian studies, historical novel.*

У 1838 році в першій об'ємній статті-рецензії на творчість 26-річного тоді Юзефа Ігнація Крашевського Міхал Грабовський похвально відгукнувся про його ранні роботи і водночас висловив низку влучних міркувань, фактично передбачивши на багато років наперед особливості літературного стилю молодого автора. На думку головного творчого працівника «Петербурзького тижневика»: «Учені, історичні, інтелектуальні речі він почав освоювати, як такі, про котрі інформація повинна доходити до всього суспільства, бо вони мають бути змістом справжньої національної літератури» [7]. І далі: «Його внесок має подвійне значення, що ми хотіли підкреслити: відвести нас від неофранцузчини, а заохотити до створення письменства з вітчизняних матеріалів, яких, на щастя, прекрасних багато, їх достатньо, щоб ми пізнавали, зайнялися ними, переконалися, що у сфері наших власних речей є так багато стихій наукового й інтелектуального життя, що не потрібно було б ставати беззмістовним відгомоном чужого — ця праця стала предметом літературної діяльності Пана Крашевського» [7]. Отже, вже перший поціновувач Крашевського підкреслив прикметну рису його творчості: таке використання у художньому тексті наукових, історичних джерельних матеріалів, котре сприяло зростанню національної свідомості співвітчизників, ставало основою створення не тільки тогочасного польського відповідника літературним іноземним зразкам, а й по-суті «справжньої національної літератури».

Ми б хотіли зосередитися саме на цьому аспекті творчості Крашевського, обмеживши весь його широкий інтелектуальний простір тими *історіографічними та джерельними матеріалами*, які слугували матеріалом для зображення українських земель, подій української історії та персонажів, що дозволить точніше окреслити місце українського питання в авторському світогляді. Також розглянемо методи обробки і трансформації джерельного матеріалу. Адже польський письменник вибірково і критично підходив до нього та своєрідно переосмислював при написанні власних художніх (фабулярних та не фабулярних) творів. Тим більше, що серед широкої джерельної бази його творів є чимало ключових позицій для української літератури, фольклору й історіографії, хоча є й такі, котрі абсолютно не вписувалися до польського історичного дискурсу XIX ст. Використання Крашевським при описі сторінок української історії матеріалів як українського, так і польського та іноземного походження, безперечно, збагачувало значеннєве поле польської україніани і забезпечувало всебічність підходу, неупередженість у висвітленні міжнаціональних питань. З іншого боку, автор «Спогадів з Волині, Полісся та Литви» сформував власний комплекс уявлень та концепцію історичного розвитку не тільки Речі Посполитої, а й українських земель, який вирізнявся на тлі тогочасної польської історіографії та історичної романістики.

Передусім варто торкнутися ідеологічного підґрунтя українських зацікавлень Крашевського. Поза очевидним біографічним аспектом однією з основних спонук звернення до української тематики було романтичне за своїм походженням прагнення до автентичності у вигляді

регіоналізму, етнографізму. Адже у першій третині XIX ст. з'являлися численні етнографічні, фольклористичні, історичні наукові дослідження окремих регіонів колишньої Речі Посполитої, як суто наукові, так і по-аматорськи «старожитницькі». А нагромаджений таким чином матеріал ставав, у свою чергу, підґрунтям для власне поетичної та прозової творчості письменників-романтиків. Звідси походить коріння романтичного образу історії України у творах репрезентантів «української школи» в польській літературі — Юліуша Словацького, Богдана Залеського, Северина Гощинського, а також Тимка Падури, Міхала Чайковського та інших.

Значна група робіт цього масиву польської *романтичної історіографії* була використана й Крашевським у літературних подорожах — «Спогади з Волині, Полісся та Литви», «Спогади Одеси, Єдисану і Буджаку», адже стосовно кожної з відвіданих місцевостей автор намагався дати не тільки опис її сучасного стану, а й зазирнути вглиб віків, традиційно без героїзації чи ідеалізації. У цей час вченими-краєзнавцями було видано низку важливих досліджень, у яких поруч із загальнопольськими проблемами історичного минулого, віддзеркалені й сторінки історії Волині, Поділля, Полісся, Галичини та інших регіонів. Серед робіт з історії конкретних населених пунктів давньої Речі Посполитої почесне місце займає двохтомна праця Т. Свєнцького «Opis starożytnej Polski» [24]. Матеріали, опубліковані на її сторінках, охоплюють усі історичні регіони польської держави. Монографія відображає стан вивчення минулого цих населених пунктів на початку XIX ст. Вона, ймовірно, послугувала імпульсом для Крашевського у написанні відповідних історичних екскурсів щодо окремих місцевостей Волині, Полісся і Литви.

Безперечно, важливу роль зіграла також інша праця — Міхала Балінського й Тимотеуша Ліпінського «Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana» [4], окремі томи якої виходили друком у 40-х роках XIX ст. і становили важливий внесок у вивчення минулого українських земель. Історично-статистичні описи українських земель (Київського, Волинського, Подільського, Руського воєводств) містяться у другому томі. Матеріали про населені пункти тут не є завершеними нарисами про їхнє минуле. Це радше фрагменти із джерел, які відображають певні моменти історії, тому вони й стали прекрасним вихідним матеріалом для розбудови на цьому підґрунті нарисів у жанрі подорожі.

Конкретний життєвий чи джерельний матеріал пропускався письменником крізь власну аксіологічну призму. І тут Крашевський незмінно керувався засадою *любові до ближнього* як основою стосунків між людьми, із якої походить потреба взаємної доброзичливості, толерантності до чужих поглядів, імператив допомоги у складних життєвих ситуаціях. Саме цей принцип змушував його оцінювати стосунки між людьми виключно в моральних категоріях, вбачати причини всіх кривд та зловживань у взаєминах між соціальними класами чи народами у нехтуванні цією основною нормою співжиття. У цьому для автора «Історії Савки» та «Уляни» полягають основи симпатії до скривдженого й експлуатованого волинського селянина та недовіри до світу можновладців чи інших привілейованих осіб. Та ж сама доктрина ніколи не дозволяла йому сприймати революцію як шлях суспільного прогресу через застосування насильства і свавілля — звідси і повсякчасний осуд кривавих козацьких повстань, навіть якщо вони відбувалися у відповідь на гостру несправедливість. Адже покращення стосунків між класами чи народами, на думку письменника, можливе тільки за умови перемоги засади любові до ближнього, підвищення морального рівня кожного. Це один із важливих ключів до сприйняття української історії Крашевським.

Щоразу у негативному дусі письменник відзначив численні сліди повстання Богдана Хмельницького у своїх «Спогадах з Волині, Полісся і Литви» (1840). Козацькі війни були драмою, яка зашкодила майбутньому цих земель. Тож письменник писав про «козацьке збіговисько, яке плюндрувало ці краї» [18, с. 49], зокрема, згадуючи про трагедію, яка розігралася в Острозі «під час козацьких нападів», коли «козацькі бунтівники (…) беззахисних мешканців шість тисяч вирізали» [18, с. 284].

Негативно оцінюючи «бунт» Хмельницького, Крашевський однак достовірно відтворює причини заворушень: «Нечуваним був утиск на Русі від панів, який частково призвів чи щонайменше сприяв Хмельницькому у цьому страшному бунті, який стільки крові коштував» [18, с. 141]. Підставою так твердити були відповідні аргументи тих самих польських мемуаристів XVII ст., які зневажливо відгукувалися про військо Хмельницького, зокрема: «Історія польсько-козацької війни» Самійла Грондського [8], «Війна домова…» Самійла Твардовського [26], «Реформація польських звичаїв» Шимона Ста-

ровольського [22]. Письменник не тільки зазначав соціальні причини козацьких виступів, він також доводив, що вони залишаються актуальними й досі. «Стан селян, про який Твардовський згадує як про одну з причин бунту у «Війні домовій», залишається тут ще майже таким, як був» [18, с. 85]. І в іншому місці з цитуванням: «Промовисте змалювання давнього стану селян у русько-литовських провінціях, якщо мова про українські бунти, є у Грондського, в Твардовського у «Війні домовій» і навіть у Боплана. Автор «Про реформацію польських звичаїв» та «Про великий утиск селян на Русі» пише: «Предками нашими було прийнято на сеймах статути, щоб піддані як духовних, так і світських панів працювали не більше одного дня на тиждень. А якщо якийсь пан вчинить ґвалт підданому чи всіх підданих своїм учинком розгніває, тоді від цього пана все село могло піти й до іншого пана переїхати. Тобто від Речі Посполитої залежить те, щоб ми наказували своїм підданим не як рабам, а як помічникам у нашій роботі; тому дуже потрібно, щоб Річ Посполита до цього поставилася за прикладом інших народів, щоб пани своїх підданих, як їм подобається, не вбивали, не грабували їхнього майна, не відбирали оброблених ними земель, не обтяжували їх несподіваними роботами, як німу худобу, а обходилися з ними, як з людьми, по-людськи» [18, с. 63]. Згадується також єврейський історик, свідок повстання Хмельницького, можливо, йдеться про Натана Ганновера [9], який занотував велику кількість загиблих співвітчизників. Але Крашевський намагається з'ясувати причини і цієї жорстокості, спираючись на твердження Старовольського [22] про здирництво єврейських орендарів.

Видані у Вільні в 1845–1846 рр. «Спогади про Одесу, Єдисан і Буджак» також містять фрагменти, присвячені кривавій історії України. Перебіг Коліївщини письменник-мандрівник намагався пояснити у першому томі, користуючись документами, до яких отримав доступ в архіві Аполлона Скальковського (1808–1898). Крашевський розглядає свідчення представника старшини Семена Галицького, який виконував роль посланця Січі й встановив непричетність запорожців до повстань, попри те, що самі «гайдамаки почали себе називати військом запорозьким» [17, с. 75]. Також польський письменник познайомився зі спогадами Микити Леонтійовича Коржа (1731–1835) [1], винісши із них уявлення про звичаї січового ладу, який ґрунтувався на засадах первісної слов'янської єдності. Крашевський підкреслює, що грабіжники й убивці суворо каралися, відповідно до козацького права, а відтак і самі гайдамацькі повстання суперечили духові козацької республіки. Отже, Крашевський намагається дійти до правди на основі документів та першоджерел, нехтуючи, а іноді й прямо спростовуючи стереотипні уявлення популярної польської історіографії.

Засада об'єктивності, неупередженості у висвітленні історії та аналізі джерел незмінно притаманна письменству Ю. І. Крашевського, хоча досягти її було зовсім не просто на тлі непримиренності протилежних позицій різних історичних шкіл. Адже ще на початку XIX ст. навколо української історії розгорілося ідеологічне протистояння між польськими та російськими істориками, зокрема, у працях таких російських авторів, як Карамзін і Руссов, землі Правобережної України розглядалися як «исконно русские», які після тривалого часу повертаються до Росії: сутність української історії представлялася як одвічне прагнення до возз'єднання. Польські ж дослідники наголошували на їхньому нерозривному зв'язку із Річчю Посполитою, що мало визначальний вплив на їхній розвиток. А перебільшене акцентування його значення знайшло вираження в негативній тенденції, яка виникла в польській історіографії у першій половині XIX ст. та частково тривала й у другій половині, — ідеї польського месіанства, чи навіть «культуртрегерства» на схід. Такі позиції добре помітні у роботах пізніших польських дослідників історії України (Маріана Дубецького, Францішка Равіти-Гавронського та ін.).

Пошук історичної правди неупередженим дослідником у морі полярних тверджень не тільки дослідників, а й свідків і учасників подій, на думку Крашевського, можливий тільки за врахування протилежних поглядів та критичної оцінки джерельних матеріалів. Зокрема, справжню історію запорізького козацтва можна вивчати не тільки за працями іноземних авторів Боплана, Шевальє, Мюллера, як пропонував А. Скальковський [11, с. 45] у своїй праці, а й польських: «Кожен предмет виграє від того, що на нього дивляться із різних боків. Чим більше відрізняються між собою історії, тим чіткіше із їхнього порівняння можна вичитати правду» [11, с. 46]. Саме такий підхід демонструє він сам, залучаючи до вивчення історії козацтва не тільки оповіді Коржа, «Літопис Самовидця», роботи Дмитра Бантиш-Каменського, козацькі

думи, у тому числі опубліковані на сторінках «Athenaeum», народні пісні, видані Михайлом Максимовичем, а й праці Міхала Грабовського, Шимона Старовольського [22; 23], хоча водночас критикує надмірну довіру, наприклад, до творів Кітовича [10] і «Мемуарів старого литовського шляхтича» [21] як недостатньо автентичних. Неупереджений підхід у нарисі-рецензії «Запоріжжя» показав Крашевського як дослідника, котрий творить на межі двох культур, історій, чітко усвідомлюючи як їхні спільні пункти, так і моменти непримиренного антагонізму. Водночас Крашевський як польський інтерпретатор «Історії Нової Січі…» сприяв зближенню таких різних історіографій, популяризації виваженого погляду на спільні сторінки історії. Крашевський намагається уникнути похопних висновків, сенсаційні чи контроверсійні «відкриття» розглядає крізь призму здорового глузду, спираючись на принципи реалізму.

Автор «Спогадів про Одесу, Єдисан та Буджак» послідовно відданий *засадам реалізму*: шукає раціональне пояснення процесів і явищ, цікавиться долею цілих суспільних організмів — народів чи соціальних груп, ставлячи її залежними переважно від впливу зовнішніх обставин. Відтак він високо цінує статистичну інформативність та документальну достовірність праці Скальковського, доводить співвітчизникам, що наведені тут факти заперечують часто експлуатований у польській літературі міф про козацтво як напівдике збіговисько: «На загальне переконання, запорожці не надто дбали про збереження письмових пам'яток свого існування, чарівно відображеного в їхніх піснях та переказах» [11, с. 22]. «Історія останнього Коша запорозького — це не історія з переказів і цитат, вона зачерпнута автором із найцікавіших фрагментів із власного запорозького Архіву, про існування якого ніхто раніше навіть не здогадувався» [17, с. 292]. Крашевський наводить деякі документи з архіву Скальковського, які свідчать про самостійну зовнішню політику козацтва: із Туреччиною (Трактат від 1649 року про вільне пересування і торгівлю на Чорному морі), Росією (царський привілей про Самару (1688), Грамота Патріарха Йоахіма (1688)), Універсал Хмельницького (1655), документи про зв'язки Запоріжжя із кримськими ханами. Мабуть, ще тоді було закладено основи образу Хмельницького, який постане у написаному через багато років по тому романі «Божий гнів» (1886) — відмінний від традиційних постатей польської історичної романістики: хитрий дипломат, котрий мав цілу розвідувальну мережу по всій Європі. За сюжетом, після розгрому козаків під Берестечком знайдено таємну канцелярію гетьмана, а в ній — донесення і рапорти з Варшави, Рима та Відня. Це й давало Хмельницькому, за Крашевським, глибоке зрозуміння противника, а у поєднанні з хитрістю, підступністю та віроломством тривалий час забезпечувало військові та політичні успіхи [12, с. 370].

Описуючи у другому томі «Спогадів Одеси, Єдисану і Буджаку» історію татарського народу, він користувався не тільки працями Скальковського [2; 3], а й мемуаристикою іноземних мандрівників (Боплана, барона де Тотта [25], Палласа [20]) та польськими історичними дослідженнями Чацького [6], Ваповського [27]. Повчальний висновок робить Крашевський щодо долі кочівників, які втратили свої землі у результаті російсько-турецьких війн: «…довго вони були страшними для Польщі, а перемогли самі себе, розбиті, ослаблені, покинули край, який займали так довго, так, що жодна душа в ньому не залишилася із давніх мешканців». Схожий висновок Крашевський робить і щодо історичної долі українського козацтва, у контексті знищення Запорізької Січі у 1775 р.: «Колись лицарська спільнота занепала, за загальним законом. Щоденний мир від татарів і турків було забезпечено російськими завоюваннями, простір довкола розширювався, ця міліція ставала майже непотрібною, кордони відсувалися і втікали від неї; тож довелося козакам знайти нові заняття, переродитися, змінитися, занепасти духом. Постійна боротьба, така, як раніше, не підживлювала їхньої мужності, не розвивала діяльності. Із решток архівів ми чітко бачимо, як далеко відійшли запорожці XVIII ст. від своїх предків XVI ст.» [11, с. 45]. У романі «На королівському дворі. Часи Владислава IV» (1885) натрапляємо на опис Києва середини XVII ст.: руїни, пустка, могили, де люди не здатні повернути собі колишньої величі й сили — «осиротілі рештки розігнаного народу» [14, с. 417]. Втрата своїх позицій Києвом в обіймах Речі Посполитої та незавидна доля руського народу, позбавленого державності, що здебільшого не акцентували польські письменники, показані Крашевським без прикрас. З усіх цих промовистих прикладів, знайдених Крашевським в Україні, вимальовується невблаганна закономірність — без міцного духовного стрижня, спільноти і навіть цілі народи занепадають чи й повністю зникають.

Принципи любові до ближнього та реалізму лягли в основу *демократизму* письменника,

його поваги до народів, які входили до складу колишньої польської держави, визнання їхньої національної і релігійної самобутності. Це доводять, зокрема, рядки зі вступних розділів повісті «Остання із князів Слуцьких» (1841), де Крашевський робить історичний екскурс щодо церковної унії та східних теренах Речі Посполитої та щодо ролі єзуїтів у часи Зиґмунта III: «…вони (єзуїти. — *Т. Ч.*) обернулися проти віросповідання східної церкви! Кілька разів унії закінчувалися безрезультатно, що навело на думку про нову, більш дієву. До Риму було вислано єпископів із підписами, які в Бресті під примусом були отримані. Відомо, як очільники цього віросповідання сильно противилися унії, яке загальне невдоволення викликав утиск, спричинений єзуїтами. Почалося сильне переслідування вірних східного обряду, їх почали кривдити, на парафії садити уніатів, зі зброєю в руках нападати на монастирі, перехоплювати кошти й утискати, аби примусити перейти в унію. Однак результат цього був нікчемним: переслідування розпалює ненависть, а не навертає, не долає її» [16, с. 15–16].

Ідеї слов'янофільства також штовхали до заглиблення у з'ясування сутності слов'янської мовної, культурної, етнографічної, історичної спільності, а на практичному рівні могли дати певне обґрунтування, з одного боку, для співжиття поляків із росіянами в рамках одного державного організму, а з іншого — для господарчого симбіозу польського двору та українського селянина, оскільки на той час не існувало жодних перспектив подолання цих міжетнічних суперечок. Хоча проголошення ідей слов'янофільства патріотичним середовищем могло бути прирівняне до зради національних інтересів. Замолоду Крашевський шукав компромісу на шляху легальної діяльності у рамках можливостей, які надавала Російська імперія, а це дійсно був досить слизький шлях, адже він легко міг закінчитися переходом на угодовські позиції. Свідченням ідейного руху в цьому напрямку Крашевського були висновки конкурсної мовознавчої праці «Sed quid tentare nocebit» на посаду лектора польської мови в Університеті святого Володимира у Києві. Робота здобула найвищу оцінку конкурсної комісії, хоча автор так і не отримав бажаної посади через участь у листопадовому повстанні. Однак згодом вона була опублікована у «Петербурзькому тижневику», ідеологічній лінії якого цілком відповідали проголошені тези. Справа в тому, що із суто мовознавчого порівняння слов'янських мов автор зробив висновки чіткого політичного характеру: «А хто ж знає, чи не було б таке зближення, поєднання, зрівняння першим кроком до об'єднання, котре неминуче настане з часом. (…) чому ж братні колись мови не могла б тісніше пов'язати спільність їхнього формування і долі, так, як розділили їх різні випадки і відмінність шляхів?» [13].

Саме ці рядки дали підстави дослідникам говорити про слов'янофільські впливи на Крашевського. Здається, це дійсно ще одне джерело інтересу Крашевського до українського фольклору, етнографії, історії, творчості українських письменників. Адже вже хрестоматійними стали факти подвижницької праці Крашевського зі збирання та публікації українських матеріалів на сторінках часопису «Athenaeum», наприклад: дослідження «Українські пісні та перекази» Еразма Ізопольського, історичних пісень та дум, статті про Івана Мазепу, малоросійських оповідань П. Куліша, українознавчих праць М. Грабовського, А. Грози, Г. Жевуського, Р. Підберезького, А. Словіковського тощо. Приклади безпосереднього звернення Крашевським до народних джерел можна множити: сюжет історичного роману «Король і Бондарівна» значною мірою спирається на українську пісню «Про бондарівну», а у «Баніті» використано елементи думи «Буря на Чорному морі», у «Спогадах з Волині, Полісся і Литви» наведено фольклорні перекази.

Відверто ж свої погляди щодо слов'янофільства і панславізму Крашевський зміг висловити тільки через 35 років — у 1872-му, мешкаючи в Дрездені. Однак його статтю «Про панславізм (З посмертних паперів)» не публікували за життя письменника, вона була видана у Кракові тільки в 1889 р. На основі багаторічних спостережень в автора викристалізувалися однозначні висновки щодо характеру цієї течії як ідеологічного прикриття для імперської політики царської Росії, що перекреслювали його попередні погляди часів співпраці з «петербурзькою котерією». Справа тут не просто в несталості поглядів письменника, а насамперед у драматичній колізії між потребою єднання слов'ян перед германською загрозою, яку гостро відчував Крашевський, і нестримним прагненням до гегемонії у слов'янському світі Росії, для якої «слов'янство є тільки матеріалом для нового витворення росіян» [15, с. 15].

Ідея слов'янської єдності виявилася утопією. Доля кожного народу, який надто тісно

зблизиться з Росією, трагічна: повна втрата національного характеру. Як пересторогу для інших слов'ян Крашевський наводить приклад України: «Росія ж вимагає від тих, хто хоче з нею об'єднатися, повної відмови від індивідуальних рис, традицій, мови, віри і прийняття рис російських, російського характеру. Це ще не помітно в Польщі, але в Малоросії русифікація вже майже здійснилася. Тут різко зупинили розвиток літератури, загальмували вироблення нової ідентичності — змусили відректися від індивідуальних рис» [15, с. 18].

Отже, серед широкого кола зацікавлень Ю. І. Крашевського українські справи займали почесне місце. Письменник не тільки пропустив крізь свою творчу лабораторію величезний джерельний масив, а й зробив вражаюче точні висновки щодо історичних процесів в Україні. Був переконаний, що тільки відповідність архівним матеріалам при застосуванні критичного підходу може дати правдиву картину минулого. Вирісши із романтичного етнографізму й аматорського старожитництва, Крашевський пройшов гірку школу слов'янофільства, при цьому в своїх історичних дослідженнях та романах намагався спиратися на принципи реалізму, неупередженості та об'єктивності, послідовно залишався вірним загальнолюдським цінностям. Саме такий підхід польського письменника у поєднанні із колосальною працелюбністю забезпечив те, що щирий інтерес до життя українського народу приніс вагомі плоди як для польської, так і для української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. [Корж Н. Л.] Устное повествование бывшего Запорожца, жителя Екатеринославской Губерніи и Уьзда Михайловки Никиты Леонтьевича Коржа. — Одесса, 1842. — 94 с.

2. Скальковский А. Хронологическое обозреніе Исторіи Новороссіискаго края 1730–1823 / А. Скальковский. — Одесса, 1836, 1838. — Часть I, II. — 288, 349 с.

3. Скальковский А. Занятіе Крыма вь 1783 году. Матеріялы для Исторіи Новороссійскаго края / А. Скальковский // Журнал Министерс. Нар. Просв. — № IV. — 1841. — С. 8–44.

4. Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana / M. Baliński, T. Lipiński. — T. 2. — Cz. I i II. — Warszawa, 1844. — 1446 s.

5. Beauplan W. Ciekawe opisanie Ukrainy polskiej i rzeki Dniepru od Kijowa aż do miejsca, gdzie ta rzeka wrzuca się do morza / W. Beauplan // Niemcewicz J. U. Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polszcze. — T. 3. — Warszawa, 1822. — S. 336–406.

6. Czacki T. O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, żródłach, związku i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy 1527 r. Wydanym / T. Czacki. — T. I. — Warszawa, 1800.

7. Gr…ski M. Rozbiór pierwszego tomu poezji J. I. Kraszewskiego (wyjątek z III tomu «Literatury i Krytyki») / M. Grabowski // Tygodnik Petersburski. — 7/19 X, 11/23 X, 14/26 X — 1838.

8. Grądzki S. Historia belli cosacco-polonici, powst. ok. 1672 / S. Grądzki — Peszt : K. Koppi, 1789 (Фрагмент було видано у перекладі: Грондзкий С. Отрывок [о битве при Берестечко] из 2-го тома «Истории 10-летней войны южной Руси с поляками» [Грондского]. — Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1836. — № 7. — С. 125–148).

9. Hannower N. Jawein Mecula t. j. Bagno głębokie. Kronika zdarzeń z lat 1648–1652, napisana przez Natana Hannowera z Zasławia i wydana po raz pierwszy w Wiedniu w r. 1656. Przełożył z oryginału i opatrzył wstępem i objaśnieniami Dr. Majer Balaban / N. Hannower // Sprawy i rzeczy ukraińskie. Materiały do dziejów Kozaczyzny i hajdamaczyzny / Wydał Fr. Rawita-Gawroński. — Lwów, 1914. — 218 s.

10. Kitowicz J. Opis obyczajów i zwyczajów w panowanie Augusta III / J. Kitowicz — T. 1 i 2. — Poznań, 1840 i 1841.

11. Kraszewski J. I. Zaporoże / J. I. Kraszewski // Wasyłenko W. Józef Ignacy Kraszewski. Zapomniane, nieznane (ukraińskie materiały źródłowe). — Warszawa : Min. Kultury i Sztuki, 1999. — 180 s.

12. Kraszewski J. I. Boży gniew / J. I. Kraszewski // Przygotowanie do druku, posłowie i przypisy Antoni Jopek. — Warszawa, 1958.

13. Kraszewski J. I. Myśli o gramatyce historyczno-porównawczej języków słowiańskich / J. I. Kraszewski // Tygodnik Petersburski. — 27.VII–8.VIII.1837.

14. Kraszewski J. I. Na królewskim dworze / J. I. Kraszewski. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987.

15. Kraszewski J. I. O panslawizmie (z papierów pośmiertnych) / J. I. Kraszewski. — Kraków : 1889.

16. Kraszewski J. I. Ostatnia z książąt Słuckich / J. I. Kraszewski. — Wilno, 1841.

17. Kraszewski J. I. Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Budżaku. Dziennik przejażdżki w roku 1843 od 22 czerwca do 11 września. Przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz / J. I. Kraszewski. — Warszawa : PIW, 1985.

18. Kraszewski J. I. Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy. Przygotował do druku i wstępem poprzedził S. Burkot / J. I. Kraszewski. — Warszawa, 1985.

19. Niemcewicz J. I. Podróże historyczne po ziemiach Polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte / J. I. Niemcewicz. — Paryż–Petersburg, 1858.

20. Pallas P. S. Observations faites dans un voyage entrepris dans les gouvernements meridiaunaux de l`empire de Russie dans les ans 1793 et 1794 / P. S. Pallas. — Leipzig, 1799. (Рос. перекл. Паллас, Петр Симон Наблюдения, сделанные во время путешествия южными наместничествами Русского государства в 1793–1794 годах. — М. : Наука, 1999. — 246 с.)

21. Pamiętniki starego szlachcica Litewskiego // Rusałka. — Wilno, 1840.

22. Starowolski Sz. Reformacja obyczajów polskich — brak miejsca i roku wydania (według F. Bielaka i Estreichera, ok. 1650). Перевиданий у збірнику: Wiśniewski A. Rozmowy w ciekawych i potrzebnych... materiach — T. 2. –Warszawa, 1761.

23. Starowolski Sz. Wojownicy sarmaccy / Sz. Starowolski. — Warszawa : Wydawnictwo Ministerstwa Obrony narodowej, 1978. [Першодрук латиною: Starowolski S. Sarmatiae Bellatores (1631). Містить 130 біографій можновладців та лицарів Речі Посполитої].

24. Święcki T. Opis starożytnej Polski / T. Święcki. — T. 1 i 2. — Warszawa, 1816.

25. [Tott de] Opisy Turków i Tatarów p. Barona de Tott z franc. na polski tłum / Tott de — T. I, II. — Warszawa, 1789, 1791. — 245, 348 s.

26. Twardowski S. Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania Najjaśniejszego Jana Kazimierza Króla Polskiego tocząca się na cztery podzielona xięgi oyczystą muzą od Samuela z Skrzypny Twardowskiego opus posthumum / S. Twardowski. — Kalissii : Typis Collegij Calissiensis, 1687. — 208 s.

27. Wapowski B. Dzieje Korony polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego od r. 1380 do 1535 / B. Wapowski — T. 1. — Wilno, 1847.

28. Wójcicki K. W. Obrazy starodawne / K. W. Wójcicki — Warszawa, 1843.

Edward KASPERSKI
Uniwersytet Warszawski

KRASZEWSKI I NORWID: STOSUNEK DO HISTORII, BARIERY DIALOGU, SPÓR O POWIEŚĆ

Стаття присвячена непростим відносинам між двома відомими польськими письменниками — Ю. І. Крашевським і Ц. К. Норвідом. На основі збережених письмових висловів обох творців та відомих фактах їхньої біографії змальовано картину двох вкрай різних поглядів митців на основні питання письменницької художньої майстерні.
Ключові слова: *Норвід, Крашевський, полеміка, роман, історизм.*

Niniejszy artykuł traktuje o nieprostych stosunkach między dwoma znanymi pisarzami polskimi — J. I. Kraszewskim i C. K. Norwidem. W oparciu o zachowane wypowiedzi pisemne obu twórców i znane fakty z ich biografii nakreślono obraz dwóch skrajnie różnych postaw artystów odnośnie do podstawowych zagadnień z zakresu warsztatu pisarskiego.
Słowa kluczowe: *Norwid, Kraszewski, polemika, powieść, historyzm.*

This article deals with no simple relationship between the two well-known writers Polish — J. I. Kraszewski and C. K. Norwid. Based on the observed expression of both creators and written evidence from their biography outlines the picture of two very different attitudes of the artists on the basic issues of a writing workshop.
Keywords: *Norwid, Kraszewski, polemic novel, historicism.*

I. Dyskursy o historii a powieść historyczna

Pozycja narracji historycznej i wiedzy o historii były w polskim porozbiorowym społeczeństwie dziewiętnastowiecznym wyjątkowe. Dyskursy historyczne — w pierwszym rzędzie dyskursy tożsamości (kim jesteśmy, czym różnimy się od innych, zwłaszcza od zaborców i sąsiadów), dyskursy dziedzictwa (czym była nasza przeszłość i jakie mamy wobec niej zobowiązania) oraz dyskursy przeznaczenia (o jaką przyszłość mamy się ubiegać, ku jakiej zmierzamy) — przenikały w zasadzie wszystkie dziedziny ówczesnego życia umysłowego, z literaturą piękną na czele. «Sytuacja, w której znalazły się po roku 1830 kultura polska, nauka polska i literatura polska, zauważał Julian Krzyżanowski, była nie do pozazdroszczenia. Po zamknięciu, tytułem represji, uniwersytetów w Warszawie i Wilnie pozostał z trudem wegetujący w tzw. Rzeczypospolitej Krakowskiej stary Uniwersytet Jagielloński. Prasa właściwie przestała istnieć, literatura zaś przesunęła się na emigrację. W tych warunkach wystąpiło zjawisko niezwykle ciekawe — funkcje mianowicie zlikwidowanych instytucji życia społecznego wzięła na swe barki powieść, reprezentowana przez jednego człowieka, wokół którego rychło miał się pojawić spory zastęp współpracowników»[1]. Tym człowiekiem był oczywiście Józef Ignacy Kraszewski, a zastępem współpracowników znakomita plejada autorów powieści historycznych, która pojawiła się w drugiej połowie XIX wieku, z takimi nazwiskami na czele, jak Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus czy Stefan Żeromski. Wyrośli oni z Kraszewskiego, chociaż go zarazem przelicytowali i zasłonili.

Powieść stała się powszechnie odwiedzaną siedzibą, nośnikiem i dynamicznym rozsadnikiem wspomnianych dyskursów historycznych. Przenosiła je ze środowisk akademickich (Wilno, Kraków, Warszawa, Lwów) i wyspecjalizowanych kręgów badaczy-historyków, archiwistów czy archeologów na szerokie forum społeczne, obejmujące w zasadzie wszystkie warstwy dysponujące umiejętnością czytania i chociażby elementarną oświatą. Nadawała im w pierwszym rzędzie atrakcyjną oprawę literacką i artystyczną, udostępniała je szerokim rzeszom czytelników, uprzystępniała i popularyzowała je. Informacyjno-intelektualny kształt wiedzy i myśli historycznej produkowanej przez wspomniane dyskursy, osadzonej w nich i przekazywanej za ich pośrednictwem łączyła (i w ten sposób uatrakcyjniała) z żywą, zróżnicowaną pod względem językowo-stylistycznym i formalnym narracją, absorbującą intrygą, akcją i fabułą, portretami znanych, mniej znanych oraz fikcyjnych postaci, które zgodnie z sugestią autora żyły i działały w przeszłości, z konkretnymi i unaoczniającymi opisami tła dziejowego. Dawała obraz języka, obyczajów oraz kultury materialnej i duchowej epoki, o której opowiadała. Wprowadzała w panujące dawniej stosunki międzyludzkie, rodzinne, społeczne, polityczne, wyznaniowe, międzynarodowe.

Najważniejsze bodajże było to, iż polska dziewiętnastowieczna powieść historyczna przenosiła

mniej czy bardziej odległą przeszłość — w pierwszym rzędzie historię Polski — w krąg aktualnej świadomości społecznej. Czyniła jej żywym składnikiem płynnej i zmieniającej się teraźniejszości. Powodowała, iż pamięć historyczna stawała się aktywnym **spoiwem** świadomości narodowej. Integrowała tę świadomość na wielu płaszczyznach i na wiele sposobów: intelektualnie, emocjonalnie i moralnie. Scalała ją ponad terytorialnymi kordonami państw zaborczych i na przekór istniejącemu rozbiciu oraz rozproszeniu ówczesnego polskiego społeczeństwa. Przełamywała alienujące podziały, wynikające z utraty bytu państwowego i politycznego i z parcelacji między trzech — nierzadko skłóconych i wojujących ze sobą — zaborców. Największym zagrożeniem było to, iż różne części społeczeństwa polskiego uczestniczyły w całkowicie odmiennych organizmach politycznych, prawnych, administracyjnych, edukacyjnych i językowych oraz że poddawano je polityce asymilacyjnej i wynaradawiającej. Powieść i refleksja historyczna — zwłaszcza adresowane do masowego odbiorcy, jak dotyczyło to znacznej części produkcji powieściowej Kraszewskiego — stawały się czynnikiem oporu wobec zaborców oraz formą obrony tożsamości narodowej. Ograniczały zasięg i skuteczność polityki wynaradawiającej. Pamięć przeszłości kierowała wzrok ku przyszłości i ku myśli o niepodległości.

Trzeba zarazem podnieść, że dyskursy historyczne, którymi interesowała się ówczesna literatura i które beletryzowała, nie były bynajmniej jednolite. Różniły się treściami, przedmiotem, formą, tendencjami ideowymi czy wymową. Rozwijały się niekiedy w skrajnie rozbieżnych kierunkach. Dość przywołać polemiki i dyskusje, jakie budziły republikańska i demokratyczna szkoła Joachima Lelewela, konserwatywna szkoła krakowska (ks. Walerian Kalinka, Józef Szujski, Michał Bobrzyński, Stanisław Smolka), z którą zresztą wprost polemizował Kraszewski, szkoła lwowska (Szymon Askenazy, August Bielowski, Wojciech Kętrzyński, Ksawery Liske, Karol Szajnocha, Tadeusz Wojciechowski i inni), czy wyłaniająca się z ducha pozytywizmu, krytyczna i nowocześnie myśląca szkoła warszawska (Tadeusz Korzon, Władysław Smoleński, Adolf Pawiński, Aleksander Rembowski, Stosław Łaguna)[2].

W debatach historycznych uczestniczyła znaczna część ówczesnej polskiej inteligencji: nauczyciele, uczeni, politycy, prawnicy, duchowni itd. Należy jednakże podkreślić wyjątkową rolę literatury pięknej, gdyż to ona właśnie — posługując się fikcją, operując sugestią i używając języka obrazów — mogła przekazywać informacje o dziejach narodowych i przemycać treści patriotyczne. Ponadto pisarze mieli z natury rzeczy szeroki, w pewnym sensie uprzywilejowany dostęp językowy do ludności mówiącej po polsku. Oni też podtrzymywali i utrwalali zainteresowanie polszczyzną i pośrednio losami całego polskiego historycznego dziedzictwa narodowego.

Powieść historyczna była niewątpliwie formalnie i tematycznie najbliższa dyskusjom o przeszłości i dziejach narodowych. Obiektem jej uwagi stawały się «dzieje bajeczne», średniowieczne rozbicie dzielnicowe, walki Władysława Łokietka i Władysława Jagiełły z Krzyżakami, «mocarstwowa» idea Jagiellońska, konfederacja barska, wojny polsko-kozackie, czasy saskie, koliszczyzna, Sejm Czteroletni, epopeja napoleońska. Spory historyczne, jeśli uwzględnić tylko tematykę narodową, obejmowały w przekroju XIX stulecia tak zapalne i jątrzące kwestie, jak powody utraty przez Polskę niepodległości i substancji narodowej, rozliczeń i odpowiedzialności za ten stan rzeczy, postaw wobec istniejącej współcześnie sytuacji w kraju i w Europie, zwłaszcza wobec perspektyw i efektów powstań przeciwko zaborcom, oceny kolejnych koniunktur politycznych oraz stosunku do zaborców w ogóle i do każdego z osobna.

Dyskusje o profilu literackim komplikował właściwy powieści historycznej **dymorfizm**. Podlegała ona bowiem podwójnej presji, zmierzającej częstokroć w rozbieżnych, trudnych do pogodzenia kierunkach. Jeden typ takiej presji rodziły postulaty artystyczne. Domagały się one prezentowania przez utwór żywego języka, pomysłowej i jednocześnie prawdopodobnej fikcji, przekonującej charakterystyki i psychologii postaci, sugestywnej narracji, interesującej intrygi, akcji i fabuły, słowem, respektowania aktualnych kryteriów, kanonów i wymogów estetycznych oraz względu na «podobanie się czytelnikom». Inne normy, przeciwnie, żądały z kolei zgodności powieści z faktami, wiedzą historyczną i utrwalonym w świadomości czytelników obrazem wydarzeń. Powieść musiała decydować o wzajemnych proporcjach literackości operującej zmyśleniem i fikcją oraz niepodważalnych faktów: raz przeważała w powieści literackość, innym razem górę brała faktografia («prawda») historyczna. Istotną rolę odgrywała również skala, w jakiej sytuowano dzieje. Jedni autorzy ograniczali się do skali narodowej, a więc akcentowali problematykę historii Polski; inni podkreślali z kolei determinującą rolę i wpływ historii powszechnej. Obie te skale oraz perspektywy poznawcze i narracyjne pozostawały niejednokrotnie w konflikcie, gdyż nasuwały inne konkluzje i postulaty praktyczne.

Kwestie tego rodzaju miały odegrać znaczącą rolę w kształtowaniu poglądów na dzieje Norwida i Kraszewskiego. Ten pierwszy, uprzedźmy z góry tezę nieniejszych rozważań, przyjmował za punkt odniesienia dla refleksji historycznej dzieje światowe i uważał, że celem ich jest powszechna chrystianizacja, w której Polska powinna uczestniczyć i której strategii należało się podporządkować. Kraszewski, przeciwnie, wyraźnie preferował dzieje narodowe: przyznawał ich pierwszeństwo i autonomiczny charakter. Wspomniane preferencje nie znaczyły jednak, że Norwid ignorował na przykład dzieje narodowe a Kraszewski powszechne. Kardynalne różnice sprowadzały się głównie do tego, co według jednego i drugiego pisarza stanowiło podstawę i dominantę w konstruowaniu obrazu dziejów oraz w odczytywaniu ich kierunku, celu i sensu.

II. Kraszewski — obsesja i cień prześladowczy Norwida?

Poglądy na historię polaryzowały dziewiętnastowieczną opinię polską. W obszarze ówczesnych dyskursów historycznych funkcjonowały bowiem rozmaite — czasem zgoła radykalnie odmienne i wręcz wykluczające się — orientacje polityczne, aksjologiczne i światopoglądowe. To samo dotyczyło zresztą literatury. Toteż interesujące i pouczające w tej materii może być zestawienie postawy Kraszewskiego — bezspornego lidera polskiej, dziewiętnastowiecznej, prozatorskiej, narracyjno-fabularnej, powieściowej produkcji historycznej — z postawą i twórczością działającego niemalże paralelnie z Kraszewskim Cypriana Norwida[3]. Autor *Promethidiona, Sztuki w obliczu dziejów, Niewoli* i *Rzeczy o wolności słowa* wprawdzie nigdy nie stworzył konwencjonalnej powieści historycznej, respektującej prozatorskie ramy i założenia gatunku, ale tematowi i problematyce historii udzielał proporcjonalnie równie wiele uwagi, co sam Kraszewski, tyle tylko, że ujmował problematykę historii w innym świetle, trybie i stylu pisarskim. Wzajemna znajomość obu pisarzy — to, że wiedzieli o swoim istnieniu, sporadycznie komunikowali się ze sobą oraz w pewnym stopniu i zakresie obserwowali własną produkcję literacką — czyni ich konfrontację zasadną i poznawczo pożądaną.

Trzeba w pierwszym rzędzie przypomnieć i podkreślić w tym miejscu, że istniała rażąca dysproporcja w socjalnym i literackim położeniu obu pisarzy. Podczas gdy Kraszewski należał do znanych i popularnych w kraju osobistości literackich i narodowych, udzielał się bowiem w wielu dziedzinach poza literaturą, był aktywny i płodny jako utalentowany publicysta, historyk, krytyk wydawca oraz działacz polityczny i społeczny, to z kolei Norwid, przebywający od wczesnej młodości poza granicami kraju, na emigracji, uwikłany w walkę o materialne przetrwanie i zaabsorbowany poszukiwaniem zamożnej żony, która zapewniłaby stabilną przyszłość, pozostawał w cieniu. Był na literackim Parnasie postacią trzecio lub czwartorzędną, słowem, figurą prawie *incognito*. Również działalność poety na niwie publicznej — mimo demonstrowanych ambicji — była raczej mizerna i nie przynosiła efektów. Ta marginalna czy peryferyjna pozycja literacka i socjalna Norwida pozostawała w karykaturalnym kontraście z jego intelektualnym i literackim dorobkiem, podejmującym węzłowe i newralgiczne problemy artystyczne, narodowe i globalne XIX wieku. Kapitał twórczy, którym Norwid dysponował, pozostawał tedy z braku szerszego odzewu w zasadzie martwy i społecznie bezużyteczny. Tak przynajmniej rzeczy się miały za jego życia.

Tymczasem wpływ Kraszewskiego na polską opinię literacka i czytelniczą był nie do przecenienia. Pisarz ten w nowoczesny sposób utrzymywał się nieprzerwanie na rynku, a tym samym skupiał na sobie uwagę i pozostawał na widoku publicznym. Był więc stale obecny w świadomości społeczeństwa, wypowiadał się na forum publicznym na temat jego żywotnych spraw. Taka była zresztą jego nowatorska strategia pisarska, zorientowania na aktualność i teraźniejszość, a nie, jak u Norwida, na wieczność. Poza Norwida była monumentalna, postawa Kraszewskiego — doraźna i praktyczna. W *Liście do Pani XX*, umieszczonym na czele III tomu powieści *Zagadki* (1873) Kraszewski wyznawał:

«Tak, powieści moje są na nieszczęście tendencyjne. Z tego zarzutu trudno mi się tłomaczyć. Z pewną dumą odpowiem: *Peccavi*! Tak, powieści moje są na nieszczęście tendencyjne, **bo ja dotąd żyję wiekiem moim, krajem i każde drgnienia przebiegające masy odbijają się we mnie**. Wystygłej tej krwi, która by na wielki dramat patrzeć mogła nieporuszona, nie falując i nie wzdymając się to oburzeniem, to uniesieniem, to gniewem, to czcią — ja nie mam niestety (…) Ja nie jestem pono ani literatem, ani artystą, choć piszę wiele i kocham wszelkie piękno, **ja jestem człowiekiem mojego wieku, dzieckiem narodu mego** i gdybym miał nawet jenjusz, starłbym go na proch, rozszarpał na kawałki i podesłał pod nogi ludzkości, pod stopy ojczyzny, aby się o kamień nie zraniły. **Żyjemy z posłannictwem dnia dzisiejszego, pierwszy obowiązek dlań pracować** (…) Bojować trzeba dla prawdy swojego sumienia, orężem, jaki Bóg dał w dłonie,

do zdechu, a **nie spekulować talentem i stylem, aby laurami procentował**» (podkr. — *E. K.*).

Te ostatnie słowa można byłoby z powodzeniem odnieść właśnie do Norwida. Kraszewski funkcjonował bowiem jako dynamiczny, przedsiębiorczy, szanowany i uznany przez polskie społeczeństwo pisarz instytucja. Tymczasem Norwid zajmował z własnego wyboru postawę zbliżoną do klerka i jego realny wpływ artystyczny i literacki na środowisko literackie i na opinię publiczną był znikomy, ograniczony do poszczególnych jednostek lub żaden. Wiedząc o sobie i znając się osobiście, obaj pisarze doskonale uświadamiali sobie tę różnicę pozycji i położenia i świadomość tego kładła się cieniem także na ich wzajemne odnoszenie się do siebie oraz na stosunki towarzyskie. Należeli, dobitnie mówiąc, do odmiennych światów socjalnych, intelektualnych, towarzyskich, literackich oraz ideowych. Ich relacje były na ogół napięte a korespondencji często towarzyszyły zgrzyty.

Inna była bowiem skala współczesnych inicjatyw i zasług pisarzy. Kraszewski, uznany twórca licznych powieści o tematyce współczesnej i wiejskiej, autor 94 powieści historycznych, w tym 29 kronik z dziejów Polski[4], wydatnie przyczyniał się do kształtowania i utrwalania polskiej, dziewiętnastowiecznej tożsamości i mentalności narodowej. Jego zasługi w podtrzymywaniu poczucia odrębności narodowej — podstawy przyszłych zabiegów o suwerenność — były trudne do wycenienia. Z kolei Norwidowi, który z trudem przebijał się za życia z nielicznymi publikacjami i stał się naprawdę szerzej znany dopiero w XX wieku, nie podobna przypisać w tym czasie liczących się wpływów, oddziaływań i zasług. Jego program oraz dorobek pisarski i artystyczny wyraźnie rozmijały się z czasem — z wiekiem XIX — do którego był adresowany i dla którego był głównie przeznaczony. Toteż oddziaływanie dzieła Norwida, jeśli oceniać je kategoriach i w skali rzeczywistego wpływu na polską literaturę, kulturę i świadomość XIX wieku, było w rzeczywistości śladowe. Starania poety aby skupić na sobie zainteresowanie i zdobyć przychylność współczesnych mu czytelników, kończyły się na ogół fiaskiem[5]. Toteż autor *Vade-mecum* mijał się z czasem i z własną współczesnością. Nie potrafił do niej trafić i z nią porozumiewać się. Rzecz jednak w tym, że Norwid obwiniał za taki stan rzeczy wszystkich — Kraszewskiego także — tylko nie samego siebie.

Produktywność i popularność Kraszewskiego oraz pisarskie niepowodzenia Norwida, w tym przysłowiowa «ciemność» blokująca mu dostęp do szerszego kręgu czytelników i opinia ekscentryka, tworzyły niewidzialną barierę w stosunkach obu pisarzy i prefigurowały ich kontakty. O ile Kraszewskiemu Norwid wydawał się postacią anachroniczną, nijaką, dziwaczną, o pretensjonalnie wygórowanym mniemaniu o sobie[6], o tyle z punktu widzenia Norwida sprawy miały się nieco inaczej. Mimo że postać i pisarstwo Norwida nie wywoływały większego zainteresowania i entuzjazmu Kraszewskiego — pamiętajmy w tym miejscu o przepastnej różnicy między skromnym, słabo rozpoznawalnym wizerunkiem publicznym Norwida za życia oraz nobilitacją i kanonizacją jego postaci i twórczości, które dokonały się w pośmiertnej recepcji — to jednakże sam Kraszewski mógł niewątpliwie wydawać się atrakcyjny i użyteczny dla Norwida. Dotyczyło to przede wszystkim jego roli i wpływów jako wydawcy: Norwid wyraźnie liczył na poparcie z jego strony. Potwierdzała to korespondencja dotycząca publikacji *Vade-mecum*[7]. Kraszewski był zresztą tym czasie postacią publicznie znaczącą, jego stosunki i względy miały swoją wagę i cenę. Istniał także inny powód, dla którego Norwid ponadto nie mógł ignorować jego istnienia, stanowiska i działalności pisarskiej. Otóż poglądy, publicystyka i produkcja powieściowa Kraszewskiego stanowiły wyzwanie i konkurencję dla tego kierunku, który Norwid reprezentował. Toteż z trudem powściągana niechęć poety do popularnego powieściopisarza wypływała z przekonania, iż Kraszewski podstępnie przechwytywał pozycję i sławę, które z tytułu jakości i wagi pisarstwa należały się autorowi *Quidama*.

Obserwacja stosunków obu pisarzy w dłuższym okresie czasu wskazywałaby tedy, iż u Norwida istniał swego rodzaju **kompleks Kraszewskiego.** Jego podłożem było z jednej strony przekonanie Norwida o własnej, niewspółmiernej wyższości intelektualnej, pisarskiej i moralnej w stosunku do autora popularnych, taśmowo produkowanych, płaskich i banalnych powieści współczesnych, obyczajowych i historycznych, z drugiej strony — upokarzające przeżycie odrzucenia i kompromitującej porażki u czytelników, doświadczane na tle i w konfrontacji z poważaniem społecznym, produktywnością oraz czytelniczymi sukcesami Kraszewskiego. Porównanie takie nie mogło nie być dla Norwida źródłem trującej goryczy i frustracji.

Na odczucia tego rodzaju wskazywały liczne, nierzadko pośrednie lub zawoalowane, aluzje i inne ślady w korespondencji Norwida[8]. Dowodził ich chociażby jego list do Bronisława Zaleskiego z września 1868 roku. Norwid, z jednej strony, zwracał się w nim do adresata o to, by Kraszewskiemu «wdzięczność uprzytomnić» za pochlebną wzmiankę o odzie Norwida *Encyklika-Oblężonego* zamieszczoną w drugim tomie *Rachunków* (1867, s. 80–81),

z drugiej jednak strony, podkreślał symptomatycznie, iż «cel, treść i forma rymu i rymów moich, nie będąc popularnymi, mało zapewniają tym, którzy je cenią. Owszem, którzy cenią utwory moje, poniekąd się jakoby na niepopularność sami narażają, uważam sobie przeto za powinność pamiętać im to starannie»[9]. Trudno byłoby jednak przypuszczać, by Kraszewski wystawiał się na «niepopularność» z powodu niewiele znaczącej wzmianki o jednym z wierszy mało znanego i znaczącego ówcześnie poety emigracyjnego. Ale Norwid zdradzał jednakże mimochodem tą uwagą miejsce porażone i bolesne, jakim była w jego odczuciu wołająca o pomstę do nieba dysproporcja talentu i popularności w społecznej recepcji, pozycji i ocenie obu pisarzy. Mały lub przeciętny talent, który wyżywał się w masowej produkcji byle jakich powieścideł, był powszechnie ceniony i fetowany, geniusz poetycki i artystyczny, za jakiego Norwid się uważał, wegetował w lekceważeniu i zapomnieniu.

Z czasem Kraszewski stał się dla Norwida symbolem krzyczącej niesprawiedliwości, której niedoszły autor przełomowego w intencji i realizacji zbiorku poetyckiego *Vade-mecum* doświadczył bezpośrednio i niezwykle boleśnie na własnej skórze. Zaniechanie publikacji tego zbiorku — a Kraszewski wydawca przyłożył przecież do tego rękę, gdyż w krytycznym momencie wycofał się z negocjacji w sprawie wydania — Norwid odbierał jako rytualny, duchowy mord na poecie i poezji. Toteż Kraszewski stawał się dla Norwida prawdziwą obsesją. Norwid zdawał się umacniać w przekonaniu, iż popularny i wiele mogący pisarz-wydawca był jednym z tych, którzy pogrzebali go za życia i, więcej, zahamowali na długie lata moralny rozwój polskiego społeczeństwa, który *Vade-mecum* mogłoby stymulować.

Kompleks i obsesja Norwida przybierały w tych okolicznościach niejednokrotnie formy agresywne. Taką agresywną formą była niewątpliwie zakamuflowana, obsceniczna wzmianka w liście do tegoż Bronisława Zaleskiego z 14 września 1875 roku, w której Norwid powątpiewał o przydatności Kraszewskiego w planowanej przez hr. Benedykta Tyszkiewicza wyprawie podróżniczej. Pisał: «Ależ Kraszewski czyliż zdoła? kiedy on niepoliczone łokcie i sta łokci solitera-powieści ciągle roni w literatury naczynie»[10]. Trudno sobie wyobrazić bardziej dobitny gest pogardy literackiej niż utożsamienie działalności pisarskiej Kraszewskiego z nie kończącym się «ronieniem solitera powieści w naczynie literatury», czyli z wypróżnianiem się. Podobne oceny w pojawiały się w korespondencji Norwida nie jeden raz. Z okazji jubileuszu 50-lecia pracy literackiej Kraszewskiego Norwid donosił zaprzyjaźnionemu Zaleskiemu o marnej przyszłości, jaka niechybnie czeka dzieło jubilata:

Z całego autorstwa 500 tomów zostanie w literaturze parę maleńkich powiastek, a może jedna tylko, to jest *Poeta i świat* — i nic więcej; zaś co do języka, to jest najniższa sfera prozy felietonistycznej. Kraszewski i Mierosławski to jedno: agitator literacki i agitator polityczny[11].

Określeń «najniższa sfera prozy felietonistycznej» oraz «agitator literacki» nie podobna uznać nawet przy najlepszej woli za pochlebne, tolerancyjne lub sprawiedliwie. Potwierdzały one w istocie rzeczy istnienie u Norwida wspomnianego «kompleksu Kraszewskiego». Wyrażał się on w irracjonalnym kojarzeniu popularnego powieściopisarza z niedolami ambitnego poety: ktoś wszakże musiał być za jego porażki odpowiedzialny, skoro sam poeta nie miał sobie nic do zarzucenia i uważał swoje postępowanie za nienaganne. W rzeczywistości, jeśli rzecz oceniać z dystansu historycznego, klęski Norwida miały źródło w ignorowaniu przez niego zachodzących w świecie zmian cywilizacyjnych i mentalnościowych, w anachroniczne zdefiniowanej roli i misji pisarza w społeczeństwie, w mocno przebrzmiałym sposobie komunikowania się z czytelnikami oraz w przeżytym, zdezaktualizowanym w drugiej połowie XIX wieku romantycznym sposobie patrzenia na świat. Polemizując na przykład z teorią ewolucji Darwina z pozycji obrony biblijnego obrazu światu i zarazem bez najmniejszego choćby przygotowania przyrodniczego, Norwid niezauważalnie dla samego siebie wystawiał się na śmieszność i dowodził pełnego zagubienia w otaczającym go świecie.

Opisana sytuacja, w której Kraszewski — bez własnej, zamierzonej w tym względzie intencji czy jakiejkolwiek winy — zamienił się w «zły cień» Norwida, implikowała działania poety, które nakazywały mu, zgodnie z przyjętą i stosowaną strategią, korygować dzieło Kraszewskiego i tym samym strzec polskie społeczeństwo przed błędami, które pleniły się za sprawą nazbyt «czynnego» i zarazem «niestrudzonego» autora *Starej baśni*. Taki korekcyjny dydaktyzm znakomicie mieścił się w praktyce i stylu Norwida, a świadomość tego, że rywal cieszy się w społeczeństwie znacznym autorytetem i idącymi za nim wpływami na «opinię narodową», powodowały, iż nakaz korekty stawał się w odczuciu Norwida psychologiczną, nieodpartą koniecznością. Poeta kwalifikował go, rzecz jasna, jako altruistyczną służbę dla ogółu. Symptomatyczne, że w liście do Józefa Łussakowskiego z 1878 roku, w którym

Norwid domagał się od polskiej prasy, by uczestniczyła w akcjach charytatywnych i legitymowała się «Archiwami-Dobra», autor listu ni stąd ni zowąd zapytywał retorycznie adresata: «czy to wie pan Kraszewski?» (jako redaktor dziennika. — *E. K.*)[12]. «Pan Kraszewski» awansował w zranionej i zawiedzionej ambicji Norwida do roli, by tak rzec, dyżurnego chłopca do bicia. Jeśli trzeba było wytknąć komuś jakiś grzech i ukazać moralną wyższość Norwida, «pan Kraszewski» był pod ręką. Demonstrowanie przez Norwida wyższości nad «panem Kraszewskim» — w sytuacji braku powodzenia u czytelników — stało się jednym z nielicznych źródeł samozadowolenia dla zgorzkniałego poety.

III. Bariery dialogu: stosunek do dziejów

Powyższe skomplikowane relacje osobowe, literackie oraz ideowe, które łączyły (i dzieliły) pisarstwo Kraszewskiego i Norwida wyraziły się niewątpliwie, jeśli pominąć wspomniane wcześniej skomplikowane pertraktacje wydawniczo-finansowe w sprawie wydania *Vade-mecum* w maju 1866[13], w ich radykalnie odmiennym stosunku do historii. Naświetlały także niektóre polarne i graniczne cechy uprawianego w XIX wieku dyskursu o historii, rozważania o sposobach jego transpozycji do literatury, miejscu i funkcjach tego dyskursu w literaturze, o jego przekazie społecznym via literatura. Konfrontując stanowiska obu pisarzy, rzeczą ryzykowną byłoby jednak twierdzić, iż Kraszewski wprost lub w jakikolwiek inny sposób odnosił się do stanowiska Norwida i uwzględniał je w produkcji historycznej, ponieważ dorobek autora *Quidama* znał jedynie w sposób ułamkowy, a przede wszystkim kompletnie go nie rozumiał, nie akceptował i nie cenił, samego zaś autora uważał, jak pokazywała korespondencja z osobą trzecią, za «poczciwego fantastyka» oraz człowieka, którego imię było dla niego (i zapewne bliskiej mu opinii) «synonimem dziwactwa, nie usprawiedliwionego bynajmniej równym mu talentem», ponieważ owo «dziwactwo przerosło o wiele talent i zjadło go»[14]. Postawa tego rodzaju wykluczała w zasadzie jakikolwiek merytoryczny dialog z Norwidem: nie sposób dialogować z kimś, o kim się myśli, że dialog z nim do niczego nie prowadzi i jest tylko stratą drogiego czasu.

Nieco odmiennie sprawy miały się od strony Norwida. Również i z jego punktu widzenia dialog z Kraszewskim nie miał większego sensu, gdyż nie widział on w tym pisarzu ani stosownego partnera intelektualnego do podjęcia takiego dialogu, ani wspólnej płaszczyzny dla porozumiewania się z nim, chociażby takiej, jaka Norwida łączyła z Krasińskim, Słowackim, Mickiewiczem, Lenartowiczem czy Cieszkowskim. Kraszewski reprezentował w oczach Norwida zupełnie inną estetykę i poetykę niż jego własne; inną ideologię, inny krąg wartości, słowem, całkiem inny świat moralny i duchowy. Określenie «agitator literacki» doskonale oddawało niechętny i pogardliwy stosunek «lakonicznego» i «parabolicznego» poety do płodnego powieściopisarza. Był on wszakże adherentem oświaty i popularyzacji, którą Norwid kojarzył niezmiennie z wulgaryzacją i ze «zgminnieniem» (w *Rzeczy o wolności słowa* i wielu wcześniejszych tekstach). Kierował się także ku masowej, «romansowej» produkcji literackiej, którą poeta łączył z mechaniczną i całkowicie bezwartościową «produkcją przemysłową» (*Milczenie*).

Inne oskarżenia były równie ciężkie. Produkcja pisarska Kraszewskiego zniżała się w świetle pryncypialnych, wymagających kryteriów Norwida do poziomu dorywczej, gazetowej felietonistyki i publicystyki, bez stałego i wyraźnego kierunku. Sytuowała się na styku komercyjnego biznesu, z pominięciem kluczowych dla literatury pięknej autonomicznych wartości artystycznych. Rządziły nią «liczba» (kryteria ilościowe), szybkość i przepustowość, podczas gdy jakość, wymagająca znacznie większego nakładu pracy, stanowiła w najlepszym razie jedynie efekt uboczny i wtórny.

W oczach Norwida taśmowa produkcja powieściowa Kraszewskiego stanowiła tedy dziewiętnastowieczny *recycling*, rodzaj «przepisywania (*rewriting*'u)", polegającego na powielaniu w nieskończoność tego samego mniej więcej schematu. Gdyby zastosować dzisiejsze kategorie literackie do oceny Kraszewskiego według miar Norwida, bezwzględnego rzecznika oryginalności, nowatorstwa i postępu artystycznego, przeciwnika naśladownictwa i autoplagiatów, to autor kłujących oczy «500 tomów» byłby typowym postmodernistą, działającym według dewizy «wszystko uchodzi, nic nie szkodzi», byle tylko rynek wchłonął produkcję, a czytelnik ją szybko i gładko skonsumował. W liście do Sewewryny Duchińskiej z 1879 roku (obchodzono w tym czasie hucznie jubileusz Kraszewskiego!) Norwid zaliczał pisarstwo w stylu podobnym do Kraszewskiego do kategorii «przemysłowo z-żydziałego literackiego ogółu». Dostrzegał w nim realizację zasad sensualizmu oraz «materializmu i oszukaństwa», dodając przy tym kąśliwie «lubo J. I. Kraszewski *et consortes* piszą …że to postęp! postęp! postęp!!…»[15]. Otóż Norwid wytrwale walczył z «postępem» tego typu. Odbierał go jako za-

grożenie dla wyznawanych przez siebie ideałów artystycznych i moralnych. Dlatego też ze wspomnianym ogółem «przemysłowo-literackim» nie mogło być układów, pojednania i kompromisu. Dotyczyło to również Kraszewskiego, według poety patrona i protektora «przemysłowej», dekadenckiej tendencji w literaturze — mimo iż Kraszewski jako wydawca wydawał się Norwidowi użyteczny i przydatny.

Istniała także druga strona medalu. Krytyka Norwida traciła jednakże na znaczeniu w sytuacji, w której dzieło Kraszewskiego cieszyło się poczytnością i popularnością wśród czytelników, zyskiwało uznanie polskiego społeczeństwa, a autorytet autora wzrastał. Mimo Norwid przyznawał rację samu sobie, a nie społeczeństwu, a tym bardziej odmawiał jej «z-żydziałemu ogółowi literackiemu», to przecież musiał liczyć się — i rzeczywiście liczył — z szeroką opinią literacką i społeczną, która aprobowała pisarską i publiczną działalność Kraszewskiego i ceniła jej efekty. Przeciwstawiając się otwarcie Kraszewskiemu, Norwid przeciwstawiałby się również społeczeństwu, o którego uznanie i względy zabiegał. Tłumaczy to ostrożny, pośredni i niejako nieoficjalny charakter polemiki Norwida z kierunkiem pisarskim i dokonaniami Kraszewskiego.

O ile zatem Kraszewski mógł traktować Norwida z pobłażaniem jako «poczciwego fantastę» i dość obojętnie odnosić się do jego literackich «dziwactw» — w domyśle: utworów bezsensownych i bez jakiejkolwiek wartości poznawczej, artystycznej, perswazyjnej i patriotycznej — o tyle Norwid, przeciwnie, nie mógł w żaden sposób pozwolić sobie, aby analogiczne reagować na pisarstwo Kraszewskiego. Otwarty atak na autora kronik z dziejów Polski naraziłby go na konflikt z opinią i pogłębiłby jego izolację, i tak przecież niemałą. «Podgryzał» go tedy i «podszczypywał» w listach do przyjaciół lub znajomych, kreślił obsceniczne obrazy produkcji powieściowej rywala, ale nie mógł być wobec niego całkiem obojętny lub neutralny. Stawka była zbyt wielka, aby można było zignorować wyzwanie, którym stały się poczytność i popularność Kraszewskiego, zwłaszcza że podważały one literacki ład i dorobek Norwida, słowem, «cel, treść i formę jego rymów». Działalność Kraszewskiego zwiastowała nową, nadchodzącą szybkimi krokami epokę literatury masowej i popularnej, a tej właśnie Norwid zamierzał się wszystkimi siłami przeciwstawić i odwrócić fatalny jego zdaniem tor i bieg historii.

Konfrontacja Norwida z Kraszewskim przebiegała na wielu planach, ale skoncentrowała się niewątpliwie na problematyce historii, na ukrytym i pośrednim sporze o jej miejsce w literaturze i sposoby literackiego przekazu. Obaj pisarze, nawiasem mówiąc, uważali się za biegłych i specjalistów w omawianej dziedzinie, koronnej w ich oczach. Obaj pretendowali do roli autorów powołanych do przekazywania polskiemu społeczeństwu wiedzy o historii oraz historiozoficznej mądrości, pozwalającej prawidłowo oceniać kierunek procesu dziejowego, położenie Polski wśród innych państw, społeczeństw i narodów oraz nadzieje na przyszłość. Norwid i Kraszewski różnili się jednakże w dziedzinie ram, celów i sposobów literackiego i historycznego działania.

U Kraszewskiego akcent padał na «przyziemny», immanentny, świecki ogląd historii narodowej i powszechnej oraz na afirmację polskiej racji stanu. Preferując początkowo wiek XVIII (*Hrabina Cosel, Brühl, Z siedmioletniej wojny, Sto diabłów, Macocha, Warszawa w 1794 r.*), Kraszewski zmierzał do powieściowej historii Polski, co zresztą wcale nie znaczyło, że ignorował historię powszechną. Obszar historii był w jego pojęciu jednością, jednakże miejsce uprzywilejowane zajmowały w nim dzieje narodowe, a zwłaszcza węzłowa kwestia ich **ciągłości**, gdyż uzmysławiała ona jej dramatyczne zerwanie w efekcie rozbiorów. Ciągłość tę obrazował realizowany w ostatniej fazie życia pisarza z wielkim rozmachem cykl kronik, zainicjowany *Starą Baśnią* (1876) i doprowadzony *Saskich ostatków*, przedstawiających «powieściową historię Polski», zawierającą 29 powieści w 79 tomach. Trud Kraszewskiego zmierzał tedy do tego, by historię narodową — dzieje dawnych triumfów, błędów i porażek — uczynić żywym i trwałym składnikiem świadomości społeczeństwa pod zaborami i przeciwdziałać tą drogą asymilacji i wynarodowieniu.

Tymczasem Norwid w odróżnieniu od Kraszewskiego akcentował w pierwszym rzędzie historiozofię. Historia świecka rozwijała się w proponowanym przez niego ujęciu w ramach i pod dyktando historii świętej. Zasady tej ostatniej Norwid wyłożył około 1850 roku w *Listach o emigracji* oraz w kluczowej dla myśli historiozoficznej *Odpowiedzi krytykom «Listów o emigracji»*, w której pisał wprost, iż «nad Historią Kościół jest». Historia święta tworzyła według niego stale i nieprzekraczalne ramy dla historii świeckiej, która mogła się przeciwko nim buntować, utknąć w miejscu, zbaczać na manowce, ale nie mogła zmienić boskiego kierunku i planu dziejów, zakreślonego, jak patetycznie deklarował autor *Listów*, «palcem Przedwiecznego».

Obaj pisarze kreślili zatem odmienne wizje historii. Dzieliły ich zarówno kwestie filozoficzne i światopoglądowe, jak przede wszystkim odmiennie pojmowane punkty wyjścia, czynniki sprawcze, podmioty, cele procesu dziejowego oraz warunki ich realizacji. Obaj prezentowali także całkowicie odmienne poglądy w kwestii wyboru artystycznego medium, które byłoby ich zdaniem najbardziej stosowne do kreślenia obrazu dziejów, myśli historycznej oraz treści historiozoficznych. Obaj preferowali odmienne typy narracji historycznej, nadawane im funkcje oraz kategorie odbiorców, do których narracja ta powinna docierać. Inne były cele ich pisarstwa, inne stosowane w nim formy i środki.

Kraszewski reprezentował postawę zsekularyzowaną, odwołującą się do zdrowego rozsądku i realizmu. Praktykował myślenie nowoczesne, ugruntowane w trzeźwym oglądzie świata i wielokulturowych doświadczeniach kresowych. Osadzał konstrukcje i sądy historyczne w krytycznym myśleniu naukowym (stosownie do ówczesnych, dziewiętnastowiecznych standardów naukowości), zakotwiczonym w historycznych studiach źródłowych i bogatej wiedzy empiryczno-faktograficznej. Jego nadrzędnym celem był mimetyczny obraz historii, źródłowo udokumentowany, a zarazem urozmaicony elementami fikcji literackiej. Zwrot Kraszewskiego w stronę mimetyzmu i realizmu sprawiał, że antagonizm z idealistycznym i spirytualistycznym dziedzictwem romantyzmu był nieunikniony. Rozciągał się on także na węzłowe składniki koncepcji Norwida, wywodzącej się z archaicznego modelu biblijnego.

W zestawieniu z Kraszewskim Norwid, przeciwnie, stał na gruncie idealistycznego fundamentalizmu, akceptującego ramy i założenia historii świętej oraz autorytet kościoła i papiestwa. Mimo iż przyznawał dziejom względną autonomię i akceptował «filozofię czynu», popularną w latach 1840., to jednak historię świecką sytuował oraz interpretował w ramach historii świętej. Podobnie jak inni pisarze romantyczni, zdecydowanie preferował poezję w roli środka obrazowania historii i obcowania z nią. Efektem jego twórczości narracyjno-fabularnej poświęconej historii była w zasadzie, jeśli nie liczyć wierszy oraz dramatów, jedynie parabola *Quidam*. Ukazywała ona heroiczne początki chrystianizmu oraz schyłek pogaństwa za panowania rzymskiego cesarza Hadriana. Narrator odautorski kreślił wyraźnie zarysowaną analogię do wieku dziewiętnastego, który oceniał jako epokę moralnego upadku i powrotu pogaństwa i któremu przeciwstawiał — mając na myśli zapewne także osobę autora i jego perypetie — heroizm męczenników za wiarę.

Różnica między Norwidem a Kraszewskim polegała więc na tym, iż autor kronik z historii Polski elastycznie i z wyczuciem reagował na zmieniające się warunki epoki i potrzeby społeczeństwa krajowego, które znał i rozumiał, podczas gdy Norwid, emigrant zagubiony w obcej i nieprzyjaznej «Syberii pieniędzy i pracy», zachowywał się, *sit venia verba*, niczym mamut, który wyłonił się niespodziewanie z epoki lodowcowej i w żaden sposób nie był w stanie się zorientować się, jaki świat go otacza i na jakim świecie się porusza. Utrwalił się jednakże wśród literaturoznawców pogląd, że to epoka nie rozumiała Norwida i że wyrastał on ponad współczesnych. W rzeczywistości wyjaśnienie wydaje się o wiele prostsze. Norwid nie tylko własnej epoki nie rozumiał, lecz przede wszystkim jej nie akceptował. Ustępstwa, jakie czynił niekiedy wobec nowoczesności, były połowiczne i daleko niewystarczające. Poeta żył więc nadzieją, że w końcu zdoła mimo wszystko nagiąć epokę do własnych wyobrażeń i nawrócić na wiarę, która wydawała mu się prawdziwa. Niewiele z tego wyszło.

1 Cyt. wg: Piotr Czartoryski-Sziler. Józef Ignacy Kraszewski — ojciec polskiej powieści historycznej // http://archiwum.dlapolski.pl/kultura/readarticle.php?article_id=275

2 Szerszy wgląd w problematykę szkół historycznych w Polsce daje: Władysław Smoleński. Szkoły historyczne w Polsce. — Warszawa, 1986.

3 Przypomnijmy: Kraszewski żył w latach 1812–1887, Norwid zaś w latach 1821–1883. Okres, kiedy działali w tym samym czasie na niwie pisarskiej wynosił ponad 40 lat.

4 Opieram się tu na ustaleniach i klasyfikacji Wincentego Danka: «Powieści historyczne Józefa Ignacego Kraszewskiego», Warszawa, 1966, roz. I.

5 Lokalną i krótkotrwałą zresztą popularność zaskarbiły Norwidowi dwa paryskie odczyty: cykl prelekcji «O Juliuszu Słowackim» (1860) oraz prezentacja «Rzeczy o wolności słowa» (1869).

6 Kraszewski tak oceniał Norwida w liście do Bronisława Zaleskiego dotyczącym odmowy wydania Vade-mecum i datowanym 1.06.1866: «…Norwid w ostatnich swych poezjach dorżnął się na sławie swej. Nikt, zdaje się, nie kupi [Vade-mecum] (...). Szanuję poczciwego fantastyka Norwida, ale jako poecie nie jestem w stanie poradzić nic. Nie ma nakładcy, co by go chciał d z i ś nabyć. Kładnę nacisk na d z i ś , a jutro, to gdyby lepiej było nawet, znów Norwid: to imię już jest syno-

nimem dziwactwa, nie usprawiedliwionego bynajmniej równym mu talentem, bo dziwactwo przerosło o wiele talent i zjadło go». Cyt. wg: Juliusz W. Gomulicki. Metryki i objaśnienia // C. Norwid. Pisma wszystkie. T. 9: Listy. — Warszawa, 1971. — S. 576.

7 PW. — T. 9. — S. 217–218 (5 maja 1866).

8 Metodą dyskredytowania postaci, których Norwid nie cenił lub nie cierpiał, były wieloznaczne, pozornie neutralne czy pozornie pozytywne tytularne epitety stawiane przy nazwisku, eksponujące naczelny przymiot postaci, na przykład «czynny Kraszewski» (PW. — T. 9. — S. 366) lub «niespracowany Kraszewski» (PW. — T. 10. — S. 97). Epitet «czynny» deprecjonował skrycie kompetencje i zasługi pisarskie (określenie «czynny» w stosunku do pisarza niekoniecznie jest komplementem; może delikatnie sugerować grafomanię). Zjadliwy był z kolei neologizm «niespracowany», gdyż w kodzie Norwida nie określał on tego, kto pracuje niestrudzenie, lecz tego, «kto się nie napracował»; kto nie wie, na czym polega prawdziwa, rzetelna praca pisarska.

9 Cyprian Norwid. Pisma wszystkie. T. 9: Listy. — Warszawa, 1971. — S. 366.

10 PW. — T. 10. — S. 53.

11 PW. — T. 10. — S. 130.

12 PW. — T. 10. — S. 116.

13 W ocenie Kraszewskiego Norwid żądał wygórowanego — niemożliwego do uiszczenia mało znanemu pisarzowi — honorarium 200 franków za publikację «Vade-mecum». Pertraktacje Norwid — Kraszewski raczej zatruły niż poprawiły atmosferę w kontaktach między pisarzami. Norwid uważał Kraszewskiego za współwinnego fiaska publikacji, która miała dokonać, por. PW. — T. 9. — S. 222–223.

14 Zob. przypis 5.

15 PW. — T. 10. — S. 132.

УДК 821.16.091

Олександр АСТАФ'ЄВ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МІФОЛОГЕМА ПАНА ТВАРДОВСЬКОГО В ОДНОЙМЕННІЙ ПОВІСТІ ЮЗЕФА ІГНАЦІЯ КРАШЕВСЬКОГО

У статті на широкому тлі європейської літератури, сказань про Фауста, творів «Мадейове ложе», «Бельгафор», поезій Верґілія, Ґете, Байрона, Міцкевича, Корсака, Шуйського проаналізовано міфологему пана Твардовського в однойменній повісті Юзефа Ігнаци Крашевського. Особливу увагу звернуто на діалогічність повісті з українськими піснями, легендами, повістю про Саву Грудцина, творами Гулака-Артемовського, Юрія Клена та ін.

Ключові слова: рецепція, трансформація мотивів, дух епохи, душевна драма, байронічний герой.

In this article mythologem of sir Tvardovsky in story of the same name by Juzef Ignatsi Krashevsky is analyzed on the wide background of the European literature, legends about Faust, stories «Madej's bed», «Belgafor», literary works by Vergil, Goethe, Byron, Mickiewicz, Korsak, Shuisky. The particular attention is paid on dialog of the story with Ukrainian songs, legends, story about Sava Grudtsin, literary works by Gulak-Artemovsky, Yury Klen etc.

Key words: reception, the transformation of motives, spirit of epoch, mental drama, Byronic hero.

W artykule na szerokim tle literatury europejskiej, opowiadania o Fauście, utworów «Madejowe Łoże», «Belgafor», pojezji Wergiliusza, Goethego, Byrona, Mickiewicza, Korsaka, Szujskiego przeanalizowana mitołogiema pana Twardowskiego a jednoimiennej opowieści Józefa Ignacy Kraszewskiego. Szczególna uwaga jest zwrócona na dialogiczność utworu z ukraińskimi pieśniami, legendami, opowiadaniem o Sawie Grudcynie, utworami Hułaka-Artiemowskoho, Jurija Klena i in.

Słowa kluczowe: recepcja, transformacja motywów, Twardowski, psychiczny dramat, bajroniczny bohater.

Пан Твардовський — «польський Фауст», як його називають дослідники, чорнокнижник, легендарна постать, дуже популярна у слов'янських літературах. Оповіді про нього постали в Польщі в другій половині XVI ст., розвивалися й обростали новими деталями протягом кількох століть, вбираючи різні теми і мотиви творів польського фольклору, а також легенд середньовічних літератур Європи. Тому сказання про пана Твардовського можна поставити в один ряд зі світовими легендами про таких чорнокнижників, як староперський Зохак, візантійський Феофіл, кельтський Мерлін, іспанський Кипріян, італійський Карул, чеський Жито, німецький Фауст. Починаючи з першої чверті XIX ст., вони дедалі більше привертають увагу вчених — фольклористів, етнографів, істориків літератури.

Одні з них оголосили Твардовського реальною особою; батько був боднарем, ґаздою або купцем, нібито слухачем лекцій німецького філолога і гуманіста Філіппа Меланхтона у Вітенберзькому університеті [12, с. 40–41]. Про пана Твардовского як історичний прототип говорив і його сучасник — краківський єпископ Франтішек Красіньський: він зустрічався з ним у Віттенберзі, під час його студій з алхімії і астрології, зустрічалися вони і в Кракові, де Твардовський служив конюшим при дворі Сигізмунда II [13, с. 74–75]. Йохим Поссел, лікар короля Сигізмунда III, у своєму рукописному творі «Historia rerum polonicarum et pruthenicarum ab anno 1388 ad annum 1623» (1624) повідомляв, що Твардовський жив при дворі польського короля Сигізмунда II Августа, який правив із 1548 по 1572 р.

Інші вчені вважають Твардовського фантастичною копією німецького Фауста, одягненого в польський кунтуш і з шаблею збоку [27; 17; 9:1/2]. Згодом його прототип почали шукати в польських середньовічних переказах [21:1]; [14] і навіть у творах римського поета Верґілія [25, с. 405–407]. Перший зведений текст оповідей про пана Твардовського опубліковано 1837 року у праці відомого польського фольклориста й історика літератури Казімєжа Владислава Вуйціцького [26].

Насправді ж вітенберзькі матрикулярні книги не подають жодних конкретних відомостей про Твардовського, хоча в народній пам'яті існує чимало «автентичних пам'яток» про його магічні діяння: напр., нібито у парафіяльному костьолі у Венгрові зберігається його люстра, а в Кракові — легендарна книга чорнокнижника. У 1734 р. єзуїт Адам Нарамовський повідомив, що ксьондз Даніель Бутвіл знав і розповідав про книгу чорної магії, що належала Твардовському. Проте історик Єжи Самуель Бандтке довів,

що ця «Liber magnus» виявилася твором XV ст. Павла з Праги на прізвисько Жідек, і зовсім не належала Твардовському [8, с. 120–124]. Ще одна книга начебто була замурована в стіні Віленської бібліотеки і згодом загинула, про це чув близько 1620 р. ксьондз Шпота [16:3, с. 80–82].

І досі побутують перекази про будинки Твардовського у Бидгощі та Кракові і так звану «кафедру Твардовського» чи грот на Кжем'янках під Краковом, у якому він проводив нараду з чортами. Також кажуть, що він створив греблю під Вислицею, залучивши до цієї роботи чорта, і той виконав велетенську працю, що перевершує людські можливості; греблю, вважають, було знесено правдоподібно за Казимира Великого. Ходять чутки про збережені залізні двері, на яких чорти несли Твардовського до пекла. І, нарешті, цикл легенд пов'язаний із корчмою під назвою «Рим», у якій чорт полонив чорнокнижника; таких корчм є біля десяти, вони розташовані і в Польщі, і в Україні. Польський історик Вацлав Александр Мацейовский у 30-ті роки XIX століття чув від одного з російських генералів, що на Полтавщині, поблизу Лубен, є корчма під назвою «Рим», де біси нібито розтерзали Твардовського [18:IV, с. 392]. Історія про Твардовського має незліченну кількість варіантів і поєднує її з дуже багатьма мотивами, відомими з інших подань.

Тема Твардовського була популярною і в Україні, зокрема в народних піснях. Так, пісня про «бешкетника-чарівника пана Твардовського» входила до рукописного збірника західноукраїнських пісень. Цей збірник у 1827 році надіслав Михайлу Максимовичу професор Віленського університету Ігор Лобойко, але замість цієї пісні до збірника було включено баладу «Петра Гулака-Артемовського «Твардовський». Пісні про чорнокнижника були популярні, за свідченням Михайла Максимовича, на Полтавщині [5, с. 14].

У XVI ст. в Україні були поширені списки «Повісті про Саву Грудцина», створеної, ймовірно, у Москві, в Чудовому монастирі. Досліджуючи цю пам'ятку, яка має багато варіантів, Володимир Розов порівнює її із твором «Грішні спасіння» з бібліотеки Києво-Печерської лаври і звертає увагу на те, що епізод про продаж душі дияволу у цих творах дуже схожий; він може бути паралеллю до пана Твардовського, але не виключено, що тут могли бути використані й інші джерела, скажімо, італійські зі збірника «чудес» Богородиці [7:3, с. 1–3]. В українському фольклорі, наприкінці XIX ст. було записано легенду про Твардовського-Повитовича, який продав свою душу чорту і за це був засуджений висіти між небом і землею. Але ця легенда не мала нічого спільного з баладами Адама Міцкевича і Петра Гулака-Артемовського [3:2, с. 203]. У відділі рукописів Російського музею у Москві зберігається текст «Истории о пане Твардовском и его славных действиях» [2:1, с. 78].

У журналі «Вестник Европы» (1827, т. 6) було надруковано баладу Петра Гулака-Артемовського «Твардовський». У вступній статті до неї редактор Михайло Каченовський, уродженець Харкова і випускник Харківського колегіуму, писав: «…Сколько известно, малороссийская словесность поддерживается единственно стихотворениями в забавном или шутливом роде… Сюда принадлежит и Твардовский. Польськая словесность с некоторого времени хвалится балладою такого же содержания — произведением таланта г-на Мицкевича, отличного поэта. Герой баллады и его союз с бесом известны не менее в Польше и за Днепром, как в Малороссии и на Украине» [2, с. 199–200].

Із цієї сюжетної схеми про пана Твардовського Адам Міцкевич бере лише одну ситуацію — прихід чорта за душею чорнокнижника до корчми «Рим», але розробляє її в суто гумористичному ключі.

Балада Адама Міцкевича починається сценою веселощів у корчмі, де народ п'є, курить, веселиться і Твардовський потішає всіх різними витівками: то махне шаблею біля вуха і з'явиться заєць, то обернув суддю із трибуналу у собаку, і той бігає по залу та гавкає, то шевцеві з лоба видер трубку й кран, наточивши кілька відер горілки.

Jedzą, piją, lulki palą,
Tańce, hulanka, swawola;
Ledwie karczmy nie rozwalą,
Cha cha, chi chi, hejza, hola!

Twardowski siadł w końcu stoła.
Podparł się w boki jak basza;
«Hulaj dusza! hulaj!» — woła,
Śmieszy, tumani, przestrasza.

Żołnierzowi, co grał zucha,
Wszystkich łaje i potrąca,
Świsnął szablą koło ucha,
Już z żołnierza masz zająca.

Власне, карнавальна картина веселощів, сміху, ілюзіонізму із домінантою ігрового елемента

і театрально-зорових форм відчувається і на початку балади Петра Гулака-Артемовського «Твардовський». Тут ті ж веселощі, карнавальне світовідчування, фамільярність у контактах між людьми, де навіть суддю із трибуналу можна обернути на зайця, сміх, дотепи, щось схоже на «свято дурнів»:

«Нуте, хлопці, швидко, шпарко!
Музики заграйте!
Гей, шинкарю, гей, шинкарко,
Горілки давайте!»

Ріжуть скрипки і бандури,
Дівчата гопцюють;
Хлопці, піт аж ллється з шкури,
Коло їх гарцюють.

Бряжчать чарки, люльки шкварчать,
Шумує горілка;
Стук, гармидер, свистять, кричать,
Голосить сопілка.

Щоправда, експозиція «бенкету на цілий світ» у Петра Гулака-Артемовського дещо розтягнута; якщо в Адама Міцкевича вона вкладається у перші п'ять строф, то в нашого поета — у дев'ять. Проте тут також на першому плані, сказати б словами Михайла Бахтіна, народний сміх і його форми, сміховий, тобто позацерковний і навіть позадержавний аспект життя, що нагадує римські сатурналії і свідчить про незалежність від будь-якого релігійно-церковного догмату і містики. В цій атмосфері прочитуються спільні в діалозі лінгвокультур карнавальні форми і символи. Твардовський:

1) махнув шаблею і обернув жовніра у зайця: «Świsnął szablą koło ucha, / Już z żołnierza masz zająca» (Міцкевич); «Сікнувсь улан — він вздовж його / Шаблюкою тріснув. / Улан — тютю!.. г-га!.. го-го!.. / Зайцем в кутку приснув» (Гулак-Артемовський);

2) обернув патрона у собаку: «Na patrona z trybunału, / Co milczkiem wypróżniał rondel, / Zadzwonił kieską pomału, / Z patrona robi się kondel» (Міцкевич); «Взяв набакир писар шапку, / Пан грішми забрязкав: / Аж гульк! Писар — верть в собаку / І на всіх загавкав» (Гулак-Артемовський);

3) підійшов до шевця, видер із його лоба трубку й кран і наточив горілки: «Szewcu w nos wyciął trzy szczutki, / Do łba przymknął trzy rureczki, / Cmoknął, cmok, i gdańskiej wódki / Wytoczył ze łba pół beczki» (Міцкевич); «А шевцеві пан Твардовський / В такі знаки дався, / Що, мабуть, із час московський / Барилом качався. / В ніс втеребив дві бурульки; / З бурульок, мов з кухви, / Б'ють під стелю через рурки / Джерела сивухи» (Гулак-Артемовський).

Загалом же фабулярний розвиток подій у баладах «Pani Twardowska» і «Твардовський» збігається, що забезпечує діалог лінгвокультур: під час бенкетування з чарки вистрибує Мефістофель і нагадує Твардовському події на Лисій горі, де він запродав душу чортам і підписав договір, згідно з яким через два роки, після веселощів, має приїхати до Рима і віддати чортам свою душу. Переляканий Твардовський починає плутатися у софізмах і, нарешті, пригадує, що чорт має виконати три його бажання: 1) оживити намальованого коня, 2) скупатися у свяченій воді, 3) взяти за дружину Твардовську.

Третє завдання виявилося для чорта найважчим. Він перелякався, все ближче підступає до дверей, і, нарешті, шубовснув у замкову шпарину.

В Адама Міцкевича:
Diabeł do niego pół ucha,
Pół oka zwrócił do samki,
Niby patrzy, niby słucha,
Tymczasem już blisko klamki.

Gdy mu Twardowski dokucza,
Od drzwi, od okien odpycha,
Czmychnąwszy dziurką od klucza,
Dotąd jak czmycha, tak czmycha.

Ця ж таки розв'язка, до якої рухалася фабула, збуджуючи очікування читачів, міститься і в баладі Петра Гулака-Артемовського:

А чортові не до солі:
Хвостиком киває,
Ніс скопилив, мов ґринджоли,
І дверей шукає…

Помітно, що герой балади Петра Гулака-Артемовського виріс на ґрунті української культури, він свідомо чи не свідомо увібрав усе, що сьогодні позначають термінами «колективна пам'ять», «історична пам'ять» і «дух народу». До Твардовського найкраще підходить та характеристика, яку дав «Енеїді» Івана Котляревського Микола Зеров, наголосивши на умінні автора «надати своєму гуморові національного характеру, накласти на вчинки Енея й троянців густий український колорит» [4, с. 64].

Петро Гулак-Артемовський застосовує у творі композиційно-кільцеве обрамлення «Нуте, хлопці, швидко, шпарко!» у першій та останній строфі, чого немає в оригіналі. В експозиції твору вжито низку українських реалій, відсутніх у Міцкевича: «музики», «шинкарка», «скрипки», «бандури», «солімка», «поставець», «сивуха», «шинка», «отаман», «гаман». Засобами відтворення українського колориту (поряд із описами одягу, предметів ужитку, звичаїв, своєрідності побуту) є тропи, позначені яскравою національною емоційністю та поетичністю: епітети і означення («рот свинячий», «ніжки курячі», «хвіст собачий», «ріжки цапині», «біс перистий», «мальована шкапа»), порівняння («окульбачиш, мов скотину», «з піску, як з ременю», «задихавсь, мов скажений», «хмара, як ніч», метафори («ріжуть скрипки і бандури», «дівчата гопцюють», «хлопці гарцюють», «люльки шкварчать, «гроші брязкають»), персоніфікації («барилом качався», «в'юн іграє», «нагрів чуприну», «вродився будинок», «кінь басує», «шинк затрусився»), алегорії (галки, ворони «бряжчать кайданами», Ніс — карлючка, рот свинячий, / Гиря вся в щетині; / Ніжки курячі, собачий / Хвіст, ріжки цапині»), метонімії («нагрів нам чуприну», «шинк затрусився»), гіперболи («джерела сивухи», гвіздок — чверть ліктя завдовжки» та ін.

Фабулярну основу усіх сюжетів про «польського Фауста» схематично можна звести до кількох подій.

Пан Твардовський був запроданий чорту подвійно. Вперше, коли його батько, тонучи в багні, покликав чорта на допомогу і за його намовою пообіцяв за свій порятунок «те, про що зараз не думає, а, повернувшись, застане вдома». Це, звісно, був його син, майбутній чорнокнижник, який цей цирограф (договір із чортом, написаний на людській шкірі й скріплений його кров'ю) згодом видере з пекла. Кацпер Твардовський, відомий письменник XVII ст., у 1628 р. написав алегоричну поему під назвою «Pochodnia miłości Bożej z pięciu strazał ognistych», в якій розповідав, як Твардовський ходив у пекло добувати у сатани цирограф, даний чорту за те, що нечистий колись врятував його батька від розбійників. Зрештою, князь темряви віддає цирограф юнакові, але погрожує, що помститься йому і загубить його душу [23:3, с. 8–9].

Юний Твардовський навчався у релігійній школі, читав Святе Письмо, певний час працював клерком, як і герой популярної у європейському середньовіччі повісті «Madejowe Łoże», з якої, ймовірно, і взято мотив про Твардовського-клерка та мишу, що привела його до пекла, коли він, за порадою священика, подався до нього за цирографом. Часом Твардовського порівнюють зі Скарбніком — героєм циклу повістей «Officijna ferraria» (1612) Валенти Рождєнського [12, с. 42]. Під старість сам Твардовський уклав угоду з чортом, продав йому душу за здібність алхіміка і магічне мистецтво. Свою магічну силу він використовував на фіґлі-міґлі — витівки, розваги, хитрощі на взірець перетворення півня на коня, чи навпаки, інколи приносить шкоду людям, наприклад, спонукаючи їх до пияцтва.

Одружитися пану Твардовському також допомагають чорти: завдяки їм він відгадує загадку нареченої, що таємничий звір у банці є велетенською бджолою, а в одній із версій чорт, переодягнувшись у священика, навіть хрестить їх. До розповідей про жінку долучається сюжет про розбиті горшки [25, с. 405–407].

Щодо характеру пані Твардовської, то він у неї крутий, важкий, зубатий; Адам Міцкевич майстерно передав його у баладі «Pani Twardowska», використовуючи відомий мотив популярної байки «Belfarok» — про одруження чорта зі сварливою жінкою. В інших версіях диявол її боїться, бо вона дуже набожна.

Зостарівшись, пан Твардовський вдається до різних магічних засобів, наприклад, задля омолодження. Цей мотив узятий із оповідання Верґілія і майстерно опрацьований у «Tukaju» Адама Міцкевича; його популяризації посприяв «Duskurs nabożnyj» (1635) Альбрехта Станіслава Радзивілла, де розказано подібну історію.

У народній оповіді чорнокнижник не завжди добрий навіть до людей із найближчого оточення, скажімо до свого слуги, який весь час піклується про нього. Спроба слуги обдурити господаря і стати багатим, як його пан, матиме кепські наслідки: Твардовський перетворить слугу на павука; той павук служитиме своєму панові до того часу, поки маг не стане мешканцем місяця; він простелить свою павутину аж до землі, час від часу спускатиметься на неї, а після повернення сідатиме на вухо майстра і розповідати йому про все, що бачив і чув.

Багато фантастичних вчинків належить пану Твардовському, найбільшої слави серед них зажило викликання з того світу тіні Барбари Радзивіллівни, жінки польського короля. Коли настав час дотриматися умови і віддати чортові душу, Твардовський вигадує для чорта

низку завдань, важких і водночас парадоксальних. На думку Юліана Кжижановського, чорт має: 1) знести з цілої Польщі срібло до Олькуша і залити його водою або засипати піском у копальні; 2) перемістити високу скелю і поставити її шпилем на землю (звідси назва Піскова скеля), 3) протягом години вкрити лісом голі гори: 4) скупатися у свяченій воді, не щупаючи її; 5) має оживити намальованого коня; 6) збудувати корчму з піску; 7) скрутити бич із піску; 8) взяти собі за жінку пані Твардовську; 9) вбити кілька десятків цвяхів у зернятко маку; 10) покрити хату замість стріхи жидівськими бородами; 11) викликати летючого коня; 12) зробити порошок із сушеної води; 13) збудувати міст із маку; 14) зробити протягом однієї години озеро; 15) перенести скелі з-під Кракова в околиці Велуня тощо [12, с. 40–41].

Казімєж Владислав Вуйціцький розповідає, що згідно з договором чорт мав виконувати будь-які бажання шляхтича, але якщо той потрапить до Рима, то заволодіти його душею. Зрештою, сатані набридло виконувати бажання Твардовського: підстерігши його в темному лісі, він зажадав поїздки до Рима, а після відмови вирвав із коренем сосну і так сильно вдарив шляхтича, що зламав йому ногу (звідси прізвисько Твардовського — «Кривоногий»). І все ж диявол перехитрив Твардовського: приїхавши за викликом до хворого, Твардовський зайшов до корчми під назвою «Рим». Щойно він переступив поріг, на даху пролунало гучне каркання ворон, ухання пугача, крики сов. Твардовського зустрів пишно зодягнений пан, з-під капелюха якого виднілися роги, з-під черевиків стирчали кігті, ззаду ж бовтався хвіст. Твардовський зрозумів, що це чорт і прийшов час розплати.

Щоб відстрочити розв'язку, він вихопив із колиски дитину і прикрився нею. Тоді диявол звернувся до нього по-латинськи: «Quid cogitas, domine Twardowski? An nescis pacta nostra? Verbum nobile, debet ess stabile». Шляхтич зобов'язаний стримати дане слово. Твардовський скорився. Диявол схопив його кігтями і вилетів із ним через трубу комина (за іншою версією — пробивши цегляну стіну) до небес. Зі страшної висоти Твардовський востаннє побачив людей, свій Краків і рідну землю. У нього защеміло серце від болю. Раптово на розум прийшла думка про порятунок. Шляхтич почав тихим голосом наспівувати молитву на честь Богородиці, знану з дитинства. І її почули на небесах: Діва Марія врятувала Твардовського. Але, звільнивши його душу від пекельного вогню, небо все ж не захотіло прийняти її: Твардовського засудили до судного дня поневірятися між небом і землею [26, с. 140–148].

Події в корчмі мали широкий розголос. Аналогію до пригоди з Римом можна відшукати в легенді про папу Сильвестра II, який продав чортові душу і користувався з безкарності, допоки не відслужив меси в Єрусалимі: власне римський біскуп, нічого не підозрюючи, потрапив до каплиці під назвою «Єрусалим» [19:1, с. 261]. Апеляція чорта до гонору шляхтича («Quid cogitas, domine Twardowski? An nescis pacta nostra? Verbum nobile, debet ess stabile») — також мотив одвічно польський [13, с. 8], а Ігнаци Матушевський вважає його одним із багатьох складових Фауста (хоча німецький учений не ідентифікує себе зі шляхтичем) [19:1, с. 260]. Мотив безкорисної допомоги часто зустрічаємо у легендах про шайтана, хоча у випадку Твардовського він має виразне польське забарвлення [14, с. 18]. Можна сказати, що скористатися з цього мотиву допоміг поет Каспер Твардовський (Каспер із Самбора), який у своїй «Pochodnie miłości Bożej» (1628) власне розповідає, як жертва шайтана покликала на допомогу Матір Божу.

Так само з історією пана Твардовського пов'язана розповідь про шляхтича з Бидгощі, який заради збагачення вдається до способу, запропонованого чорнокнижником: він у самотній хаті лічить гроші від одного до дев'яти і навпаки; має так робити цілу ніч і не помилитися. Чорт перед світанком обманює неборака і той замість грошей отримує батогів. Походження цього епізоду дослідив Флоріан Сярчинський; на його сліди натрапляємо й у «Compendium hisatoriae» (1624) Йохима Поссела, надвірного лікаря й історика Сигізмунда III [22:1, с. 26–36].

В епоху романтизму міфологема пана Твардовського була дуже популярна в польській літературі, письменники у своїх пошуках зверталися до двох основних джерел — європейської літератури і народної поезії. Яскраво змальований образ «польського Фауста» у баладі Томаша Зана «Twardowski» (1818). Балада Адама Міцкевича «Pani Twardowska» (1821) написана в комічно-побутовому дусі, з використанням не лише народних сказань про Твардовського, а й казок на кшталт «Jak baba diabła wyonicyła» і байок на взірець «Belfagora» (про одруження чорта на сварливій жінці) [20, с. 39–43]. Відкинувши традиційну повчальну кінцівку легенди, Адам Міцкевич модифікує міфологему: Твардовський вимагає від чорта, щоб той

прожив рік із його дружиною. Почувши про це, сам чорт рятується від шляхтича втечею. У 1825 р. Ян Непомуцен Камінський написав для львівського театру п'єсу «Twardowski na Krzemionkach», близьку за текстом до народної легенди; але відрізняється вона широтою і драматизмом дії, а також більшою кількістю персонажів [15, с. 40–42]. Юліан Корсак у драматичній поемі «Twardowski Czarnoksiężnik» (1840) змалював шляхтича фантазером, який поєднав риси Манфреда і Фауста, але був позбавлений справжньої енергії і розуму; диявол тут зображений у дусі карикатури — як невдалий філософ, який претендує на роль глибокого мислителя [11, с. 182].

Юзеф Ігнаци Крашевський 1840 року написав повість «Mistr Twardowski», використавши взяті з народних книг перекази. В основі твору — ланцюг подій, змодельованих відповідно до народних переказів: 1) на Твардовського нападають розбійники і він, щоб урятуватися, кличе на допомогу диявола і віддає йому за свій порятунок «те, про що зараз не думає, а, повернувшись, застане вдома», тобто сина; 2) після важких проблем із хрещенням, кількох років навчання у школі «Всіх Святих» син за порадою дзвонаря Домініка вирушає до пекла, щоб вирвати у чортів цирограф, підписаний кров'ю батька, веде його до пекла польова миша; 3) Твардовський таки забирає з пекла цирограф, але невдовзі сам закладає чортові душу за «владу творити чудеса усупереч законам природи і людського розуму» і виконання сатаною будь-яких його забаганок; 4) він сповна користається своїм мистецтвом: на прохання короля викликає з того світу тінь його дружини Барбари Радзивіллівни, показує людям дива, допомагає беззубій бабі вийти заміж, молодому хлопцеві зійтися зі своєю коханою, ремісника звільняє від чарів сусідки, мирить чоловіка з дружиною, омолоджує бургомістра тощо; 5) чорт показує йому результати його діянь і допомоги людям, що призвело до падіння, вбивства, проклять; 6) його слуга Матюха самотужки береться за омолодження старости і не може впоратися з цим завданням — староста опиняється у комі; 7) за порадою чорта Твардовський прагне відчути принади життя і земне щастя, та його кохання до жінок не має взаємності, він віддається розпусті, а слугу Матюшу за обман і жадобу збагачення перетворює на павука; 8) чорнокнижник закохується у Агнесу, викрадає її з дому, фіктивно вінчається з нею, бо за священика йому служить диявол, але з цього шлюбу нічого не виходить: Агнеса зраджує його, він виганяє її з дому, а її нареченого перетворює на собаку; 9) Агнеса на базарі торгує горшками, а біля неї у вигляді собаки треться її колишній коханець, і скільки базарів вона не змінює, Твардовський весь час її знаходить і мстить, наказуючи слугам бити горшки і лупцювати собаку; 10) чорт розробляє хитрий план, як заманити Твардовського у свої лабети, будує корчму під назвою «Рим» і заманює туди чорнокнижника, та заволодіти ним не може, бо той прикриває себе немовлям; 11) після апеляції до «совісті шляхтича» і «слова шляхтича» він таки переконує Твардовського покинути дитину і віддатися йому у руки, після чого чорти вилітають із ним через димар; 12) та дорогою до пекла чорнокнижник співає Богородичну пісню; чорти випускають його і він зависає між небом та землею, з ним опиняється його вірний слуга павук Матюша, який снує павутину між небом і землею, приносячи своєму пану нові відомості із землі.

Отже, запозичений народний сюжет про пана Твардовського допомагає письменнику: 1) скріпити подієві ряди в одну цілісну лінію і надати їм естетичної цілісності й завершеності; 2) «спровокувати» вчинки персонажів, насамперед чорнокнижника, бо всі події, по суті, виступають «полем» його магічних і фантастичних діянь; вони допомагають йому різнопланово і сповна розкритися перед читачем у вчинках та емоційних відгуках на події; 3) подієві ряди каталізують вольове начало головного героя, його авантюризм, який виступає генератором життєвих конфліктів, незадоволення головного героя самим собою, його перемог і поразок; усе це зумовлює драматизм твору.

Сюжет повісті має архетипно-міфологічний характер, дія рухається від зав'язки до розв'язки, основну увагу тут приділено перипетіям, несподіваним різким «зсувам» у долі головного героя: він проходить через різні повороти — від щастя до нещастя, від невдач до успіхів і навпаки. Очевидно, філософський сенс цих перипетій — сформувати у читачів уявлення про життя як арену щасливих і нещасливих збігів обставин, які «капризно» змінюють одна одну. Герой виступає маріонеткою у руках долі, тому ремствує на неї.

Герой повісті Крашевського змальований усебічно, як особа з чітко окресленими і яскраво вираженими рисами вдачі, тим психологічним комплексом, який у літературознавстві називають «байронічним героєм». Недаремно

дослідники вказують на захоплення польського письменника творчістю Джорда-Ноела-Гордона Байрона. Із появою «Паломництва Чайльд Гарольда» та інших творів герой Байрона став літературним втіленням духу епохи, тих настроїв, якими жило суспільство початку XIX століття. Це було художнє відкриття поета, яке він зробив у спостереженнях над самим собою і своїм поколінням.

Пан Твардовський — розчарований у принадах світу, його не тішать багатство, розваги, слава. Його духовний стан — нудьга. Він незадоволений колишнім середовищем, не може знайти місце в ньому, звідси його блукання в нетрях власної душі й у світі. Він відчуває світову скорботу, загальну невлаштованість людства. Його душа протестує проти неволі, духовної ницості, обмеженого існування, прагне полинути у світ чистих і світлих почуттів, краси природи, високих ідеалів, але світ надто жорстокий до нього.

Як кожен байронічний герой, він самотній і відчужений. Його страждання і почуття становлять головний предмет дослідження автора. Твардовський — песиміст і водночас егоїст. Він несе загибель усім, хто його любить. Це грішний ангел, демон, який ніде не знаходить розради, але і сам страждає від цього. Тому дух бунтарства, рефлексія і двоїстість — характерні риси його психології.

Już zgrzybiałych jego oczu
Nie radują blaski słońca,
Bo on myśli, że go wkrótce
Noc ogarnie, noc bez końca.

I poczyna szukać drogi,
By okłamać siły wraże,
Chce się modlić, lecz wtem właśnie
Bije północ na zegarze.

Пан Твардовський заглиблюється у свій внутрішній світ і власні ідеали й саме там знаходить «крила» для душі. Юзеф Ігнаци Крашевський показує трагедію людини у світі, водночас стверджує великі внутрішні можливості особистості.

Із тонким психологізмом він розкриває суперечливість душі людини, її залежність від темних сил і водночас природне прагнення добра, світла, ідеалу. Це сила, здатна пробудити особистість до життя, впливати на її внутрішній стан.

Автор уславлює «дух бунтарства» як приклад для всього людства. «Польський Фауст», чужий і самотній у цьому світі, незадоволений навколишньою дійсністю і собою; він не знайшов ні високих ідеалів, ні вірних друзів, ні щирого кохання, ні внутрішньої гармонії. Герой переживає глибоку душевну драму; він не зумів подолати свою самотність, відчуженість, зневіру. Для нього характерні розчарованість у навколишній дійсності, протест проти неї, нудьга, блукання у нетрях власної душі, розчарування, меланхолія, туга за нездійсненними ідеалами.

Сам письменник зумів подолати подібні настрої, знайшов шлях до самого себе і світу; на його думку, людина здатна вийти на широкий простір, стати творцем історії та світу, подолавши духовну ницість і відчуження [6, с. 60–62]. Його головна риса — інтелектуальний скептицизм. Твардовський не сприймає в готовому вигляді ніяких моральних істин, духовних цінностей, усе піддає сумніву. Водночас і самого себе не вважає мірилом усіх цінностей. Він не має готових рецептів «єдино правильної» поведінки, тому сумнівається й у власних вчинках та думках. Саме тому він постійно їх аналізує, виявляючи прагнення до самопізнання, намагання зрозуміти людей, які його оточують, і соціальні та етичні норми; він прагне збагнути філософський сенс життя, суть призначення людини, дивовижного поєднання в ній добра і зла, свободи і необхідності. З волі автора Твардовський немовби проходить випробування різними життєвими ситуаціями, насамперед коханням. Воно до Агнеси спершу ніби й було взаємне, але дівчина його зрадила. Отже, і в коханні він зазнає поразки.

Усі дії Твардовського прямо чи опосередковано руйнують долі інших людей і стають причиною його власних страждань. Його портрет схожий на портрет, складений із пороків цілого покоління…

Твардовський — це тип «зайвої людини», яка не може змиритися із законами сучасного їй суспільства і, можливо, саме через це запродує душу дияволу. Він утілює стихійну силу дикої природи, красивий і водночас страшний, благородний, але здатний на безжальні вчинки (скажімо, свого слугу Матюшу перетворив на павука). Його пристрасть схожа на ураган страхітливої, руйнівної сили. Він ніби є носієм абсолютного чоловічого начала у своєму первісному прояві. Це сильна, яскрава, але самотня особистість. Саме цим можна пояснити популярність зазначеної міфологеми серед польських письменників. Густав Зелінський

у п'єсі «Czarnoksiężnik Twardowski» (1856) зобразив диявола хитрим і змученим слугою, який за першої слушної нагоди намагається запроторити шляхтича в пекло [28]. А поет і публіцист Юзеф Шуйський опублікував поему «Pan Twardowski» (1862). Образи Твардовського і диявола в ній досить об'ємні й багатогранні: перший — самовпевнений шляхтич, котрий вірить лише у свої ідеали і викликає диявола на духовний поєдинок, другий — поєднує риси чотирьох персонажів (польського домовика, глибокодумного аріанського пресвітера, скептичного дворянина і магната) [24]. Згадаємо ще містерію польсько-українського поета Олександра Грози «Twardowski» (1873), де диявол — лише бліда копія гетевського духу заперечення [10:1/2] та розділ «Twardowski» з балади Влодзімєжа Висоцького «Nowe dziady».

Міфологема пана Твардовського поширена у творчості польських поетів, серед яких: Леопольд Стафф («Mistrz Twardowski», 1902); Луціян Ридел («Pan Twardowski», 1906); Юзеф Бурсевич («Z Twardowskim», «Żucie Literackie», 1955/22,2); Влодзімєж Сцісловський («Pani Twardowska», «Nowy Świat», 1955/45,4); Тадеуш Слупецький («O chłopcu, co chciał czarnoksiężnika Twardowskiego naśladować», «Zielony Sztandar», 1955/42,12); Казимира Єжевська («Pan Twardowski», «Teatr lalek», 1957/1,31–42); Євгеніуш Голембовський («Mistrz Twardowski», «Kamena», 1958/3–4,9), Тадеуш Хрусцелевський «Twardowski», «Odgłosy», 1958/27,4); «Lustro Twardowskiego w Węgrowie», «Barwy» 79/10,9); «Pan Twardowski na kogucie i meserszmity», «Tygodnik Kulturalne», 1984/34,9); Ігнаци Грабарчук («Pan Twardowski», «Regiony», 1979/2,7–8); Анджей Богуня-Пачинський («Szkoła Twardowskiego», «Życie Literackie», 19844/12,9). Самозаглибленим індивідуалістом змальовують Твардовського прозаїки: Ян Волощиновський (повість «O Twardowskim, synu ziemianki, obywatelu piekieł, dziś księżycowym lokatorze», 1927); Єжи Карбовський («Pan Twardowski», фрагмент оповідання «Zdrowie», 1955, 8, 6–7; 10,10–11), Єжи Добжицький («Jako Twardowski po Krakowie na ognistym kogucie harcował», фрагмент зі збірника краківських легенд «Od A do Z», 1955/14,2–3), Ярослав Івашкевич (повість «Młodość Pana Twardowskiego», фрагмент у часописі «Poezja», 1978/4,3) та інші.

Про душевну драму чорнокнижника можна навести чимало художніх свідчень, наприклад, у Свядека (псевдонім): «Teatr Wielki się pali, lecz choć w gruzach stoi — | Pan Twardowski się broni, djabła się nie boi» («Teatr Wielki»); а ось бентежні слова Ярослава Івашкевича: «Słychać płacz tenora — || Czy Faust to płacze, czy Twardowski?» («Tristan przebrany», III) та Віслави Шимборської: «Tu — ni księżyc, ni ziemia i łzy zamarzają. O Yeti, Półtwardowski, zastanów się, wróć!» («Z nie odbytej wyprawy w Himalaje»); Тадеуша Шая: «I pan czas zaklęty w wieżystej sylwetce | Starego Krakowa nuci jakiegoś poloneza | To wielki alchemik pan Twardowski | Szepcze mu do ucha niezbyt cenzuralne fraszki...» («Szary człowiek w adwencie») та ін.

Образ пана Твардовського оживає у поемі Юрія Клена «Попіл імперій» про антилюдську сутність сталінського і гітлерівського режимів:

> «А з паном Твардовським вигадливий чорт
> чаклує й ворожить у замку високім,
> і чорт, елегантський, як денді, як лорд,
> Європу вимірює цап'ячим кроком».

Музичні твори присвятили чорнокнижникові Євгеніуш Голембовський, Павел Бем («Mistrz Twardowski», «Kamena», 1958/3–4,9); живописні — Юліуш Коссак («Podanie o Twardowskim», «Tygodnik Ilustrowane», 1862/236), Константи Гурський («Mistrz Twardowski», «Tygodnik Ilustrowane», 1904/950), Ян Монюшко («Pan Twardowski», «Świat», 1907/7), Войцех Герсон («Twardowski wywołuje cień Barbary Radziwiłówny przed Zygmuntem II Augustem», «Biesiada Literacka», 1912/1), Войцех Пєховський («Pan Twardowski», «Świat», 1907/8 та інші. Усе це свідчить, що в міфологемі пана Твардовського митці втілюють первозданну свіжість поетичної фантазії, нетлінність народної пам'яті, а головне — сконденсовану у на диво містких образах свободолюбність, бунтівничість і мудрість, мудрість часто універсального характеру. Тобто зростає тяжіння митців до філософічності, до роздумів над такою великою гуманістичною проблематикою, як людина — суспільство — час, із його насущними і гострими питаннями. Як бачимо, міфологема пана Твардовського, яка своїми мотивами перегукується з окремими творами — середньовічними сказаннями про Фауста, повістю «Madejowe Łoże», байкою «Belfagor», циклом повістей «Officijna ferraria» Валенти Рождєнського, поетичними творами Верґілія, Йоганна-Вольфганга Ґете, Джорда Ноела Гордона Байрона, Адама Міцкевича та інших, відтворює неповторний світ народного і національного життя у переломленні світової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бегунов Ю. Сказания о чернокнижнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о пане Твардовском» / Ю. Бегунов // Советское славяноведение. — 1983. — № 1.

2. Гулак-Артемовський П. Байки, балади, лірика / П. Гулак-Артемовський. — К., 1958.

3. Етнографічний збірник Наукового Товариства ім. Шевченка. — Львів, 1902. — Т. 2.

4. Зеров М. Нове українське письменство. Історичний нарис / М. Зеров. — Мюнхен, 1960.

5. Попов П. Перший збірник українських народних пісень // Українські пісні видані М. Максимовичем. Фотокопія з видання 1827 р. Підготовка і розвідка П. Попова / П. Попов. — К., 1962.

6. Радишевський Р. Юзеф Ігнацій Крашевський: діалоги з Україною / Р Радишевський. — К., 2012.

7. Розов В. Повѣсть о Саввѣ Грудцынѣ / В. Розов // Университетские извистия. — 1905. — № 3.

8. Bandtke J. S. Hiitoria Biblioteki i Uniwersytetu Jagiellontkiego / J. S. Bandtke. — Krakow, 1821.

9. Goldstern J. Twardowski, der polnische Faust / J. Goldstern // Zeitschrift für österrreichische Volkskunde (Wien). — 1912. — B. 1–2.

10. Groza A. Twardowski. Misterium z podań narodowych / A. Groza. — Brody, 1873. — Cz. 1–2.

11. Korsak J. Twardowski Czarnoksiężnik / J. Korsak // Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku / Układ Paweł Hertz, Władysław Kopaliński. — Warszawa, 1982.

12. Krzyżanowski J. Paralele / J. Krzyżanowski. — Warszawa, 1961.

13. Kuchta J. Historyczność postaci Twardowskiego wedle źródeł / J. Kuchta. — Lwów, 1928.

14. Kuchta J. Motyw Matki Boskiej — Ucieczki Crzesznych w podanniach ludowych o czarnoksiężniku Twawrdowskim / J. Kuchta. — Lwów, 1933.

15. Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński / B. Lasocka. — Warszawa, 1972.

16. Maczytiski J. Czarnoksięska księga Twardowskiego w Bibliotece Jagiellonskiej w Krakowie / J. Maczytiski // Czas. — 1856. — № 30.

17. Leppelmann W. Twardowski, der polnische Faust / W. Leppelmann. — Münster, 1910.

18. Masiejowski W. A. Sowirzał I Twardowski // Masiejowski W. A. Polska a Ruś aż do połowy XVII w. / W. A. Masiejowski. — Warszawa, 1842. — T. IV.

19. Matuszewski I. Pisma / I. Matuszewski. — Warszawa, 1925. — T. 1.

20. Mickiewicz A. Pani Twardowska // Mickiewicz A. Ballady i romansy. Opracował Wojciech Rzehak / A. Mickiewicz. — Kraków, 2007.

21. Skarbek F. Życie i przypadki Faustyna… Dobosińskiego / F. Skarbek. — 1838. — T. 1–2.

22. Sledzenie dokładniejsze o mistru Twardowskim // Czasopism Naukowy Zakładu im. Ossolińskich. — 1829. — Z. 1.

23. Swieżawski E. Do studiow nad podaniem o Twardowskim / E. Swieżawski // Biblioteka warszawska. — Warszawa, 1875. — T. III.

24. Szujski J. Pan Twardowski / J. Szujski. — Kraków, 1866.

25. Twardowski // Słownik folkloru polskiego. Pod red. J. Krzyżanowskiego. — Warszawa, 1965.

26. Wójcicki K. W. Klechdy. Starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi / K. W. Wójcicki. — Warszawa, 1837.

27. Vogl T. Twardowski — der polnische Faust / T. Vogl. — Wien, 1861.

28. Zieliński G. Czarnoksiężnik Twardowski / G. Zieliński. — Warszawa, 1856.

УДК 821.162.1

Світлана БАЙДАЦЬКА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

«БОЖЕВІЛЬНА» ЮЗЕФА ІГНАЦІЯ КРАШЕВСЬКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА МОДЕЛЬ ТВОРУ

Статтю присвячено романові Ю. І. Крашевського «Божевільна» (1880). Авторка досліджує ґенезу твору, систему образів, новаторство проблематики та український елемент роману.
***Ключові слова**: образ, роман, емансипація, стиль.*

Artykuł poświęcony jest powieści J. I. Kraszewskiego «Szalona» (1880). Przedmiotem analizy jest geneza powieści, charakterystyka postaci, nowatorstwo problematyki oraz pierwiastek ukraiński w utworze.
***Słowa kluczowe**: powieść, postać, emancypacja, styl.*

The article deals with the novel «Madwoman» (1880) written by J. I. Krashevski. The analysis is the genesis of the novel, the characteristics of the heroes, innovation issues and the Ukrainian part of the literary work.
***Key words**: novel, characters, emancipation, style.*

Неосяжний пласт творчого генія Юзефа Ігнація Крашевського — одного з найвеличніших польських романістів XIX століття — присвячено Україні. Зокрема з такої перспективи цінним є роман славетного польського письменника «Божевільна» (1880). На думку багатьох польських критиків (К. Заводзінськи, М. Яніон), це один із найбільш талановитих і художньо досконалих романів Ю. І. Крашевського, що відзначається несподіваною реалізацією нових творчих горизонтів таланту письменника.

Метою запропонованої статті є спроба окреслення жанрово-стильових особливостей роману Ю. І. Крашевського «Божевільна», новаторство проблематики, особливості образотворення та дослідження українського компоненту твору.

Цікавою є ґенеза роману. Твір, як і деякі інші романи Ю. І. Крашевського, був написаний на замовлення редактора «Tygodnika Ilustrowanego» Людвіка Єніке, який і запропонував Ю. І. Крашевському тему, що, на його думку, повинна була викликати значний інтерес серед читачів журналу. Зокрема, Єніке в кінці 1978 року надав Ю.І. Крашевському досить докладний план «соціального роману», де той повинен викрити чергову «хворобу століття» — нову ідейну моду, нігілізм серед молодих жінок. Зокрема, Єніке пропонував «сюжетну лінію розпочати від опису життя молоді якогось з університетів і впровадити кілька нігілісток, що одурманюють молодь своїми новітніми теоріями» [3, с. 63]. Протиставити ж їм він пропонував набожну скромну героїню з традиційними цінностями, вихованку традиційного шляхетського двору. Незважаючи на те, що Ю. І. Крашевський досить ретельно дотримався плану, запропонованого Єніке, на сторінках «Tygodnika Ilustrowanego» роман так і не з'явився. Редактор вказував на численні недоліки твору. Деякі з авторських рішень не знайшли підтримки у Людвіка Єніке з огляду на «грубість у представленні фактів сучасного життя». Проте у 1880 році Крашевський все ж друкує роман «Божевільна» на шпальтах «Атенеум».

Романові Ю. І. Крашевського, як і значній частині його літературного доробку, властива історична детальність та точність у відображенні реалій сучасності. «Божевільна » Ю. І. Крашевського сповнена історичних описів — радикального поліяьського і українського середовищ Києва 60-х років, революційного руху у Франції. Зокрема і образ головної героїні — Зоні — мав реальний прототип із середовища студентів Київського університету. Загалом, галерея жіночих постатей у творчості Ю. І. Крашевського надзвичайно багата та розмаїта. Відомий у XIX ст. польський письменник Ян Захаріясевич, високо оцінюючи творчість польського «титана праці», відзначав: «У його романах і повістях представлено розмаїття жіночих образів, і всі вони різні… Тож дивіться на ці портрети! Кожен рух настільки вільний, настільки характерний! Якби описати кожен жіночий образ, створений цим майстром хоча б на кількох сторінках, вийшли б цілі томи. Наскільки різноманітні ці яскраві жіночі образи — від простої селянки до вишуканої аристократки!» [1, с. 323].

У назві твору, з великою імовірністю, прикметник «божевільна» вжито автором у пози-

тивному романтичному ключі у значенні «безумство», «шаленство». «Божевілля» головної героїні, безперечно, не пов'язане із душевною хворобою, вказує не на психологічне нездужання, а демонструє стійкі романтичні тенденції у творчості Ю. І. Крашевського. «Божевілля» головної героїні полягає у її невідповідності уявленням соціуму, характеризує яскраву, обдаровану, сильну особистість, демонструє її «інакшість», несхожість, самотність і протест проти традиційних загальноприйнятих канонів. У тексті твору автор окреслює свою героїню такими дефініціями, як «дика», «здичавіла», «дивна». Варто підкреслити, що Ю. І. Крашевський гостро відчував вплив нових віянь у суспільстві, зміну ролі жінки у політичному і культурному житті суспільства. Зокрема зазначав: «У 1831 році жінки лишень букети з вікон кидали, нині ж їх так багато в Сибіру» [2, с. 15].

Роман мав неабиякий успіх серед читачів. Після виходу у світ 1880 року в «Атенеум» наступні видання виходили друком у 1882, 1886 рр. і неодноразово вже у XX столітті. Впливові на той час варшавські видання — «Niwa», «Prawda», «Przegląd Tygodniowy» — не оминули своєю увагою роман Ю. І. Крашевського. Високу оцінку художній майстерності автора «Божевільної» надав Даніель Зглінський, назвавши образ Зоні найдосконалішим жіночим образом в усій багатогранній творчості Ю. І. Крашевського. Інші рецензенти були стриманіші у своїх оцінках, проте про роман Крашевського відгукнулися схвально. Згодом польські критики неодноразово порівнювали «Божевільну» з романом Е. Ожешко «Примари» та вказували про вплив твору Ю. І. Крашевського на роман Б. Пруса «Емансипантки». Поява у друці роману мала і своїх противників. Зокрема Е. Ожешко схарактеризувала його як виступ проти суспільства і мистецтва, а ідею твору назвала цілковитим нонсенсом. Письменниця звинувачувала Крашевського у відсутності патріотизму та поведінку Зоні, яка заперечувала інститут сім'ї. Проте ця критика радше мала суб'єктивний характер, ніж справді стосувалася художньої цінності твору. Визнання серед критиків роман отримав вже по смерті письменника, зокрема відомі польські учені Кароль Віктор Заводзінські та Марія Яніон високо оцінили твір, називаючи роман одним із найвищих художніх досягнень Ю. І. Крашевського, а образ Зоні несподіваним і без сумніву одним із найвдаліших у його романістиці. В. Натансон зазначав: «Цей роман є напрочуд цікавим, важко від нього відірватися. На мою думку, це заслуга головної героїні, незвичайної, трагічної, вдумливої «божевільної» Зоньки. Це портрет інтелектуальної, самостійної і рішучої жінки. Дарма Крашевський намагається (або вдає що намагається) подати її у негативному світлі, засудити, вказати на хибність її шляху. Не можемо не визнати її найбільш вдалим і цікавим образом роману. І нині Зонька приваблює читачів, так само зачаровувала усіх без винятку чоловіків у романі» [7, с. 170].

Фемінна проблематика, досить гостра і суперечлива на час написання роману питання, представлена у творі на українському ґрунті, як і значна частина художньої спадщини Ю. І. Крашевського. Події роману відбуваються в Києві, головні герої навчаються в Київському університеті. Роки дитинства, духовного зростання Евариста Дорогуба пройшли «в Замилові на Волині в околицях Чуднова і Любаря, що лежить на березі річки» [5, с. 2]. Твір пересипаний назвами українських реалій. Зокрема на його сторінках часто можна зустріти такі українські назви, як «хохол», «кутя», «шаровари», «батько», «вареники», «пироги», «пісний борщик».

Цікавим є факт, що «Божевільна» написана також на противагу романові Генрика Сенкевича «На марне» (1871), присвяченого життю студентства Київського університету. Проте, на думку критиків, Київ у романі зображено за аналогією з Варшавою та студентським життям Варшавської головної школи. Про життя київських студентів письменник, на відміну від Ю. І. Крашевського, не знав нічого. Ю. І. Крашевський же був тісно пов'язаний із Києвом. У 1836 р. молодий письменник мав намір очолити в Київському університеті св. Володимира кафедру польської літератури й працювати на посаді лектора польської мови та літератури, що не вдалося здійснити навіть з огляду на перемогу в конкурсі. Проте через участь у визвольних акціях ще в юнацькі роки Ю. І. Крашевському заборонили обіймати державні посади і провадити викладацьку діяльність. Письменник часто подорожував до Києва (1842, 1857, 1858, 1859 рр.) і добре пізнав місто і його культурне життя. З київською молоддю Крашевський мав тісні інтелектуальні зв'язки під час виконання своїх службових обов'язків куратора волинських шкіл. Київ також описаний у багатьох творах Крашевського, зокрема частково події розгортаються в цьому місті в «Чарівному ліхтарі». Тут виходять друком «Каштелянський мед» (1860) і «Вертеп» (1862).

Ю. І. Крашевський створив тенденційний роман, про що він сам зазначив у епіграфі до

твору. Зображений автором світ підпорядковано певній ідеологічній позиції, зокрема проблемі емансипації в польському суспільстві у XIX ст. Письменник відверто прагне підвести читачів до заздалегідь окреслених висновків, популяризує ті чи інші світоглядні переконання.

Після виходу в світ роман викликав значний інтерес, спричинивши розголос в інтелектуальних колах, і одним із перших у польській літературі підняв фемінну проблематику. У творі порушено також проблему зіткнення традиційних і нових суспільних явищ. Фабула роману розгортається навколо конфронтації різних світоглядних моделей — нетипового для свого часу світорозуміння «божевільної» киянки Зоні й традиційних устоїв, які виголошує сестра головної героїні та шляхтич Еварист Дорогуб, закоханий у нетипову представницю жіноцтва. Провідний мотив твору запозичений із романтизму: син доброчесних батьків, що перебуває у ворожому середовищі підпадає під згубний вплив фатальної жінки. Еварист Дорогуб, шляхтич із волинської губернії, студент права, під час навчання в університеті закохується в студентку-емансипантку Зоню Рашківну, що є основною сюжетною лінією твору. Основний конфлікт твору ґрунтується на притаманній творчості Ю. І. Крашевського опозиції двох протилежних світів — двору і міста. Шляхетський двір Замилів, у якому виріс Еварист — традиційний осередок культури, патріотизму і родинних цінностей. Проте гармонію й тихе життя двору порушує зацікавленість Евариста студенткою Київського університету, життя якої заперечує все, на чому ґрунтуються традиції дому.

Головна героїня — «божевільна» Зоня, сирота. Після смерті опікунів завдяки отриманому спадкові стає на ноги і починає навчатися, щоб не залежати від жодного чоловіка. Вона дивує оточення як своїм зовнішнім виглядом (нетиповою на той час вродою, нехарактерною короткою зачіскою), так і поведінкою та системою переконань, наполегливим навчанням в університеті, непересічним інтелектом. Усе це заперечувало романтичний образ жінки — берегині домашнього вогнища. Зоня ламає стереотипи і не зраджує своїм ідеалам. «Не прагну бути для чоловіка ні ідеалом, ні берегинею родинного затишку. Хочу лиш бути жінкою, прагну справжнього кохання» [5, с. 79]. Вона протестує проти вимог суспільства, сучасної їй моделі виховання і освіти жінок — слухняних і смиренних, з обмеженими інтелектуальними горизонтами. «Хочу навчатися, старатимусь заробляти собі на життя сама і ні від кого не залежати» [5, с. 26]. Сильна, відважна, принципова, з активною життєвою позицією, ламає стереотипи і до кінця вірна власним переконанням: прагне звільнитися від залежності від традицій та суспільної думки, бере активну участь у громадському житті молоді Київського університету, яка виголошує революційні гасла, готовність стати до боротьби проти несправедливості пануючого ладу.

Свобода у розумінні головної героїні — основа життя. «По-вашому жінка — це служниця. Без дозволу ні голови їй піднести, ні серцем відчувати. І те, що ви з такими манекенами живете, любите їх, не робить вам честі. Якби була чоловіком, я би хотіла мати кохану, гідну себе» [5, с. 186]. В одних вона викликає неприязнь і неприйняття, інші захоплюються нею, порівнюючи із пристрасною і рішучою шекспірівською Титанією.

Вона відмовляє коханому вийти за нього заміж, відкидаючи ідею традиційного шлюбу, натомість вірить лише в силу почуттів. Закоханий панич Еварист сподівається на щасливе подружнє життя з Сонею, проте дівчина визнає лише силу почуттів, вільну від будь-яких умовностей, і відмовляється взяти шлюб із Евaристом. Зоня заперечує «шлюб на папері», залишає коханого і емігрує до Франції, де провадить активне суспільне життя, бере участь у визвольному революційному русі й назавжди залишається самотньою. У цьому полягає трагедія молодої людини, яка живе за законами суспільства і, незважаючи на страждання Евариста, приймає рішення, яке дозволяє їй залишатися вірною своїм переконанням.

Героїня дозволяє собі нечувану на той час свободу стосунків із чоловіком — любов без обов'язків, без огляду на думку оточуючих, еротична свобода. Жертвою кохання несподівано стає чоловік, а не жінка. У пастці опиняється Еварист, заточений у полон стереотипів і вірний родинним традиціям. Така психологічна колізія створює драматичну площину твору. Внутрішня структура образу Евариста є напрочуд вразлива, залежна від думки родини, коханої жінки і водночас соціуму, що презентують полярні погляди і тим самим викликають психологічний стан збентеження, розгубленості та нерішучості героя. Несприйняття оточенням і батьками Евариста їх кохання створює конфлікт кохання, обов'язку та сумління.

Героїня Ю. І. Крашевського — активна, освічена, самодостатня жінка, що випередила час, у

якому їй довелося жити. Жінка свідомо обрала самотнє життя, що у суспільстві викликало обурення і супротив. Хоча оточення не сприйняло її вибору, вона почувалася щасливою і реалізованою в житті, до кінця залишившись вірною своїм ідеалам.

Її внутрішня свобода, прагнення до вільного вибору в житті й коханні створили новаторський на той час образ жінки в польській літературі. Автор створив дещо гедоністичний образ героїні, вільної від стереотипів та традиційних взірців поведінки. «Не люблю ввічливих людей, бо ввічливість веде до фальші, не люблю бути люб'язною ні з ким…» [5, с. 61].

Зосередженість на собі, власному внутрішньому розвитку, наполегливість у навчанні, самозаглибленість, незалежність суджень характеризують образ Зоні. Її стосунки із зовнішнім світом визначаються почуттям власної обраності; автор відзначає її талант публіциста і успіхи на цій ниві: «Усі визнали її великий талант, адже у Франції літературний хист найчастіше заступає сміливість автора, однак Зоня була талановитішою від багатьох інших» [5, с. 216].

Зокрема, в усіх характеристиках героїні її оточенням Зоня виступає як надзвичайний книголюб — Еварист постійно зустрічає її з книжкою, ними заповнене її помешкання; перебуваючи в гостях, передусім цікавиться бібліотекою господарів, тобто література становить один із першорядних інтересів героїні у численних бесідах.

Тема смерті й божевілля переслідують героїню, проте не наздоганяють її. Смерть дихає їй в потилицю двічі — вперше через спробу самовбивства, вдруге під час повстання у Франції. Внутрішній неспокій Зоні викликаний розумінням тлінності, ілюзорності особистої свободи. «Боротьба без мети, перегони без кінця, гниль довкола, а якби на знущання цього смітника, у людини загорілася б іскра, яка б прагнула до мрій і фантазій, яких ніколи на світі не було і не буде. Доля янгола, змушеного прикидатися дияволом, відчуваючи себе янголом…» [5, с. 150]. Автор вкотре підкреслює внутрішню силу, стійкість героїні до будь-яких життєвих випробувань.

Події твору розгортаються у Києві у 1859–1862 роках. Місто, його інтенсивне життя, прогресивність ваблять Зоню; поза його межами вона не уявляє свого життя. Еварист, хоч і вважає себе приналежним до двору в Замилові, проте також любить місто. Автор передає колорит міста, описує будівлі та мешканців Подолу, Хрещатика, запрошує читача на лекції одного з провідних тогочасних осередків науки і громадської думки університету св. Володимира. Київ зображено у романі Ю. І. Крашевського потужним культурним і освітнім центром, тут зароджуються нові суспільні тенденції, укорінюються закордонні впливи. «У нас в Києві не новина зустріти на лекціях дівчат. (…) Усе частіше молоді жінки відвідують такі лекції наших професорів, на яких їх ніхто й не сподівався побачити. У цьому немає нічого поганого, але ще досі це якось незвично, і та, яка наважиться прийти на лекцію і опинитися в оточенні легковажної та іронічної молоді, повинна мати неабияку сміливість» [5, с. 11].

Головна героїня твору розпочала реалізацію своїх світоглядних переконань із відвідування лекцій у Київському університеті, що на той час було викликом традиційним суспільним нормам, проте знайшло підтримку у радикальних інтелектуальних колах Києва. «В Америці в університетах жінки очолюють кафедри… Вони ж можуть обіймати їх і у нас! Майже в усіх цивілізованих країнах жінка має ті самі права, що і чоловік», — говорить Зоня [5, с. 75].

Зокрема в Познанському тижневику А. Янович звертає увагу на прогресивність київського інтелектуального середовища: «В університеті на лекції запрошують жінок на правах студентів або вільних слухачів. Це свідчить про значний крок уперед на шляху прогресу» [4, с. 32]. Цікавий факт, що в Університеті св. Володимира у 1862 році серед 1747 студентів, які там навчалися, 921 були поляками. Це свідчить про міцні польсько-українські наукові та культурні взаємозв'язки вже у XIX ст.

У «Варшавській газеті» від 1859 року Ю. І. Крашевський напише пророчі слова: «Це ще молодий університет, проте заснований на давніх традиціях, які успадкував від Віленського університету і Кременецького ліцею. Розвивається він досить інтенсивно і, як дасть Бог, процвітатиме» [2, с. 205].

Твір сповнений філософських рефлексій, що демонструють особливості світовідчування героїв, оточення і епохи в цілому. Переважно новаторські судження належать головній героїні твору, яку характеризують глибокі авторефлексії, здатність швидко приймати рішення. Внутрішні монологи героїні сприяли напруженню сюжету, відкривали гострі політичні й соціальні конфлікти доби. Попри часом осудливе ставлення автора до своєї героїні в її уста автор вкладає мудрі умовиводи, критику сучасного стану сус-

пільства; вона веде гарячі дискусії і виголошує палкі промови. У сфері зацікавлень головної героїні — новітні суспільні теорії, філософія Шопенгауера, декадентизм, ніцшеанізм. У філософських рефлексіях Зоні поєднався гострий розум, індивідуалізм, непересічний інтелект та глибокий песимізм. «На жаль, світ наш влаштований як велика катівня, де одні інших убивають, їдять і мордують» [5, с. 77]. Світогляд головної героїні зазнає поступової еволюції, вона постійно бере участь в університетських зібраннях молоді, дискусіях, багато читає. Її філософські роздуми, якими рясніють сторінки роману, були новим явищем у польській романістиці.

Таким чином, система поглядів Зоні демонструє певну світоглядну еволюцію жінки у XIX столітті, її ролі в суспільстві. У XIX столітті, безумовно, жінками захоплювалися, оспівування представниць прекрасної статі було однією з найулюбленіших тем салонної поезії, жіночу вроду поетично порівнювали з чарівністю прекрасних квітів, небесними янголами, вбачали у ній божественне начало, їм присвячували вірші. За правилами етикету, в присутності жінок було не прийнято обговорювати серйозні політичні та наукові проблеми, адже це могло надмірно навантажити їх розум і засмутити. Безумовно, таке ставлення викликано передусім низьким рівнем освіти жінок, навчання яких тривало від двох до шести років, причому доступ до шестирічної освіти мали лише обрані представниці, які належали до вищого класу.

Ю. І. Крашевському вдалося створити образ нової жінки в польській прозі XIX ст. Як зазначав Кароль Заводзінськи, Ю. І. Крашевський, всупереч власному негативному ставленню до проблеми емансипації, сповнений симпатії до своєї героїні Зоні Рашківни й створює образ «єдиної справді вільної жінки в польській літературі XIX століття» [1, с. 324]. Новаторська проблематика, багато в чому неприйнятна для Крашевського, була на часі, відповідала новим запитам читачів і знайшла майстерне художнє вираження у динамічному гострому сюжеті роману.

Зоня — сильна особистість, яка завдяки розуму, наполегливій праці тікає від долі, уготованої жінці у ті часи. Зважаючи на умови, у яких гартувався характер головної героїні роману, варто підкреслити її непересічну силу духу та здатність протидіяти найскладнішим обставинам. Власне, цим героїня роману Крашевського подібна до героїнь Ольги Кобилянської в українській літературі. Це жінка-емансипантка, свідома власної автономності, жінка, готова боронити свої права і переконання, неприйнятні для загалу. Крашевському вдалося створити нову героїню доби, яка прагне до самоствердження в нових суспільних реаліях і водночас усвідомлює складність та неоднозначність свого становища. Варто зауважити, що нова репрезентація жінки принципово відмінна від традиційної: героїня з жертви перетворюється на самодостатню особистість і йде шляхом руйнування гендерної ієрархії. Жіноча ідея піднята у романі на висоту найбільш відповідальних проблем тогочасної суспільної дійсності.

Традиційна роль жінки, зведена до домогосподарки, не відповідає світобаченню Зоні, за що вона зазнає гострої критики від оточення; це ж викликало і хвилю обурення авторською концепцією Ю. І. Крашевського. Адже досі загальноприйнятною була думка, що жінки не пристосовані до життя, а заміжжя — єдина можливість до матеріального благополуччя і суспільного визнання. Таким взірцем є життєвий шлях сестри головної героїні Мадзі — побожної вихованки патріархальної родини Дорогубів, яка обрала традиційне життя жінки XIX століття на противагу Зоні. Остання вважає, що навіть щасливе кохання не здатне вдовольнити усіх її потреб. Таке ставлення руйнує тогочасні стереотипи про сім'ю як єдину річ, що гарантує жінці щастя, роль якої зводилася до господині дому. Зоня зізнається, що, «незважаючи на кохання, життя з Еваристом обтяжувало б її, йому бракувало б руху, повітря, кругозору» [5, с. 111].

Процес психологічної еволюції героїні майстерно описаний Ю. І. Крашевським через зображення численних перешкод і випробувань, наприклад, несприйняття суспільством свободи думки і вчинків головної героїні, душевні страждання, важке кар'єрне сходження; зрештою, автор зобразив духовну перемогу героїні. Ю. І. Крашевському вдалося створити складний образ — емансипованої, освіченої, незалежної жінки XIX століття. Неприйнятна у суспільстві поведінка головної героїні — її свобода і сміливість у судженнях, руйнування стереотипів,активна громадська позиція — викликають обурення оточення.

Після численних життєвих випробувань і розчарувань у коханні Зоня не замикається у собі, не зрікається своїх ідеалів, не звертається до традиції, а шукає себе у політиці, займає активну громадську позицію. Про це свідчить її участь у Паризькій комуні, французькій революції 1789–1794 років, яка кинула виклик панівним у Європі

монархічно-династичним порядкам, проголосивши принцип вищості нації над монархом і гасла рівності, свободи й братерства всіх людей, незалежно від стану і соціальної позиції. Зоня стала активним представником польської еміграції у Франції, пов'язуючи долю Польщі з революційною Францією.

Автор намагається заперечити залежність рівня інтелекту і соціального статусу від приналежності до певної статі, натомість вказує на вплив середовища, освіти, особистого досвіду і характеру. Роман Ю. І. Крашевського став зразком релятивізму, популярної у польській літературі тенденції наступних епох. Автор узалежнює поведінку і формування світоглядних переконань від обставин, у яких довелося побувати головній героїні.

Ю. І. Крашевський був одним із перших, хто ввів у польську літературу образ освіченої, сильної, емансипованої жінки. Емансипаційна модель Ю. І. Крашевського ґрунтується на об'єктивному всебічному дослідженні й обміркуванні проблеми, адже у XIX ст. слово «емансипація» мало однозначне трактування — було відповідником аморальної поведінки, неблагопристойності та поганого смаку. Це також свідчить про новаторський характер твору як у літературі XIX століття, так і про новий шлях розвитку письменницького таланту Ю. І. Крашевського.

Роман Ю. І. Крашевського «Божевільна» здійснив справжню революцію в образотворенні, автор торкнувся проблематики, до якої несміливо зверталися його сучасники. Поставивши собі за мету зобразити життя бунтарки, інтелектуалки, автор, не боячись осуду критики, створив твір, новаторський за змістом, що підняв заборонені досі теми. Безперечно, роман також є свідченням колосального впливу української тематики на творчість польського письменника, що й через двадцять років після прощання з Україною продовжує захоплювати Ю. І. Крашевського і знову знаходить чільне місце у його прозі — у новому жанровому форматі й у світлі сучасної йому нагальної проблематики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego / Pod red. W. Ratajczak, T. Sobieraj. — Poznań : Wydawnictwo Poznańskiego Towarystwa Przyjaciół Nauk, 2006. — 323 s.

2. Hahn W. «Szalona» J. I. Kraszewskiego / Hahn Wiktor// Pamiętnik literacki R. XXXVII. — Wrocław, 1939. — S. 202–208.

3. Janion M. Kobiety i duch inności / Janion Maria. — Warszawa, 2006. — 92 s.

4. Janowicz A. Uniwersytet św.Włodzimierza w Kijowie / Janowicz Andrzej// Tygodnik Poznański. — № 40. — 1862. — S. 320.

5. Kraszewski Józef Ignacy. Szalona. — Poznań : «Słowo», 1996. — 218 s.

6. Kraszewski — pisarz współczesny / Pod red. Ewy Ihnatowicz. — Warszawa : Dom Wzydawniczy Elipsa, 1996. — 236 s.

7. Natanson W. J. I. Kraszewski. Szalona. Wstępem poprzedził Zb. Mitzner [Recenzja] / Natanson Wojciech. — Warszawa, 1951 // Twórczość 1/1951. — S. 170.

8. Zielińska M. Zdziwienia Kraszewskim / Zielińska Marta. — Wrocław, 1990. — 250 s.

Kinga ŁAPOT-DZIERWA
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie,
Instytut Pedagogiki Przedszkolnej i Szkolnej

MYŚL PEDAGOGICZNA JANUSZA KORCZAKA

Artykuł, jest syntetyczną próbą ukazania myśli pedagogicznej wielkiego Polaka — Janusza Korczaka. Zwraca się tu uwagę, że na całe jego życie i dzieło należy patrzeć w sposób całościowy, splatają się w nim bowiem ze sobą i wzajemnie uzupełniają poszczególne dziedziny jego działalności: medyczna, literacka, społeczna i pedagogiczna. I w tym wymiarze należy wspomnieć, że najważniejszym czynnikiem stymulującym jego pracę, była bezgraniczna miłość do dzieci oraz wierność wartościom nadrzędnym.

Słowa kluczowe: *pedagogika, wychowanie, dziecko, wartości, emocje.*

Стаття є спробою показати у синтетичний спосіб педагогічні думки великого поляка — Януша Корчака. У ній акцентується на тому, що на все його життя й роботу слід дивитися цілісно, оскільки в них переплітаються й доповнюються окремі сфери діяльності: медична, літературна, громадська та педагогічна. І в такому вимірі слід зазначити, що найважливішим, стимулюючим його роботу фактором була безмежна любов до дітей і вірність основним цінностям.

Ключові слова: *педагогіка, виховання, дитина, цінності, емоції.*

Article is an attempt to show synthetic pedagogical thinking of the great Pole — Janusz Korczak. I note that for the rest of his life and work should be viewed as a whole, are interwoven in it for each other and complement each other's respective fields of activity: medical, literary, social and pedagogical. And in this dimension should be mentioned that the most important driver of his work, was a boundless love for children and fidelity to the values of the parent.

Key words: *pedagogy, education, child, values, emotions.*

Trwający Rok Janusza Korczaka jest doskonałą okazją do odkrywania na nowo postaci wybitnego Polaka.

Wydawać by się mogło, że wszyscy znamy życie i twórczość Starego Doktora. Okazuje się jednak, że wiedza o nim najczęściej ograniczona jest, w dużej mierze, do spojrzenia przez pryzmat holokaustu i tragicznej śmierci wielkiego przyjaciela dzieci.

Na całe życie i dzieło Janusza Korczaka należy patrzeć w sposób całościowy, splatają się w nim bowiem ze sobą i wzajemnie uzupełniają poszczególne dziedziny jego działalności: medyczna, literacka, społeczna i pedagogiczna. I w tym wymiarze należy wspomnieć, że najważniejszym czynnikiem stymulującym jego pracę, była bezgraniczna miłość do dzieci.

Janusz Korczak — lekarz

Ukończył Wydział Lekarski Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego w 1905 roku po pięcioletnich studiach i złożeniu obowiązującego egzaminu. Jego kariera medyczna przebiegała w sposób dość płynny. Po zdobyciu dyplomu, został powołany do służby wojskowej i jako lekarz brał udział w wojnie rosyjsko-japońskiej. Po powrocie do kraju, zaczął praktykować głównie w szpitalach dziecięcych. I to doświadczenie, zetknięcie się z cierpieniem i chorobami najmłodszych, prawdopodobnie przyczyniło się do wyboru przyszłej drogi życia. Stale podnosił swoje kwalifikacje, doskonaląc medyczne wykształcenie, między innymi: w trakcie pobytu w Berlinie (1907), praktykując w klinikach pediatrycznych oraz coraz częściej w zakładach wychowawczych.

W latach 1914–1917 został wysłany na front ukraiński, z którego oddelegowano go do pracy medycznej w przytułkach dla dzieci ukraińskich pod Kijowem. Pracował również w samym Kijowie, w domu wychowawczym dla polskich chłopców.

Po powrocie do kraju, coraz mniej poświęcał się pracy lekarza, aczkolwiek jego doświadczenie w tej dziedzinie, było mu przydatne do końca życia.

Janusz Korczak — pisarz

Ten obszar działalności Starego Doktora bywa utożsamiany z pisaniem dla dzieci. Jednak zanim pojawiły się najbardziej znane tytuły, Janusz Korczak publikował: artykuły, recenzje, eseje i felietony. Wszystkie traktujące o dziecku.

Początki jego działalności publicystycznej datuje się na rok 1898, kiedy wziął udział w konkursie na sztukę teatralną ogłoszonym przez «Kurier Warszawski» i Ignacego Jana Paderewskiego. Praca konkursowa nosiła tytuł «Którędy?» Autor po raz pierwszy podpisał się wówczas swoim pseudonimem.

Kolejne publikacje ukazują się w tygodniku satyrycznym «Kolce», tygodniku «Czytelnia dla wszyst-

kich», czasopiśmie «Głos» oraz «Przeglądzie Społecznym».

Światowy rozgłos przyniosła Korczakowi powieść pod tytułem «Dzieci Salonu», która ukazała się w wersji książkowej w roku 1906, po wcześniejszych publikacjach w odcinakach na łamach «Głosu».

Jak już wspomniałam, oddzielne miejsce w jego twórczości zajmują książki dla dzieci: «Król Maciuś I» (1922), «Król Maciuś I na wyspie bezludnej» (1923), «Bankructwo małego Dżeka» (1924) i «Kajtuś Czarodziej» (1934).

Wszystkie wymienione utwory opowiadają o dzieciach, ale czy są przeznaczone dla dzieci? Spróbujmy poszukać odpowiedzi na to trudne pytanie. W każdej książce pojawia się mały chłopiec, dziecięcy bohater. Odnajdziemy w nich portrety dzieci: króla, wygnańca, maga, błazna, a nawet socjalistę. Pisze o nich, w swoim artykule pt. «Niespokojni chłopcy Korczaka», Małgorzata Chrobak [2]. Autorka szczegółowo opisuje postaci korczakowskich bohaterów. W tej samej publikacji odnajdujemy również liczne porównania do innych dziecięcych bohaterów: Piotrusia Pana, Małego Księcia czy Pinokia [1].

Miał także znaczący wkład w edycje «Małego Przeglądu» — pierwszego czasopisma prowadzonego przez dzieci.

Po roku 1930. działalność pisarska Korczaka znacznie osłabła. W tym miejscu należy jednak wspomnieć o bardzo cennym, wrażliwym i głębokim tekście, jakim był, pisany w okresie okupacji w warszawskim getcie «Pamiętnik». Odnajdziemy w nim zaskakujące rozważania na temat dyskryminacji, eutanazji czy samobójczej śmierci. To istotne zagadnienia, nad którymi toczą się rozważania w XXI wieku.

Janusz Korczak — społecznik

Swoją działalność społeczną rozpoczął już jako lekarz. Potem jego działalność rozszerzyła się na pracę wychowawczą i nauczycielską. Pracował, między innymi, na tajnej pensji Stefanii Sempołowskiej, w bezpłatnej czytelni dla biednych dzieci. Kolejno pojawiały się w jego życiu różne organizacje społeczne działające na rzecz dzieci. Były to między innymi: Towarzystwo Kolonii Letnich, Warszawskie Towarzystwo Higieniczne, Towarzystwo Pomocy dla Sierot. Pracował również w Domu Sierot dla dzieci żydowskich i w sierocińcu Nasz Dom, przeznaczonym dla polskich dzieci z robotniczych rodzin. To tylko nieliczne miejsca i organizacje, w których Korczak realizował się jako społecznik. Można powiedzieć, że należał do pokolenia, które zaangażowanie społeczne uważało za **najwyższy cel**, a cel ten można było osiągnąć pod warunkiem zachowania poszanowania ludzkiej godności i solidarności ze skrzywdzonymi [5].

Praca społeczna krystalizowała Janusza Korczaka jako pedagoga i wychowawcę.

Janusz Korczak — pedagog

U podstaw Pedagogiki Korczaka leży nie tylko jego praca społeczna i całe doświadczenie z nią związane, ale przede wszystkim jego zainteresowanie nurtem i teoriami progresywizmu pedagogicznego opracowanego przez J. J. Rousseau.

Zdaniem Rousseau, wychowanie powinno sprowadzać się do umożliwienia dziecku swobodnego wzrostu i dojrzewania oraz chronienie tego rozwoju przed zgubnymi wpływami zewnętrznymi. Dowodził, iż wyniki w nauce dziecka zależą od jego zainteresowań i potrzeb. Swój program wychowawczy odnosił do człowieka w ogóle, wykluczając wszelkie podziały polityczne, narodowość, klasę czy zawód.

Kontynuatorem jego myśli był **Johann Heinrich Pestalozzi.** Jego poglądy odnoszące się do nauczania są związane z teoriami na temat rozwoju emocjonalnego, intelektualnego i fizycznego dziecka. Pestalozzi wiązał proces edukacji z teorią potrzeb. Udowadniał, że edukacja, tak zwana naturalna, najlepiej będzie przebiegać w środowisku, w którym dziecko czuje się bezpieczne i kochane. Bardzo istotnym elementem jego teorii pedagogicznych było wykorzystanie zmysłów do procesu uczenia się. Twierdził, że to właśnie zmysły są odpowiedzialne za poznawanie najbliższego otoczenia, że poznanie zmysłowe stanowi fundament wszelkiej wiedzy. Stawiał na rozwój spostrzegawczości i wyobraźni oraz na naukę logicznego myślenia(analiza i synteza). Cały ten proces powinien, według niego, odbywać się w przyjemnej, lekkiej i zajmującej formie, przypominającej zabawę.

Korczak studiował również koncepcje **Johna Dewey'a** (1859–1952), filozofa, pedagoga, czołowego przedstawiciela amerykańskiego progresywizmu, który twierdził, że tylko doświadczenie jest źródłem zdobywania i weryfikowania wiedzy. Stąd nadrzędnym hasłem jego pedagogiki stały się słowa: uczenie się przez działanie. W stworzonej przez niego szkole, stanowiącej przykład i wzór samowystarczalnego gospodarstwa domowego, akcent położony był na aktywność praktyczną i manualną. Głównym celem szkoły było pobudzanie: wrodzonych zdolności dzieci, zainteresowań, wzbogacanie doświadczeń, samodzielna praca. Wiedzę zdobywało się niejako przy okazji. W szkole natomiast stawiano na rozwiązywanie problemów.

Z kolei w ideach **Ovide'a Decroly'ego** (1871–1932), belgijskiego psychiatry, psychologa i pedagoga, intrygowała go metoda ośrodków zainte-

resowań, u której podstaw leżało przekonanie, że podstawowym zadaniem szkoły jest przygotowanie wychowanków do życia w społeczeństwie: przygotowanie do życia przez życie.

U **Marii Montessori** (1870–1952), włoskiej lekarki, twórczyni systemu wychowania dzieci zw. metodą Montessori, zafascynowała go idea swobodnego rozwoju dzieci, proces wspierania ich spontaniczności i twórczości, umożliwianie dzieciom wszechstronnego rozwoju fizycznego, duchowego, kulturowego i społecznego.

Bliska była mu również pedagogika w ujęciu **Wilhelma Fröbela** (1782–1852), niemieckiego pedagoga, teoretyka i czołowego kreatora wychowania przedszkolnego o orientacji humanistycznej.

Studia nad koncepcjami pedagogicznymi wymienionych wyżej postaci, ukształtowały korczakowską wizję pedagogiki i koncepcję wychowania, w których najważniejsze były:

- emancypacja dziecka,
- wdrażanie idei demokracji i samorządu oraz teorii dialogu,
- wspomaganie wszechstronnego rozwoju dziecka i jego socjalizacja,
- prawo do zaspokajania potrzeb poznania, uznania, miłości, akceptacji i szacunku.

Całość swoich nowoczesnych, jak na tamte czasy, pomysłów, opierał przede wszystkim na praktyce. Ale wiedzę na ich temat możemy czerpać z licznych publikacji.

W latach 1918–1920 ukazała się najbardziej znana książka Starego Doktora, pt. «**Jak kochać dziecko**». Jest to zbiór tekstów, stanowiących wielką syntezę wiedzy o dziecku [6, s. 53] i wykładnię jego poglądów pedagogicznych. Pozycja składa się z trzech części. Część pierwsza «Dziecko w rodzinie», jest formą «podręcznika» do psychologii rozwojowej dla rodziców i wychowawców. Autor opisuje w niej zjawiska, procesy i zmiany w rozwoju psychofizycznym dziecka, jakie mają miejsce od momentu jego narodzin do okresu dojrzewania. Wskazuje na te, które są szczególnie istotne dla całościowego i harmonijnego rozwoju jednostki. Część druga pt. «Internat», stanowi sprawozdanie z pracy wychowawcy w internacie oraz abecadło praktyki wychowawcy. To w niej odnajdziemy najbardziej znany korczakowski cytat: *Nie ma dzieci — są ludzie; ale o innej skali pojęć, innym zasobie doświadczenia, innych popędach, innej grze uczuć. — Pamiętaj, że my ich nie znamy* [4, s. 122, 145]. W części trzeciej, pt. «Dom Sierot», znajdziemy sprawozdanie z przedsięwzięć wychowawczych i organizacyjnych dzieci w Domu Sierot [3].

Kolejną publikacją naukową był tekst pt. «**Prawo dziecka do szacunku**» z 1929 roku. Jest to zbiór tekstów nawiązujących do ogłoszonej w 1924 roku Genewskiej Deklaracji Praw Dziecka. Deklaracja ta zwierała pięć zasad według których:

1. Dziecku powinno się dać możność normalnego rozwoju fizycznego i duchowego.
2. Dziecko głodne powinno być nakarmione, dziecko chore powinno być pielęgnowane, dziecko wykolejone wrócone na właściwą drogę, sierota i dziecko opuszczone — wzięte w opiekę i wspomagane.
3. Dziecko powinno przed innymi otrzymać pomoc w czasie klęski.
4. Dziecko powinno być przygotowane do zarobkowania na życie i zabezpieczone przed wszelkim wyzyskiem.
5. Dziecko winno być wychowane w wierze, że jego najlepsze cechy powinny być oddane na usługi współbraci [7, Internet nr 1].

Janusz Korczak w swojej publikacji zwracał uwagę na to, że prawa te powinny być nie tylko uznawane, ale przede wszystkim realizowane. Wśród najważniejszych wymieniał:

Prawo dziecka do szacunku. Bez względu na status społeczny i przynależność religijną, każdy ma prawo być tym, kim chce. W szczególności dotyczy to dzieci. Inni powinni akceptować dziecko, ponieważ posiada ono takie samo poczucie własnej godności, podobnie jak dorośli.

Prawo dziecka do niewiedzy. Dziecko stoi na początku swojej drogi życiowej. Przed nim znajduje się nieznany świat wiedzy. Ma prawo do wątpliwości, które powinny je stymulować do działania. W taki sposób kształtuje się postawa twórcza, tak istotna w edukacji. Zadaniem nauczyciela jest ten proces wspierać, stwarzać takie sytuacje edukacyjne, w których pojawi się możliwość zainicjowania procesu twórczego.

Prawo dziecka do niepowodzeń i łez. Małe dziecko z trudem radzi sobie z niepowodzeniami, które mogą mieć wpływ na jego zachowanie. Ważne jest, aby wspólnie z dorosłym zrozumiało, że porażka i łzy są stałymi elementami ludzkiego życia.

Prawo dziecka do upadków. Każdy człowiek w toku życia wielokrotnie popełnia błędy. Sytuacja taka dotyczy również dzieci. Zadaniem dorosłego jest uczestniczenie w procesie poszukiwania, wnikliwa obserwacja zachowań dziecka, akceptacja popełnianych błędów i pomoc w ich naprawie.

Prawo dziecka do własności. W myśl koncepcji wychowawczych, jednym z najważniejszych zadań jest kształtowanie odpowiednich zachowań prospołecznych. Wśród nich znajduje się poszanowanie własności własnej i cudzej. Uczymy zatem dzieci, że mają prawo do własności, ale powinny także respektować to prawo wobec każdego kolegi.

Prawo dziecka do tajemnicy. Cały świat opiera się na tajemnicy. Są tajemnice wielkie, ale są i te małe, niepozorne. Każda tajemnica ma jednak swoją wagę. A te dziecięce mają szczególną właściwość, są niewinne i czasami, z ufnością i szczerością, wyjawiane. Ważny jest zatem szacunek dla dziecięcej tajemnicy.

Prawo dziecka do radości, wypowiadania swoich myśli i uczuć. Każde dziecko funkcjonuje w systemie emocjonalnym. Ma prawo do wyrażania swoich uczuć, do dzielenia się nimi z innymi. Są to uczucia zarówno pozytywne (miłość, radość, zadowolenie), jak i negatywne (strach, złość, wstręt). Ważne jest, aby pozwolić dzieciom na wyrażanie wszystkich uczuć w różnych formach ekspresji: werbalnej, pozawerbalnej, muzycznej czy ruchowej. To pozwoli na lepsze ich zrozumienie, a w przyszłości na osiągnięcie umiejętności ich opanowania i zdolności dzielenia się uczuciami z innymi.

Prawo dziecka do dnia dzisiejszego. Dziecko z braku doświadczeń żyje teraźniejszością, chwilą bieżącą. Dziecko nie ma poczucia upływającego czasu ani przyszłości. Teraźniejszość jest dla niego najważniejsza. To w niej dziecko czuje się najlepiej.

Kolejną, ważną publikacją w dorobku Korczaka — pedagoga była książka pt. «**Prawidła życia**», która ukazała się w 1930 roku. Tym razem mamy do czynienia z pewnego rodzaju «podręcznikiem do etyki». Autor prezentuje w niej nie tylko spojrzenie na relację pomiędzy dziećmi a dorosłymi, ale także pomiędzy dziećmi w codziennych sytuacjach życiowych. Najważniejszą przesłanką wydaje się być kwestia ogólnie pojętej empatii oraz zasada zachowania wzajemnego szacunku. Stara się pokazać, jak mówić o uczuciach i wartościach, jak je rozumieć i wprowadzać w życie. Zresztą problem emocji (uczuć) stanowi kanwę, na której opiera się całe dzieło Korczaka.

Rozważania na temat emocji i wartości ponadczasowych, takich jak: miłość, przyjaźń, szczęście czy smutek, snuł również w trakcie prowadzonych przez siebie audycji radiowych, wygłoszonych w Polskim Radiu w latach 1934–1936 pt. «Gadaninki Starego Doktora». Poruszał w nich między innymi ważne problemy związane z różnymi typami osobowościowymi, zaznaczał, że każde dziecko jest inne i ma swój indywidualny charakter. Ma zatem prawo do własnego zdania, własnych nawyków, własnych przyzwyczajeń.

Podobne problemy poruszał w powieści pt. «Moje wakacje». Najpierw była ona wygłaszana w odcinkach (13 odcinków w latach 1938–1939), a następnie ukazała się w wersji książkowej pt. «Pedagogika żartobliwa». Korczak zwraca w niej uwagę, w pełnej dowcipu formie, na to, jakie jest miejsce dziecka w przestrzeni społecznej. Ponownie pojawiają się tematy dotyczące respektowania prawa dziecka do szacunku czy miłości.

We wszystkich publikacjach o charakterze pedagogicznym, Korczak nie przedstawiał gotowych rozwiązań, lecz wskazywał i uwrażliwiał na wartości, których pedagog nie może przeoczyć. Zwracał uwagę, że każdy wychowawca ma prawo do wątpliwości, bo to one prowokują do stałego poszukiwania i otwarcia się na nowości [3]. Pozostawił ważne wskazówki dla przyszłych pokoleń pedagogów i wychowawców. Dał nam, co szczególnie istotne, prawo do niepewności, uczucia niedosytu, które powoduje, że na nowo podejmujemy wysiłek poznawczy. Jest to istota pedagogicznej działalności i przesłanie Korczaka — pedagoga, aktualne także dla nas, nauczycieli XXI wieku.

Myśl pedagogiczna Janusza Korczaka — dziś

Pedagogika Korczaka często spotyka się z krytyką. Pierwszym i chyba najpoważniejszym zarzutem, jest jej rzekoma utopijność i niemożliwość realizacji we współczesnym świecie. Tymczasem, studiując jego dzieło, można stwierdzić, że coraz częściej jest onoodczytywane w kontekście prekursorskiej myśli pedagogicznej. I dobrze, ponieważ wymaga ono odczytania i odkrycia na nowo. I chociaż świat po jego śmierci bardzo się zmienił, to nadal stykamy się z zagadnieniami, o których pisał i mówił.

Dlaczego? Ponieważ prawa dzieci, sprawiedliwość społeczna, podmiotowość w procesie kształcenia i wychowania, demokratyzacja i teoria dialogu w szkole czy socjalizacja najmłodszych to problemy nadal aktualne.

Myślę, że w dzisiejszych, konsumpcyjnych czasach, podobnie jak Korczak, coraz częściej zwracamy się ku dobrom niematerialnym, wartościom, które pomogą zachować nam własną tożsamość i człowieczeństwo. Wartości te opierają się na odwiecznym dążeniu człowieka do stałego poszukiwania rzeczy nowych i oryginalnych opartych na kanonie piękna i harmonii.

Życzyłabym sobie, aby Jego koncepcje zostały odkryte i odczytane na nowo. Aby funkcjonował w naszej świadomości *nie tylko jako bohater rocznicowych obchodów, symbol, mit. Ale jako znakomity polski pisarz. Klasyk polskiej literatury dziecięcej. Twórca oryginalnego systemu wychowawczego. Autor pedagogicznych utworów, które nie straciły na aktualności i powinny cieszyć się równą popularnością, jak importowane, modne poradniki* [5, s. 6].

LITERATURA

1. Baluch A. Król Maciuś Pierwszy w towarzystwie innych bohaterów literatury dla dzieci / Baluch A. // «Konspekt». Pismo Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. — Nr 3/2012 (44). — S. 53-59.

2. Chrobak M. «Niespokojni» chłopcy Korczaka / Chrobak M. // «Konspekt». Pismo Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. — Nr 3/2012 (44). — S. 60–66.

3. Gąsiorek K. Janusz Korczak i jego bezgraniczna miłość do dziecka / Gąsiorek K. // «Konspekt». Pismo Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. — Nr 3/2012 (44). — S. 9–13.

4. Korczak J. Dzieła. T. 7 / Korczak J. — Warszawa : Oficyna Wydawnicza Latona 1993. — 565 s.

5. Olczak-Ronikier J. Korczak. Próba biografii / Olczak-Ronikier J. — Warszawa : Wydawnictwo W.A.B., 2011. — 478 s.

6. Wołoszyn S. Korczak / Wołoszyn S. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1982. — 334 s.

7. [Internet nr 1] http://www.unicef.pl/prawa-dziecka/akty-prawne, tryb dostępu 30.X.2012.

Jadwiga SERKOWSKA-MĄKA
Wyższa Szkola Menedżerska w Warszawie

JANUSZ KORCZAK A KWESTIA SIEROCTWA

У статті представлено життя і творчість Януша Корчака, його освітньо-виховну діяльність, спрямовану на дітей-сиріт та покинутих дітей. Він висловив новий, творчий погляд на проблеми виховання дітей-сиріт у дитячих будинках, що дозволило дітям всебічно розвиватися. Він полюбив сиріт і покинутих дітей, саме вони стали сенсом його життя.

Ключові слова: *Корчакова ідея, діти-сироти, сирітство, самітна, покинута дитина, виховна робота, гуманітарна культура людства.*

Artykuł przedstawia życie i twórczość Janusza Korczaka, działalność opiekuńczo-wychowawczą skierowaną na sieroty i dzieci opuszczone. Zapoczątkował on nowe, twórcze spojrzenie na problemy wychowania sierot poprzez domy dziecka, co pozwoliło dzieciom na wszechstronny rozwój. Sieroty, dzieci opuszczone pokochał wielką miłością i to one stały się sensem Jego życia.

Słowa kluczowe: *Korczakowska idea, dzieci osierocone, sieroctwo, dziecko samotne, opuszczone, praca wychowawcza-,humanistyczna kultura ludzkości.*

The article presents the life and work of Janusz Korczak, care and educational activities aimed at orphans and abandoned children. Started a new creative look at problems through the education of orphans orphanages which allowed children to all-round development. Orphans, abandoned children and fell in love with great love they have given meaning to his life.

Keywords*: Korczak's idea, orphaned children, orphanhood, child alone, abandoned, the work of education, humanistic culture of humanity.*

«Kiedy śmieje się dziecko, śmieje się cały świat»
Janusz Korczak

Janusz Korczak to wybitny pedagog, lekarz, pisarz. W dziejach humanistycznej kultury ludzkości osoba Korczaka mieści się w panteonie autorytetów moralnych, które są godne naśladowania [13, s. 193]. Ten wyjątkowy człowiek działał, tworzył, poniósł męczeńską śmierć i został postacią legendarną, darzoną ogromnym szacunkiem i uznaniem [5, s. 297]. Proces poznawania dorobku życiowego Janusza Korczaka, w tym zagadnień odnośnie kwestii sieroctwa trwa już od wielu dziesiątków lat. Rozpoczął się jeszcze przed wybuchem I Wojny Światowej. Obecnie postać wielkiego pedagoga jest inspiracją intelektualną współczesnych wychowawców, lekarzy, pisarzy i przedstawicieli innych dziedzin nauki i kultury. Odbywa się to w tak różnoraki sposób, że budzi zdumienie i wywołuje refleksje [8, s. 5].

Stary Doktor, jak Korczaka nazywały dzieci, działał zawsze ponad podziałami i wszelkimi różnicami, które dzielą ludzi. Był człowiekiem złożonym z przeciwieństw, a zarazem tak jednolitym w działaniu na rzecz dzieci [7, s. 80]. Marzył o tym, aby każde dziecko (szczególnie bliskie jego sercu były dzieci osierocone) miało szczęśliwe dzieciństwo i pomyślną przyszłość. Marzenia te stały się jego programem życiowym i celem do realizacji którego dążył za wszelką cenę.

Domagał się od świata dostrzeżenia w każdym dziecku pełnoprawnego człowieka. Zabiegał o poszanowanie człowieczeństwa i godności ludzkiej nie kiedyś tam, gdy mała osoba dorośnie, nie jutro, ale dziś! Przecież dziecko tak samo jak dorosły jest godne szacunku i ma prawo do bycia szczęśliwym. Jego egzystencja jest ważna, przydatna. Dziecko to osoba, która czuje, ma marzenia i chce godnie żyć.

Janusz Korczak stał się wzorem humanisty, który zostawił po sobie znaczący ślad i zobowiązujące przesłanie niesienia pomocy najmłodszym członkom społeczeństwa — dzieciom [11, s. 45]. Stary Doktor bez reszty poświęcił się szczególnie sierotom, dzieciom najbardziej pokrzywdzonym przez los, sprawom ich rozwoju, wychowania. Kwestia sieroctwa stała się kluczową sprawą i polem działania Janusza Korczaka. On sam, pomimo luksusowego dzieciństwa, czuł się osamotniony i poczucie sieroctwa (rozumianego szeroko — jako zaniedbanie i pozostawienie samemu sobie, bez zainteresowania ze strony rodziców i najbliższych) doskwierało mu już od wczesnych lat życia. Oddał się całkowicie (zrezygnował z założenia własnej rodziny) pracy na rzecz sierot. Dziecko, które jest wychowywane przez wszystkich, tylko nie przez rodziców nie czuje się szczęśliwe. Otoczone przez guwernantki, nia-

nie, korepetytorów czuje się sierotą. Stary Doktor uważał, że sierotą jest dziecko, gdy umarli mu rodzice, ale sierotą jest również dziecko, któremu nie urodził się jeszcze rodzic oraz opiekun jego ducha. Sieroctwo ma wymiar dosłowny, ale także symboliczny. Sierotą może być ktoś, kto ma rodzinę, ale czuje się opuszczony i samotny [10, s. 14–15].

Wczesny kontakt z dzieckiem samotnym, zaniedbanym i ubogim, praca wychowawcza na koloniach letnich, to wszystko wprowadziło Janusza Korczaka w obszar zagadnień pedagogicznych dotyczących dzieci opuszczonych, sierot. Praktyka, teoria wychowania, prowadzenie Domu Sierot na Krochmalnej, praca w Naszym Domu, współpraca z innymi placówkami pomagającymi dzieciom, opieka lekarska oraz pedagogiczna, codzienna obserwacja dziecka, to wszystko przyczyniło się do powstania systemu wychowawczego — korczakowskiego, który przeniknięty został jego osobowością [7, s. 206–207].

Janusz Korczak po objęciu Domu Sierot na Krochmalnej już przez całe życie będzie tworzył wizję świata przychylnego dziecku, świata wyzwolonego od przemocy i egoizmu ludzi dorosłych. Pragnął stworzyć domy, które byłyby oazami szczęścia dziecięcego. W skali światowej dokonał przemiany w smutnej tradycji przytułków dla dzieci osieroconych. Przekształcał je we wzorowe zakłady wychowawcze, które reprezentowały ogromne walory readaptacyjne, stanowiły organizację społeczności dziecięcej opartej na samorządności, praworządności, samowychowaniu oraz partnerskich relacjach pomiędzy wychowankami a wychowawcami [12, s. 45; 11, s. 30–31].

Korczak swoją reformatorską działalnością wychowawczą, która skierowana była ku dzieciom sierocym i opuszczonym, dokonał przełomu w pedagogice opiekuńczej. Sierocińce prowadzone najczęściej przez zakony lub gminy wyznaniowe, które zapewniały dzieciom osieroconym i bezdomnym co najwyżej kromkę chleba i dach nad głową, zamienił w domy dziecka jako instytucje wychowawcze, które dbały o wszechstronny rozwój powierzonych im sierot. Możemy dziś stwierdzić, że przyczyniła się do tego epoka, w której żył Korczak, epoka wielkiego reformatorskiego ruchu nowego wychowania — wychowania progresywnego. Dziecko było teraz w centrum wszelkich oddziaływań wychowawczych [13, s. 194-195].

Korczak służył dzieciom osieroconym nie na zasadzie działalności filantropijnej lecz na zasadzie służby społecznej wobec dzieci pozostawionych bez opieki rodzicielskiej i wsparcia rodziny. Z własnego wyboru Janusz Korczak stał się ojcem osieroconych dzieci żydowskich i polskich. W swoich zakładach wypracował system wychowania dziecka osieroconego. Starał się aby nie przenosić tu idei filantropijnych i piętna sierocińców i przytułków ówczesnej działalności dobroczynnej.

Działalność opiekuńcza wypracowana przez Korczaka skupiała się wokół problemów dziecka i jego wychowania, które dotyczyły zapewnienia szczęśliwego życia, szacunku, prawa do pełnego rozwoju. Janusz Korczak nie pochwalał działań ówczesnych zakładów opiekuńczych dla sierot, które nie stwarzały odpowiednich warunków rozwoju dzieciom osieroconym i opuszczonym. Był przeciwnikiem zamkniętych i mało elastycznych systemów wychowawczych, które niszczyły osobowość wychowanka oraz nie przestrzegały praw dziecka [1, s. 184].

Stary Doktor uważał wychowanie za proces tworzenia, jako ciągłe poszukiwanie form i metod wychowawczych, które przynoszą coraz większe pozytywne efekty wychowawcze dostosowane do konkretnych dzieci, które znalazły się w danych sytuacjach i warunkach egzystencjalnych. Stosował regułę, że nie ma dzieci w ogóle — są tylko konkretne dzieci, z tylko im właściwymi potrzebami i wymagają indywidualnego podejścia. Poprzez swoją nowatorską działalność opiekuńczą i metody wychowania opiekuńczego Janusz Korczak zapisał się w dziejach pedagogiki opiekuńczej dzieci osieroconych i opuszczonych. Reformatorskie spojrzenie i poczynania pedagogiczne w zakładach opiekuńczych były przełomowe. Zapoczątkowały nowe, twórcze spojrzenie na problemy wychowania sierot. Korczakowska idea stworzenia sierotom i dzieciom opuszczonym zastępczego środowiska rodzinnego w postaci domu dziecka wyprzedziła możliwość jej realizacji w ówczesnych czasach i warunkach społecznych. W tych trudnych warunkach udało się jednak Staremu Doktorowi stworzyć dwa domy dziecka — instytucje opiekuńczo — wychowawcze. Ich zadaniem było zapewnienie dzieciom warunków wszechstronnego rozwoju [1, s. 184-185].

Te idee i praktyczne osiągnięcia weszły na trwałe do dorobku pedagogiki opiekuńczej. Szczególnie cenne są zagadnienia dotyczące teorii i praktyki rozpoznawania i diagnozowania potrzeb dzieci osieroconych i opuszczonych. Korczak podkreślał, że dziecko jest człowiekiem, a nie zadatkiem na człowieka. Ma więc swoje prawa, określone i osobliwe potrzeby.

Janusza Korczaka należy uznać za twórcę nowoczesnego systemy opiekuńczego dzieci osieroconych w zakładach opiekuńczych. U podstaw tego systemu leży przekonanie o dobrej naturze dziecka i jego

zdolnościach do wydobycia się ze złych skłonności oraz przyzwyczajeń. Uważał, że dziecko jest zdolne do panowania nad sobą. Może być również pozytywnym organizatorem życia własnego i grupowego.

Główny nacisk został tu położony na samowychowanie. Korczak zrezygnował z zakazów i nakazów, a aprobował swobodę opartą na umowie i porozumieniu. Zostały sprecyzowane prawa i obowiązki dziecka. Korczak popierał ideę samorządności dzieci w wychowaniu zakładowym [1, s. 185]. Ten wybitny pedagog obserwował dzieci, zbierał materiały o każdym podopiecznym Domu Sierot. Owa pogłębiana stale przez niego wiedza o dziecku służyła przede wszystkim konkretnym zadaniom wychowawczym. W Domu Sierot upowszechniał wszystkie swoje nowatorskie metody wychowawcze. Ważna była dla Starego Doktora odpowiedzialność i konsekwencja w przestrzeganiu przyjętych metod i postaw wychowawczych wobec sierot. Janusz Korczak starał się wprowadzać do swoich domów różnorodne środki wychowawcze, które miały służyć właśnie wspomnianemu już samowychowaniu osieroconych dzieci. Jednym z takich środków był Sąd Dziecięcy, który zmuszał do refleksji, samokrytycyzmu, przyjęcia określonych norm współżycia w grupie. Podobne zadania spełniała Rada Samorządowa oraz Sejm Dziecięcy. Wprowadzenie samorządowych praktyk, tablicy ogłoszeń, sprawozdań, skrzynki do korespondencji wychowanków z wychowawcami, gazetki, kodeksu wychowawcy — wszystko to służyło nadrzędnemu procesowi samowychowania [4, s. 58–60].

Istotna dla Janusza Korczaka w kwestii sieroctwa dzieci była koncepcja wychowawcy — opiekuna. Sam Korczak był dobrym przykładem wychowawcy — opiekuna, troskliwego ojca osieroconych dzieci. Wychowawca według Janusza Korczaka to osoba posiadająca fachową wiedzę, umiejętności poznawania i rozumienia dzieci. Wymagał od wychowawców postawy refleksyjnej wobec siebie i otoczenia. Domagał się od nich odpowiedniego stosunku do dzieci, szacunku i miłości, atmosfery tolerancji, optymizmu oraz człowieczeństwa. Uważał, że należy działać wśród dzieci i z dziećmi. Wówczas zbędne będzie moralizowanie i karanie. W wychowaniu sierot w zakładach opiekuńczych kładł nacisk na stworzenie dzieciom właściwych warunków życia i pracy wychowawczej. Zdaniem Janusza Korczak dziecko musi pełnić rolę podmiotu czyli pełnowartościowego współtwórcy własnego życia. Podkreślał również rolę pedagogizacji społeczeństwa. Można stwierdzić, że Korczak był obrońcą praw dziecka, orędownikiem sierot i dzieci opuszczonych. Uważał, że potrzebna jest służba społeczna dorosłych wobec dzieci potrzebujących pomocy i opieki [1, s. 185-186].

Troska o dzieci w prowadzonym przez Starego Doktora domu dla sierot i dzieci zaniedbanych, opuszczonych była spełnieniem ludzkiej powinności. Realizuje ona prawo każdego dziecka do wychowania, do dzieciństwa, do miejsca w społeczeństwie i do szczęśliwej przyszłości. Korczak jest przekonany, że bez w pełni wykorzystanego i przeżytego dzieciństwa dorosłe życie człowieka jest okaleczone. Dzieciństwo nie stanowi wartości względnej, jest wartością bezwzględną — stanowi wartość samą w sobie. W tym domu starano się stworzyć społeczność dziecięcą pozbawioną wad i błędów społeczeństwa dorosłych [2, s. 36–37].

Wychowankom, którzy opuszczali Dom Sierot Janusz Korczak mówił: «Dajemy wam jedno: Tęsknotę za lepszym życiem, którego nie ma, ale kiedyś będzie, za życiem Prawdy i Sprawiedliwości» [6, s. 62]. Wszystkim dzieciom, które przebywały w Domu Sierot Korczak zapewnił wszechstronny rozwój zarówno fizyczny, jak i psychiczny. Wskazał drogi naprawy ich osobowości oraz korygowania nabytych przywar i niewłaściwych przyzwyczajeń. Dom Sierot był placówką znaną w Europie. Odwiedzali go pedagodzy z Polski i z zagranicy. Wywoływał zachwyt i inspirował do naśladowania. Życie w Domu Sierot toczyła się normalnie pomimo kłopotów materialnych. Dzieci w trudnych okresach były gorzej odżywiane, ale praca wychowawcza nigdy nie była zaniedbywana i nigdy na tym nie ucierpiała [9, s. 86–87].

Wiedza pedagogiczna i psychologiczna jaką posiadał Janusz Korczak to wiedza żarliwa, zdobyta w bezpośrednim kontakcie z dzieckiem i bezpośrednio dziecku służąca. System wychowawczy realizowany przez Korczaka w Domu Sierot był opromieniony jego wyjątkową osobowością wychowawczą i autorytetem moralnym, przesiąknięty głębokim humanizmem oraz zrozumieniem potrzeb dziecka, szczególnie tego osieroconego i porzuconego. W dorobku pedagogicznym i wskazaniach Janusza Korczaka urzeka nas przede wszystkim postawa, która uczy nas rozumnej opieki i miłości dzieci. Postawa, która pozwala stwarzać atmosferę i klimat sprzyjający wnikliwej i owocnej pracy. To jest ponadczasowa wartość wypływająca z życia i działalności Starego Doktora na rzecz dzieci osieroconych [13, s. 202–203].

Janusz Korczak to żarliwy trybun i rzecznik praw dziecka. To wychowawca — nowator, który nie tylko głosił i upominała się o prawo dziecka do szczęśliwego dzieciństwa, ale który życie dziecka w myśl swoich ideałów organizował przynajmniej w takiej skali, na jaką mu warunki pozwalały. Jest Kor-

czak reformatorem i rzecznikiem kwestii sieroctwa dzieci w swoich czasach. Nie pozostał obojętny wobec ich niedoli i nieszczęścia, wobec tragedii osamotnienia, ale działał i pomagał, walczył i wspierał dzieci osierocone. Jest twórcą systemu wychowania opiekuńczego sierot, wychowania opartego na zaufaniu, miłości, szacunku oraz porozumieniu się z dzieckiem. Wychowanie to realizował poprzez samorząd dziecięcy, inspirowanie pożytecznej auto-edukacyjnej działalności dziecka. System ten zachował ponadczasowe i trwałe wartości [12, s. 95].

Działalność wychowawcza Janusza Korczak, jego postawa wobec kwestii sieroctwa, jego poglądy i sugestie pedagogiczne nie zostały jeszcze ostatecznie i całkowicie ocenione i skodyfikowane przez naukę. Janusz Korczak nie ukrywał swoich zwątpień, wątpliwości co do procesów wychowawczych i działalności pedagogicznej oraz opiekuńczej. Nie dążył do stworzenia zamkniętego systemu pedagogicznego. Uważał się przede wszystkim za praktyka, więc jeśli wypowiadał się i pisał na te tematy pedagogiczne, to dlatego, że pragnął przekazać swoje przekonania, podzielić się swoim doświadczeniem, wiedzą [4, s. 82].

Najbardziej znamienna dla Starego Doktora była codzienna i wytężona praca nad ograniczeniem skutków społecznego zła. Pracował nad stworzeniem sierotom warunków do przeżywania radosnego dzieciństwa i rzetelnego wychowania. Nie było dla niego różnic rasowych, wyznaniowych i narodowościowych. Dzieci osierocone potrzebowały wsparcia i pomocy i to było dla Korczaka priorytetem [12, s. 28–29].

W centrum świata Janusza Korczaka było dziecko. Ono było najważniejsze, dla niego warto było żyć i działać. Sieroty, dzieci opuszczone tak ukochał, że to one stały się sensem jego życia. Życia pięknego, bohaterskiego i tragicznego. Kwestia sieroctwa zainspirowała więc Korczaka do stworzenia swojej własnej koncepcji pedagogicznej, z której korzystają kolejne pokolenia pedagogów i co najważniejsze dzieci.

W centrum świata Janusza Korczaka było dziecko. Ono było najważniejsze, dla niego warto było żyć i działać. Sieroty, dzieci opuszczone tak ukochał, że to one stały się sensem jego życia. Życia pięknego, bohaterskiego i tragicznego. Kwestia sieroctwa zainspirowała więc Korczaka do stworzenia swojej własnej koncepcji pedagogicznej, z której korzystają kolejne pokolenia pedagogów i co najważniejsze dzieci.

LITERATURA

1. Balcerek M. Janusz Korczak jako prekursor pedagogiki opiekuńczej / Balcerek M. // Janusz Korczak. Życie i Dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej / Red. Hanna Kirchner, Aleksander Lewin, Stefan Wołoszyn. — Warszawa : WsiP, 1978. — S. 180–197.

2. Czakyrow N. Janusz Korczak wśród wybitnych pedagogów / Czakyrow N. // Janusz Korczak. Życie i Dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej / Red. Hanna Kirchner, Aleksander Lewin, Stefan Wołoszyn. — Warszawa : WsiP, 1978. — S. 28–37.

3. Dębnicki K. Korczak z bliska / Kazimierz Dębnicki. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985. — 175 s.

4. Jaworski M. Janusz Korczak / Marek Jaworski. — Warszawa : Interpress 1977. — 204 s.

5. Kirchner H. Janusz Korczak 1878 (1879?)–1942 // Literatura okresu Młodej Polski / Pod red. Kazimierza Wyki, Artura Hutnikiewicza, Mirosławy Puchalskiej. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973. — T. III. — S. 297–327.

6. Korczak J. Pisma wybrane / Red. Ludwika Barszczewska, Aleksander Lewin / Korczak J. — Warszawa : Nasza Księgarnia, 1978. — T. II. — 319 s.

7. Kryda B. Posłowie // Korczak J. Kiedy znowu będę mały / Kryda B. / Oprac. Barbara Kryda. — Wrocław–Warszawa–Kraków : Ossolineum, 1991. — S. 198–213.

8. Lewin A. U źródeł myśli i działalności pedagogicznej Janusza Korczaka / Lewin A. // Myśl pedagogiczna Janusza Korczaka. Nowe Źródła / Wybór Maria Falkowska. — Warszawa : Nasza Księgarnia, 1983. — S. 5–32.

9. Merżan I. Zarys dziejów Domu Sierot / Ida Merżan // Janusz Korczak. Życie i Dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej / Red. Hanna Kirchner, Aleksander Lewin, Stefan Wołoszyn. — Warszawa : WsiP, 1978. — S. 80–95.

10. Salański W. «Sieroctwo — korczakowski temat życia» w Żydowskim Instytucie Historycznym. Święty lęk przed Doktorem / Witold Salański // «Głos Nauczycielski». — 2012. — Nr 46. — S. 14.

11. Szlązakowa A. Posłowie / Alicja Szlązakowa // Korczak J. Pamiętnik. — Poznań, 1984. — S. 48–53.

12. Wołoszyn S. Korczak / Stefan Wołoszyn. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1978. — 338 s.

13. Wołoszyn S. Posłowie // Marek Jaworski, Janusz Korczak. — Warszawa : Inerpress, 1977. — S. 190–200.

Маріуш БРОДНІЦКІ
Гданський університет

ІДЕЇ ЯНУША КОРЧАКА: НА ШЛЯХУ ДО ПРАКТИЧНОГО ГУМАНІЗМУ

Стаття присвячена одному з найвидатніших польських педагогів XX століття – Янушу Корчаку. Нагодою для цього є факт, що 2012 рік було оголошено Всепольським роком Януша Корчака. У статті висвітлюється його письменницька діяльність та її педагогічні втілення. Позачасові роботи Корчака надихають педагогів, учителів, поетів, батьків, лікарів, філософів і психологів.
***Ключові слова**: Януш Корчак, педагогіка турботи, сирітство, права дитини.*

Artykuł został poświęcony jednemu z największych polskich pedagogów XX wieku – Januszowi Korczakowi. Jest ku temu wspaniała okazja, gdyż 2012 rok został ogłoszony Ogólnopolskim Rokiem Janusza Korczaka. W artykule przedstawiono jego działalność pisarską i jej pedagogiczne implikacje. Jego ponadczasowe dzieła stanowią inspirację dla pedagogów, nauczycieli, poetów, rodziców, lekarzy, filozofów i psychologów.
***Słowa kluczowe**: Janusz Korczak, pedagogika opiekuńcza, sieroctwo, prawa dziecka.*

The article is devoted to one of the largest Polish teachers of the twentieth century – Janusz Korczak. There's a great opportunity, because 2012 years was declared a National Year of Janusz Korczak. This paper presents the activities of writing and its pedagogical implications. His works are timeless inspiration for educators, teachers, poets, parents, doctors, philosophers and psychologists.
***Keywords**: Janusz Korczak, pedagogy caring, orphanhood, rights of the child.*

Dzieci nie są głupsze od dorosłych,
tylko mają mniej doświadczenia
Janusz Korczak

2012 рік у Польщі було оголошено Всепольським роком Януша Корчака з нагоди 70-х роковин його трагічної загибелі разом з єврейськими сиротами в концтаборі Треблінка. Це слушна нагода для того, щоб у контексті сучасної гуманітаристики пошукати натхнення в Корчаківських позачасових ідеях. Ми постійно повертаємося до незвичної, захоплюючої, харизматичної й одночасно скромної постаті Януша Корчака — лікаря, письменника, педагога і психолога, вихователя, громадського діяча, мислителя, філософа, ученого, моралiста, публіциста, феномена літературної й громадської діяльності, гуманіста. Ця особа промовляє до нашої уяви. У його багатогранній особистості, наче ренесансній, гармонійно поєдналися кілька професій – всі скеровані на людину, з ознаками місіонерства. Тривалу присутність Корчака у свідомості нових поколінь спричинила не тільки його героїчна смерть, а насамперед неймовірна турбота про покинутих єврейських і польських дітей. Увічнена в культурі біографія Януша Корчака з виразними агіографічними рисами (за визначенням деяких дослідників — сучасного світського святого-жертовника, який врятував найвищі цінності), думається, є наслідком попереднього самостворення.

Януш Корчак (родове прізвище — Генрик Ґольдшмідт) народився 1878 року у Варшаві, помер 1942 року, знищений у нацистському таборі смерті в Треблінці разом із 200 опікуванцями та педагогічним персоналом дитячого будинку. Здобув популярність за життя у трьох різних галузях діяльності — як лікар, педагог і письменник. 1937 року Польська Академія Літератури присудила йому Золотий лавр за літературну творчість. Основні твори Януша Корчака — це його літературний дебют, роман «Діти вулиці» (1901), «Небилиці» (ориг. «Koszałki-Opałki») (1905), «Дитина салону» (1906), «Школа життя» (1908), «Моські, Йоські, Срулі» (1910), «Юзьки, Яськи, Франки» (1911), «Слава» (1912), «Бобо, Сповідь метелика, Фатальний тиждень» (1914), «Виховні моменти» (1919), «Як любити дитину» (1920), «Про шкільну газету» (1921), «Наодинці з Богом (молитва людей, які не моляться)» (1922), «Король Мацюсь Перший» (1923), «Король Мацюсь на безлюдному острові» (1923), «Банкрутство малого Джека» (1924), «Коли я знову стану маленьким» (1925), «Безсоромно коротке» (1926), «Право дитини на повагу» (1929), «Правила життя» (1930), «Сенат шалених» (1930), «Кайтусь-чарівник» (1935), «Упертий хлопчик» (1938), «Люди є добрими» (1938), «Жартівлива педагогіка» (1939).

Наведені твори здебільшого присвячені дітям і питанням педагогіки; у них багато особистих переживань, почуттів і життєвого досвіду Януша Корчака. Наскрізь автобіографічним твором є його другий роман «Дитина салону». В автора «Права дитини на повагу» було лише кілька порівняно щасливих років у ранньому дитинстві [2].

Поза літературною, педагогічною та журналістською діяльністю він також створив та редагував у 1926–1930 роках унікальний, перший у світі журнал для дітей і молоді «Мали пшеґльонд», співтворцями і читачами якого були діти. «Мали пшеґльонд» був щотижневим додатком до журналу «Наш пшеґльонд» — щоденника єврейської буржуазії. З 1930 року головним редактором згаданої газети став Ігор Неверли — друг та секретар Корчака. Журнал виходив протягом 13 років, тобто до 1939 року. Навколо нього зосереджувалася велика кількість молодих людей, організовувались зустрічі, дискусії, екскурсії, поїздки, літні табори і спортивні змагання; він мав свою суднобудівельну майстерню, секцію байдарок, дійсні наукові, літературні, кіно- та фотографічні гуртки. Навколо нього розвивалося культурне життя.

У всесвітній гуманітаристиці Януша Корчака зараховують до таких моральних авторитетів, як Сократ, Песталоцці, Ганді, Швейцер. Визначення «сучасний Сократ» дав Генрику Ґольдшмідту польський поет Влодзімєж Слободнік у «Трені» на його честь [5]:

Dokąd z dziećmi odchodzisz, współczesny Sokratesie?
...Któryś zmyślał baśnie, sam stałeś się legendą,
...Któryś oszukał dzieci, że śmierć je rychła nie czeka.
Tobie dobroć i męstwo śmiertelną koszulę przędą
I pamięć o Tobie wzbiera jak rozlewista rzeka[1].

Літературна та педагогічна діяльність Корчака тривала понад сорок років; його доробок — це вдала спроба синтезу медичних, психологічних, педагогічних знань, а також філософських, соціологічних та правових роздумів над світом дитячої душі. «Реформувати світ — означає реформувати виховання», — писав Корчак. До історії виховання він увійшов як творець модерної виховної концепції й організатор зразкових виховних закладів. У віці тридцяти років він став директором будинку сиріт, а обов'язки на цій посаді виконував протягом тридцяти років (1912–1942): робив це пристрасно, цілеспрямовано, з ентузіазмом. У 1905–1912 роках він працював у лікарні для єврейських дітей у Варшаві. У цей час вів активну громадську діяльність, зокрема у Благодійному товаристві, Товаристві «Допомога дітям-сиротам» і Товаристві дитячих літніх таборів. Він також був викладачем Вільної польської вшехніци і Національного інституту спеціальної педагогіки [3]. Він вів програму для дітей та дорослих на польському радіо під назвою «Балачки старого доктора»; отримав почесне прізвисько «Батько чужих дітей», а сам називав себе «Старий доктор». У зв'язку зі зміною політичної та історичної ситуації його погляди на виховання еволюціонували. Перебуваючи в гетто, він писав: «Виховувати – значить вирощувати, захищати і приховувати від шкоди і травм, гарантувати безпеку» [7, с. 19]. Здійснював на практиці свої інноваційні педагогічні теорії, основною метою яких було визнання незалежності й гідності дитини як пріоритет у виховному процесі.

У біографічних працях про Януша Корчака дослідники завжди підкреслюють, що він боровся за права дітей і розвиток їхньої особистості. Основною тезою теоретичної та втілюваної Корчаком виховної системи стало дитяче самоврядування (малий парламент), який складався з товариського суду, дитячого парламенту і самоврядувальної ради, а також плебісциту підтримки і засудження та закладів. Його головною метою було дозволити дітям і молоді розвивати повне самоврядування, яке виявлялося майже у всіх формах суспільної діяльності шляхом спільного управління, спільного господарювання і впливу на громадську думку. Також важливу роль у виховній концепції Януша Корчака відігравало друковане видання — редагований самими дітьми спеціальний журнал, адже він вчив, як зазначив цей видатний педагог, «сумлінного виконання добровільно прийнятих зобов'язань, вчив планувати роботу, що трималася на спільних зусиллях різних людей, вчив мужнього висловлювання своїх переконань, вчив гідної суперечки за допомогою аргументів, а не сварки (...), регулював і керував думкою, був сумлінням громади». Звичайно, було призначено спеціальну редколегію, до якої увійшло більше десятка осіб [1].

Я. Корчак був передвісником боротьби за права дитини, а його виховна концепція (підтверджена на практиці) брала до уваги потреби і сподівання дитини, водночас заохочувала їх до праці над

[1] Де з дітьми збираєшся, сучасний Сократе? // …Котрий надумував казки, ти сам став легендою, // …Котрий обдурив дітей, що смерть неминуча їх не чекає. // Тобі доброта і відвага смертельну сорочку прядуть // І пам'ять про тебе зростає як розливна річка.

Підрядковий переклад тут і далі наш. — *М. Б.*

собою, активності та самостійності [15]. Єврейські діти – бездомні, самотні — дізнавалися від своїх вихователів, чим є взаємна ввічливість, довіра, розумна любов, що означає бути корисним у суспільстві й відповідальним, що слід діяти згідно з власним сумлінням, переконанням, бути готовим іти на жертви, бути справедливим в оцінці себе й інших, ненавидіти брехню, долати лінощі.

Із-поміж кардинальних цінностей — біотичних, пізнавальних, моральних та естетичних — автор тексту «Як любити дитину» на перший план у своїй педагогічній роботі, особистому житті та творчості висунув моральні цінності. Цей гуманіст усіх часів цінував зокрема любов, дружбу, повагу, шляхетність, людяність, істину, доброту, вірність дитині — людині, гідність, чесність, відповідальність за свої слова і вчинки, доцільність дій, розсудливість і мужність, солідарність, самовиховання, самокритику, надійність, вірність, силу волі, наполегливість, вдячність, ретельність, порядність, толерантність, великодушність, перфекціонізм [9].

Спроба висвітлити аспект, заявлений у назві статті, привела нас до «Вибраних праць» Я. Корчака. Їх провідним мотивом було зроблено моральні цінності у житті, освітній та літературній спадщині творця роману «Слава». Автор показав механізми, що формують вищі цінності в житті дитини. Він запропонував дві «моделі» дитячої чутливості — міщанську і пролетарську, підкреслив чутливість дітей до моральної несправедливості та зла. Розумно стверджував, що благополуччя дитини є найвищим законом.

Творчість Януша Корчака міститься в часових рамках двох періодів історії польської літератури: Молодої Польщі (1890–1918) і Міжвоєнного двадцятиліття (1918–1939). У літературних творах цього часу було особливо наголошено на моральних питаннях – побутували картини з життя нижчих суспільних верств, натуралістичні описи їхнього існування. В ім'я правди письменник показав лицемірство і фальш поведінки, щоб через глибокий психологічній аналіз дійти етичного максималізму. Моральний сенс робіт Корчака чітко відображає романтичне гасло: «Я благословляю людство у його прагненні до досконалості».

Згадані моральні цінності, які визнавав Корчак, однозначно доводять його людяність, а також опосередковано всіх тих, для кого життя і багатостороння діяльність автора «Жартівливої педагогіки» були, є і будуть близькими.

Спроби педагога і письменника протистояти злу, несправедливості, невігластву були продовженням сімейної традиції. Його дід був лікарем, а батько — Юзеф Ґольдшмідт — відомим варшавським адвокатом. У своїх роботах Корчак неодноразово висловлював переконання, що видатні, непересічні люди, добрі духи людства, з'являються як наслідок розвитку багатьох поколінь. На думку Януша Корчака, баланс чийогось життя має таке значення для світу, яку суспільну цінність мало це життя і що від нього залишилося для людства. Інакше — навіщо нам життєписи? — запитує він.

Справжня турбота про довірених йому дітей, стабілізація їхнього життя, почуття абсолютної безпеки, задоволення основних емоційних потреб опікуванців (доброти, тепла, близькості, інтимності) не залишали Корчаку вільної хвилини. Як відомо, він свідомо ніколи не створив власну сім'ю. Його витривалість, мудрість, великі знання, практичний досвід, відданість роботі вилилися в гасло, яке він уклав у вуста малої негритянської дівчинки Клу-клу: «Адже найбільше щастя жити, працювати і боротися, щоб було краще в світі».

Особливе місце у виховній роботі Корчак відводив праці. Він сам був титаном і трудоголіком, за сучасним визначенням, плекав щось на зразок культу належним чином організованої й добре виконаної праці. Велика частина зобов'язань, пов'язаних із внутрішнім життям закладу, була в будинку сиріт чи так званому «Нашому домі» визначена «за чергуванням» [8]. Кожна дитина сама обрала, коли має чергувати протягом місяця (ідея добровільної роботи, також добровільної допомоги на місце хворих і відсутніх). Чергування включало між іншим:

а) утримання чистоти у всьому будинку з двором;

б) допомогу дітям утримувати особисту гігієну;

в) працю на кухні;

г) догляд за хворими;

д) надання допомоги в бібліотеці;

е) шкільні роботи, пов'язані з навчанням;

є) роботи у швальній, столярній, палітурні.

Корчак стимулював вихователів та учнів до постійної роботи над собою, невпинної праці для того, щоб стати кращим, реалізувати свої цілі. Він стверджував, що необхідною є «охоча робота, (...) чималі зусилля, цілеспрямована дія, коли потрібна швидкість рук і винахідливість розуму. Тут молодь знаходиться в своїй стихії, тут ви побачите веселість і радісне хвилювання».

Надзвичайну працьовитість автора твору «Люди є добрими» засвідчує зокрема той факт, що протягом сорока років він опублікував понад 900 текстів, розміщених приблизно в 100 часописах.

Вони є багатим джерелом знань про Корчака, його інтереси, людей, проблеми та сучасну йому епоху.

Януш Корчак вимагав від дорослих:

а) поваги до неосвіченості дитини;

б) поваги до його невдачі і сліз;

в) поваги до власності дитини і її бюджету;

г) поваги до таємниць дітей;

д) поваги до поточного моменту;

е) поваги до життя свідомого і відповідального.

Виховна система Корчака була заснована на самоврядуванні як вирішальному чиннику, що відіграє важливу роль у виховному закладі. До елементів самоврядування належали, як уже згадувалося, товариський суд, самоврядувальна рада та дитячий парламент [10].

Корчак, даючи місцевому самоврядуванню право на участь у прийнятті низки рішень і, таким чином, наданні учням багатьох повноважень, не відмовився від керівної ролі й авторитету вихователя. Контакти між вихователем і підопічними спиралися на принципі домовленості й двосторонньої угоди. Той, хто хоче стати вихователем, повинен постійно пізнавати сам себе і завжди бути собою, а лише потім пізнавати дітей [11]. Корчак назвав і описав різні типи педагогів: благодійників, надто поблажливих, ввічливих на показ, педагогів-сторожів, тиранів, грубіянів, амбітних, важливих вихователів і вчителів-апостолів [12].

Підсумовуючи основні положення виховного кредо Януша Корчака та аксіологічні принципи, які він визнавав, необхідно ствердити, що цей видатний лікар і педіатр, педагог-новатор, творець дитячих літературних шедеврів, таких як «Король Мацюсь Перший», «Король Мацюсь на безлюдному острові» і «Банкрутство малого Джека», стверджував, що не існує таких цінностей, які можна було б передати або прищепити дітям ззовні, нав'язуючи їх згори у вигляді раз і назавжди зафіксованих і діючих, підтверджених різними органами влади, як світської, так і релігійної.

Корчак із великою турботою ставився до бібліотеки, книги та дитячого читача. Щоб не бути безвільною людиною, треба багато читати, бо написане слово є канвою мислення. Як добре освічена людина і водночас письменник, він добре знав, що чим менший словниковий запас, тим важче зрозуміти світ і людей, важче висловити власні побажання, прохання, зауваження та досвід. У сучасному світі вже зверталася увага на те, що немає суперництва між книгою, відеофільмами і комп'ютерами, які завоювали наше життя.

Виховна система служила головним чином розвитку дитини, забезпеченню основних її потреб, підготовці до самовиховання, суспільного життя й участі в культурі.

Педагогічні ідеї Корчака зараз вже належать до історії освіти, але все ще живе в сьогоденні педагогіка віри в універсальні цінності людства, серед яких можна назвати насамперед дитинство і юність; педагогіка невід'ємних прав кожної дитини на розумний, всебічний розвиток і виховання; педагогіка серця і довіри, яких очікує кожна дитина як особистість, а також педагогіка такого вихователя, якому дитина може цілком довіритися, оскільки він не розчарує і буде опорою навіть у найважчих обставинах. Ці істини посвідчив Януш Корчак власним життям [13].

Система освіти Корчака мала багато прихильників і супротивників. Суперечливі реакції викликав товариський суд, якому підлягали учні й співробітники виховного закладу.

Слід також зазначити, що у численних біографічних статтях про Корчака було проігноровано його велику і справжню релігійність. Героїзм Корчака як єврея побачила католицька церква. Слід зазначити, що блаженний Іван Павло II неодноразово підкреслював, що «Старий доктор» у сучасному світі — символ моральності й віри. Також ксьондз-поет Ян Твардовський вважав, що Корчак може бути зразком для наслідування для всіх християн (католиків, православних і протестантів). Його мученицька смерть у німецькому концентраційному таборі в Треблінці в 1942 році увійшла в історію XX століття і стала символом тривалої пам'яті [1].

Доробок працьовитого життя Януша Корчака — чималий, спадщина — велика, загальнолюдські та універсальні цінності, які він визнавав і реалізував, були близькими всім гуманістам і не лише їм. Януш Корчак постійно вчить нас радості пізнання, потреби творення, дає взірець безкорисливого служіння знедоленим і нужденним людям, особливо дітям та молоді. Його творчість, як учителя практичного гуманізму, випромінює силу натхнення. Нехай доробок Корчака стане джерелом натхнення для українських освітян.

Być człowiekiem znaczy posiadać kryształową moralność, nieograniczoną tolerancyjność, do pasji posuniętą pracowitość, dążyć do ciągłego uzupełniania swego wykształcenia, pomagać innym.[2]

Януш Корчак

[2] Бути людиною означає мати кришталеву // моральність, необмежену толерантність, // до пристрасті доведену працьовитість, прагнути до постійного // удосконалення своєї освіти, допомогати іншим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Aktualność idei Janusza Korczaka / Red. Teresa Wróblewska. — Piotrków Trybunalski — Koszalin – Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Kielcach : Horyzont, 1993. — 272 s.

2. Falkowska M. Kalendarz życia, działalność i twórczość Janusza Korczaka / Maria Falkowska. — Warszawa : Nasza Księgarnia, 1989. — 416 s.

3. Jakubowski M. Klasycy pedagogiki opiekuńczej. System opiekuńczo-wychowawczy Janusza Korczaka. T. 1 / Marian Jakubowski. — Częstochowa : Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1989. — 229 s.

4. Korczak Janusz. Życie i dzieło / Red. Aleksander Lewin / Janusz Korczak. – Warszawa : WSiP, 1982. — 331 s.

5. Kuryło-Omelianiuk J. Janusz Korczak jako współczesny Sokrates / J. Kuryło-Omelianiuk // Aktualność idei Janusza Korczaka / Red. Teresa Wróblewska. — Piotrków Trybunalski — Koszalin — Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Kielcach : Horyzont, 1993. — S. 54–62.

6. Lewin A. Myśl pedagogiczna J. Korczaka / Aleksander Lewin.– Warszawa : Nasza Księgarnia, 1983. — 393 s.

7. Lewin A. Tryptyk pedagogiczny: Korczak — Makarenko — Freinet / Aleksander Lewin. – Warszawa : Nasza Księgarnia, 1986. — 156 s.

8. Merżan I. Aby nie uległo zapomnieniu. Rzecz o Domu Sierot / Ida Merżan.– Warszawa : Nasza Księgarnia, 1987. — 137 s.

9. Mortkowicz-Olczakowa H. Janusz Korczak / Hanna Mortkowicz-Olczakowa. – Warszawa : Czytelnik, 1987. — 273 s.

10. Newerly I. Samorząd uczniowski w systemie wychowawczym Janusza Korczaka / Igor Newerly. – Warszawa : Nasza Księgarnia, 1962. — 232 s.

11. Peter M. Pedeutologiczne przesłanie Janusza Korczaka / Michał Peter // «Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze». — 1979. — № 5. — S. 207–211.

12. Puszkin B. Janusz Korczak o doborze i kształceniu wychowawców / Barbara Puszkin // «Edukacja». — 1987. — № 2. — S. 32–34.

13. Tarnowski J. Janusz Korczak dzisiaj / Janusz Tarnowski. — Warszawa : Akademia Teologii Katolickiej, 1990. — 241 s.

14. Wołoszyn S. Korczak / Stefan Wołoszyn. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1982. — 334 s.

15. Zyngman I. Dzieci doktora Korczaka / Israel Zyngman. — Warszawa : Nasza Księgarnia, 1989. — 229 s.

УДК

Ганна УРСУ
Київський університет імені Тараса Шевченка

ГУМАНІСТИСТИЧНИЙ СВІТОГЛЯД ЯНУША КОРЧАКА («ЯК ЛЮБИТИ ДІТЕЙ»)

У статті проаналізовано гуманістичний аспект творчості Януша Корчака у царині педагогічних надбань XX століття. Розкривається педагогічна концепція Я. Корчака, аналізується його праця «Як любити дітей».
***Ключові слова**: педагог, особистість, людиноцентризм, гуманізм, Януш Корчак.*

W artykul eprzeana lizowanoa spekthumanis tyczny w twórczości Janusza Korczaka w dziedzinie osiągnięć edukacyjnych XX wieku. Określono pedagogiczną koncepcję Janusza Korczaka, przeanalizowano jego pracę «Jak kochać dziecko».
***Słowa kluczowe**: pedagog, osobowość, antropocentryzm, humanizm, Janusz Korczak.*

The article analyzes the humanistic aspect of Janusz Korczak in educational achievements of the XX century. Pedagogical conception of Janusz Korchak is discovered, his work «How to love children» is analyzed.
***Key words:** teacher, personality, anthropocentrism, humanism, Janusz Korczak.*

Світовий педагогічний досвід не залишає поза увагою концепцію польського педагога-подвижника Януша Корчака, бо його педагогічна спадщина розкриває такі основні проблеми психолого-педагогічного становлення особистості, як «особистість-індивідуальність», «виховання-самопізнання "я"», «батьки–діти» тощо.

Офіційна педагогічна наука лише поверхово визнавала теоретичний і практичний внесок Януша Корчака в розвиток педагогічної школи. Наразі сучасні дослідження підтверджують, що він створив цілісну унікальну педагогічну систему, яка привертає увагу не лише педагогів, а й науковців.

У Польщі педагогічну спадщину Януша Корчака досліджували такі науковці, як Я. Біньчицька, І. Мержан, І. Неверлі, М. Якубовський та Є. Мойтліс, котра була з ним особисто знайома. Окремі аспекти спадщини польського педагога в Україні вивчали Л. Коваль, М. Петровський, І. Соколова, Р. Атоян, М. Красовицький, В. Хайруліна, В. Ханенко, Т. Забута, С. Денисюк.

Власне суть гуманістичної концепції Я. Корчака розкривається в одній із його основних праць «Як любити дитину» (1914). *До речі, цю книжку педагог написав під час перебування в Україні у часи І Світової війни 1914–1918 рр.*

Я. Корчак вважав, що виховання — це передусім процес постійного пізнання дитини й розвитку її природних здібностей плюс повага до її особистості. Він писав про те, чого нам сьогодні так бракує, — про любов до дітей. Причому бракує не просто любові–виховання–доглядання, а любові–розуміння, любові–самовідданості, любові–прийняття. А ще — відвертості, мудрості та моральності, дбайливого і трепетного ставлення до великого серця маленької людини й розуміння того, що діти мають право на власну думку і навіть на протест. Януш Корчак зазначав: «Треба вчити дитину впізнавати неправду, цінувати правду, і не тільки любити, а й ненавидіти, не тільки поважати, а й зневажати, не тільки погоджуватися, а й обурюватися, не тільки підкорятися, а й бунтувати». Адже діти — це передусім люди. Більше того, діти, на переконання педагога, насправді мудріші за дорослих — чистіші й глибші: «Дитина у сфері почуттів перевершує дорослого, у дитини немає гальм. У сфері ж інтелекту дитина не поступається дорослому, просто їй не вистачає досвіду… Не узагальнюйте, не абсолютизуйте, немає "дітей взагалі", у процесі виховання ми маємо справу з конкретними індивідами. І тому кожен із них потребує індивідуального підходу». Тому в спілкуванні з дітьми дорослі повинні не опускатися до їхнього рівня, як заведено вважати, а навпаки — «підніматися до їхніх почуттів»: «Підніматися, ставати навшпиньки, тягнутися. Щоби не образити».

На думку педагога, *варто також пам'ятати, що* гуманістичне формування особистості здійснюється на засадах людиноцентризму, цілісного ґрунтовного вивчення дитячої індивідуальності та створення умов для її належного розвитку, визнання її прав та врахування їх у процесі виховання, сприяння розвитку людського потенціалу та можливостей шляхом самоактуалізації. Януш Корчак ві-

рив у силу виховання. На його переконання, «людина не народжується ні злочинцем, ні ангелом. Виховання робить із неї брудну або світлу істоту» [6, с. 11]. Під вихованням видатний польський педагог розумів «не тільки вплив родичів, але і вплив оточення, людей, світу, літератури, життя» [6, с. 11]. Тільки за умови розвитку відповідних почуттів, рис, вдосконалення певних якостей, особливостей, виникнення особистих новоутворень можливе формування особистості нової генерації, яка зможе жити і творити у гуманістично оновленому суспільстві. Що ж до нових підходів до процесу виховання, то Януш Корчак зазначав, що «реформувати світ — це означає реформувати виховання» [7, с. 10], тому основною ідеєю його педагогічної концепції було прагнення змінити світ, створити нове суспільство, яке ґрунтувалося б на засадах гуманізму.

Отже, головною ідеєю педагогічної концепції польського педагога є трактування дитини як повноправної людини. В одній із найважливіших праць він наголошував, що «одна з найгрубіших помилок — вважати, що педагогіка — наука про дитину, а не про людину» [5, с. 256].

Звертає увагу Януш Корчак і на програму життя людини, основою якого є обрана мрія і план її втілення, який вимагає і зобов'язує людину діяти. Він переконаний, що «під однаковим одягом б'ється сто різних сердець, і кожне з них — інша проблема, інша праця, інша турбота і побоювання. Сто дітей — сто людей...» [6, с. 202], і це потребує гуманного ставлення для вирішення зазначених потреб.

Гуманістичні орієнтири у виховній системі Я. Корчака здійснювалися через організацію прагнення дитини стати кращою. «Дозвольте дітям помилятися і радісно прагнути до виправлення» — таке толерантне ставлення до провини вихованця є ще одним твердженням гуманістичної цінності світогляду польського педагога-гуманіста.

Отже, концепція Януша Корчака виникла як протест проти традиційної педагогіки XIX століття, з'явилась як альтернативна концепція реформаторської педагогіки «нового виховання» з яскраво вираженим гуманістичним характером. Вихователь із цілісною системою поглядів, що ґрунтується на фахових знаннях медицини, психології, практичного педагогічного досвіду, сформував, безперечно, гуманну систему світогляду на дитину-особистість, чим підкорив кордони часу і примножив цінності суспільства.

Створюючи педагогічну систему, польський педагог прагнув, щоб кожна людина з дитинства мала можливість для розвитку своїх індивідуальних властивостей, тому що саме в дитинстві формується майбутня психічна конструкція людини, набувається суспільний досвід. Поганий досвід може бути причиною порушень у розвитку людини в майбутньому. Я. Корчак прагнув створити відносини «вихователь–вихованець» на принципах діалогу, що передбачає права обох сторін, а не лише дитини чи опікуна, оскільки цілковита свобода могла би привести до занепаду виховної роботи.

«Дітей немає — є люди, але з іншим масштабом понять, іншим запасом досвіду, іншими прагненнями та іншою грою почуттів» [3, с. 127] — саме цією корчаківською тезою можна підтвердити пріоритети гуманістичних ідей його педагогічної концепції.

Запропонована ним особлива методика самоврядування в дитячому колективі спрямована на гуманістичне формування особистості кожного вихованця як людини, так і громадянина.

І насамкінець варто згадати слова Корчака, в яких відображена вся глибина його мудрості: «Ми не даємо вам Бога, бо кожен має сам знайти його у своїй душі. Не даємо Батьківщини, бо її ви маєте надбати працею свого серця і розуму. Не даємо любові до людини, бо немає любові без прощення, а прощення є тяжкою працею, і кожен має взяти її на себе. Ми даємо вам одне — даємо прагнення до кращого життя, якого немає, але яке колись буде, до життя по правді та справедливості. І, можливо, це прагнення приведе вас до Бога, Батьківщини та Любові». Ці слова Януш Корчак сказав дітям, прощаючись із ними перед тим, як піти на війну в 1919 році.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зязюн І. Людина в контексті гуманітарної філософії / І. Зязюн // Професійна освіта: педагогіка і психологія: Українсько-польський журнал. — Ченстохова–Київ, 1999.

2. Корчак Я. Педагогическое наследие: Библиотека учителя / Сост. К. П. Чулкова, автор вступит. статьи и коммент. М. Н. Кузьмин / Я. Корчак. — М. : Педагогика, 1990.

3. Korczak J. Dzieła. T. 1–12 / J. Korczak. — Warszawa, 1992–2003.

5. Korczak J. Jak kochać dziecko / J. Korczak. — Warszawa-Kraków : Wyd. II. J. Mortkowicz, 1929.

6. Korczak J. Pisma wybrane. T. I–IV / J. Korczak. — Warszawa, 1978.

7. Korczak J. Wybór pism. T. I–IV. Wybór i wstęp I. Newerly / J. Korczak. — Warszawa, 1957–1958.

8. Lewin A. Korczak znany i nieznany / A. Lewin. — Warszawa : Wyd. WSP Związku Nauczycielstwa Polskiego, 1999.

УДК 821(438) Ян Корчак

Олеся ЦЕРКОВНЯК-ГОРОДЕЦЬКА
Міжнародна школа україністики НАН України

ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ ЯНУША КОРЧАКА У ЗБІРЦІ «НА САМОТІ З БОГОМ»

Стаття присвячена видатному польському педагогу, письменнику, лікарю та громадському діячеві Янушу Корчаку, звернуто увагу на його збірку «На самоті з Богом», здійснено спробу аналізу його поглядів і духовного світу.
***Ключові слова**: Януш Корчак, молитва, світогляд, образ.*

Ten artykuł jest poświęcony wybitnemu polskiemu nauczycielowi, pisarzowi, lekarzowi Januszowi Korczakowi oraz jego książce «Sam na sam z Bogiem». Jest próbą analizy jego poglądów i świata duchowego.
***Słowa kluczowe**: Janusz Korczak, modlitwa, światopogląd, wizerunek.*

This article is devoted to the prominent polish teacher writer docor — Janusz Korczak. Much attention is paid to his book «Alone with God» its an attempt to analyze his views and spiritual world.
***Key words**: Janusz Korczak, prayer, vision, image.*

Світ знає не так багато людей, подвижників духу, ім'я яких стало символом, а життя — легендою. Саме до таких належить Януш Корчак (Генрик Гольдшміт). Актуальність статті визначила низка подій: по-перше, ще 2011 року Сейм Республіки Польща одностайно ухвалив рішення оголосити 2012 рік «Роком Януша Корчака»; по-друге, виповнилося століття з дати заснування «Дому сиріт» (будинку-інтернату для єврейських дітей, який діяв у 1912–1942 роках у Варшаві) й 70 років із дня загибелі Старого Лікаря і його вихованців у концентраційному таборі Треблінка.

Теоретичною базою розвідки є праці сучасних істориків і теоретиків літератури, присвячені питанням аналізу літературно-критичних робіт, та наукові статті, присвячені вивченню й осмисленню творчої спадщини Януша Корчака, зокрема літературні розвідки С. Петровської, М. Петровського, Я. Музеченко, І. Гайди, Р. Антонюк, М. Библюк, А. Костецького, Б. Чайковського.

Творчий доробок Януша Корчака складає близько восьми томів літературних творів і науково-педагогічних праць. Найвідоміші з них, які видавали багатьма мовами світу і які знає наш читач, — це повісті «Слава», «Коли я знову стану маленьким», «Банкрутство малого Джека», «Кайтусь-чародій», «Літо в Михалувці», «Щоденник» та наукові праці «Як любити дитину», «Право дитини на пошану», «Жартівлива педагогіка» та багато інших.

Проте, гадаю, на особливу увагу заслуговує його книга «На самоті з Богом. Молитви тих, котрі не моляться» [2]. Збірку, яка складається з близько двадцяти поезій у прозі, Януш Корчак присвятив пам'яті матері й батька. У посвяті він зазначив: «Спасибі, що ви навчили мене чути шепіт померлих і живих» [1, с. 64].

Жанр цього твору визначити досить важко. Кожна молитва має власний центральний образ, навколо якого будується дія, монолог, роздуми, внутрішня емоція, наприклад: «Молитва матері» і «Молитва легковажної жінки», «Молитва скарги» і «Молитва радості», «Молитва старого» і «Молитва немовляти» та ін.

«Таємничі нашепти душі, що вона їх сама собі повідає, нанизав я на сюжети молитов. Знаю, що всяке творіння мусить собою до Бога й від Бога до себе увесь світ пронизати. Знаю. І від того маю я певність: Ти мені допоможеш, Боже», — це слова з передмови Януша Корчака до цієї збірки.

У письменника був значний релігійний досвід — і християнсько-католицький, і юдейський, і східних віровчень, якими він дуже цікавився. «Спроби знайти себе, знайти своє в тій чи іншій конфесії закінчилися для нього твердою відмовою, — пише у післямові до книги її редактор, літературознавець Мирон Петровський. — Але він працював із дітьми, був керівником притулків для сиріт-безбатченків і добре розумів пекучу потребу в батьківському захисті. Потребу в зверненні до когось — старшого і могутнішого. Потребу принести комусь свої жалі, страхи, сумніви і сподівання... І у виховних закладах педагога-атеїста з'являється спеціальне приміщення — молитовня, де дитина може залишитися сам на сам із Богом. І розповісти йому про те, про що

нікому іншому ніколи не розповість і не зізнається» [1, с. 5].

«Молитви» Корчака, написані від різних персонажів, розвивають уяву в читачів і стимулюють їх до самоаналізу, самовиховання та саморозвитку. Крім того, підкреслюють спільне бажання різних людей бути щасливими, а щастя для всіх одне — бути почутими, зрозумілими та прощеними. Наприклад, у «Молитві хлопчика» є такі слова: «Ти сам знаєш, я не поганий, хоча стільки поганого роблю». Не випадково Я. Корчак вклав ці слова в уста дитини, бо хотів показати, що вона безгрішна у своїх пустощах, хотів зайвий раз звернути увагу на суворість дорослих до дітей та їхню беззахисність, бо у реальному житті у дітей є лише батьки, а в ірреальному — Бог. Феномен Корчака як літератора зводиться до того, що йому вдалося створити образ дитини, дитинства, з якого походимо і ми, дорослі, та про яке так легко забуваємо в повсякденному житті. Дитина, виплекана автором на сторінках творів, радіє тому, що відбувається, насолоджується кожною миттю дійсності, приймає світ таким, яким він є, не аналізуючи його. Для дитини час вимірюється інакше, ніж у дорослих. Індивідуальний розвиток дитини, як і її саморозвиток, у розумінні Я. Корчака не є лінійним напрямком руху, спрямованим до позитивного чи негативного полюсів розвитку. Це спричинено тим, що чинниками саморозвитку виступають не взагалі об'єктивні чи суб'єктивні закономірності, а просто «випадок» чи певні обставини, спроможні «перевернути долю» людини.

Із власних спостережень та практики Я. Корчак приходить до висновку, що прагнення до свободи — то вроджена необхідність натури дитини, то справа її існування. І здатність молитися — це здатність до певної моральної свободи, свободи вибору між поганим та добрим вчинком, свободи у виборі місця та часу й самого бажання молитися, у визнанні дитиною «авторитету» Бога, звернутися до якого вона може за допомогою молитви, проте молитви вільної. Окрему категорію складають молитви людських почуттів та станів («Молитва смутку», «Молитва немочі», «Молитва задуми», «Молитви поєднання», «Молитви радості», «Молитви сваволі», «Молитва простодушного»). Очевидно, що цим письменник прагнув показати, що немає абсолютної істини, й ці почуття відображають те, що, напевно, відчуває Бог.

«Молитви не надаються жодному порівнянню, бо, — як вважає М. Петровський, — літературознавець зазначить, що це — серія блискучих і психологічно витончених «внутрішніх монологів», винахід модерної художньої виразності. А історик, який концентрує увагу на добі, коли їх створено, скаже, що ці молитви — спроба богошукання, бо тій добі воно якраз було притаманне. Тим часом етнолог зауважить, що це щось схоже на мислення «наївної» первісної людини, яка сприймала свою внутрішню мову як голос Бога, що промовляє до неї.

Це напрочуд місткий синтез художності, моральності та душевного здоров'я, бо людина звертається до власного сумління, котре — хоч умовно, хоч безумовно — втілюється в Богові.

У кожній релігії Корчак вбачав і цінував дещо більше, ніж зовнішні прояви культур, вбачаючи у релігії частину духовного життя людини, реалізацію глибокої, внутрішньої — буттєвої — людської потреби. А церква у ролі посередника, на думку Корчака, лише ускладнює і гальмує стосунки між людиною і Богом. Як на нього, то сенс мають лише особисті, безпосередні стосунки: Ти і я, я і Ти. Той, до кого у «Молитвах» Корчака звертаються на «Ти», — не є конфесійним Богом. Він не належить ані християнству, ані юдаїзму, ані мусульманству або якомусь іншому віросповіданню — й одночасно належить їм усім. Він є втіленням загальнолюдської мрії про добро і справедливість, батьком усього людства. Отож, за Корчаком, кожна людина, потай або вочевидь, свідомо, а то й несвідомо, звертається до уявного Батька, і найчастіше моляться, мабуть, атеїсти — "ті, хто не моляться"».

Отже, «На самоті з Богом» Януша Корчака — художнє і наукове відкриття, яке засвідчує той факт, що автор мав у душі власного Бога. Ця збірка — більше ніж «література», бо вона спонукає до роздумів, до пошуків істини, Бога і взагалі до добрих думок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Петровський М. Кілька думок по «Молитвах»: [Післямова] М. Петровський // Корчак Я. На самоті з Богом: Молитви тих, котрі не моляться / М. Петровський. — К., 2003.

2. Корчак Я. На самоті з Богом: Молитви тих, котрі не моляться / Я. Корчак; пер. з пол. О. Ірванець; Українське товариство Януша Корчака / Януш Корчак. — К. : Дух і літера, 2003.

Jerzy JARZĘBSKI
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

BRUNO SCHULZ — GEOGRAFIA TWÓRCZOŚCI

Schulz przynależy pokoleniowo do ogromnej masy artystów ze wschodnich prowincji Europy, którzy w początkach XX w. ruszyli na zachód, aby zdobyć sławę w Paryżu, ale jako malarz był nie dość awangardowy i skandalizujący, aby to się udało. Dopiero jako pisarz uzyskał sukces, będący następstwem doskonałego pogodzenia ironicznie podkreślanego prowincjonalizmu (który jako swój los odkryła większość ludzi na świecie) z uniwersalnością problematyki swej prozy, w której idealny Drohobycz jest zawsze punktem odniesienia kosmogonicznego mitu.
***Słowa kluczowe**: geografia, prowincja, awangarda, Paryż, mit, kosmogonia.*

Шульц за своїм поколінням приналежить до величезної маси митців зі східних провінцій Європи, які на початку XIX століття вирушили на захід, щоб здобути славу в Парижі, проте як художник був для цього недостатньо авангардний і скандальний. Лише як письменник він здобув успіх, що був наслідком досконалого поєднання іронічно підкреслюваного провінціоналізму (як свою долю його відкрила більшість людей на світі) з універсальністю проблематики своєї прози, в якій ідеальний Дрогобич — це завжди точка співвідношення космогонічного міфу.
***Ключові слова**: географія, провінція, авангард, Париж, міф, космогонія.*

Schulz in his generation belongs to a huge mass of artists from the Eastern province of Europe, who in the early twentieth century, moved to West to gain fame in Paris, but as a painter he was not quite vanguard and scandalous to make it succeed. Only as a writer has been successful, resulting from a perfect reconciliation of ironically underlined provincialism (which discovered as their fate the most people in the world) with the versatility of his prose issues, in which the always perfect Drohobych is the reference of cosmogony myth.

***Key words**: geography, province, vanguard, Paris, myth, cosmogony.*

Geografia życia i twórczości Schulza nie przynosi na pozór żadnych rewelacji. Artysta urodził się w Drohobyczu i całe życie tam mieszkał, z rzadka i chyba dość niechętnie wyjeżdżając stamtąd na wakacje, w sprawach zdrowotnych, edukacyjnych bądź zawodowych. Zginął zastrzelony w odległości stu metrów od miejsca, gdzie przyszedł na świat. Niezbyt to atrakcyjne dla ujęć geograficznych, jak się zdaje. Sytuacja zmieni się znacząco, kiedy rodzinne miasto Schulza ujmiemy jako element jakiejś całostki administracyjnej. Łatwo zauważyć, że pisarz, nie ruszając się z miejsca, mieszkał kolejno w austro-węgierskiej Galicji, Polsce, sowieckiej Ukrainie i wreszcie na terenie administrowanego przez hitlerowców Distrikt Galizien. Kiedy w roku 2000 odbywał się festiwal twórczości Schulza we włoskim Trieście, ktoś zauważył, że pierwsze lata swego życia artysta przeżył w tym samym państwie, do którego wówczas Triest należał, czyli monarchii austro-węgierskiej. Wynikały stąd dalsze konsekwencje: przywykliśmy traktować Schulza jako prowincjusza, i w jakimś sensie zawsze pozostanie to prawdą, bo żadna siła nie uczyni z Drohobycza europejskiej metropolii. Ale i prowincją on był na różne sposoby: inaczej w czasach austro-węgierskich, kiedy blisko stamtąd było do Lwowa — kwitnącej naukami i sztukami stolicy Galicji, i nie tak daleko od rzeczywistej europejskiej metropolii, Wiednia. Inaczej znów w latach międzywojennych, kiedy nabrała znaczenia Warszawa, ale właśnie z perspektywy warszawskiej Drohobycz wydawał się małym miasteczkiem utopionym gdzieś na kresach. Jeszcze inaczej było w czasach sowieckich, kiedy stolica — Moskwa — jeszcze bardziej się oddaliła (choć Schulz w desperacji i tam próbował coś ze swej prozy bez powodzenia drukować). Wrogi, nieprzyjazny pod każdym względem Berlin był już raczej karykaturą stolicy, ślącą na prowincję tylko coraz to nowe ustawy skierowane przeciw narodom podbitym lub — jak Żydzi — skazanym na zagładę. Są to rzeczy znane i nie przypominałbym ich tutaj, gdyby nie to, że geograficzne przygody artysty ciągnęły się dalej, już po jego śmierci, i uważam, że bez nich trudno w ogóle zrozumieć dzieje twórczości tego autora.

Powojenne dzieje sławy Schulza toczą się zrazu z dala od Drohobycza. W dwudziestoleciu Schulz jako malarz i rysownik funkcjonował raczej w kręgach lwowskich artystów pochodzenia żydowskiego. Ten krąg odbiorców został przez wojnę na różne sposoby (przez holocaust, zsyłki i powojenną emigrację) praktycznie starty z powierzchni ziemi. Jako pisarz, Schulz odkryty został w Warszawie i podziwiano go jako mistrza poetyckiej polszczyzny, ale — zyskawszy nowy krąg odbiorców — natychmiast po wojnie go stracił jako skazany na zapomnienie «burżuazyjny formalista», by dopiero po październiku 1956 święcić triumfy już w czysto polskim śro-

dowisku odbiorczym. W powojennym Drohobyczu najpierw nie istniał wcale — zapomniany z uwagi na kataklizmy, które dotknęły żydowską i polską część ludności miasta, połączone z konsekwentnym zrazu «désinteressement» ze strony nowych ukraińskich jego mieszkańców, dla których — jeśli w ogóle istniał — był pisarzem niezrozumiałym, a w dodatku Żydem piszącym po polsku, mało więc interesującym dla nowych gospodarzy Drohobycza. Dopiero z wolna, począwszy od lat dziewięćdziesiątych, Schulz odzyskuje krąg miłośników w najbliższym sobie «terytorialnie» środowisku. W tym czasie jego sława za granicą nieprzerwanie rośnie, czego skutkiem, ale też wydarzeniem o silnym, wzmacniającym rozgłos efekcie zwrotnym, było zagrabienie w roku 2001 przez wysłanników Yad Vashem malowideł ściennych z tzw. willi Felixa Landaua. W ostatnich latach, zarówno w Europie, jak w Ameryce czy Japonii, zalicza się Schulza do klasyków literatury światowej XX wieku; widzi się w nim już nie «epigona Franza Kafki», ale artystę o równie oryginalnej artystycznej wizji i filozoficznym znaczeniu. Dowodem na to może być choćby wystawa «Franz Kafka och Bruno Schulz — gränslandets mästare» [Franz Kafka i Bruno Schulz — mistrzowie pogranicza], zorganizowana na przełomie 2010 i 2011 r. w Sztokholmie przez Judiska Museet.

Ten krótki rys biograficzny autora i jego twórczości można zaliczyć do kategorii niezbyt w sumie oryginalnych opisów światowych karier prowincjuszy. Ostatecznie Schulz jest tylko jednym z wielu pisarzy i artystów, którzy — obdarowani ponadprzeciętnym talentem — opuszczali swój partykularz, aby zdobywać stolice świata. Jego droga jest zapewne bardziej skomplikowana i dramatyczna, ale mechanizm samego sukcesu — w zasadzie rozpoznawalny. A jednak jest w tej drodze do międzynarodowego rozgłosu coś, co wydaje mi się godne głębszej analizy, jakiś rys indywidualny i poruszający, który każe się zastanawiać nad szczególnym, specyficznym dla epoki mechanizmem tego sukcesu, mechanizmem rzutującym również na odczytania poszczególnych utworów.

Co znaczyło — rozpoczynać twórczość plastyczną gdzieś na krańcach monarchii austro-węgierskiej w początkach lat dwudziestych? Czasy dla malarzy były wciąż fascynujące: jeszcze nie wyczerpał się fantastyczny wybuch twórczych energii, który przyniósł niezwykłe bogactwo nowych form malarskiej twórczości, jakie pojawiły się na przełomie wieków w Europie. Skutki tego potężnego zrywu najlepiej obserwuje się w kulturalnych metropoliach kontynentu: w paryskim Musée d'Orsay czy Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ale spójrzmy na przykład na nazwiska czołowych artystów brylujących w stałej kolekcji tego drugiego muzeum; to Marc Chagall, Chaïm Soutine, Sonia Delaunay, Francis Picabia, Amedeo Modigliani: troje rosyjskich Żydów, Hiszpan i Włoch, czyli sami przyjezdni z różnych — wschodnich, zachodnich, południowych krańców Europy, prowincjusze, próbujący swoją malarską wizję narzucić ówczesnej stolicy świata (nawet Włochy, centrum europejskiej historii i tradycji, przed I wojną światową traktowano jako zacofany skansen, wielkie muzeum położone na gospodarczych peryferiach Europy). Ci pierwsi troje spośród wymienionych to byli — jak Schulz — kresowi Żydzi, tyle że z rosyjskiego, nie austriackiego zaboru. Schulz zatem próbowałby sobie znaleźć miejsce raczej wśród prowincjuszy, których obrazy dziś znajdziemy raczej w muzeach Wiednia, gdzieś w Dolnym Belwederze, gdzie wmieszali się w tłum artystów — twórców Warsztatów Wiedeńskich czy austriackich ekspresjonistów, z których niektórzy — jak Alfred Kubin, malarz i pisarz — bezpośrednio, jak się wydaje, wpłynęli na twórczość Schulza.

Powtarzam: dziś najłatwiej obserwować owoce ich artystycznych odkryć w muzeach artystycznych metropolii Europy, ale przecież istniało jeszcze całkiem żyzne podglebie, z którego wyrośli, a które czasem dopiero dzisiaj się odkrywa — o czym może świadczyć choćby niezwykle interesująca wystawa twórczości awangardowej polskich Żydów, której idea wyszła od zmarłej zanim projekt doszedł do skutku Joanny Ritt, a zrealizował ją wraz z grupą współpracowników Jarosław Suchan w roku 2010, w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wystawa, której towarzyszyła sesja naukowa, a jej pokłosie zawarto w bogatym w teksty i reprodukcje tomie [10], nosiła tytuł «Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda», gromadziła zaś prace kilkunastu malarzy i kilku jeszcze twórców teatru, czynnych w pierwszej połowie XX wieku. Wśród nich sporo było nazwisk dziś już zapomnianych, niektórzy jednak należą dziś do klasyków sztuki awangardowej, niekiedy też obecnych w środowiskach nowoczesnych artystów na Zachodzie Europy. To Henryk Berlewi, El Lissitzky, Jankiel Adler, Teresa Żarnower, Ludwik Lille, Marek Włodarski [Henryk Streng] czy Jonasz Stern. Wśród nich znalazł się także Bruno Schulz — odległy może jako malarz od takich zdecydowanie awangardowych twórców, jak Berlewi czy Teresa Żarnower, bliski raczej tendencjom ekspresjonistycznym i dosyć w formie swych rysunków zachowawczy, mieścił się jednak w szeroko zarysowanych granicach bardzo różnorodnego wszak w sferze artystycznych środków awangardowego

nurtu, czerpiąc niekiedy inspiracje z kubizmu czy formizmu, a poprzez śmiałość erotycznych fantazmatów nawiązywał do twórczości wiedeńskich artystów przełomu wieków. A zatem być wybitną osobowością artystyczną można było zostać nie tylko za cenę wyprawy do Wiednia czy Paryża, choć tam łatwiej robiło się światową karierę. Prowincjonalne podglebie twórczości luminarzy ukazuje nam dzisiaj swoją wartość.

Rysunki i grafiki drohobyckiego artysty pozostałyby zapewne nieznane w świecie lub znane tylko koneserom i amatorom tego typu sztuki, gdyby nie twórczość literacka ich autora. Jako malarz i rysownik, Schulz wpisywał się więc w ten szeroki nurt nowatorskiej sztuki, jaki przepływał przez ziemie dawnych polskich kresów, a którego niektórzy jedynie przedstawiciele dotarli w charakterze aspirujących do sukcesu prowincjuszy na zachód Europy. Ich to właśnie — młodych buntowników przeciw normom obowiązującym w «ojczyźnie domowej» — opisywał Miłosz w słynnym wierszu «Rue Descartes» [8, s. 101–102]. Pewne tendencje do takiego buntu w Schulzu bez wątpienia drzemały, o czym świadczy awantura z senatorem Thullie, który chciał zamknąć jego wystawę rysunku w Truskawcu jako obsceniczną. Ten bunt był jednak zbyt mało radykalny, by mógł poruszyć Wiedeń czy Paryż. Gdyby Schulz pozostał przy malarstwie, byłby zapewne tylko twórcą z europejskiego, prowincjonalnego tła, niepospolicie zdolnym, lecz niezbyt artystycznie nowatorskim nauczycielem rysunków z małomiasteczkowego gimnazjum na krańcach kontynentu.

Przypatrzmy się teraz, jak z prowincjonalnego kontekstu wyrywa się Schulz jako pisarz. Jego opowiadania, jak wiadomo, powstają najpierw jako listy, pisane do Debory Vogel, jest więc w nich element intymnego przekazu, typowy dla twórcy z małego peryferyjnego kręgu, któremu brak śmiałości, by wystąpić przed szerszą publicznością. Zarekomendowany «wyżej», trafia Schulz do Zofii Nałkowskiej, która natychmiast interweniuje, aby «Sklepy cynamonowe» wydać. Ale jak naprawdę wygląda odbiór Schulzowskiego przekazu, nie wiemy nic prawie, nie zachowała się bowiem (z wyjątkiem paru listów) korespondencja Schulza z Deborą Vogel ani listy pisane do Nałkowskiej (znamy tylko parę wzmianek o autorze «Sklepów» w «Dziennikach» pisarki [9, t. I, s. 378–381, 388, 395, 398–399, 440, 445, 449, t. II, s. 16–17, 417–418]). Tadeusz Breza, autor jednej z pierwszych recenzji «Sklepów cynamonowych», pisze o «rekordzie wcielonej poezji» [1, s. 385], ale te pierwsze entuzjastyczne teksty o Schulzu-prozaiku nie zawierają zbyt wielu ważnych spostrzeżeń. Dostrzega się w nim z pewnością niezwykłość i oryginalność wizji, ale spośród komentatorów jego prozy z przed wojny bodajże najbardziej przekonywująco wypowiadają się jego bezkompromisowi krytycy: Wyka i Napierski, którzy oskarżają go (najniesłuszniej) o promowanie chaotycznej wizji świata, a przede wszystkim strzaskanego czasu [13, s. 259–264]. Ma to uniemożliwiać odniesienie przedstawionych wydarzeń do kontekstu historii najnowszej i w efekcie — zrobienie z nich pozytywnego użytku w świecie, w którym wartości ogólnoludzkie znajdują się w stanie głębokiego kryzysu. Zatroskanie z powodu stanu świata przesłania obydwu krytykom oczywisty fakt, że Schulz próbuje bronić tych samych wartości, tylko robi to inaczej, używa innego, znacznie bardziej wyrafinowanego języka, a już konstrukcja czasu jest u niego wielopiętrową, skomplikowaną i osadzoną w mitologii strukturą, jak najdalszą od imputowanego mu przez krytyków stanu strzaskania czy destrukcji.

Jak się wydaje, Schulzowi przedwojennemu krytyka nie była skłonna przyznać nic więcej ponad talent poetycki i umiejętność malowania portretów «rodzajowych» (tyle tylko należy się prowincjonalnemu nauczycielowi). Przyznać talent do tworzenia wizji i manipulowania poetyckimi tropami, a dopuścić do stołu, przy którym dyskutuje się o rzeczywistych, a zatem społeczno-politycznych problemach współczesności, to jednak zupełnie inna sprawa. «Prowincjonalizm» przypisany został Schulzowi arbitralną decyzją stołecznych krytyków, «prowincjonalizm» polegający na rzekomym braku kompetencji (i może chęci), aby się zajmować poważnymi sprawami, czymkolwiek, co wyrasta ponad jałowe estetyzowanie. Bo i cóż więcej można zobaczyć, patrząc na świat z kresowego Drohobycza?

Schulz odpowiadał na to wizją rzeczywistości niezwykle — wbrew Wyce i Napierskiemu — uporządkowanej, z namiastką totemowego słupa wbitego w samym środku i łączącego świat jawy ze światem snu. Zająłem się tym w artykule «Prowincja Centrum» [4, s. 109–129], próbując opisać osobliwy przypadek rzeczywistości literackiej, która jest w środku ludzkiego kosmosu (bo związana z konkretnym podmiotem, który dla siebie jest zawsze centrum wszechrzeczy) — i zarazem na dalekich jego peryferiach (bo upodobniona do realnego Drohobycza). Ten paradoks Schulzowskiego świata łączy się jednak ściśle z przemianami porządku ludzkiego kosmosu i kosmosu kultury, które zaszły na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat i które miały poważny wpływ na lekturę Schulza i pozycję jego twórczości na świecie.

Schulz jako artysta startuje w rzeczywistości, której kształt i porządek jest w miarę określony i

odpowiednio zhierarchizowany. Stolicą uniwersalną kultury jest w niej Paryż, stolicami lokalnymi — Wiedeń, Berlin, Londyn, Moskwa czy Nowy Jork. Widać, że niektóre z tych miast aspirują do odebrania Paryżowi jego dominującej roli, ale nie jest to łatwe, bo pozycję zdobywa się tam długo i mozolnie. Do obowiązków początkujących artystów należy odbycie pielgrzymki do «la ville lumière»: robią to np. wszyscy trzej «muszkieterowie» polskiej literatury z dwudziestolecia: Witkacy, Gombrowicz i Schulz. Miano takie, podkreślające wyjątkowe znaczenie, jakie mieli w historii literatury polskiej XX w., nadał im jeden z nich, Gombrowicz [2, s. 42], a zastosował je potem w tytule redagowanego przez siebie katalogu poświęconej im wystawy Jean-Pierre Salgas [6]. Schulz — prowincjusz prawdziwy– zawędrował do stolicy świata najpóźniej, niedługo przed śmiercią, ale też jego podróż była najbardziej może znamienna: wybrał się do Paryża w miesiącu wakacyjnym — sierpniu — kiedy w mieście «nikogo nie ma», więc i poważne kontakty z miejscowymi pisarzami i marszandami sztuki nie doszły do skutku, nie udało się również urządzenie wystawy rysunków. Schulz wrócił więc z niczym, tak jak to było z większością niezdarnych arywistów z prowincji, których stolica świata pogardliwie odrzuciła, nie zauważając. Ale, jak pisałem gdzie indziej [4, s. 113], sprawozdanie z podróży, jakie Schulz przesłał Romanie Halpern, było co najmniej oryginalne, Paryż wygląda w nim bowiem niczym peryferyjna nawet w literackiej wersji Drohobycza ulica Krokodyli: kusi podejrzanymi rozkoszami, rej wodzą w nim kokoty, a paryska rzeczywistość budzi w Schulzu silne, najwyraźniej erotyczne, emocje («Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne» — pisze w liście z 29 VIII 1938 [11, s. 112]). Niby to nic oryginalnego: w braku przeżyć duchowych i spotkań na najwyższym (artystycznym) poziomie, prowincjuszowi pozostaje z otwartą gębą sycić się widokiem wieży Eiffla, Champs Elysées, a wieczorem wymykać się na plac Pigalle. Stolica świata daje swoim gościom albo szanse spotkania z arystokracją sztuk i nauk, albo, że tak powiem, «program turystyczny» dla maluczkich, w którym jest — owszem — nawet Gioconda i Wenus z Milo, ale i one skąpane w sosie popularnych wzruszeń i uniesień. Zrozumiał to w mig Gombrowicz, który — będąc w Paryżu w roku 1928 — odmówił uczestnictwa w tego rodzaju uwielbianiu miasta i jego uroków [3, s. 67–70].

Schulzowi udało się z kolei odebrać Paryż w rejestrach sztuki jarmarcznej lub, co najwyżej, poprzez stereotypy stworzone przez Honoré Balzaca, Emila Zolę, Guy de Maupassanta czy Eugeniusza Sue. To ten Paryż zdeprawowany i okrutny, budzący grozę swą obojętnością na nieszczęścia tych, którym się nie powiodło. Ale ta ostatnia maska «stolicy świata» na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci traci na swej wyrazistości. Paryż łagodnieje i tępieje. Coraz łatwiej tam o wydarzenia błahe, przyprawione tylko wedle popularnego gustu — coraz trudniej spotkać luminarzy, bo oni, o zgrozo!, siedzą na jakichś lukratywnych posadach w amerykańskich uniwersytetach. Z dawnego Paryża pozostaje więc głównie «program turystyczny»: zwiedzanie według katalogu stereotypów — i ewentualnie atrakcje półświatka.

Jak do tego doszło? Na różnych drogach, z których degradacja Paryża na mapie artystycznych stolic świata jest tylko jedną z kilku. I cóż stąd, że wyżej dziś na mapie wpływów szacuje się Nowy Jork? Daleko ważniejsze wydaje się to, co zaszło w dziedzinie innego typu szacunków: tych, które waloryzują obecność w jakimś miejscu świata. Paryż był ważny, bo w nim mieszkali (i spotykali się) Pablo Picasso, Georges Braque, Modigliani, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Claude Debussy, Maurice Ravel itd., itd. Kiedy Filippo Tommaso Marinetti ogłasza swój manifest futurystyczny w jakimś lokalnym włoskim czasopiśmie, nikt tego nie zauważa — dopiero gdy jedzie do Paryża, odbiera rady od Apollinaire'a i publikuje tekst raz jeszcze — w «Le Figaro» — osiąga założony cel. Dziś odkryłby może, iż upragnieni sprzymierzeńcy intelektualni czy artystyczni siedzą albo za Atlantykiem, albo gdzieś w Azji, a druk w «Le Figaro» nie zapewnia większej widowni niż publikacja tekstu w Internecie, co można załatwić nie ruszając się z własnego domu. Dzisiaj Schulz nie miałby kłopotu z zaistnieniem w świecie, mógłby zamieścić w sieci nawet wszystkie swoje rysunki. Najważniejszym problemem byłoby — jak skłonić publiczność, aby te prace zechciała masowo oglądać. Natomiast przestało się powoli liczyć, gdzie mieszka artysta.

Zauważmy: ten czynnik umiejscowienia na mapie świata przestaje mieć znaczenie zarówno dla żywych, jak i dla martwych artystów. Dziś najbogatsza, najbardziej kompetentna strona internetowa poświęcona twórczości Schulza i dziejom jego sławy powstaje w Serbii, a jej autorką jest Branislawa Stojanović. «Prowincjonalność» przestaje powoli decydować o obecności autora w świecie odbiorców, staje się kategorią innego niż wprzódy rodzaju, określającą nie tyle miejsce zamieszkania artysty, ile stopień posiadanego przezeń wpływu i — co ważniejsze — stopień uniwersalności, a także aktualności idei, jakie proponuje światu, lub wyrazistość artystycznych środków, jakimi operuje. Schulz — z jego wykorzystaniem do budowy literackich światów mitycznych

wzorców, z bohaterami zawieszonymi w pół drogi pomiędzy wzorcami branymi z życia rodzinnego a inspiracją płynącą od postaci mitologicznych — doskonale trafia w gusta masowej publiczności. Ta publiczność nie musi już pielgrzymować do Paryża, Londynu czy Nowego Jorku, aby zobaczyć światowe centra: kultura obrazkowa dostarcza w nadmiarze już nie tylko widoków metropolii, ale także prowincji, Google map już umie wyrzucić nas w parę sekund na ulicę dowolnego miasta, a w niektórych przypadkach pozwala wręcz obserwować te miejsca z perspektywy przechodnia. Prowincjonalność — coraz bardziej względna — może się stać atutem artysty, który będzie przyciągać uwagę odbiorców razem ze swoim mniej lub bardziej egzotycznym otoczeniem. W ten sposób Schulz począł fascynować publiczność wraz ze swym rodzinnym miastem, o czym świadczy sukces drohobyckich festiwali tego twórcy.

Piszę o tym po to, by pokazać, że Schulz ze swym prowincjonalizmem połączonym z uniwersalnością problematyki trafił idealnie w dzisiejszy czas geograficznych przewartościowań i nowej organizacji przestrzeni kultury, w której zmieniła się radykalnie waloryzacja poszczególnych miejsc na mapie świata. Do łask powróciły także, by tak rzec, peryferyjne regiony sztuki, do których należy bez wątpienia sztuka tworzona przez Schulza — głównie z uwagi na skandalizującą tematykę. Może ciekawiej jeszcze jest z jego utworami literackimi, ukazującymi pozornie tylko «obrazki z życia prowincji», ale w rzeczywistości będącymi próbą skonstruowania uniwersalnej kosmogonii. Trzeba się uważniej wpatrzeć w historie opowiadanie przez Schulza, aby dostrzec, jak finezyjnie to jest zrobione.

Pytanie, jakie trzeba tu zadać, brzmi: w jaki sposób Schulz widzi świat prowincjonalny? Jest to przede wszystkim świat swojski, bliski opowiadającemu, bo nierozległy, noszący na sobie silne piętno osobowe. Obrazy peryferyjnego miasteczka są bohaterowi dobrze znane, zdarzenia, jakie na jego terenie zachodzą, zdarzają się najczęściej wielokrotnie, o czym świadczy zamiłowanie autora do form iteratywnych, na których tle pojawiają się czasem formy czasu przeszłego dokonanego, oznaczające wejście we właściwą opowiadaną fabułę: ciąg zdarzeń jednorazowy, choć odsyłający stale do cykliczności i zasady wiecznych powrotów. Ta jednorazowa fabuła — jak np. opowieść o wiośnie — nosi na sobie jednak znamię pewnego «niedorobienia», defektu wynikającego z tandetności materiału opowiadania. Świetności ulicy Krokodyli tylko udają prawdziwy wielkomiejski blichtr, Bianka z «Wiosny» nie jest rzeczywistą wnuczką brata cesarskiego, Maksymiliana, kometa nie celuje w Ziemię, ojcowski «Traktat o manekinach» tylko udaje poważną teorię naukową, a wygłasza się go, by olśnić szwaczki, które zresztą zniewolić się nie dają, jednym słowem, nic nie może spełnić się do końca i na serio, w majestacie faktów dokonanych.

Cały urok opowieści Schulzowskich zdaje się tkwić w napięciu pomiędzy wielkością zamiarów i poprzedzającej je grandilokwencji a mizernym kształtem spełnień. Znamienne to dla snutych w prowincjonalnej rzeczywistości marzeń o wielkich sukcesach na światową skalę, które niekiedy, bardzo rzadko się spełniają, ale w 99 procentach przypadków pozostają nie zrealizowane. A przecież z prowincji składa się głównie świat i większość ludzkich marzeń się nie spełnia. Schulz opisuje zatem powszechną ludzką przypadłość, uniwersalny los człowieczy.

Czy jednak oznacza to, że utwory prowincjonalnych artystów są niewiele warte? Dawniej tak mniemano, a hierarchie artystyczne miały coś wspólnego z hierarchizacją geograficzną. U Schulza znajdziemy więc — w «Drugiej jesieni» — charakterystykę nie tylko drugorzędnych, prowincjonalnych zbiorów muzealnych, gromadzonych przez ojców Bazylianów w miasteczku, ale też amatorskiej nauki, która jest przyczynkarska i ma zastosowanie lokalne, choć może aspirować do ogólności. Tak jest z «Zarysem ogólnej systematyki jesieni» — dziełem naukowym starego Jakuba, które tytuł ma ambitny, choć zawarte w nim odkrycia brzmią w streszczeniu dość ryzykownie: «On pierwszy wyjaśnił wtórny, pochodny charakter tej późnej formacji [jesieni. — *J. J.*], nie będącej niczym innym, jak pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach» [12, s. 238]. Tytuł zatem pretenduje do ogólności, za to materiał empirii jest podejrzanie lokalny, ograniczony do prywatnego światka uczonego. Bo Ojciec nie tyle jest prawdziwym uczonym, ile raczej «bricoleurem» w stylu opisywanym przez Claude Lévi-Straussa w «Myśli nieoswojonej» [7]. Ciekawe, że zjawisko owej myśli nieoswojonej zaczyna fascynować kulturoznawców w drugiej połowie XX wieku.

W twórczości literackiej Stanisława Lema dużą rolę odgrywa wątek uczonych-dziwaków, których koncepcje nie tworzą głównego nurtu nauki, ale wiodą gdzieś w bok, gubiąc się w plątaninie wątków zarzuconych. W jednej z fikcyjnych recenzji z «Doskonałej próżni» opisuje Lem ideę badania dorobku takich nierozpoznanych za życia, a po śmierci dokładnie zapomnianych geniuszy pierwszej klasy, których nie pozna nigdy — nikt: «Są to bowiem twórcy prawd tak niesłychanych, dostarczyciele

propozycji równie przewrotowych, że na nich absolutnie nikt wyznać się nie umie» [5, s. 90]. Ale już geniuszy drugiej klasy mało kto rozumie. Tacy uczeni — jak np. demoniczny doktor Diagoras — mieszkają u Lema z reguły na prowincji i nie biorą udziału w życiu naukowym. Czy to oznacza, że na tej samej zasadzie zakładam obecność jakichś zapoznanych arcydzieł w zbiorach Bazylianów? Nie chodzi mi tu o dokonywanie odkryć w kolekcji, którą sam Schulz określił jako tandetną, lecz o dwudziestowieczną świadomość kierunków rozwojowych sztuk i nauk. Jeszcze w XIX wieku wydawało się, że zarówno nauka, jak twórczość artystyczna i literacka rozwijają się linearnie, że w tym rozwoju istnieje konsekwencja, a pojawianiem się nadchodzących po sobie epok i stylów nie rządzi przypadek, tylko porządek nieomal przyczynowo-skutkowy. Stąd wynikało, że możliwe było ujęcie literatury i sztuki w karby procesu historycznego przekraczającego granice epok i jakoś przewidywalnego.

Okres przełomu XIX i XX wieku to czas, w którym ta konsekwencja się psuje. Każdy, kto zwiedzał najświetniejsze na świecie muzeum obejmujące sztukę drugiej połowy XIX w., paryskie Musée d'Orsay, musi dostrzec, jak pod koniec stulecia poczynają się szaleńczo mnożyć «izmy», czyli rozmaite drogi rozwoju sztuki, prowadzące w najróżniejszych kierunkach. W efekcie artysta dwudziestowieczny nie wie już, w jakim kierunku rozwija się sztuka, a wszelkie prognozy w tym względzie obciążone są ogromnym ryzykiem. Więc nie tylko historyk nauki, ale też historyk sztuki i literatury nie wie, czy odbierane przezeń aktualnie dzieła są zapowiedzią tego, co nowe i rewolucyjne w twórczości artystycznej lub poznawczej, czy obciąża je znamię wtórności i epigoństwa. To każe się zwrócić ku «sztuce prowincjonalnej» z cała powagą, bo nie ma już autorytetów, które mogłyby zaręczyć, czy ona nie jest zapowiedzią tego, co niebawem stanie się normą w twórczości, a pogardzany artysta-prowincjusz nie okaże się przypadkiem geniuszem nadchodzącej epoki.

Schulz, jak można wnioskować z krótkiego eseju «Wędrówki sceptyka» [12, s. 425–428], zdawał sobie doskonale sprawę z kryzysu obrazu świata, jaki zaszedł w pierwszej połowie XX wieku wskutek nowych odkryć naukowych. Myślę, że podobnie sceptycznie odnosił się do wszelkich prognoz dotyczących rozwoju literatury. Jego przyjaciółka, Debora Vogel, należała do teoretyków awangardy i angażowała się bardzo w pracę nad nową literaturą. Jej książka prozatorska, «Akacje kwitną», przypominała tematyką opowiadania Schulza, było jednak tak, jakby autorka, biegła w dziedzinie nowych prądów, chciała «przepisać» Schulza językiem konstruktywistycznej awangardy. Historia zadrwiła z tych usiłowań: to dość zachowawczy w domenie stylu Schulz stał się jednym z symboli literackiej awangardy w Polsce, Deborę Vogel natomiast na długie lata zapomniano. «Język przyszłości», który starają się wymyślić pisarze, wcale więc nie musi stać się językiem, którym będą się posługiwać i rozpoznawać jako własny przyszłe pokolenia. Podobnie stało się w dziedzinie obrazów i rysunków Schulza. Zrazu wydawały się mało istotne w porównaniu z opowiadaniami — dziś objeżdżają cały świat, a począwszy od roku 1983, od słynnej wystawy «Présences polonaises» w paryskim Centre Pompidou, weszły również do kanonu polskiej awangardy.

Wystawa i jej sukces były wyrazem nowego stosunku do kultury peryferii, jaki pojawił się w światowych centrach, a przecież najważniejsi twórcy polscy XX wieku zdawali sobie świetnie sprawę, że w Paryżu czy Londynie traktowani są właśnie jako przybysze z peryferii — polskich czy, jak u Gombrowicza: także argentyńskich. Owa peryferyjność dla autora «Trans-Atlantyku» stała się swoistym «cheval de bataille», na którym zdobywał Paryż. Na prowincji warzą się bowiem idee i programy w postaci nieukończonej, czasem zabawnie niedojrzałej (ale niedojrzałość wedle Gombrowicza jest właśnie tym, co potrafimy kochać). Wśród tych niedowarzonych idei może się jednak znaleźć jakiś brylant — tak jak wśród niedokształconych prowincjuszy błysnąć może niespodzianie geniusz na skalę globu. Dziesiątki innych talentów zmarnują się, a ich nosiciele pozostaną nieświadomi, że ich artystyczne pomysły mogą współgrać z tym, co wnoszą w światową sztukę Najwięksi.

To jedna wersja współdziałania prowincji i centrum. Druga jest bardziej groteskowa — bo wszak artystyczne idee płyną też z centrum do odległych krajów, tam twórcy z bożej łaski próbują je adaptować i odgrywać demiurgiczne role — tak jak stary Jakub w nieprzychylnym jego eksperymentom otoczeniu. W tym wydaniu programy literackie i artystyczne również się wyradzają, mieszają z prywatnymi aberracjami lokalnych twórców, objawiają swe nieoczekiwane strony, stając się parodią, a także czasami — twórczym przetworzeniem oryginału. Ale prowincjonalni demiurdzy nie potrafią ocenić wyników swoich starań, są — jak się rzekło — niezdarni i niepewni siebie, choć ambicje mają prawdziwie potężne. To zderzenie idei i form najpierw w stadium niedojrzałym, «prenatalnym», potem w ich wersji dojrzałej, noszącej na sobie «nihil obstat» ze strony metropolii, a w końcu przybywającej znów na krańce świata wersji wyszydzonej i zwyrodniałej niczym ojcowskie ptaki wracające na rodzime poddasze — oto obraz twórczego współdziałania kul-

turalnego centrum i prowincji na miarę XX wieku, stulecia, w którym przestrzenne hierarchie kultury zostały podważone, a do kanonu weszły dzieła o niejasnym statusie, spękane wewnątrz, niedokończone (jak powieści Kafki czy Roberta Musila) albo rozproszone czy zniszczone, jak Schulzowski «Mesjasz». Bo wszak «Mesjasz», którego NIE MA, także należy do kanonu! W takim właśnie, kalekim bez wątpienia, ale prężącym się do spełnienia Niemożliwego świecie kultury ma miejsce pośmiertny sukces Schulza jako artysty zagubionego gdzieś «na kresach», z dala od światowych stolic — i złączonego tysięcznymi więzami z całością tradycji: polskiej, żydowskiej, ogólnoludzkiej.

LITERATURA

1. Breza T. Sobowtór zwykłej rzeczywistości / Tadeusz Breza // «Kurier Poranny». — 1934. — Nr 103 (przedruk w: Breza T. Nelly. O kolegach i o sobie. — Warszawa : «Czytelnik», 1970).

2. Gombrowicz W. Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969 / Red. nauk. tekstu J. Błoński, J. Jarzębski. Wybór i układ tekstów J. Jarzębski, K. Jeżewski / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1997. — 551 s.

3. Gombrowicz W. Wspomnienia polskie; Wędrówki po Argentynie / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1996. — 320 s.

4. Jarzębski J. Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza / Jerzy Jarzębski. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2005. — 184 s.

5. Lem S. Kuno Mlatje: «Odys z Itaki» // Lem S. Biblioteka XXI wieku / Posłowie J. Jarzębski / Stanisław Lem. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1998. — S. 88–99.

6. «Les Trois mousquetaires», Sous la direction de Blandine Chavanne et Jean-Pierre Salgas [katalog wystawy w Musée des beaux-arts de Nancy] 10 septembre–22 novembre 2004, Fage éditions. — Lyon, 2004.

7. Lévi-Strauss C. Myśl nieoswojona / Przeł. A. Zajączkowski / Claude Lévi-Strauss. — Warszawa : PWN, 1969. — 416 s.

8. Miłosz Cz. Rue Descartes // Miłosz Cz. Hymn o perle / Czesław Miłosz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1983. — S. 101–102.

9. Nałkowska Z. Dzienniki IV 1930–1939 / Oprac., wstęp H. Kirchner / Zofia Nałkowska. — Warszawa : Czytelnik, 1988. — T. 1: część I (1930–1934). — 482 s. —T. 2: część II (1935–1939). — 511 s.

10. Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda / Red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi. — Łódź, 2010.

11. Schulz B. Księga listów / Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. — 190 s.

12. Schulz B. Opowiadania. Wybór esejów i listów / Oprac. J. Jarzębski. Seria Biblioteka Narodowa I. — T. 264 / Bruno Schulz. — Wrocław-Kraków : Ossolineum, 1998. — 498 s.

13. Wyka K., Napierski S. Dwugłos o Schulzu / Kazimierz Wyka, Stefan Napierski // «Ateneum». — 1939. — Nr 1 (przedruk w: Wyka K. Stara szuflada. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967. — S. 259–271).

Dariusz Konrad SIKORSKI
Akademia Pomorska w Słupsku

POSZUKIWANIE «NADRZĘDNEJ STRUKTURY». BRUNO SCHULZ JAKO PISARZ FILOZOFUJĄCY

Ukazując prace krytyczne i listy Brunona Schulza, autor artykułu próbuje przedstawić filozoficzne zainteresowania autora z Drohobycza. Być może, pozwolą one na lepsze zrozumienie jego sztuki.
***Słowa kluczowe**: Schulz, filozofia, struktura, list.*

Аналізуючи критичні роботи й листи Бруно Шульца, автор статті намагається представити філософські зацікавлення автора з Дрогобича. Можливо, вони дозволять краще зрозуміти його мистецтво.
***Ключові слова**: Шульц, філософія, структура, лист.*

In the article the author tries to present Bruno Schulz's interest in philosophy by showing critical works and letters of the author from Drohobycz. Perhaps they will allow a better understanding of his art.
***Key words**: Schulz, philosophy, structure, letter.*

Maria Podraza-Kwiatkowska twierdzi, że w poezji Młodej Polski często powracano do zjawiska anamnezy opisanego w «Fajdrosie» [20, s. 26, 27]. «Fedon» i «Fajdros» to tytuły dzieł, które umieszcza Bruno Schulz obok własnego autoportretu na okładce, na jednym z egzemplarzy pierwszego wydania «Sanatorium pod klepsydrą». O zainteresowaniu Brunona Schulza dziełami Platona i możliwości interpretacji niektórych symboli w jego prozie z Platonem w tle pisałem przed laty w mojej książce «Symboliczny świat Brunona Schulza», nie miejsce tu na rozwijanie tego wątku. Bez względu na stosunek Schulza do myśli platońskiej — wiemy, że Platon nie stronił od wypowiedzi w archaicznym języku obrazowego mitu. Mityzacja i poetyka oparte na malowaniu obrazów należą przecież do metody twórczej Schulza, a właśnie u Platona widać wyraźnie, że są one wizerunkami myśli [44, s. 4, 5]. Nie trzeba udowadniać, że symbol u Schulza — którego artystyczna szkoła wypadała w okresie modernizmu — jest czymś niezwykle ważnym, a jak wiadomo właśnie w modernizmie w teoriach symbolu korzystano z filozofii idealistycznej — z myśli Platona [20, s. 21, 22; 3, s. 226]. Podstawowe symbole, jak pisał Schulz, odkrywa się w dzieciństwie, dojrzały artysta wraca do nich pamięcią i poddaje nieustannej egzegezie.

Badając pod kątem filozoficznym sztukę plastyczną i prozatorską herezjarchy z Drohobycza nie można pominąć znaczenia ironii, ale także wpływów groteski, która według Debora Vogel jest znacząca dla Marca Chagalla, ale także i Schulza (łączenie «zabawkowości» z tragizmem, kukiełkowatość ludzi i komizm gestów) [39, s. 91]. Otto Schneid z Wiednia w 1929 roku, rozpisując się o mistycznej duchowości u Chagalla, jego poszukiwaniu głębi, powtarza frazę z «Fausta», ważną też dla Schulza, czytamy: «Chagall wstąpił jak Faust na drogę do "Matek", w głębie jeszcze bezkształtne, w bezdno, z którego wszystko przyszło i przychodzi. Nie odprzedmiotowił on świata, jak niemieccy ekspresjoniści, ale przeżył rzeczy, w pierwotniejszym stanie» [25, s. 8, 9][1]. Bez ironii i groteski trudno interpretować Schulzowskie kreacje artystyczne. Jerzy Jarzębski twierdzi, że w twórczości autora «Genialnej epoki» ironia jest metodą komunikacji z czytelnikiem, pisał wręcz o dyskursie uwodzicielskim [14, s. 30]. Sam artysta wymienia swoje zamiłowanie do autoironii, bufonady [30, s. 12], a przecież autoportret otwierający «Xięgę Bałwochwalczą (Dedykacja)» rozpoczyna «dyskurs uwodzicielski» z potencjalnym odbiorcą [39, s. 76–78].

Przedstawiając zakres filozofowania autora «Księgi», zajmę się przede wszystkim tekstami publicystycznymi (krytyką) i listami. Jego proza, w moim odczuciu, rządzi się innymi prawami, mimo że, jak wiemy, pewnie w listach pojawiły się pierwsze opowiadania. Teksty krytyczne posługują się innym językiem komunikacji, ujawniają zasoby «filozoficzne» autora, jego podmiotowość: tożsamość czytelnika i autora swojego życia. Ricoeur pisał: «Sobość właściwa poznania siebie jest owocem życie przemyślanego, zgodnie ze słowami Sokratesa z "Obrony Sokratesa". Otóż życie przemyślane w dużej części jest życiem oczyszczonym, objaśnionym dzięki katar-

[1] Debora Vogel drukuje swój artykuł o Chagallu w kwartalniku żydowskim «Cusztajer» (nr 1–2, 1929–1930), a więc w tym samy okresie co Schneid, nie wiemy, czy Schulz zapoznał się z tym tekstem, ale Vogel pewnie tak.

tycznym oddziaływaniom opowieści — zarówno fikcyjnych, jak historycznych — jakie niesie ze sobą nasza kultura. Bycie sobą jest tożsamością sobości pouczonej przez dzieła kultury, które odniosła ona do samej siebie» [21, s. 354]. Sądzę że listy i teksty krytyczne autora «Sklepów cynamonowych» są owocem życia przemyślanego, na które wpływały opowieści różnych filozofów.

«Bruno, stary dzieciaku, jak my wszyscy zresztą?» — tak zaczynał drugi quasi-list do Brunona Schulza Witold Gombrowicz. Znając poetykę autora «Ferdydurke», nie dziwi ironiczny styl, jednak ten «stary dzieciak» — według wspomnień narzeczonej, które notował Ficowski, — uczestniczył w zakopiańskich spotkaniach i dysputach filozoficznych. W owych rozmowach brał udział nie byle kto, bo między innymi prof. Roman Ingarden, prof. Stefan Szuman czy Stanisław Ignacy Witkiewicz: «W dyskusjach i wymianach myśli Schulz bywał słuchaczem i uczestnikiem, a poglądy, które głosił, obracały się w sferze bliskiej rozmówcom, precyzyjnie formułowane, zwracające uwagę na metafizyczne aspekty rzeczywistości» [10, s. 55].

Już samo to wspomnienie dowodzi, że mówienie o wpływie horyzontów filozoficznych na twórczość autora «Wiosny» ma solidne podstawy faktograficzne. Przypomnę, że autor «Genialnej epoki» w swoich wypowiedziach krytycznych, twierdził, że nikłe rezerwy filozoficzne deprecjonują dzieło sztuki [36, s. 4][2]. W niejednym eseju — recenzji czy w listach Schulza pojawiają się nazwiska filozofów. Nie są one rzucone «ad hoc», lecz często opatrzone wnikliwymi uwagami. W recenzji książki Debory Vogel «Akacje kwitną» Schulz przyjmuje za istotne wydzielenie się figury myślowej z treści narracyjnej [26]. Wyodrębnia więc jako wartościowe elementy filozoficzne dzieła literackiego. W dalszej analizie utworu swojej przyjaciółki — artystki i filozof, odnosi się już do konkretnego myśliciela: «Jest w tej degradacji, tej rezygnacji z indywidualności jakiś spinozystyczny patos (podkr. — *D. K. S.*), jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakieś zjednoczenie z determinizmem, które go prawie przezwycięża» [26] (mowa tu o zdegradowaniu człowieka do pionka, do figurki mechanicznej).

Łączenie Spinozy z determinizmem wydaje się w takim ujęciu (mechanizm zachowań) możliwe do przyjęcia: «Spinoza pisał o ludzkim poznaniu, namiętnościach i o pojednaniu pozornej świadomości czy poczuciu wolności z postulowanym przez jego system determinizmem» [6, s. 203–261][3]. Tekst dotyczył Debory Vogel (z którą wiele go łączyło), nie wiemy więc, czy Schulz nie chciał wykorzystać Spinozy, ważnej przecież postaci, przywoływanej w środowisku żydowskim (tekst drukowany w ważnym tygodniku polsko-żydowskim «Nasza Opinia»), do podkreślenia znaczenia tekstu swojej przyjaciółki.

W recenzji książki Juliusza Wita (Witkowera) autor «Księgi» rozważa: «Trawestując powiedzenie Engelsa o dialektyce heglowskiej, można by powiedzieć, że Wit postawił metodę awangardy, chodzącą dotychczas na głowie — na nogi» [31, s. 11][4]. Widzimy tu kolejne odniesienie w tekście krytycznym do myśli filozoficznej, z tym, że «powiedzenie Engelsa», było raczej sentencją obiegową i jej znajomość nie świadczy o wiedzy na temat filozofii teoretyka socjalizmu. Tekst wychodzi w lewicowych «Sygnałach», gazecie, w której między innymi walczono z antysemityzmem. Gdyby jednak iść tu kluczem żydowskim, powiedzmy pochodzeniowym (Vogel, Wit), to bardziej wskazane byłoby odesłanie do Marksa, był on, podobnie jak wcześniej wymieniony Spinoza, na różne sposoby portretowany przez pisma polsko-żydowskie.

W «Okolicach sklepów cynamonowych» Jerzy Ficowski próbuje uchwycić zainteresowania autora «Komety», twierdząc, że zwrócenie się ku lekturom Maxa Schelera, Wilhelma Wundta czy Edmunda Husserla, ale i Carla Gustava Junga oraz studia nad fenomenologią, było potwierdzeniem wcześniejszych intuicyjnych przeświadczeń Schulza [10, s. 55][5]. Trudno dyskutować z tą dość

[2] Max Brod dochodzi do podobnych wniosków: zob. [1, s. 9].

[3] W ontologii Spinozy tak przesiąkniętej determinizmem, nie ma miejsca na indywidualizm, jest «monumentalna» jedna substancja — zob. [6, s. 203–261].

4 Julisz Wit (Witkower) urodził się w Drohobyczu w 1901, został zamordowany w 1942 roku.

5 Weźmy np. wskazanego przez Ficowskiego jako kontekst dla autora «Księgi» Wilhelma Wundta (1832–1920). Wundt publikuje między innymi w 1886 r. «Etykę», 1907 r. «Metafizykę». Zajmuje się introspekcją w psychologii indywidualnej, ale wskazuje, że ta metoda nie odsłania substancjalnej duszy. Pisząc o społecznościach zwraca uwagę na trwałe wytwory takie jak *język, mit, obyczaj*. Terminy dusza, mit, introspekcja mają swoje odniesienia w twórczości Schulza. Jednak patrząc na zawarte w dziele Wundta zasady psychologii społecznej, tendencje, które ukierunkowują wolę indywidualną w stronę zjednoczenia z ludzkością, to jest je ciężko pogodzić z twórczą wolnością, personalizmem czy pozytywnie wartościującego mistycyzm Schulzem. Filozofia ta opiera się na psychologii, o której Schulz pisał, że to «uniformizm, wiara w szare prawo mrówki». Łączność myśli Schulza z filozofią Schelera otwiera ciekawe ścieżki badawcze, ale wymagałaby bardzo precyzyjnych uściśleń. Scheler sądził, że od filozofa należy wymagać «najżywszego, najbardziej intensywnego i bezpośredniego obcowania w przeżyciu z samym światem», sięgania do «samych źródeł, w których jawi się ta zawartość świata», pokazuje wagę indywidualnego doświadczenia rzeczywistości. Te poszukiwania zrozumienia rzeczywistości, często bolesnej, także z «tragicznym» napięciem u świętych, są ważnym elementem jego wersji fenomenologii. Ponieważ podobne koncepcje, tyle, że w wersji artystycznej, odnajdziemy np. w «Malte» Rilkego, to wydaje się, że także twórczość Rilkego będzie odpowiednim «horyzontem odniesienia» dla autora «Księgi». Na temat Wilhelma Wundta np. [24, s. 24–25]. Ficowski zestawia w jednym rzędzie Schelera, Husserla i Wundta. Scheler przypominał w swojej książce o krytyce Husserla jaką przeprowadził Wundt, dla którego «fenomenologia jest bezowocną rzeczą». Zob. np. [7,

ogólną tezą, wiadomo jednak przynajmniej z jednego z listów, że myśliciel z Drohobycza interesował się filozofią Husserla, prosił bowiem o przysłanie książki tego autora [29][6]. Czy jednak był to kaprys literata, pragnącego pokazać siebie jako osobę poszukującą i rozumiejącą rzeczy trudne czy chęć kontynuowania w przeszłości podjętych studiów. Pewne ważne słowa dla autora z Drohobycza, jak poszukiwanie istoty rzeczy, autentyk, wejście w głąb spokojnie można interpretować w duchu fenomenologii[7]. Możliwość poznania twórczości niemieckiego filozofa (pochodzenia żydowskiego) nie była czymś dla Schulza niemożliwym. W czerwcu 1924 roku habilitował się na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie Roman Ingarden. Został on na tym uniwersytecie profesorem nadzwyczajnym filozofii w październiku 1933 roku [12, s. 257]. Lwów był więc ośrodkiem, w którym myśl Husserla była prawdopodobnie popularyzowana. Być może Debora Vogel wskazała Schulzowi autora «Badań logicznych», poza tym miał się on z Ingardenem spotykać w Zakopanem.

Pewien przebłysk myśli twórcy fenomenologii widać w liście do Marii Kasprowiczowej (przebłysk a nie wykład z fenomenologii), gdzie czytamy: «Rozwijając już potem tę koncepcję Pani, myślałem, że ten który wymyślił "Człowieka»", statuę grecką, Hermesa — był geniuszem kłamstwa. Samo słowo "człowiek" jest genialną fikcją, przesłaniającą pięknym i pocieszającym kłamstwem te przepaści i te światy, te kosmosy bez odpływu, jakimi są indywidua. Nie ma człowieka — są tyko nieskończenie odległe od siebie i suwerenne, nie mieszczące się w żadnej jednolitej formule, nie sprowadzalne do wspólnego mianownika (25.01.1934)» [37, s. 99]. Krystyna Święcicka analizując twórczość autora «Idei fenomenologii» zwraca uwagę na nieprzekazywalność przeżycia: «Na określenie indywidualnej i konkretnej całości jaką stanowi żywa jedność podmiotowego istnienia, Husserl używał często terminu "monada". Określa ją "jako coś całkowicie odrębnego", co oznacza, że żadne przeżycie przynależne do strumienia świadomości jednej monady nie może stać się własnością innej oraz, że każda z nich stanowi całość jedyną w swoim rodzaju, absolutnie indywidualną i niepowtarzalną, nieporównywalną z niczym innym» [42, s. 78].

Na ten temat wypowiadał się również Stanisław Ignacy Witkiewicz, rozważając światopogląd Schulza określił go «realistycznym monadologiem», przy czym zaznaczył, że idealistyczny monadyzm Husserla to rzecz względnie tania, mimo pewnej wielkości [43][8]. Mimo rozróżnienia Witkacy uchwycił wspólnotę sposobów myślenia Schulza i niemieckiego filozofa.

W tekstach twórcy z Drohobycza oprócz śladów myśli Husserla ujawnia się na przykład przy recenzji powieści Luisa Aragona znajomość krytyki marksowskiej [35, s. 510]. Jego zainteresowania, a przynajmniej znajomość nazw, dotyczą freudyzmu i psychoanalizy, teorii względności i mikrofizyki kwantów czy geometrii nieeuklidesowej [35, s. 517]. W tym bogactwie horyzontów filozoficznych pojawia się też Platon, Pascal, Taine, wyraźny też jest wpływ kultury (filozofii?) związanej z judaizmem, ale i myśl chrześcijańska nie jest Schulzowi obca. Duże bogactwo odniesień dowodzi, że Schulz, przynajmniej w zarysach, orientował się w różnych dyskursach filozoficznych, czy jednak z punktu widzenia badań nad jego obrazami symbolicznymi czy głębszego rozumienia jego sztuki można znaleźć jakieś dominanty, chociażby jakby chciał Władysław Panas w kabale czy Włodzimierz Bolecki u Nietzschego [4; 18]? Przypomnę: Józefina Szelińska twierdziła, że w dialogach w Zakopanem jej narzeczony wypowiada się na temat metafizycznych aspektów rzeczywistości, nie obcy mu jest autor «Fajdrosa» — chce czytać Husserla. Wyodrębniają się więc pewne kategorie, w ramach których «obraca się» autor «Mityzacji rzeczywistości», a mianowicie: mit — idea; metafizyka (arche) — poszukiwanie istoty rzeczy; monadyzm — indywidualizm — myśl personalistyczna.

Jednym z epistolarnych interlokutorów autora «Sklepów» był Andrzej Pleśniewicz. Zanim jednak poddamy analizie ich dialog, należy stwierdzić, że w innych dokumentach znajdują się istotne fragmenty dotyczące związku autora «Księgi» z myślą chrześcijańską. Wystarczy przypomnieć zachowaną pamiątkę po nauczycielu z Drohobycza, jakim jest (czytany) «Nowy Testament». Esej — recenzja książki Bernanosa potwierdza orientację w problematyce chrześcijańskiej. Już w tym miejscu trzeba przypomnieć, że Schulz, w przeciwieństwie do rodziny narze-

s. 382–384]. Oczywiście nie wyklucza to porównań, bo dla Wundta odniesienia religijne, jako fakty konstytuujące społeczeństwo, rola mitu, metafizyka są ważne.

[6] W 1935 roku w «Wiadomościach Literackich» na tej samej stronie co odpowiedź Schulza na ankietę «W pracowniach pisarzy polskich» opublikowany zostaje artykuł (fragment z książki «Granice nauki») «O husserlizmie» («Wiadomości Literackie». — 1935. — Nr 20 (600). — S. 5). W 1934 roku umieszczono obszerny artykuł Romana Ingardena «Edmund Husserl: twórca fenomenologii» («Wiadomości Literackie». — Nr 41 (268). — S. 4).

[7] Związek z fenomenologią Husserla twórczości krytycznej i listów Schulza ukazała na konferencji «Schulz. Między mitem a filozofią» w Warszawie (25–27 czerwca 2012) Zofia Rusińska w wystąpieniu «Hermeneutyka doświadczenia źródłowego w recenzjach i listach Brunona Schulza».

[8] O relacjach Schulz — Witkacy zob. [5].

czonej, nie chciał przyjąć chrztu. Nie poszedł też (przynajmniej nie znam dokumentów potwierdzających takie próby) łatwą drogą do zawarcia małżeństwa, którą preferowała inteligencja obojętna religijnie. Chodzi tutaj o ślub na przykład w jednym z kościołów protestanckich, gdzie sama procedura była niezwykle prosta i w zasadzie nie wiązała się z nowym wyznaniem wiary. Rezygnacja z wyboru tego klasycznego sposobu zawarcia małżeństwa, a jak wiadomo na Józefinie bardzo mu zależało, może oznaczać, że dla Schulza świadomość religijna — czy metafizyka oparta na myśli religijnej, była sprawą poważną [39]. Przypomnę, że przy analizie «Pamiętnika wiejskiego proboszcza» autor zauważa: «Jest to olśniewająca inwazja światła w czeluści życia ludzkiego i jego związki ze sprawami wiecznymi, płynąca ze starych źródeł duszoznawstwa chrześcijańskiego» [30].

Schulz w dalszych zdaniach wskazuje na tragiczne, ale prawdziwe napięcia w życiu duchowym świętych poszukujących prawdy istnienia i łączności z Bogiem, do męczeństwa włącznie. Wydaje się, że krytyk z Drohobycza, jak to bywa w jego wypowiedziach, wgłębia się w obserwowaną rzeczywistość: «To, co jest dziś w obiegu, co uchodzi za doktrynę chrześcijańską, to zredukowana, ogładzona, kompromisowa nauka — owoc przystosowania i adaptacji Kościoła do wymagań życia i potęg panujących nad życiem, pozbawiona swojego tragicznego radykalizmu czymże jest jeśli nie bladym cieniem, opaczną karykaturą Mistrza?» [30].

W tej wypowiedzi, mimo że taką problematykę porusza Bernanos, widać, że sąd krytyczny wiąże się z sądem ogólnym autora recenzji, sądem na temat życiowej realizacji doktryny religijnej, doświadczenia metafizyczne wymagają radykalizmu tragicznego. Schulz wskazuje na napięcie między personalnym ujęciem świętego a systemem ujednolicania zachowań, tak jakbyśmy słyszeli echo innych jego wypowiedzi, gdzie mówi o nieprzekazywalności indywidualnego doświadczenia świata (na przykład list do Kasprowiczowej; recenzja «Akacje kwitną»; obrazy Jakuba i jego protest wobec zmechanizowaniu świata, walka z rzeczywistością tandety: «karakonienie», ulica Krokodyli itp.). Autor «Wiosny», jak to ukazuje w recenzji «Pamiętnika», widzi dwuznaczności w samej «Ewangelii», gdzie — jego zdaniem — nie precyzuje się jednoznacznie stosunku do sprawiedliwości ziemskiej. Jak ważna jest to problematyka dla autora «Genialnej epoki» (o ile tylko przyjmiemy, że nie jest to retoryczna kokieteria) świadczy przedostatnie zdanie recenzji, gdzie wartościuje on dzieło Bernanosa: «"Pamiętnik wiejskiego proboszcza" zmusza do namysłu pozaliterackiego, do reakcji i odpowiedzi całą osobą — "całą naszą istotą"» [35, s. 521].

Wejście na poziom metafizyki, przyjęcie katartycznego oddziaływania opowieści wymaga, powiedziałbym, zaangażowanie całej istoty.

Podobna w tonie myślowym czy w «próbie filozofowania» jest recenzja «Czarnych aniołów» Mauriaca, już na wstępie podkreślona została waga filozofii katolickiej: «Okazuje się, że mistrzowie psychologii i analizy nowoczesnej, nieustraszeni tropiciele duszy ludzkiej, czują się pociągnięci i zafascynowani przez tą najwyższą szkołę introspekcji, jaką stworzył kościół katolicki» [27, s. 4]. Schulz przypomina w tym krótkim tekście, że studium literackie o człowieku nie może obyć się bez metafizyki i poszukiwań arche — głębi duszy, dlatego, zachowując logiczną konsekwencję, o pozytywizmie autor «Księgi» pisał przy innej okazji jako o religii czasów, które nie doznały wielkości. Jest to również wartościowanie filozofii pozytywistycznej, która radykalnie odrzucała metafizykę. Autor «Nawiedzenia» widzi w sile «przemysłowego» wieku XIX ogromne zagrożenie, «bo niewiara w wielkość jest wrodzona duchowi ludzkiemu» (a jak z takim duchem rozpoznać Mesjasza?). Psychologia, pragmatyzm, realistyczne metody historii wszystko to starcza przeciętności, jak rozważa rysownik z Drohobycza, jest wiarą w uniformizm, w szare prawo mrówki [34, s. 19 nn]. Być może dlatego wśród wybitnych postaci, związanych z myślą katolicką, wymienia Kafkę, Claudela, Joyce'a, Bernanosa. Zastanówmy się jaka może być tu strategia perswazji narratora? Co pragnie zakomunikować czytelnikowi, czy kreuje tu jakąś wizję świata? Zgodnie z analizami Paula Ricoeura dotyczącymi teorii tekstu przyjmuję, że ta wypowiedź nie jest neutralna etycznie. Jeśli więc autor recenzji «Czarnych aniołów» stwierdza, że analiza psychologiczna, która przekracza czystą opisowość i szuka nadrzędnej struktury, musi być powiązana z myślą katolicką, to znaczy, że rozmyślanie o duchowości jest zawsze głęboko religijne — to przekonanie Brunona Schulza [21, s. 357].

Dlaczego sztukę Kafki wiąże Schulz z myślą katolicką, co to dla niego znaczy? W «Posłowiu» do «Procesu», gdzie trochę jak fenomenolog łączy «poznanie, wglądy i wniknięcia», odnajduje w dziele Kafki «wspólne dziedzictwo mistyki wszystkich czasów i narodów» [28, s. 162]. Religijność — według autora «Posłowia» — to dążność do zdobycia najwyższej prawdy, a dzieła Kafki to sprawozdanie ze świata głębokich przeżyć religijnych — jego więc

zdaniem to łączenie religijnej miary z twórczością stało się przyczyną braku popularności za życia i tak częste porzucanie prac przez Kafkę [41]. Ten typ literatury i taka postawa twórcza budzi głęboki szacunek u Schulza, daje temu wyraz w eseju «Mityzacja rzeczywistości». Sztuka, która nie jest «samocelem, ale drogą do zdobycia najwyższej prawdy, do znalezienia właściwej drogi życia» [28, s. 161] — jak pisał Schulz przy okazji analizy «Procesu» — to obraz sztuki, który «leży mu na sercu» [28, s. 73].

Przy okazji recenzji «Towarzyszy snów» Schulz, oceniając mistycyzm Kafki, twierdził, że jest on «żarliwy, poważny i samorodny» w odróżnieniu od mistycyzmu Meyrinka «zabawkowego, hedonistycznego i salonowego» i nie jak u Kafki opartego na trzonie doświadczenia wewnętrznego, lecz wtórnego, czyli z drugiej ręki [36]: «Cała ta bogata i intensywna twórczość, od samego początku gotowa i dojrzała, była od pierwszej chwili natchnionym sprawozdaniem i świadczeniem głębokich doświadczeń religijnych» [28, s. 161]. Autor «Powstają legendy» podąża w kierunku myśli personalistycznej, ubolewa bowiem, że: «proklamowano niemożność wielkości, obwieszczono jej niepotrzebność. Wysunięto nieosobowy proces dziejowy, cyfry i statystykę» [34, s. 20].

Twórca «Nocy Wielkiego Sezonu» zauważa, że antynomie związane są z wielkością (pisał tak już o świętych), jednocześnie nacisk kładzie na siłę moralną jako na kapitał tej wielkości, jest ona ważniejsza niż czyn [34, s. 22]. Skupiając się na etyce, porównuje Napoleona do Piłsudskiego. Pierwszy spala się w czynie, jednocześnie pozbawiony jest tradycji i reprezentuje siebie [32, s. 48][9]. Drugi jawi się jako osoba wychodząca z podziemi, z grobów, z przeszłości, można powiedzieć, że idea — człowiek pojawia się właśnie z wiecznego arche, czyli także tradycji. By móc ukazać to, co wartościowe, trzeba uznawać kategorię prawdy, trzeba żyć prawdą. Schulz napisze: «Zadanie to czekało swego poety, poety predestynowanego. Musiał się on czuć tak zrośnięty z mitem, tak w korzeniach jego wpiastowanym, by mógł użyczyć ust. Swych bez obaw, że fałsz, że kłamstwo, że własne małe słowo mogłoby się wkraść w to natchnione świadczenie i prorokowanie» [34, s. 29]. Świadczyć, prorokować, to tyle co żyć w prawdzie — «użyczać ust sprawom wielkim» (zob. rec. Bernanosa), dlatego być może Schulz, podsumowując dzieło Wierzyńskiego, stwierdził, że «nie ma w tym poemacie ani jednego fałszywego wiersza» [34, s. 34], a przy recenzji Mauriaca powie: «rozwiązania w głębszym sensie dotyczą opisu metafizycznego» [27].

Można wyodrębnić, czytając teksty krytyczne Schulza, pewne elementy jego «wyobraźni filozoficznej». Fenomenologia (istota rzeczy, monadyzm) łącząca się z nauką Platona o ideach (arche, mit, matecznik języka) oraz elementy chrześcijańskiego personalizmu (wszystko zmieszane z symboliką wywodzącą się z tradycji żydowskiej). Kluczowym jest oczywiście myślenie metafizyczne, bo ono pozwala realistycznie widzieć rzeczywistość w głębszym sensie, a to jest widzenie realistyczne. W takim tonie pisze o sztuce Nałkowskiej i jest to język, który w jego rozumieniu gloryfikował opisywaną twórczość, twierdził, że sprawy życia wyrastają u niej «na podłożu zdziwienia filozoficznego, zawieszone nad tonią dziwności istnienia, podminowane metafizyką» [32, s. 395][10].

Rozważając pewne priorytety filozoficzne czy światopoglądowe, warto przeanalizować konteksty chrześcijańskie (katolicyzmu?) w wyobraźni Schulza. Koronnym przykładem mogłaby się zdawać poezja Wojciecha Bąka, którą, jak czytamy w jednym z listów, z entuzjazmem przyjął Schulz. Pisząc do Zenona Waśniewskiego, autor «Wiosny» pyta: «Czy czytaliście Bąka? Jaka Wasza opinia? Przeczytałem tylko to, co było w "Wiadomościach Literackich". Bardzo piękne» [28, s. 48][11].

Dlaczego Bąk mógłby być wskazówką w badaniu zainteresowań autora «Sklepów»? Czym się wyróżnia?

Po śmierci Jerzego Lieberta (1931 r.) Bąk jest znaczącym reprezentantem poezji religijnej (czy poezji, gdzie tony religijne, metafizyczne mają kluczową rolę). W 1934 roku wychodzi tom «Brzemię niebieskie» — to fragmenty z tego tomu zamieszczone zostały w «Wiadomościach Literackich».

[9] Należy tu wskazać na XI roz. «Wiosny» utrzymany w podobnym tonie. Czytamy o Aleksandrze Wielkim, że będąc człowiekiem czynu, czyli płytkiego ducha, wytłumaczył sobie misję swoją jako posłannictwo zdobywcy świata. Ciekawe, że opozycja Napoleona i Piłsudskiego występuje także w tekstach R. Brandstaettera. Piłsudski był ważnym autorytetem dla społeczności żydowskiej, nie tylko w Polsce — zob. [38].

[10] Tu warto przypomnieć ważny tekst Włodzimierza Boleckiego, dotyczący motywów nietzscheańskich w twórczości Brunona Schulza. Wydaje mi się, że wskazując na dominanty zainteresowań Schulza, nie negując jego wiedzy na temat filozofii Nietzschego (filozof ważny w czasach kształtowania się osobowości autora «Komety»), nie można wskazywać na autora «Wiedzy radosnej» jako na klucz do rozumienia dzieł Schulza, co nie wyklucza poszukiwań motywów. Jeden przykład: kiedy Włodzimierz Bolecki wskazuje na pogańskie czy antyczne źródła sztuki Schulza, to jest to prawda, ale jak wykazałem w mojej książce dużo więcej jest źródeł religijnych (judaizm, chrześcijaństwo — Biblia), a w antyku ważny jest też Platon, konteksty te są pozytywnie wartościowane, inaczej jest przecież u Nietzschego. Pojawia się znowu zagadnienie synkretyzmu źródeł wyobraźni autora *Sklepów*, a co za tym idzie, niebezpieczeństwo dowolnego wybierania kontekstów — zob. [4]. Zob. także «Aneks 4. Symbole, aluzje, stylizacje biblijne i antyczne w prozie Brunona Schulza», w: [39, 179–190].

[11] Ważne są tu daty. List do Waśniewskiego sygnowany jest z Drohobycza 16.03.1935 roku, a wiersze Bąka opublikowano w «Wiadomościach Literackich». — 1935. — Nr 10 (z 10 marca). Wrażenia więc są bardzo świeże. Nie do całego tomiku «Brzemię niebieskie» odnosi się Schulz pisząc «bardzo piękne», lecz do wierszy «Sen», «Sprzeczność», «Moment» i paru innych, ale już te wskazują na wagę tematyki religijnej w poetyckim przekazie.

Aleksander Rogalski nazwie wiersze Bąka poezją ontologiczną [22, s. 21–50]. Władysław Sebyła stwierdzi, że «Bóg jest dla Bąka ucieczką i ostateczną instancją rozstrzygającą sprawy życia» [22, s. 36]. Czy autor «Genialnej epoki» naprawdę zachwycił się tą poezją, widząc w niej ciekawe podkłady metafizyczne? Czy czasami nie był to pokaz tragicznego pierrota, który pragnie «zachować twarz», pragnie, mimo smutku i poczucia odrzucenia, utrzymać obiektywność w widzeniu poezji?

Nie znam jednoznacznej odpowiedzi, chociaż w tym samym liście autor «Xięgi» wspomina o «religijnym fragmenciku» «Wiosny», który uważa za udany. Niemniej jednak «Wiadomości Literackie», które publikują Bąka, jednocześnie informują, że został on laureatem konkursu na najlepszą książkę 1934 roku, a na tę nagrodę liczył nauczyciel z Drohobycza. Na stronie ósmej, kandydat do nagrody Bruno Schulz nie odnalazł radosnych wieści. Był tam opis obrad jury, autor «Sklepów» nie zrobił na nich piorunującego wrażenia. Przyglądając się swojej «metafizycznej» twórczości, mógł przeczytać wypowiedź Wierzyńskiego o Bąku: «Jego żarliwość, namiętność metafizyczna przejmuje głęboko»[12]. Wydaje się więc, że wskazywanie na fragment listu dotyczący Bąka jako dowodu, że autor «Księgi» interesował się poezją o tematyce religijnej (a w konsekwencji religijnym wymiarem rzeczywistości) nie do końca jest przekonujące, lecz możliwe.

Ważne, jak sądzę, jest zwrócenie uwagi na relację Schulza z Pleśniewiczem. Odbiorca listów nauczyciela z Drohobycza był krytykiem literackim i eseistą, zbliżonym do katolickiego i niezwykle opiniotwórczego pisma «Verbum». Sam, podobnie jak Schulz, interesował się twórczością Rilkego. Pojawia się między nimi wspólnota myśli, łączą twórczość z etyką, sprzeciwiają się zwykłej (formalnej) wirtuozerii słowem — liczy się dla nich przekazywany sens [28, s. 73–76].

Stwierdzenia tego typu, jak: «spotykamy się w wielu punktach» można by zbagatelizować rozważając horyzont filozoficzny autora «Manekinów», ale kojarzenie — wskazywanie wspólnych punktów herezjarchy z Drohobycza ze środowiskiem «Verbum» nie jest tu jednostkowym przypadkiem (zostawiam na boku spotkania księdza Korniłowicza z poszukującą inteligencją żydowską, na przykład z Rafałem Blüthem) [11, s. 349–359][13]. Jacques Maritain stwierdził, ciekawe, że są to słowa jakby wyjęte z repertuaru określeń autora «Mityzacji rzeczywistości», że poezja ma swoje pierwotne źródło w głębi duchowej, prześwietlonej nocy, to dusza jest źródłem emanacji [16, s. 283][14]. Nie zakreślając szerszego horyzontu filozoficznego środowiska «Verbum», warto przytoczyć dwa listy, które pozwalają obserwować jak odbierany był Schulz. Uściślają one to, co zarysowało się w korespondencji z Pleśniewiczem.

Pierwszy list popisany był Marie Lev (podpis nieczytelny), a datowany 8 lutego 1938 roku. Autorka, związana z pismem «Verbum», wypowiada się na temat Maritaina i katolicyzmu, pisze do Schulza: «Zgadzam się z Panem, co do Gombrowicza, że niczym nie zapowiada on lądowania w katolicyzmie». Następnie przechodzi do Maritaina i Mauriaca: «Wydaje mi się, że katolicy francuscy są najdoskonalszymi reprezentantami katolicyzmu rzymskiego, najświetniej reprezentują myśl katolicką. (...) Mówię Panu o tym wszystkim, bo wierzę najgłębiej, że "wyląduje" Pan w katolicyzmie. Byłam o tym od dawna przekonana. Pewne recenzje wskazują, że postawa i dyskusje intelektualne są katolickie. Należy do nich w pewnych partiach druga recenzja o Kuncewiczowej ["Pion" 1936, nr 17], o wiele prawdziwsza od pierwszej ["Tygodnik Ilustrowany" 1936, nr 3]. Nie chciałbym, żeby ludzie czy pismo przesłonili Panu doskonałość idei»[15].

Korespondentka autora «Księgi», jak widać, nie jest kimś przypadkowym, czyta jego teksty krytyczne i książki. Również, na co wskazuje ten list, prowadzi dyskusję na temat Manna, chce przedyskutować ten temat, który wywołał twórca «Sierpnia».

Następną osobą, która w korespondencji wspomina o związku Schulza z «Verbum» jest Witold Gombrowicz [40], którego trudno nazwać apostołem wiary lub piewcą filozofii Maritaina. W datowanym na maj 1938 roku liście autor «Ślubu» sugeruje: «Cieszę się bardzo, że moja propozycja wydaje Ci się nie pozbawiona praktycznego znaczenia. Oczywiście nie ma mowy o tym, abyś miał "nawracać się" i w ogóle narzucać sobie dogmatyczną stronę ka-

[12] Całe uzasadnienie jury, z perspektywy czasu na pewno można by odnieść do twórczości Schulza, pisano o laureacie: «Książka ta wprowadza do literatury polskiej autora o wybitnej indywidualności i własnym świecie poetyckim. Daleki od tematów utartych w dzisiejszej twórczości literackiej, Wojciech Bąk, nie ulega pokusom modnych kierunków, idzie im raczej na przekór świadomym nawrotem do odwiecznych pytań metafizycznych. Sprawom tym poddaje się niepodzielnie, zbiór jego wierszy podbija głębokim tętnem życia wewnętrznego i szlachetną żarliwość» («Wiadomości Literackie». — 1935. — Nr 10. — S. 8.).

[13] Hertz pisze o księdzu Korniłowiczu: «Był zupełnie wolny od wszelkich przesądów antysemickich. Jego stosunek do Żydów i judaizmu był serdeczny i bardzo poważny» [11, s. 353].

[14] Maritain pisał także, że «poezja chwyta ukryty sens rzeczy i, bardziej jeszcze ukryty, wszechobejmujący sens niejasno ukazanej podmiotowości» [16, s. 306].

[15] Autorka listu wskazując na wielkość myśli francuskiej, pokazuje Mauriaca jako tego, który przedstawia Mesjasza nie jak w Polsce, gdzie jest on ludowym «Jezusikiem frasobliwym», ale Bogiem — Człowiekiem, «a w dodatku — jak pisze — zwraca uwagę na te momenty Ewangelii, które w danej chwili w ogóle są niewiarygodne u nas» («Kultura». — 1976. — Nr 18. — S. 3).

tolicyzmu. Jeśliby to przyszło kiedyś samo z siebie tym lepiej dla Ciebie i mam wrażenie, że nie jesteś tak odległy od tego jakby się zdawało na pozór, na razie jednak idzie tylko o to, abyś nawiązał z tym prądem, zastanowił się nad możliwościami wykorzystania duchowego i artystycznego idei i ludzi tej sfery, umiejscawiania się w tym — co nie jest wcale mrzonką, zważywszy, że tylko ta etyka i ta koncepcja rzeczywistości jest naprawdę w zgodzie z potrzebami Twojej natury. Twoja łagodność, mistycyzm, sublimacja, słabość życiowa, skłonności kontemplacyjne (żeby ograniczyć się do najbardziej prostych rzeczy) wszystko to predestynuje Cię do tego kierunku duchowego, do chrystianizmu i jestem prawie pewny, że wbrew nawet intelektualnym czy innym oporom natura Twoja zaakceptuje samą atmosferę» [15].

Powyższe zdania odsłaniają horyzonty poszukiwań autora «Nawiedzenia» — nie wiemy jednak na ile poważnie autor «Ferdydurke» traktował swoje spostrzeżenia. Jednak list Gombrowicza uzupełnia dotychczasowe badania nad «filozoficznymi horyzontami» Schulza. W dalszej części autor «Ślubu» zaprasza nauczyciela z Drohobycza, «wielbiciela kobiecych nóg» do odwiedzenia Lasek — jednego z ówczesnych centrów «oświeconej» myśli katolickiej. Wspomina również, że jest w kontakcie z Pleśniewiczem (związanym z «Verbum») i że rozmawiają o nim [15; 23]. Trzeba tu zaznaczyć, że siostra Teresa Landy (jedna z głównych postaci Lasek i pisma «Verbum») pisząc o «Ferdydurke» starała się uwydatnić w tym utworze «dążenie do prawdy» oraz relację między niedojrzałością człowieka a chrześcijaństwem [23].

Kiedy czytamy w pierwszym liście Marii L. do Schulza o «ludowym chrześcijaństwie» to mowa tu oczywiście o wykazaniu różnicy między «popularnym» katolicyzmem, «obskurantyzmem» a katolicyzmem «oświeconym» z Lasek — tym, który zna współczesnych filozofów francuskich [2, s. 147][16] (podobnie traktuje ten problem autor «Wiosny» w recenzji książki Bernanosa). Jacques Maritain odnosząc się do Boga-Artysty ma na myśli podmiotowość w sensie ontologicznym, to znaczy taką podmiotowość, która w akcie duchowej emanacji — akcie myślenia jest zawsze wolną twórczością ducha [16, s. 290]. Inaczej mówiąc poezja im bardziej zbliża się do źródeł, tym bardziej odkrywa podmiotowość poety: «poeta poznaje siebie jedynie pod warunkiem, że rzeczy znajdują w nim oddźwięk i że w nim, w tym samym przebudzeniu, rzeczy te i on sam wychodzą razem ze snu» [16, s. 291, 293].

Biorąc jako horyzont twórczość Kafki, Manna i Rilkego oraz rozumienie ich jako artystów-geniuszy, można wskazać, że Schulz był także bliski Maritainowi (bliski, czyli obaj widzą problem podobnie), który twierdził, że artysta patrząc na świat widzi głębiej niż inni i «odkrywa w rzeczywistości promieniowanie ducha, inni nie umieją go rozróżnić» — poezja to docieranie do głębi rzeczywistości [45]. Maritain to przedstawiciel myśli katolickiej, humanizmu, który w centrum stawia osobę ludzką — dla Schulza cyfry, statystyka, «nieosobowy proces dziejowy» to symptomy kryzysu cywilizacji. O podobnym humanizmie pisała też krytyka międzywojenna analizując twórczość Manna. Przypomnijmy chociaż Teodora Parnickiego, który publikował teksty o humanizmie katolickim i włączył do niego właśnie Manna «przesiąkniętego pierwiastkami filozoficznymi»; Mauriaca, Bernanosa — «przesiąkniętych pierwiastkami moralno-psychologicznymi» [9, s. 123]. Opinia ta nie różni się od wymienianej opinii Schulza, który w tej «humanistyczno-religijnej» rodzinie widzi jeszcze Claudela i Kafkę.

Wywodząc «filozoficzne układy odniesień» dla twórczości Schulza z różnych systemów trzeba zachować daleko idącą ostrożność. Bogactwo ludzkiej myśli jest tak wielkie, że operowanie relacjami może stać się erudycyjnym osiągnięciem, ale wyda się to wątpliwe dla rozumienia twórczości autora «Wiosny».

Zaprzyjaźniony z Schulzem Gombrowicz prowadząc z nim dialog prasowy, zwracał się do niego «Ty stary dzieciaku...». Niemniej jednak, podobnie jak to było w bardziej osobistym liście zachęcającym do podróży do Lasek, twórca «Ferdydurke» rozpoznaje u swojego korespondenta tendencje do «przebywania na wysokościach»: «Styl Twój filozoficzny, artystyczny, poetyczny nie predestynuje Cię do utarczek z matkami dzieci lekarzy. Forma Twoja dzieje się na wysokościach» [32, s. 449]. W tych ironicznych stwierdzeniach, podobnie jak w «Ty stary dzieciaku», chcący sprowokować autora «Wiosny» do przyjęcia narzuconej formy dialogu, zawiera się wiele prawdy. Artysta z Drohobycza podąża (zachowując świadomość różnicy w dyskursach) po drogach bliskich fenomenologom poszukując istoty rzeczy, pozostaje przy tym metafizykiem (podobnie

[16] Jan Błoński słusznie przypomina, że jeśli ktoś wspomina «Verbum», pamięta też o Maritainie. Interesujący w kontekście naszych analiz jest cały rozdział «Maritain i autonomia sztuki» [2, s. 147–153]. Maritain był w Polsce na Międzynarodowym Kongresie Tomistycznym w Poznaniu, zetknął się ze środowiskiem z Lasek [23, s. 125]. Por. [17]. Pierwsze polskie przekłady to m. in. «Jedność kultury chrześcijańskiej», tłum. M. Bekemerówna («Prąd». — 1929. — Nr 16. — S. 152–158, 218–233); «Filozofia przyrody» («Verbum». — 1934. — Nr 3. — S. 279–321); «Katolicyzm i filozofia» («Verbum». — 1934. — Nr 4. — S. 470–509); «Nauka i mądrość» i «Sztuka i mądrość» wychodzą w 1936 r. Dokładna bibliografia por. [13, s. 275–293]. Zob. też [Płużański]. Trzeba także pamiętać, że «Verbum» było także propagatorem personalizmu Emmanuela Mouniera. Obok Mouniera bardziej kontemplacyjną wersję przyjmuje Maurice Nedoncelle. Nie sądzę, żeby Schulz go znał, ale interesujące jest w kontekście poszukiwań filozoficznych autora «Wiosny», że Nedoncelle umiał połączyć personalizm z fenomenologią i metafizyką osoby. Zob. [8, s. 310].

zresztą jak Leśmian) zachowując personalistyczny punkt widzenia. Sens wymaga jakiejś metafizyki, a związana jest ono u Schulza z myślą religijną.

Schulz pisze w «Mityzacji rzeczywistości», że filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa. Opowieść (u Schulza poezja, metafora), która sięga w głąb, jest narzędziem duszoznastwa — użycza ust tajemnicy, bo istotą rzeczywistości, jak pisał jest sens. «Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste» [32, s. 355].

LITERATURA

1. Berman I. Monografia o Franciszku Kafce / Izydor Berman // «Nasza Opinia». — 1938. — Nr 135. — S. 9.

2. Błoński J. Miłosz jak świat / Jan Błoński. — Kraków : «Znak», 1998. — 238 s.

3. Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej / Włodzimierz Bolecki. — Kraków : «Universitas», 1996. — 393 s.

4. Bolecki W. Principium indywiduationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza / Włodzimierz Bolecki // «Teksty Drugie». — 2003. — Nr 5. — S. 17–33.

5. Bolecki W. Witkacy — Schulz, Schulz — Witkacy / Włodzimierz Bolecki // Czytanie Schulza / Pod red. J. Jarzębskiego. — Kraków : TIC, 1994. — S. 127–151.

6. Copleston F. Historia filozofii. — T. IV. Od Kartezjusza do Leibniza / Przeł. J. Marzęcki, / Frederick Copleston. — Warszawa : «Pax», 1995. — 379 s.

7. Copleston F. Historia filozofii. — T. VII. **Od Fichtego do Nietzschego / Przeł. J. Łoziński** / Frederick Copleston. — Warszawa : «Pax», 1995. — 501 s.

8. Copleston F. Historia filozofii. — T. IX. **Od Maine de Birana do Sartre'a / Przeł. B. Chwedeńczuk** / Frederick Copleston. — Warszawa : «Pax», 1991. — 494 s.

9. Dybciak K. Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych / Krzysztof Dybciak. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981. — 224 s.

10. Ficowski J. Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje / Jerzy Ficowski. — Kraków–Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986. — 103 s.

11. Hertz A. Wyznania starego człowieka / Aleksander Hertz. — Warszawa : PIW, 1991. — 434 s.

12. Ingarden R. Z dokumentów rodzinnych i wspomnień o ojcu / Roman Ingarden // Spór o prawdę istnienia. Listy Edith Stein do Romana Ingardena / Przekł. M. Klentak-Zabłocka (Listy 1–64), A. Wajs (Listy 65–161). — Kraków : «M», 1994. — 335 s.

13. Jacques Maritain prekursor soborowego humanizmu. Myśl filozoficzno-teologiczna Jacquesa Maritaina / Pod red. ks. S. Kowalczyka, E. Balawajdera. — Lublin : Redakcja Wydawnictw KUL, 1992. — 297 s.

14. Jarzębski J. Schulz — ironiczny ład i dyskurs uwodzicielski / Jerzy Jarzębski // «Akcent». — 2007. — Nr 1 (107). — S. 25–31.

15. List Witolda Gombrowicza do Brunona Schulza // «Kultura». — 1976. — Nr 16. — S. 3.

16. Maritain J. Pisma filozoficzne / Przekład J. Fenrychowej, wprowadzenie J. Turowicza / Jacques Maritain. — Kraków : «Znak», 1988. — 409 s.

17. Maritain J. Sztuka i mądrość. Tłum. K. i K. Górscy / Jacques Maritain. — Poznań, Warszawa, Wilno, Lublin, 1936.

18. Panas W. Księga blasku. Traktat o kabale Brunona Schulza / Władysław Panas. — Lublin : TNKUL, 1997. — 228 s.

19. Płużański T. Personalizm metafizyczny J. Maritaina // Płużański T. Człowiek między ziemią a niebem / Tadeusz Płużański. — Warszawa : «Wiedza Powszechna», 1977. — 431 s.

20. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. — Kraków : «Universitas», 1994. — 323 s.

21. Ricoeur P. Czas i opowieść. — T. 3. Czas opowiadany / Przekład U. Zbrzeźniak / Paul Ricoeur. — Kraków : Wydawnictwo UJ, 2008. — 426 s.

22. Rogalski A. W kręgu przyjaźni. Sylwetki twórców / Aleksander Rogalski. — Warszawa : «Pax», 1983. — 200 s.

23. Sawicki S. «Verbum» — pismo i środowisko // Sawicki S. Z pogranicza literatury i religii. Szkice / Stefan Sawicki. — Lublin : Redakcja Wydawnictw KUL, 1979. — S. 115–132.

24. Scheler M. Problemy religii / Tłum. i wstęp A. Węgrzycki, posłowie J. A. Kłoczowski OP / Max Scheler. — Kraków : «Znak», 1995. — 388 s.

25. Schneid Dr O. Marek Chagall i problem sztuki żydowskiej / Otto Schneid //«Nowy Dziennik». — 9.IX.1929. — S. 8–9.

26. Schulz B. Akacje kwitną / Bruno Schulz // «Nasza Opinia». — 1936. — Nr 72. — S. 9.

27. Schulz B. Czarne anioły Mauriaca / Bruno Schulz // «Wiadomości Literackie». — 1937. — Nr 19 (705). — S. 4.

28. Schulz B. Księga listów / Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. — 190 s.

29. Schulz B. List do Romany Halpern z 30.VIII. 1937 roku // Schulz B. Księga listów / Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. — 190 s.

30. Schulz B. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu / Zebrał i opracował J. Ficowski / Bruno Schulz.

— Kraków–Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984. — 78 s.

31. Schulz B. Nowy poeta / Bruno Schulz // «Sygnały». — 1936. — Nr 23. — S. 11 (także w: Schulz B. Proza / Przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1964. — S. 448).

32. Schulz B. Opowiadania. Wybór esejów i listów / Oprac. J. Jarzębski / Seria BN. — Nr 264. — S. I / Bruno Schulz. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. — 462 s.

33. Schulz B. Powieść o wiejskim proboszczu / Bruno Schulz // «Wiadomości Literackie». — 1937. — Nr 18 (704). — S. 4.

34. Schulz B. Powstają legendy: Trzy szkice wokół Piłsudskiego / Wstęp i opracowanie S. Rosiek / Bruno Schulz. — Kraków : Oficyna Literacka, 1993. — 50 s.

35. Schulz B. Proza / Przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1964. — 699 s.

36. Schulz B. Towarzysze snów / Bruno Schulz // «Wiadomości Literackie». — 1937. — Nr 22. — S. 4.

37. Schulz B. Z listów odnalezionych / Słowo wstępne, wybór, objaśnienia J. Ficowski / Bruno Schulz. — Warszawa : «Chimera», 1993. — 133 s.

38. Sikorski D. K. Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera / Dariusz Konrad Sikorski. — Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2011. — 542 s.

39. Sikorski D. K. Symboliczny świat Brunona Schulza / Dariusz Konrad Sikorski. — Słupsk : Wydawnictwo PAP, 2004. — 203 s.

40. Sikorski D. K. Tandetomachia czyli człowiek w kulturze ersatzu (Wstępne rozpoznanie niektórych aspektów twórczości Schulza i Gombrowicza) / Dariusz Konrad Sikorski // Gombrowicze / Pod. red. B. Żynis. — Słupsk : Wydawnictwo PAP, 2006. — S. 171–184.

41. Sikorski D. K. Wspólnota światów wewnętrznych. Franz Kafka i Bruno Schulz / Dariusz Konrad Sikorski // «Культура народов Причерноморья». — 2006. — № 181. — С. 121–130.

42. Święcicka K. Husserl / Krystyna Święcicka. — Warszawa : «Wiedza Powszechna», 1993. — 199 s.

43. Witkiewicz S. I. Wywiad z Brunonem Schulzem // Witkiewicz S. I. O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne / Oprac. oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok / Stanisław Ignacy Witkiewicz. — Warszawa : PWN, 1976. — S. 184–203.

44. Wolicka E. Obrazy są korzeniami myśli / Elżbieta Wolicka // «Znak». –1986. — Nr 380–381 (7–8). — S. 3–22.

45. Wołczyński A. Elementy estetyki J. Maritaina / Andrzej Wołczyński // Jacques Maritain prekursor soborowego humanizmu. Myśl filozoficzno-teologiczna Jacquesa Maritaina / Pod red. ks. S. Kowalczyka, E. Balawajdera. — Lublin : Redakcja Wydawnictw KUL, 1992.

Автор «Атлантиди» описує участь Шульца у великодніх реколекціях, стверджуючи, що він все ж таки перейшов на католицьку віру, сперечаючись таким чином зі згаданим Фіцовським: «Наступило це, як можна судити, з внутрішніх причин. Шульц міфологізував будь-яку релігію, з повагою ставився до кожної релігії та віри, радше його поглинав будь-який ритуал і літургія релігії, ніж її зміст, чому з такою впертістю біограф Шульца, Єжи Фіцовський, оминає, під тиском Зелінської, перехід Шульца у католицизм. Це факт, і у мене є свідки, яких — як і мене — водив до костьолу й молився з нами» [5, с. 41]. Проте для Хцюка цей факт не має жодного впливу на зміст, сенси та перцепцію творчості письменника.

Початково перцепція творів Шульца була доволі неоднозначною, його не любили деякі критики тридцятих років минулого століття, зокрема К. Вика та С. Наперський, називали її нереальною й дивною, такою, що порушує всі канони описової прози та позбавлена головної ідеї. За часів Польської Народної Республіки його звинувачували у занепадництві й буржуазності, авангардизмі мови й онірчності художнього світу. Та головне, що ця перцепція була позбавлена класово-революційних акцентів [16, с. 97]. Ситуація змінилася після «Згадування Брунона Шульца» Є. Фіцовського у 1956 році. Проте, здається, для самого письменника більшою проблемою був сам факт існування реальної дійсності, яка обмежувалась простором кількох вуличок Дрогобича, й була заповнена людьми, далекими від його ідеалів і світосприйняття. Як уже зазначалося, дрогобичани не розуміли свого земляка, їхня перцепція оточуючого світу визначалась місцевим екзистенціальним досвідом провінційного містечка: «Коли дещо пізніше Шульц видав «Санаторій під клепсидрою», всі в Дрогобичі одноголосно визнали, що це «хворе», «ку-ку», що «мій Боже, польською, а нічого з цього людина не розуміє». Тільки — і це характерне для наших польських взаємин — треба було приїхати до нас з Італії Массімо Бонтемпеллі[1], який повідомив, що приїхав до Польщі, щоб зустрітися з Шульцем і Гомбровичем, треба було почути думку іноземця, щоб Шульца почали шанувати й цінувати у рідному місті» [5, с. 42].

Безперечно, кожний знав і розумів, що їхній земляк-дрогобичанин писав про рідне місто, про красу й неповторність галицької провінції, «сповненої мертвих і пустих годин, про вулиці й площі містечка, про його старомодні крамниці, про смітники, що поросли травою, про "забуту затоку часу"» [5, с. 43]. Проте Дрогобич Шульца був виключно продуктом його уяви та світосприйняття, представляв собою авторську художню модель світу, простір своєрідної «символічної внутрішньої еміграції» [3, с. 107]. Відомо, що основною ознакою художності тексту є його специфічний зв'язок із зовнішнім світом, тобто *фікційність* [7, с. 41]. Світ художнього твору відтворює дійсність у певному «скороченому», умовному варіанті. Митець, вибудовуючи свій світ, не може, зрозуміло, відтворити дійсність із притаманною їй складністю. У світі літературного твору немає багатьох речей із того, що існує в реальному світі. Цей світ по-своєму обмежений [2, с. 79]. Автор використовує певні явища реальності для створення власної концептуальної модальної системи чи моделі як складової художнього (представленого[2]) світу. Тому дрогобичани не бачили у творах Бруно Шульца слідів справжнього, реального світу свого містечка. Навіть родина не сприймала його творчих захоплень, які не відповідали сформованим століттями принципам організації життєдіяльності: «сварки в домі, де сестра та її діти все більше дуріли, відсторонення від нього родини брата, яка вважала його за нікчему й образу здоровому глузду, бо порядний єврей міг бути лікарем, адвокатом або купцем, але звідки письменник?» [6, с. 78].

Шульц повертався до Дрогобича з якоюсь дивовижною впертістю. Він міг би жити у Львові, Відні, Варшаві чи навіть Парижі. Проте обрав місце свого народження, наймилішу серцю країну дитячих літ. Митець не помічав або не хотів помічати ані тісноти, ані брудних сонних вулиць, ані філістерства своїх провінційних сусідів. Завдяки своїй уяві письменник і художник відчував цинамоновий запах крамничок, у яких господарювали найгарніші й найнедоступніші жінки на світі [1, с. 9]. Дрогобич був для нього радше інтер'єром для його уявного світу, просторові елементи якого були лише знаками-орієнтирами, що підтримували певний зв'язок із реальним світом.

Невідповідність реалій та створеної Республіки Мрій, яка посилювалась мазохістичними схильностями Шульца, на що Хцюк також звертає увагу, особливо у «Місячній землі», не осуджуючи, але називаючи їх збоченням [6, с. 79], викликала депресивний стан і думки про самогубство.

[1] Бонтемпеллі Массимо (Bontempelli Massimo, 1878–1960) — італійський письменник. Редактор журналу «Novecento», основоположник літературного напряму «новечентізм», який проголошував «звільнення» від дійсності творчої фантазії. Автор теорії «магічного реалізму», що базувалася на поєднанні реалістичної конкретності з гротесковою фантастикою.

[2] У західноєвропейській традиції літературних досліджень більш поширеним є термін «представлений світ» (świat przedstawiony), який розглядається як складова літературного твору та складається з часу дії, місця дії, героїв, подій, життєвих процесів тощо.

Тепер автор «Цинамонових крамниць» став «власністю читачів» усього світу, його «поглинула легенда», а критики й науковці «забирають його від нас» — уважає Анджей Хцюк [6, с. 79–80]. Він має власний образ Шульца, який базується на спогадах безпосереднього спілкування та спостереження, на розповідях і листах колишніх мешканців Дрогобича. Аналізуючи зібраний матеріал, Хцюк називає дві головні події, що спричинилися до розкриття здібностей художника й письменника Шульца.

Ще у дитинстві він «замальовував кожний шматок паперу. Малював. Вражали його коні й люди містечка. Бридота така, що аж була красою» [6, с. 80–81]. Саме тоді, завдяки відвідинам маєтку Тарновських у Снятинці, малий Бруно пізнав майстерність пензля Артура Ґроттґера, Генріка Родаковського, Юзефа Хелмонського, Маурицiя Ґоттліба, придворного художника короля Яна III Собеського Єжи Семіґіньовського, а також полотна Тиціана та Рембрандта. Пізніше, у 1937 і 1939 рр. Шульц двічі повертатиметься до синятинківських шедеврів, що стали натхненням всього його життя.

Посилаючись на своїх дрогобицьких товаришів, Хцюк наводить відповідь художника на питання: «чому (він) так вперто малює, зображує ті бідні хатинки та бородатих євреїв. "Бо невдовзі це все зникне з лиця землі, згине, зметене бурею, що надходить. Це треба занотувати, малювати, розумієш, саме тому!"» [5, с. 44].

Наведена цитата багато в чому пояснює домінуючу тематику малярства Шульца та підтверджує обґрунтованість почуття загрози та всеохоплюючого відчуття повного знищення існуючого мікрокосмосу багатонаціонального Дрогобича, Галичини, Кресів і всього існуючого ладу.

У свою чергу, відомі криваві події травня 1911 року, які закарбувалися на все життя, змусили його писати, шукати порятунку у художніх світах, далеких від страшної реальної дійсності. А. Хцюк цитує художника: «Я тоді малював щось, потім зарисовував, дивлячись із вікна, ці сцени, не було тоді фотоапаратів, чи знає пан, хотів це якось занотувати, спущену гашетку Апокаліпсису. Це звучить дуже скорочено й унормовано, але від того дня я знав, що буду писати. (…) Це потреба упорядкування світу. Так, ця несподівана потреба писати виникла, мабуть, саме тоді» [6, с. 79–80].

Надзвичайно цікавими для дослідників творчості Бруно Шульца можуть виявитись філософсько-естетичні розмови двох митців, які достатньо широко представлені у дилогії Хцюка. Пригадуючи зустрічі із вчителем, автор «Місячної землі» намагається відтворити сутність роздумів Шульца щодо життя й смерті, мистецтва й творчості, національних питань тощо, проте це тема окремого дослідження.

Отже, завершуючи нашу розвідку, можемо стверджувати, що постать гімназіального вчителя, великого художника та видатного письменника XX століття, просто галичанина Бруно Шульца посідає чільне місце у дилогії Анджея Хцюка — етнокультурній моделі Великого князівства Балаку. Аналізовані тексти про повсякденне життя галицької провінції можна назвати прикладом тріумфу пам'яті над забуттям [10, с. 162]. Образ цієї багатонаціональної землі визначався складною суспільно-культурною системою міжвоєнної Галичини. Авторська художня модель світу, представлена в «Атлантиді» й «Місячній землі», є результатом глибокого переосмислення міжлюдських та міжетнічних відносин, стереотипів та особливостей локальної ідентичності, складності історичного процесу та щоденної екзистенції на пограниччі, тому, на нашу думку, без постаті Бруно Шульца Хцюківська етнокультурна модель Балаку була б неповною та недосконалою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єгорова І. Бруно Шульца українці, євреї і поляки вважають «своїм» / І. Єгорова // День (Київ). — 2005. — 10 серпня. — № 143. — С. 9.

2. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Лихачев // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74–87.

3. Banks B. R. Od macierzy do ojczyzny: galicyjska kolebka Brunona Schulza // Pogranicze kulturowe (odrębność — wymiana — przenikanie — dialog). Studia i szkice / Banks B. R. / Pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza. — Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. — S. 102–111.

4. Baran J. Marzyciel z Drohobycza / Baran J. // Nowy Dziennik (New Jersey). — 2002. — 10 maja. — S. 4.

5. Chciuk A. Atlantyda : Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku / Andrzej Chciuk. — Warszawa : LTW, 2002. — 160 s.

6. Chciuk A. Ziemia księżycowa : druga opowieść o Księstwie Bałaku / Andrzej Chciuk. — Warszawa : Gryf, 1989. — 192 s.

7. Culler J. Teoria literatury / Culler J. — Warszawa : Prószyński i S-ka, 1998. — 170 s.

8. Ficowski J. Regiony wielkiej herezji / Ficowski J. — Sejny : Fundacja «Pogranicze», 2002. — 521 s.

Так, безперечно, бо ж наукові парадигми і конструкції культури несуть відповідальність перед самою культурою, перед її автентичністю й інтенціональністю.

Дещо контроверсійна постановка проблеми має, однак, цілком вагоме підґрунтя: усвідомлення творчої постави Бруно Шульца не як «чужої» для сучасного контексту української культури, а як її частини, її феноменального елемента, який провокує нефабулярний, нелінійний спосіб прочитання й інтерпретації мистецького твору, а також інший — відкритий і непрямолінійний — шлях до розуміння «іншого» у лоні своєї власної культури. Маю на меті ескізно накреслити на мапі колишнього і теперішнього багатокультурного Дрогобича ті пункти, які нагадають про автентичне обличчя цього міста, а, можливо, відродять забуті його світлотіні. І на цій багатокультурній мапі універсуму міста зазначу постать Бруно Шульца як особливий знак ґенеалогії пограничного галицького часопростору, яким є Дрогобич.

Розважаючи про універсальний випадок Бруно Шульца, концептуально спираюся передовсім на видатних польських шульцологів Єжи Яжембського [8] та нині вже покійних Владислава Панаса [9] і Єжи Фіцовського [6], котрі великою мірою долучилися до наших старань1 тут, у Дрогобичі, відновити присутність Бруно Шульца, повернути місту його геніального майстра, а майстрові — його місто. В контексті моїх роздумів охоче і з усією відповідальністю солідаризуюся з Мирославом Мариновичем [4], Юрієм Андруховичем [1] та покійним професором Марком Гольбергом [3]. Принагідно нагадаю, що проблема багатокультурності Дрогобича отримала своє різнопланове висвітлення у книжці «Багатокультурний Дрогобич» [2], яка стала результатом спільного наукового проекту Полоністичного центру ДДПУ ім. Івана Франка з Інститутом польської літератури Варшавського університету.

Від найдавніших часів на мапі Галичини Дрогобич виглядає дуже привабливо й неповторно. Його неповторність була пов'язана не лише з активним розвитком економіки, а й передовсім із культурно-мистецьким життям, що його кшталтували різні національності, представники різних релігійних визнань. У своїй культурній ґенеалогії Дрогобич вписаний на сторінках історії минулого як місто поєднання багатьох культур, презентованих здебільшого поляками, українцями та євреями. Польсько-єврейський фактор до сьогодні є певним внутрішнім — часом, здавалося б, непомітним — джерелом тих сенсів, які творять сучасний культурний візерунок міста.

Отож, Дрогобич є містом культури Пограниччя з її особливою інтенціональністю та особливим способом її втілення у кожному персональному творчому вирішенні. Ось що на цю тему свого часу говорив Марк Гольберг: «Не зайвим буде нагадати, що з давніх-давен існує поняття культурного пограниччя. Існують явища, які з'являються в результаті дотику культур, культурного синтезу. Вони існували в античності, скажімо, в епоху еллінізму. Існували в середньовіччі. Існували і в пізніші часи. (…) Творчість Шульца — і про це не раз писали — є полікультурним явищем. Я не став би повторювати цю просту, незаперечну істину, якби не нові спроби привласнити творчість Шульца якоюсь однією культурою, у деяких випадках применшити його значення для інших культур. Але — це треба підкреслити — полікультурне аж ніяк не означає безнаціональне» [3, с. 112]. Ці слова професора Гольберга, котрий завжди був великим поборником порозуміння між культурами та живої між ними взаємодії, слугують для усвідомлення категоріально вагомої для усіх гуманітарних дисциплін аксіоми: багатокультурний — не означає позбавлений національної ідентичності або безнаціональний, це поняття означає діалог між культурами, їх взаємодію і взаємопроникнення. Не зрозумівши цього, не зрозуміємо Шульца як незаперечного і видатного репрезентанта багатокультурного Дрогобича на світовій мапі культури. Чому цього часто не розуміють або вперто відмовляються розуміти теперішні мешканці Дрогобича, та й ширше — українці? Марк Гольберг дуже точно відповідає на це запитання: «Шульц загинув як жертва Голокосту, як один із шести мільйонів євреїв, знищених фашизмом. До речі, дехто із сучасних противників Шульца виходить саме з позицій національної упередженості, явного чи прихованого расизму» [3, с. 113]. І в такому упередженому ставленні до Шульца сьогодні також полягає його (Шульца) універсальний випадок — універсальний з огляду на стереотип сприймання будь-якого неукраїнського чинника, який — як не крути — таки вписаний у багато-

[1] Маю на увазі численні ініціативи Полоністичного науково-інформаційного центру ДДПУ ім. Івана Франка та його першого керівника Ігоря Менька (1973–2005), які упродовж останніх десяти років плідно підтримуються Товариством «Фестиваль Бруно Шульца» у Любліні (Польща). Йдеться передовсім про відкриття вступної версії музею Бруно Шульца та про Міжнародний фестиваль Бруно Шульца, який проходить у Дрогобичі кожних два роки (остання, п'ята, едиція відбулася у вересні цього року і вітала людей науки, літератури, культури і мистецтва з сімнадцяти країн світу).

культурність нинішнього українського Дрогобича. У цьому ж річищі може йтися про кожне інше місто з пограниччя культур — гадаю, цей стереотип характерний не лише для українсько-польсько-єврейської багатокультурності.

Але повернімося до передвоєнного Дрогобича, який ще зберігав унікальний сенс співжиття різних культур та народів. Ще тоді українці, євреї, поляки творили одну безконфліктну спільноту: відвідували один одного, виникали мішані сім'ї, діти приязнилися між собою, спільно святкували українські й польські свята. Лише пізніше історія та ідеологія спричинилися до того, що одні були змушені покинути своє місто і свої домівки, а інші залишились — це була спільна трагедія і для тих, котрі назавжди прощалися зі своєю вітцівщиною, і для тих, котрі залишились осамітненими. Неповторність багатонаціональної спільноти була покривджена і втратила свою принадність. Але неповторність ця, поза сумнівом, існує, живе — у пам'яті міста і його мешканців. Сьогодні маємо розуміти Дрогобич як духовну єдність, відкриваючи його автентичний багатокультурний сенс, щоб слушно вписати цей сенс у сучасний історико-культурний дискурс міста.

Щоб зрозуміти своє місто, прагнучи до поєднання з його культурою й історією, не можемо забувати його первісне обличчя. Не можемо забувати хоча б страшні офіри Голокосту, найфатальнішою з яких стала трагедія Бруно Шульца — Великого Бруно, котрий уславив своє місто в цілому світі. Дрогобич був його мітологічним гніздом, його всесвітом. Життя і творчість Бруно Шульца є одним із феноменальних прикладів багатокультурності міста Дрогобича. Випадок Шульца є універсальним, адже дає відповідь на засадниче питання: чому він так невгамовно прагнув бути дрогобичанином, чому сьогодні чи не весь світ називає Дрогобич його містом. Жодна подія з творчо-життєвої автентики мистця не вийшла поза межі Дрогобича, Майстер ніколи не покинув свого мітологічного гнізда. В оповіданнях Шульца знаходимо місто його дитинства, як певний первень його мистецтва, котрий пізніше, по багатьох роках, не перестане бути центром його екзистенції. У Єжи Фіцовського читаємо: «Через багато років, прогулюючись із приятелями зміненим дрогобицьким Ринком, показуючи їм місце, де стояв дім його дитинства (під номером десятим), і розповідаючи про нього, він сягав у минуле, навіть давніше, ніж власне дитинство, наче в тій стародавній епосі віднаходив власну праісторію, коріння власного міфічного родоводу. Отож усі перипетії героїв його оповідань ніколи не переступили межі теперішнього часу, його дорослої сучасності, але, діючись — міфологічно — всюди і завжди, чи теж будь-де і будь-коли, — діються водночас у Дрогобичі та в дитинстві автора-оповідача» [6, с. 28]. Сьогодні також, ніби своїм приятелям, Бруно Шульц може нам товаришувати у кожній нашій мандрівці Дрогобичем. Завдяки йому можемо відкрити для себе цілком інший Дрогобич — не схожий на реальний — таємничий і візійний. У кожному Шульцовому оповіданні знайдемо особливу причину для таких наших мандрівок, кожне слово майстра слугуватиме екзистенційно-психологічною причиною для нашого рецептивного привласнення міських пейзажів і деталей. Ось яким, скажімо, відкриємо для себе дрогобицький Ринок одного виснаженого спекою серпневого дня: «Ринок був порожній і жовтогарячий, розчищений палючими вітрами від пилу, мов біблійна пустеля. Шпичасті акації, пророслі з пустки жовтої площі, кипіли над нею світлим листям, букетами шляхетно вилаштуваних філіґранів, зелених, як дерева зі старих ґобеленів. (…) Так ми з матір'ю проходили двома сонячними сторонами Ринку, водячи по всіх будівлях, мов по клавішах, наші переламані тіні. Квадрати бруківки звільна минали під нашими обм'яклими пласкими кроками — деякі блідо-рожеві, кольору людської шкіри, інші золоті й сині, але всі до одного пласкі, теплі й від сонця оксамитові, ніби якісь сонячні фізії, затоптані й заходжені до нерозпізнання, до блаженного ніщо» [7, с. 7–9].

Це дійсно так — завдяки Шульцові відкриваємо для себе Дрогобич інший, Дрогобич, що його, услід за Юрієм Андруховичем, котрий здійснив новий повний переклад поетичної прози цього автора, можна б назвати «більшим», тобто чимось більшим, ніж саме реальне місто з його дійсно існуючим географічним ландшафтом чи особливостями архітектури. Андрухович переконаний, що «Шульц — екзот, і йому до болісного кривляння мало Дрогобича як він є. У нього, якщо навіть і Дрогобич, то якийсь набагато більший від справжнього. Слово «більший» у цьому випадку, звичайно, не стосується фізичного простору. Читати Шульца — це розпізнавати якийсь Більший (глибший? таємний? уявлений?) Дрогобич. (…) «Фантастичний» у Шульца — то майже завжди «фантазійний». Реальний Дрогобич — це, можливо всього тільки сіра личинка, безбарвна лялечка, що її Шульц химерним жестом деміурга перетворює на фантазійно-рідкісного метелика» [1, с. 13].

Про цю таємницю іншого Шульцового Дрогобича говорить також Мирослав Маринович,

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Бруно і Порно. — Бруно Шульц як літературний герой — Шульцівські інспірації та інтерпретації. Літературні та наукові нотатки IV Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / Андрухович Юрій. — Дрогобич : «Швидкодрук», 2010. — 207 с.

2. Багатокультурний Дрогобич / Drohobycz wielokulturowy. — За ред. Мєчислава Домбровського та Віри Меньок. — Warszawa : «Elipsa», 2005. — 284 с.

3. Гольберг М. Пограниччя, вдячність, пересторога / Марк Гольберг // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі. — За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2008. — С. 111–121.

4. Маринович М. Світ. Місто. Книга (жмуток імпровізацій у поминальний вінок Бруно Шульцу) / Мирослав Маринович // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі. — За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2008. — С. 103–111.

5. Покальчук Ю. Бруно Шульц у світлі різних культур / Юрій Покальчук // Бруно Шульц і культура Пограниччя. Матеріали двох перших едицій Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич: «Коло», 2007. — С. 329–332.

6. Фіцовський Є. Регіони великої єресі та околиці. Пер. з польської А. Павлишина / Єжи Фіцовський. — К. : «Дух і Літера», 2010. — 544 с.

7. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання. Пер. з польської Ю. Андруховича / Бруно Шульц. — К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2012. — 384 с.

8. Jarzębski J. Schulz / Jerzy Jarzębski. — Wrocław : Wyd. Dolnośląskie, 1999. — 242 s.

9. Panas W. Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty) / Władysław Panas. — Lublin : Wyd. UMCS, 2006. — 101 s.

Dariusz Konrad SIKORSKI
Akademia Pomorska w Słupsku

BRUNO SCHULZ WOBEC MALARSTWA

Artykuł jest próbą pokazania «pokrewieństw» plastycznej wyobraźni Brunona Schulza. Autor pragnie zwrócić uwagę na znaczenie groteski i ironii w artystycznej twórczości autora «Sklepów cynamonowych».
***Słowa kluczowe**: Schulz, malarstwo, groteska, ironia.*

Стаття є спробою показати «спорідненості» малярської уяви Бруна Шульца. Автор прагне звернути увагу на значення гротеску та іронії в художній творчості автора «Цинамонових крамниць».
***Ключові слова**: Шульц, малярство, гротеск, іронія.*

The article is an attempt to show the artistic «kinship» imagination of Bruno Schulz. Its intention is to draw attention to the importance of the grotesque and irony in the artistic creativity of the author of «The Cinammon Shops».
***Key words**: Schulz, painting, grotesque, irony.*

Świat twórczości Brunona Schulza jest tak intrygujący, że kiedyś Bohumil Hrabal powiedział, że drugim miastem, w którym chciałby zamieszkać obok Pragi jest Drohobycz. Już w okresie międzywojennym w recenzji «Życie zaczarowane» Izydora Bermana publikowanej w polsko-żydowskim tygodniku «Nasza Opinia» czytamy, że: «Utwory Schulza nie są sugestywnymi impresjami, gubiącymi się w pięknych niedomówieniach, mających oddać aurę dziecięcych słów. Byłoby to wiele. Biorąc rzecz artystycznie autor osiągnął jednak etap bez porównania wyższy. Istotna wartość artystycznych wycieczek autora w dawność, w głąb, w tajemnicę, polega na ich interpretacji, na ich nasyceniu wiedzą o życiu i odkrywczym intelektualizmem. Schulz wyraża niewyrażalne nie tylko wspaniałymi środkami mowy, lecz wielowarstwową symboliką, celnymi aluzjami myśliciela. Innymi słowy, autor nie tylko czaruje, ale wyjaśnia, oświeca, uświadamia» [1, s. 9]. Wypowiedź ta była chyba jedną z najlepszych analiz przed wybuchem drugiej wojny światowej, ale także w obecnych badaniach nad spuścizną autora «Sierpnia» mogłaby z wieloma tekstami konkurować. Berman jak widać uchwycił związek między powrotem do dzieciństwa («autobiografizowanie») a pokazywaniem «istoty rzeczy». Nie omieszkał również wyłuskać, i to myślę mieści się w sformułowaniu «autobiografia duchowa», że opis tego świata dokonany jest przez wybornego myśliciela i środkami jak na myśliciela przystało.

Autor «Sklepów cynamonowych» pisząc o swojej twórczości oprócz nazw powieść autobiograficzna, autobiografia duchowa wymieniał także genealogię duchową. Jerzy Speina twierdził, że Schulzowski quasi-autobiografizm, należy traktować jako metaforę głębszej archetypicznej genealogii [33]. Trzeba przypomnieć, o czym pisał Władysław Panas [20, s. 81], że w kulturze polskich Żydów — w tym chasydów z Galicji, genealogia odgrywa ogromną rolę[1]. Bez genealogii trudno wyobrazić sobie Biblię czy teksty opowieści chasydzkich. Pochodzenie z rodu miało kluczowe znaczenie, *Mesjasz* miał pochodzić z rodu Dawida. W wyobraźni Schulza symbol *Mesjasza* był tym punktem, do którego autor «Księgi» stale wracał. Utwór pod tytułem «Mesjasz» miał być dalszym ciągiem «Sklepów cynamonowych», o tym pisał autor «Wiosny» w liście do Kazimierza Truchanowskiego z 6.X.1935 r. [23, s. 66; zob. 19][2]. «Sklepy cynamonowe» nazwał Schulz «genealogią duchową», to można założyć, że Mesjasz ma swoje miejsce w tej genealogii, należy do «mitycznego matecznika», w którym «gubią się korzenie indywidualnego ducha» [25, s. 446].

Schodzenie w głąb, to, jak sądzę w wersji Schulza, szukanie za pomocą języka prawdy o człowieku, o sobie samym. Problem prawdy odnajdujemy w tekście w recenzji «Powieść o przyjaźni». Bez ogródek autor «Manekinów» gromi artystę z Niemiec: «U pisarza niemieckiego, u reprezentanta kraju wstrząśniętego w swych posadach, rozdartego przez wojnę, inflację, rewolucję i walkę społeczną, ta symplifikująca nieproblematyczność wobec tych samych spraw jest niewybaczalną tępotą. Idylla, choćby z pozorami heroizmu

[1] O różnicy między sztuką Schulza a twórczością pisarzy polsko-żydowskich zob. [29; 32].

[2] Panas pisze: «Dalszy ciąg, czyli kontynuacja, progresja. Akcent pada tu na łączność i ciągłość. (...) Tak określona relacja sugeruje, iż wedle koncepcji Schulza "Mesjasz" miał mieć "coś" ze "Sklepów cynamonowych", ale także "Sklepy cynamonowe" musiały zawierać jakieś 'mesjańskie' antycypacje czy też predyspozycje, które nadawały się do kontynuacji» [19, s. 196].

musi być w powojennych Niemczech kłamstwem» [26]. Wynika z tego, że formacja «bytu duchowego bohaterów» musi być, według recenzenta, wiwisekcją duszy, ukazaniem tego, co głębokie — prawdziwe, a osiąga się to między innymi przez kreacyjny opis doświadczanej rzeczywistości. Artysta, który pomija świat wokół siebie, świat par exellence tragiczny odznacza się «niewybaczalną tępotą». Podobne opinię wyczytamy w recenzji «Męczeńskie życie małej Denise», gdzie relacjonuje: «Ogranicza się on [autor] do rejestracji faktów, do rzeczowego sprawozdania, ale czyni to przez usta małej Denise z tak przekonywującą potęgą niesfałszowanego autentyku, że trudno uwierzyć, aby miało się przed sobą twór kunsztu pisarskiego, a nie krwią nabrzmiały dokument» [24]. Autentyk ma tu wymiar odsłonięcia prawdy o człowieku.

W «Tygodniku Ilustrowanym» w 1935 r. ukazał się quasi-list Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym autor «Księgi» odnosił do własnej twórczości: «Początki mego rysowania gubią się w mgle mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia...» [25, s. 443]. W dalszej części wypowiedzi Schulz poruszył problem związków swoich rysunków z prozą: «Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej» [25, s. 444][3]. Jedność rysunków i prozy, a więc całej twórczości w wymiarze obrazów odnoszona jest dalej, według metafory autora «Wiosny», do «mgły mitologicznej». Myślę, że pisząc o sztuce Schulza trzeba uwzględnić podział jego twórczości na teksty teoretyczne, krytyczne, a także listy i twórczość artystyczną, przede wszystkim dlatego, że twórca posługuje się innymi językami w ich tworzeniu. Przy prozie i rysunkach bardzo ważne jest pamiętać o ironii i o grotesce, jako metodzie twórczej.

Rysunki Schulza a «demonolodzy»

Sformułowanie «demonolodzy», na określenie grupy artystów wykorzystujących w twórczości obrazy symboliczne kobiet, użył Stanisław Ignacy Witkiewicz w tekście «Wywiad z Brunonem Schulzem» [25, s. 437 i nn.]. Nie o akcesoria diabelskie jednak chodzi w tym wyróżnieniu, lecz o wskazanie na pewną linię myślenia, do której zalicza też twórczość Brunona Schulza. Trafnie Witkacy, jak sądzę, zwraca uwagę na jego powinowactwo artystyczne z takimi artystami, jak: Hogarth, Rops, Beardsley. Debora Vogel dodaje także Grosza i Dixa [36]. Wskazywano także na oryginalnie przetworzone elementy dzieł dawniejszej i nowszej epoki w rysunkach autora «Księgi». Jednym z kilku powtarzających się nazwisk jest Goya — szczególnie z okresu późnego, tzw. mrocznego, z «Caprichos» («Kaprysów»), «Disporates» («Szaleństwa») i innych. Poetycko pisał o Goyi Ch. Baudelaire: «Goya; Sen wyuzdany, zmora niepojęta, / płód ludzki podczas sejmów szatańskich warzony / staruchy z zwierciadłami i gołe dziewczęta / wdziewające pończoszki, by kusić demony (podkr. moje. — *D. K. S.*)» [8, s. 13]. W 1926 r. wydany zostaje skromny album Goyi (z serii «Malarstwo klasyczne») [9][4]. Niemal na pewno opierał się on na wcześniejszej książce niemieckiego badacza A. L. Mayera, Francisco Goya, który wyraża dość reprezentatywny odbiór hiszpańskiego malarza [18]. Husarski sugeruje: «Żaden bodaj malarz nie zawarł w swych dziełach tak bezdennej tajemnicy życia — które zmierza ku śmierci (podkr. moje. — *D. K. S.*) (...) W roku 1797 ukazuje się od dawna przygotowywany, pierwszy z cyklu "Caprichos", w którym wyobraźnia Goyi zatacza olbrzymie kręgi, jednocześnie zaś uwidocznia się potężna jego inteligencja, głębokie zrozumienie duszy ludzkiej w jej najsmutniejszych przejawach i bezlitosny zmysł satyryczno — krytyczny (podkr. moje. — *D. K. S.*) (...) Szalony rozpęd dziwacznej i ponurej wyobraźni coraz bardziej przypomina Boscha [dotyczy to także późniejszej twórczości. — *D. K. S.*]. Husarski dodaje jeszcze, że przy tym wszystkim Goyę nie opuszcza poczucie realizmu» [9].

Istnieją tu pewne elementy wyróżnione, które później widzimy w tekstach krytycznych Schulza, i które, według niego, pozytywnie wartościują dzieło sztuki. Mowa tu o tzw. «duszoznawstwie», wejściu w tajemnicę życia, poszukiwaniu znaczeń penetrując to, co w głębi i zmyśle satyryczno-krytycznym, z zachowaniem pewnego poczucia realizmu. Piętno Goyi, bardziej realistycznego, widać w dwóch wcześniejszych rysunkach Schulza, chodzi tu o «Scenę na tarasie» i «Swawolne kobiety» [21, s. 246, 248].

Przy takim spojrzeniu na hiszpańskiego malarza i wywodzeniu go, od par excellence religijnego

[3] Literacka interpretacja tych zdań znajduje się w opowiadaniu «Genialna epoka»: «Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegły w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwęźlając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień...» [25, s. 123]. Zob. także [40]. Autorka traktuje twórczość Schulza jako jeden tekst. Szerzej na ten temat piszę m. in. w [30].

[4] Na Goyę jako źródło inspiracji dla twórczości drohobyckiego malarza, zwracają uwagę między innymi S. Fauchereau [6] i M. Kitowska-Łysiak [16]. Kitowska odsyła do notatek żydowskiego badacza — krytyka sztuki Józefa Sandela, który sugeruje zainteresowanie Schulza sztuką hiszpańską.

twórcy jakim był Hieronim Bosch[5], nie dziwi, że Witkacy porównuje Schulza do Grünewalda[6].

Zostając przy analogiach malarskich, rozumiejąc jednocześnie twórczość autora «Wiosny» jako całość, nie można nie odnieść się do dzieł Marca Chagalla[7]. W tym wypadku problem analogii wymagałby szerokich studiów, tutaj zaledwie dotkniemy kilku elementów. Oczywiście, tak jak poprzednio, interesujący jest przede wszystkim odbiór Chagalla w dwudziestoleciu międzywojennym. Debora Vogel, jak wiadomo przyjaciółka Schulza, recenzentka jego malarstwa i w końcu ta, która «pobudziła» go do twórczości literackiej, zajmowała się również Chagallem [37]. O grafikach swojego przyjaciela z Drohobycza pisała: «Schulz podejmował następujące tematy: "Xięga Bałwochwalcza" (18 rycin), "Spotkanie", "Chora rodzina", "Rewolucja w mieście", "Karły", "Czasy Mesjaszowe" — wszystkie w niezliczonych wariantach, wszystkie — warianty tego samego tematu: skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu. Także w "Czasach Mesjasza" występują podobni do karłów pokurczeni mężczyźni i uskrzydlone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie przejeżdżają ulicami miasta. Niemal zawsze miasto służy jako szafarz, tło wszystkich zdarzeń» [36, s. 165]. Zwraca także uwagę, że dominującą formą poetyki malarskiej drohobyckiego nauczyciela rysunków jest groteska [39].

Esej Debory Vogel o Chagallu jest głęboką analizą badanego tematu, próbą poważnego zrozumienia jego sztuki. Analizując formę Vogel doszła do wniosku, że owa lekkość [zob. 27, s. 249; 22, ryc. 43], nieobowiązkowość sięga tej granicy, w której komizm przechodzi w tragizm.

Autorka «Akacje kwitną» zwracała uwagę, że u twórcy z Witebska (zresztą to samo pisze o Schulzowskim miasteczku) plan drugi ma znaczenie logiczne, a jego akcja toczy się na marginesie właściwej. Istnieje u niego również, jak stwierdziła Vogel, zatarcie granicy między kreaturami, przechodzenie rzeczy w przeciwieństwo. Dominuje tępa erotyczność (zwierząt), a człowiek niczym marionetka jest pionkiem odgrywającym rolę pełną smutku i nieporadności. Można wprost mówić, że tematyką obrazów Chagalla jest tragiczna marionetkowość życia, tragizm człowieka ubranego w strój komedianta [37].

Jakie znaczenie zawiera słowo 'demonologia', jak można je rozumieć? Schulz używa słowa 'demonizm' w swoim eseju o Zofii Nałkowskiej, pisząc o pierwiastku męskim: «W nim przede wszystkim umieszcza Nałkowska demonizm egzystencji» [25, s. 392]. Demonizm jawi się tu jako świat katastrofy, niezrozumiały, irracjonalny i wrogi. Autor «Wiosny», analizując «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza, wyraża się o jej twórcy jako o «demonologu kultury», «zażartym tropicielu kłamstw kulturalnych» [25, s. 386].

Witkacy z kolei «demonologiem» nazywa Schulza. Demonologiem byłaby więc osoba odkrywająca «nocne strony duszy», «głębię chaosu», by użyć sformułowań samego Schulza. Takie rozumienie słowa potwierdzają wymienieni przez Wtkacego malarze; wydaje się, że Witkacy i Schulz interpretują sens tego słowa podobnie. Kiedy odczytujemy tytuł jednej z grafik «Xięgi bałwochwalczej» — «Undula idzie w noc» [28], to twórca tej grafiki, jako demonolog wykorzystuje symbolikę nocy, jako świata irracjonalnego chaosu, dominacji «demonicznego erotyzmu».

Otto Dix (1891–1969), chcąc ukazać swoje fascynacje — nocne życia miasta z prostytucją i żebractwem posłużył się między innymi parafrazą średniowiecznego tryptyku. Jego «Wielkie miasto» w formie przypomina mały ołtarzyk, tak jakby forma była jednocześnie treścią. «Wielkie miasto» jest bowiem «ołtarzem» powojennego świata (byłoby to pewnego rodzaju «Ersatzhandlungen» — przekraczamy to, co zastane, by wejść w inne — proponowane przez owe zastąpienia) [5; zob. szerzej 31]. Cały wydźwięk, dzięki deformacjom, groteskowemu stylowi, to ukazanie brzydoty świata, w jego tandetnym wymiarze. Pod podkładami szminki widać obrazy śmierci i upodlenia. Kobiety są potwornie brzydkie, z wyraźnie demonicznym poczuciem potęgi prostytucji. Jednak, jak pisze jeden z badaczy, «w tym drastycznym opisie świata chodziło o śmierć wartości niż śmierć ciała» [12, s. 463]. Inne, spłycone przedstawienia, o czym wspominałem, to, dla autora z Drohobycza odnoszącego się do powojennej sytuacji w Niemczech, «niewybaczalna tępota». Nie szukam tu bezpośrednich wpływów, raczej ważne

[5] Debora Vogel w artykule na temat malarstwa Schulza pisała: «Widziana od strony formy, groteska — pisana, rysowana czy tańczona — objawia pewien rodzaj deformacji otaczającego nas świata, do którego nawykliśmy (...) Do tej samej grupy należą: Goya, Bosch, Rops...» [36, s. 165].

[6] Oczywiście Witkacy patrzy na sztukę przez pryzmat siebie, co precyzyjnie udowadnia Włodzimierz Bolecki porównując Schulza z Witkacym [2]. W latach 20-tych pisali o Grünewaldzie Walter K. Zulich, Oskar Hagen i Wilhelm Rolfs: zob. [7].

[7] Speina z którym nieraz trudno się zgodzić, zauważa związek między Schulzem i Chagallem, czytamy: «Wskazując na zjawiska analogiczne w zakresie plastyki, dodajmy w uzupełnieniu, że Schulzowski świat snu i magii, osadzony w realiach miasteczka i obyczajowości żydowskiego środowiska, środowiska prowincjonalnego miasteczka (łącznie z podkładem kulturowym — reminiscencje biblijne), jako żywo przypomina swoją obsesyjną wyłącznością tematyczną surrealistyczne, ewoluujące egzotyczny Witebsk wizje Marca Chagalla. (...) Schulz, tak jak Chagall, (...) udzielił uroku poezji folklorowi prowincjonalnych miasteczek (...) spowijają (...) światłocieniem tajemniczości. (...) Podobny jest też wątek biograficzny Schulza i Chagalla» [33, s. 25–26].

są «powinowactwa duchowe» z Otto Dixem. W obu wypadkach groteskowa [zob. 11] deformacja źródła («księga», «średniowieczny tryptyk») pozwala interpretować symbol w odniesieniu do wartości, dotyczy to także obrazów kobiety. Obraz miasta, choć porównywalny do «Ulicy Krokodyli» w wersji Dixa, ale także i Georga Grosza (1893–1959) [35], nie ma tak krytycznego wydźwięku wobec opisywanego świata mieszczańskiego. Schulzowska ironia jest bardziej łagodna, pobłażliwa, nie jest to apokaliptyczny obraz upadku człowieczeństwa. Kobieta w «Xiędze» i w innych rysunkach mimo demonicznej potęgi, swojego statusu idola, jest formalnie piękna, o idealnej budowie ciała. Pociąga i zniewala swoją urodą, inaczej niż u Grosza czy Dixa, gdzie widoczny obraz siły i potęgi powiązany jest z jej brzydotą. U Féliciena Ropsa («Pornokrates») [4, s. 148–149] naga kobieta z akcesoriami erotycznymi (rękawiczki, pończoszki, buty na obcasie, opaska na głowie, a wokół niej trzy aniołki-amorki) trzyma świnię na smyczy. Idol ze spojrzeniem pełnym pogardy, ale i pewny swej potęgi, jako władca obrazu, jest jednocześnie władcą sztuki (na dole, pod stopami władczyni, alegorie różnych sztuk). W tej wersji siła tajemniczego zioła Kirke jest zamieniona w siłę «pornourody». Peter Wittlich określa to jako atak Ropsa «na służebność sztuk wobec ograniczonej moralności współczesnego człowieka» [38, s. 142] — sztuka staje się podnóżkiem erotycznej tandety. Rops jest napastliwy i satyryczny, jego sztuka dotyka też problemu trucizny płynącej z nowoczesnej cywilizacji, która jest właśnie tandetna. Kirke Schulza, ale też obrazy innych kobiet, w całym swoim idolatrycznym erotyzmem są wyraźnie tandetne, podobnie jak szwaczki z «Manekinów», do których «patriarcha» Jakub, kupiec bławatny, wygłasza swoje teorie o materii. W «Pornokratos» możemy doszukać się analogii z obrazami Kirke z Odysei, która zamieniła ludzi Odysa w wieprze. W literaturze motyw ten eksponowany jest np. u Joyce'a. W jego interpretacji piękna Kirke, czarodziejka, «córka słońca» stała się starą rajfurką, a «wspaniały dworzec z ciosu przemienił się w burdel» [17, s. 106]. Egon Naganowski wskazuje również, że piękne panny z X pieśni Homera w «Ulissesie» przemieniają się w zwykłe prostytutki, a mityczni herosi, bohaterowie — olbrzymi występują jako żałosne karły [17, s. 106, 107]. W 1941 roku autor z Drohobycza pisze bardzo czuły list do Anny Płockier, w którym czytamy: «Aprobuję Panią na wszelki wypadek we wszystkich metamorfozach. Jeżeli Pani jest Cyrcą, to ja jestem Ulissesem i znam ziele, które czar Pani czyni bezsilnym». W «Xiędze Bałwochwalczej» temat Kirke podjęty zostaje w grafice «Mademoiselle Circe i jej trupa» [22, ryc. 27], ale spektakl dramatyczny w tej grafice, z groteskowymi obserwatorami — podglądaczami, to ludowe bachanalia na rynku, obwoźna tancbuda z tandetnym przedstawieniem.

Ta pokrótce przedstawiona «tandetomachia» spełnia założenia sytuacji groteskowej, mamy do czynienia z gwałtownym rozpadem form i tożsamości: «rozpad ten wywołuje uczucie zarówno farsowej absurdalności, jak i grozy w obliczu nadchodzącego chaosu, mamy bowiem atak na podstawy rzeczywistości» [15, s. 62]. Teoretyk groteski zakłada również, że kluczowa jest «zależność między materiałem groteskowym, a ogólną postawą autora wobec życia i kultury» [15, s. 62], a wagę tej postawy przedstawia Schulz w wielu swoich recenzjach. Różne obrazy opowiadające o rzeczywistości tandetnej — rzeczywistości «ersatzu», stają się pretekstem, jak sądzę, do rozmyślań nad kondycją ludzką.

Trzeba pamiętać, że Schulz w liście do Stefana Szumana z 1932 r. wspomina «Neue Sachlichkeit», kierunek w sztuce, z którym związany był między innymi Grosz jako jego współtwórca. Autor «Wiosny» komentuje w liście wiersz «Cisza na stole»: «Martwa natura doprowadzona swą intensywnością do migotania metafizycznego, do sekretnego mrugania zaklętych rzeczy chcących przemówić — tendencja analogiczna do "Neue Sachlichkeit" niemieckiego malarstwa» [23, s. 135]. W tym krótkim zdaniu przekazana jest informacja, o dużym znaczeniu dla Grosza, Dixa i Schulza — chodzi tu o sekretne mruganie zaklętych rzeczy. Jak wspomniałem, artysta z Drohobycza był w Berlinie na początku lat dwudziestych, wszystko wskazuje na to, że odwiedzał także «Romanische Cafe» — ważną kawiarnię dla wymienionych malarzy.

Kiedy mówimy o krytyce moralności mieszczańskiej, wręcz wrogości do społeczeństwa niemieckiego u Grosza i Dixa, to zbliżamy ich sztukę do karykatury politycznej, agresywnego pamfletu, czego nie ma w twórczości Schulza. Jego krytyka dotyka idolatrii, ale zachowane jest przymrużenie oka, świadomość, że samemu się jest jej podporządkowanym, pożądanie ma swoją moc. Bałwochwalstwo jest obrazem upadku ducha, ale któż nie jest podatny w chwilach słabości na takie pokusy. Dlatego wydaje się, że twórczość Hogartha, choć tematycznie związana z rysunkami autora «Wiosny», ma bardziej wydźwięk moralizatorski. Bliższa Schulzowi byłaby twórczość Beardsleya.

William Hogarth (1697–1764), jako zgryźliwy obserwator życia, w konstrukcji dzieła artystycznego posługuje się techniką, prowadzącą do tworzenia obrazów na wzór średniowiecznego moralitetu. Kto schodzi z drogi cnoty, dla Hogartha, jest godnym potępienia i tak też obrazuje swoje

postacie w przedstawieniach plastycznych. Takim przykładem jest «Kariera kurtyzany» — cykl satyryczny składający się z sześciu epizodów. Zachowały się tylko ryciny, gdyż oryginalne płótna zostały zniszczone w 1755 r. Cykl ten można nazwać sześcioma kadrami z życia «kobiety sprzedającej swoje ciało». Celem tego twórcy jest moralizowanie. Pojawiają się, podobnie jak i w rysunkach autora «Xięgi» obrazy symboliczne: nogi, akcesoria erotyczne, jak pończoszki i bucik. Propozycja artystyczna Schulza odbiega jednak dość znacznie od tejże u Hogartha. Dominacja płci żeńskiej współtworzy u autora «Sierpnia» ciemne obrazy ludzkiego poddania się żądzom. Nie o moralizowanie chodzi mistrzowi z Drohobycza, lecz podobnie jak u Goyi, o ukazanie stanu duchowej zależności od wewnętrznych, ciemnych stron człowieka. Potwierdza to choćby dominacje czerni w wielu grafikach, groteskowe twarze o fizjonomii bałwochwalczych erotomanów[8]. Postacie męskie z «Procesji» czy «Plemienia pariasów» [22, ryc. 25, 26] to karły o zdeformowanych od pożądania twarzach. Dominacja czerni w ich strojach, z jasnymi elementami twarzy wobec młodych, jasnych kobiet powoduje, że mamy do czynienia z genialnym przedstawieniem prawdziwej ekspresji obsesyjnych uczuć. Czyż znamiennym tego przykładem nie jest bohater tytułowy opowiadania «Edzio» zamknięty w klatce podglądacza. Ironia w twórczych poszukiwaniach Schulza dotyka także samego autora. Demonizm kobiecy staje się władzą tak silną, że bałwochwalcy idą za idolem (powtórzmy, dość tandetnym idolem) całą procesją, jak w przywołanej grafice «Procesja» z «Xięgi Bałwochwalczej». Hogarth nie porusza tych problemów, on jest tylko «obrońcą moralności», nie ma u niego napięcia między demonicznym pokuszeniem a grzechem poddania się namiętnościom.

Wiele racji ma Arhur Symons pisząc, że mimo diabolicznych wizji w grafikach Aubreya Breadsleya, widzi u niego większy sens moralny niż w pospolitym i zapowietrzonym humanizmie Hogartha [34, s. 31]. Kazimierz Bukowski pisał, że w sztuce Ropsa i Beardsley'a «zlewają się wszystkie tajemne nurty, które przepływają przez wielkie bagno współczesnego życia. Erotyzm w najbardziej wyrafinowanej, jaskrawej i barwnej formie święci w niej największe tryumfy» [3, s. 193]. W ich sztuce «demonizm kobiecy» polega na tym, że będąc uosobieniem perwersji przechadza się zarzucając sieci, by złowić jak najwięcej dusz.

Modelka z «Autoportretu z dwiema modelkami i Stanisławem Weingartenem, 1921 r.» bez wątpienia jest uosobieniem perwersji, jej ciało, przez które przechodzi dreszcz rozkoszy, zna swoją władczą siłę. Nie potrzeba jej innych rekwizytów, niż delikatnie zasłonięcie łona, rozwarte palce — to wszystko, czego mężczyzna pragnie. Beardsley, według Bukowskiego, kreuje kobietę władczynię w tak wyrafinowany sposób, by jej sługa — mężczyzna pełzał za nią, oddając stokrotne hołdy [3, s. 196]. Forma jest jednak inna niż w dziełach Schulza, brak autorowi «Księgi» tej fantastycznej kreski, secesyjnych, abstrakcyjno-intelektualnych wyobrażeń Beardsley'a. Autor z Drohobycza jest bardziej naturalny, realistyczny, jego postacie są brane, podobnie jak u Ropsa, z rzeczywistości. Deformacje nie łączą się z fantazyjną formą, a jeśli już posługuje się akcesoriami nierealnymi to bardziej mityzuje, wprowadza symboliczny nastrój, jak chociażby w «Odwiecznej baśni». Obraz kobiety u angielskiego artysty jest jednoznacznie demoniczny, kto się do niej zbliża zostaje zagarnięty przez jej erotyczną moc, wyraża się to między innymi ironicznym, zjadliwym uśmiechem oraz fantastycznymi liniami tworzącymi z niej wszechpotężnego «idola». Według Bukowskiego: «Tak wyradza się życie seksualne, zmieniające się w tragikomedię zatracenia. Miłość przemienia się w rozpustę, zdolną do najpomysłowniejszych rozkoszy, dziką, rozwydrzoną, niszczącą wszystko dokoła w strasznych, nerwowych konwulsjach rozpętanego szału» [3, s. 197].

Patrząc na twórczość plastyczną Beardsleya i Schulza można, parafrazując Bukowskiego, powiedzieć o ich postaciach, że są one jak jakieś marionetki, karykaturalnie zironizowane, poruszane ciemną stroną ogromnych sił płynących ze sfery Erosa. «Ten splot tragizmu i komizmu w postaciach Beardsle'ego jest ujawnieniem jego ironii, sięgającej głęboko w zjawiska życia, z odwieczną walką sił, których narzędziem bezwolnym jest — śmieszna, a tak tragicznie smutna marionetka człowiek» [3, s. 210, 211].

W grafice «Bestie» z «Xięgi Bałwochwalczej» Schulz przedstawia takie postacie karykaturalnie zironizowane, łączące komizm z tragizmem. Symboliczny wydźwięk całemu przedstawieniu nadaje podstawa, na której autor umieszcza mężczyznę i kobietę. Jest nią szachownica, co sugeruje, że mamy przed oczyma grę, a w niej istotną rolę odgrywają figury, które się przesuwa. W normalnej partii gracz dąży do zaszachowania przeciwnika — planuje, dokonuje zaskakujących ruchów, liczy się bowiem zwycięstwo. Kto jest jednak graczem w tej przedstawionej partii ? Na czym polegają reguły gry?

Niewidocznym, lecz poruszającym za sznurki graczem wydaje się być chorobliwa namiętność,

[8] Przykładem ironicznym z prozy jest postać z panoptikum, z «Traktatu o manekinach. Ciąg dalszy»: «...oto genialny młodzieniec, którego zgubił nałóg onanii. O, ironio tych nazw, tych pozorów» [25, s. 39].

bałwochwalcza postawa mężczyzny z władczymi pragnieniami kobiecego demona z pejczem. Bucik na obcasie z kokardką wprowadza do groteskowego obrazu szeroki wymiar ironii. Jako związany z symboliką nogi i stopy teoretycznie mógłby potęgować tajemnice zdeformowanego erotyzmu. Jednak jego centralne położenie sprawia, że te karykatury nazwane bestiami zwyczajnie śmieszą, jego «hetmańska» pozycja obniża status gry. Człowiek w grafice «Bestie» jawi się jako śmieszna marionetka w szachowym spektaklu. Eros nie jest tu źródłem twórczości, lecz zniewolenia. Symbolika kobiety związana jest z ciemnymi stronami natury, duch zmiażdżony jest pożądliwościami ciała, a tym wszystkim rządzi but. W «Genialnej epoce» czytamy:

«– Szloma — rzekłem wzruszony — popatrz, oto leży...

– Ale on stał zatopiony w medytacji z pantofelkiem Adeli w ręku i przyglądał mu się z głęboką powagą.

– Tego Bóg nie powiedział — rzekł — a jednak, jak mnie to głęboko przekonywa, przypiera do ściany, odbiera ostatni argument. Te linie są nieodparte, wstrząsająco trafne, ostateczne i uderzają jak błyskawica, w samo sedno rzeczy. (...)

I podnosząc ze zgrozą smukły pantofelek Adeli, mówił jakby urzeczony połyskliwą, ironiczna wymową tej pustej łuski z laku:

– Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety, prowokację rozwiązłego stąpania na tych wymyślnych obcasach? Jak mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu» [25, s. 132–133].

Wspólnota myśli w grafikach i prozie Schulza nie budzi wątpliwości. Przypatrzmy się więc na koniec interesującemu obrazowi z prozy. Ważną rolę w strukturze symbolicznej dzieł Schulza odgrywają *karakony*. Okazują się one być wielkimi «bezgłowymi kadłubami». W «Expose» o książce Brunona Schulza «Sklepy cynamonowe» karakony przedstawione są jako straszny wróg ojca, medytującego o zbawieniu świata: «W odwiecznym sporze z karakonim rodem, który pewnego dnia zalał mieszkanie swym czarnym rojowiskiem, zostaje niepostrzeżenie wplątany przez trawiącą go nienawiść w owe labirynty uczuć, gdzie wstręt przedzierzga się w niesamowity powab — i stopniowo przyjmuje maniery i tryb życia znienawidzonego plemienia» [23, s. 178].

Przyjmowanie manier «bezgłowego kadłuba» jest, jak to określił autor interpretując symbolikę zwierzęcą, «odnajdywaniem człowieka w człowieku» [25, s. 47]. Schulz wydobywa te warstwy człowieczeństwa, które powodują zaniechanie badań metafizycznych czy klękanie przed pantofelkiem Adeli, a samo klękanie jest niczym innym tylko rodzajem «tandetomachii»[9].

Na czym polega «odwieczny karakoni rytuał», istota bycia «karakoniego plemienia»? Zewnętrznie jest to «bezgłowy i ślepy kadłub» [25, s. 49]. Rytm jego życia nie pozwala na badanie otaczającego świata czy zachwyt nad wydarzeniami cudownymi, jakimi na przykład były pierwsze próby szczekania Nemroda — obrazu życia w «psiej pigułce». Nemrod na próżno zwraca się do owada: «W kategoriach umysłu karakoniego nie ma miejsca na tę tyradę i owad odbywa dalej swą skośną turę ku kątowi pokoju, wśród ruchów uświęconych odwiecznym karakonim rytuałem» [25, s. 50].

Wejścia w ten rytuał to poważna pokusa, nawet dla takich twórców — alchemików jak Jakub. Trudno kategorycznie przyjąć, że «Karakony» to twórczość autora «Wiosny» w pigułce. Jednak problematyka zderzenia tego, co duchowe z tandetą (bywa, że z kuszącą stroną życia) przewija się przez wiele stronic jego prozy — ciała w «lakierowanych bucikach» z rysunków również nie są «duchowymi Atlasami». Kobiety z rysunków na przykład «Xięga bałwochwalcza I» — wychodząca z księgi, Anna Csillag dająca zbawienie łysym, Bianka «odczytywana» poprzez markownik[10], to nic innego jak figury tandetnych mesjaszy, mesjaszy, których oczekiwał świat. Do opisów owych tandetnych mesjaszy można użyć kategorii «ersatzhandlungen», ale jednocześnie objawienie «ersatzu» jako zamiennika wartości duchowych staje się opisem katastrofy[11]. Mielibyśmy tutaj połączenie formy i treści, jako pewien wyraz «filozofii kryzysu». Debora Vogel pisała o rysunkach swojego przyjaciela z Drohobycza, że: «To, co jest groteskowe, pozostaje zawsze aktualne» [14, s. 108] — czy problematyka «Xięgi» jest aktualna dzisiaj? Czy «język» groteski Schulza potrafi przedstawić tragizm opisywanej rzeczywistości?

«Demonolodzy» zobrazowali świat, który dostrzegali, autor «Xięgi bałwochwalczej» szuka Mesjasza, a jak pisał Izydor Berman: «Schulz wyraża niewyrażalne nie tylko wspaniałymi środkami mowy, lecz wielowarstwową symboliką, celnymi aluzjami myśliciela. Innymi słowy, autor nie tylko czaruje, ale wyjaśnia, oświeca, uświadamia» [1].

[9] W pewnym sensie, również z obrazami klękania, z szeroko zakrojoną «tandetomachią» mamy już do czynienia w «Iwonie, księżniczce Burgunda» Gombrowicza, niestety nie ma tu miejsca na rozwinięcie tego zagadnienia.

[10] Sam «markownik» może być odczytywany jako «tandetna księga», np. Max Brod doznaje «rozkoszy pospolitości» (sformułowanie pochodzące od Tomasza Manna) przy oglądaniu obrazków reklamowych i znaczków pocztowych. Zob. [13, s. 478]. Ciekawe, że u Schulza «tandetomachia» nasila się przy oglądaniu pospolitych obrazów — np. karty pornograficzne w «Sierpniu», szpargał w «Księdze» czy właśnie markownik w «Wiośnie».

[11] Schulz «ersatzem» nazywa tandetę. Zob. [10, s. 16].

LITERATURA

1. Berman I. Życie zaczarowane / Izydor Berman // «Nasza Opinia». — 1938. — Nr 131.

2. Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej / Włodzimierz Bolecki. — Kraków : «Universitas», 1996. — 393 s.

3. Bukowski K. Aubrey Beardsley // Bukowski K. Sylwetki. Studya z literatury i sztuki / Kazimierz Bukowski. — Lwów : E. Wende, 1914.

4. Cassou J. Encyklopedia symbolizmu / Przekł., oprac. i przypisy J. Guze / Jean Cassou. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe : Wydaw. Naukowe PWN, 1997. — 371 s.

5. Dix O. Wielkie miasto, 1927–1928 r., technika mieszana na desce / Otto Dix // Historia sztuki 1000-2000 / Pod red. A. Merota. — Warszawa : «Arkady», 1998. — S. 462.

6. Fauchereau S. Twórczość Brunona Schulza / Przeł. A. Trznadel-Szczepanek / Serge Fauchereau // «Twórczość». — 1985. — Nr 7/8. — S. 153–166 [wstęp do francuskiego wydania «Xięgi Bałwochwalczej»].

7. Fraenger W. Matthias Grünewald / Przeł. K. Zalewska / Wilhelm Fraenger. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990. — 350 s.

8. Francisco Goya y Lucientes / [Wstęp] napisał K. Zawanowski. — Berlin : Henschelverlag; Warszawa : «Arkady», 1970. — 46 s.

9. Francisco Goya y Lucientes / Słowo wstępne W. Husarski. — Warszawa, 1926 (strony nienumerowane).

10. Gombrowicz W. Dziennik 1961–1966 / Red. naukowa J. Błoński / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1989. — 260 s.

11. Groteska / Pod red. M. Głowińskiego. — Gdańsk : Słowo / Obraz Terytoria, 2003. — 193 s.

12. Historia sztuki 1000–2000 / Pod red. A. Merota. — Warszawa : «Arkady», 1998. — 542 s.

13. Hofmann W. Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe / Werner Hofmann // Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce / Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki. — Warszawa : PWN, 1976. — S. 466–484.

14. Jarzębski J. Schulz / Jerzy Jarzębski. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. — 242 s.

15. Jennings L. B. Termin «groteska» / Przeł. M. B. Fedewicz / Lee Byron Jennings // Groteska / Pod red. M. Głowińskiego. — Gdańsk : Słowo / Obraz Terytoria, 2003.

16. Kitowska-Łysiak M. Brunona Schulza «Xięga Bałwochwalcza». W sprawie analogii / Małgorzata Kitowska-Łysiak // «Akcent». — 1986. — Nr 3 (25). — S. 156.

17. Naganowski E. Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a / Egon Naganowski. — Warszawa : «Czytelnik», 1967. — 220 s.

18. Ortega y Gasset J. Velazquez i Goya / Wyb. dokonał S. Cichowicz / Przeł. R. Kalicki / Jose Ortega y Gasset. — Warszawa : «Czytelnik», 1993. — 281 s.

19. Panas W. Księga blasku. Traktat o kabale Brunona Schulza / Władysław Panas. — Lublin : TNKUL, 1997. — 228 s.

20. Panas W. «Zstąpienie w esencjonalność». O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza / Władysław Panas // Studia o prozie Brunona Schulza / Pod red. K. Czaplowej. — Katowice : UŚ, 1976.

21. Schulz Bruno 1892 — 1942. Katalog — Pamiętnik Wystawy «Bruno Schulz. Ad Memoriam» w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie / Pod red. W. Chmurzyńskiego. — Warszawa, 1995.

22. Schulz Bruno 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie / Układ całości i tekst W. Chmurzyński. — Warszawa, 1992.

23. Schulz B. Księga listów / Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. — 190 s.

24. Schulz B. Męczeńskie życie małej Denise / Bruno Schulz // «Wiadomości Literackie». — 1937. — Nr 7. — S. 6 (recenzja książki M. van der Meerscha «Grzech świata». Przekład autoryzowany Z. Maliniak, Warszawa, 1936).

25. Schulz B. Opowiadania. Wybór esejów i listów / Oprac. J. Jarzębski / Seria BN. — Nr 264. — S. I / Bruno Schulz. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. — 462 s.

26. Schulz B. Powieść o przyjaźni / Bruno Schulz // «Wiadomości Literackie». — 1936. — Nr 31. — S. 6 (recenzja książki B. Kellermana «Przyjaźń. Powieść. Tomy pierwszy i drugi». Z niem. przeł. B. J. Fuhling, Lwów, 1936).

27. Schulz B. Sanatorium po klepsydrą / Bruno Schulz. — Warszawa, 1937.

28. Schulz B. Xięga Bałwochwalcza / Przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski / Oprac. graf. H. Hischler / Bruno Schulz. — Warszawa : «Interpress», 1988. — 118 s.

29. Sikorski D. K. Bruno Schulz na tle literatury polsko-żydowskiej / Dariusz Konrad Sikorski //«Kresy». — 2006. — Nr 68. — S. 127–141.

30. Sikorski D. K. Symboliczny świat Brunona Schulza / Dariusz Konrad Sikorski. — Słupsk : Wydawnictwo PAP, 2004. — 203 s.

31. Sikorski D. K. Tandetomachia czyli człowiek w kulturze ersatzu (Wstępne rozpoznanie niektórych aspektów twórczości Schulza i Gombrowicza) / Dariusz Konrad Sikorski // Gombrowicze / Pod. red. B. Żynis. — Słupsk : Wydawnictwo PAP, 2006. — S. 171–184.

хи і рослини». Зіставлення відбувається на засаді прочитання-інтерпретації текстів обох авторів у контексті теорії Ролана Барта «задоволення від тексту», що є новітнім стосовно обох авторів, особливо якщо взяти до уваги той факт, що рецепція колекції віршів Андруховича «Екзотичні птахи і рослини», як і всього поетичного доробку мистця, сьогодні вельми скупо проартикульована, позаяк здебільшого до літературознавчого дискурсу потрапляють його прозові твори.

Вершинне досягнення Андруховича «Екзотичні птахи і рослини» має заледве кілька дослідницьких акцентацій, серед яких роботи Наталії Хомечі [20], Надії Гаврилюк [9], рецензії Костянтина Москальця [13] та Ірен Роздобудько [15]. Загалом, названі автори, попри різнотематичність їхніх розвідок, віддають данину повсюдній привілейованості постмодерністської теорії сучасної літератури, вписуючи Юрія Андруховича в дискурс літератури постмодернізму. З огляду на інтенсивне усвідомлення поетичних творів Юрія Андруховича у контексті постмодерністської та постколоніальної поетики й естетики, виокремлю розвідки Тамари Гундорової [10; 11], яка говорить, зокрема, про стереотипи колоніальної та постколоніальної свідомості у поезії Андруховича та про їхнє виявлення у формі «демонічного кічу», Ольги Деркачової [12], Ірини Бетко [6], Катерини Баліної [3; 4].

З усією шаною ставлячись до постмодерністської та постколоніальної методологій літературних досліджень, гадаю, варто пам'ятати, що ці методології однак вторинні, позаяк центром їхнього концептотворення є ідеологія, а не мистецтво. Гадаю також, що будь-які часточки «пост» у термінологічних утвореннях і категоріальних поняттях літературознавства — це ті постфікси, що вперто переносять на себе акцент прочитування у сучасній літературній комунікації, але при цьому залишаються лише постфіксами, які нерідко вибивають ґрунт з-під ніг у справжніх коренів. А справжніми коренями є самі літературні тексти, які мали б прочитуватися передовсім як невід'ємна частина мистецтва й культури, а не як коментар до безконечно помножуваних ідеологічно-комунікативних систем. Посеред усіх літературознавчих методологій, що їх ми отримали у спадок від минулого сторіччя, найбільш прихильними до тексту і йому, а не будь-якій інородній ідеї, присвяченими є феноменологічна герменевтика і семіотика (з її структуралістськими інваріантами). Це ті системи координат, які виявили найменшу похибку при своєму функціонуванні, і ті, які намагалися осягти первинний феномен літератури — текст, а не його похідні, що їх кожен може по-своєму утворювати і по-своєму називати. Схиляюсь до переконання, що постмодернізм і постколоніалізм — це одні з похідних, вторинних літературознавчих методологій, які не дають відповіді на засадничі питання про текст як феномен мистецтва. Тому раціонально виправдане окреслення Юрія Андруховича як постмодерніста не вичерпує значно глибших проблем, які стосуються його текстів, зокрема поетичних. Пропоную спільне прочитання текстів Андруховича з «Екзотичних птахів і рослин» та текстів Бруно Шульца — як на мене, письменника, викристалізуваного у словотворенні, спорідненому із філософією й естетикою стилю віденської сецесії, з якої виростає й у якій живе Юрій Андрухович, котрий, як і Шульц перед ним, перебуває у тому ж самому часопросторі елітарної культури.

Поетичні тексти Юрія Андруховича та поетична проза Бруно Шульца, як це не парадоксально з огляду на віддаленість історико-культурних контекстів та різні способи творення художньої фікції у цих мистців, вельми споріднені, володіють певним спільним інтенційним моментом[1] «сходження вглиб», до джерел народження усіх фабул, до праматерів[2], себто їх об'єднує спільний дискурс творчого акту як «погляду в незбагненні глибини», висловлюючись за К.Ґ. Юнґом[3]. Код глибини і поетична візія сходження до неї об'єднують авторські інтенції Шульца й Андруховича[4]. У Шуль-

[1] Згідно з ученням Романа Інґардена в лоні акту мистецької креації неодмінно знаходять свою реалізацію авторські інтенції, що проявляються у ньому з різним ступенем інтенсивності. Найбільш «виявленими» вони є в інтенційному моменті, котрий утілює в собі зустріч інтенціональності тексту та інтенцій автора. Інтенційний момент рівноналежить і авторові (його інтенціям), і текстові (його інтенціональності). Див., зокрема: [26, с. 101–107].

[2] Для Бруно Шульца визначальним і вирішальним чинником на шляху до здійснення інтенційного моменту в його творчості є сягання глибин, віднайдення первинного смислу буття через осяяння і через повну присвяту мистця цьому віднайдему смислові. Про це він пише, зокрема, у своєму літературно-філософському есеї «Мітизація дійсності». Розважання про творчість як «сходження вглиб» знаходимо в його оповіданні «Весна»: «Але це ще не кінець, сходимо глибше. Тільки без страху. Прошу дати мені руку, ще крок — і ми вже біля коріння; одразу стає просторо, сутінково й пряно, як у глибокому лісі. (…) Ми по той бік, біля підґрунтя речей. […] Ця дорога далі вже не веде. Ми на самому дні, коло темних фундаментів, біля Матерів. (…) Усе, що ми коли-небудь читали, усі почуті історії та всі ті, якими ми маримо з дитинства, ніколи не почуті, — тут, а не деінде, є їхній дім і вітчизна» [24, с. 87–88].

[3] У праці К. Ґ. Юнґа «Психологія та поезія» читаємо: «Збентежений погляд на надзвичайну подію, яка звідусіль переважає діяпазон дій людського відчуття і сприймання, вимагає від мистецького твору чогось іншого, ніж голого переживання. (…) Те «щось інше» натомість розпанахує завісу, на якій намальовані картини космосу здолу догори, й відкриває погляд у незбагненні глибини того, що не сталося» [23, с. 124].

[4] Див. докладніше на цю тему: Віра Меньок. Бруно Шульц, означуваний у текстах Юрія Андруховича (на матеріалі поетичного проекту «Цинамон») [21, с. 107–130].

ца це шлях до «темних фундаментів», до Матерів, у Андруховича це шлях туди, де «міста вже нема» («Підземне зоо»). У поетичному тексті «Весна виникала, де тільки могла…» з глибини озивається лишень орга́н — з тієї глибини, куди в оповіданні «Весна» Шульц веде читача, узявши його за руку. Об'єднують цих авторів також спільні дискурси, що вибудовуються довкола тих чи інших художніх топосів, образів чи концептів, одним з яких є орнітологічний дискурс[5], що різновекторно розгортається в дилогії Шульца та згаданій колекції віршів Андруховича і проектує спільні інтерпретаційні означування. Відправним пунктом такого означування може слугувати концепція тексту-задоволення / тексту-насолоди Ролана Барта, що він її виклав головно у творі «Задоволення від тексту» (1973)[6] і яка мала своє започаткування у його попередній праці «Від твору до тексту» (1971).

Ролан Барт ставить запитання, чи задоволення від читання тексту і задоволення від його написання є одним і тим самим? Відповідь негативна, позаяк: «Якщо я із задоволенням читаю ту чи іншу фразу, ту чи іншу історію, те чи інше слово, то це означає, що й той, хто писав, відчував задоволення (що, зрештою, не виключає нарікань письменників на муки творчості). А навпаки? Якщо я, письменник, відчуваю задоволення від письма, то чи це означає, що задоволення відчуватиме також і мій читач? Аж ніяк. Я змушений відшукувати цього читача («виловлювати» його), не маючи жодної уяви про те, де він знаходиться» [27][7]. Така відповідь Барта стосується і Шульца, і Андруховича — мистців, котрі відчувають задоволення від свого письма[8], проте це їхнє задоволення не екстраполює автоматично на їхнього читача, отож читач Шульцової дилогії і читач «Екзотичних птахів і рослин» Андруховича є якраз тим непосполитим реципієнтом, котрий продирається крізь нетрі й небезпечні урвища текстів своїх авторів, щоб врешті віднайти той пульсуючий зсув двох різнополярних країв тексту, про який говорив Барт: «Окреслюються начебто два протилежні краї: перший — це втілення розсудливості, конформності, плагіату (тут сліпо копіюється канонічна норма мови — та, яка підкріплюється школою, мовною традицією, літературою, культурою); натомість другий край рухомий, хисткий (здатен прийняти будь-які обриси); це місце, де щоразу можна підглянути одне і те ж саме — смерть мови. Наявність цих двох країв, видовище компромісу між ними абсолютно необхідні. Ні культура, ні акт її руйнування самі по собі не еротичні: еротичний лише їхній взаємний зсув. Задоволення від тексту нагадує ту невловиму, невимовну, суто романну мить, яку переживає хтивий, котрий перерізає — наприкінці ризикованої затії — мотузку саме в той момент, коли його охоплює насолода» [27].

Пошук читачем отого розриву, зсуву, місця, в якому ніби переривається невидима нитка тривіального письма, — це задоволення від тексту; натомість мить віднайдення ним цього місця — це мить найвищої насолоди (при цьому рецептивні процеси задоволення і насолоди від тексту можуть бути або продовженням одне одного, або взаємовиключенням[9]). Цей шлях від пошуку до віднайдення (останнє в кожному індивідуальному випадку є інтимне й максимально відверте, бо не вимагає свого артикульованого демаскування) — це шлях читача текстів такого штибу, якими є інтерпретовані тут тексти Шульца й Андруховича. Натомість канонічний тип наративних текстів (скажімо, класичних романів Золя, Бальзака, Діккенса чи Толстого, про які згадує Барт) не потребує від читача пройдення такого шляху, та й не може його читачеві запропонувати. Чому? Бо, за Бартом, канонічне романне задоволення від тексту нагадує стриптиз, який можна прискорити, не змінюючи при цьому його послідовності[10]. Такий вид задоволення читач отримує

[5] Назва колекції віршів Юрія Андруховича сигналізує орнітологічний дискурс, у поетичній прозі Шульца цей дискурс також постає вельми розгорнуто і пов'язаний передовсім із поетичним концептом «екзотичних/деґрадованих» птахів в окремих оповіданнях та в цілісності Шульцової мітизованої дійсності.

[6] Цей твір не перекладено українською мовою, існує його російський переклад [5]; твір викладено також в Інтернеті [27]. Цитування у статті — за інтернетною версією.

[7] Тут і далі переклади цитат із російської мови авторки статті. — В. М.

[8] Шульц часто постулює й метафорично персоніфікує творчий акт як стан екстазу, осяяння, прозріння або розпачу й цілковитого внутрішнього спустошення, причому обидва протилежні полюси є втіленнями станів максимального задоволення від письма («Мітизація дійсності», «Лист до С.І. Віткевича, 1935», «Геніальна епоха», «Книга», «Весна»).

[9] Барт стверджує різницю між тестом-задоволенням та текстом-насолодою: «Чи задоволення — це не приглушена насолода, а насолода — навпаки, крайній ступінь задоволення? (…) Якщо ж я розглядаю задоволення і насолоду як паралельні сили, що не перетинаються, між якими існують не стільки відносини протиборства, скільки відносини взаємної непоєднуваності, то тоді мушу визнати, що історія, наша історія, не лише байдужа, але, можливо, навіть і нерозсудлива, бо текст-насолода завжди виникає в ній як своєрідна сварка (осічка), як продукт розриву з минулим. (…) Задоволення може бути висловлене, а насолода — ні. Насолода завжди не-сказана, вона нам за-казана». В іншому місці йдеться про читача, який намагається одночасно втримати у полі зору обидва ці тексти і який у такому випадку причетний і до культури з її гедоністичним первнем, і до її руйнування, позаяк «він відчуває радість від стійкості свого «я» (і в цьому його задоволення) і водночас прагне своєї загибелі (у цьому його насолода)» [27].

[10] Читаємо у Барта: «…виникає певний вільний ритм читання, який мало дбає про цілісність тексту; ненаситне бажання довідатися «що буде далі» змушує нас пропускати цілі шматки тексту, перескакуючи через ті, які здаються нам «нудними», щоб якомога швидше добратися до найбільш захоплюючих місць. (…) Ми абсолютно безкарно (адже ніхто за нами не стежить) перескакуємо через всілякі описи, від-

від класичних наративних текстів із послабленим *тмезис*, натомість сучасні тексти з сильно вираженим *тмезис* вимагають повільного, уважного читання, яке керується не наративною інтригою і бажанням довідатися, чим вона закінчиться, а зануреністю у сам акт письма, у простір мови тексту з безліччю означувань (*signifiance*) у ньому[11]. Фігури зсуву, розриву, зміщення, що гарантують *тмезис* як джерело і знак задоволення від тексту, посідають домінативну позицію в дилогії Бруно Шульца і в колекції віршів Андруховича, зокрема в орнітологічному дискурсі.

Поетичний концепт «екзотичних птахів» Андруховича споріднений із Шульцовими екзотичними птахами12, що їх із такою любов'ю, пильністю і фанатизмом вирощував на горищі батько Юзефа-наратора, щоб пізніше не вберегти їх від мітли покоївки Аделі, а ще пізніше — не мати жодного впливу на те, що ці птахи таки повернулися до міста, але не екзотичні, як це передбачав деміурґічний план батька, а деґрадовані. За екзотичними птахами Юрія Андруховича та їх долею не менш цікаво спостерігати, аніж за долею Шульцових птахів, і не лише екзотичних. Тмезис птахів в обох авторів полягає в тому, що вони одночасно і екзотичні, і деґрадовані — цей амбівалентний поетичний концепт стає необхідною умовою існування цілісності письма, що веде до задоволення, письма, в якому «стикаються антипатичні коди (скажімо, піднесений і тривіальний); виникають аж до смішного високопарні неологізми; порнографічні пасажі виливаються у настільки чисті у своїй правильності фрази, що їх можна вважати граматичними взірцями» [27].

В оповіданні Шульца «Ошаління» батько живе, оточений птахами й рослинами, зображеними на шпалерах, і не може заснути, допоки ніч не відступить і не зів'януть шпалери разом із листям і квітами — тоді «під скреготіння шпалерних птахів, у жовтому зимовому яснішанні, він на кілька годин засинав густим, чорним сном» [22, с. 19]. Невгамовне прагнення батька здійснити свій деміурґічний план ізолює його від реального життя і змушує будувати на горищі житло для екзотичних птахів — він найкраще почуває себе саме з пташиної перспективи: «…на тій високості пташиного лету почувався найкраще — поруч із мальованим небом, арабесками та птахами на стелі» [22, с. 25]. В обох випадках птахи несправжні, але для Якуба вони є живим кодом здійснення його найвищого творчого покликання, тож невдовзі «усе почалося з висиджування пташиних яєць» велетенськими бельгійськими курми, а запліднені яйця батько з величезними труднощами і фінансовими затратами замовляв із Гамбурга, Голландії, африканських зоопарків та інших екзотичних місць. І вже через кілька тижнів «ці сліпі бруньки порозпускалися на світлі, кімнати наповнилися кольоровим граєм, миготливим цвірінканням своїх нових мешканців» [22, с. 27]. Серед тих нових мешканців були майбутні павичі, кажани, глухарі й кондори, але лише майбутні, яким насправді не судилося дійти своєї реалізації екзотичних птахів, хоча в уяві батька вони назавжди тільки екзотичними й залишаться, навіть, коли він сам деґрадує, змаліє, зазнає метаморфоз свого тіла і духу і, врешті, перенесеться в інший простір, наданий йому в санаторії під Клепсидрою, де наче й не помер іще, але цілком зрозуміло, що у своєму реальному життєпросторі вже не існує.

Амбівалентність поетичного концепту екзотичного/деґрадованого птаха найбільш помітна у Шульца у випадку кондора — властиво, одного кондора, що його виокремив наратор Юзеф, син Якуба: «Мені особливо виразно запам'ятався один кондор, велетенський птах із голою шиєю та поморщеною, розбуялою наростами фізією. Він був худим аскетом, буддійським ламою, сповненим непохитної гідності в поведінці й керованим лише залізним церемоніалом свого видатного роду. (…) Дивлячись на нього заспалого, я не міг позбутися враження, що переді мною мумія — висохла й тому дещо зменшена мумія батька» [22, с. 27–28]. Ця подібність, як виявилося, не була випадковою, бо невдовзі батько переселяється до птахів («невдовзі довелося переводити батька до двох кімнат на піддашші, що насправді слугували звалищами для всякого мотлоху» [22, с. 28]) й ідентифікується з ними («зривався на рівні з крісла при столі і, тріпочучи руками, наче крилами, протяжно піяв» [там само]). Коли мітла Аделі спричинила руйнування пташиної громади на горищі, батько, разом

ступи, пояснення, роздуми; ми уподібнюємося до відвідувача кабаре, якому заманулося піднятися на сцену й підхльоснути стриптиз, наспіх, але у строгому порядку зриваючи з танцівниці деталі її туалету, іншими словами, підганяючи хід ритуалу, але дотримуючись його послідовності…» [27].

[11] «…При другому способі читання я нічого не пропускаю; таке читання спонукає смакувати кожне слово, ніби горнутися, припадати до тексту; воно насправді вимагає старанності, захопленості; у будь-якій точці тексту воно помічає асиндетон, який розсікає аж ніяк не інтригу, а сам простір мови: при такому читанні ми заполонені вже не об'ємом (в логічному значенні слова) тексту, розшарованого на безліч істин, а шаруватістю самого акту, означування. (…) Це парадоксально (…), але саме цей другий, старанний спосіб читання найбільше підходить для сучасних текстів» [27].

[12] Про пташину імпрезу батька Якуба, розлого й мерехтливо описану в оповіданні Шульца «Птахи», пише Павел Прухняк [25, с. 19–35], акцентуючи головно на пташиних мареннях батька, що межують з аберацією; на просторовій структурі фікційного «пташиного світу»; взаємних перетвореннях стихії вогню і пташиної стихії; образі мерехтіння як утіленні таємниці.

із птахами, «тріпочучи руками, нажахано силкувався здійнятись у повітря» [22, с. 29], а після цієї невдалої спроби зійшов із горища повністю переможеним, наче король, що втратив своє королівство, наче Доктор Дутка з колекції віршів Андруховича, котрий «відбивав цілий світ, ніби давнє трюмо» і «жив по пахких словниках», аж поки згодом, «на схилі розтрачених літ, / опинився в мішку з безпорадністю птаха» [1, с. 47].

Далі — суцільна нудьга і відсутність будь-яких знаків «кольорових летів цієї крилатої череди» на тих самих шпалерах, де колись мешкали птахи — шпалери ніби замкнулися в собі й загусли. Зникає пташине королівство і зникають його знаки. Батькові залишається лише невимовна туга за втраченою пташиною кольоровістю, за тим, що він називає «мерехтінням таємниці», а Андрухович назвав би це «миттєвий дотик (чудо стику!)» [1, с. 13]. «Ех! Куди поділося те щебетливе брунькування, квапливе і фантастичне плодоношення в букетах ламп, з яких, ніби з порепаних чарівних тортів, вилітали крилаті примари, тасуючи повітря, мов колоди магічних карт, розсипаючи їх на кольорові сплески, що сипалися густою лускою лазуру, павиної, папужачої зелені, металевими полисками, креслячи в повітрі арабески та лінії, мерехтливі сліди польотів і кружлянь, розгортаючи барвисті віяла тріпотінь, що надовго зависали в насиченій та блискучій атмосфері» [22, с. 31].

Ролан Барт ствердив би, що маємо тут надзвичайно еротичний текст, себто текст-задоволення. І справді так, бо повторення, нашарування фантазійно-чуттєвих ознак екзотичних птахів поруч із несподіваними їх означуваннями створюють ефект, коли «слово може стати еротичним за двох протилежних, навіть крайніх умов: коли воно до оскоми пережовується або, навпаки, якщо воно виявляється несподівано соковитим…» [27]. Далі Барт підсумовує: «В обох випадках діє один і той самий механізм насолоди: рух по звуковій доріжці, відтворення звука, синкопа; іншими словами — або постійне, періодичне повторення, або зрив, вибух» [27]. Ця теза видається рівноактуальною для текстів Шульца й Андруховича.

Після провалу орнітологічного задуму осиротілий Якуб нагадує божевільну Пані Капітанову з «Екзотичних птахів і рослин» — міську божевільну, пречисту вдову й королеву завулків, що мала канарка Мішеля. Тінь папуги повертається у Андруховича і тріпоче над містом разом із тінями інших екзотів («Підземне зоо»); тінь Шульцового екзотичного птаха також зостається жива — попри те, що тіло його деґрадоване, він не перестає бути екзотичним.

Екзотичні птахи Якуба мають домівку на горищі — у Андруховича під дахом бібліотеки або під куполом цирку знаходимо ластівок, інших, ніж Якубові птахи, бо вони єдині правдиві серед шалу згубної ілюзії реального світу, але й екзотичні, рідкісні через оту свою правдивість. Коли ліричний герой Андруховича геть втомлений пошуками знань на найвищих поверхах у бібліотеці, втративши надію коли-небудь вибратися із поглинаючого моря книг, він — як останню потіху — знаходить «притулене до стіни / легке і тепле / гніздо / вуличної ластівки» [1, с. 28]. І вдруге її знаходить у «позакулісних сферах» жахітливого цирку правди і брехні, за допомогою детектива, який має врятувати увесь цей цирк від вибуху бомби. Витрушені з циркового намету ластівки долають замкнений простір (стіни) і його відображення (дзеркала):

> Ілюзіон! Мана! Сторожа заблукала
> у цирку, мов у снах. Я прочитав ті сни:
> листівки ластівок протяли стіни і дзеркала,
> немов укуси кажанів, — на шиях ордени [1, с. 43].

Ластівки здійснили подвійний і остаточний прорив у безглуздому й жорстокому цирковому дійстві, але невідомо, чи це відбулося насправді, чи тільки в сні, та й ластівки вже були зараженідеґрадовані укусом кажана. Схожі метаморфози відбуваються у текстах Шульца. Спільні коди горище/дах/купол — домівка екзотичних птахів/ластівчине гніздо — це стики, що є необхідною умовою виникнення тексту-задоволення, але тут текст-задоволення вже не зберігає своєї недоторканості й переходить у вимір тексту-насолоди, позаяк втрачається відчуття повноти й певності існування і виникає небезпечна перспектива самознищення: ліричний герой замикає циркову касу і всім «містечковим віршарям» відкриває наостанок правду про соло Соломії, а далі… «Бім-бом. І тра-ля-ля». Ще далі — птахорізка: «свято поїдання птиці / при світлі відлітань і тріпотінь» [1, с. 52] — докладно при тому ж еротичному світлі ле́тів і тріпотінь відбувся у Шульца сумний фінал перетворення птахів екзотичних на деґрадованих. У Андруховича однак «Треті птиці лунко прокричали ранок, / і ринок забуяв, як райський ліс» [1, с. 52]. Чи вижили треті півні або будь-які інші «треті» птиці серед Якубових птахів і чи настане ранок над площею Ринок Шульцевого фікційного міста? Робітня птахоріза з чорним пір'ям і Якубова пташарня з кольоровим пір'ям вигнаних екзотичних пташенят — пір'я зникають на обох полюсах дискурсу;

вийнята з тіла «тепла душа птича» і позбавлене душі Якубове тіло, коли він маліє, зазнає поступових перетворень і врешті стає потравою для решти членів його родини — убита птахорізом душа птаха й убита душа Якуба, що вже ототожнилася з пташиною. І врешті знову остаточна правда, від якої не втекти: розправа з птахами — це розправа з ангелами, це страшний Вавилон, де небеса згорнуті в рулони, ніби Якубові шпалери, на яких більше не мерехтить таємниця. Еротика тексту-задоволення невідворотно змінюється на садизм тексту-насолоди.

На шляху від тексту-задоволення до тексту-насолоди не обійти Шульцових ворон і ворон/круків/граків Андруховича. Це птахи, що наче застигли в «нульовій позиції», як може застигнути нарація життя, не даючи виходу ані в екзотику, ані в деґрадацію. У Шульца ворони нав'язливо мерехтять над костьолом і їх не можна позбутися[13], а дні при цьому все твердішають від холоду й нудьги. У поетичному тексті Андруховича «Астролог» «над містом літають птахи», роззявляючи голодні роти, наче ті самі птахи, що й у Шульца; та й астролог, як і Якуб, живе на горищі, де «небесна ковбаня ближча» [1, с. 7]. У тексті про таємницю народження Ісуса із загадковою назвою «Екзотична рослина — пастернак» та з нерозгаданим мною кодом 1947[14], з'являються птахи, що чорніють крізь гілля дерев — крізь гілля, отож мерехтливі, як таємниця, але чорніють, отож як загроза загибелі новонародженого дива. У «Старому Олійникові» все місто несе парасольки старому майстрові — серед них трапляються й чорні, «як провінційні гризоти, / як діри на дні галактик або ворони» [1, с. 46]. У кожному з цих утілень ворони — це посполитий топос провінційного міста, знак нудьги й застиглості, де відсутній кольоровий лет екзотичних птахів. Але письмо цієї нудьги і застиглості — це той самий текст-задоволення.

У воронячій провінційній глушині раптом з'являються: грифон на гербі як свідок конаючого в піску, крик граків із «погаслих дерев» і птах, схожий на крука, що п'є «з мене довгу предвічну ріку» [1, с. 54]. Грифон — той же кондор як інше обличчя Якуба, граки — ті ж ворони, що їх не позбутися і які перемагають врешті, бо герой падає з коня, а грифон не здійснює його бажання, перетворившись на зловісного кровожерного крука. Це наче продовження, розкодування того, чого загрозою є у Шульца ворони і наче відповідь на питання, що б сталося, коли б Якубів кондор перетворився на крука, хоч може він від самого початку ним був, бо ж був екзотичним і деґрадованим одночасно.

В «Елегії післяноворічного ранку» Богдан-Ігор Антонич один лише вміє «сурмити, як ас», а решта «ішли в снігах / на гору, де ліси росли і птах / кричав про щось таємне і відверте, / і від любові можна було вмерти» [1, с. 95]. Птах, котрий кричить про таємне і відверте. Гадаю, що це домінантне означування Шульцевого й Андруховичевого птаха. У спільному дискурсі обох мистців птах промовляє про щось таємне, але промовляє тільки той птах, котрий бажаний, творений, ініційований текстом і його автором, а не птах іманентно існуючий, як от ворони. Такий ключовий птах вибудовує текст-задоволення, обмежуючи водночас поле його впливу — поза ним існує перспектива тексту-насолоди. Ролан Барт переконує, що «текст-задоволення зовсім не мусить мене заворожувати; буває, що я роблю ледь помітний, невідчутний, невловимий, майже мимовільний рух головою, наче птах, який не чує нічого того, в що ми вслухаємося, але вміє розчути те, до чого ми взагалі не прислухаємося» [27].

Екзотичні/деґрадовані птахи у Шульца й Андруховича насправді вміють почути мерехтіння таємниці, але водночас можуть бути до неї байдужими. Дискурс тексту-задоволення, що вибудовується на висловлюванні таємниці та її невислюваності, засадничо відрізняється від канонічного наративного тексту. Додаткових арґументів на користь цієї різниці можна шукати в образі голубів, що густо населяють колекцію віршів Юрія Андруховича і не названі, але амбівалентно означувані в оповіданні «Додо» Бруно Шульца; в поетичному топосі гнізда/клепсидри як метафорі сецесії в обох авторів, — пам'ятаючи, що дискурс екзотичних/деґрадованих птахів неодмінно супроводжуватиметься зсувами, зміщеннями, розривами, але при цьому текст-задоволення ніколи не перетвориться на буквальне руйнування, бо ж «задоволення байдуже до руйнування; воно шукає того місця, де настає нестяма, де відбувається зсув, розрив, дефіляція, затухання, які охоплюють суб'єкта в сам розпал насолоди. Тому таким краєм простору задоволення виявляється саме культура, в будь-якій її формі» [27].

[13] В оповіданні «Птахи» читаємо: «Сажотруси не могли відбитися від ворон, які, мов живі чорні листки, обсідали щовечора гілля дерев перед костелом, відривалися від нього, тріпочучи, щоб урешті знову припасти, кожна до свого місця на своїй гілці, на світанку ж відлітали геть великими зграями — хмарами сажі, шматками кіптяви, розхвильовані й фантастичні, миготливим кряканням цяткуючи брудножовті смуги світанку. Дні затвердівали від холоду та нудьги, мов буханці минулорічного хліба. Їх надпочинали тупими ножами, без апетиту, в ледачій сонливості» [22, с. 24].

[14] Сергій Міхалков свого часу брав участь у цькуванні Бориса Пастернака, коли йому присвоїли Нобелівську премію, висловившись тоді на кшталт: «Певний злак, що звався Пастернак».

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія». Колекція віршів / Юрій Андрухович. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 111 с.

2. Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : Коло, 2008. — 160 с.

3. Баліна К. Постмодерністська естетика творчості Юрія Андруховича / Катерина Баліна // Зарубіжна література. — 2007. — № 9. — С. 40–44.

4. Баліна К. Постмодерністський дискурс Юрія Андруховича / Катерина Баліна // Українська література в загальноосвітній школі. — 2007. — № 11. — С. 14–19.

5. Барт Р. Удовольствие от текста / Ролан Барт // Барт Ролан. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — Москва : Прогресс, 1994. — С. 462–518.

6. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.) / Ірина Бетко // Слово і час. — 2009. — № 3. — С. 54–64.

7. Бруно Шульц і культура Пограниччя: Матеріали двох перших едицій Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : Коло, 2007. — 392 с.

8. Бруно Шульц як літературний герой — Шульцівські інспірації та інтерпретації / Літературні та наукові нотатки IV Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі. — Дрогобич : Швидкодрук, 2010. — 208 с.

9. Гаврилюк Н. Поліметричний вірш періоду постмодерну («Індія» Юрія Андруховича) / Надія Гаврилюк // Слово і час. — 2007. — № 11. — С. 42–48.

10. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання / Тамара Гундорова // Сучасність. — 1993. — № 9. — С. 79–83.

11. Гундорова Т. Український постмодернізм в категоріях кічу / Тамара Гундорова // Історико-літературний журнал. — 2002. — № 7. — С. 25–38.

12. Деркачова О. Особливості суїцидальної поведінки ліричного героя (на матеріалі творів Ю. Андруховича, С. Вишенського, С. Процюка) / Ольга Деркачова // Слово і час. — 2005. — № 4. — С. 43–48.

13. Москалець К. Здобутий час [Юрій Андрухович. Екзотичні птахи і рослини. Поезії. — К. : Молодь, 1991, 104 с.] / Костянтин Москалець // Сучасність. — 1992. — № 2. — С. 141–145.

14. Мних Р. Дрогобичанин Бруно Шульц / Роман Мних. — Дрогобич–Седльце : Коло, 2006. — 160 с.

15. Роздобудько Ірен. Екскурсія до екзотичного міста [Про поетичну збірку «Екзотичні птахи і рослини» Юрія Андруховича] / Ірен Роздобудько // Родослав. — 1991. — № 17 (верес.). — С. 5.

16. Сучасна рецепція творчості Бруно Шульца. Наукові матеріали III Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : Коло, 2009. — 304 с.

17. Табачковський В. Феноменологія в Дрогобичі: «пробуджувальні візії» Бруно Шульца / Віталій Табачковський // Філософська думка. — 2004. — № 2. — С. 81–113.

18. Таран Л. Одвічне взаємопротивенство — взаємопритягання (кілька спостережень над прозою Бруно Шульца) / Людмила Таран // Сучасність. — 1997. — № 11. — С. 107–112.

19. Харлан О. Екзистенційна модель катастрофізму в українській та польській літературі міжвоєнного двадцятиліття (на матеріалі прози Валер'яна Підмогильного та Бруно Шульца) / Ольга Харлан // Українська мова і література в школі. — 2007. — № 1. — С. 51–54.

20. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм («Екзотичні птахи і рослини» Ю. Андруховича) / Наталія Хомеча // Слово і час. — 2003. — № 11. — С. 59–64.

21. Шульцівські інспірації в літературі: Наукові матеріали IV Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : Коло, 2010. — 360 с.

22. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання / переклад з польської Ю. Андруховича / Бруно Шульц. — К. : «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2012. — 384 с.

23. Юнґ К. Ґ. Психологія та поезія. Переклад І. Герасима / Карл Ґустав Юнґ // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. — Львів : Літопис, 1996. — С. 119–138.

24. Bruno Schulz. Wiosna. 12 przekładów / Pod red. Wiery Meniok. — Drohobycz–Lublin : Koło, 2008. — 336 s.

25. Próchniak P. Ptaki zacierają tu ślady. Notatki o jednym opowiadaniu Brunona Schulza / Paweł Próchniak // W ułamkach zwierciadła… Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci / Pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa. — Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 2003. — S. 19–35.

26. Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena / Red. naukowa A. J. Nowak, L. Sosnowski. — Kraków : Universitas, 2000. — 376 s.

27. http://ec-dejavu.ru/p/Plaisir_du_texte.html (доступ: 30.03.2011).

Наталія ГУЗЕВАТА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЧИ СКЛАДНО ПЕРЕКЛАДАТИ БРУНО ШУЛЬЦА УКРАЇНСЬКОЮ?

Будь-який авторський текст – це певний набір вербальних знаків, переданих за допомогою унікального ідіостилю. Ідіостиль Бруно Шульца заслуговує на особливу увагу. Не менш цікавими є українські переклади «Цинамонових крамниць» та «Санаторію під клепсидрою». За останні двадцять років Шульца було перекладено на українську декілька разів. То котрий з перекладів максимально наближений до авторського стилю художника з Дрогобича?
***Ключові слова**: Бруно Шульц, Юрій Андрухович, Андрій Шкрабюк, переклади, авторський текст, ідіостиль, Цинамонові крамниці, Санаторій під клепсидрою.*

Każdy tekst autorski jest pewnym zbiorem znaków werbalnych, przekazanych pośrednictwem unikalnego stylu indywidualnego. Styl indywidualny Brunona Schulza wymaga szczególnej uwagi. Nie mniej interesującymi są ukraińskie tłumaczenia «Sklepów cynamonowych» i «Sanatorium pod klepsydrą». W ciągu ostatnich dwudziestu lat Schulza kilka razy tłumaczono na język ukraiński. Ale które z tłumaczeń najbliższe jest do indywidualnego stylu malarza z Drohobycza?
***Słowa kluczowe**: Bruno Schulz, Jurij Andruchowycz, Andrij Szkrabiuk, tłumaczenia, tekst autorski, styl indywidualny, Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą.*

Every text of author is a composition of verbal signes presented with the help of unique individual style. The individual style of Bruno Schulz attracts special attention. The ukrainian translations of «The Street of Crocodiles» and «Sanatorium Under the Sign of the Hourglass» are also the objects of consideration. The works of Schulz have been translated into Ukrainian several times during last twenty years. So which of the translation is the most approximate to the style of author from Drohobych?
***Key words**: Bruno Schulz, Iuri Andrukhovych, Andri Shkrabiuk, translations, text of author, individual style, The Street of Crocodiles, Sanatorium Under the Sign of the Hourglass.*

Письменницький доробок Бруно Шульца досить невеликий за обсягом — він складається з двох томів оповідань «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою», а також кількох інших творів, які не увійшли до першодруків вищезгаданих оповідань. Але текстова спадщина талановитого дрогобицького письменника і художника вражає своїм унікальним стилем та надзвичайно багатою мовою. Хоча уся його творчість, як художня, так і літературна, складає лише верхівку айсбергу напруженого духовного життя.

Митець Бруно Шульц сприймав навколишній світ крізь призму власних переживань та емоцій. Тож його тексти є нічим іншим, як віддзеркаленням духовного світу автора. Світу яскравого, багатого, надзвичайно різнобарвного. Адже кожен абзац шульцевого тексту — це окрема картина, окремий пейзаж, натюрморт, портрет чи навіть анімоване зображення. Мова Шульца надзвичайно жива і динамічна. Тому перед перекладачем його текстів постає дуже складне завдання — передати читачеві зміст, не зруйнувавши при цьому структуру і живість мови.

«Сьогодні мене приваблюють усе більше невиражальні теми. Парадокс в напруженні між їх невиражальністю та мізерністю й універсальною претензією, бажання репрезентувати все є найсильнішим творчим стимулом»[1].

Тож як перекладачеві правильно донести до читача ці мізерні, невиражальні, універсальні теми?

Український читач довго не знав про існування Бруно Шульца. Його твори були знайомі хіба що втаємниченим. Читалися вони нелегально із заборонених книг, вилучених із бібліотек, чи то з рукописних або друкованих копій. Саме завдяки неуважності влади Микола Яковина знайшов таки «Цинамонові крамниці. Санаторій під клепсидрою» в обласній універсальній бібліотеці й уперше переклав їх українською мовою лише у 1884 році. У 1988 році новела «Птахи» і повість «Санаторій під Клепсидрою» у перекладі Миколи Яковини були надруковані в івано-франківській газеті «Комсомольський прапор».

А в 1985 році Микола Возняк надрукував на своїй машинці й виготовив двадцять примірників збірки перекладів (власних і Миколи Яковини) Бруно Шульца. Пом'якшення політики розв'язало руки поціновувачам його творчості. Часописи навперейми кинулися публікувати переклади творів Бруно Шульца: «Жовтень» (Львів, 1989), «Родник» (Рига, 1989), «Сучасність» (Київ, 1992), «Єгупець» (Київ, 1995), «Ї» (Львів, 1992, 1995, 1996, 1997), «Література Плюс» (Київ, 1999). Кількість перекладачів шульцевої прози поступово зростала. До Івана Гнатюка, Миколи Яковини, Тараса Возняка, Ігоря Клеха та Григорія Комського долучилися Тарас Матіїв, Андрій Шкраб'юк, Андрій Павлишин, Андрій Бондар та Андрюс Вишняускас.

[1] Цит. за: Бруно Шульц. Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою. — Львів: Форум видавців, 2004. — 360 с.

Майже через десятиріччя після першого самвидаву перекладів Бруно Шульца, у 1995 році, Видавнича спілка «Просвіта» у Львові видала «Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою» у перекладі Андрія Шкраб'юка.

Не можна не помітити, що всі перекладачі й видавці Шульца — галичани. Цьому не варто дивуватися, адже століттями польська мова впливала на руську — галицький варіант української. Тож її носіям значно легше сприймати Бруно Шульца. Тим більше, галичанам близький і зрозумілий дух автора — вихідця з Дрогобича. І здавалося б, перекладати його українською мовою дуже просто — варто лиш наслідувати його стилістику та музику, відступати від авторського ритму тільки за необхідності.

І тут власне виникає проблема. Адже тексти Шульца за своєю ритмікою і динамікою становлять унікальне явище, яке непросто передати іншою мовою. Певні структурні одиниці шульцевої партитури невластиві іншим мовам. Як, наприклад, жіноче завершення фраз чи спряжена інверсія «іменник + прикметник». Більше того, у прагненні зберегти ритм і динаміку тексту автор часто ігнорує орфографічно аргументовані розділові знаки — пропускає коми там, де вони необхідні.

На лексичному рівні, здається, перекладати Шульца просто — варто лиш назвати певні речі й явища так, як їх називає автор. Але чи будуть ці поняття зрозумілими пересічному читачеві, вихідцеві, скажімо, з Центральної або Східної України? «Машкара», «імпреза», «коц», «сценерія» — ці слова зрозуміє не кожен носій української мови. Тож перш ніж перекладати їх саме так, варто задуматись, чи не відштовхнуть вони читача. А ще в перекладах Шульца лякає «ентузіязм», «безпляновість», «надхнення». Таке написання притаманних українській мові слів і взагалі може відвернути читача від непростого шульцевого тексту. Адже поява чужих, чудних чи очуднених слів у перекладі — явище нормальне, але використання кожного такого слова має бути аргументоване функціонально, адже надмір незвичної лексики значно утруднює читачеві сприйняття тексту.

У 2012 році видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» дало життя книзі «Цинамонові крамниці та інші оповідання» Бруно Шульца у перекладі Юрія Андруховича. Саме на цю книгу хотілося б звернути увагу. Адже порівняно з попередніми перекладами, інтерпретація Юрія Андруховича здається найбільш близькою українцям.

У післямові до видання Юрій Андрухович говорить про велику кількість проблем, з якими він зіткнувся, перекладаючи Шульца, зокрема про «довгі складні речення, в яких підрядності суттєво більше, ніж сурядності», «розлогі описи з химерними перестрибуваннями метафори в метаморфозу і навпаки; мала кількість діалогів; пряма мова, що найчастіше стає монологом; часте вживання наукових, філософських і технічних термінів, рідковживаних екзотизмів і загалом іншомовної лексики». Звичайно, тексти Шульца не є легким чтивом. Але й не можна вважати його нечитабельним. Адже його світ є надзвичайно емоційним, навіть ейфорійним. І варто лиш налаштуватися на потрібну хвилю, проникнутися читанням, як мимоволі занурюєшся у незвичну ритміку і пульсацію шульцевої мови. За словами Юрія Андруховича, перекладаючи Шульца, він прагнув продемонструвати українському читачеві двоїстість авторського тексту — вміле поєднання емоційності й складності художньої мови.

Спробуємо проаналізувати, чи вдалося перекладачеві досягти поставленої мети, порівнявши три уривки одного тексту — оригінал, а також переклади Андрія Шкраб'юка та Юрія Андруховича.

«...Świat zaczyna nań stawiać swe pułapki: nieznany a czarujący smak różnych pokarmów, czworobok porannego słońca na podłodze, na którym tak dobrze jest położyć się, ruchy własnych członków, własne łapki, ogonek, figlarnie wyzywający do zabawy z samym sobą, pieszczoty ręki ludzkiej, pod którymi z wolna dojrzewa pewna swawolność, wesołość rozpierająca ciało i rodząca potrzebę zgoła nowych, gwałtownych i ryzykownych ruchów — wszystko to przekupuje, przekonywa i zachęca do przyjęcia, do pogodzenia się z eksperymentem życia.

I jeszcze jedno. Niemrod zaczyna rozumieć, że to, co mu się tu podsuwa, mimo pozorów nowości jest w gruncie rzeczy czymś, co już było — było wiele razy — nieskończenie wiele razy. Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia i przedmioty. W gruncie rzeczy to wszystko nie dziwi go zbytnio. W obliczu każdej nowej sytuacji daje nura w swoją pamięć, w głęboką pamięć ciała, i szuka omackiem, gorączkowo — i bywa, że znajduje w sobie odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie, w jego nerwach. Znajduje jakieś czyny, decyzje, o których sam nie wiedział, że już w nim dojrzały, że czekały na to, by wyskoczyć...».

Ось так опис маленького створіння перетворюється на величезну подію. Звичайно, адже поява живої істоти в домі, якщо вірити оповіданню «Німрод», була надзвичайною радістю для малого Шульца. Саме тому такі звичні й буденні речі,

ЛІТЕРАТУРА

1. Bruno Szulz. Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą / Bruno Szulz. — Kraków : Wydawnictwo «Zielona Sowa», 2003.

2. Біленко Т. Вербальні скарби у спадщині Бруно Шульца // Сучасна рецепція творчості Бруно Шульца. Наукові матеріали III Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок / Біленко Тетяна. — Дрогобич, 2009. — С. 121–130.

3. Габлевич М. Перекладач — другий автор // Бруно Шульц і культура пограниччя: матеріали двох перших едицій Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок / Габлевич Марія. — Дрогобич, 2007. — С. 207–217.

4. Переломова О. Інтертекстуальний вимір творчості Бруно Шульца // Бруно Шульц і культура пограниччя: матеріали двох перших едицій Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок / Переломова Олена. — Дрогобич, 2007. — С. 193–199.

5. Покальчук Ю. Бруно Шульц у світлі різних культур // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок / Покальчук Юрко. — Дрогобич, 2008. — С. 153–154.

6. Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою / Пер. із польської Андрій Шкраб'юк / Шульц Бруно. — Львів : «Просвіта», 1995.

7. Яжембський Є. Як читали і як читають Шульца // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок / Яжембський Єжи. — Дрогобич, 2008. — С. 45–55.

poetyckich poglądów noblistki na naturę człowieka i jego kondycję rozciąga się zatem od naznaczonych ironią, materialistycznych założeń, redukujących ludzki byt do sfery doczesnej egzystencji, do subtelnych postaw kontemplacyjnych, które są zawarte w tomach «Chwila», «Dwukropek», «Tutaj» oraz «Wystarczy». Owe refleksje, dotyczące w dużej mierze śmierci i przemijania, prowadzą finalnie do rozważań nad szczelinami istnienia, poprzez które implicytnie może przeświecać *sacrum*.

LITERATURA:

1. Bonowicz W. Niepewność piękniejsza / W. Bonowicz // NaGłos. — 1996. — Nr 24. — S. 100–103.

2. Chwila czyli dziesięć lat. Spotkanie z Wisławą Szymborską // Gazeta Wyborcza. — 2002. — Nr z 16. IX. — S. 17.

3. Dąbrowski St. Radość czytania, czyli: o «Chwili» Wisławy Szymborskiej / St. Dąbrowski // Pamiętnik Literacki. — 2004. — Nr 2. — S. 71–91.

4. Ligęza W. O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty / W. Ligęza. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. — 386 s.

5. Maliszewski K. Czytam Szymborską z pożółkłej książki / K. Maliszewski // Nowa Okolica Poetów. — 2003. — Nr 2/3. — S. 138–140.

6. Matuszewski R. Dwukropek czyli nadzieja / R. Maliszewski // Zeszyty Literackie. — 2006. — Nr 1. — S. 179–185.

7. Milewska H. Dwie kropki czynią różnicę / H. Milewska // Odra. — 2006. — Nr 4. — S. 125–126.

8. Michałowski P. Repetenci w szkole świata / P. Michałowski // Pogranicza. — 2005. — Nr 6. — S. 91–94.

9. Misiewicz R. Duch Wisławy Szymborskiej / R. Misiewicz // Nowa Okolica Poetów. — 2003. — Nr 2/3. — S. 112–118.

10. Przepiórka G. Poetycki salon osobliwości / G. Przepiórka // Ogród. — 2010. — Nr 1–2. — S. 307–312.

11. Stala M. Radość czytania Szymborskiej / M. Stala // Znak. — 1990. — Nr 6. — S. 76-85.

12. Śliwiński P. Czekanie, namysły / P. Śliwiński // Nowe Książki. — 2006. — Nr 3. — S. 56.

13. Wojak M. Przestrzeń wystawiona na próbę / M. Wojak // Wyspa. — 2009. — Nr 2. — S. 110–112.

14. Zarębianka Z. Kilka refleksji wokół wiersza Wisławy Szymborskiej «Niebo» / Z. Zarębianka // Nowa Okolica Poetów. — 2003. — Nr 2/3. — S. 68–72.

15. Zarębianka Z. Metafizyczność jako możliwość niepewna i nieoczywista / Z. Zarębianka // Przegląd Powszechny. — 2010. — Nr 1. — S. 124–133.

16. Ziontek A. Metafizyczne znudzenie / A. Ziontek // Ogród.– 2010. — Nr 1–2. — S. 313–318.

Monika ŻMUDZKA-BRODNICKA
Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu im. J. Śniadeckiego w Gdańsku

DAMA I BOKSER. O WISŁAWIE SZYMBORSKIEJ I ANDRZEJU GOŁOCIE

Autorka artykułu przybliża czytelnikowi kulisy niedoszłej znajomości (bo bohaterowie, którym został poświęcony artykuł, nigdy się właściwie nie spotkali) i nieskrywanej sympatii poetki Wisławy Szymborskiej do boksera Andrzeja Gołoty. Szymborska, zawsze otwarta na świat i spotykane w nim różnorodne przejawy ludzkiej aktywności, interesowała się także sportem, a zwłaszcza boksem. Autorka artykułu, interpretując wiersz «Wieczór autorski» z tomu «Sól» (1962), przekonuje, że zainteresowanie tą właśnie dyscypliną sportu jest u poetki dużo wcześniejsze, niż kariera samego Andrzeja Gołoty, a sama Szymborska bynajmniej nie krytykuje boksu jako elementu kultury masowej zagrażającej kulturze naprawdę wysokiej, lecz w obu formach ludzkiej aktywności dostrzega pełnione przez nie ważne funkcje.
***Słowa kluczowe**: Wisława Szymborska, Andrzej Gołota, boks, poezja, katharsis.*

Авторка статті знайомить читача із кулісами нереалізованого знайомства (герої, яким присвячена стаття, власне кажучи, ніколи не зустрілися) та неприхованої симпатії поетки Віслави Шимборської до боксера Анджея Голоти. Шимборська, завжди відкрита до світу та різноманітних проявів людської активності, також цікавилася спортом, особливо боксом. Авторка статті, інтерпретуючи вірш «Wieczór autorski» з тому «Sól» (1962), переконує в тому, що зацікавлення поетки цією спортивною дисципліною набагато раніше, ніж кар'єра самого Анджея Голоти. Шимборська не критикує бокс як елемент масової культури, що загрожує високій культурі, навпаки в обох формах людської активності бачить виконувані ними важливі функції.
***Ключові слова**: Віслава Шимборська, Анджей Голота, бокс, поезія, катарсис.*

The author of the article introduces the reader to the unrealized acquaintance (heroes of the article, in fact, never met) and undisguised sympathy for the poet Wislava Shymborska to boxer Andrzej Golota. Szymborska, always open to the world and the various manifestations of human activity, is also interested in sports, especially boxing. The author of the article, interpreting a poetry «Wieczór autorski» from volume «Sól» (1962), argues that the interest of writer in this sports discipline much earlier than Andrzej Golota same career. Szymborska does not criticize boxing as an element of mass culture threatening high culture, but in both forms of human activity sees performed by it important functions.
***Key words**: Wisława Szymborska, Andrzej Gołota, boxing, poetry, catharsis.*

«Wieczór autorski» («Sól», 1962)

Muzo, nie być bokserem to jest nie być wcale.
Ryczącej publiczności poskąpiłaś nam.
Dwanaście osób jest na sali,
już czas, żebyśmy zaczynali.
Połowa przyszła, bo deszcz pada,
Reszta to krewni. Muzo.

Kobiety rade zemdleć w ten jesienny wieczór,
Zrobią to, ale tylko na bokserskim meczu.
Dantejskie sceny tylko tam.
I wniebobranie. Muzo.

Nie być bokserem, być poetą,
mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,
z braku muskulatury demonstrować światu
przyszłą lekturę szkolną — w najszczęśli
wszym razie –
O Muzo. O Pegazie,
aniele koński.
W pierwszym rządku staruszek słodko sobie śni,
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.
Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
Zaczynamy czytanie. Muzo [11, s. 92].

Dziwna znajomość

Poezja i boks to dwa zupełnie różne i jakże odległe od siebie światy, a jednak i one, dziwnym zrządzeniem losu, czasami się spotykają. O tym, że Wisława Szymborska była wiernym kibicem Andrzeja Gołoty było wiadomo od dawna, zwłaszcza w gronie jej najbliższych przyjaciół. Poetka potrafiła czekać do późnych godzin nocnych, by obejrzeć jego — zwykle przegraną — walkę, a wszystkie porażki bardzo przeżywała, i to do tego stopnia, że następnego dnia przyjaciele telefonowali do niej z kondolencjami.

Zainteresowanie Szymborskiej boksem było na tyle poważne, że wzmianki o tej właśnie dyscyplinie sportu możemy odnaleźć również w jej poezji.

Co ciekawe, cytowany powyżej «Wieczór autorski» pochodzi z tomiku «Sól», opublikowanego w 1962 roku, a więc na długo przed debiutem Andrzeja Gołoty w ringu. Bokser urodził się bowiem w 1968 roku, a największe sukcesy odnosił w latach 80. i 90., kiedy to w 1988 roku w Seulu zdobył nawet brązowy medal olimpijski.

Możemy zatem przypuszczać, że jakaś zadziwiająca sympatia Szymborskiej do boksu jest czymś znacznie wcześniejszym niż kariera samego Gołoty, niemniej jednak to właśnie on stał się ulubionym sportowcem poetki.

Niedoszłe spotkania

Najbardziej zaskakujące jest jednak to, że Szymborska i Gołota nigdy się nie spotkali, nigdy też ze sobą nie rozmawiali. Raz tylko przypadek zrządził, że oboje jedli obiad w tej samej warszawskiej restauracji. Gołota podpisywał tam swoją biografię, a Szymborska była tuż po wręczeniu jej Nagrody Nobla, więc i bokser, i poetka byli w tym czasie rozpoznawalni. Tymczasem — jak wspomina sekretarz poetki Michał Rusinek — «Kelnerzy zupełnie nas zlekceważyli, ale jego oblegali. Pani Wisława nawet chciała iść po autograf, ale jej odradziłem z uwagi na surowych ochroniarzy pana Gołoty. Długo byliśmy głodni» [4].

Wiedząc o wielkiej sympatii Szymborskiej do Gołoty, w 2008 roku przyjaciele poetki postanowili z okazji jej 80. urodzin wydać tomik liryków pisanych przez niejakiego Andrzeja Gołłotę (modyfikacja nazwiska była zamierzona z uwagi na ewentualne roszczenia prawne pięściarza) i dedykowanych poetce. Na jednej z pierwszych stron tomiku, który opatrzono wyjątkowo zabawnym, ale jakże trafnym tytułem «Sobie a guzom», czytamy: «Wisławie zawdzięczam wszystko. A. G.». Ten osobliwy podarunek bardzo poetkę ucieszył, a trzeba podkreślić, że obok dużej dawki humoru, nie był on pozbawiony także poetyckiego kunsztu.

Na przykład jeden w utworów pt. «Który skrzywdziłeś» jest znakomitą trawestacją wiersza Czesława Miłosza o tym samym tytule. Zachowano w nim niektóre z podstawowych elementów kompozycyjnych, zmodyfikowano zaś styl wiersza, z poważnego na komiczny, co dobrze widać, zestawiając oba utwory:

Czesław Miłosz «Który skrzywdziłeś»

«Który skrzywdziłeś człowieka prostego,
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając,
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego,
(…)
Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić — narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.
(…)» [8, s. 341].

Andrzej Gołłota «Który skrzywdziłeś»

«Który skrzywdziłeś boksera prostego
śmiechem nad klęską jego wybuchając,
bandę szyderców wokół siebie mając
na pomieszanie dobrego i złego –
nie bądź bezpieczny. Bo bokser to bokser.
Możesz go zabić bez cienia rozterki,
ale pamiętaj — zostaną bokserki» [4].

Wisława Szymborska otrzymała jeszcze jeden podarunek związany z Andrzejem Gołotą, tym razem od Katarzyny Kolendy-Zaleskiej, reżyserki filmu dokumentalnego o poetce pt. «Życie bywa znośne» (2009), a mianowicie naturalnej wielkości tekturowy poster pięściarza, z którym poetka mogłaby pozować z bokserem do upragnionego zdjęcia.

Boks w poezji

Przywołany «Wieczór autorski» jest jednym z niewielu wierszy metapoetyckich[1] w dorobku Wisławy Szymborskiej. Poetka zarówno w swej poezji, jak i w wypowiedziach programowych rzadko zdradzała tajniki swego warsztatu. Nie lubiła mówić o tym, jak powstają jej wiersze, co zresztą podkreśliła na samym początku swego przemówienia z okazji wręczenia jej Nagrody Nobla w dniu 7 grudnia 1996 roku: «Podobno w przemówieniu pierwsze zdanie jest zawsze najtrudniejsze. A więc mam je już za sobą… Ale czuję, że i następne zdania będą trudne, trzecie, szóste, dziesiąte, aż do ostatniego, ponieważ mam mówić o poezji. Na ten temat wypowiadam się rzadko, prawie wcale. I zawsze towarzyszyło mi przekonanie, że nie robię tego najlepiej» [10, s. 349].

W «Wieczorze autorskim» poezja i boks jako dwie formy kulturowej działalności człowieka zostają sobie przeciwstawione. Boks cieszy się ogromną popularnością, na wieczór autorski przyszło zaledwie dwanaście osób, a połowa dlatego, że «deszcz pada, / reszta to krewni». Dlatego — jak pisze poetka już w pierwszym wersie — «nie być bokserem to jest nie być wcale», czyli

[1] Do wierszy metapoetyckich można by jeszcze zaliczyć «Radość pisania» («Sto pociech», 1967), «Recenzja z nienapisanego wiersza» («Wielka liczba», 1976), «Trema» («Ludzie na moście», 1986) i ewentualnie «Niektórzy lubią poezję» («Koniec i początek», 1993), a także «Pomysł» («Tutaj», 2009).

nie istnieć, bo nieistnienie w świecie kultury masowej to jakby całkowite, zupełne nieistnienie.

Czy w tych słowach, jak i w całym wierszu powinniśmy się doszukiwać krytyki boksu, a tym samym współczesnego świata, w którym kultura masowa zalewa niewielkie przyczółki kultury naprawdę wysokiej, i w którym nie ma zbyt wiele miejsca dla poety «skazanego na ciężkie norwidy», czyli na samotność i niezrozumienie, których właśnie Norwid boleśnie doświadczał? Czy rzeczywiście jest tak, że «(…) poznając coraz głębiej świat, jest nim poetka wprost przerażona, bo niby istnieje kosmiczny ład, ale na ziemi rozgrywa się nieustannie tragiczna walka o życie, górę bierze nienawiść, fizyczna siła, a nie szlachetne uczucia, intelekt, czy prawo. Zarówno społeczna zbiorowość, jak i jednostka jest bezradna wobec siły zła, w efekcie cierpią wszyscy» [7, s. 11].

Wydaje się, że nie.

Szymborską wyróżnia bowiem to, że nie jest skłonna do upraszczania otaczającego świata. W jej wierszach dominuje poczucie humoru, które jest przejawem dystansu poetki wobec dalece skomplikowanych i niejednoznacznych przejawów otaczającego świata. «U niej — co podkreśla Małgorzata Baranowska — nigdy coś nie jest czarne lub białe, tylko jest naraz czarne i białe. Równocześnie» [2, s. 6], bo Szymborska mistrzowsko łączy przeciwieństwa i pokazuje jak bardzo antynomiczna jest nasza egzystencja i jak bardzo nieoczywiste jest to, co na pierwszy rzut oka wydaje się oczywiste.

Czyżby więc krakowska poetka, jak w innych wierszach, tak i w «Wieczorze autorskim» namawiała nas do zakwestionowania potocznych i z pozoru oczywistych schematów myślenia i postrzegania świata?

Wiersz otwiera apostrofa do Muzy. Poetka, zestawiając ze sobą dwa zdarzenia — wieczór autorski i mecz bokserski, żali się, że starożytna bogini poskąpiła poetom ryczącej publiczności, obecnej na każdej z bokserskich walk. Nie jest to chyba jednak prawdziwy żal. Opisywane sytuacje są bowiem na tyle przejaskrawione, że wywołują raczej uśmiech[2] czytelnika niż oburzenie na jawną niesprawiedliwość świata wobec poetów.

Otóż na bokserskim meczu dzieją się rzeczy niesłychane: publiczność ryczy, kobiety mdleją, dantejskie sceny tylko tam i wniebobranie. Walka dwóch pięściarzy rzeczywiście nie jest pobawiona agresji, a czasami nawet przemocy, nie są to chyba jednak dantejskie sceny, przynajmniej jeśli przez «dantejskie sceny» rozumieć sceny 'wstrząsające, straszne i budzące grozę'. I czy dantejskie sceny mogą powodować wniebobranie, czyli zachwyt i uniesienie, bo wniebowzięty, obok dosłownego 'wzięty do nieba', oznacza także 'zachwycony, olśniony, uniesiony'.

Podobnie przejaskrawiony jest opis wieczoru autorskiego, bo choć poezja nie cieszy się tak szerokim zainteresowaniem jak boks, to z pewnością wielbicieli mowy wiązanej jest więcej niż kilkunastu i jeśli przychodzą na wieczór autorski, to pewnie nie dlatego, że deszcz pada lub dlatego, że są krewnymi autora. Jak widać, zarówno w opisie bokserskiego meczu, jak i wieczoru autorskiego nie brakuje ironii. Szymborska puszcza do nas oko i zmusza nas do filozoficznego wątpienia.

Boks i poezja to zjawiska całkowicie odmienne, jednak w cudownie bogatym, różnorodnym i wielowymiarowym świecie poetka zdaje się widzieć miejsce dla obu. I choć fani boksu w większości (poza nielicznymi wyjątkami) nie czytają poezji, a miłośnicy poezji raczej nie pasjonują się boksem (może poza autorką artykułu), to zarówno boks, jak i poezja pełnią w ludzkim życiu wiele ważnych funkcji, których nie sposób tu wymieniać. Jedną z nich z pewnością jest funkcja katartyczna. Boks i sport w ogóle kanalizuje wrodzoną agresję, wyzwala emocje, wywołuje niezapomniane uczucia, których trudno niekiedy doświadczyć w innych sytuacjach. Na bokserskim meczu, kibicując wespół z innymi, możemy na nowo odczuć łączące nas wspólnotowe więzi, jakże osłabione we współczesnym świecie wielkich aglomeracji, bo: «Sport — przez swój masowy charakter, zdolność skupienia przestrzennego wielu ludzi naraz i wreszcie ze względu na swoją prostą strukturę działań, której tajniki potrafi zrozumieć robotnik i intelektualista, człowiek dojrzały i młodzież — pozwala ludziom przeżywać ich społeczną naturę, jedność, gorące uczucia dzielone z innymi» [6, s. 44].

Podsumowanie

Sympatia Wisławy Szymborskiej do Andrzeja Gołoty była zaskakująca nie tylko dla jej czytelników, ale również dla samego pięściarza. Rzadko bowiem się zdarza, by poetka, w dodatku laureatka Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, oglądała bokserskie walki. Jednak dla

[2] Humor jest integralną wartością poezji Wisławy Szymborskiej, ale nie jest to rubaszny śmiech, głośny i wszechogarniający, ale śmieszek, chichocik raczej, o czym bardzo trafnie pisał Tadeusz Nyczek w następujących słowach: «Śmieją się słowa Białoszewskiego. Śmieją się słowa, oczywiście Leśmiana. Śmieją się słowa Tuwima, choć jakby trochę mniej, i śmieją się śmiechem homeryckim słowa Barańczaka. Śmiech słów autorki "Stu pociech" jest jeszcze inny. To nawet nie jest śmiech. Śmieszek raczej, chichocik, przezroczysty jak płatek lodu (czy śmiech może być przezroczysty?), niespodziewany jak a-kuku zza węgła, z lekka perwersyjny i wytwornie stylowy» [9, s. 24].

Szymborskiej nie było w otaczającym ją świecie zjawisk niegodnych zainteresowania. We wszystkich ludzkich sprawach, nawet tych błahych i z pozoru najzwyklejszych starała się dostrzec coś niezwykłego, a nawet cudownego, bo — jak przekonuje Małgorzata Baranowska — w przepełniającej wiersze Szymborskie codzienności zawsze było miejsce na cudowność [szerzej na ten temat zob. 3, s. 43–50].

Z kolei Andrzej Gołota, pragnąc uhonorować zmarłą w lutym 2012 roku poetkę, przesłał jej bukiet złożony z 89 róż, bo tyle lat miała poetka, a nawet napisał dla niej krótki dwuwers:

> «Braknie mi ciebie w moim narożniku, mimo
> że nigdy stąpałaś po ringu.
> Pozostaną wiersze. Dziękuję to za mało» [1].

LITERATURA

1. Andrzej Gołota. Szymborska była ze mną na dobre i na złe / Andrzej Gołota // www.polskieradio.pl — dostęp 30.07.2012.

2. Baranowska M. Bulgocze lawa mitu // Baranowska M. Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć… Szymborska i świat / Małgorzata Baranowska. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. — S. 5–16.

3. Baranowska M. Codzienność i cudowność // Baranowska M. Jak lekko było nic o tym nie wiedzieć… Szymborska i świat / Małgorzata Baranowska. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. — S. 43–50.

4. Gołłota, subtelny liryk // www.wyborcza.pl — dostęp 30.07.2012.

5. Jak Szymborska Gołotę kochała // www.tvn24.pl — dostęp 30.07.2012.

6. Lipiec J. Kalokagatia. Szkice z filozofii sportu / Józef Lipiec. — Warszawa–Kraków : PWN, 1988. — 213 s.

7. Majda J. Świat poetycki Wisławy Szymborskiej / Jan Majda. — Kraków : Impuls : Tekst, 1996. — 55 s.

8. Miłosz Cz. Który skrzywdziłeś // Miłosz Cz. Wiersze wszystkie / Czesław Miłosz. — Kraków : «Znak», 2011. — S. 341.

9. Nyczek T. Wielki ser / Tadeusz Nyczek // NaGłos. — 1993. — Nr 12. — S. 24.

10. Szymborska W. Poeta i Świat. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996) // Szymborska W. Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki / Wisława Szymborska. — Kraków : Wydaw. a5, 2004. — S. 347–354.

11. Szymborska W. Wieczór autorski // Szymborska W. Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki / Wisława Szymborska. — Kraków : Wydaw. a5, 2004. — S. 92.

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Міжнародна школа україністики НАН України,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ АКЦЕНТИ ПОЕЗІЇ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ

У статті розглядається життєвий і творчий шлях відомої польської поетеси, нобелівської лауреатки Віслави Шимборської. Акцентується увага на специфічних рисах її поезій, на поетичній мові, «замилуванні» поетеси буденними речами, на її переконаності в тому, що навіть найбуденніші речі у світі є надзвичайними.
Ключові слова: Віслава Шимборська, світ, інтелектуальна поезія.

W artykule omówiono drogę życiową i twórczą znanej poetki polskiej, laureatki Nagrody Nobla Wisławy Szymborskiej. Uwagę skupiono zwłaszcza na cechach jej poezji, języku poetyckim, «podziwianiu» przez poetkę spraw codziennych, na jej przekonaniu o tym, że nawet najbardziej przyziemne rzeczy na świecie są niezwykłe.
Słowa kluczowe: Wisława Szymborska, intelektualny świat poezji.

The article deals with the life and career of the famous Polish poet, Nobel Prize laureate Szymborska Wislawa. The attention to specific features of her poetry, the poetic language, «admiration» poetess everyday things on her belief that even the most mundane things in the world is extraordinary.
Keywords: Wislawa Szymborska, a world intellectual poetry.

Віславу Шимборську нерозривно пов'язують із найвидатнішими представниками сучасної польської літератури. Зокрема автори англомовної антології польської літератури середини 1990-х називають її найвидатнішою серед поетів Польщі. У 1996 році вона стала лауреатом Нобелівської премії.

Шимборська почала публікуватися із середини 40-х років. Перший її вірш під назвою «Шукаю слова» було надруковано в тижневому літературному додатку до краківського видання «Газета польська» 14 березня 1945 р. Цей твір, ще далекий від рівня її зрілої творчості, щиро відображав досвід покоління війни, а також повоєнні настрої і відчуття. У вірші Шимборська ділить час на темне «вчора» і сповнене надії «сьогодні», звертається до топіки війни-знищення і топіки будівництва. Редактори додатка до «Газети польської» А. Влодек і Т. Єнчалик скоротили й дещо переробили вірш, змінивши також і його початкову назву. Сама поетеса про свій дебют писала: «Це було моє перше літературне середовище, саме тут уперте я серйозно замислилася про поезію».

Стиль ранніх творів поетеси є традиційно реалістичним, частково соцреалістичним. Її ранні твори присвячені темам армії, війни, батьківщини. Так, у вірші «Усмішки» поетеса іронізує з приводу завжди обов'язкових штучних усмішок державних діячів. Людське братерство, як мріють утопісти, покриє світ усмішкою достатку.

Смутні настрої відчуваються у багатьох віршах В. Шимборської 50-х років. Її покоління багато пережило, бачило своїми очима Другу світову війну, в результаті якої Польща втратила 6 мільйонів громадян. «Наш військовий трофей — пізнання світу» (цей рядок, що став афоризмом, походить із вірша «Колись ми знали світ…»), написаного в 1945 році. Через десять років Шимборська заперечить його у вірші «Обдумую цей світ, видання друге, виправлене». А ще через 35 років результати роздумів про долю світу будуть сформульовані у збірці «Кінець і початок»:

Сам собою порядок не встановиться.

Хтось повинен розчистити завали на узбіччя доріг, щоб могли проїхати вози, повні трупів.

У 1956 році в Польщі почалися робочі демонстрації протесту, що зумовило необхідність здійснення відповідних реформ у державі й партії. Новим президентом Польщі став Владислав Гомулка. Його час вважається польською «відлигою» для поетів. Тоді й виходить третя книжка віршів Шимборської, яка принесла їй надзвичайну популярність, — «Волання до Єті» (1957), а також четверта збірка «Сіль» (1962). Ці книжки стали переломними для творчості поетеси. Перші дві збірки сама В. Шимборська згодом назвала невдалими. Поезія В. Шимборської набула прямо протилежних конотацій: з'являється скептицизм, який авторка пом'якшує іронією, грою слів,

шаржем, а розмовно-довірлива інтонація робить вірші зрозумілими широкій аудиторії.

Песимізм, просочившись одного разу, залишиться у її творах назавжди: пам'ять про війну стерти неможливо, як і розчарування в цивілізації, що породила нацизм, зброю масового знищення, Освенцім і Хіросіму. Але все минає, забувається, і в цьому — основа світового ладу. Життя поступається тим, хто «зовсім нічого не пам'ятає». Тому В. Шимборська у творах часто пропонує кілька версій минулих подій.

Громадянську й так звану «військову» лірику В. Шимборської, що характерна для її перших збірок, часто пов'язують з ім'ям іншого польською письменника — В. Броневського. Наприклад, у вірші «Лист Едварда Дембовського до батька» герой заради ідейних переконань, прогресивної суспільної діяльності раз і назавжди пориває з консервативним родинним оточенням. Цей поетичний образ В. Шимборської є логічним продовженням ряду поетичних портретів (історичних біографій), створених В. Броневським («На смерть революціонера», «Елегія на смерть Людвіга Варинського», «Розповідь про життя й смерть Кароля-Вальтера Сверчевського — робітника й генерала»).

Велику увагу критиків привертає й узагальнений, натхненно-піднесений образ сучасника, створений польською письменницею у вірші «Пісня про любов до рідної землі», й урочисто-емоційні слова з цього ж вірша про нерозривність зв'язку її творчого життя із суспільним житіям та боротьбою соціалістичної батьківщини. Поетеса не хоче бути «деревом трухлявим», позбавленим міцного коріння в рідному ґрунті, або «птахом бездомним і безкрилим». Навпаки, своє мистецьке покликання, силу свого художнього слова вона розглядає як знаряддя і зброю, здатну, за висловом Броневського, «і вбивати, і відроджувати».

У ранніх віршах В. Шимборської (подібно до поезій-тренів Броневського, присвячених його передчасно померлій дружині — в'язню фашистських концтаборів) часто фігурує трагічний образ її сучасника — жертви страхітливих випробувань Другої світової війни. Він може виступати як лірично-індивідуалізований — у вірші «Мій загиблий, мій любий, що порохом став…», де ліричний герой приходить у спогади як живий, «із тінню листя на обличчі, з морською мушлею в руці, через невідомі простори, через провалля й пустелі, через морок усесвіту, що розстелився між ними назавжди. Б'ється в нього простреле серце, зривається з волосся свіжий вітер».

Найчастіше ж — це узагальнений образ (вірш «Табір голодної смерті під Яслем») тих, що загинули безслідно, а мали право й надію на життя: порожня колиска; розкритий буквар; сходи, що ведуть у пустку; серп, що жне хліб, який колоситься тільки уві сні. Ніби продовженням цього вірша є поезія-роздум «Реабілітація», де йдеться про те, що ті, хто помер, відійшли з життя раз і назавжди, вони існують тільки доти, доки живуть у людській пам'яті, а це «ненадійна валюта», бо щодня хтонебудь втрачає так свою вічність. Зрадники вмирають разом зі своїми іменами, а ті, що були достойними людьми, встають — камінь за каменем, грудка за грудкою — з тієї землі, часткою якої вони вже стали, виходять із мовчання, повертаються до своїх імен, до народної пам'яті, до звуків і барв.

Серед віршів Шимборської, що належать до перших двох збірок, є й прямі звернення до актуальної на той час проблематики, до гострої публіцистичної лірики, скажімо, вірш «З Кореї», де конкретні враження від певних суспільно-історичних подій і явищ стають приводом для ширших громадсько-філософських узагальнень і де помітним стає поєднання пристрасної емоційності, афористичності вислову з прямою інвективою на адресу ворога:

В травні сорок п'ятого року надто рано
я забула про ненависть, умістивши її серед
реквізитів минулих жахів, неслави, горя.

Зараз знову вона закипає, мені жар її буде
потрібний.

А завдячую ним і тобі, полковнику,
жартівник мерзенний!

Вагоме місце у творах поетеси посідає проблема взаємин митця й суспільства, митця й читача, яку вона розв'язує в зовні «легкій», навіть іронічній формі, за якою, проте, прихована глибока авторська схвильованість тим, як впливає, і чи впливає взагалі, її творчість на сучасне суспільство, якою є виховна місія поезії. Так у вірші «Авторський вечір» Шимборська з іронією говорить про стосунки поета й публіки. Як стверджує її лірична героїня, авторський вечір поетеси — це не змагання з боксу, яке відвідують завжди і за будь-якої погоди. Якщо ж до неї прийшли сьогодні родичі й друзі, то це усі, на кого можна розраховувати, там більше, що надворі йде дощ.

Усього у В. Шимборської вийшло шістнадцять збірок. До основних і найбільш

відомих належать «Волання до Єті» (1957), «101 вірш» (1966), «Вибрані поезії» (1967), «Велике число» (1976), «Люди на мосту» (1986), «Кінець і початок» (1993), «Сто віршів — сто розрад» (1997), «Мить» (2003).

Поезія В. Шимборської високо оцінюється не лише більшістю читачів, а й провідними польськими та зарубіжними критиками. Так, Ч. Мілош підкреслював свого часу, що немає іншої такої поезії, в якій «настільки влучно поєднані зміст і стилістичні засоби», а сцени добре відомої повсякденності у віршах постеси він називає шансом упізнати себе в цих віршах «як істот, споріднених між собою, але з окремою в кожного суб'єктивністю, ніби взятою в дужки».

Творчість В. Шимборської не належить до «лінгвістичного» нурту — для неї характерні ясність слова і точність висловлення. У своїх творах Шимборська ніколи не нав'язує власної думки, навпаки, змушує читача самостійно шукати можливі інтерпретації написаного, робити свої власні висновки з того, що вдалося помітити й передати у слові. Її погляд на речі, на життя попередників і наступників можна назвати трансцендентним, адже візійність ліричного суб'єкта часто перебуває за межами часу й простору. Уява письменниці скерована до людства в контексті цілого космосу, спрямована на відкриття — але не пояснення — нерозгаданих таємниць буття. Поетична мова Шимборської підпорядкована висловленню філософського змісту через повсякденні реалії, зберігаючи при цьому свою природність. Не один дослідник звернув увагу на «замилування» поетеси буденними речами, на її переконаність у тому, що навіть найбуденніші речі у світі є надзвичайними. Питання і сумніви у вірші Шимборської є тим інструментом, за допомогою якого авторка здійснює філософсько-поетичні відкриття й знахідки. Письменниця впевнена, що для людини інтелектуально-метафізичний пошук істини важливіший, ніж сама істина. Ілюстрацією такого світосприйняття може бути вірш «Утопія», де змодельовано експериментальні обставини, втілені в образі ідеального острова. На ньому все стає зрозумілим, очевидним, тут можна осягнути сенс життя, панують непохитні переконання й торжествує усім відкрита, доступна і непорушна істина. Однак, незважаючи на ці «принади», острів пустельний. На його берегах, як дізнаємося, видно людські сліди, що ведуть лише в один бік — до моря, тобто у вир невідомого та незвіданого. У поезіях Шимборської людина є слабкою істотою, не дуже схожою на позитивістські ідеали людини-господаря природи — вона підлягає законам біології і неминучості історії, відчуженню й власній нереалізованості, нездійсненності мрій, приречена на непорозуміння з іншими, схильна постійно помилятися й шукати.

У 1957 році збірка «Волання до Єті» стала так званим «другим дебютом» Шимборської. У цій збірці ще траплялися вірші, наповнені повоєнним гнівом («Ще»), але вже змінився характер і зміст запитань, які поетеса адресувала і собі, й читачам. У збірці домінує антропологічна перспектива. Єті — снігова людина, до якої звертається Шимборська — чужий жорстокому, підступному, зіпсованому всім ходом історії світу людей. Саме у віршах, написаних у цей період, постають чи не найголовніші питання творчих пошуків поетеси: проблема «інобуття», тобто буття істот, фактів, явищ, можливо, навіть цілих світів, що перебувають поза розумінням людей. Герої інших світів викликають інтерес поетеси ще й тому, що вони мають власне світобачення і власну думку про світ людей. Для письменниці такі істоти з інших світів не є нижчими, як прийнято вважати, — навпаки, вони не «забруднені цивілізацією», а тому вищі, досконаліші від її сучасників. Замість непримиренних чорно-білих контрастів постеса обирає «незліченні відтінки сірого кольору» («До арки»). Парадоксальність, прозорість мови, позбавлена «красивостей» і фальшивої поетизації є тим мистецьким арсеналом, за допомогою якого вдається уникнути моралізаторства. Проте гра Шимборської з текстами культури не є такою простою, як може здатися на перший погляд. У наявних інтерпретаціях її поетичної мови виразно окреслено вихід за межі теми або й стилю того чи іншого твору. Поетеса охоче користується свідченнями життя, прихованими в готових візерунках творів мистецтва.

Використовуючи мову живопису, Шимборська у «Жінках Рубенса» говорить про стилістичну ідентифікацію з певною картиною та епохою, коли наслідування поетики бароко наближує полотна фламандського художника до читачів свого вірша, а також провокує професійних критиків на належну оцінку твору. У поезії Віслави Шимборської можна віднайти безліч рис, притаманних бароковому мистецтву. Стосовно «Жінок Рубенса» можна говорити про метафоричне плетиво, яке складається з окремих аналогій та асоціацій, а також про непередбачуваний, несподіваний фінал. Вона

описує силу намальованої жіночності, втіленої в жіночих портретах.

В іншому вірші цієї збірки, «Колоратура», Шимборська постає перед нами як неперевершений майстер поетичної форми. Образ вокальної віртуозності оперної співачки вона перетворює на демонстрацію власної майстерності в оперуванні словом (подібно до поеми Ю. Словацького «Беньовський»): влучно застосовує звукову інструментацію, мовний жарт, гротескову драматизацію.

У наступних збірках мистецька рефлексія і конотації з'являтимуться знову, а іронія стане надзвичайно характерним для Шимборської прийомом, методологією препарування дійсності. Змістом її лірики завжди є «становище людини» в онтологічному й біологічному сенсах, взаємини людини й світу — у їхніх емоційних, філософських і моральних вимірах.

Іронія в Шимборської грає першорядну роль відсторонення, яке дозволяє поглянути на явище незвично. І хоча іронія як продукт інтелектульного критицизму та у складення с протилежністю і контрсилою для стихійно-емоційної реакції на дійсність, притаманну багатьом поетам, вона у Шимборської аж ніяк не виключає можливості почуттєвого сприйняття. Мало того, іронія виступає необхідним складником емоційної реакції, складного процесу плідного контакту з читачем, шо робить можливим так званий подвійний погляд — від себе і на себе.

Прийом подвійного погляду набуває особливої виразності й сили в любовній ліриці, як, наприклад, у вірші «При вині». Цей текст має характерну для Шимборської архітектоніку: між початковим і кінцевим елементами структури, шо становлять простір інтелектульної рефлексії, перебуває опис досвіду любовної «ілюзії», котра, проте, так само не втрачає подвійності погляду, рефлективності. Особливість цієї лірики полягає в тому, що твір, який постає як наслідок холодної інтелектуальної оцінки любовного переживання, ні на мить не втрачає реального відчуття того досвіду — палкого самозабуття й любовного захвату.

Саме в цій збірці Шимборська до краю загострює питання людської екзистенції у стані відчуження. Антропологічна кондиція визначила людині бути «виродком» природи, аутсайдером: розум витягнув її «з середини виду», але назавжди лишив у суворих рамках її власного тіла. Людське тіло, за природною шкалою, є найбільш недолугим і недосконалим серед тіл усіх створінь (адже людина позбавлена як міцних пазурів чи ікол, так і розвинених чуттів), що дозволяє їй повною мірою відчувати «негативні» аспекти тілесності (біль, страх, старість, смерть). Проте вона має й іншу, суто людську природу — і ця друга «необмежена» природа змушує її до безнастанного переборення власної фізичної недосконалості, до побудови «ідеальних» світів людського розуму. В цьому полягає людське «єство» (вірш «Автотомія» — латинський термін, що означає самоподіл) — здатність ділити себе на «тіло» і «поезію».

Філософські й антропологічні питання, які Шимборська ставить у кожному своєму творі, продовжують залишатися такими, що межують нерідко з парадоксом. Як здається, Шимборська намагається показати цим іще одну неперехідну істину: буття не можна пояснити раціонально. Воно може викликати лише безкінечний подив, але його сутність так і залишиться для нас таємницею. Ця істина стосується також і мистецтва. Лише у творах мистецтва, у штучно створеному світі — людиною для людей — можна відступити від законів біології чи історії, від незмінних законів смерті й забуття. Художній світ, який творить митець — письменник чи художник — є кращим, ідеалізованим, «людським», а в ньому замало спільного з об'єктивним життям Із усіма його стражданнями. Такий твір є «смертної руки відомстою».

Наприкінці 1960-х років кожна чергова поезія чи збірка Шимборської ставали поетичною подією. «Всяк випадок» 1972 року дозволив критикам назавжди приписати поетесі філософсько-інтелектуальний характер і метафізичність творчості; список «наївних» запитань поповнився пошуками рушійної сили подій: чим є необхідність, а чим випадок, що або хто керує долею людини — всі ці запитання з'являтимуться і згодом у віршах Шимборської, проте звучатимуть вони вже не так гостро. Поетеса вміло поєднує сократівський метод осягнення істини шляхом діалогу (в основі якого відома сентенція — «я знаю лише те, що я нічого не знаю») з цілком сучасним діапазоном філософської проблематики. Її вивірена манера ставити на перший погляд наївні питання ефективно спрямовується до осягнення істини шляхом раціонального «відстороненого» погляду та етичного інтелектуалізму, в якому кантівські імперативи апріорного розрізнення добра й зла ототожнюються з чеснотою, добром і щастям.

Парадоксальні виспіви віршів Шимборської будуються за таким принципом, що замість по-

дати розв'язок інтелектуальної дилеми й запропонувати чи підвести читача до певної відповіді, поетеса залишається на тих самих сократівських позиціях. Імилікованим залишається «не знаю». Характерним прикладом може бути вірш «Зачудування» зі зібрки «Всяк випадок».

У деяких віршах зі збірок «Сміх та й годі», «Всяк випадок», «Велике число» поетеса зосереджується на нерозв'язній таємниці життя, на безкінечній кількості його форм. Наукові теорії появи й еволюції життя привідкривають цю таємницю лише частково. Природа повна див і парадоксів — адже вимирають величезні й могутні динозаври, натомість виживають малі й слабкі створіння («Скелет ящура», «Довгоп'ят»), але цю сліпу гру випадку, якою є природна еволюція, певним чином модифікує мудрість господаря землі — людини.

Поезія Шимборської елітарна, витончена, сповнена як відкритих, так і прихованих асоціацій, що, у свою чергу, вимагає від читача знань чи не з усіх напрямів мистецтва та науки. Однак чільне місце у віршах поетеси належить взаємопроникненню текстів літератури, інтертекстуальності. Причому письменниця не обмежує себе у своїх пошуках, звертається до біблійних текстів, епосу Гомера, діалогів Платона, античної трагедії, до найбільш шанованого нею Монтеня, а також до творчості великих європейців — Данте, Шекспіра, Томаса Манна. Не оминає увагою і польських поетів — Міцкевича, Норвіда, Лесьмяна та ін. Зазвичай трапляються як прямі натяки чи аналогії, так і цікаві цитати й парафрази.

Поетеса звертається не лише до канонів високохудожньої, так би мовити, класичної літератури, а й до Біблії (твори «Переказ», «Дружина Лота»), до грецької міфології («Над Стіксом», «Хвилина у Трої», «Монолог Касандри»), до історичних джерел («Урок», «Розпочата оповідь»), до біографій відомих людей («Дім великої людини», «Певність», «Класик»). Проте чи не з найбільшим пієтетом авторка ставиться до творчості видатного англійця Вільма Шекспіра. Її вірш «Певність» починається таким звертанням:

Чекати доказу, що Море вже Велике вкрало й у богемський берег сього світу встигло розметати?

У жартівливій епітафії поетеса назвала себе «старомодною». Вибір певної культурної традиції на межі класицизму XVIII століття і скептицизму, іронії століття XX визначають обличчя її поезії. Вірші відшліфовані, витончені, можна сказати, елегантні, стримані й позбавлені пишномовності. У них приваблює розмовна, довірлива інтонація, «живі» фразеологізми, реалії повсякденного життя, які часом зростають до масштабів справді космічних (як і в іншого краківського мислителя С. Лема).

Для поезії В. Шимборської властиве своєрідне поєднання реалізму, зображення явищ природи в первісному вигляді і, водночас, їх дещо фантастичної персоніфікації, бурхливих почуттів, прагнення до містики, якогось космічного зв'язку подій, їх невловимої «внутрішньої сутності». Намагаючись якнайдокладніше зрозуміти світ і якнайсерйозніше висловлюючись про нього, Шимборська пише свої поезії лише тоді, коли їй є про що сказати. Адже за своє творче життя вона написала близько 220 віршів (близько 4–5 віршів на рік). Її поезія завжди наповнена глибоким філософським сенсом, дотепністю, гумором, і ці, такі важливі для її творчості аспекти, ніколи не конфліктують між собою. Навпаки, жартівлива форма часто, хай і парадоксально, але додає ваги сумним думкам письменниці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 1. Ewa i Stanisław Krajscy. Dwie twarze Wisławy Szymborskiej: Wydawnictwo św. Tomasza w Akwimu / Ewa i Stanisław Krajscy. — Warszawa, 1996. — 140 s.

2. 2. Kwiatkowski J. Wislawa Szymborska / J. Kwiatkowski // Radość czytania Szymborskiej. — Kraków : «Znak», 1996. — 85 s.

3. 3. Majda J. Świat poetycki Wisławy Szymborskiej / Jan Majda. – Kraków, 1996. — S. 23.

4. 4. Miłosz Cz. Poezja jako świadomość: Radość czytania Szymborskiej / Czesław Miłosz. — Kraków : «Znak», 1996. — 379 s.

5. 5. Wójcik T. Pisarze polscy XX wieku: Sylwetki / T. Wójcik. — Warszawa, 1995. — 138 s.

Дарина РЕКА
Міжнародна школа україністики НАН України

ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ

Статтю присвячено світоглядним та філософським домінантам лірики Віслави Шимборської, феномену іронії у її творчості. Метафоризм та іронія є основними інструментами поетеси, які дозволяють зробити майже кожен її твір поліфонічним та багатозначним. Завдяки їм її твори позбавлені догматизму, вузькості мислення, нетерпимості та фанатизму.
***Ключові слова**: іронія, метафорична картина світу, філософсько-світоглядна домінанта, універсальна іронія.*

Niniejszy artykuł poświęcony jest koncepcyjnej i filizoficznej dominancie twórczości Wisławy Szymborskiej oraz zjawisku ironii. Metaforyzm oraz ironia są podstawowym narzędziem twórcy, za pomocą którego prawie każdy wiersz nabiera cech polifonicznych i wielowartościowych. Dzięki temu utwory te są pozbawione dogmatyzmu, zaściankowości, nietolerancji, a także — fanatyzmu.
***Słowa kluczowe**: ironia, metaforyczny obraz świata, koncepcyjno-filizoficzna dominanta, ironia uniwersalna.*

Article is devoted to the conceptual and philosophical dominant of Wislawa Szymborska lyrics, the phenomenon of irony in her works. Figurativeness and irony are the main tools poet that can make almost every poem polyphonic and multi-valued. Thanks to them, it works devoid of dogmatism, narrow-mindedness, intolerance and fanaticism.
***Keywords**: irony, metaphorical picture of the world, conceptual and philosophical dominant, a universal irony.*

Цього року видатній польській поетесі Віславі Шимборській мало б виповнитися 90 років. Яскрава й самобутня представниця поетичної школи XX століття, лауреатка Нобелівської премії, твори якої увійшли до скарбниці світової поезії, Віслава Шимборська народилася 2 липня 1923 року у Бніні біля Познані. Уся її біографія тісно пов'язана з культурним центром Польщі — Краковом, у якому вона постійно проживала з 1931 по 2012 рік. Вищу освіту здобула в Яґеллонському університеті, де вивчала соціологію та польську літературу. Почала публікуватися з середини 40-х років. Перший вірш авторки «Шукаю слова» було надруковано у тижневому літературному додатку до краківського «Дзенніка Польського» 14 березня 1945 р. Ідейно-художня структура твору була далекою від рівня її зрілої творчості, проте текст цього вірша, наповнений займенниками множини, щиро відображав досвід покоління війни, повоєнні настрої і відчуття: В. Шимборська ділить час на темне «вчора» і сповнене надії «сьогодні», звертається до топіки війни-знищення та топіки будівництва, відновлення руїн. Редактори цього додатка до «Dziennika Polskiego» Адам Влодек і Тадеуш Єнчалік значно скоротили і переробили вірш В. Шимборської, змінивши також і його початкову назву. Сама поетеса про свій дебют у цьому часопису написала: «Це було моє перше літературне середовище, саме тут вперше я серйозно замислилася про поезію» [6].

Невдовзі Віслава Шимборська публікує другий вірш — «Колись ми знали світ уривками» (№ 8 журналу «Валька»), а через кілька номерів з'являється її третій твір — «Про щось більше». Ці твори не могли повстати у перших дебютних збірках «Тому живемо» (1952) та «Питання задані собі» (1954). Обидві збірки були радше пошуком свого шляху у літературі.

Із 1953 року Шимборська була членом редколегії «Літературного життя», де редагувала розділ, присвячений поезії, а також публікувалася, часом анонімно, у розділі «Літературна пошта». Проводила семінари з поезії на літературно-мистецьких студіях Яґеллонського університету. Склавши 1968 року обов'язки редактора розділу поезії, письменниця аж до 1976 року друкувала щотижня свої знамениті «Позапланові читання» — есеї на тему літератури, філософії, мистецтва. Співпрацюючи ще деякий час із краківським журналом «Пісьмо», що з'явився за рік до введення в Польщі військового стану, поетеса вирішила, що найкраще для неї залишатися «автономною». Відтоді її творчість не пов'язана з жодним із літературних угруповань.

До 1966 року була членом ПОРП. 1957 року Шимборська зав'язала контакти з паризькою «Культурою» і Єжи Гедройцем. 1964 року потрапила до списку підписантів сфальшованого

владою протесту проти радіо «Свобода». 1975 року підписала протестний лист 59, в якому провідні польські інтелектуали протестували проти змін до конституції, які проголошували керівну роль ПОРП та вічний союз із СРСР.

У 1996 р. В. Шимборській присудили Нобелівську премію «за поезію, яка з іронічною точністю розкриває закони біології і дію історії в людському бутті» [1]. На думку як польських, так і зарубіжних критиків, поезія В. Шимборської, у тому числі її «Нобелівська» книга «Апокаліпсис під наркозом», є виключним явищем в історії XX ст. Так, на думку американського літературознавця Т. Олофсона з приводу присудження В. Шимборській Нобелівської премії, поетеса «...є поза сумнівом одним із найкомпетентніших поетів нашого сторіччя, а також унікальним настільки, щоб читати її мовою оригіналу» [1].

Ця нагорода істотно вплинула на популярність книг поетеси як у Польщі, так і в інших країнах світу.

У листопаді 2011 року Віслава Шимборська пережила складну операцію. Померла 1 лютого 2012 року уві сні у власному будинку в Кракові.

Відповідно до заповіту поетеси у квітні 2012 року з'явилася Фундація імені Віслави Шимборської, до основних цілей якої належить упорядкування архіву поетеси, матеріальна допомога письменникам, які опинилися у скрутному становищі, створення літературних премій і розвиток літературної культури, заохочення терпимості та діалогу в суспільному житті. Однак основним проектом Фундації повинно стати вручення щорічної міжнародної премії імені Віслави Шимборської за поетичні збірки, видані польською мовою.

Перша добірка творів поетеси «Dlatego żyjemy» («Тому живемо») вийшла друком у 1952 році (авторці було тоді 29 років), за два роки з'явилося друге її видання, цього ж року вийшла друком друга збірка В. Шимборської «Pytania zadawane sobie» («Питання задані собі»). Зазвичай обидві збірки прийнято оминати при аналізі творчості поетеси, проте сама В. Шимборська в інтерв'ю 1991 р. спробувала з'ясувати свої тодішні мотиви, зокрема, підкреслила, що була щиро переконана у слушності того, що писала. За її словами, вона зрозуміла, що любов до людства є дуже небезпечним почуттям, бо найчастіше призводить до того, що хтось намагається зробити людей щасливими проти їхньої волі [3, с. 214]. Усього за життя В. Шимборської вийшло вісімнадцять збірок. До основних і найвідоміших належать: «Волання до Йєті» (1957), «Сіль» (1962), «101 вірш» (1966), «Вибрані поезії» (1967), «Сто потіх» (1967), «Усякий випадок» (1972), «Велика кількість» (1976), «Люди на мосту» (1986), «Кінець і початок» (1993), «Сто віршів — сто втіх» (1997), «Мить», «Рими для великих дітей» (обидві 2003), «Мовчання рослин» (2011). Також готується до друку збірка поезій під назвою «Пошиття прапорів» (осінь 2013), яка була впорядкована поетесою ще 1948 року, але не побачила світ у зв'язку з цензурою.

Твори Віслави Шимборської в оригіналі й перекладах (її вірші перекладено на 42 мови світу) користуються надзвичайною популярністю в Англії, Німеччині, Швеції, Японії, Франції, Китаї, Росії, Україні та інших країнах.

«Мудрість, краса, та автоіронія віршів Шимборської супроводжували нас протягом десятиліть. Поезія ця була приводом для спокійних роздумів у тиші посеред тотального поспіху сучасного життя. Вони були джерелом сили для слабких і скромності для зарозумілих», — писав у спогадах про поетесу Адам Міхнік, польський громадсько-політичний діяч, дисидент [1, с. 29].

Лірика Віслави Шимборської — це насамперед інтелектуальна поезія, де на філософсько-світоглядному рівні вирішуються питання свободи духу, бунту індивіду проти звичного закостенілого стану речей; питань без відповідей, які цікавлять поетів, спонукаючи знову і знову повертатися до них. Для Віслави Шимборської, яка переконана, що «немає запитань важливіших від запитань наївних» [2], віршові тексти, які майже повністю складаються із запитань, є нормою — «Питання задані собі», «Розмова з померлими», «Може, це все...» та ін.

Поетесу часто називають авторкою філософської, інтелектуально-метафізичної поезії; так, Оксана Нахлік у статті «Філософсько-поетичний дискурс Віслави Шимборської» стверджує, що «уже назви десяти основних збірок … Віслави Шимборської — «Тому що живемо» (1952), «Волання до Єті» (1957), «Сіль» (1962), «Сто розрад» (1967), «Усякий випадок» (1972), «Велика лічба» (1977), «Люди на мості» (1986), «Кінець і початок» (1993), «Вид із зернятком піску» (1996) — свідчать про інтелектуально-метафізичний характер більшості її віршів» [1, с. 190]. Говорячи про тематико-художні, інтертекстуальні та риторичні зрізи творчості поетеси, не можна не погодитися із польською дослідницею Малґожатою Барановською, що філософське наповнення творів В. Шимборської не є «чимось окремим». Ця ж дослідниця справедливо називає поезію своєї

співвітчизниці й сучасниці «інтегральною»: «одночасно інтелектуальною, буденною, антропологічною і ліричною» [5, с. 26].

На думку ж Томаша Вуйціка, поезія В. Шимборської є «спробою всебічного опису становища людини» у різних перспективах — екзистенціальній (пошук сенсу життя, проблеми часу, змін і смерті), історіософській (особистість у зв'язку з розвитком роду людського, історії, цивілізації), інтелектуальній (розуміння суті природи, можливість і межі пізнання світу), онтологічній (структура буття, співвідношення суб'єкта й об'єкта, залежність випадку й необхідності), морально-етичній (риси людської вдачі, міжособистісні стосунки, зокрема любовні)» [13, с. 138].

У ранній поезії В. Шимборської відбився вплив певного стилю епохи з його настановою та орієнтацією лише на так звану громадянську лірику, невіддільну від пафосного звучання. Така «службова» література допускала єдино можливу правду про світ та оберігала увесь обшар літератури від проникнення «інших правд».

Існують певні розбіжності у поглядах щодо меж, мистецької цінності, естетичних та світоглядних позицій письменниці у ранньому періоді її творчості. Так, Ришард Матушевський відразу після відлиги зізнавався читачам, що від колишнього захоплення «залишилося тільки гірке почуття прочитання холодних, гладеньких творів на задану тему» [8, с. 95]. Тадеуш Ничек назвав вірші з двох перших збірок В. Шимборської «клінічними прикладами творчих смаків епохи» [9, с. 74]. Станіслав Бальбус, у свою чергу, стверджує, що твори з обох томів «були фактично у своїй більшості… проявом соціалістичної заангажованої поезії, а також симптомами ідеологічної самовпевненості особи, зрештою, надзвичайно молодої й жагучої. За винятком кількох творів, що виходять за межі загальної тональності, завдяки ноткам особистої і вже тоді добре помітної самоіронії» [3, с. 16–17]. Інший польський критик Януш Древуцький виголосив ширшу думку щодо місця В. Шимборської в культурі того часу: «Потрібно пам'ятати про дві перші універсальні збірки Шимборської, так легковажно названі соцреалістичними» [6, с. 134].

Абсурдно й надалі шукати у цих віршах соціалістичних панегіриків, уславлення партії або вихваляння щасливого майбутнього, натомість зовсім інакшою виявляється проблема розвитку мовного рівня цієї поезії — ліричні перипетії, тропи, стилістика, звернення до традиційних поетичних жанрів, майстерний мистецький арсенал засобів, вжитий із надзвичайною влучністю. Усе це слугує не лише витворенню образу абсурдної утопії, а стає запорукою подальшого пошуку поетесою власного оригінального творчого шляху у літературі. Сама поетеса висловлювалася про свої ранні твори досить категорично: «Вам не зрозуміти тогочасних реалій, ви просто не жили в той час» [5, с. 98].

Проблема воєнного досвіду з'являється вже у першому опублікованому творі В. Шимборської «Шукаю слова»:

Po każdej wojnie
ktoś musi posprzątać
Jaki taki porzadek
sam się przecież nie zrobi [11, с. 145].

Розрахунок із воєнною катастрофою у поетеси відбувається у два способи. З одного боку, проблема історії, яка нічому не вчить майбутні покоління, комплексне почуття провини і відповідальність за наслідки своїх дій, з іншого — вже проявляється неповторна творча індивідуальність В. Шимборської. Поетеса викликає подив читачів незвичними, оригінальними літературними образами і лексичними асоціаціями. Її новаторська манера письма не раз виходила за межі прийнятого стилю епохи.

Чи не найбільш авангардним прикладом ранньої лірики вважається вірш «Пам'ять про вересень». Про його специфіку свідчить низка метафоричних образів, еліптична синтаксична організація, ритм запитань, точність висловлювань, поєднаних із полісемічними ускладненими рядами значень. У названому творі дороги польської осені перетворюються на пульсуючі артерії, якими плине кров померлих героїв, а також місцем вигнання та метафорою біблійного виходу вояків та цивільного населення. А оскільки сталася кровотеча, потрібно поспішити з перев'язкою — «kto zatamuje drogi, jakim nadąży bandażem» [12, с. 145]. Поетеса у власний метафоричний спосіб обмірковує способи втамування болісної пам'яті про події вересня 1939 року. Згадується й «krwawiące serce», постає риторичне питання, яким же величезним мусить бути «бандаж», щоб вилікувати усі рани польського народу.

Шимборська завжди була майстром слова, що не раз підкреслювали критики літератури. Стислість і точність образотворення її поетичної мови зробили вірші лауреатки Нобелівської нагороди найбільш знаними і цитованими, а

деякі з них знайшли своє відображення у повсякденній мові. Чи не найвідомішим є вірш поетеси, який тісно переплітається з польською свідомістю і так часто цитований різними особами, що вони не завжди усвідомлюють авторство тексту — «Nic dwa razy»:

Nic dwa razy się nie zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez rutyny... [11, c. 48].

Надзвичайно популярним також є вірш «Kot w pustym mieszkaniu», у якому В. Шимборська, любителька котів, написала після смерті свого багаторічного приятеля та партнера Корнелія Філіповича: «Umrzeć — tego nie robi się kotu. / Bo co ma począć kot / w pustym mieszkaniu»... [11, c. 125]. У цьому творі поетеса досліджує зв'язок між смертю та можливістю її пізнання. «Невимовне» представляє найвищу сферу філософствування. Семантика тиші та мовчання у поезії Віслави Шимборської часто виступає як негативна констатація браку діалогу і як позитивний результат спостережливості поетеси неможливості скорочення світу до меж слова. У її творчості відбувся перехід від констатації збитковості мови до рівня, на якому вона з легкістю долає обмеження мовної природи. Найбільш явною ілюстрацією вад мови виявляється втрата вербального контакту між людьми, що не можуть знайти порозуміння через вичерпність міжособистісних зв'язків. Цей мотив часто присутній у творах В. Шимборської, зокрема у «Несподіваній зустрічі»:

Nasze tygrysy piją mleko
Nasze jastrzębie chodzą pieszo.
Nasze rekiny toną w wodzie.
Nasze wilki ziewają przed otwartą klatką…
…Milkniemy w połowie zdania
bez ratunku uśmiechnięci.
Nasi ludzie
nie umieją mówić z sobą [10, c. 105].

Перераховані вище тварини становлять алегоричне зображення темних сторін людської натури. І разом зі згасанням їх словесної агресивності зникає й можливість будь-якого спілкування.

Одним із останніх записаних текстів В. Шимборської був іронічний чотиривірш: «Holendrzy to mądra nacja/ bo wiedzą, co trzeba robić / kiedy ustaje naturalna oddychacja» [11, c. 130], що стосувався її післяопераційного стану. Іронія є невід'ємною складовою поетичного канону Віслави Шимборської, завдяки чому у польській літературі її потрактовують як іронічну поетесу.

Іронічне сприйняття навколишньої дійсності має світоглядний, навіть філософський вимір. Станіслав Бальбус зазначає, що філософська іронія поетеси спирається на гру антиномій, завдяки чому можна не лише помітити, а й показати різні полюси пізнавальної та онтологічної суперечності, а відтак у межах цього незвичайного поетичного експерименту перекинути «неможливий» місток між взаємозаперечними істинами. Оскільки порозуміння між «я» та річчю поза людським світом загалом є неможливим, але надзвичайно необхідним, іронія Шимборської не розв'язує повністю цієї дилеми, а навпаки — підсилює її антиномію [4, c. 146].

Характерним для творчої манери поетеси є також вірш «Nagrobek», сповнений гумористичного настрою та дистанціювання від самої себе:

Wieczny odpoczynek
raczyła dać jej ziemia, pomimo że trup
nie należał do żadnej z literackich grup. /
Ale też nic lepszego nie ma na mogile
oprócz tej rymowanki, łopianu i sowy.
Przechodniu, wyjmij z teczki mózg elektronowy
i nad losem Szymborskiej podumaj przez
chwilę [11, c. 25].

Єжи Квятковський стверджував, що «Шимборська сягає по жарт чи по своєрідне гірке почуття гумору у тих ситуаціях, які насправді є для неї болісними та драматичними. І тоді з перспективи мертвої комахи або кпинячої мавпи (вірші «Мавпа» та «Дві мавпи Брегля») вимальовується непевна перевага людського світу, сповненого жорстокості, надмірних вихвалянь та глупоти, яку неможливо пробачити. Такий іронічний погляд на світ здатен звільнити реципієнта від догматичності мислення, однобокого сприйняття явищ та їх нетерпимості чи фанатизму. Іронія В. Шимборської універсальна, вона позбавлена негативного потенціалу тотальної іронії, яка провадить зрештою до втрати людського в людині, висміюючи усе й уся без жодних обмежень чи табу» [7, c. 169].

У поезії Віслави Шимборської людина постає на тлі перспектив та здобутків свого розвитку, усього свого внутрішнього світу, де будь-яке навіть незначне на перший погляд явище простежується в межах своєї еволюції, у триванні і змінах, у своєму розквіті й помиранні, у

таємниці першопочатків і невідомості остаточного призначення в світі. Великий інтерес для поетеси становить природний обіг, наділена самосвідомістю людина шукає своє особливе місце. У цих пошуках ліричні герої поезій Віслави Шимборської заходять часом так далеко, що в результаті залишаються сам на сам із безмежжям космосу. Космогонічний міф світу у її творах змушує замислитись про людську нікчемність і незначущість. Екзистенція (буття) обертається протилежністю «не-буттям», перехідним етапом від свідомості до забуття. Ось чому поетеса намагалася уникати звичних метафор, штампів, її погляд мав бути свіжим і неупередженим, щоб побачити якнайбільше і якнайбільше спробувати осягнути.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нахлік О. Філософсько-поетичний дискурс Віслави Шимборської / О. Нахлік // Нахлік О. Письменник — Нація — Універсум. — Львів, 1999. — С. 190–199.

2. Шимборська В. Кордони людських держав: вірші / В. Шимборська; передмова і переклад із польськ. Г. Кочура // Дніпро. — 1991. — № 11/12. — С. 157–162.

3. Balbus S. Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych / Stanisław Balbus. — Kraków : Znak, 1996. — 381 s.

4. Balbus S. Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej / Stanisław Balbus. — Kraków : Wydaw. Literackie, 1996. — 249 s.

5. Baranowska M. Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć. Szymborska i świat / Małgorzata Baranowska. — Wrocław, 1996. — 134 s.

6. Drzewucki J. Gdzieś obok, poza wszystkim oraz Radość pisania i radość czytania / Janusz Drzewucki // Szkice o poezji. — Wrocław, 1999. — S. 236–302.

7. Kwiatkowski J. Wisława Szymborska / Jerzy Kwiatkowski // Magia poezji: o poetach polskich XX wieku. — Kraków : Wydaw. Literackie, 1995. — S. 302–336.

8. Matuszewski R. O wierszach Wisławy Szymborskiej / R. Matuszewski // Z bliska: szkice literackie. — Kraków : Wydaw. Literackie, 1981. — S. 231–243.

9. Nyczek T. 22 x Szymborska / Tadeusz Nyczek. — Poznań : Wydaw. a5, 1997. — 166 s.

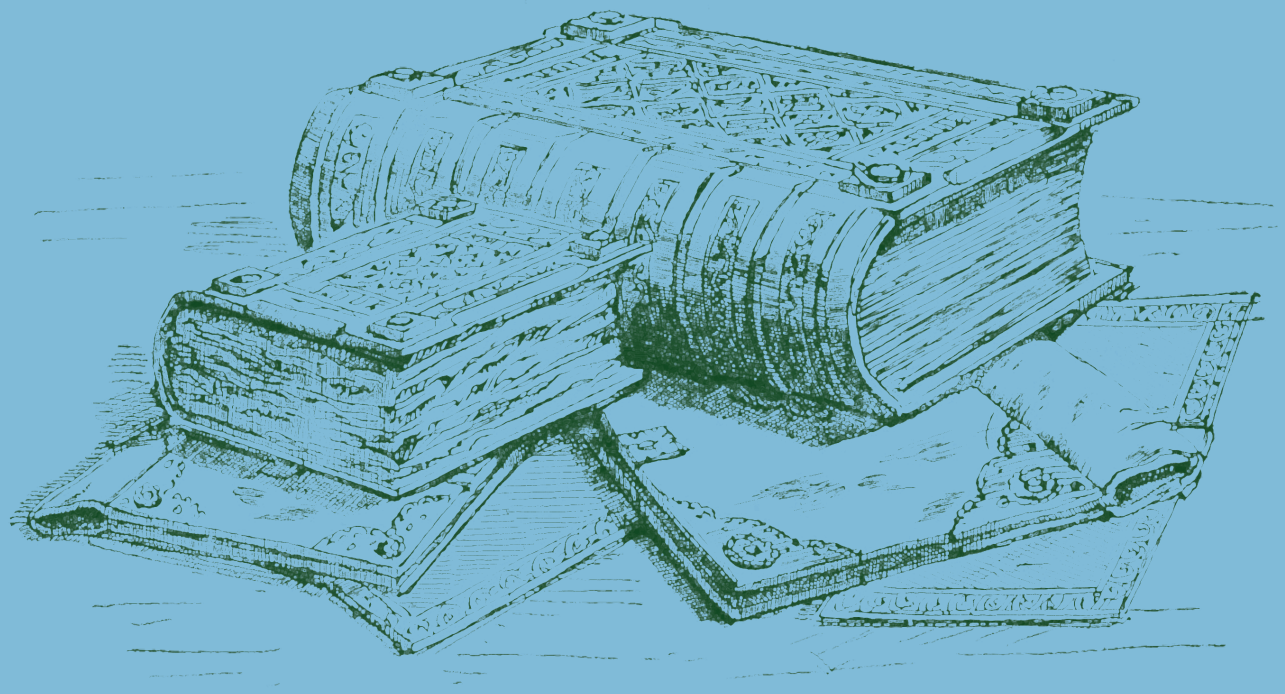
10. Szymborska W. Wiersze wybrane / Wisława Szymborska. — Kraków : Wydawnictwo a5, 2000. — 363 s.

11. Szymborska W. Widok z ziarnkiem piasku / Wisława Szymborska. — Poznań : Wydawnictwo a5, 1996. — 186 s.

12. Szymborska W. Wszelki wypadek / Wisława Szymborska. — Warzawa : Państ. Instytut Wydawniczy, 1972. — 100 s.

13. Wójcik T. Pisarze polscy XX wieku: Sylwetki / T. Wójcik. — Warszawa : Morex, 1995. — 166 s.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



Деян АЙДАЧИЧ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

СТЕРЕОТИП РОСІЯНКИ В ЕРОТИЧНІЙ ПРОЗІ ТОМАША ЯСТРУНА

У статті розглянуто низку творів польського письменника Томаша Яструна крізь призму еротичності як їх основної характеристики. Увага автора зосереджена на особливостях конструювання стереотипу російської жінки — носія еротичності — в уявленні польського чоловіка, а також на розкритті головних рис персонажів Т. Яструна.

***Ключові слова**: еротична проза, стереотип, етнічна ідентичність.*

W artykule przeanalizowano szereg utworów polskiego pisarza Tomasza Jastruna przez pryzmat erotyzmu jako ich podstwowego wyznacznika. Uwaga autora skupiła się na specyfice konstruowania stereotypu rosyjskiej kobiety — nosicielki erotyzmu — w wyobrażeniach polskiego mężczyzny, a także — na wychwyceniu najważniejszych cech głównych bohaterów T. Jastrunia.

***Słowa kluczowe:** proza erotyczna, stereotyp, tożsamość etniczna.*

The article examines several works of Polish writer Tomasz Jastrun through the prism of sexuality as they denied basic determinants. Attention focused on the specifics of the construction of the stereotype of Russian women — exudes eroticism — Polish man in the images, as well as — for the capture of the most important features of the main characters T. Jastrun.

***Keywords:** erotic fiction, stereotypes, ethnic identity.*

У польській літературі існує ціла низка творів, що розкривають болючі стосунки бунтівних поляків і їхніх, у деяких епохах, небажаних правителів — росіян. Та поряд із ними можна знайти тексти, які ці відносини показують із побутової чи навіть кумедної точки зору. Оповідання Томаша Яструна «Гарячий лід» (2002) із гумором зображує директора культурного центру в провінційному містечку М., який використовує від'їзд дружини до Варшави для першої подружньої зради. Боягузливий підкаблучник поводиться, наче справжній мужній чоловік, і це робить його пригоди ще смішнішими. Він запрошує в гості додому працівницю з очолюваного ним центру, красиву росіянку, якою нехтує її чоловік поляк.

Для іронічного змалювання своїх персонажів в оповіданні «Кармінові трусики» («Karminowe majteczki») письменник використовує кілька опозицій: вона за походженням з метрополії, він — із провінції, вона — росіянка, він — поляк, вона — працівниця, він — її шеф, вона — художниця, він — бюрократ, вона чуттєва — він еротично заляканий, вона розкута — він скований, вона неохайна — він акуратний і так далі. Тут наявна велика кількість опозицій, і кожна риса має своє місце в описі героїв Т. Яструна.

Цікаво розглянути питання, як у цьому тексті діють польські уявлення про російських жінок, і з'ясувати, чи риси представленої героїні мають певні гендерні особливості у порівнянні зі звичайним уявленням поляків про росіян. Хоча основна увага в розвідці присвячена профілюванню етнічних стереотипів у тексті письменника, поміж численних можливих опозицій я не хотів би надати цьому протиставленню більшої значущості, ніж воно є насправді або ж асоціативно присутнє в тексті. Але сам Т. Яструн у грі з етнічними стереотипами іноді активує властивості героя, пов'язані з етнічною ідентичністю, очікуючи, звичайно, що вони відтворяться і конкретизуються читачем. З іншого боку, помилково було б недооцінити чи применшити їх важливість. Коли Т. Яструн на початку оповідання представляє Віру, він підкреслює еротичність її російського пом'якшення польської вимови. Цим самим письменник, зокрема в контексті описуваних еротичних сцен, наголошує на принадності Віри, яка згодом активується і отримає подальший розвиток.

Вона красива, приваблива, зріла, носить еротичну білизну, малює і навчає інших малювати. Її готовність до шлюбної невірності психологічно виправдана тим, що чоловік-автомеханік її ігнорує. Спокуслива поза Віри на сходинках спонукає директора завести розмову, яка призведе до сміливого запрошення до свого будинку, мовляв, там буде затишно для створення його портрету, і він зможе розслабитися.

Будинок Антонія блищить, тому що його педантична та безробітна дружина безперервно піклується про чистоту помешкання. Чистота дому

пов'язана й із чистотою їхнього еротичного життя. Письменник читачеві розкриває свого роду відразу, з якою жінка ставиться до сексу, а погоджується на нього тільки тому, що так роблять інші. Очевидно, секс у її світогляді — це щось брудне, те, що порушує чистий, охайний світ. Подружжя не має дітей, і здається, лише тому, що вагітність — нечиста: «Antoni czasami podejrzewał, że ciąża byłaby dla niej po prostu niehigieniczna».

Так, фізичній чистоті відповідає і моральна, втілена в гігієнічному сексі або, ще краще, у його відсутності. В опозиції «чисто — брудно», що є основним протиставленням в оповіді, Віра пов'язана із брудом. Дружина Антонія взагалі зневажає жінок зі сходу, і це помічає наратор: «Rosjanka nie lubiła jej, miała wrażenie, że żona szefa ją obwąchuje, nie dowierzając, że ktoś ze wschodu może być czysty». Та й Антоніо такою ж бачить спокусливу жінку, об'єкт свого бажання. Відбувається нашарування опозицій у міщанському середовищі польської провінції: головний герой живе в пуризмі, а коханка, москвичка за походженням, — морально розпусна, тобто брудна. Для закріплення в уяві читача картини, заснованої на використанні введених стереотипів, письменник зображує Віру у ванній кімнаті в будинку Антоніо: «…poszła na chwilę do toalety, lustrując chorobliwie czyste i wypieszczone mieszkanie. Łazienka była śnieżnobiała, lśniła, jakby wylizała ją armia kotów. Wtedy ogarnęła ją nieprzeparta żądza, aby to wszystko zbrukać, tak szybko i gwałtownie jak to jest możliwe». В розумінні жінки така чистота — хвороблива.

В описі Віриного бажання забруднити, насильницьки знищити порядок, у контексті польсько-російських тривалих і сумних відносин, на які тут, звичайно, натяку немає, навіть у зображенні жартівливо забарвленого сексу «працює» стереотип. В описі поцілунку, на якому Яструн затримується, у протилежних рисах несміливого героя та легкоперверсійної Віри теж підкреслюється різниця в ментальності.

Запросивши Віру до себе, Антоній ретельно планує подробиці візиту, а зокрема, знищення слідів перелюбу. З гумором описані дезінфекційні засоби, які Антоній використовує для очищення усіх можливих плям і залишків присутності коханки. Але його турбує втрата Віриних червоних трусиків. Уже сам колір підкреслює екстравагантність і розпусність гості, але крім цього, трусики їй дуже дорогі, адже це спогад про колишнє кохання. Звичайно, так, як письменник у гумористичному дусі веде оповідь, Антоній і Віра не можуть знайти втрачені трусики, але їх відразу після повернення додому помічає дружина. Через порушений порядок зраджена голосно скрикує. Опозиція чистого та брудного переноситься із плану реальності до морального судження. З погляду письменника, моральний осуд не є однозначним, адже зображена раніше картина «стерильності» життя подружжя підштовхує до думки, що саме це й стало причиною подружньої зради.

Переказуючи думки Антонія, письменник підкреслює відчуття полегшення, коли чоловік розуміє, що жінка поїде в Варшаву разом із собакою Туптусем, адже на очах у Туптуся він не зміг би її зрадити. Далі описує його міркування про те, що може розпочатися великий град, розміром з яйце, і дружина завчасно повернеться додому. А потім Яструн знову грається з етнічним стереотипом росіян, втілюючи в образі Віри загрозу підхопити захворювання. Антоній — боягуз, стурбований тим, що Віра інфікує його СНІДом: «СНІД! Хвороба вирує в Росії». Але цей страх тимчасовий, його переборює бажання отримати від росіянки солодощі таємного кохання. Побоювання і каяття довго не терзають Антонія. Потім автор знову гумористично посилює страх захворіти на СНІД: коли Віра з альбомом розслаблює атмосферу сміхом, несміливий перелюбник згадує про дружину і лякається хвороби.

Жінка повернулася додому й одразу помітила дивний стан Антонія, тому запитала, що трапилося. Чоловік відповів, що болить голова, а сам подумав: це перші ознаки СНІДу. Страх таємного коханця настільки перебільшено, що він стає смішним, особливо в контексті швидкоплинної пристрасті. Гра, яку вміло будує оповідач, спирається на опозицію здорового і хворого.

Зустріч польського чоловіка і російської жінки в цьому оповіданні провокує подружню зраду, і тому відносини двох народів у тексті не обтяжені історичним травмами. Але навіть тут, у невдалих романтичних стосунках можуть з'являтися етностереотипні риси, змінюючи і перетворюючи узвичаєні уявлення про інший народ. Стереотипні риси в даному випадку, з одного боку, більш помітні, а з іншого — пом'якшені, що залежить від стратегій письменника в тексті оповідання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Jastrun T. Gorący lód : 29 poważnych i niepoważnych opowiadań o miłości niemiłości / Tomasz Jastrun. — Warszawa, 2002.

Олена БАЙ
Луцький інститут розвитку людини університету «Україна»

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ ПОЕЗІЇ ДАНИЛА БРАТКОВСЬКОГО

У статті охарактеризовано локальний та універсальний вимір польськомовної поезії Данила Братковського. Особливу увагу звернено на універсальність лексем, характерну для доби бароко. На основі систематизованого поетичного часопростору письменника подано класифікацію концептів.
***Ключові слова**: універсальні лексеми, період бароко, локальний вимір творчості.*

W artukule scharakteryzowano lokalny i uniwersalny wymiar polskojęzycznej poezji Danyły Bratkowskiego. Szczególną uwagę zwrócono na uniwersalność leksemów właściwych epoce baroku. Na podstawie usystematyzowanej czasoprzestrzeni poetyckiej pisarza sklasyfikowano koncepty.
***Wyrazy kluczowe**: leksemy uniwersalne, epoka baroku, lokalny wymiar twórczości.*

Local and universal measuring of Danilo Bratkovskyi Polish poetry is characterized in the article. We pay special attention to the universal lexemes that are corresponded to Baroque period. The concepts classification is given on the basis of systematizedpoetic timespace of writer.
***Keywords**: universal lexeme, Baroque period, local measuring of creation.*

Авторський часопростір, себто хронотоп, є популярною темою у сучасній літературознавчій сфері з огляду на актуальність наукових праць Дмитра Ліхачова, Юрія Лотмана, Михайла Бахтіна та інших, а також з огляду на те, що він є важливою формотворчою категорією художнього тексту, а у випадку творчого доробку Данила Братковського — основною творчою формантою поетичної збірки письменника.

Хронотопічний принцип зображення полягає у просторово-часовій характеристиці художньо-літературного образу. За його допомогою автор проводить межу між сповненим символами часопростором твору та реальною дійсністю. Тим не менше, спорідненість цих двох площин може бути майже абсолютною. Рівень цієї спорідненості чи відмінності залежить від жанру написаного твору, літературної епохи, інтенцій письменника, суспільних потреб тощо.

Оскільки літературний твір, у тому числі поетичний, згідно з зовнішніми чи внутрішніми ознаками завжди націлений на діалог, можна стверджувати, що його часопростір динамічний і відкритий на різні можливості сприйняття. Михайло Бахтін у праці «Форми часу і хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» визначає його як міжсуб'єктивний і міжіндивідуальний, оскільки в основу художнього часопростору покладено досвід попередніх поколінь, групової суспільної свідомості, колективної «психіки» [1, с. 405].

Подібну думку висловлював Дмитро Ліхачов у «Поетиці давньоруської літератури». Він писав: «Внутрішній світ художнього твору, звичайно, не існує сам по собі і сам для себе. Він не автономний. Він залежить від реальності, «відображає» дійсний світ, проте художня трансформація цього світу, здійснена мистецтвом, має цілісний і цілеспрямований характер. Перетворення дійсності зв'язане з ідеєю твору, з тими завданнями, які митець перед собою ставить» [4, с. 629].

У праці Павла Флоренського ця смислова категорія названа четвертою координатою або четвертим виміром дійсності, властивим художній літературі [5, с. 191]. У середньовічну добу в системі символів-координат перевагу надавали вертикалі, проте на поетичній творчості Данила Братковського бачимо, що в основу цієї домінанти було покладено часопростір горизонтальний — суспільно-побутовий, геополітичний, культурно-традиційний тощо.

Метою дослідження є аналіз часопросторових особливостей польськомовної поезії Данила Братковського та систематизація на цьому тлі основних барокових концептів.

У польськомовній поезії Данила Братковського, зібраній у його єдину прижиттєву збірку «Świat po części przeyzrzany», первинну функцію в творенні авторського хронотопа відіграють елементи топографічні, обіграні у смисловому плані. Така первинність не є випадковою, якщо виходити із визначення хронотопа, поданого

Михайлом Бахтіним, згідно з яким це художнє освоєння простору топографічно об'ємного світу [1, с. 355].

У Данила Братковського такої об'ємності зображення надають персоніфіковані польські міста Краків, Варшава, Люблін та інші, об'єднані в систему топографічних концептів у межах єдиної часопросторової моделі Речі Посполитої («Kraków Pan», «Lwów Ojciec», «Warszawa Matka», «Lublin Siostra»).

> «Rzeczpospolita / Polska się nazywa /
> Rzeczpospolita / wszystek świat obliwa:
> Świat śmierć oblewa / tak śmierć nieużyta /
> Wszystkim na świecie / jest Rzeczpospolita»
> [2, с. 186].

До цієї групи концептуального зображення світу додається поляризована система особистостей, у якій передусім жінці розпусній, нерозумній та питущій протиставляється жінка цнотлива, непитуща, вірна своєму чоловікові, розсудлива і мудра. Цей концепт розвинуто у низці віршів про жінок, з описом окремих рис їхнього характеру: «Żona swarliwa», «Żona gniewliwa», «Cicha», «Dobra», «Zła Macocha», «Pokorna Żona» тощо.

Система чоловічих образів більш деталізована, оскільки умовно згрупована в суспільні класи — від простолюдина до магнатської верхівки. На чолі цієї ієрархії стоїть польський король, маєстату якого письменник не заперечував. Тому Данило Братковський у панегіричній посвяті на початку збірки возвеличував королівську могутність, вбачаючи у ній благо для всієї Європи.

> «Życzliwi, którą Królowi Polskiemu
> Najaśniejszemu Książeciu Saskiemu,
> Szczęścia, Odwagi, Rozumu winszujcie,
> Trzykroć Laurami trzema koronujcie.
> Ten nie raz trzykroć był zawsze gotowy
> Położyć głowę za Europskie głowy» [2, с. 40].

Таким чином, він — вірний прихильник польської Корони — будував авторський концепт, поступово наповнюючи його на сторінках поетичної збірки різноманіттям риторичних фігур і прийомів.

> «A ja za sławę tylko biorę sobie
> Iżem jest wierny / Królu / Panie Tobie» [2, с. 46].

Зважаючи на особливості поетичної риторики Середньовіччя, можна також говорити про хронотоп автора, який в інших періодах літературного процесу так виразно не проглядається, на чому наголошував Михайло Бахтін. Автор у Данила Братковського — це не просто вияв власного, суб'єктивного «я», яке могло стати на заваді розрізнення художньої та реальної дійсності. У поета це окремо існуючий персонаж, присутній у всіх частинах збірки «Świat po części przeyzrzany» в іпостасі голосу справедливості, найбільш вираженого авторитету. Подібне явище зустрічаємо в інших поетів та прозаїків барокової доби.

Поняття королівства у польськомовній поезії Данила Братковського набуває двоїстих рис — за земською владою проглядається Господнє королівство, до зображення якого письменник неодноразово повертався у своїх віршах, прагнучи надати їм духовного виміру («Pałac», «Grzech», «Wiek ludzki Iskra», «Mieszkanie w niebie», «Mieszkanie w pekle»).

Король, на думку Данила Братковського, — це постать ідеалізована, миротворець, покликаний бути з'єднуючою силою порізнених земель Речі Посполитої. Тому він возносить хвалу «Najaśniejszemu i niezwyciężonemu Augustowi II, z łaski Bożej Królowi Polskiemu, Wielkiemu Książęciu Litewskiemu, Ruskiemu, Pruskiemu, Mazowieckiemu, Żmudzkiemu, Kijowskiemu, Wołyńskiemu, Podolskiemu, Inflantskiemu, Smoleńskiemu, Siewierskiemu i Czerniechowskiemu» [2, с. 186].

Образу лихого польського шляхтича, багатого та зухвалого водночас, Данило Братковський протиставляє зубожілого українського шляхтича, який прагне освіти і добра для всієї громади, проте, з огляду на приниження свого рангу, не може подолати умовностей існуючої дійсності. Поляризовані таким чином образи можна об'єднати у загальний концепт шляхтича. Письменник подає цілу моральну концепцію його формування. Цій меті мають слугувати персоніфіковані образи Милостині («Jałmużna»), Рівності («Równość nierówność»), Правди («Prawda»).

Можна повністю погодитися із загальною заувагою щодо часопростору літератури Середньовіччя, зробленою Вікторією Коркішко: «У середньовічній культурі, разом із уявленням про першопричину усього сущого, з'являється так званий казуальний час. Його прояви маємо можливість спостерігати у релігійних текстах. На фоні релігійного уявлення про початок і не-

минучий кінець Всесвіту з'являється есхатологічний час, тісно пов'язаний із поняттям процесу ентропійного розвитку. Однак у східних релігіях, зокрема в індуїзмі, наявний так званий спіральний час. Він обумовлений поняттям про нескінченне переродження усього живого на землі» [3, с. 389–390]. Структура збірки Данила Братковського, відображена у її назві, повністю підтверджує тезу про казуальний та есхатологічний вимір хронотопа письменника. Попри видиму частковість, на яку автор посилався на початку книги та в назві, він безапеляційно стверджував у вірші «Koło Świat. Autor do siebie»:

«Koło świat (mówią) kołem się obraca /
Nabędzie wiele / aż razem utraca /
Zbywszy wszystkiego znowu nabyć może /
Fortuny koło / w ręku twoim Boże» [2, с. 278].

У поезії Данила Братковського представлено локальний часопростір — ми зустрічаємося з ліричними героями посеред їхніх буднів, пошуків кар'єрного зростання, справедливості в середовищі несправедливих, на що автор вказує, зображаючи конкретні життєві ситуації, очевидцем яких був він сам. Водночас письменник поширює рамки цієї локалізації, будуючи моральне та суспільне обличчя усього краю, який належить до європейської спільноти. У цій державі, де народи були об'єднані під спільним знаменником Речі Посполитої, існували проблеми неправди, ненажерливості, підкупу, алкоголізму тощо. Водночас Данило Братковський пропонує читачеві поглянути на світ очима Божої справедливості, що однозначно мало призвести до оздоровлення громадського духу на всіх його рівнях.

Отож, ми бачимо, що часопросторовою домінантою творчості Данила Братковського було поєднання чинників локального й універсального, буденного і вознесеного, сатири та ідеалізації, а також загалом двох культур на українсько-польському пограниччі. У цьому різноманітті вимірів авторського хронотопа бароковий концепт відігравав основну роль як засіб художнього відтворення дійсності, відповідно до риторичних вимог історичного та літературного періоду. Завдяки концептуальності системи образотворення письменникові вдалося не лише віддати належне провідному на той час бароковому стилю, а й за допомогою сатири максимально наблизити свій художній часопростір до дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики /М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.

2. Братковський Данило. Świat po części przeyzrzany. Світ, по частинах розглянутий / Данило Братковський. — Фототип. вид. — Луцьк, 2004. — 463 с.

3. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту / В. О. Коркішко // Актуальні проблеми сучасної філології. — 2010. — Випуск XXIII. — Частина 1. — С. 388–395.

4. Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Т. 1: О себе. Развитие русской литературы X–XVII веков. Поэтика древнерусской литературы. Монографии / Д. С. Лихачев. — Л., 1987. — 656 с.

5. Флоренский П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. Флоренский. — М., 2000. — 445 с.

УДК 821.162.1.09 (477) Фелінська

Вікторія БІЛЯВСЬКА,
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ПАРАДИГМА ШЛЯХЕТСЬКОГО ПРОСТОРУ ПОЧАТКУ XIX ст. У «МЕМУАРАХ ІЗ ЖИТТЯ» ЄВИ ФЕЛІНСЬКОЇ

На прикладі «Мемуарів із життя» Є. Фелінської проаналізовано бінарну опозицію організації шляхетського простору українсько-польського пограниччя у контексті культурно-історичних змін епохи межі XVIII–XIX століть.
***Ключові слова**: Єва Фелінська, мемуари, українсько-польське пограниччя, шляхетський простір, топос.*

On the example of E. Felinska's «Memoirs of life» the binary opposition of noble space of Ukrainian-Polish borderland was analyzed in the context of cultural and historical changes of epoch at the turn of the XVIII–XIX centuries.
***Keywords**: Ewa Felinska, memoirs, Ukrainian-Polish borderland, noble space, topos.*

Na przykładzie «Pamiętników z życia» E. Felińskiej przeanalizowano opozycję binarną organizacji przestrzeni szlacheckiej pogranicza ukraińsko-polskiego w kontekście przemian kulturalno-historycznych epoki przełomu XVIII–XIX wieku.
***Słowa kluczowe**: Ewa Felińska, pamiętniki, pogranicze ukraińsko-polskie, przestrzeń szlachecka, topos.*

Минуле, майбутнє й теперішнє як протилежності утворюють діалектичну єдність: минуле — теза, майбутнє — антитезис, сучасність — синтез минулого й майбутнього. Індивід, для стійкого існування в сьогоденні, не може не опиратися на досвід минулого: у ньому завжди є те, що необхідно сьогодні й може знадобитися у майбутньому. У цьому контексті дослідження мемуаристичної творчості стає актуальним, забезпечуючи релятивну стабільність людського буття. Оперування знаннями, отриманими емпірично, осмислені та перевірені попередніми поколіннями; твердження, які посіли відповідне місце в аксіологічній системі певної епохи, дозволяють зберегти відносну сталість та наступність у культурно-історичному поступі суспільства.

Вивчення часопросторового плану мемуаристичного тексту дозволяє говорити про впливи, яких зазнає автор у процесі становлення. Серед них: минулі події, представленні з ретроспективного погляду як такі, що відіграли провідну роль у формуванні особистості, тенденції, світоглядні ідеї, які піддаються осмисленню та перестворенню, оточення, що стає безпосереднім чинником розвитку майбутнього художника слова. У спогадах ці фактори акумулюються й викристалізовуються в цілісну систему авторського світогляду з характерно вираженою аксіологічною складовою, котра дозволяє вийти на загальні концепції й тенденції розвитку епохи, яку презентує та інтерпретує мемуарист.

До проблем життя та творчості Є. Фелінської у контексті історичного, політичного та культурного розвитку суспільства зверталася В. Сливовська [13]. Х. Мушинська-Гоффманова аналізує життєві перипетії родини Фелінських [12]. А. Прокопчук подав ґрунтовну біографічну розвідку з погляду її громадської діяльності [3]. А. Кучинський простежив умови її перебування в Сибіру [11]. П. Хмельовський акцентує увагу на літературній спадщині мемуаристки [8]. А. Зволан на прикладі спогадів волинянки розглядає поетику самотності [14]. О. Сухомлинов розробляв проблему функціонування польсько-українського пограниччя, репрезентовану у творах мемуаристки [5]. В. Єршов досліджував типологію рустикального та урбаністичного простору в мемуаристичній спадщині митців художнього слова Правобережжя XVIII–XIX ст. [1], зокрема Є. Фелінської [2]. З. Цацковський обрав об'єктом вивчення функціонування елементів хронотопа в художньому вимірі інакшості, що характерно для спогадів мемуаристки [6].

«Мемуари із життя» Є. Фелінської, що хронологічно охоплюють межі від кінця XVIII ст. до 1822 р., хоча деякі екстраполяції сягають кінця XVII ст. у ніжній границі або 1831 р. — у верхній, дозволяють піддати критичному аналізу суперечливі події в розвитку Східної Європи межі століть, що стали й пограниччям перехідної епохи. Цей період характеризується складною ситуацією, яка виникла після трьох поділів Речі Посполитої і, як наслідок, цілковитої втрати державності, наполеонівських воєн, серйозного втручання уряду Російської імперії в культурно-політичне життя суспільства, помітних трансформацій у духовній сфері, що призвело

до діаметрально протилежних поглядів у ставленні до надбань національної культури. Із позицій ретроспекції мемуаристка оцінить цей період як «найбільш нещасливу, дезорієнтовану епоху, в якій знищені прадавні форми світять лише руїнами та зіпсуттям, а нові ще не мають можливості утворитися, прийняти подобу певної гармонії та оформленості» [8, с. 106]. У сукупності із різним ступенем присутності у тексті цей період реінтерпретований у мемуарах Є. Фелінської «побаченим / почутим» через екзистенціональне сприйняття дитини.

Художній простір у мемуарах Є. Фелінської — досить значний, в адміністративному плані він охоплює східну частину Австрійської імперії та Царства Польського, Литовсько-Віленську, Мінську й Волинську губернії Російської імперії. Хоча з ракурсу історично-ментального бачення репрезентований у мемуарах простір має складнішу структуру, характерну для території пограниччя. Він представляє перший етап становлення психологічного простору Є. Фелінської, відтворюючи характерні риси, притаманні особливостям дитячої перцепції, що стали об'єктом дослідження цієї статті. Авторська позиція сформується та викристалізується в стійку систему світоглядних переконань у другому періоді життя мемуаристки, якому у просторовому вимірі відповідає Волинська губернія, а часовому — її юність та молоді роки заміжжя. Заключною стадією, етапом зрілості у розвитку психологічного простору Є. Фелінської стало переосмислення ментально-матеріальних чинників історичного буття під час заслання до Сибіру, що дало поштовх до розкриття нараторської свідомості та репрезентації її на сторінках спогадів.

Об'єктом спогадів мемуаристки постає локально окреслений шляхетський простір сіл Узноги та Голинки Слуцького повіту, історичних територій колишньої Литви, які на початку XIX ст. складали південь Мінської губернії.

Культурний та матеріальний простір українсько-польського пограниччя початку XIX ст., відтворений у мемуарах Є. Фелінської, становить складну структуру багатопланового, багаторівневого семантично-змістового наповнення. Я. Кольбушевський зазначав, що до того часу «ніколи в історії польської культури аксіологічна складова локальної провінційності не мала такого великого значення» [9, с. 62–63]. До рангу загальнонаціональних цінностей підносились, на перший погляд, периферійні явища, мотиви й локальні проблеми. Важко собі уявити такий чинник, який зміг би краще об'єднати національну культуру та ціле суспільство. О. Сухомлинов стверджує, що закономірним на початку XIX ст. стало посилення відцентрових тенденцій, що призводило до парадоксальних явищ. Із метою збереження національної самобутності та ідентичності прослідковується процес самоізоляції польської меншості на українсько-польському пограниччі [5, с. 32]. Е. Конончук пояснює це тим, що на цих територіях суспільні групи перебували під постійною загрозою зникнення або припинення розвитку їхньої культури [10, с. 75]. На пограничних землях провідну роль відігравала польська шляхта, культурне життя якої зосереджувалося у власних оселях, маєтках, дворах. Шляхетський двір на цих територіях ставав провідним осередком польськості, що проявлялася у збереженні типової організації матеріального простору, культурному та ментальному акумулюванні національних традицій.

У контексті структурної складності потрактування та визначення характерних рис просторової парадигми українсько-польського пограниччя постає репрезентований образ села Узнога Слуцького повіту, у якому в дитячі роки у своєї тітки Аполлонії Пелікші певний час мешкала Є. Фелінська. З позиції ретроспекції автор відтворює епоху дитинства як «спогад про втрачений рай, ворота до якого залишилися назавжди зачиненими» [8, с. 85–86], що дозволяє простежити усталені на той час враження про рустикальний простір як аркадійську ідилію та алюзію Божого саду. Шляхетський двір постає центральною частиною організації хронотопа в мемуаристичному тексті Є. Фелінської й становить ключовий елемент у процесі авторського переосмислення. Він постає як осяжний, впорядкований та функціональний об'єкт. Усі інші концепти існують в уявних рамках меж двору. За спостереженням В. Єршова, двір поставав своєрідним духовним центром та географічним репером, становив «серцевину рустикального всесвіту правобережної шляхетської родини» [1, с. 184].

У межах обійстя, яке належало родині Пелікшів, Є. Фелінська відтворює низку елементів, серед яких житловий будинок, приміщення для господарських потреб, житниця, школа, тобто все, що становило сферу спільного буття дітей та дорослих. Репером, від якого відмірювалися умовні відстані у цій системі, слугував локус будинку, навколо якого оберталися інші складові сегменти впорядкованого маєтку. Одним із та-

ких просторових елементів була житниця, яка одночасно слугувала й літньою резиденцією тітчиному чоловікові Я. Пелікші. Є. Фелінська відтворює інтер'єр цього приміщення, акцентуючи увагу на функціональності та сконцентрованості його складових частин на власнику: «Було там чисто, заметено, як у кімнаті, ліжко — добре застелене, над ним знаходились ікони. Перед ліжком стояв столик, накритий килимком, на якому лежали релігійні книги та окуляри» [8, с. 85–86]. Водночас відтворюється й вияв дитячої перцепції, що полягає у перебільшенні емоційного чинника: «Тут було дуже цікаво й таємниче» [8, с. 85–86]. Мемуаристка, відтворюючи власні дитячі враження через призму набутого досвіду, зауважує, що у ранні роки, допоки судження людини про речі та явища не побудовані на емпіричному порівнянні, все здається іншим, більшим і складнішим, ніж є насправді. Маєток Пелікшів художньо відтворений, як один із типових одноповерхових будинків на Правобережжі, що характеризуються відчуттям міри, скромністю та функціональною логічністю. Є. Фелінська фрагментарно відтворює інтер'єр та екстер'єр будинку, акцентуючи увагу на тому, що відповідно до польських старошляхетських традицій всі складові частини були простими та виваженими.

В образі шляхетського двору мемуаристка реконструює й виокремлює елементи власне дитячого простору, пов'язані передусім із його дримонічним сегментом. Височезна стара тополя, сприйнята в контексті фольклорно-казкових мотивів, яка в авторській пам'яті закарбувалася як «тополя срібнолиста», є центральною згадкою, навколо якої постають периферійні просторові об'єкти: кущі малини, ліщини, таємні сховки в гущавині бузини, вузькі стежки поміж ожиною. Представлені елементи садиби знаходяться на одній площині, витворюючи лінійний горизонтальний простір. Поєднання просторових складових частини створює неповторний колорит дитячого світу українсько-польського пограниччя: «Дім моєї тітки <…> належав до останніх пам'яток старовини, в якій збереглися давні старопольські звичаї без жодної домішки іноземщини, без жодного до неї потягу» [8, с. 105]. Є. Фелінська, під час роботи над мемуарами з настановчої позиції матері шістьох дітей дидактично зазначає, що там «перший та останній раз у житті бачила, як поляки в кантушах танцювали мазурку» [8, с. 105].

Образ с. Голинки, який також належить до спогадів мемуаристки періоду дитинства, перебуває в дихотомічній опозиції до с. Узноги і будується на принципі когнітивного дисонансу. У репрезентації цього рустикального простору Є. Фелінська поєднує два плани вираження: адміністративний — «належав до Слуцького повіту Мінської губернії» та географічний — «село знаходилось на самому пограниччі, що розділяє неродючі території, урізноманітнені хоча й необширними березовим гаям, та велике Полісся, овіяне переказами й легендами, яке простягається широким пасмом між Литвою та Волинню» [8, с. 209]. Маєток у цьому селі належав родичам Є. Фелінської — дядькові С. Вендорффу, родина якого, на відміну від родини Пелікшів, на той час вже почала поспішно засвоювати новомодні суспільні віяння, що проявлялися у досить активному іноземному запозиченні ідеї у сфері архітектури, освіти, впровадженні нових елементів садово-паркового мистецтва. Садиба Вендорффів, на відміну від лінійного зображення двору в с. Узнога, була складнішу будівлю, що виявлялося у вертикальному вибудовуванні просторових концептів. Є. Фелінська для конкретнішої локалізації маєтку вживає поняття «площина». Для відтворення простору обійстя характерною є дворівнева структура, першою складовою якої стали будинок та флігель, що знаходилися на значному підвищенні та розташовувалися на верхній площині, яка «була повністю вирівняна, висиплена жовтим піском і так чисто доглянута, що жодної травинки не було видно. По ній симетрично розташували досить високі ялини, обстрижені ножицями з чотирьох боків, які утворювали своєрідні піраміди з кульками на вершечку» [8, с. 124–125]. Другим складовим елементом рустикального простору маєтку стала нижня частина, яка знаходилася над річкою. Окрасою її був парк, облаштований за новомодними французькими тенденціями, які передбачають створення строгої симетрії в його плануванні, прямі лінії, дзеркальність відносно осьової композиції. Парку були властиві прямі широкі алеї, килимові квітники та різні декоративні прикраси, звичні для класицистичного парку кінця XVIII ст.

На початку доби романтизму парки на Правобережжі почали закладати дуже швидко. Парк над річкою становив типову візію мемуаристичної локалізації простору [1, с. 191]. Хоча він і не мав досить потужної мотивації й естетичного підкріплення для мемуаристичних рецепцій, що було характерно пізнішому періоду розвитку садово-паркового мистецтва доби романтизму. Волиняни, захоплюючись парко-

вим простором, сприймали його як екзотичну та модну, але актуальну тенденцію. У Є. Фелінської ж він не викликав подібних рефлексій, бо не вписувався в її особистісну аксіологічну систему і сприймався як новий, незрозумілий і певною мірою чужий, був протилежністю того, що становило основу її сприйняття навколишнього світу. У цій площині зіштовхнулися дві протилежні естетичні концепції: краса первозданності природи як творіння Господа й освоєна, перетворена людською діяльністю в ідеальне середовище існування територія. Парк українсько-польського пограниччя, на відміну від європейських, був досить скромним та семантично-лаконічним, у чому проявлялася специфіка засвоєння та осмислення естетики садового мистецтва на Правобережжі.

Рустикальний пейзаж південної частини Мінської губернії постає у формі бінарної опозиції, першим елементом якої є несконструйований або ж природний простір, репрезентований в образі шляхетського двору в с. Узнога. Другою частиною цієї парадигми є сконструйований або ж архітектурний рустикальний опис, представлений у системі зображення маєтку Вендорффів. Матеріальний та культурний простір цієї території, яка є складовою українсько-польського пограниччя, мемуаристка розуміє як обжитий, поступово освоєний, позначений авторським існуванням та пересуванням у ньому.

У репрезентації перехідного моменту цього краю провідну роль відігравали особистісні враження, які у поєднанні з часовими та позачасовими чинниками створили унікальну картину життя початку XIX ст. Аналізуючи значну частину елементів того часу в системі відношень «колись — зараз», автор відтворює ретроспективне тло життя польської шляхти початку XIX ст.

Є. Фелінська, представляючи простір с. Голинки з позиції минулого, вплітає його у контекст сучасного культурно-історичного поступу. Мемуаристка робить акцент на феномені різкого пожвавлення світського життя в краї: «кожна заможна родина давала принаймні два, три бали на рік, а хрестини, а іменини, а весілля — це завжди привід для пишного гуляння, тоді як колись підстави для святкування повинні були бути дуже поважними» [8, с. 326]. Автор, осмислюючи культурний простір пограниччя, акцентує увагу на тому, що все це відбувалося в час, коли одні держави руйнувалися й розпадалися на частини, інші виникали і так само раптово зникали, що кожної миті змінювалось обличчя Європи. Засуджуючи бездіяльність земляків у настільки важливий для країни час, Є. Фелінська констатує, що «навіть той гуркіт, який потрясав усю Європу, не зміг заглушити голос скрипки, яка ночами вигравала кадрилі та мазурки» [8, с. 327]. Намагаючись знайти пояснення явищу, яке було чужим для культурного простору цього краю, мемуаристка зазначає, що це не було покликом душі волинян, а радше формою наслідування модних французьких тенденцій, які з Франції через магнатські двори Варшави дісталися й до їх краю.

На початку XIX століття на землях українсько-польського пограниччя шляхетський простір зазнав низки трансформацій, пов'язаних з історично перехідною епохою у розвитку Європи межі XVIII–XIX століть. Поспішне засвоєння нових тенденцій або їх цілковите неприйняття позначилося на структурній організації матеріальної та ментальної сфери існування польської шляхти. Двір с. Узноги, за авторською інтерпретацією, повністю становив осередок польськості, без додавання іноземних запозичень, що проявилося у вибудовуванні просторових концептів у лінійній обмеженій замкнутій площині. У бінарній опозиції мемуаристка репрезентує складне дворівневе шляхетське обійстя с. Голинки, у якому відтворено численні перетворення, пов'язані з модними тенденціями, що простежувалися у рефлексіях Є. Фелінської в контексті як матеріального, так і духовного буття: традицій, архітектури та садово-паркового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єршов В. Польська література Волині доби романтизму генеалогія мемуаристичності / В. Єршов. — Житомир : Полісся, 2008. — 624 с.

2. Єршов В. Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму. Монографія / В. Єршов. — Житомир : Полісся, 2010. — 454 с.

3. Прокопчук А. Жёны земли Беларусь / А. Прокопчук. — Минск : УП «Издательский центр БГУ», 2003. — 254 с.

4. Сухомлинов О. Польсько-українське культурне пограниччя у прозі Ярослава Івашкевича (Топіка і функціональність) / О. Сухомлинов. — Донецьк : Юго-Восток, 2008. — 212 с.

5. Сухомлинов О. Польсько-українське культурне пограниччя у прозі Ярослава Івашкевича (Топіка і функціональність). — Донецьк: Юго-Восток, 2008. — 212 с.

6. Cackowski Z. Osobliwości przestrzeni ludzkiego świata // Przestrzeń w nauce współczesnej /

Pod red. St. Symotiuka, G. Nowaka: W 3 t. — Lublin: Wydaw. UMCS, 1998. — T. 1. — S. 31–44.

7. Chmielowski P. Autorki polskie wieku XIX: studyum literacko-obyczajowe. Seria I. — Warszawa: Spółka Nakładowa Warszawska, 1885. — 545 s.

8. Felińska E. Pamiętniki z życia. Seria I. — T. 1. — Wilno: Nakładem i drukiem J. Zawadzkiego, 1856. — 467 s.

9. Kolbuszewski J. Kresy. — Wrocław, 1995. — 260 s.

10. Konończuk E. Literackie świadectwa pamięci na pograniczu kultur (Erwin Kruk, Ernst Wiechert) // Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej / Pod red. Z. Światłowskiego, St. Uliasza. — Rzeszów, 1998. — S. 74–93.

11. Kuczyński A. Syberyjskie szlaki. — Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972. — 233 s.

12. Muszyńska-Hoffmannowa H. Płomień na śniegu. Opowieść o Ewie Felińskiej i jej dzieciach. — Warszawa: Pax, 1986. — 352 s.

13. Śliwowska W. Polskie drogi do emancypacji. — Warszawa: PWN, 1987. — 326 s.

14. Zwolan A. Poetyka samotności w polskiej literaturze syberyjskiej. — Warszawa: PWN, 1995. — 187 s.

Марія БРАЦКА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МІФ У ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПОМЕЖІВ'Я: ВЛАСТИВОСТІ ТА ФУНКЦІЇ

У статі узагальнюються характерні властивості міфу, створеного у прозі українсько-польського помежів'я середини XIX ст. Звертається увага на диференціацію міфу — оприявнення ідеологічно навантаженої його іпостасі. На підставі аналізованої прози здійснюється спроба визначити міф та вказати на його функції.
***Ключові слова**: міф, літературне пограниччя, оповідність, сакральне, профанне, часопростір, ідеологія.*

The article generalized the characteristics of myth, created in the prose of the Ukrainian-Polish borderland of mid-nineteenth century. Attention is paid to the differentiation of the myth — the presence of ideologically loaded his character. Based on the analyzed prose attempts to define myth and to show its functions.
***Key words**: myth, literary borderland, narrative, sacrum, profane, space, ideology.*

W artykule dokonano uogólnienia cech charakterystycznych mitu, stworzonego w prozie pogranicza polsko-ukraińskiego połowy XIX wieku. Zwrócono uwagę na zróżnicowanie mitu — występowanie ideologicznie zaangażowanej jego postaci. Na podstawie analizowanej prozy podjęto próbę określenia mitu i ukazania jego funkcji.
***Słowa kluczowe**: mit, pogranicze literackie, narracja, sacrum, profanum, czasoprzestrzeń, ideologia.*

Вивчення прози українсько-польського пограниччя XIX століття показало, що кодом, за допомогою якого доцільно прочитати літературну спадщину його представників, є міф. Міф і література, міф у літературі, міфічність літератури — цими питаннями займалося чимало дослідників, а множинність запропонованих теорій та інтерпретацій поняття «міфу» дала нагоду Еразму Кузьмі висунути твердження, що його конститутивною ознакою є «змінність і невловимість значення», проте це «аж ніяк не мусить бути вадою, навпаки, дехто вважає, що в цьому його перевага і сила. Бо через те, що міф неможливо означити, що він не може стати поняттям, науковою категорією — "він змушує нас замислитись". А це шанс цілковито інший і більш обіцяючий, ніж той, що його творить поняття, яке входить до складу науки» [7, с. 332].

Визначаючи поняття «міф» та межі його використання, більшість дослідників стверджують, що міф — це різновид сюжетнооформленої розповіді-вірування про поняття, речі, ідеї та богів (або напівбогів чи істот з надприродною силою), які мають особливе значення, навіть певну святість для кожної культури. Ці сюжети, які походять ще з дописемної доби, передаються як нарації чи то ренарації про події або демонструються у ритуальній поведінці, відзначаються повторенням того, що мало місце «in illo tempore». Елеазар Мелетинський наголосив, що «історично змінюючись разом з самою дійсністю, міфологічна семантична система зберігає орієнтацію на минуле та дотримується розповіді про минуле як головного і специфічного способу самовираження» [8, с. 171].

Іншими словами, спроби визначити аналізоване поняття призвели до узагальненого формулювання міфу як сакральної розповіді про походження та природу світу богів і людей, створеної ще в архаїчному суспільстві з метою встановлення принципів управління космосом (тобто тією частиною світу, яка була виділена з хаосу і в якій оприявнилося сакральне) та моральних і прагматичних засад існування. Незалежно від культурного кола, в якому він з'являється, міф водночас репрезентує генезу і взірець довколишньої дійсності, встановлює ієрархію та функції у найбільш елементарних і важливих справах. Міф — це колективний твір минулого певного суспільства, що зберігається в колективній пам'яті, трактується як певна екзистенційна модель і джерело відновлювальної суспільної енергії, отримуваної через ритуали та обряди [12, с. 9–10]. «Міф — це не вигадка, ілюзія, брехня. Він — особлива форма відображення об'єктивної дійсності, з власною природою, формою та функціями; несе знання про світ, абсолютно необхідний у структурі людської свідомості та культури» [1, с. 144]. Тож можна виокремити кілька конститутивних рис міфу, серед яких найважливішу роль відіграє згадана наративність, тобто розповідний характер міфу. Крім того, тісний зв'язок із поняттям сакральності, що освячує генезу і присутність певного народу, роду, громади; а також його суспільний характер,

адже міф побутує в культурі певної спільноти, та пов'язане із цим аксіологічне навантаження, бо міф містить і пропонує використовувати визначені моделі поведінки, культурні та соціальні зразки, усталені цінності [див. ширше: 4, с. 338].

Літературний текст, хоча, здається, має певні «спільні місця» з міфом, однак не може ототожнюватися із текстом міфу. Як зазначив Ігор Зварич, у процесі історичного розвитку література утвердилася за рахунок відчуження від першооснов міфу та остаточно відійшла від нього «з моменту входження слова у самостійну історію (власне історію) — у сферу надреального існування і умовного функціонування паралельно створюваного мистецтвом світу» [6, с. 3]. Міф за своєю структурою належить до так званих простих форм висловлювання (на зразок казки, легенди, саги), які будують свій світ так, що зберігають «мінливість», «варіативність», «конкретну актуалізацію». Тобто міф (як казку, легенду, сагу) можна переказати «своїми словами», щоразу доповнюючи його новими деталями та відкриваючи у ньому нові орієнтири, зразки, моделі, адже це сконденсований образ досвіду певної спільноти, що має універсальну, понадісторичну цінність. Натомість літературний твір вважається такою художньою формою, яка у тривалий і неповторний спосіб формує художній світ. Суб'єкт літературної діяльності детермінує інваріативність літературного тексту та його оригінальність, а також конкретне місце і час його появи. З останнього твердження випливає ще одна відмінність поміж міфом та літературним текстом: міф є результатом колективної діяльності, колективної духовної експресії, а художня література — наслідком індивідуальних творчих зусиль. У міфах проявляється своєрідне недискурсивне й ідентифікуюче мислення, а в літературі панують логічні та психологічні правила. Міф виконує дві головні функції — пізнавальну та експресивну, які виростають із практично-екзистенційної спрямованості міфотворчої активності. Для літератури найважливіша естетична функція, тобто спрямованість художнього тексту на задоволення єдиної життєвої потреби, марної з погляду пізнавальних властивостей міфу, — насолодження красою, піднесеним, трагічним, комічним тощо [див. ширше: 12, с. 16–17; 11, с. 67]. Наведені різниці між міфопоетичним та художнім мисленням змістовно підсумував І. Зварич, зауваживши, що «художній образ як опосередковане ім'я дійсності заміщує у літературі саму дійсність, якою був міф», а «принципова різниця між міфом і літературою полягає в тому, що слово в міфі є дійсністю, а слово в літературі — образом дійсності» [6, с. 3].

Присутність міфу в літературі реалізується в різних формах: їх постійний взаємовплив утілюється в образах і схемах архетипної природи або оприявнюється в художньому творі як властивість людського мислення. Вживаючи структуралістську термінологію, найчастіше міф потрапляє до літературного тексту у вигляді міфем (окремих елементів) та міфологем (сюжетно-композиційних схем). Вони зазвичай мають тривале, обґрунтоване традицією значення. Генрик Маркевич виокремлює кілька способів образних і сюжетних втілень міфу в літературному творі: ренарація (повторення традиційного міфу), трансформація (через селекцію, рекомпозицію, субституцію й ампліфікацію окремих міфів, наприклад, «Метаморфози» Овідія), реінтерпретація (адаптація міфів до іншого бачення світу й ідеології, наприклад травестації «Енеїди») та транспозиція (перенесення цілих міфів або їх складових в інший суспільно-культурний простір). Звичайно, при цьому можливі різноманітні комбінації та поєднання згаданих прийомів [11, с. 57]. Ігор Зварич звертає увагу на те, що з перспективи еволюційного розвитку література використовує лише зруйновані, реліктові форми міфології [6, с. 5]. У сучасній популярній літературі вони настільки втратили свою глибинну суть і досягли такого примітивного рівня, що це дало Анні Мартушевській підстави вжити на їх означення термін «деградована міфологія» [за: 12, с. 39], тобто така, що потрапляє до літературного тексту за посередництвом одного з найпопулярніших жанрів фольклору в масовій культурі — казки. Тут дослідниця цілком слушно вказує на джерело опосередкованого впливу міфу на літературу — усну народну творчість, окрім якої функцію медіума можуть виконувати також традиції, звичаї, ритуали та інші види мистецтва.

Проте не завжди оприявлення міфу настає внаслідок фабулярного чи персонажного запозичення/трансформації. Міф у часи романтизму ставав метафоричною фігурою метафізичної правди, яка мала виявити первинні, незалежні від історичних змін елементи людського існування. Допомагала цьому світоглядна переорієнтація з раціоналізму на національно-язичницькі й християнські міфології. Література романтичної доби відзначалася поєднанням елементів різноманітних міфологій, грою з міфологічними образами, творенням індивідуальної міфоподібної реальності (Е. Т. А. Гофман, А. Міцкевич, Ю. Словацький), популярністю богоборчих мотивів міфологічного характеру (Дж. Байрон, М. Лермонтов) тощо. Але найважливіше те, що ця епоха «створила свою самостійну міфологію з великим впли-

вом на поведінку і стиль життя цілого покоління» [6, с. 9]. Для польських романтиків помежів'я міф мав освятити понадчасові зразки екзистенційної поведінки для локальної спільноти, обґрунтувати та сакралізувати створену символічну модель світу. Міфологізування в аналізованій у роботі прозі сягає корінням архаїчного архетипного моделювання людського існування, що використовує загальновідому символіку як допоміжний матеріал для реалізації мети. Романи, повісті й оповідання письменників українсько-польського помежів'я репрезентують зразки міфологічного мислення та творення: у них креслиться новий міф за допомогою деяких його конститутивних ознак та на основі місцевих географічних і культурних реалій. Тут міф мав пояснити явище походження народу, розповісти про події, обмежені у просторі й часі актуальністю певного історичного періоду, констатувати та регламентувати їх; він використовувався як загальновідома схема до визначеної історичної ситуації, наповнюючись при цьому відповідним політичним і соціальним змістом, а також ставав призмою, через яку переказувалися універсальні цінності. Міф тут не є матеріалом для оповіді про подію, лише більш або менш талановито «використаним у своєму універсальному автентизмі досвідом людського пізнання і моделювання дійсності. На міфологічному тлі літературне набуває пояснюваної і більш відчутної співвідносності з вічним» [6, с. 13].

Вибір міфу як метамови для опису аналізованої прози дозволяє приписати художній структурі досліджуваних текстів функції і властивості, характерні для міфу як символічної форми, позаяк він тут проявляється у двох значеннях: як міфізація дійсності, тобто художнє використання архаїчних міфічних структур для її представлення, та як спроба створення власної міфології. Міф у творчості польських помежівних романтиків необхідно інтерпретувати, з одного боку, як глибинну структуру тексту, що репрезентує екзистенційну модель світу, а з іншого — як спробу створити бажану, відмінну від реальності картину світу, в якій прописані бажані цінності. Про другий варіант міфу (як ілюзії) ширше йтиметься далі. На разі варто зупинитися на з'ясуванні деяких властивостей міфу (як світоглядного втілення) у прозі польських прозаїків пограниччя.

Як уже зазначалося, міф нерозривно пов'язаний із фольклором, особливо з казкою (історія часто під пером письменників перетворюється на казку). Фольклорні ремінісценції відіграють величезну роль у творенні художнього світу, що пов'язується насамперед із прагненням унаочнити доісторичний час, знайти в одиничній долі ситуації, закодовані в досвіді поколінь. Цікаво, що, хоча основа багатьох творів українсько-польського пограниччя глибоко фольклорна і міфологічна, проявлення міфу/фольклору відбувається не на рівні тематики (сюжетні запозичення із фольклору у прозі — рідкісне явище), а на рівні опису, композиції, організації тексту, художніх образів та мови. Тож джерело міфологізації — це фольклор і традиція, зокрема релігійна, але це водночас і новітнє ставлення до джерельного матеріалу — міфологізування здійснюється з певною метою. І це, з одного боку, відбувається на свідомому рівні, а з другого — стає певною життєвою позицією, переходить на рівень підсвідомого. Такий спосіб зображення світу стає впізнавальною рисою помежівної прози.

Власне, романтизм започаткував тенденцію міфологізування як літературного прийому [6, с. 9], у випадку аналізованого пограниччя міф стає художнім прийомом, який водночас відображає бачення світу, що стоїть за цим прийомом. Завдяки міфопоетиці письменники намагаються не лише обґрунтувати свою одвічну присутність у місцевому часопросторі, а й відобразити події у творі на зразок міфу, адже у ньому йдеться не тільки про літературний образ минулого, а ще й про намір засвідчення вічного і святого, певних моральних принципів, які у літературному творі знаходять відображення в ідейному переказі [10, с. 15]. У випадку творчості аналізованих письменників помежів'я — це навантаження особливо важливе, адже освячувалося високими цілями ідейно-політичного характеру, а тому мало право покликати до життя міфічні форми.

Дослідники зазначають, що міф виконує велику кількість функцій, серед яких найважливіші такі: пояснює початок космосу та людського світу; інтерпретує його устрій і значення; передбачає майбутнє; формує парадигми, які утверджують і освячують космічний і суспільний порядок; висловлює мрії й острахи людини і водночас ці мрії виконує, а страхи тамує; служить гармонійній інтеграції особистості із суспільною групою та всеохопністю буття; заспокоює пізнавальні прагнення людини, позаяк є аксіологічно орієнтованою моделлю світу [11, с. 55]. Тобто міфи виконують утилітарні функції — надають сенс оточенню, встановлюють у природі й суспільстві порядок і гармонійне співвідношення. І сьогодні люди стикаються з міфічним порядком як джерелом вічного, переносячись зі свого історичного часу, якого абсолютно свідомі, в

минуле (і майбутнє водночас) та беручи участь у подіях, про які розповідається та які символічно відтворюють обряди. У такій ситуації з'являється прагнення відбудови цілісності буття, оживають стародавні колективні уявлення з метою задоволення світоглядних потреб, проте не лише світоглядних, а й суспільних, особливо тих, мета яких сягає поза можливу інтерпретацію існуючої дійсності [12, с. 32]. У свою чергу Е. Мелетинський акцентував згаданий аксіологічний зміст міфу: «її [міфології. — *М. Б.*] пізнавальний пафос підпорядкований гармонізуючій і порядкуючій цілеспрямованості, орієнтований на такий цілісний підхід до світу, за якого неприпустимі навіть найменші елементи хаотичності, невпорядкованості. Перетворення хаосу в космос складає основний смисл філософії, причому космос від самого початку містить ціннісний, етичний аспект» [8, с. 169]. І далі: «Міф глибоко соціальний і навіть соціоцентричний, оскільки ціннісна шкала визначається суспільними інтересами роду, племені, міста, держави» [8, с. 170].

Конститутивними ознаками міфу є специфічний — «сакральний» — час і простір, які будують однорідний, упорядкований і замкнутий у певних межах світ. Міфічний час плине не вперед, поступово, а по колу; він періодичний, відзначається постійною релігійно-обрядовою повторюваністю буденних і святкових днів. Міфічний простір пов'язаний із поняттям постійного пункту, осередка, якоїсь «середини» (місця виповнення міфу), стосовно якого певний простір вважається засвоєним, упорядкованим, а решта — що лежить далеко від центру — чужа і безформна.

Міф, який прочитується в аналізованій прозі українсько-польського пограниччя, є своєрідним космосом на противагу зовнішньому хаосу, що відзначається присутністю своїх, місцевих духів першопредків і божеств — представників надприродних сил; виявляє своєрідні риси просторової організації і темпоральності та має свою сакралізовану історію, початок якої ведеться від космогонічної оповіді. Тому ми визначаємо цей міф як «локальний», пов'язаний насамперед із «locum» — місцем, адже власне топографічна прив'язка, локальність визначила характер прозової творчості польських письменників, їхнє світосприйняття. Саме такий термін, на нашу думку, влучніше визначає міф, що з'явився на українсько-польському культурному помежів'ї. Зрозуміло, що топографічний характер місцевого міфу могло б окреслити поняття «міф України», проте у сучасному розумінні воно занадто широке щодо міфологічних художніх світів творів аналізованих письменників, натомість у тогочасному (для людини XIX століття) розумінні — занадто вузьке і часом розмите, адже не охоплювало Волинь, Поділля, не кажучи вже про Галичину. Наші тези підтверджують міркування Євгена Нахліка з приводу вжитку топоніма «Україна» у творчості Юліуша Словацького. Дослідник зауважив: «...топонім "українські" стосується лише до Наддніпрянщини. Поняття "Україна" виступає у Словацького не раз у вузькому топонімічному значенні — це тільки частина всієї етнотериторіальної України в її сучасному розумінні, власне, лише степова Україна» [9, с. 26]. Це спостереження можна екстраполювати на ситуацію вживання цього топоніма у творчості прозаїків, тобто воно характерне загалом для літератури аналізованого помежів'я. Отже, стосовно тогочасних географічних і політичних реалій ми не повинні вживати топонім «Україна». Хоча сам він з'являвся у творах польських письменників, та все-таки мав іншу семантику. Прикладом тут може слугувати творчість Павлина Свєнціцького, який одночасно вживав поняття «Ukraina», «ziemia podolska», «ziemia wołyńska», узагальнюючи всі ці території поняттям «lacka kraina».

Ужиток поняття локального міфу зумовлює не лише топографічна несумісність тогочасного і сучасного розуміння поняття «Україна». Проблема набагато глибша. Поняття «міф України» за своєю природою передбачає гомогенну структуру, адже стосується певної зазначеної території, генези місцевої людності, її культури, є моделлю певного однорідного колективу, і таким є, наприклад, у творчості Тараса Шевченка. Натомість міф, прописаний у творах польських романтиків із культурного мішаного українсько-польського пограниччя, оприявнює гетерогенний характер: він виявляє прагнення представників польського народу відтворити свій родовід та освятити його повсякчасною і повсюдною присутністю духів першопредків, співіснуванням надприродного і реального, впорядкувати свій космос та визначити свою присутність у ньому при залученні елементів уявлень, культури, історії іншого — українського — народу; причому процес контамінації елементів різних культур відбувається неусвідомлено, абсолютно органічно, природньо, адже співіснування двох народів на одній території також сакралізоване часом і спільною історією. Негомогенна природа міфу у прозі помежів'я дозволяла б дослідникові вживати, наприклад, поняття «польсько-український міф», проте такий термін не передає вповні природу аналізо-

ваного міфу, народженого з локальності, зі специфіки місцевого побутування, завужує його властивості та функції. Наведені вище чинники — різне розуміння географічних реалій та гетерогенність аналізованого міфу — дають підстави використовувати в нашій роботі хоч містку і загальну, проте відповідну її природі категорію «локального міфу».

Художній світ прози українсько-польського пограниччя унаочнює локальний міф, який відзначається:

1) своєрідним часопростором. Визначальною рисою просторової архітектоніки є наявність «центру» світу, осердя, навколо якого зосереджується і впорядковується космос на противагу зовнішньому хаосу та в якому конкретизується міф. Окремий час — циклічний, повторювальний — пов'язаний із циклічністю природи, свят і буднів, звичаїв і обрядів, що стають джерелом відновлювальної енергії;

2) співіснуванням сакрального та профанного. Міфологічна свідомість завжди поділяє космос на два світи, в яких задає тон власне сакральний світ, адже священне — це початок і причина появи людини. Все, що існує в профанному світі, є наслідком якоїсь дії в сакральному. Божественне і мирське, зокрема, оприявнюється у паралельному побутуванні духів першопредків та демонічних істот;

3) дихотомічністю. Дихотомічний характер оцінювання світу людиною призвів до формування пар дихотомічних цінностей: добро і зло, рай і пекло, світло і темрява тощо визначають природу аналізованого локального міфу, який постає в антиподальній, антонімічній палітрі барв аркадійської або інфернальної іпостасі.

Міф у своєму культурологічному і філософському сенсі докорінно відрізняється від свого побутового визначення як «суцільної неправди, сфальшованої дійсності чи ідеологічного конструкту» [3, с. 239]. На подвійне розуміння міфу звернув увагу Іван Дзюба, відзначаючи, що він має пряме і переносне значення: «У прямому термінологічному значенні — це витвір колективної народної уяви, що дає узагальнений і водночас чуттєво-конкретний образ світу: міфологічна модель світу у первісних культурах була свого роду еквівалентом культури, а тепер зберігає своє художньо-творче значення. У переносному значенні (яке випливає з абсолютизації міфології як замінника науки) міф — вигадка, оманливе уявлення, що претендує на істинність, а насправді створює ділекий від дійсності ілюзорний світ. Такі міфи можуть виникати стихійно на ґрунті малообізнаності або недисциплінованості думки, але їх можуть і цілеспрямовано продукувати й розповсюджувати, нав'язувати з певною корисливою метою» [5, с. 5]. Міф у прозі українсько-польського помежів'я виступає у згаданих двох іпостасях — оприявлюється як дана дійсність, певна картина світу, екзистенційна модель, джерело уявлень про дійсність, закріплена часпросторовими рамками та освячена втручанням сакральної сфери та водночас як бажана реальність, ілюзорні уявлення про те, що хотілося б бачити у цьому світі, постала з певною метою створена дійсність.

Літературні зв'язки міфу з ідеологією здаються тісними і тривалими, згадати хоча б просвітницький міф природньої людини або романтичний культ давнини, простоти первинних звичаїв і життя на лоні природи, або крах соціополітичного міфу солідарності двох верств — шляхетської й селянської, які мали поєднатися у боротьбі за незалежність вітчизни у «Весіллі» Станіслава Виспянського [див. ширше: 13]. У XIX столітті злука міфу та політики й ідеології втілилася в літературі особливим чином — у різноманітних ідеях повернення незалежності та процвітання Речі Посполитої, яскраво виражених у прозі М. Ґрабовського, М. Чайковського, П. Якси-Биковського, П. Свєнціцького. Вимріяні колективні (поширені в певній частині суспільства і виведені у літературних творах на рівні тем або окремих мотивів) міфи українсько-польського пограниччя можна сформулювати таким чином:

1) міф шляхетський або Речі Посполитої — багатої на стародавні традиції, військові доблесті, демократизм і вольності (оприявнений у прозі М. Ґрабовського, П. Якси-Биковського, Ю. Струтинського);

2) міф військової єдності шляхти й козацтва у боротьбі проти спільного поневолювача — російського царизму (М. Чайковський, Т.-Т. Єж);

3) міф соціальної єдності класів — панів і селян, причому у різних контекстах у творчості М. Ґрабовського (слухняність нижчої верстви щодо доброго батька-шляхтича), Т.-Т. Єжа (спроби інтеграції молодого покоління шляхти із селянами) і П. Свєнціцького (партнерські відносини двох верств з особливою опікою вищої над нижчою).

Певною мірою ідеологічним є образ міфічного героя — козака, хваленого за хоробрість, відвагу й відчайдушість, аби цим патріотичним портретом найвидатнішого представника українського народу заохотити цей останній до спільної «польської» справи. Цікаво, що в

описаних випадках створений, нехай у художньому (фіктивному) світі, міф може здійснювати функцію реалізації необхідності опанувати реальний світ і досягнути простої афірмації очевидних цінностей, втілити людські надії, які не можуть бути здійснені в емпіричному порядку [12, с. 39].

Наведені вище типи міфів (або найважливіші їх елементи) будують визначальний міф — національний [див. 4, с. 340–343], інакше кажучи — міф «польської справи» [див. 2, с. 333–336]. Автори (важко назвати конкретного автора конкретного міфу, проте в деяких випадках можна спробувати подати певні прізвища) і поширювачі цих міфів у художньому світі своїх творів визначили власне «sacrum» — коло священних понять, об'єктів, героїв, які творять канонізовану й сакралізовану національну історію та культуру, а крім того, пояснюють світ через набір єдино правильних міркувань про важливі аспекти буття спільноти. Підводячи згадані три типи міфів під спільний знаменник національного, можна сміливо ствердити, що, як і первісний міф, міф «польської справи» відповідає на актуальні для локальної спільноти питання та твориться через використання розповідей про значущі, певною мірою священні події та особи в національній історії (тут — локальній українсько-польській історії), що відповідно оформлюються національною інтелектуальною та мистецькою традицією [4, с. 341–342].

Підсумовуючи, необхідно ствердити, що у дусі, притаманному міфологічному мисленню, помежівні письменники вкладають «універсальні істини» в модель, яку вибудовують із конкретних елементів своєї культури, значною мірою додаючи до неї власну біографію. Ця модель, у якій відобразився їхній художній космос, не є цілісною і вповні сформульованою, хоча її елементи часто чітко простежуються на зовнішній площині тексту. Подекуди зміст міфу прочитується безпосередньо у нарації — повторюваній, емоційній, піднесеній, яка перевтілюється у замовляння, спрямовується на переконання читача у слушності цього міфу, подекуди проявляється лише на рівні осмислення текстуальних структур — символів і метафор. Тож локальний міф, який є індивідуальним витвором окремо кожного зі згаданих авторів, відображає поруч з універсальними істинами індивідуалізм кожного автора та різний ступінь контамінації української і польської культур у творчості, водночас виявляє певні спільні риси.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апинян Т. А. Мифология: теория и событие / Тамара Антоновна Апинян. — СПб : Изд-во Петерб. ун-та, 2005. — 281 с.

2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.

3. Грабовська І. М., Ємець Т. М., Мостяєв О. І. Філософія українського буття. Монографія / Ірина Миколаївна Грабовська, Тетяна Михайлівна Ємець, Олександр Іванович Мостяєв. — Київ : Українська Видавнича Спілка, 2006. — 295 с.

4. Гриценко О. Міфи / Олександр Гриценко // Нариси української популярної культури / За ред. О. Гриценка. — Київ : УЦКД, 1998. — С. 335–388.

5. Дзюба І. Книга для вдумливого читача / Іван Дзюба // Лукінюк М. В. Обережно: міфи! Спроба системного підходу до висвітлення фальшувань історії України. — Київ : Вид-во імені Олеги Теліги, 2003. — С. 5–8.

6. Зварич І. М. Міф у сучасному художньому мисленні / Ігор Михайлович Зварич. — Чернівці : Рута, 2006. — 43 с.

7. Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях / Еразм Кузьма // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. — Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 332–370.

8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / 4-е изд., репр. / Елеазар Моисеевич Мелетинский. — Москва : Вост. лит., 2006. — 407 с.

9. Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики / Євген Нахлік. — Львів, 2010. — 288 с.

10. Lubaszewska A. Mit-ethos-konstrukcja. «Duma o hetmanie» Stefana Żeromskiego. — Wrocław : Ossolineum, 1984. — 197 s.

11. Markiewicz H. Literatura a mity / Henryk Markiewicz // «Twórczość». — 1987. — № 10. — S. 55–70.

12. Speina J. Typy świata przedstawionego w literaturze. Wyd. 3 przejrzane i uzupełnione / Jerzy Speina. — Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2000. — 179 s.

13. Ziejka F. W kręgu mitów polskich / Franciszek Ziejka. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. — 283 s.

УДК 821.162.1

Неля ВАРФОЛОМЕЄВА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ІСТОРИЧНА ДРАМА «РОГНЕДА» У РУКОПИСНІЙ СПАДЩИНІ ТОМАША АВГУСТА ОЛІЗАРОВСЬКОГО

У статті представлені результати дослідження історичної драми «Рогнеда» у рукописній спадщині Томаша Августа Олізаровського. Головною тезою роботи є твердження, що написання твору стало знаковою віхою у творчості поета і драматурга, особливо у світлі його «слов'янофільських» поглядів.

***Ключові слова**: історична драма, Київська Русь, Олізаровський, вітчизна, еміграція, театр, пограниччя.*

W artykule przedstawione zostały winiki badań nad dramatem historycznym Tomasza Augusta Olizarowskiego «Rognieda» w jego spuściznie rękopiśmiennej. Główną tezą publikacji występuje stwierdzenie, iż dramat ten ma bardzo istotne znaczenie dla całokształtu twórczości poety i dramatopisarza, zwłaszcza w świetle jego zainteresowań «słowianofilskich».

***Słowa kluczowe**: dramat historyczny, Ruś Kijowska, Olizarowski, ojczyzna, emigracja, teatr, kresy.*

In the article the results of research on the historical drama «Rodnieda» by Tomasz August Olizarowski in the context of his manuscript heritage are represented. The main these of the article is the statement that this drama was a very important milestone in Olizarowski's poetic and dramatic heritage, especially under the aspect of his «slavophile» interests.

***Keywords**: historical drama, Kievan Rus, Olizarowski, fatherland, émigré, theatre, borderland.*

Однією з найважливіших подій у творчій діяльності Томаша Августа Олізаровського було написання у 1872 році історичної драми під назвою «Рогнеда», котра стала чи не останнім серйозним драматичним твором митця. Він розпочав своє письменницьке ремесло зі змалювання земель, розташованих на «кресах» Речі Посполитої, до тих самих «межових» земель повертається думками й наприкінці творчого шляху. На думку Мар'яна Дубецького, «поет не представляє перед нами образ, котрий би ґрунтувався на пильному вивченні народної звичаєвості, але, тим не менше, повертає своє обличчя на схід, до тих околиць, куди плинуть Дніпра потоки, а лірники співають сумних дум…» [1, с. 375]. Важливу роль тут відіграли не лише власні спогади та уподобання поета, а й досить часте, на той час, його спілкування із етнографом Францішком Духіньським, «котрий своє паломницьке життя розпочав у стародавньому місті, котре в зелених лісах та ярах сховане і золотими банями з-над вод дніпрових гордо споглядає на землі Сіверщини» [1, с. 375]. Перебуваючи у паризькому притулку Св. Казимира, де поет провів кільканадцять останніх років свого життя, Томаш Олізаровський часто навідував талановитого етнографа і саме там, у гостинній оселі подружжя Духіньських й зародився задум створення «Рогнеди». [1, с. 376]. Один із перших дослідників творчості митця, Агатон Гіллер, теж стверджував, що Томаш Олізаровський «був другом і палким прихильником історично-етнографічних теорій Францішка Духіньського» [2, с. 33]. Саме йому поет свого часу присвятив такі поетичні рядки: «Lechijski synu z dnieprowych stron! // Nasz spółtułaczu po cudzym świecie. // W Zorianów ciebie widzim poczecie: // Tyś silnie w prawdy uderzył dzwon; // (...) W sławiańskich dziejów zeszedłeś głąb; // Mimo wiekowe pyły, zamierzchy, // Powinosiłeś gwiazdy na wierzchy» [3, с. 13]. «Руська» ідея була дуже палко сприйнята Томашем Олізаровським і з особливим захопленням втілена у драмі, зокрема, з огляду на те, що «її витоками були давні перекази землі, котра пригадувала поетові його дитинство і молодість, роки, коли він під впливом пісенності її люду вперше торкнувся струн своєї поетичної лютні [1, с. 375]. У притулку для ветеранів, під опікою сестер-монахинь ордену Святого Казимира, Томаш Олізаровський почав мешкати наприкінці 1864 року. У своїх спогадах про митця Северина Духіньська писала, що «монастирська келія стала твердинею зламаного бурею поета, його передсмертним пристановищем. Саме тут він мав перемріяти, пересумувати, перехворіти свої останні роки життя. (...) Забезпечений речами першої життєвої необхідності, впевнений у тому, що завтра йому не бракуватиме шматка хліба і буде дах над головою, він покірно прийняв свою самотність» [4, с. 222]. Саме в цей час подружжя Духіньських і познайомилося із ним

ближче. Томаш Олізаровський часто відвідував їх, залишався у них вдома на кілька днів, любив доглядати за квітами в невеличкому саду, вечорами читав їм свої нещодавно написані вірші і навіть досить великі поеми [4, с. 222]. На думку Северини Духіньської, трагедія «Рогнеда» була «короною драматичних творів Томаша Олізаровського» [4, с. 222]. У 1872 році твір надіслали на краківський конкурс, де він став причиною активної полеміки між літературними критиками і їхнього цікавого листування із автором. Дослідниця стверджує, що завдяки «Рогнеді» «історична традиція Київської Русі часів, які значно передували укладенню Унії, вперше була настільки масштабно впроваджена у польську літературу. До цього Богдан Залеський оспівував Кия, Щека і Хорива, засновників Києва. (...) Це гарні вірші, надзвичайно художні, як і все, що виходить з-під пера Богдана, але першим саме Томаш Олізаровський представив у драмі важливий переломний момент в історії наддніпрянських земель, коли останнє варяго-руське вторгнення дощенту знищило владу удільних місцевих князів і утвердило на кілька століть єдність Русі. Боротьба двох окремих елементів — слов'янського і норманського, драматична навіть сама по собі, палко захопила поета. Не менше його зворушила скорботна постать полоцької князівни Рогнеди, гірка печаль котрої увічнена у руських народних переказах, де названо її Гориславою» [4, с. 244]. Власне, репрезентантом так званого норманського елемента і є головний герой драми Володимир Великий, син київського князя Святослава, народжений від невільниці, юні роки котрого минули у Скандинавії, де він набув бойового гарту та витривалості, необхідних для підкорення слов'янських племен, що заселили верхню частину Дніпра, верхів'я річки Даугави і вздовж дніпрових хвиль простяглися аж до печенізьких кочовищ, тоді як його брат Ярополк, як спадкоємець, князював у Києві. Гордий витязь упродовж двох років, об'єднуючи численні ватаги норманів, повертається з ними на руські землі, здобуває насамперед Полоцьке князівство, а звідти переможно вирушає на Київ, підкорюючи своїй владі усю Русь. Князівна Рогнеда, котра всупереч власній волі стає дружиною Володимира, є представницею місцевого населення, близького серцю нашого автора. Слов'янська дівчина, донька полоцького князя Рохволода, за допомогою насильства змушена до шлюбу з норманським завойовником, хоча й ненавидить його, оскільки він здобув її ціною крові рідних, та попри все залишається вірною своїм обов'язкам законної дружини князя. Ця скорботна постать «сфокусувала у собі усі найяскравіші промені і є досконалим уособленням слов'янського типу жінок, завжди здатних опанувати себе і бути вірними моральному обов'язку, всупереч життєвим негараздам» [1, с. 376]. У переказі йдеться про те, що після невдалої спроби вбити Володимира Рогнеда разом зі своїм малолітнім сином була відправлена у заслання до міста Ізяслава. Саме там, приблизно у 1000 році, її життя і закінчилося [5, с. 636].

Поет розгортає першу сцену драми в Полоцьку, у замку старого князя Рохволода. Володимир прибуває сюди не як ворог, а як союзник; своєрідною запорукою миру має стати рука Рогнеди, доньки Рохволода. Молодий князь не зустрічався із нею до цього, але чутки про її красу не залишили його байдужим, він за будь-яку ціну хоче одружитися із нею. Рохволод звертається до Володимира із належною повагою, кажучи: «Kniaziu kijowski, możnyś nad Olega, // I nad Igora, i nad Światosława, // Któregoś posiadł przymioty i prawa. // Ty, od białego do czarnego brzega // Rozpiąłeś skrzydła władzy swej potężne. // Twoje bojary i drużyny mężne, // Od Nowogrodu, straszliwymi posły, // Za Dniepr, za Niemen, sławę twą rozniosły. // Z tobą Carogród woli mieć sojusze; // Kniaziowie z tobą nie śmią zrywać miru. // Wielceś ty możny, kniaziu Władymiru» [6]. Та все ж відмовляє Володимиру, оскільки ця велична слава Володимира омита кров'ю. Почувши це, князь Володимир коротко, але грізно розповідає про свої наміри і плани на майбутнє: «Krew dla mnie niema przyjemnych zapachów; // Miecz w garść mi wrasta, nia dla próżnych strachów; // Sławą nie gardzę, lecz pewno nie dla niej // Zasypiam później i budzę się raniej // Niż me bojary, niż drużyny moje, // Nie, nie dla sławy, tak w zimie jak w lecie, // I stół, i łoże mam na końskim grzbiecie; // I wiodę prawie bezustanne boje: // Wołałbym mirem do tego dochodzić, // Do czego muszę przez morze krwi brodzić. // Myśl mam po białym bogu, myśl jedności, // Wkoło bóg czarny trzyma serca w złości, // Miecz zatem ciągle muszę kłaść na wadze: // Mieczem przeważam, mieczem drogi gładzę, // Po których dążę do jedności Rusi, // I na Peruna! Ta jedność być musi!... // Przechwałki u mnie miejsca mieć nie mogą, // Bo idę wielką a otwartą drogą; // Co myślę mówię; a co mówię czynię; // Więc co tu rzekłem z wiatrem nie przeminie: // Rognieda będzie kijowską kniahinią, // Moją małżonką, Rusi hospodynią! // Niechże Rognieda sama wyrokuje o swoich losach» [6], — відповідає на це Володи-

мирові Рохволод і кличе доньку. Князівна приходить разом зі своєю матір'ю. Володимир зачарований її красою, але Рогнеда з презирством дивиться на зухвалого варяга і відразу відкидає його пропозицію, кажучи: «Nie Rogniedy ręka // Rozwiąże trzewik syna niewolnicy!» [6]. Ця непохитна гордість ще більше полонить серце Володимира. Рогнеда ж відповідає: «Nie będę twoją!» [6] і виходить із кімнати. Володимир полишає полоцький замок, а матір намагається пояснити Рогнеді, що її непокора може бути не зовсім слушною (тут поет подає нам своєрідний екскурс у історію народження князя Володимира, що свідчить про авторську ґрунтовну обізнаність із історією середньовічної Русі, зокрема, князівською генеалогією). Два сини Рохволода повертаються з полювання. Брат Ярополк знову намагається переконати сестру у її неправоті, нагадуючи, що від її рішення залежить свобода та мир у їхньому князівстві, а Рогнеда знову повторює те, що за мить до цього говорила Володимирові: «Nie będę żoną niewolnicy syna!». Сини Рохволода звертаються до батька із питанням: «Co czynić ojcze?». Полоцький князь не хоче змушувати доньку до небажаного заміжжя і наказує взятися за зброю.

У другому акті стривожена Рогнеда стоїть у кімнаті батьківського замку і оплакує свою сумну долю, потім виглядає у вікно і дивиться на Полоту, котра плине біля підніжжя замку і звертається до річки: «O, moja Połoto! // Smutne na tobie dziś słoneczne złoto, // A twoje fale śpieszą się do Dźwiny, // By z nią stąd uciec do innej krainy…». До кімнати забігає мати у розпачі: «Biją się! // goniec przybiegł z obozu. // Już bitwa się toczy, // Mało co mogły widzieć jeg oczy; // Taką kurzawą pokryło się błonie // I słyszeć tylko jak krzyczą bojary, // Jak chrzęszczą zbroje, rżą i tętną konie, // Jak nad tumanem strał latają chmary!». Несподівано стає шумно, трублять сурми Володимира, військо із криком наступає на замок. Рохволод стає на порозі кімнати і радить дочті втікати.

Перша частина трилогії закінчується на тому моменті, коли Володимир наздоганяє утікачку. Після цього розпочинається надзвичайно поетична інтермедія. Старий Лірник із мандрованим Гуслярем пізно вночі зустрічаються на березі Полоти. Лірник прихилився до стін напівзруйнованого замку. Колись він приходив сюди з-над Горині, старий полоцький князь Рохволод радо слухав його думок. Ще охочіше у них вслухалася прекрасна Рогнеда, сумувала за ними, як «za pączkiem róży, jak za śpiewem słowiczym» [6]. Лірник оповідає Гусляреві, як вона виглядала його щовесни, і змальовує сумний образ Києва, де чорні ворони та круки своїми крилами закривають сонце, а русалки з-над Дніпра тікають на Волинь. Це зловісний знак війни. Княгиня своїми сльозами страждання накликала біду! Лірник торкається струн ліри і наспівує тремтячим голосом, а потім повертається думками до тих часів, коли кров червоним потоком стікала до Полоти. Він був тут і бачив як жорстокий варяг косив полочан, наче траву у лузі. Врешті розповідає про ті страшні події. Берег зненацька оповивається блідою імлою, і на замковому подвір'ї з'являються чотири привиди — духи вбитих полоцьких князів. Старий князь і сини у зброї, княгиня одягнена у білу сукню.

Третя частина трилогії переносить нас до Києва. У замкових хоромах сидить Рогнеда над ткацьким верстатом, біля ніг бавиться її п'ятирічний син Ізяслав. Заходить Володимир, тримаючи в руках дорогоцінну діадему, хоче прикрасити нею пишну косу своєї дружини. Рогнеда скидає її на землю і вигукує із гордістю: «Ja chcę wolności, nie drogich kamieni!» [6]. Ненависть Рогнеди ще більше розпалює кохання її чоловіка і він просить її, щоб вона припинила марно проливати сльози. У найдраматичніший момент до кімнати заходить славутський князь Борис, заклятий ворог Володимира. Саме йому колись старий Рохволод обіцяв руку своєї доньки, це про нього Лірник з-над Горині співав думки юній князівні. Князь Борис перебуває у Києві, і дивлячись на сльози Рогнеди, виношує план кривавої помсти. Ненависть штовхає його на зраду. Він входить у змову з печенізькими племенами, котрі кочують задніпрянськими степами, з метою вирвати Рогнеду з лабет жорстокого загарбника, заплямованих кров'ю її батьків та братів. Він розповідає Рогнеді про таємний задум. Княгиня з обуренням повстає проти зради, відмовляючись від свободи, оплаченої ціною крові нових жертв. Поет підносить героїню на надзвичайно високий моральний п'єдестал; ані найменший недолік не затьмарює її образ. Навіть якщо десь у потаємних куточках і дзвеніло відлуння думок, котрі Лірник з-над Горині співав їй про славутського князя, ніколи дружина Володимира не забувала про власну честь та гідність. Володимир озброюється, скликає військо і готується напасти на печенігів. Він викриває змову славутського князя і точить меч на зрадливого підданого. Рогнеда, почувши про це від циганки, попереджає про не-

безпеку князя Бориса, пославши до нього вірну служницю Віславу. Їй таки вдається застерегти славутського князя і він залишається у безпеці [4, с. 251]. У цей момент до кімнати заходить князь Володимир із боярами. Через інші двері заходить Лірник і покірно стає на порозі. Розлючений князь підходить до Рогнеди і звинувачує її у зраді, оскільки знає, що вона попередила князя Бориса. Володимир погрожує Рогнеді смертю, звертається до бояр, і ті підтверджують вирок. Однак намір князя тут-таки стратити дружину порушує Лірник. Постать Лірника, котрий врятував його із глибин Полоти, зворушує Володимира, і гнів князя трохи вщухає. Рогнеда зрештою уникає несправедливої розправи, натомість страчують зрадника Бориса.

Таким є основний зміст історичної драми «Рогнеда» Томаша Олізаровського. Автор спочатку називав свою драму трилогією, руською трагедією, але остаточно «Рогнеда» залишилася «історичною драмою в двох частинах із інтермедією» [7, с. 79]. Перша частина твору складається із 14 сцен і розгортається в полоцькому замку князя Рохволода, друга частина (12 сцен) відбувається при дворі Володимира Великого. Дві частини, події в котрих відбуваються з різницею у кілька років, автор розмежував інтермедією під назвою «Лірник». У розмові мандрівного Лірника із Гуслярем представлено події, котрі відбувалися у кількарічному часовому проміжку між двома частинами трагедії, тому вона є своєрідною об'єднуючою темпоральною деталлю, у перерваному на кілька років художньому континуумі драми. Цей оригінальний і досить незвичний спосіб об'єднання подій за допомогою діалогу, один із учасників котрого був сам безпосередньо і дійовою особою в драмі (Лірник вирятував із Полоти тонучих Рогнеду і Володимира, котрий кинувся в річку, щоб врятувати її), не всім критикам припав до смаку. Крім того, багато із них вважало, що просто неприпустимо, щоб у фінальній сцені головна героїня таки здобула омріяну свободу, адже у переказі йдеться, що Володимир звільнив Рогнеду і разом із їхнім сином Ізяславом відправив до Полоцька, віддаючи їй у власність полоцьке князівство Рохволода. На думку суддів, таким чином, автор ламав усталену традиційну конструкцію класичної трагедії. Конкурсний комітет, схиляючи голову перед могутністю князя Володимира, прагнув також і серце Рогнеди сповнити такими ж почуттями. Северина Духіньська у спогадах про Томаша Олізаровського цитує лист одного із п'ятнадцяти членів комітету, адресований Еустафію Янушкевичу із проханням бути посередником у перемовинах між автором драми та конкурсним комітетом щодо цього питання. Ось невеличкий абзац із цього листа: «Для того, щоб драма справила на глядачів сильне враження, вона повинна закінчитися трагічно. Рогнеда, врешті скорившись Володимиру, під впливом його сили та могутності почала б ставати прихильнішою до нього і тоді, будучи гордою і боячись до решти віддати своє серце князеві, через внутрішню боротьбу, могла б вчинити самогубство. Саме такий фінал, на думку конкурсного комітету, був би гідним настільки величної теми. (…) Якби автор погодився внести ці і подібні правки, додає член конкурсного комітету, то в сценічному плані трагедія виглядала б значно виграшніше, і «Рогнеді» присудили б перше місце у цьому конкурсі» [4, с. 254]. Лише один із суддів, відомий театральний критик Кароль Вітте, повністю поділяв початковий авторський задум щодо завершення драми. Він написав Томашеві Олізаровському листа із палкою підтримкою, вважаючи, що «потрібно прибирати трупи зі сцени, де їх і так вже назбиралося надто багато» [4, с. 254]. Та все ж його голос не переважив у суддівському голосуванні. Із цієї причини Томаш Олізаровський був змушений переробити початкову версію твору і вніс правки у драму. Зі спогадів сучасників відомо, що він вчинив це дуже неохоче і про це згодом таки вельми шкодував, оскільки фінальні слова княгині Рогнеди про волю мали для автора значно сильнішу художню промовистість, саме завдяки своєму ідейному сенсу, аніж турбота про дотримання усіх традиційних канонів класичної трагедії, котрі вимагали трагічного закінчення твору. Повага до історичної традиції не дозволила йому сповнити серце Рогнеди почуттями, які зробили б її «більше схожою на іспанську Химену, аніж на скорботну Гориславу» [7, с. 79], котру настільки вподобав руський люд, що увічнив у своїх переказах. Та, котра не роззула Володимира, до кінця залишилася вірною своїй честі й ненависті, але серце її розірвалося від болю; драма, з огляду на забаганку конкурсних суддів закінчилася трагічно. Поет був удостоєний другої премії. Голова конкурсної комісії у листі до митця привітав його зі створенням настільки «першокласної» драми, розхвалюючи усі її переваги [4, с. 255]. Саркастична жилка прокинулась тоді в поетові і він написав чотиривірш у відповідь на цього листа: «Pierwszorzędne piękności, a nagroda druga, // Zapytaj, a odpowiedź nastąpi nie długa.

// Pierwszorzędnych piękności racja odpowie: // Nagrodami pierwszymi nie wieńczą w Krakowie» [4, с. 255]. «Рогнеда» була трагедією поневолення, страждань і порятунку, саме тому згідно із задумом автора повинна була закінчуватися на оптимістичній ноті. Звичайно, у творі можна прослідкувати чимало невідповідностей, особливо у логічному відтворенні певних психологічних рис у характерах дійових осіб. Однак це дозволяє поглянути на драму і в інтегральному ключі, адже досить часто шляхетність і велич ідеї впливає на докорінне переосмислення людиною її думок та вчинків у повсякденному житті.

7 лютого 1874 року відбулася прем'єра «Рогнеди» на сцені краківського театру. Численні відгуки, що з'явилися в тогочасних часописах, висловлюють досить розмаїті думки щодо художньої цінності драми та її сценічної реалізації [7, с. 80]. Кореспондент «Пшегльонду Тигодньового» («Przeglądu Tygodniowego»), підкреслюючи театральні недоліки «Рогнеди», визнає, що вона «безперечно, має неабияку літературну цінність: віршовані рядки, сповнені краси слова, особливо в діалозі двох лірників» [7, с. 81]. Омікрон у «Газецє Народовей» («Gazecie Narodowej») так відгукується про «Рогнеду»: «Ця велична споруда, хоча й зведена без чіткого дотримання усіх архітектурних правил, майже немає вад у своєму орнаментному оформленні, за винятком, мабуть, надто часто повторюваних у першій частині Рогнедою тверджень щодо того, що вона не стане дружиною сина невільниці. (...) Сам твір, навіть враховуючи усі недоопрацювання, дуже оригінальний (...), а поетичне втілення є класично чистим і довершеним» [8, с. 1]. Автор досить об'ємної анонімної рецензії, опублікованої в часопису «Край», провів ретельний аналіз драми, звертаючи увагу як на авторське новаторство, так і на недоліки, особливо в конструюванні характерів дійових осіб. «Рогнеда» — це щось надзвичайно оригінальне, щось нове, те, про що ми поки не маємо жодного уявлення. І саме це автор намагався, очевидно, донести глядачеві, саме тому він надав драмі навіть особливу зовнішню форму, яку раніше не практикували і не втілювали на сцені. Але ми можемо навести приклад непослідовності у формуванні характерів дійових осіб: «Володимир спочатку постає перед нами як шляхетна людина, потім як суворий тиран, потім геть м'який і вразливий, безпідставно зворушений словами Лірника, аби через десять рядків знову стати мстивим ворогом Рогнеди» [9, с. 7]. Поведінка головної героїні теж рясніє певними невідповідностями, особливо у ставленні до Володимира. Попри те, у рецензента немає жодних претензій щодо безумовно «мелодійного та шліфованого вірша драми» [9, с. 7]. За його словами, чи не найбільшу похвалу заслуговують краківські актори, які грали «Рогнеду». Також, наприкінці, особливо відзначається «старанність» дирекції театру, котра забезпечила виставу новими костюмами та декораціями, а також чудовими акторами [9, с. 7]. Це був знак справжнього вшанування і надзвичайно дружній жест для «Рогнеди». Досить велику рецензію присвятив «Рогнеді» анонімний дописувач краківського «Часу» («Czasu») [10, с. 7]. Він зазначає, що «Рогнеда вже давно викликала неабияке зацікавлення у краківському товаристві, що засвідчила на прем'єрі вщерть заповнена зала, незважаючи на карнавальний період. Основним закидом щодо драми стала незвичність її форми, котра полягала в поділі на дві частини, розділені «Інтермедією». Водночас він наголошує, «що не кожен зумів би настільки віртуозно, наче із мармуру, вирізьбити головну героїню драми». Отож, якщо б Томаш Олізаровський був менш «оригінальним у своїй оригінальній драмі», то, безсумнівно, посів би саме перше місце у конкурсі [10; 7, с. 82]. Критик намагається також виправдати і досить суперечливу поведінку Володимира, пояснюючи, що «диким характерам (...) притаманні певні неочікувані, миттєві пориви великодушності» [10, с. 7].

На думку професора Тадеуша Сіверта, основними причинами не надто теплого прийому «Рогнеди» на сцені й зняття її з театральної афіші після прем'єри були такі: передусім не подобалося «новаторство» Томаша Олізаровського у композиції драми, яке суттєво відрізнялося від традиційних правил класичної драми і викликало осуд у критиків драми; у той час на «козьмянівську» сцену уже були впроваджені великі драми Юліуша Словацького, із котрими Томашу Олізаровському було, звичайно, дуже важко конкурувати [7, с. 84]; з'явилися французькі комедії, (...) що були новим типом реалістичної міщанської драми, а поряд із ними і польські міщанські комедії, серед такого репертуару і нових смаків глядачам «найменше подобалася» «Рогнеда» Томаша Олізаровського [11, с. 3]. Значно загострилося критичне ставлення до краківського театру, котрий переоцінював свої мистецькі досягнення порівняно з варшавським театром. Крім того, прем'єра «Рогнеди», незважаючи на

схвальні відгуки про гру акторів, була ослабленою через хворобу Антоніни Гофманн, котра, перебуваючи під наглядом лікаря, отримала дозвіл лише на разовий виступ. Захворів також і актор, котрий мав грати роль Бориса, його в останній момент замінив інший актор [7, с. 84]. Прем'єра, приурочена до бенефісу Фелікса Бенди, мала святковий характер і зійшла зі сцени не через провал, а через нещасливий збіг обставин. Мар'ян Дубецький теж стверджує, що «цьому було багато причин, які взагалі не мали відношення до справжньої художньої цінності драми» [1, с. 376]. Та все ж створення образу нескореної і волелюбної Рогнеди було для Томаша Олізаровського на схилі років, перебуваючи на чужині, у довічному вигнанні, зовсім невипадковим вчинком, значно вагомішим, ніж може видаватися на перший погляд. На думку Марти Рушиньської, «повернення до слов'янських витоків, міфічної вітчизни, окрім буквального значення (переклади, стилізації, оригінальна творчість) мало для митців також і символічний вимір: воно було спробою налагодити діалог між сучасністю та минулим. Слов'янська ідея могла стати для польської свідомості ліками від національної поразки» [12, с. 92].

ЛІТЕРАТУРА

1. Dubiecki M. Tomasz Olizarowski / M. Dubiecki // Przegląd Powszechny. — 1893. — S. 366–379.

2. Giller A. Tomasz Olizarowski. Wspomnienie / A. Giller. — Lwów, 1879. — S. 1–45.

3. Olizarowski T. Pieśń do Franciszka Duchińskiego (przy oddaniu mu zegarka) / T. Olizarowski // Twory Dydyma Olifira. — S. 13–16.

4. Duchińska S. Tomasz August Olizarowski / S. Duchińska // Biblioteka Warszawska. — 1879. — T. 4. — S. 1–35; 222–259.

5. Rognieda // Encyklopedia Powszechna Orgelbranda. — Warszawa, 1866. — T. 12. — S. 640.

6. Olizarowski T. «Rognieda» // Рукописний відділ Польської бібліотеки в Парижі. — BPP № 102. — Akc. 95/1.

7. Wybór pism T. A. Olizarowskiego. Wstęp T. Sivert. Zbiory specjalne Instytutu Sztuki PAN. Sygnatura 1753/II (kartka 1–105).

8. Omikron. Kronika Krakowska // Gazeta Narodowa. — 1874. — № 34.

9. Teatr (bez autora) // Kraj. — 1874. — № 32.

10. Przegląd Dramatyczny (bez autora) // Czas. — Kraków, 1874. — № 32.

11. Z. P. Dział literacko-artystyczny / Z. P. // Dziennik Polski. — 1874. — № 39. — S. 3.

12. Ruszyńska M. Ziewonia. Romantyczna grupa literacka. — Zielona Góra, 2002. — S. 233.

Богдана ГОНЧАРЕНКО
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ІДЕЇ ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

Наше дослідження — це спроба актуалізації ідей жіночої емансипації в українській та польській літературах другої половини XIX століття у контексті сучасного літературознавчого дискурсу навколо емансипаційних тенденцій у вітчизняному письменстві з огляду на їх особливості, відмінності та позитивістські впливи.
Ключові слова: *емансипація, фемінізм, позитивізм, дискурс, модернізм, літературний канон, гендер, парадигма, ґенеза, жіноча література.*

This article is an attempt to mainstream ideas of female emancipation in the Ukrainian and Polish literatures in the second half of the 19th century in the context of modern literary studies of discourse around the emancipation trends in the domestic literature, given their peculiarities, differences and positivistic influences.
Keywords: *emancipation, feminism, positivism, discourse, modernism, literary Canon, gender, paradigm, human, women's literature.*

Niniejszy artykuł jest próbą aktualizacji idei emancypacji kobiet w ukraińskiej i polskiej literaturze drugiej połowy XIX wieku w kontekście badań literackich nowoczesnego dyskursu wokół tendencji emancypacji w rodzimej literaturze z uwzględnieniem ich specyfiki, różnic i wpływu pozytywistycznego.
Słowa kluczowe: *emancypacja, feminizm, pozytywizm, dyskurs, modernizm, kanon literatury, gender, paradygmat, literatura kobieca.*

Як відомо, ідеї жіночої емансипації в українській та польській літературах як культурно-освітня проблема виникають уже в 40-х роках XIX ст., проте лише у другій половині цього століття набувають характеру гострої соціальної та національної проблематики. Провідні письменники, публіцисти, громадські діячі обох народів, які, завважмо, перебували у бездержавному стані, на той час зробили значний вклад у представлення проблем жіноцтва, їх актуалізації та заразом у творення і пожвавлення жіночого руху у тодішньому соціумі, передусім у формування повноцінної жіночої свідомості, оскільки саме усвідомлення жінкою своєї суспільної повноцінності дало можливість заявити їй про свої права. Зокрема на цьому наголошувала Леся Українка, коли писала «...успехи женщины в науке и искусстве, завоевание ею новых областей труда, женский рабочий вопрос, пересмотр закона о разводе, периодические женские конгрессы…» змусили європейців говорити вже не про жінок, а про жінку у контексті усіх суспільних проблем. Зрештою, саме Леся Українка, даючи оцінку творчості Ольги Кобилянської у своїй праці «Малороссийские писатели в Буковине», звернула увагу на появу в нашій літературі нового типу «жіночого питання».

Цю тезу Лесі Українки цілком можна розглядати сьогодні в контексті сучасного літературознавчого феміністичного дискурсу, що аж ніяк не спростовує, на нашу думку, висновок одного з його чільних представників в особі Соломії Павличко, яка стверджувала, що фемінізм — феномен іншої західної цивілізації, а в Україні потужна феміністична традиція зародилася лише в останні десятиліття XIX ст. (С. Павличко. «Фемінізм як можливий підхід до аналізу української культури»). Проте якраз Павличко, оцінюючи значення літературного альманаху «Перший вінок», відзначає, що Олена Пчілка, Наталя Кобринська та інші його авторки, перейнявши досвід своїх попередниць — Марка Вовчка та Ганни Барвінок, заклали у вітчизняній літературі основи нової традиції. Завдяки цим авторкам, за її висновком, у 80-х роках XIX ст. «прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним «феміністична ідея». Тож важко не погодитися з низкою учасників цього дискурсу разом із С. Павличко — Т. Гундоровою, В. Агеєвою, Н. Зборовською, Н. Шумило та іншими, які аналізують емансипаційні традиції в українському письменстві кінця XIX — початку XX ст., наголошуючи на концептуальності самого явища жіночої літератури загалом, та бачать її найяскравіших представниць

серед фундаторів українського модернізму тієї пори. Справді, без осмислення цих літературних тенденцій якраз із висоти жіночої перспективи ми не можемо говорити про повноту вітчизняного літературного процесу тієї пори та його співвідношення з емансипаційним жіночим рухом.

Не менш актуальним питанням є повернення до соціокультурного канону тієї пори через «реінтеграцію» творчості таких чільних його представників, як Ольга Кобилянська, Наталя Кобринська, Леся Українка та цілої плеяди «забутих» імен. Говоримо тут про нове осмислення творчості Грицька Григоренка, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської, Христі Алчевської та інших.

Варто наголосити заразом і на цілковитій природності «еволюції» ідей фемінізму та емансипації в українській літературі цього періоду загалом і в її жіночому сегменті зокрема. І найперше переосмислення потребує творчість Марка Вовчка як фундатора вітчизняної феміністичної думки, яка вперше в українському письменстві поставила ідею емансипації жінки в центрі твору, змоделювавши образ нової жінки — цілісної, рішучої, цілеспрямованої, здатної долати обставини та опір середовища. Цілком доречно буде розглядати як базову класифікацію літературного фемінізму методологію Е. Шовалтер, коли феміністична його стадія наступає після так званої жіночої фази, яка невдовзі знову повторюється.

І ще одна чи не найяскравіша типологічна характеристика феміністичних пріоритетів українських письменниць та письменників тієї пори, коли прагнення жінки до освіти ними розглядалося як основна засада емансипації особистості. Адже якраз ті історичні обставини, в яких перебувала тоді українська нація у тодішньому стані її «невиробленості», на відміну, скажімо, від польської, перетворюють творче надзавдання розвитку цих образів на шляху до освіти, самовдосконалення у ще один засадничий пріоритет емансипації по-українськи, пов'язаний із завданням виховання національно свідомих патріоток, чого не скажеш про феміністичні традиції в тодішній польській літературі і її «емансипатської» складової, що з'являється тут як літературно-культурне явище у творах представників позитивістської школи.

Вочевидь цей висновок не менш актуально звучить і для дослідників ідей емансипації в польській літературі. Хоча слід визнати також і те, що, попри свій бездержавний статус, польська суспільність на той час була порівняно з українською в обох імперіях — Австро-Угорській та Російській — і почасти в тодішній Німеччині, так би мовити, більш національно-культурно і суспільно увиразненою, що пов'язано насамперед із особливостями національно-визвольного руху поляків протягом XIX століття, який, як відомо, мав домінуючий вплив на культурні процеси в житті польської нації загалом і в її літературі зокрема. Можливо, подібний нібито власне політологічний наголос у контексті поступу польського літературного процесу зазначеного історичного періоду видасться зайвим чи надуманим; та саме в ньому, на нашу думку, слід шукати принципові відповіді на питання про те, яким шляхом пішли польські позитивісти та чому вони, скажімо, сформулювали ідеї «свого» польського позитивістського реалізму, на основі якого і з'явилася польська феміністична традиція, та які заперечували традиції національно-визвольної боротьби, висунувши на передній план так звані засади «тверезого мислення», уваги до копіткого дослідження всіх дрібниць повсякденного життя — аж до заперечення набутків свого літературного романтизму.

І все ж порівняння феміністичних тенденцій якраз у цих сусідніх літературах та їх соціумі нам видається цілком доречним і логічним, адже зокрема на теренах Австро-Угорської імперії українська література хоч і розвивалася в нерівних суспільних умовах порівняно з польською, проте типологічні характеристики між ними значно збігаються, за винятком засадничої мети ідей емансипації в українській літературі, пов'язаних із творенням образів національно свідомої жінки.

Доречним тут буде наголосити і на особливостях впливу феміністичних ідей на тодішнє українське суспільство, яке, найперше на Галичині, Буковині, вже у другій половині XIX ст. було досить розвинене і структуроване з огляду на більшу «демократичність» і терпимість до культурницьких запитів нацменшин в Австро-Угорській імперії. На теренах Російської імперії після невеличкої «відлиги» початку 60-х рр. XIX ст. та вимушеної еміграції Михайла Драгоманова, який, за визначенням Соломії Павличко, також був частково феміністом, годі було говорити про будь-яке публічне та легальне просування ідей емансипації, наголосимо, саме української жінки, а не жінки загалом. У свою чергу, на території Польського королівства та

колишніх територіях Речі Посполитої, що перебували в Російській імперії, для польської літератури та культури загалом усі ці процеси перебували у значно сприятливішому стані й залишалися для поляків в єдиному, по-сучасному кажучи, інформативному та комунікативному просторі з польською спільнотою Австро-Угорщини і навіть Німеччини, створивши з ними, по суті, єдину культурно-національну автономію, найяскравішим виразником якої і була, власне, тодішня польська література. Українська спільнота таких переваг у своєму підневільному та національно «невиробленому» стані не мала і не могла мати, а тому творила свої засади культурно-національної окремішності у надзвичайно складних умовах, хоча це вже теми для інших досліджень та дискусій.

Тож, наголошуючи на особливостях типології ідей емансипації жінки в тодішній українській літературі, нагадаємо ще раз першу визначну українську феміністку — письменницю Марко Вовчок, яка ще у 1870 році пробувала заснувати в Росії журнал «Переводы лучших зарубежных писателей», який вона хотіла видавати для інтелігентних жінок. Власне, саме вона редагує відому статтю Джона Стюарта Міла «Поневолення жінок», яка справедливо вважається мало не засадничою для феміністичного руху в тодішній Європі. Зрозуміло, що героїні її творів далекі від образів жінок-феміністок тієї ж Наталі Кобринської, яка небезпідставно вважається центральною постаттю українського феміністичного руху другої половини XIX ст., проте саме Марко Вовчок, повторимось, є першовідкривачем «жіночого питання» в українському письменстві, що, власне, стало своєрідним літературним містком для появи в ньому нових жіночих образів вже у творах гендерної тематики засновників феміністичного руху, до яких ми відносимо, крім Наталі Кобринської, Олени Пчілки, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, і цілу плеяду згаданих літераторок, представлених в альманасі «Перший вінок», та їх послідовників. Зрозуміло, особливе місце у формулюванні й просуванні ідей емансипації в літературі, громадському русі тієї пори належить Іванові Франку та Михайлові Павлику, Івану Нечую-Левицькому, Панасу Мирному та іншим представникам так званого чоловічого письменства, яке хоч і має певні відмінності з жіночою літературою, проте їх консолідує якраз тодішня літературна епоха, спільний літературний канон, спільні рамки стильових тенденцій.

Наскільки серйозним був цей суспільний виклик, мабуть, найпереконливіше свідчить арешт та шестимісячне ув'язнення у 1876 році Михайла Павлика за написання і публікацію в журналі «Громадський друг» оповідання «Рубеншукова Тетяна», у якому влада побачила виклик усім моральним засадам. Іван Франко, вважаючи шлюб формальністю, у листі до Ольги Рошкевич від 20.09.1878 р. виокремлює з позицій сучасного йому суспільного мислення кілька складових гармонійного життя у подружжі: «любов правдива», потреба «високої, гуманної й чесної цілі, за яку тото подружжя боролося спільною силою ввесь вік» та «обопільна свобода ділання». Франко, створивши образ Анни — жінки, що абсолютно вільна у своїй любові, в ім'я якої вона дає найбільшу жертву — свою неславу серед людей («Украдене щастя»), поставив жіночу любов вище сімейного обов'язку, в чому, за словами І. Книш, він бачить прояви істинної волелюбності. Ця ідея трансформувалася М. Павликом («Ребенщукова Тетяна») у гасло вільної любові. Ідея абсолютної жіночої свободи знайшла яскраве відображення у творчості Лесі Українки в образах Касандри («Касандра»), Міріам («Одержима»), Донни Анни («Камінний господар»), Мавки («Лісова пісня»), Оксани («Бояриня») тощо. Поряд із цими образами жінок стоїть героїня повісті І. Нечуя-Левицького «Над Чорним морем» Надія Мурашкова та героїні Панаса Мирного у творах «Бурлачка», «Повія», «Лихий попутав». Ці образи жінок, різних за інтелектуально-почуттєвим навантаженням, специфікою внутрішнього світу, особистими долями, поєднані ідеєю вільного, незалежного від будь-яких ущемлень індивідуальної свободи життя, високим рівнем життєвої активності, яка проявляється на шляху боротьби проти філістерства, пристосуванства, інертності.

У журналі «Ruch» (1888, № 6) І. Франко відгукнувся літературною рецензією на появу повісті «Do światła!» Вінцента Рапацького. Його привабила вже сама проблематика твору — історичний аналіз процесів соціальної емансипації жінки, зокрема, у тодішньому єврейському соціумі. Така увага до теми диктувалася, безумовно, світоглядом тогочасного І. Франка — переконаного демократа і позитивіста, тобто людини, яка вірила у всеохоплюючий прогрес, у потребу зростання людської толерантності й чуйності, правової визначеності й просвітительства. Франко відзначає «простоту і цілісність» композиції у польського письменника як ознаки нового стилю і уміння точно проклада-

ти нові художні шляхи зображення та закидає йому слабкість психологічного вмотивування вчинків героїв. Тобто він постійно підводить читачів-рецепієнтів до усвідомлення головної засади реалізму: все у творі має бути природним, органічним, пройнятим єдиним мистецьким духом; кожна ситуація, портрет, художня деталь, пейзаж, штрих, фраза мають відповідати логіці правди і суспільно-психологічних законів буття, без надмірностей фантазування, бутафорності, декоративності, пишномовності.

Звідси зрозуміло, чому І. Франко дав таку схвальну характеристику п'єсі «Lena» Мар'яна Ясєнчика (псевдвонім Вацлава Карчевського) — польського письменника і драматурга, члена редколегії «Kurjera Lwowskiego» — у невеличкому відгуку про її постановку на сцені львівського театру («Kurjer Lwowski», 1888, № 276). Франка особливо привабила проблематика твору — морально-психологічний конфлікт у шляхетській сім'ї, який викликає низку ментальних, етичних, соціальних запитань про життя верстви тогочасного польського суспільства. Можна добачити у цьому творі й тематичний перегук із пізнішою драмою самого Франка «Украдене щастя» (1894), де в центрі зображення жінка та її внутрішній, душевний надлом від нещасливого кохання, від сімейної порожнечі. Тож можна припустити, що саме ці тенденції польської літератури певною мірою вплинули на посилення психологізму і відповідної художньої специфіки в українського письменника.

Завважмо принагідно і таку засадничу тезу з праці «Українство на літературних позвах з Московщиною» І. Нечуя-Левицького, де він цитує Дрепера: «Нація може поправитись від конфіскації її провінцій, її багатства, від контрибуцій, але вона не може поправитись від найстрашнішого акту війни — від конфіскації її женщин».

Проблема жіноцтва є надто гострою і з тієї причини, що, маючи багато як прихильників, так і противників, емансипаційний рух мав заразом дуже значну частину цих противників у особі самого жіноцтва, яке, як слушно зауважила І. Книш, звиклось зі своєю роллю рабині, іграшки для чоловікової розваги.

Тож якраз під впливом таких ідей і набувають актуальності подібні способи розв'язання проблеми жінки, насамперед через мотивацію жіночої праці на користь суспільства та її прагнень до самоосвіти та самовдосконалення. Історія участі української жінки у суспільно корисній праці XIX ст. засвідчує, що ці ідеї, хоч і мали місце, однак, будучи рідкісним явищем, не отримали широкого суспільного обговорення, хоча зацікавлення у передової громадськості деякою мірою викликали. Так, П. Зайцев у своєму дослідженні наводить таке реагування преси на публікацію поетичної роботи представниці 40-х рр. цього століття М. Писаревської: «...наконецъ хоть одна Малороссіянка удостоила своимъ перомъ родимую літературу». Праця української жінки на ниві письменства, малярства, артистичної діяльності, педагогічної, медичної справи тощо значно поширенішим явищем стала вже наприкінці XIX ст., відповідно ця тема знаходить відображення у художній творчості.

Ми можемо дати характеристику таких образів у їх творчій ретроспекції. Так, вже І. Франко створює образ жінки-підприємця («Для домашнього вогнища»). Досить показовою тут є і повість Кобринської «Задля кусника хліба», де гостро звучить ідея необхідності суспільної жіночої праці як засобу унезалежнення жінки, протистояння її безсильності, «"нездібності" о собі думати». Цілу плеяду жінок творчих професій (письменниць, художниць, артисток) дала творчість Ольги Кобилянської, де основна ідея окреслена письменницею так: «...щоби жінкам було вільно... в житті самій утвержуватися, не ждати лише подружжя, котре сталося простим прибіжищем проти голоду й холоду!». Думки щодо сучасного та майбутнього жінки-митця висловлює Леся Українка у статтях «Два направления в новейшей итальянской литературе», «Малорусские писатели на Буковине», «Новые перспективы и старые тени».

Проблему виховання жінки піднімав у своїх творах і І. Нечуй-Левицький, зокрема у своїх «Хмарах». Як А. Свидницький, він зображує шкідливий вплив чужоземної освіти, зведеної на недемократичних засадах, на дух та душу майбутньої жінки. Проблема жіночої освіти продовжувала хвилювати передову українську громадськість і наприкінці століття. Так, Павлик висловлював своє занепокоєння з приводу того, що галицька жінка є надто примітивною не лише у суспільних поглядах, а й у своєму світогляді: її зацікавлення обмежують теми «весілля, забави і погода». У цьому плані І. Франко змальовує такий ідеал жінки: любляча, гаряча, сердечна і водночас «мисляча, розумна, чесна й переконана». Ідею гармонійної жіночої освіти, втіленої у художній творчості, у своїй педагогічній діяльності відстоювала С. Русова, яка покладала на освіту величезні надії у перетво-

ренні жінки із «породильниці своїх дітей» у вмілу їх виховательку, із чоловікової невільниці у його повноправну дружину, із рабині у економічно незалежну людину, врешті у енергійного борця за права своєї країни.

Попри усталений у літературі мотив співчуття знедоленій жінці (Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, Марко Вовчок, Ганна Барвінок, пізніше був широко представлений у творчості І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Старицького), саме А. Свидницький жорсткіший до покірної меншовартості своїх героїнь — Орисі, Теклі, паніматки («Люборацькі»), Катрусі («Гаврусь и Катруся»). У такій тенденції позиції А. Свидницького є ідейно близькою наукова позиція Лесі Українки, яка у статті «Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской беллетристики)» викриває тип сентиментально безособистісної, добродійно пасивної жінки — «...с очень кротким характером и овечьими привычками».

Досить суттєвим питанням жіночого руху в Україні другої половини XIX ст. було питання типізації українського жіноцтва, яке відкривало ширші можливості для оптимізації вирішення проблеми жіноцтва в цілому. Для А. Свидницького було важливим представити, як зазначалося, два типи жінок — активних (нових жінок) і пасивних (традиційних Берегинь); соціально захищених та жінок низького соціального статусу; українок та полячок — за національною спрямованістю виховного впливу. Зазначену світоглядно-художню позицію надалі науково розробили Н. Кобринська, М. Павлик та П. Грабовський, із тією різницею, що письменниця поділяла жінок на «поступових» та «консервативних». Власне, саме Кобринська на той час найбільш повно сформулювала ідеї українського феміністичного руху, найперше у своїх публіцистичних статтях — «Про рух жіночий в наших часах», «Руське жіноцтво в Галичині в наших часах», «Замужня жінка середньої верстви» і «Про первісну ціль Товариства руських жінок у Станіславові», що увійшли в альманах «Перший вінок» (1887), який вона видала разом з Оленою Пчілкою. Не менш важливу роль у формуванні ідей емансипації матимуть і три книжки Кобринської «Наша доля» у її серії «Жіноча бібліотека». Михайло Павлик надавав провідну роль у «жіночому питанні» соціальному чиннику: для нього існували селянки та «жіноцтво в вищих станах» («Перші ступні русько-українського жіноцтва»), а до прикладу, для Павла Грабовського жіноцтво України розподілялося на «московок», русинок та польок («Дещо в справі жіночих типів»).

Вочевидь усі літературознавчі набутки тієї пори слід розглядати нині у контексті сучасного дискурсу щодо впливу ідей емансипації на вітчизняний літературний процес у другій половині XIX ст., де необхідно вже чіткіше ставити акценти на висновках дослідників радянської пори, що були досить поверховими та ідеологічно заангажованими. Хоча, на наш погляд, дуже важливим тут є і сама ретроспектива досліджень цієї теми у вітчизняному літературознавстві.

До найбільш ранніх розвідок у розкритті проблеми української жінки в суспільній та літературній думці України другої половини XIX ст. належить стаття П. Зайцева «Перші українські поетеси XIX віку» (Київ, 1918), в якій на засадах історизму, детермінованості розкривається тема участі української жінки в культурному житті країни. Жіночий рух кінця XIX ст. у галицькій Україні з позицій культурно-історичної школи української науки аналізує М. Возняк у праці «Як дійшло до першого жіночого альманаха» (Львів, 1937), в якій проаналізовано і сам процес виходу у світ цього першого українського жіночого видання. Проблеми становлення української жінки-громадянки у контексті ґенези української державності досліджував із погляду науки української діаспори О. Луговий у праці «Визначне жіноцтво України» (Торонто, 1942). Ґенезі жіночої суспільної активності в України другої половини XIX ст. Русова присвятила дослідження «Наші визначні жінки», де проаналізовано внесок «чільного жіноцтва» доби у культурний поступ України. Проблемі української жінки другої пол. XIX ст. присвячено низку праць дослідниці з української діаспори І. Книш. У монографії «Іван Франко та рівноправність жінки: У 100-річчя з дня народин» прослідковано внесок Каменяра у вирішення жіночого питання у дотичних до процесу відродження української нації кінця XIX ст. напрямах. Доволі актуальним залишається дослідження питання еволюції жіночої теми у другій пол. XIX ст. у дисертації М. Сметанської «Проблема соціальної емансипації жінки в українській прозі XIX — початку XX століття», написана з позицій радянського літературознавства.

Звертаючись до літературознавчих досліджень із цієї проблематики Соломії Павличко, слід виділити і її статтю «Чи потрібна україн-

ському літературознавству феміністична школа?», в якій, окрім розкриття методологічних засад нового наукового напряму, вона звертає увагу на питання фемінності українського національного характеру та проблеми сучасного жіноцтва. Зазначена праця, як і книга Н. Зборовської «Феміністичні роздуми», написана з методологічних підходів гендерного напряму сучасного українського літературознавства. Ґенезі суспільного протесту української жінки, її громадської активності, відображеній у художній літературі (не лише XX, а й другої пол. XIX ст.), присвячене дослідження О. Міщенко «Жінка в українській літературі 20–30 років XX століття». Ця праця, як і дослідження Г. Ткаченко, І. Волкової, «Жіночі студії в Україні», написана з сучасних методологічних позицій української науки.

Повертаючись до теми емансипації жінок у польській літературі в другій половині XIX ст., повторимось, що їй властиві усі типологічні характеристики літературних образів та шляхів розвитку феміністичного руху, які характерні і для тогочасного українського та європейського письменства. Там також, як у більшості європейських країн, постає питання освіти жінок. У дискусіях беруть участь як особи, безпосередньо пов'язані з освітньою діяльністю, так і публіцисти та філософи. Їхні доповіді ставлять питання, як саме, як довго і в який спосіб потрібно навчати жінок та дівчат. Ще в 40-х роках засновано першу групу польських емансипанток, так званих ентузіасток, Іполит Скімборовський на чолі з освіченим педагогом Нарцизою Жміховською видає «Przegląd Naukowy». Але найбільшої сили набирає полеміка з питання освіти жінок якраз у другій половині XIX століття, зокрема, після польського січневого повстання 1863 року в Російській імперії ця проблематика набуває нового контексту і виміру.

У польській літературі засадничими стають жіночі образи у творах Елізи Ожешко, в яких описано жіноче виховання, становище жінки в тогочасному суспільстві. Окремий типаж образів жінок творить Генрик Сенкевич, героїні якого, зокрема, у його соціально-психологічних романах «Без догмата» і «Родина Поланедських», є, за визначенням Михайла Грушевського, «апотезою жіноцтва» й підносять жіноцтво на небувалу висоту.

Дуже важливі погляди на емансипацію жінок визначного польського публіциста, письменника-драматурга, ідеолога польського позитивізму Олександра Свєнтиховського, який виражає їх у статтях, де описано дискримінацію жінок. Польський дослідник творчості Свєнтиховського Богдан Мазан говорить, що автор виступав за: надання жінкам можливості працювати та їх економічну незалежність, за виховання та освіту жінок (початкова, домашня, середня та вища), за правові основи для укладання і розірвання шлюбу, за рівність жінок у моральній оцінці суспільством та історичній оцінці. У драмах Олександра Свєнтиховського знаходимо і жінок-індивідуалісток, наприклад, Реґіну (Regina), яка була самодостатньою вільною жінкою, що сама обирає собі партнера. Знаходимо в нього також постаті жінок, які залежать від власної вроди, зокрема, Емілію з драми «Piękna».

Томаш Єж у повісті «Emancypowana», виданій 1873 р., пише про вплив поганого виховання на характер підростаючої панни. Повість розпочав із презентації родинного гнізда героїні Юлії Славської, звертаючи увагу читача на проблему залежності людини від суспільного середовища.

Нещасливе, вимушене заміжжя, салонне життя підштовхнули Юлію до карикатурного сприйняття емансипації. Єж критично подає образ своєї героїні (дивний одяг, сигара, чоловіче товариство, азартні ігри). Говорить він, що і за кордоном так звана емансипація з'явилася з недостатньої зайнятості жінок, що логічно випливає з неправильного виховання.

Серед багатьох творів Єжа, які піднімають питання становища жінок у тогочасному суспільстві, на особливу увагу заслуговує повість «Handelek», надрукована на сторінках варшавського видання «Głos». У ній йдеться про торгівлю жінками. Головна героїня Йося Грабельська вихована небагатими батьками так, що свою вроду трактує як товар, який потрібно якнайдорожче продати. Його повість «Jaskółki» присвячена питанням освіти жінок за кордоном, ілюструє долі польських студенток в одному зі швейцарських університетів. Через неможливість отримати освіту у Варшаві молоді польки змушені навчатись закордоном. Крім Єжа про польок, які навчаються закордоном, писала відома тогочасна феміністка Марія Шеліга в повісті «Na przebój». Тему правильного виховання дівчат піднімає Томаш Єж і в повісті «Panna Zofia».

Повертаючись до статті-маніфесту польських позитивістів Олександра Свєнтиховського «Ми і ви», зазначимо, що так звана течія «варшавського позитивізму», до якої на-

лежали і Болеслав Прус (Олександр Главацький), Петро Хмельовський, Юліан Охоровт та інші, не була однорідною, зокрема, у своїх поглядах на ідеї емансипації. Адже той самий Болеслав Прус вороже ставився до цих ідей, що переконливо засвідчують його «Емансипатки». Зрештою, польський позитивістський реалізм як провідна течія тодішнього літературного процесу, про що ми вже наголошували, був чужий ідеалам національно-визвольної боротьби у будь-якій формі, на відміну від польського літературного романтизму. Не менш складна ситуація з цією проблематикою була і в засадах ідеології так званого краківського консерватизму, який «еволюціонував» до гасла «національного буття» незалежно від кордонів, а в Російській імперії навіть створив явище відвертого антинаціонального ренегатства — аж до закликів відмови від національної ідентичності та католицької церкви в ім'я згуртування слов'янських народів навколо Росії у протистоянні німецькій експансії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М. Як дійшло до першого жіночого альманаха / М. Возняк. — Львів, 1937. — 88 с.

2. Грабовський П. Вибрані твори: У 2-х т. / П. Грабовський. — К. : Дніпро, 1985. — Т. 2 : Статті, нариси. Оповідання. Листи. — 343 с.

3. Зайцев П. Перші українські поетеси XIX віку / П. Зайцев. — К., 1918. — 8 с.

4. Кобилянська О. Твори: У 5 тт. / О. Кобилянська. — К. : Держ. вид-во художн. літератури, 1962.

5. Кобринська Н. Вибрані твори / Н. Кобринська. — К. : Дніпро,1980. — 446 с.

6. Книш І. Іван Франко і рівноправність жінки: У 100-річчя з дня народин / І. Книш. — Вінніпег : Новий шлях, 1956. — 154 с.

7. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 тт. / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1975. — Т. 8.

8. Луговий О. Визначне жіноцтво України / О. Луговий. — Торонто : Український робітник, 1942. — 251 с.

9. Міщенко О. Жінка в українській літературі 20–30 років XX століття / О. Міщенко. — К. : РОВО «Укрвузполіграф», 1994. — 122 с.

10. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною: Культурологічні трактати / І. Нечуй-Левицький. — Львів : Каменяр, 1998. — 255 с.

11. Русова С. Наші визначні жінки / С. Русова. — Вінніпег : Союз українок Канади, 1945. — 107 с.

12. Сметанская М. И. Проблема социальной эмансипации женщины в украинской прозе XIX–XX века: Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03/ КПИ им. А.М. Горького / М. И. Сметанская. — К., 1987. — 194 с.

13. Франко І. Зібрання творів: У 50 тт. / Іван Франко. — К. : Наукова думка, 1976–1989. — Т. 48.

14. Mazan B. Wczesne dramaty Aleksandra Świftochowskiego. «Niewinni», «Ojciec Makary», «Piękna». Zarys mmagnfany / B. Mazan. — Łódź, 1991 — 81 s.

15. Świętochowski A. Przegląd piśmiennictwa polskiego. «Dziewczyna», powieść M. Dzikowskiego / A. Świętochowski // Przegląd Tygodniowy. — 1870. — Nr 49. — 396 s.

УДК 821.162.1.09

Володимир ЄРШОВ
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ПОЕТИКА САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ МЕМУАРИСТИКИ УКРАЇНИ ДОБИ РОМАНТИЗМУ

У контексті поетичних рис доби романтизму в статті проаналізовано особливості рецепції та рефлексії садово-паркового мистецтва, а також акватичні, геологічні та дримонічні мотиви у польськомовній мемуаристичній літературі Правобережної України.

***Ключові слова**: польська література, польськомовна правобережна мемуаристика, романтизм, поетика, часопростір, садово-парковий простір, акватичні мотиви.*

W kontekście właściwości poetyckich doby romantyzmu w artykule przeanalizowano właściwości recepcji i refleksji sztuki parkowo-ogrodowej, a także akwatyczne, geologiczne i drymoniczne motywy w polskojęzycznej literaturze pamiętnikarskiej Prawobrzeżnej Ukrainy.

***Słowa kluczowe**: polska literatura, polskojęzyczne pamiętnikarstwo prawobrzeżne, romantyzm, poetyka, chronotop, przestrzeń parkowo-ogrodowa, motywy akwatyczne.*

In the context of poetic features of the period of romanticism the features of receptions and reflections of park and garden art, and also aquatic, geological and drimonic motives in polish memuaristical literature of Right-bank Ukraine are analyzed in article.

***Keywords**: Polish literature, right-bank polish memuaristic, romanticism, poetics, chronotope, park and garden space, aquatic motives.*

Правобережні теоретичні рецепції садово-паркового мистецтва у польськомовній мемуаристичній літературі почали з'являтися на початку XIX ст., коли Ізабелла Чарториська оголосила «Різні думки про способи закладання садів» [5]. Знаним істориком і теоретиком садово-паркового мистецтва на Правобережжі був відомий письменник та критик Міхал Грабовський, який здійснив детальний опис парків Київської губернії у статті «Парки в Україні» [10]; йому також належить окреме дослідження Мошнинського парку в Черкаському повіті — «Парк князя М. С. Воронцова в Київській губернії» [3]. Вишуканим поціновувачем садово-паркового мистецтва, глибоким знавцем поетики садів Правобережжя був Євстахій Івановський, який у мемуарах «Декілька нарисів і пам'яток» присвятив садам українсько-польського кресо-пограниччя окремий розділ «Про сади у Польщі» [12]. Хоча твір Є. Івановського і з'явився наприкінці доби романтизму, він містив досить типові романтичні паркові рефлексії. Беззаперечна цінність мемуарів халаїмгородківця у тому, що він уперше комплексно семантизував правобережні парки, висвітлив їх композиційні особливості, назвав імена видатних правобережних митців, серед яких І. Чарториська, Цетнер та Вацлав Борейко, парк якого у Самострілах (тепер село Корецького р-ну Рівненської обл.) був зразком ландшафтного мистецтва. Описам правобережних парків і діяльності В. Борейка присвячені також окремі сюжети мемуарів Мар'яна Дубецького «На Кресах і за Кресами» [6].

Однак у мемуаристиці Правобережжя немає жодного парку, крім славнозвісної уманської Софіївки, який би послужив стрижневим сюжетом будь-якого ретроспективного пригадування. Софіївці в першій половині XIX ст. була присвячена поема Станіслава Трембецького «Софіївка»; про неї писав у «Щоденнику подорожі до Криму, що відбулась у 1825 р.» Кароль Качковський, розповідав у мемуарах «Контрактова мозаїка» Александр Гроза, їй присвятив «Опис Софіївки» Северін Гроза, її згадував у «Дусі степу. Прелюдія до нової поезії» Богдан Залеський, Северин Гощинський залишив у чернетках «Ніч у Софіївці», а француз Т. Темері склав «Путівник по Софіївці, яка зветься чудом України».

Дендрологічні рефлексії інших парків у правобережному мемуаристичному макротексті досить лапідарні та дещо периферійні: «Дім доглянутий, парк організований із великим смаком господинею та утримуваний із великою старанністю» [8, с. 389]. Це типова побіжна замальовка, яку зробила Єва Фелінська під враженням від коднянського парку М. Коженьовського. Річ у

тім, що правобережець постійно жив серед цього самого саду, парку, лісу та кущів і не мав потреби оспівувати те, що природно оточувало його століттями й не було для нього екзотичним, а лише природнім та знаним із дитинства. Лише коли з'явилися перші мемуаризовані подорожі, відбулися перші зустрічі з іншими ландшафтами, коли вступила в дію впізнавальна матриця «своє — чуже», Правобережжя стало по-особливому рефлектувати свої «звичні» парки. Але поетика парку, що мало свідчити не тільки про статок господаря, а й про характер його думок, а в підсумку — створення поетичного образу бурхливого «пінного Тетерева». У свою чергу, *Зигмунд Щесни* Фелінський пише про Густава Олізара просто як про «властителя прекрасного Коростишева над Тетеревом» [9, с. 41]. Київ над Дніпром, Кам'янець-Подільський над Смотричем, Коростишів та Житомир над Тетеревом — типова візія мемуаристичної локалізації простору.

Walery:	J prędko, i bez kosztu, można go ozdobić, W kształcie niby Angielskim, wyciąć drzewa starę, Probić kręte drogi, rzucić kąbów parę, Poustawiać posągi, dadż kamienne ławki, Usypać ładną kępę w pośrzodku sadzawki: Ocienić ją drzewami, Altankę zbudować, W guście chińskiey Pagod, daszek pomalować: W krótkim czasie, ten ogród wząłby inną postać.
Bogacki:	Takim, jakim był dawniej, takim musi zostać; Młodym się zwykle tylko nowości zachciewa. Któż-by tam, dla tych kląbów, ciął rodzayne drzewa, Niszczył dziadow pamiątkę, przerabiał na nowo? Tego nigdy niezrobię! [11, с. 14].

цих описів також виявилася відмінною від традиційної. З погляду європейця, правобережні парки були досить скромними, а для волинянина, киянина чи подолянина — органічними. Тому рецепції парків у правобережній мемуаристиці відносно рідкісні та дещо фрагментарні, але досить концептуальні й легко упізнаються.

На початку доби романтизму парки на Правобережжі почали закладати досить швидко, одним духом, навіть одним автором-іноземцем. «На польську паркову культуру від давнини великий уплив мали закордонні вояжі, під час яких пізнання себе відбувалося через вивчення інших. Мандрівники намагалися перенести набутий досвід до власного краю, де також користувалися порадами та послугами закордонних митців» [21, с. 18–19], — пише Я. Пелц. Ім'я Діонісія Міклера як садово-паркового архітектора, який заклав багато парків на Поділлі й Волині, на українсько-польському кресо-пограниччі стало знаковим. Пафосно характеризує творчість ірландського митця Александр Пжездецький: «Не могли залишитися байдужими для Міклера пінні береги Тетерева, й у Коростишеві у свій ювілейний рік він залишив про себе пам'ятку» [22, с. 141]. Важко погодитися з тим, що в Коростишеві Тетерів мав пінні береги і що саме ця подробиця могла стати приводом для закладання парку. Однак романтичний пафос був умотивований обґрунтуванням події — закладанням

Паркам Правобережжя в мемуаризованих подорожах «Поділля, Волинь, Україна. Картини місць і часів» Александра Пжездецького присвячено окремий розділ «Сади Міклера»: «Було б чудово і похвально зібрати всі види палаців і парків на Поділлі, Волині й Україні, вирізати їх на сталі, і, зробивши до гравюр докладний опис, видати як ціле зібрання на зразок англійських пейзажів (як це вже зроблено в Галичині). Але під час відбору могли б постати труднощі, бо існує велика кількість палаців і парків, що розляглися понад річками й озерами Волині, в ярах Поділля і в степах України». Така рецепція виражає дві особливості тогочасної рефлексії правобережного рустикального простору. Перша — це те, що стосувалося парків, яких у краї, за свідченням мемуариста, вже у 1841 р. була незлічима кількість. Друга думка висвітлює міфічне сприйняття особливостей географічно-адміністративних просторів краю, які, за А. Пжездецьким, уже мали сталу символіку: якщо Волинь, то це річки та озера, Поділля — яри, Україна-Київщина — степ [23, с. 126–141].

Парк у рустикальному просторі Правобережжя на перший погляд може здатися штучною конструкцією, що межує між одним ландшафтним простором — диким, та іншим — освоєним і впорядкованим — садово-парковим. Тому, очевидно, парк повинен був мати досить потужну мотивацію та естетичне «підкріплення»,

нарешті, легенду для ретроспективної рецепції. Стародавність та міфологізація паркових реперів була однією із сакральних семантик ландшафтного мистецтва. Однак естетика романтичного парку не припускала еклектики. Тому не дивно, що Кароль Гейнч достатньо категорично і досить критично мемуаризує думки свого часу щодо можливих трансформацій садово-паркової семантики в комедії «Тогочасна молодь»:

Старовинність та легендарність парків була однією з сакральних ознак ландшафтного мистецтва. Тому не дивно, що хранителем шляхетських традицій Богацьким поради молодого Валерія щодо модернізації старого маєткового парку сприймаються насторожено і без довіри.

«Родові дерева», «дідів пам'ятки» — приклади символізації дендрологічних мотивів у рустикальному просторі. Теорія побудови парку мала свою логіку, яка полягала в органічній та системній організації природи, була втіленням ідей романтизму, які сповідував митець. Так, Є. Івановський бачить парк як вмістилище муз і поціновувачів: «Живе в ньому музика, малярство і він мусить мати знавців, любителів парку» [12, с. 312]. Парк у поточному житті, на його думку, мав відігравати роль «солодких спогадів». Особливість олізарівського парку в Коростишеві полягала у винятковому квітнику, відомості про який дійшли до Парижа, про що писав Юліуш Словацький у листі до матері (28 грудня 1847 р.), повідомляючи про отримані через неї цибулини тюльпанів від Г. Олізара і дякуючи коростишівцю за безцінний подарунок.

Парк — топос, відкритий та зрозумілий не для всіх, передовсім він призначений для митця, який може його прочитати, тому, мабуть, не випадково Г. Олізар насичує свій парк символічними написами на скелях [22, с. 121], зміст яких був зрозумілий лише втаємниченим. Одним із основних мотивів поетизації парку були акватичні та «гірські» — скальні мотиви. Особливістю Житомира були скелясті береги Тетерева: «Житомир мав одну гарну особливість, його положення над Тетеревом було мальовничим. Вийшовши за міст, тут же бачиш скелі над річкою, вкриті деревами, що утворювали найгарніший пейзаж» [17, с. 370–371], — через багато років згадував житомирський ландшафт Юзеф Ігнацій Крашевський. Якщо поліському парку не вистачало скель, то їх, на думку Францішка Ковальського, слід було зробити з землі й глини, які можна порівняти з гранітом, як це зробив свого часу Александр Ходкевич у Млинові [15, с. 210–215].

Простір парку — не безмежний. Він не має визначеного початку чи кінця, але має межу, яку всі знають і з якою рахуються. З цього погляду його простір можна порівняти з простором позначеним, відмінним і діаметральним робінзанадному, але з цієї ж дихотомічної групи. Тому, мабуть, не випадково в добу романтизму виникає поняття «замкне́ний садок», що виникло під впливом соломонового образу з «Пісень над піснями» (Пісн. 4: 12). Але ця вимога у художніх творах правобережців могла епатажно порушуватися. Так, у Міхала Чайковського парк — це місце випадкових відвідувачів, де в паркових печерах живуть цигани; у Мар'яна Дубецького — це місце оселі загадкових людей; у Юзефа Коженьовського — перебування заблукалих бідняків чи студентської молоді; у Луціяна Семенського — це оселя чарівників і чарівниць.

Насиченість парку мемуаристичними персонажами, починаючи від господаря-шляхтича та його рідних, слугами, селянами та робітниками, поетами та вченими, випадковими відвідувачами роблять простір парку дискретним, принаймні на двох рівнях — простору побуту та простору буття. «Двір оточений лісом або парком був підтвердженням єдності людини з природою; така природна границя, що відділяла його від іншого світу, забезпечувала безпечність, набувала рангу символу батьківщини-ба́тьківщини» [18, с. 59–60], — зазначає К. Лозовська. Наявність тільки одного парку в Кам'янці-Подільскому, розташованого біля дому губернатора, і відсутність садів у інших мешканців міста засмутила російського мандрівника, який здивовано нотує, що у всьому Кам'янці-Подільському є три десятки дерев, не більше [2, с. 11, 14–15].

Для романтиків позаминулого століття акватичні мотиви у контексті садово-паркового тексту правобережної мемуаристики були одними з найулюбленіших. Найбільш сталими акватичними образами були річки, які ототожнювали із приналежними просторами, а деякі з них навіть із країнами. У нездійсненій мрії Ю. І. Крашевського про видання альбому краєвидів краю бачимо перелік головних водних артерій колишнього свійського простору Речі Посполитої: «Степ з українськими могилами <…>, поліське село <…>, подільські стави, береги Вісли, Бугу, Нарви, Стиру, Горині, Боху, Німану, Вілії, Вілейки, Двіни, Дністра і Дніпра! Кожна різна, і всі прекрасні!» [16, с. 249].

Потужними романтичними акватичними символами Правобережжя були Дніпро, Буг, Го-

ринь, Прип'ять, Тетерів. Дніпро, як один із найвідоміших акватичних символів, відіграє роль локалізатора об'єкта в просторі, навіть такого великого, як Київ: «Київ — велике місто над Дніпром» [3, с. 114], — пише М. Чайковський. «Поділля, Волинь і Україна — правий берег Дніпра» [1, с. 19], — пояснює російському читачеві простір Правобережжя М. Грабовський. «Дніпро, а за ним лісисті та пустельні степи Східної України» [23, с. 102], — межа початку «іншого» простору, за свідчення Г. Жевуського.

У правобережній мемуаристиці образ Тетерева зустрічається з досить великою частотністю вживання, що дає підстави говорити про нього як про такий, що набув символістичну змістовність у мемуаристиці українсько-польського кресо-пограниччя. Головний герой «Мемуарів Бартоломія Михайловського», прогулюючись мальовничими берегами Кам'янки й Тетерева, промовляє: «Я був зачарований їх виглядом, у Швейцарії не бачив гарніших пейзажів, тим паче, що своє завжди більше подобається, ніж чуже» [23, с. 90]. Відпочивати на березі річки подобалося Є. Фелінській: «Я любила, зібравши дітей, виїхати за місто до лісу чи в поле або спуститись на берег Тетерева, йти за плином цієї річки аж до закладу сестер милосердя» [8, с. 384]. Г. Жевуський, чуднівський маєток якого був розташований на березі Тетерева, наполягав на тому, що річка здатна пробуджувати патріотичні настрої. Про самоототожнення мемуариста з Тетеревом свідчить його літературний псевдонім «Тетерев'янин», що стало співзвучним із його морально-дидактичними спогадами під назвою «Тетерев'янки, або повітові листи». Сакральний характер Тетерева підкреслює М. Чайковський, коли, перебуваючи далеко від батьківщини, пише, що мріє лише «напоїти коней у Тетереві». Для нього Тетерів також став символом рідної землі, що підсилює власну акцентуацію: «Ми житомиряни-затетерівці» [3, с. 289].

Інше, більш камерно-романтичне потрактування Тетерева, бачимо в Юзефа Коженьовського: «Я блукав вулицями [Житомира. — В.Є.], відвідував костьол, особливо любив оглядати при заході сонця найгарніше місце, безумовно, злиття Кам'янки й Тетерева; а вдень, під час спеки, блукав берегами тієї річки, слухаючи, як шумить та б'ється об каміння вода, що виплескується з річки, відпочиваючи, віддаючись щасливим думкам молодості, годину-дві в тіні прекрасних дерев, якими обидва високі береги річки так живописно заросли» [14, с. 7]. Щось карнавальне зустрічаємо в олізарівських мемуарах, коли автор розповідає потішну історію про тетерівського щупака: «Невичерпну поезію оповідок Старого довелося б довго описувати; як ось, між іншими, про щупака, упійманого в с. Ставках на річці Тетерів. Він був випущений назад у річку в ошийнику з написом: «Хто його знову спіймає, нехай мене запросить на обід, зловив же його Адам, граф Дунін Вонсович, дата». Через дев'ять років він отримав листа від архієрея з Архангельська із запрошенням на обід» [19, с. 128]. У першому випадку — Ю. Коженьовського — семантична наповненість мотиву Тетерева як уособлення спокою, молодості, мрійності; в другому — Г. Олізара — неймовірно фантастично-гротескова історія, безтурботне дозвілля, спокій і анекдотичні пригоди.

Однак таке фантасмагоричне бачення — не остаточна поетикальна особливість узагальнюючої акватичної символіки Тетерева. Річка викликає асоціації і з дальніми просторами, як це було у Г. Жевуського, та видно з «Італійського сонету з берегів Тетерева» Г. Олізара [20]. Крім того, додамо трагічність минувшини, замішану на тузі за колишньою батьківщиною, як це виписано у творі «Пілігримка IV» олізарівського циклу «Пілігримки», які тематично й художньо перегукуються з «Італійським сонетом…». В останньому ми знаходимо низку любовних алюзій, навіяних образом Марії Миколаївни Раєвської, коханої Г. Олізара, чий світлий образ поет проніс через усе своє життя, а в коростишівському маєтку існувала скеля над Тетеревом із написом «Марія», що символізувала нероздiлене кохання.

Річка у контексті садово-паркової правобережної мемуаристики є уособленням двох начал — утворюючого та руйнівного. Її доля співзвучна не тільки із внутрішнім світом окремої особистості, а й здатна уособлювати долю міст, як це бачила Є. Фелінська: «Житомир як та річка, що навесні, наповнившись водами, виходить із берегів, гуде, піниться, а через короткий час лягає у своє русло, так і він повертається до спокійного життя і звиклих клопотів» [7, с. 406]. Зв'язок акватичного об'єкту з усіма можливими іншими просторовими об'єктами, як, наприклад, «Житомир як та річка», надає їм дихотомічної нерозривності, що підкреслює та підсилює художні особливості та виразність кожного з сегментів. У ме-

муаристичному тексті українсько-польського кресо-пограниччя відслідковується стала особливість, яка полягає в тому, що один із основних романтичних мотивів — акватичний — не знайшов символістично-завершеної акцентуації, не став центром окремого пригадування чи виокремленої події, ні в польсьмовній літературі, ні українській чи російськомовній XIX — початку XX століття (порівн. «Історія мого сучасника» Володимира Короленка, «Ніч на Тетереві» Давида Айзмана, «Картинки Волині» Миколи Гаріна-Михайловського, «Етапи» Скитальця, «Тіні минулого. Волинські легенди» Клима Поліщука).

У романтичних наративно-зображувальних жанрах, у тому числі й мемуарах, спогадах, щоденниках тощо, садово-паркове мистецтво покликане відображати, передавати та ілюструвати внутрішній світ героя. Закладена романтиками модель парку в художньому тексті була однією з ключових схем моделювання людського буття, світорозуміння, нарешті, позначення місця людини в світовому просторі. Однак паркові мотиви не стали універсальною категорією рецепції внутрішнього світу і в правобережній мемуаристиці виступали швидше виокремленням певного простору, що локалізував місце перебування персонажу, ніж приводом для його сакралізації. Парк у правобережній польськомовній мемуаристиці — явище швидше екзистенціональне, поетичною особливістю якого було віддзеркалення обставин, відтворення духу, відображення стану, нарешті, повідомлення про напрям думок, передача почуттів, певне навіювання для суб'єктивно-ліризованих рецепцій. Мемуаристика кресо-пограниччя більше прагнула до прагматичної зображувальності паркового локусу, виокремлення та маркування певної території, ніж до його сенсуальної реінтерпретації та художнього перетворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грабовский М. Ответ поляка русским публицистам по вопросу о Литве и Западных губерниях / М. Грабовский. — М. : В типогр. Бахметева, 1862. — 37 с.

2. І-товъ. Подол. Записки проезжающего. — Киев : В типографии И. и А. Давиденко, 1865. — 115 с.

3. Современник. — 1853. — № 4. — Кн. 2. — Отд. 6. — С. 242–257.

4. Czajkowski M. Pisma. Owruczanin, powieść historyczna z roku 1812. T. 4 / M. Czajkowski. — Lipsk : F.A. Brockhaus, 1863. — 315 s.

5. Czartoryska I. **Myśli różne o sposobie zakładania** ogrodów / I. Czartoryska. — Wrocław, 1805.

6. Dubiecki M. **Na kresach i za kresami. Wspo**mnienia i szkice. [T. 1] / M. Dubiecki. — Kijów, 1914.

7. Felińska E. Pamiętniki z życia. Seria 1. T. 2 / E. **Felińska. — Wilno : Nakładem i drukiem J. Zawadz**kiego, 1856. — 436 s.

8. Felińska E. Pamiętniki z życia. Seria 2. T. 2 / E. **Felińska. — Wilno : Nakładem i drukiem J. Zawadz**kiego, 1859. — 407 s.

9. Feliński **Z. Sz. Pamiętniki / Oprac. E. Kozłow**ski / Z. Feliński. — Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1986. — 764 s.

10. Grabowski **M. Ogrody w Ukrainie / M. Grabow**ski // Athenaeum. — T. 4. — Wilno, 1842. — S. 136–166.

11. Heincz K. Młodzież tegoczesna. Komedya w 2-ch aktach. Wierszem napisana / K. Heincz. — Kijów, 1841. — 58 s.

12. Helenijusz Eu. (Iwanowski E.). Kilka rysów i pamiątek / Eu. Helenijusz. — Poznań : W księgarni J.K. Żupańskiego, 1860. — 515 s.

13. Helenijusz Eu. **Kilka rysów i pamiątek / Eu. He**lenijusz. — Poznań, 1860.

14. Korzeniowski **J. Dzieła. Pan Stolnikowicz. Wy**prawa po żonę. Szczęście za górami. T. 5 **/ J. Korzeniow**ski. — Warszawa : Nakładem i drukiem S. Lewentala, 1872. — 552 s.

15. Kowalski F. Wspomnienia. Pamiętnik. T. 1 / F. Kowalski. — Kijów : Nakładem L. Idzikowskiego, 1859. — 244 s.

16. Kraszewski J. I. Gawędy o literaturze i sztuce / J. Kraszewski. — Lwów : Nakładem K. Wilda, 1857. — 339 s.

17. Kraszewski J. I. Pamiętniki / Oprac. W. Danek / J. Kraszewski. — Wrocław : Ossolineum, 2005. — 484 s.

18. Łozowska K.R. Obraz polskiego dworu kresowego (rekonesans) / K.R. Łozowska // Kresy w literaturze. Zeszyty naukowe. № 236. Szczecińskie prace polonistyczne. № 10. — Szczecin, 1999. — S. 45–64.

19. Olizar G. Pamiętniki. 1798–1865 / G. Olizar. — Lwów : Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1892. — 300 s.

20. Olizar G. Uno dei due. Jeden z obu. Sonet włoski z nad brzegu Teterowa. Muzyką K. Lubomirskiego / G. Olizar. — Warszawa, б.р.в.

21. Pelc J. Ogrody jako miejsca szczęśliwe / J. Pelc // Barok. Historia-Literatyra-Sztuka. — IV/1 (7). — Warszawa : Neriton, 1997. — S. 11–33.

22. Przezdziecki A. Podole, Wołyń, Ukraina. Obrazy miejsc i czasów. T. 2 / A. Przezdziecki. — Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1841. — 159 s.

23. Rzewuski H. Pamiętniki Bartołomieja Michałowskiego. T. 2 / H. Rzewuski. — Petersburg-Mohilew : Zakładem B. M. Wolffa, 1857. — 186 s.

УДК 82-312.1+82-311.1

Уляна ЖОРНОКУЙ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ТА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ СМЕРТІ (ШТРИХИ ДО ТВОРЧОСТІ В. ШЕВЧУКА ТА Я. ІВАШКЕВИЧА)

У статті досліджуються види візуалізації танатосу у творах Валерія Шевчука «Декоративна жінка», Ярослава Івашкевича «Панни з Вілька» і «Березняк». Проаналізовано образ кладовища як ключовий елемент створення художньої моделі небуття.

***Ключові слова**: деталь, категорія, концепт, образ, оповідач, пейзаж, символ, сюжет, танатос.*

W niniejszym artykule analizujemy rodzaje wizualizacji śmierci w twórczości Walerija Szewczuka «Dekoracyjna kobieta», Jarosława Iwaszkiewicza «Panny z Wilka», «Brzezina». Analizujemy także obraz cmentarzu jako kluczowy element tworzenia modelu artystycznej nicości.

***Słowa kluczowe**: detal, kategoria, pojęcie, znak, narrator, krajobraz, postać, fabuła, Thanatos.*

The article deals with the different types of thanatological visualization in creative works by Valerij Shevchuk («Decorative woman») and Jaroslav Ivashkewych («The Wilko Girls», «The Birch Grove»). The image of cemetery is analyzed as the main creative element for the model of non-existance.

***Keywords**: detail, category, concept, image, narrator, landscape, symbol, plot, thanatos.*

Централізація та візуалізація тілесно ідентифікованої смерті — характерна риса слов'янської культури. Наглядним прикладом є поклоніння мощам у монастирях та церквах, яке нерідко носить фанатичний характер, розміщення кладовищ у самому поселенні або ж біля нього, фотографування або відеозйомка похорону близьких людей тощо. Мета кожного зі згаданих зразків візуалізації смерті є подолання страху перед власною неуникненною кончиною, непоборним бажанням зрозуміти суть цієї онтологічної категорії. Для християнства централізація смерті у наочний спосіб демонструє, що це лише перехід до життя вічного. Митці й літератори розширюють образ танатосу завдяки необмеженим можливостям власної уяви, створюючи різноманітні онтологічні модуси, де сфера небуття посідає ключову роль.

Танатологічний концепт у повісті Валерія Шевчука «Декоративна жінка» розкривається не тільки введенням у сюжет розповіді про смерть братів-близнюків Гордійчуків та їхнього похорону. Навпаки, автор уникає детального опису цієї події, оскільки вона лише бекфон для розгортання конфлікту між батьками чоловіків і їхніми дружинами. Український письменник вдається до образу кладовища та його символіки і, як у прозі Ярослава Івашкевича, виразником танатологічного стає пейзаж та його елементи, за допомогою якого Валерій Шевчук створює образ небуття. Згадаймо, особливу атмосферу смерті на кладовищі створює запах квітів. Рослини на цвинтарях ті ж, що і на клумбах біля будинків, у садах, але тут їхній аромат діє протилежно — не виникає захоплення, а навпаки — певне пригнічення.

Цвинтар як відображення зародження культури в результаті пронизує її багатовекторно. Людина, зрозуміло, сама у собі кладовище нездійснених планів, нереалізованих задумів, невиконаних обіцянок і недосягнутих мрій. Кожен із нас продовжує рід у вічності через категорію пам'яті, так, як культура захоронень і традиція догляду за могилами говорить про колообіг пам'яті, опір забуттю [1]. Відвідування кладовищ — постійний діалог мертвих із живими, спосіб унаочнення смерті й присутності у людському бутті, своєрідний дотик до іншого виміру часу — вічності. Отже, це один зі способів кожного з нас прокласти шлях до розгадки таїни смерті, невипадково дериваційно лексема утворена від дієслова «класти».

Валерій Шевчук за допомогою різноманітних художніх прийомів намагається відтворити іншу сферу людського існування — небуття. Опис кладовища у повісті «Декоративна жінка» виконаний імпресіоністичним нагнітанням деталей, які не тільки відтворюють загальну картину через окремі деталі, а й створюють особливу гнітючу атмосферу смерті. «Двоє дітей, хай майже виросли, на полі мертвих, де стояла якась негнучка, понура тиша, де панував отой дивний мертвий запах; де, наче тіні, там-сям никали чорні жіночі постаті, порядкуючи із за-

повільненими рухами біля могил; де, здається, й повітря не рухалося на той час; де почварно виставлялися із землі кам'яні брили із викарбуваними іменами та прізвищами, з незграбними зображеннями колишніх людей чи вліпленими фотокартками» [4, № 3, с. 48]. Валерій Шевчук невипадково особливий наголос у цій фразі робить на символічній деталі — світлині. Фотографія — спосіб затримати час для людей, а не тільки спогад, тому ця деталь до певної міри є уособленням танатосу. Зауважимо також, що опис атмосфери на кладовищі створює враження застиглості, застою, невагомості, де рух як категорія життя, відображення динаміки в принципі неможливий. Кладовище приваблює своєю таємничістю, урочистістю могильної тиші. Саме тут — на перехресті двох полюсів людського існування — якось по-іншому йде час і простір.

Кладовище — особливий архетипний простір людського життя. Андрій Демічев вважає, що «з захоронення родича, з похоронної церемонії і плачу, зі встановленням надгробного каменя (першого матеріально-архітектурного знаку пам'яті) починається людина і культура» [1]. Ми погоджуємося із цією думкою, оскільки кладовища і захоронення — це характеристика осілості давніх племен, а отже, сталості звичаїв, які, по суті, є структурною частиною культури. Особливу роль у продовженні тривання людини відіграє надгробний камінь чи пам'ятник. Фотокартка похованої під ним людини — свідомий спосіб оживити близького у своїй пам'яті й нагадування про те, що померлий завжди житиме саме у такому вигляді у наших серцях.

Для опису надгробних брил автор використовує прислівник «почварно», у такий спосіб відображаючи особисте ставлення до такого «вияву пам'яті» про померлих. «Споруджуючи пам'ятник і у такий спосіб бачачи смерть, людина констатує свою кончину як необхідний підсумок свого поки триваючого буття» [3]. Могили для живих є не тільки місцем захоронення їхніх рідних та близьких, а й певним досвідом переживання смерті. Цей досвід мало у кого асоціюється з категорією прекрасного, тому й смерть у фольклорі часто зображали як негативний персонаж із притаманною тільки йому потворністю. Таким чином, кладовище для людей — це узагальнений варіант бачення смерті, спосіб відобразити інший вимір існування, а також постійне нагадування про те, що танатос залишається незмінною частиною нашого життя.

Хрест на могилі Басі — дружини Болєслава — у повісті Івашкевича «Березняк» високий, як і берези, з яких він був витесаний, недбалий, «просто-напросто ввіткнули колики хрест-навхрест» [2, с. 282]. Могила наче знеособлює людину, яка лежить у ній, а деталі лише підкреслюють це відчуття. Через опис місця поховання Басі польський письменник намагається відобразити внутрішнє ставлення Болєслава до смерті: чоловік розуміє її як невідворотність у житті кожного із нас.

Плач Тані — дочки Андрія Гордійчука, іншого із близнюків, на кладовищі виконує дві функції: катарсисну й застережливу перед очевидним кінцем: «Трагічність прощання із померлим — мотив усвідомлення конечності буття як того, що чекає кожного, «поки що живого» [3]. Доказом того, що плач для Тані був проявом своєрідного очищення, є кардинальна зміна її подальшої поведінки і способу життя в цілому — із легковажної дівчини, яку більшість сприймала одновимірно, у завзяту господиню. Додамо, що велику роль у сім'ї сестер — вдів братів Гордійчуків — відіграло зберігання традицій, тому поминки відбувалися кожного року. Проте це дійство у повісті Валерія Шевчука набуває нового забарвлення. Поминки не день спогадів, які на певний час воскрешають людину, тут же навпаки — це мертва традиція, бо «камінь, і квіти на могилу, і поминальні щорічні обіди поступово перетворилися на мертвий обряд, такий же мертвий, як той камінь, а обряд — це рутина» [4, № 3, с. 54].

Процес поминання батьків Танею і Ярославом своєрідна спроба зрозуміти смерть як категорію людського буття. Поминки (на прикладі тарілки для усопшого) — діалог життя і смерті. І створюється видимість присутності сфери небуття у нашій дійсності, але, на жаль, живі не можуть знати, де знаходиться межа танатосу, так як померлий і живий знаходяться по різні сторони. Ми розуміємо, що можемо бути тут або там, але ніколи «між», тому навіть на кладовищі людина присутня від імені життя. Очевидно, що завжди почуватимемо себе на цвинтарі некомфортно, тому що ми знаходимося на «чужій стороні».

Похід на кладовище для оповідача повісті «Декоративна жінка» Ярослава та його сестри Тані мав неабиякий вплив. Смерть, яка вривається у простір життя через втрату близької людини, створює не тільки вітальний ефект, а й стає інтегруючим чинником для тих, хто залишився жити. У випадку Ярослава і Тані, то вони чи не вперше зрозуміли, наскільки близькими є одне для одно-

го. Невипадково хлопець навіть не записав цього епізоду у свій щоденник, оскільки «він не потребував закріплення, був-бо сам кріпильним» [4, № 3, с. 49]. Оповідач від часу першого походу на цвинтар тільки переконався у тому, що «добра вона чи погана, порочна чи непорочна, розумна чи нерозумна, але одне пізнав напевне: не чужа. Саме цього вогника й поніс додому, бо хтозна, може, задля плекання таких вогників і варто жити, адже їхня світла сила ї є початком любові, тієї, яка посилає на душі мир» [4, № 3, с. 49]. Отже, смерть дала поштовх для зміцнення стосунків між братом і сестрою, стала точкою відліку у зародженні любові до рідної людини, що дає нам право говорити про перехід міжтанатологічного у еротичне. Ця сцена, на нашу думку, немовби підсумовує усі життєві перипетії у двох родинах. Життєвий баланс і рівновага залежать, про що у більшості своїх творів незмінно твердить Валерій Шевчук, від місця і ролі, яке кожен із нас відводить для сім'ї.

Згадаймо епізод, у якому Валерій Шевчук описує сон Ярослава. Для нас особливий інтерес становить символічна роль особи з обличчям однокурсниці у нічному видінні хлопця. Як зазначає оповідач, вона явилась йому нагою, але замість очікуваного еротичного збудження принесла заспокоєння, навіть певне умиротворення. Сон наснився Ярославові якраз після відвідин бабусі і діда по материній лінії. Жінка зі сну постає як вісниця майбутнього заспокоєння, а, отже, вирішення багаторічного конфлікту, що принесе йому поїздка до рідних, до батьків свого тата. Нетиповим є зображення жінки як носія умиротворення. Як відомо, у своїй творчості Валерій Шевчук часто звертався до протилежного образу — типу демонічної жінки, наділеної надмірною сексуальністю, яка викликає у чоловіків неконтрольовану одержимість і прагнення завоювати таку представницю слабкої статі. Зв'язок із такою жінкою носить у прозі українського письменника деструктивний характер, заняття коханням спалює чоловіка і доводить його до стану «малої смерті».

Світ — поєднання категорій і проявів життя і смерті одночасно. У повісті «Декоративна жінка» український письменник устами свого оповідача вдало підмічає: «У химерному і незбагненному світі ми живемо. Світі, що колотиться, воює, убиває, ницує, нищить, стирає, спалює, руйнує, розкидає, але і в світі, що народжує, воскрешає, підноситься, будує, зводить, збирає, переосмислює, веде» [4, № 3, с. 49]. Лише рід як складова народу — поняття позачасове, тому людина має надію і віру на життя вічне. Багаторічна ворожнеча між поколіннями була припинена представником третього, Ярославом. «І коли раніше вважав, що перебуваю у стані нейтральности, що було подібне до сидіння між двох стільців, то тепер моє становище змінилося: я ніби зсунув ті стільці чи зв'язав, а відтак сів на обидва» [4, № 3, с. 68].

У повісті «Березняк» Ярослава Івашкевича могила дружини у лісі поряд із будинком є виразною деталлю пейзажу, яка не доповнює загальний опис місцевості, а задає тон усьому творові. Могила у березняку не тільки справляє гнітюче враження на мешканців лісництва, а й формує своєрідний персоніфікований образ, від якого «неможливо було позбутись» [2, с. 283]. Береза, зрозуміло, є символом, який асоціюється із кладовищем. У іншій повісті Івашкевич також зазначає, що вхідна брама на кладовище у Вільках була «z czterema srebrnymi białodrzewami» [6, с. 46]. Вибір цього дерева як стража пристанища померлих невипадковий, оскільки для опису берези митці часто використовують епітет «плакуча», що поглиблює атмосферу смутку за тими, хто там похоронений.

Відзначимо, що для польської культури характерною є наявність родинних склепів. Більше того, для захоронень іноді відводились спеціальні місця поряд із будинком як родинним гніздом. Могила Фелі у повісті «Панни з Вілька» Ярослава Івашкевича була біля самого муру, де розташувався «родинний гріб панів», «ale i on już był przepełniony», тому дівчину «położono opodal w kącie» [6, с. 46]. Саме фактор переповненості увиразнює категорію часу, поглиблюючи у читача відчуття плинності нашого життя.

Схожість Туні й Фелі — сестер із Вілька — була своєрідним посланням з-за гробу, яке Рубенові допомогло згадати себе п'ятнадцять років тому, однак лише завдяки набутому досвіду усвідомити місце померлої дівчини у його житті. Тільки зараз чоловік почав розуміти значення розмов, прогулянок — усього того часу, який проводив із мертвою. Він «czytał to wszystko jako palimpsest, jako wyznanie zza grobu, jako odmowienie tego, co stracił» [6, с. 63]. Своєрідне послання з-за гробу ми зустрічаємо також у повісті Міхала Хороманського «Ревнощі і медицина». Саме спогади, викликані цим посланням, приводять до переосмислення певних явищ свого життя: у Відмара з'являються сумніви щодо вірності дружини, Рубен здобуває можливість «повернути час», адже прототип Фелі — її молодша сестра Туня — допомагає йому почутися вільним від спогадів, а, отже, у певний спосіб знову стати молодим. «Свободи від мину-

лого», на його думку, простіше досягти із Тунею, а не з її сестрами, бо вони із нею не мають спільних спогадів, які пригнічують повноцінність відчуття «тут-буття».

Характерно, що спогади, пов'язані з мертвою Фелею, не призводять до виникнення страху перед смертю, а навпаки — допомагають усвідомити усі радощі життя. Те саме відбувається, коли у пам'яті Віктора виринає з минулого образ мертвого жовніра. Поява мертвого жовніра у спогадах Віктора Рубена завжди символічна — це сугестивний образ минулого, у якому замкнено ті епізоди з минулого, які неочікувано випливають після повернення до Вілька. Цей образ становить своєрідний контрапункт, який несвідомо тягне за собою відновлення спогадів. Він появляється у розмові з Казею в коморі, у розповіді про зустріч із голою Фелею, після ночі, проведеної з Йолою, тощо, вкотре наголошуючи, що усі спогади — це пройдені моменти життя.

Як вважає Ришард Пшибульскі, «kolorystyka Iwazskiewicza mieści się całkowicie w ramach werystycznego opisy świata i jednocześnie — przede wszystkim dzięki uporczywemy stosowaniu tego samego epitetu kolorystycznego — wydobywa z codzienności jej metafizyczny aspekt» [7, с. 160]. Ми погоджуємось, що колір у творчості Ярослава Івашкевича — промовистий знак, за яким маскується певна буттєва проблема. Зрозуміти символіку використаного кольору означає усвідомити життєве призначення героя, оскільки персонажі Ярослава Івашкевича знаходяться у якомусь тумані життя, за яким не видно майбутнього.

Значне місце в описі кладовища у повісті Валерія Шевчука «Декоративна жінка» займає пейзаж, де особливо вирізняються дві деталі — застигла тишина і квіти, які з часом перетворюються в мотлох. З їхньою допомогою автор задає настрій філософському розвитку думок своїх персонажів і читача. Ярослав приходить до висновку, що смерть усіх зрівнює, і саме на кладовищі не має жодного значення ваш прижиттєвий статус, «адже усі ті, котрі поклали тут свій тлін, мали пристрасті, історії, змагання, хвилювання, гризоти, клопоти, радощі, мрії — всі, скільки не є хрестів, каменів, бетонних плит чи просто горбиків, а під кожним — зникле безподібне (виділення наше. — У. Ж.) і раз назавжди створене людське "я", від якого тільки й лишилося, що ці мізерні залишки» [4, № 3, с. 48].

Схожої думки про те, що в могилі знаходиться уже не плоть, а щось «безподібне», дотримувався також Ярослав Івашкевич. Зрівнюють померлих людей на кладовищі тип їхніх могил («Samo pole boże też było zasadzone gęsto drzewami i szczelnie wypełnione małymi, zacierającymi się wzgórkami, pod którymi odpozcywali ludzie» [6, с. 46]), однакові хрести над ними («Krzyżę, powalone i nikłe, gdzieniegdzie tylko sterczały nad nimi» [6, с. 46]).

У згаданому вище творі українського письменника простежуємо два цвинтарі: сільський (де був похоронений дід Ярослава по материній лінії) і міський (де брати-близнюки). У літературі відоме протиставлення цих двох різних типів кладовищ, яке часто набуває антитетичного характеру. Міський цвинтар через надгробки різної вартості створював враження, що статус померлого має значення і після смерті, тому й викликав у митців враження огиди. Валерій Шевчук не робить жодної різниці між цими типами, а навпаки — знаходить деталь, яка їх споріднює, — це категорія роду. Ярослав майже нічого не розповів про кладовище, де похований материн батько, але єдине зазначив: «Але для мене той вихід значення мав, адже я в певний спосіб причащався до свого роду по матері» [4, № 4, с. 60]. На могилі своїх батьків Ярослав і Таня чи не вперше відчули тісний зв'язок, який був між ними — зв'язок брата і сестри. Зазначимо, що й розмова дівчини зі своїм уже мертвим батьком на його могилі носить дещо урочистий характер, якого авторові вдається досягти через щирість у прояві емоцій своєї героїні: Таня усю дорогу йшла мовчки, у той день й одягнена була нетипово для себе («Помітив, що цього разу на ній не було тієї аж надто короткої спіднички — в темних штанях і так само в темній блузочці» [4, № 3, с. 46]), навіть оплакувала батька, оскільки при «банді», як вона пояснює, цього зробити не могла.

Сам опис кладовища у повістях «Декоративна жінка» Шевчука, «Паннах з Вілька» Івашкевича чи могили у «Березняку» не викликає у реципієнта відчуття жаху, а лише поглиблює відчуття застиглості часу у цьому пристанищі смерті. У аналізованих творах польських письменників авторам вдається через опис навколишнього пейзажу передати увесь коловорот життя і цвинтар постає як його невід'ємна частина. Для прикладу, у «Паннах з Вілька» Ярослав Івашкевич детально змальовує місце розташування кладовища біля млина: знаходилось на пагорбі одразу за останніми хатами, оскільки поряд розкинулось село.

Не раз ми задаємо собі питанням, що таке смерть — добро чи зло? Згідно з християнськими постулатами смерть — це кара за грі-

хопадіння наших прародичів Адама і Єви, але в поховальних звичаях і традиціях смерть — це центральна категорія, візуалізація якої допомагає людині подолати внутрішній страх перед нею. Таким чином, домінуюча релігія тільки розширює наше незнання, але водночас дає і право особистого вибору у ставленні до танатосу. Проаналізовані твори Валерія Шевчука і Ярослава Івашкевича — зразки художнього вирішення цього питання. З огляду на повісті польського і українського письменників розуміємо, що смерть може бути і добром, і злом. У більшості випадків танатос, який переживають персонажі, у власній перспективі сприймається як зло (наприклад, Стась у «Березняку» в останні дні свого життя). Віктор Рубен у «Паннах з Вілька» брав участь у війні, тому смерть для нього — частина людського існування, невідворотне закінчення кожного із нас. Для Ярослава із «Декоративної жінки» Валерія Шевчука кончина батька стає шляхом до порозуміння з родичами, тобто танатос у цьому контексті постає добром.

Таким чином, смерть, пульсуючи в різних своїх модусах, подорожуючи сторінками, мальовничими полотнами, філософськими та іншим просторами слов'янської культури і мистецтва, формує, по суті, основні засади культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Демичев А. Русское кладбище: опыт идентификации / А. В. Демичев // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Вып. 6 (Кладбище). — СПб., 2001. — Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/demich/rusklad.html. — Загл. с екрана.

2. Ивашкевич Я. Избранное / Ярослав Ивашкевич. — Ленинград, 1987.

3. Тесля С. Кладбище как образ жизни (Опыт атеистски-структуралистской интерпретации) / С. Тесля // Фигуры Танатоса. Философский альманах. — Вып. 6. — СПб., 2001. — Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/teslya/klobr.html. — Загл. с екрана.

4. Шевчук В. Декоративна жінка / В. Шевчук // Сучасність. — 2003. — № 3. — С. 9–58; № 4. — С. 54–69.

5. Choromański M. Kobieta i mężczyzna / Michał Choromański. — Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1959. — 364 s.

6. Iwaszkiewicz J. «Panny z Wilka» i inne opowiadania / Jarosław Iwaszkiewicz. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998. — 622 s.

7. Przybylski R. Eros i Tanatos: proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938 / Ryszard Przybylski. — Warszawa : «Czytelnik», 1970. — 370 s.

УДК 82.09 (438) «18» і 008 (477) «18»

Лідія ЗЕЛІНСЬКА
Національний університет «Острозька академія»

ТЕАТРАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ У КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ЮЗЕФА КОЖЕНЬОВСЬКОГО

У статті на тлі історії театральної культури України другої половини XVIII — середини XIX ст. проаналізовано проблеми подолання естетики класицизму і розвиток реалізму в драматургії Ю. Коженьовського під час його перебування в Києві.

***Ключові слова**: релігійний театр, кріпосницький театр, світський театр, цензура, культура міщан, класицизм, реалізм.*

Artykuł naświetla kwestię przełamania estetyki klasycystycznej i rozwój realizmu w dramatach J.Korzeniowskiego z okresu jego pobytu w Kijowie na tle historii kultury teatralnej Ukrainy od drugiej połowy XVIII do pierszej połowy wieku XIX.

***Słowa kluczowe**: teatr religijny, teatr niewolniczy, teatr sekularny, cenzura, kultura mieszczan, klasycyzm, realism.*

The article analyzes problems of overcoming the aesthetics of classicism and development of the realism on the background of the theatrical culture of Ukraine from the second half of the eighteenth century to the middle of the nineteenth century in the dramatic works of Yu. Kozheniovski during his staying in Kyiv.

***Keywords**: religious theater, serfdom theater, secular theater, censor, lower middle class citizen culture, classicism, realism.*

Польська дослідниця І. Чехова у вступному слові до восьмитомника творів Ю. Коженьовського 1954 року видання вказала три фази літературних контактів письменника [18]: кременецько-варшавські (1819–832), в українському та волинському середовищі (1833–1846) й Польському королівстві (1846–1863). Київський період життя Ю. Коженьовського із такого адміністративного поділу начебто зникає, оскільки до українського середовища традиційно відносять Харків. Чи були підстави в І. Чехової не виділяти цей період у творчості Ю. Коженьовського? Як і сто років перед нею, в Ю.І. Крашевського, котрий назвав драму «Мертві і живі» (1839) новою хвилею польського театрального життя, написану Ю. Коженьовським вже в Харкові. Щоб відповісти на ці запитання, *об'єктом дослідження* обрано дві драми — «П'ятий акт» («Akt piąty», 1833) і «Дівчина і дама, або Два освідчення» («Dziewczyna i dama, czyli Dwa oświadczenia», 1835), створені автором протягом п'яти років його перебування у Києві. *Предмет* дослідження є контраверсія гри і моралі в драматургії Ю. Коженьовського, змодельованої в умовах київського культурного середовища. *Мета дослідження* — відкрити складові різних стилів і культур у художньому мисленні письменника. Досягти поставленої мети допомагають *два методи*: теорія мультикультуралізму, котра вивчає культурні відмінності в опозиції «свій»/«чужий», та міжкультурної комунікації, що за принципом рівності ставить поруч культури народів, незважаючи на їх політичну силу чи слабкість, направлена на порозуміння з «іншим», а в полі дослідження польських, українських і російських контактів — на толерантне ставлення до «іншого свого». Р. Кирчів у постскриптумі до статті «Кременецька гімназія-ліцей першої третини XIX ст.», згадуючи видання «Krzemieniec — Ateny Juliusza Słowackiego» (Варшава, 2004) під редакцією проф. С. Моковського, висловив загальну стурбованість, що в польських студіях і «далі залишається домінантною дивна традиційна абстрагованість від українського довкілля, української історичної ситуації. Залишається те, проти чого (...) виступав свого часу З. Доленґа-Ходаковський, — брак загального «крайобразу», зв'язків з іншими народами, передусім з тим народом, на землі і, головно, коштом підневільної праці якого відбувалося досліджуване дійство» [7, с. 437].

Оглядаючи найважливіші польські *критичні джерела* стосовно драматургії Ю. Коженьовського, необхідно вказати їх зумовленість політичними обставинами, зокрема поділом Польщі, постанням II Речі Посполитої і ПНР. Протягом XIX ст. літературні критики відносно перебування поляків у Києві, Харкові та інших містах Російської імперії дотримувалася протилежного трактування: позитивно оцінювали діяльність закладання фундаменту різних інституцій, але у процесі співпраці бачили «мос-

ковську душу» того чи іншого польського діяча, критикували за колабораціонізм чи виправдовували, як наприклад, Ю. Коженьовського «карою вигнання» (К. Кантецький, М. Дубецький) [22; 20]. Цю дихотомію намагався зняти на початку ХХ століття Л. Яновський [21]. У його наукових розвідках, публіцистичних есе і спогадах описано доброзичливу атмосферу спілкування поляків-професорів із місцевою елітою, українську самосвідомість котрої особливо підкреслював. Тобто від мультикультурного антагонізму «свого» і «чужого» Л. Яновський переходить на позиції міжкультурної комунікації, слов'янська специфіка котрої полягала в розумінні інакшості «свого» і вирішенні спільних проблем інтелігенції (поляки–українці–росіяни) в умовах самодержавства.

У період 20-х років ХХ ст. С. Реутт-Вітковська, досліджуючи драматургію Ю. Коженьовського як письменника з «колишніх територій», мабуть, під впливом польсько-більшовицької війни, перемикає увагу з театральної культури України на контекст західноєвропейський, на тлі якого розглядає «слабкість» тієї чи іншої п'єси драматурга [26].

Після ІІ Світової війни політичний вектор знову повернувся в бік Росії. На цей раз порівняльні студії спрямовувалися на дослідження російського впливу на польську літературу за принципом бінарності. Зрозуміло, що при цьому український елемент як «третій зайвий» усувається. Такий підхід до вивчення творчості Ю. Коженьовського зустрічаємо у дослідженнях Є.Кухарської [25], К. Чаховського [16], проведених у 60-х роках ХХ ст.

Дослідження драматургії Ю. Коженьовського в Україні також має свою історію. Протягом ХІХ–ХХ ст. знаходимо загалом позитивну реакцію І. Франка [10; 11] на творчість Ю. Коженьовського і, зокрема, на споріднену в плані етнічному та соціальному — драму «Карпатські верховинці» (Г. Хоткевич, Р. Кирчів, Р. Пилипчук) [7; 8]. Однак тема аристократії і все, що пов'язано з її культурою, відгуку не мала.

Коли Ю. Коженьовський прибув до Києва, у міському театрі працювала трупа І. Штейна з Харкова і Полтави, яка заступила на деякий час трупу польського антрепренера А. Ленкавського. У репертуарі І. Штейна, окрім західноєвропейської класики, були твори І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка. Отже, Ю. Коженьовський мав можливість наблизитися до сучасного українського театру, побачити його жанрово-стильові тенденції. Як драматург він уже працював в естетиці класицизму і романтизму. Спробував також відходити від канонів обох естетик. У Києві очевидно відчув напруженість конкуренції театрального ринку, інтенсивність пошуків нової акторської школи.

На маргінесах статті треба згадати, що на кафедрі полоністики університету життєва дорога педагога із Кременецького ліцею перетнулася із двадцятидворічним Ю. І. Крашевським, який також брав участь у конкурсі вакансій, але з невідомих причин посаду не зайняв. Відтоді зав'язалися їх дружні стосунки і листування. Можна припустити, що проблеми осягнення реалізму в творчості Ю. Коженьовського розвивалися не без впливу Ю. І. Крашевського.

Якими ж були власне київські театральні традиції?

Відповідь на це запитання неминуче приводить до періоду кризи, яка тривала понад півстоліття. Криза в театральній культурі Києва була спричинена розривом між релігійним та світським театром, відсутністю світської класицистичної драматургії. На переконання М. Возняка, причиною занепаду шкільного театру Києво-Могилянської академії була його втрата зв'язку із сучасністю. Шкільна драма перестала виконувати культурно-освітні функції, натомість будувала ідеологію російської влади. «Драми панегіричного типу» символічно натякали на Петра І (трагікомедія «Тріумф людської істоти» (1729) С. Ляскоронського) чи Єлизавету (трагікомедія «Фотій» (1749) Ю. Щербацького). «...Не маючи нічого спільного з тодішнім українським життям, стара українська драма була заздалегідь призначена на певний занепад. (...) Її не оживляла західноєвропейська драма, що розквітала в Іспанії, Італії чи Франції з її славною трійцею: Корнелем, Мольєром і Расіном...» [6, с. 222].

Досліджуючи старовинний український театр із боку теологічного, російський літературознавець Л. Софронова, вказує, що для шкільної драми православної конфесії людина сама по собі була принципово нецікавою, а набувала значущості «тільки як проекція світобудови, що відображає цю будову. Могла вона слугувати проекцією страстей Господніх...» [10, с. 125]. Шкільна драма показує людину «завжди більш скупо, ніж світ. Існував постійний набір засобів зображення, в яких домінувала тенденція до високої міри абстракції. Людину та події, що з нею відбувалися, неодмінно зіставляли з картиною світу. Вона в різних варіантах, а не психологічний чи подієвий ряди, утворювала мережу

змістових асоціацій і не насичувалася прикметами випадковості, непередбачуваності» [10, с. 127]. Випливає отже, невтішний висновок, що православна доктрина, якою керувалися драматурги-викладачі Києво-Могилянської академії, обмежувала розвиток релігійного театру.

Відмінність між православною і католицькою театральною репрезентацією помічали усі дослідники давньої української літератури. І. Франко, Д. Антонович, М. Возняк, сучасні учені підкреслюють, що польський театр другої половини XVIII ст. формувався в тісному зв'язку зі світською культурою. Професор-єзуїт Ф. Богомолець творив, наприклад, у жанрі комедії характерів останніх двадцять років перед поділом Польщі. «Єзуїти перейняли драматичну форму, вироблену в драмах гуманістів під впливом античної драми й почасти ремінісценцій середньовічного театру. (...) Як досвідчені психологи справляли своїми виставами сильне естетичне враження за змістом своїх драм, так і вмілим зображенням характерів, настроїв, ситуацій, дійових осіб, щодо розвитку акції, обстановки, сценічних ефектів, тому й мали великий моральний вплив, бо яскравим і наглядним висловом провідної ідеї давали поживу розумові, думці й почуванню та вміли звернути волю в тому напрямку, в якому бажали» [6, с. 155].

Разом із розвитком релігійного театру у Польщі на світській сцені ставилися перекладні французькі драми, у великих містах постійно були присутні німецькі театральні трупи. Вивчаючи розвиток польського й російського театрів другої половини XVIII — першої половини XIX ст., І. Франко бачив, як на чужих зразках, але «звільна виростала власна національна драма, котра в Польщі від Заболоцького, Фелінського та Красіцького йшла до Богуславського, Фредра, Словацького та Коженьовського, а в Росії від Катерини II, Княжніна та Озерова до Пушкіна, Грибоєдова, Гоголя та Островського, Русь-Україна знайшлася в зовсім некорисних обставинах» [12, с. 309].

Такими обставинами була маргіналізація української культури, позбавлення її національного центру, що формує ідеологію. Культивованими темами в російській драматургії були: 1) держава — символ Божої охорони віри й народу та 2) споріднений із нею тип визволителя від чужоземних ворогів. «Хорив» (1750) О. Сумарокова, «Вадим Новгородський» (1788–1789) Я. Княжніна (драма, що була піддана опалі й спровокувала дискусію протягом усього XIX ст. щодо політичних поглядів автора), «Звільнена Москва» (1798) М. Хераскова, «Дмитрій Донський» (1807) В. Озерова, «Іван Сусанін» (1815) О. Шаховського — це нерозривний ланцюг ідеології, котра використовувала театр у своїх державних цілях. Викладачі Києво-Могилянської академії після С. Ляскоронського та Ю. Щербацького навіть із учительського обов'язку не хотіли писати подібні «державні драми». У цьому проявився не так їхній протест, як остаточний занепад — українська еліта перестала творити державну ідеологію засобом театру.

Відсутність офіційного світського театру в Києві спудеї академії заповнювали на свій лад — інтермедіями та вертепами. Вони передали цю традицію київським міщанам. Д. Антонович, однак, вважав, що «...розвій змісту вертепної драми спинився, або і навіть понизився, коли уряджування вертепних вистав перейшло від учених бакалярів до менш освічених цехових майстрів та їхніх учеників» [1, с. 45]. Переважили у міській культурі Києва хорові співи. «Приїжджі чужоземці в захопленню дивувалися мелодійності українського церковного співу і багатству його. Вони занотовували, що Київ з заходом сонця утопав в мелодіях школярського співу. Спудеї Академії в той спосіб заробляли собі шматок хліба, але, очевидно, у мешканців Києва була естетична потреба в тих співах...» [1, с. 48].

Перший міський театр у Києві, будівля якого постала в 1806 році, власної трупи не мав. Історик театру Р. Пилипчук зазначає, що «російський уряд не міг забезпечити нові губернські центри російськими театральними трупами, бо таких тоді ще не існувало. Отож вакуум заповнили польські трупи, які отаборилися в кожному із губернських центрів з кінця 90-х років XVIII ст. і функціонували там до 1863 року. (...) Це були професіональні трупи, які виконували польський національний і перекладний західноєвропейський репертуар польською мовою, додаючи з волі державної адміністрації і російський репертуар та перетворюючись на двомовні польсько-російські трупи» [8, с. 177].

Д. Антонович припускає, що перший театральний сезон у Києві був відкритий кріпацькою трупою Д. Ширая, потомка стародубського міщанського війта. Його кріпосницький театр функціонував як підприємство. Театральний ринок був, щоправда, обмежений державною цензурою, але розвивався у жорсткій конкуренції.

І. Франко, називаючи театр у Києві польським, турбувався про відсутність досліджень

його початків. Згадував лише антрепренера А. Ленкавського [12, с. 313]. С. Чарнецький у розвідці «Театр» до слів стурбованості І. Франка додавав назви вистав — «Україна або Заклятий замок», «Олена або Розбійники на Україні», підкреслюючи, що деякі ролі виконували українською мовою [12]. Через сторіччя М. Рибаков [9] доводив документально, що театральний сезон 1806 року був відкритий трупою Лотоцького. Він поставив фантастичну комедію «Роззява на Місяці» польською мовою і водевіль О. Шаховського «Козак-стихотворець» російсько-українським суржиком.

Отже, за хронологією з 1811 по 1843 рік у Києві виступали театральні трупи антрепренерів А. Ленкавського, А. Жмійовського, Я.-Н. Камінського, знову А. Ленкавського (пішов перед листопадовим повстанням), І. Штейна (під час листопадового повстання і приїзду Ю. Коженьовського), можливо, Л. Млотковського, Каратєєва, П. Рекановського. Приїжджали видатні актори українського, російського, польського походження: М. Щепкін, П. Мочалов, Л. Млотковська, В. Живокіні, О. Мартинов. У репертуарі — В. Шекспір, Ф. Шіллер, О. Дюма, О. Пушкін, О. Грибоєдов, М. Полевой, О. Шаховський, В. Озеров, А. Коцюбу, В. Сарду, Е. Скріб.

Репертуар, як бачимо, виконували різноманітний. Д. Антонович вказує, що виставляли «все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Мова в цих виставах була польська, українська та московська, а більше — мішанина цих мов, яка в жах приводила туристів, що подорожували в Україну з Московщини. Вистави обставляли бенгальськими вогнями та різними ефектами, щоб привабити глядачів видовими моментами. Течія сентименталізму та романтизму відбивалася на театрі тим, що спочатку зайшла мода на слізливі мелодрами, а з романтизмом прийшла мода на театральні твори з різними страшними і фантастично вражаючими подіями: розбійники в лісах, криваві злочинці, мертвяки, що повиходили з гробів, чарівники із страшними чарами, німфи, русалки, лісові духи, — це все були улюблені персонажі романтичного театру» [2].

Київська сцена не мала постійної трупи і свого драматурга. Чи міг Ю. Коженьовський зайняти це місце, не будучи автором феєричних видовищ та розважальних комедій? Питання риторичне. Як педагог Ю. Коженьовський принципово не входив у маскультуру і театральний ринок, отже, певним чином уникав проблем конкуренції, водночас уникав професійних умов творчої еволюції.

У час прибуття Ю. Коженьовського до Києва у міському театрі працювала трупа антрепренера І. Штейна [5], прихильного до нової школи реалізму (в його трупі працював М. Щепкін). Натомість Ю. Коженьовський «П'ятим актом», пізніше «Дівчиною і дамою...» повертав театральні традиції Києва до моменту їх розриву між релігійним і світським театром у другій половині XVIII ст. Дбаючи в обох п'єсах про докладне обґрунтування моральних постулатів і сентенцій, драматург-педагог моделював сюжети на теми «конфліктів честі», в яких синтезував релігійну і світську мораль у площині психологічної проблематики. Модернізація давнього мораліте, на наш погляд, відбулася успішно. «Високу міру абстракції» (Л. Софронова) драматург значно знижував, на передній план випускав індивідуальність персонажів, їх людську унікальність, випадковість і... грайливість; порушення нормативності трактував неоднозначно, зумовлював багатьма причинами, і без втручання метафізичних сутностей. Отже, його київський класицизм можна розглядати як «класицизм з історичної необхідності».

К. Відман, автор однієї з перших монографій про драматургію Ю. Коженьовського, розпочинає свій виклад зі спроб письменника подолати класицизм у передкиївський період, у драмі «Клара», застосувавши неримований вірш і відкривши тему зближення двох соціальних класів — аристократії та міщанства [27, с. 13]. Київські драми Ю. Коженьовський уже пише прозою, події відбуваються у місті. Персонажі не втягнуті в інфраструктуру міста, вони живуть і функціонують понад нею, у своєму салонному просторі. У переході теми — від вищого світу до звичайного міщанства — драматург спирається все-таки на моральні засади аристократії, що підкріплює естетику класицизму й ускладнює застосування реалістичних засобів зображення. Трансформація класицистичної форми (з віршування на прозу) не порушує фундаменту класицизму — структуру персонажа і природу конфлікту.

Фабула драми «П'ятий акт» розгортається за типовими законами класицистичної триєдності — протягом однієї ночі чоловік намагається викрити зраду своєї дружини, останнім актом чого було розігрування кубка з отрутою між собою і коханцем. Фатальний кубок вибрав чоловік, останні краплі випила дружина, доводячи свою вірність. На думку Є. Кухарської, «П'ятий

акт» створений за зразком трагедійного конфлікту Г.-Е. Лессінга — доля благородних людей, котрі потрапляють у конфлікт між совістю і пристрастю [25, с. 20]. Із таким твердженням важко погодитися, адже чоловічі персонажі, з одного боку — азартний гравець, а з іншого — нахабний ловелас, діють імпульсивно чи вперто, однак у будь-якому випадку не за етикетом.

Фабула «Дівчини і дами...» більш епічна, вона потребує багато часу і частої зміни місць, щоб показати, як чоловіки закладали парі та як вони виконували завдання. І хоча позбутися менторства драматург не міг (у фіналі Ю. Коженьовський вкладає в уста графа повчальну сентенцію про небезпеку виходу з дому молодої дівчини), розуміємо це як вимушену данину швидше міщанським звичаям, аніж аристократизму чи ортодоксальному класицизму.

Основною дискусійною точкою польських критиків стосовно «П'ятого акту» була постать Елізи. «Жінка бореться зі слабкістю своєї натури і перемагає» [27, с. 63], — так формулює головну ідею К. Відман. Проте через півстоліття С. Реутт-Вітковська не бачила жодних слідів боротьби в поведінці героїні, оскільки радикально змінилися звичаї і становище жінки у польському суспільстві. Самохарактеристика в монологах (підтверджування невинності), сльози Елізи в момент нападу і чоловіка, і коханця є для К. Відмана проявом боротьби. С. Реутт-Вітковська помічала передусім меланхолію, мовчання, покору героїні як прояв абсолютної пасивності.

Тему «смерті дружини з обов'язку» сучасна феміністична критика розглядає з часів С. де Бовуар [4]. І сьогодні не виникає іншого розуміння добровільної смерті Елізи, як «необхідної ціни» за «добру посмертну славу» «зганьбленої жінки». Та обставина, що Вацлав як чоловік і батько сімейства програв маєток, власне зрікся дому, а граф-коханець агресивно домагався від Елізи любові, у розумінні драматурга-моралісга ніяк не впливала на зміну громадської опінії про жінку. Автор не сумнівався в необхідності її трагічної долі, а критик К. Відман не бачив в обох чоловічих персонажах наскрізної дії твору — смерть подружжя повинна була стерти справжню провину Вацлава і наклеп на Елізу, а граф із провиною залишався жити й зобов'язувався стати «добрим вихователем» сиріт.

Велемовність персонажів — це також ознака класицизму, риса обох драм Ю. Коженьовського. Через мовні репрезентації у вигляді чуток, пліток, докладних і випадкових розмов, салонних бесід він показував місто. Таким мовним способом жителі міста творять партії, як політичні, так і матримоніальні. Однак у «П'ятому акті» можна знайти лаконічну репліку, якою автор засвідчив свою готовність працювати в естетиці реалізму: «Eliza (sama). Już siódma. Miasto budzić się zaczyna po śnie i odpoczynku do trosk i pracy; ja tylko nie mogłam snu przywołać» [24, с. 62].

Героїня звертає увагу на реалії; перебуваючи в стресі, орієнтує себе в часі і просторі. Кидає погляд на місто крізь вікно. Характерний хронотоп неволі — на віддалі спостерігати динаміку структури, в якій знаходишся водночас в центрі й на маргінесі.

Міщанська драма не була велемовною передусім із причин зайнятості її персонажів — «людей діла». Аристократія багато говорить внаслідок незайнятості, нудьги і соціальної переваги — творити культуру, кліше котрої, як це не парадоксально, запозичували і модернізували міщани. Наприклад, перехід стереотипу джентльмена з етикету аристократії до етикету міщан в Англії і Франції в першій половині XIX ст. Згідно з думкою польського культуролога Т. Цегельського, таким чином відбувався процес конвергенції культури аристократії з середнім класом. Конвергенція проходила паралельно з формуванням капіталістичного ринку, в якому міщанство було зацікавлене і як продуцент, і як споживач. Київські драми Ю. Коженьовського таким чином проводили конвергенцію на місцевому рівні.

Драму «П'ятий акт» надрукували у російському перекладі в Києві 1841 року, коли автор вже знаходився у Харкові. «Дівчині і дамі» у плані перекладу не пощастило. «П'ятий акт» драматург виставляв на львівській сцені 1836 року та варшавській — 1838-го. Про постановку на харківській чи київській сцені згадок немає. 1843 року драма була перекладена і надрукована українською мовою в харківській антології «Молодик». Український переклад привернув увагу Є. Кухарської як такий, що неточно відтворював оригінал, втратив зв'язність діалогів і зрусифікував імена героїв [25, с. 35]. Є. Кухарська писала про повний успіх «П'ятого акту» на львівській сцені, не полемізуючи із протилежною оцінкою С. Реутт-Вітковської. А представляючи критику росіян, не вказувала основного полеміста того часу — В. Бєлінського.

Його критика «П'ятого акту» була не без сарказму, але схована у підтексті: «Эта драма такова, что могла бы остаться в портфеле сочи-

нителя без большой потери для самой себя и без всякой для русских читателей» [3, с. 155]. Переказавши «курйозну фабулу», В. Бєлінський ставить крапку. Наскільки він був у той час точним мірилом театрального життя свідчить замовчування в 1842 р. першої публікації «Маскараду» М. Лермонтова.

С. Реутт-Вітковська присвятила «Дівчині і дамі...» у монографії «Студії над драматичними творами Коженьовського» півтори сторінки не аналізу, а скоріше дискусії з критиком Женжомським щодо слушності порівняння цієї «салонної драми», як визначає жанр сама дослідниця, з історичною драмою антимонархістського спрямування «Анджелло, тиран Падуанський» (1835) В. Гюго. Обоє критиків відчували, що спільною точкою між двома творами є лише їх дата постання — 1835 рік, при цілковито відмінному суспільно-культурному контексті. С. Реутт-Вітковська бачить у теоретичних міркуваннях В. Гюго щодо «історичної драми з місцевими колоритами» вершину західноєвропейської драматургії, якої не могла сягнути польська драматургія. Відтак сама по собі «салонна драма» не стала об'єктом пильнішої уваги. Хоча, звичайно, можна за аналогією побачити в Падуанському князівстві, підпорядкованому Венеціанській республіці, Київ чи Варшаву як завойовані міста Російською імперією. Гнітюча атмосфера в Падуї, де влада намісника Анджелло Маліп'єрі тримає в страху усіх громадян, нагадує тоталітарну систему великої держави.

Є. Кухарська вказує, що Ю. Коженьовський був відомий у Росії завдяки драматургії, оскільки «...zaważyła tu w dużej mierze trudna sytuacja, w której znalazła się scena rosyjska. W tych latach teatr odczuwał wielkie braki repertuarowe uwarunkowane zaostrzeniem przepisów cenzuralnych po roku 1825. (...) Przez taką ilość kontrolujących instancje mogły się prsedostać jedynie sztuki pozbawione wszelkiego «wolnomyślicielstwa»: lekkie komedie, wodewile, melodramaty i utwory będące na usługach «oficijalnej ludowości» [25, с. 20].

І наприкінці статті у висновках підкреслимо, що Ю. Коженьовський не писав ані легких комедій на кшталт французів, ані офіційно-народних драм на кшталт росіян, але його драми знаходили свого глядача у Львові й читача у Харкові й Петербурзі. Лояльність цензури до його творів можна пояснити досягнутим ефектом драматурга — зв'язування розірваної театральної традиції Києва, поєднання релігійного і світського театру на класицистичній основі й обережної проби інструментарію реалістичної естетики. Перспективи дослідження драматургії Ю. Коженьовського — у розширенні контексту з боку російської та української драматургії та вивченні культурних взаємозв'язків у потрійному аспекті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 / Д. Антонович. — Львів : б. в., 2001. — 272 с.

2. Антонович Д. Український театр / Д. Антонович // Режим доступу до електронного ресурсу : http://litopys.org.ua/cultur/cult23.htm.

3. Белинский В. Г. Молодик на 1843 год, украинский литературный сборник, издаваемый И. Бецким. Полное собрание сочинений в 13 томах. — Том 8. Статьи и рецензии (1843–1845) / В. Г. Белинский. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1955.

4. Бовуар С. де. Друга стать. У двох томах. Т. 1 / Сімона де Бовуар. — К. : «Основи», 1994.

5. Болгарська Т. Мочалов у Києві / Т. Болгарська // Український театр. — 1987. — № 2. — С. 29–30; Болгарська Т. З історії театральної критики в Києві (50–60-ті роки XIX ст.) / Т. Болгарська // Театральна культура. — 1982. — № 8. — С. 46–55; Болгарська Т. Щепкін і Мартинов у Києві / Т. Болгарська // Український театр. — 1974. — № 2. — С. 31–32; Волошин І. М. С. Щепкін і український театр / І. Волошин // Мистецтво. — 1955. — № 4. — С. 32–35; № 5. — С. 23–25; Драк А. Щепкін і «щепкінці». З історії Київського театру першої половини XIX ст. / А. Драк // Український театр. — 1981. — № 6. — С. 22–23; Киевский театр лет 30 назад: из записок современников // Киевские губернские ведомости. — 1856. — 31 марта; Лисюк О. Театральне життя Києва першої половини XIX ст. / О. Лисюк // Актуальні пробл. теорії музики та муз. виховання : Зб. ст. — К., 1997. — С. 20–31; Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве: исторический очерк (1803–1893) / Н. И. Николаев. — К. : Я. Б. и Н. И., 1898. — 107 с.

6. Возняк М. Історія української літератури. У двох книгах. Книга друга / М. Возняк. — Львів : «Світ», 1994. — 558 с.

7. Кирчів Р. Кременецька гімназія-ліцей першої третини XIX ст. / Р. Кирчів // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. — 15/2006–2007. — С. 426–437.

8. Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40–60-х років XIX ст. / Р. Я. Пилипчук // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — Вип. 7. — 1971. — С. 44–180.

9. Рибаков М. О. З історії київських драматичних театрів, або Адреси київської мельпомени /

М. О. Рибаков // Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. — К. : Кий, 1997. — С. 260–272.

10. Софронова Л. А. Старовинний український театр / Пер. з рос. / Л. А. Софронова. — Львів : б. в., 2004. — 334 с.

11. Франко І. Руський театр // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 29. — К. : «Наукова думка», 1981. — С. 96–112.

12. Франко І. Русько-український театр. Історичні обриси // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 29. — К. : «Наукова думка», 1981. — С. 293–336.

13. Чарнецький С. Театр / Режим доступу до електронного ресурсу : http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm.

14. Chmielowski P. Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny / P. Chmielowski. — Petersburg, 1898. — 133 s.

15. Cegielski Tadeusz. Czy w połowie XIX wieku istniał kanon literatury mieszczańskiej, wspólny dla całej Europy? / Tadeusz Cegielski // Europejski kanon literacki / Pod red. E. Wichrowskiej. — Warszawa : WUW, 2012. — S. 157–169.

16. Czachowski K. Między romantyzmem a pealizmem / K. Czachowski. — Warszawa : PIW, 1967. — 552 s.

17. Czarnik B. Korzeniowski i teatr lwowski (1822–1844) / B. Czarnik. — Lwów, 1896. — 64 s.

18. Czechowa I. Józef Korzeniowski. Życiorys literacki Dzieła wybrane. T. 1 / I. Czechowa. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1954. — S. 7–63.

19. Dąbrowski T. Józef Korzeniowski. Szkic literacki / T. Dąbrowski. — Lwów, b. r. — 56 s.

20. Dubiecki M. Na kresach i za kresami. Wspomnienia i szkice / M. Dubiecki. — Kijów, 1914. — S. 143–167.

21. Janowski L. Uniwersytet Charkowski w początkach swego istnieia (1805–1820) / L. Janowski. — Kraków, 1911. — 159 s.

22. Kantecki K. Dwaj krzemieńczanie. Wizerunki literackie / K. Kantecki. — Lwów, 1879. — 339 s.

23. Korzeniowski J. Dziewczyna i dama, czyli Dwa oświadczenia / J. Korzeniowski. — Warszawa, 1848. — 125 s.

24. Korzeniowski J. Akt piąty / J. Korzeniowski. — Kraków, 1844. — 92 s.

25. Kucharska E. Twórczość Juzefa Korzeniowskiego w Rosji w pierwszej połowie wieku XIX / E. Kucharska // Zeszyty naukowe. Filologia rosyjska II. — Opole, 1963. — S. 18–37.

26. Reutt-Witkowska Z. Studia nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego. Cz. 1 i 2 / Z. Reutt-Witkowska. — Warszawa, 1921. — 405 s.

27. Widman K. Juzef Korzeniowski. Studjum literackie / K. Widman. — Lwów: Nakładem autora, 1868. — 175 s.

Ксенія КОНСТАНТИНЕНКО
Університет Ка Фоксарі, Венеція

УКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ В ТЕКСТАХ ВЕНЕЦІЙСЬКИХ ПОСЛІВ ТА НУНЦІЇВ У ПОЛЬЩІ НАПРИКІНЦІ XVI ст.

У статті розглянуто деякі аспекти відображення України в італійській дипломатичній літературі останньої третини XVI ст., а саме: співвідношення об'єктивних реалій з інтертекстуальними топосами та поняттями про «дивовижне».

***Ключові слова**: образ, гетерообраз, топос, стереотип, «дивовижне», «реальне».*

W artykule rozpatrzono wybrane aspekty ukraińskiego odrodzenia we włoskiej literaturze dyplomatycznej ostatniego trzydziestolecia XVI w., a dokladniej — zbieżności obiektywnych realiów z toposami intertekstualnymi oraz wyobrażeniami o tym, co «zadziwiające».

***Słowa kluczowe:** obraz, heteroobraz, topos, stereotyp, «zadziwiające», «realne».*

The article examined some aspects of Ukrainian literature in the Italian renaissance last three decades of diplomatic sixteenth century, and more precisely — the convergence of objective realities of intertextual topoi and ideas about what is «amazing».

***Keywords:** picture, hetero-picture, thopos, stereotype, «amazing», «real».*

В останній третині XVI ст. кількість літератури про Східну Європу, слов'ян в цілому у Західній Європі й особливо в Італії зростає. Основними причинами цього є, по-перше, незмінний інтерес до пізнання-опису віддалених земель, по-друге — постійна актуальність турецької загрози, нові повороти у турецько-європейських стосунках, як-то перемога Венеції і союзників при Лепанто (1571), потенціал слов'ян у боротьбі з турками й татарами і в цьому контексті — все помітніша роль козацтва як політичної сили. Козаки все частіше згадуються у реляціях венеційських послів, поки що не займаючи там багато місця, проте у зв'язку з конкретними діями, а не просто як констатація того, що «черкаси», чи козаки, мешкають на тій чи іншій території по Дніпру. Ще 1560 р. посол Венеції у Стамбулі М. Каваллі зазначає, що «руські піддані князя Московського і Поляки помітно дошкуляють» татарам, і якщо поляки, що зараз у мирі з турками, помиряться і знайдуть спільну мову з московитами, то зможуть «сильно притиснути турок, як вони вже робили в минулому [6, с. 279–280], але не згадує конкретно козаків, пишучи про поляків та московитів. У тексті Каваллі, реляційно-сухому, наявна традиційна тема антиосманської християнської ліги, оцінка можливих союзників і сувора лінія щодо турок: це вороги, яких можна позбавитися, лише перебивши їх [6, с. 280]. Наприкінці 1574 р. Дж. Ліппомано, посол Венеції у Польщі, у реляції наводить лист татарського хана до Воєводи Руського (Palatino di Russia), намісника польського короля в Україні, де хан пише про свою роздратованість діями козаків (Casache), які чинять татарам чимало бід. Їх необхідно спинити, а як ні — кінець «дружбі» [10, с. 84]. Одним із найдавніших свідчень про козацтво як явище є інформація про козаків, подана папськими нунціями Каліґарі та Болоньєтті. Й. Кресалкова відзначає непевність і взаємну невідповідність історичних даних щодо зародження і розвитку козацтва [1, с. 63–71]. На її думку, «об'єктивні» свідчення двох релігійних діячів допомагають пролити додаткове світло на це питання, тобто для дослідниці важливою є інформативний бік свідчень Каліґарі й Болоньєтті, що видається їй історично достовірним. Але в цілому тексти Каліґарі й Болоньєтті поєднують перелік реальних подій і вказівки на конкретних осіб, наприклад, високу особисту оцінку Івана Підкови в листі Каліґарі від 15 серпня 1578 р., з узагальненими описами того ж козацтва, основні риси яких збігаються у багатьох текстах різних часів.

Наведемо уривок із листа А. Каліґарі від 15.08.1578 р.: «Козаки — народ, що складається з багатьох націй: Поляки, Руські, Угорці, Іспанці, Італійці і т.д., які без дружини й дітей живуть на порогах та невеликих острівцях Бористену. Перебуваючи постійно в полях, вони живуть грабунком, дотримуються Християнської віри і присягаються, що вони — вороги Татар і Турок.

Вони хоробрі в бою і звуться козаками, бо козак татарською означає добрий солдат. Багато буйних молодиків, що не мають бажання працювати або ж не можуть лишатися на батьківщині через різні порушення ними закону, приходять до них і підкоряються їхньому ватажкові, відразу отримуючи належну частину здобичі й небезпек. Їх близько 4 тисяч, і не минуло ще 15 років, як було засновано цю спільність, що свого часу відзначалася великою повагою до Короля Польщі, а нині куди меншою…» [10, с. 65].

У наведеній картині наявні: топос вільності, мотив втечі від звичного соціуму, небажання займатися типовою буденною (селянською) роботою, але — хоробрість і вправність у роботі солдатській, водночас — часом несамовита жорстокість і підкреслено руйнівний характер поведінки на захоплених територіях і зі здобиччю; відсутність звичної сім'ї, часто розбишацьке минуле, багатонаціональність, але — християнська віра як важливий об'єднуючий та ідеологічний фактор, ворожість до татар і турок, тобто мусульман, «антиєвропейців». Цікаво, що кожна з цих рис, взята окремо, повністю або частково може відповідати історичній дійсності. Але їх поєднання і подача в літературній обробці явно чи підсвідомо окреслює козацьку спільність як феномен — екзотичний, відмінний від звичного соціального життя, а отже — цікавий, достойний уваги: християнське вільне воїнство практично на межі європейського й азіатського універсумів, що поєднує риси європейські (твердість у християнській вірі, «антибусурманська» спрямованість) і варварські (анархійність у багатьох життєвих сферах, за винятком військової ієрархії й дисципліни, жорстокість і схильність до руйнування під час воєн). За зовнішньою об'єктивністю епістол папських посланців, на нашу думку, ми маємо зародження літературного образу козацтва у «сарматському» ключі, у даному випадку ще не пов'язаного безпосередньо з гетерообразом України, образу, який переходитиме надалі з одного твору до іншого, розвиваючись, збагачуючись конкретними деталями, особливо за часів Хмельниччини, але практично незмінного в основних рисах.

Прямий стосунок до «козацької» теми має відомий опис страти Івана Підкови, зроблений агентом герцога Тоскани у Польщі Ф. Тальдуччі [1] у реляції графу К. делла Пенна. Д. С. Наливайко, наводячи майже повністю сцену, описану Тальдуччі, доцільно асоціює її з класичною трагедією [2, с. 161–162]. Спроба захоплення Підковою з козаками молдавського престолу може трактуватися з різних поглядів, але безумовним лишається факт, що Підкова потрапляє до рук ворогів через ницу зраду, про що негативно відізвалися як Тальдуччі, так і цитований вище Каліґарі, і смерть, прийнята прилюдно з великою гордістю і героїзмом. Монолог героя перед смертю, як його передає Тальдуччі, відповідає образові-квінтесенції лицаря-християнина: «…я завжди хоробро бився проти ворогів християнської віри і завжди дбав про користь і вигоди нашої вітчизни. Бути щитом проти невірних було моєю постійною думкою, і я завжди прагнув утримувати їх на кордонах і не дозволяти їм переходити Дунай… Знаю лише одне, що маю померти від руки ката, бо так наказав поганий пес турок вашому королю, своєму слузі, а король ваш — катові. Смерть мене не страшить. Але пам'ятайте, що пройде небагато часу, і вас спіткає лиха доля, з волі того ж поганого пса будуть відправлені в Константинополь ваше майно, ваші голови і голови ваших королів…» [1, с. 5–6]. Пророцтво Підкови, передане Тальдуччі, явно набуває для західного читача-реципієнта універсалізуючого характеру: будь-який союз із «поганими псами» турками приведе до плачевних наслідків. Реальна політика такі союзи допускала, як у поляків, так і у козаків сепаратно, але літературне узагальнення підноситься над реальними подіями.

Усе більше інформації про козацькі походи на турецькі володіння з'являється в реляціях послів західних держав зі Стамбула, насамперед венеційських — можна вказати на донесення венеційського баїла Л. Бернардо від 1587 р. про атаку козаками Варни, з великими втратами для турок [12, с. 160], про взяття козаками-«бандитами» Усіани, про взяття козаками околиць Бендер [12, с. 161]. Крім констатації фактів тут ми не знаходимо якоїсь характеристики козаків на зразок тієї, що зробив, наприклад, Каліґарі. Козаки у подібних свідченнях поки що досить сильно прив'язані до гетерообразу Польщі. Але поява і наростання подібної інформації про успіхи козаків, про їх наступальну щодо турок стратегію працювала на утвердження образу постійно діючої антитурецької сили, про яку не варто забувати. Досить відомою і багато в чому показовою для політичної обстановки і уявлень про козацтво у цей період є реляція секретаря папського нунція в Польщі кардинала Болоньєтті Карло Ґамберіні: «Записка про те, яку користь можна мати від союзу з козаками на випадок війни з Туреччиною» від

липня 1587 р. Ґамберіні радить дожу й сенату подумати про союз із козаками, готовими виступати у великій кількості проти турок незалежно від заборон з боку польського уряду. Ґамберіні коротко розповідає про походження козаків. У цій розповіді ми маємо багато конкретних даних, без явного емотивного забарвлення: про поділ козаків на реєстрових і вільних (всього їх, зазначає, Ґамберіні, близько 19 000), про конкретні цифри щодо можливої допомоги. Повторює дані про походження козаків від волоцюг та розбишак, які, щоправда, з самого початку захищали польські землі від перекопських татар і турок, ставши за часів Сиґізмунда «грозою мусульман». Цікавим є зауваження про походження слова «козак» від «коза» — через їх зграбність і рухливість (це твердження матиме успіх у подальшій літературі про козаків, наприклад, у А. Віміни), так само як і розповідь про укріплення ними островів. Особливої уваги заслуговує зауваження про можливість залучення запорозькими козаками до антитурецької боротьби донських козаків, валахів, молдаван, болгар, сербів і т. д. Це свідчить про їх авторитет та визнання політичної ваги. Ґамберіні також говорить про неоднорідні стосунки з татарами (з ними козаки ведуть «добру війну») і турками (їх козаки безжально знищують) [12, с. 37].

Гетьман козаків нібито заявив Ґамберіні: «Для нас однаково, з якого боку напасти на турків. З татарами впоратися неважко — це безладний, погано озброєний набрід, здатний тільки пограбувати і втекти. Але знищення татар, зазвичай відданих султану, було б навіть для нього відчутним ударом, не тому, що він цінує їх високо, а тому, що вони постачають йому — за угодою або за гроші — величезну кількість рабів із руських і польських земель… А без цієї маси рабів не зрушили б з місця його галери, тобто був би паралізований турецький флот… Щодо прямого нападу на турків, то, скориставшись їхньою війною з Персією, козаки, в союзі з іншими народами, легко могли б проникнути до Константинополя; турки нині такі ослаблені й виснажені, що не змогли б дати їм належної відсічі…» [12, с. 37]. Пізніше Ґамберіні отримав від двоюрідного брата-гетьмана документ про готовність вступити у війну з турками «на службі найсвітлішого дожа» [12, с. 37]. Як бачимо, ідеї гетьмана виглядають досить чіткими, перспективи — обґрунтованими, навіть якщо Ґамберіні й уважає справу нелегкою. З документа вимальовується образ козацтва як політичної сили, не дуже залежної від польського уряду, достойної сепаратних політичних стосунків. Козаки поступово стають живим конкретним втіленням давньої, як ми бачили, традиційної концепції пограниччя між Європою і «чужим» татарсько-турецьким світом. Венеційський посол у Польщі П. Дуодо в реляції 1592 р. проводить паралель між козаками й хорватськими та угорськими ускоками, даючи козакам характеристику подібно до Каліґарі: «Між цими двома ріками (Дніпром і Дністром) живуть козаки, народ надзвичайно хоробрий, чисельністю від дванадцяти до п’ятнадцяти тисяч осіб; вони є мішаниною поляків, литовців, молдаван, волохів, італійців, турок та людей інших націй. За способом життя вони схожі на ускоків, живуть із військової здобичі, особливо багаті на здобич і часті їхні походи на татар, чиї напади козаки часто відбивають, не дозволяючи їм проникати до Польщі. Воюють вони й проти турків із дедалі більшим успіхом… Ці козаки є підданими Польського Короля, і в разі війни, за певну платню, всі йому служать…» [20, с. 321].

Отже, в розглянутих вище текстах вимальовується образ народу багатонаціонального, що веде відокремлений і підкреслено мілітаризований спосіб життя, при цьому обороняючи від «чужинців» кордони польської, себто «європейської» держави. Необхідно звернути увагу, що у зазначений період у текстах, де йдеться про козацтво, практично ніде немає явного поєднання козацької й української-рутенсько-руської теми. Натомість підкреслюється розмаїтість національного складу козацької спільноти і, найголовніше, їх бойові дії проти татар і турок, їх потенціал у зіткненні християнської Європи і мусульманського Сходу. Є й інший показовий момент, помічений Д. С. Наливайком [2, с. 166–167], — мотив можливої провіденційної чи щонайменше провідної ролі козацтва на шляху до знищення османської загрози. Гетьман у «Записці» Ґамберіні запевняє, що при першій появі козацького війська до нього приєднаються балканські народи — серби й болгари, а також волохи й молдавани, бажаючи скинути турецьке ярмо. Мотив загального православного християнського виступу проти турок поширюється наприкінці століття серед південних слов’ян, а відтак — і в Західній Європі. Відбивається пізніше і в «Подорожах» П. делла Валле, про що йтиметься нижче. Ідея ця цілком вписувалася у концепцію «слов’янської єдності», що набувала поширення в західній, зокрема італійській або розповсюдженій в Італії описо-

вій етно-географічно-історичній літературі про слов'ян. Не можна сказати, що цей аспект був дуже релевантним у загальному розвитку уявлень про українські землі, але необхідно враховувати і його.

У 70-ті роки XVI ст. з'являються нові описові твори, присвячені Польському королівству, у зв'язку з нетривалим перебуванням на троні Польщі Генріха Валуа. Як і у випадку з М. Мєховським, найбільший резонанс і міжнародний вплив на уявлення про Польське королівство, а відтак — про українські території, мали твори, написані поляками з розрахунком на європейського читача, або ж безпосередньо пов'язані з особистим «польським» досвідом автора. «Полонія» Я. Красінського виходить 1574 р. у Болоньї латиною [13]. Я. Красінський був людиною типової гуманістичної освіти, учнем відомого вченого-гуманіста К. Сиґонія, який, напевно, брав участь у написанні чи оформленні матеріалів для «Полонії». Крім помітної і логічної обізнаності Красінського з географією й історією Польщі, маємо географічно-етнографічні описи українських земель, екскурси в історію Київської Русі. Причому в цих епізодах, як і у творі в цілому, лейтмотивом проходить ідея слов'янської єдності, що, як ми могли бачити, активно формувалася в другій половині XVI ст. і відображена у згаданій нами літературі. Красінський вважає правітчизною слов'ян територію Русі; саме звідти, на його думку, вони прийшли до Мізії, Дакії, Паннонії, всієї Іллірії, Польщі та Чехії. Русичі за одягом і озброєнням, пише автор, майже не відрізняються від інших слов'ян. Уваги варта досить детальна характеристика козаків. Д. С. Наливайко вважає, що Красінський припустився деяких неточностей, озброївши козаків луками і приписавши їм дещо від військової тактики татар [2, с. 135]. Можна сперечатися на науково-історичному рівні, чи користувалися козаки подібною зброєю, але справа в тім, що Красінський не одинокий у цьому твердженні, як і в тому, що чимало рис, які характеризували татар, використовували і в описах козаків. Показово те, які це риси: стійкість, витривалість у спеку й холод, невибагливість, войовничість і вправність у бою. Все це, як і використання «класичної» зброї, відповідає не тільки прийнятому у ренесансній літературі стереотипу варвара-войовника, а й моделі «сарматського портрета», у руслі такого культурного, ідеологічного й естетичного феномена, як сарматизм на теренах Польщі. Тож «неточності», на нашу думку, можна розцінювати як образотворчий засіб. Загалом картина козацтва, подана Красінським, відзначається образною динамічністю, поєднанням традиційної канви з конкретизуючими, актуалізуючими деталями, хоч варто підкреслити, що канва-структура образу лишається практично незмінною: стійкість, витривалість, «татарський» або ж «скіфський» чи «сарматський» тип озброєння, блискавичність військової тактики, швидкість, наступальність, степовий мілітаризований спосіб життя, яке проходить у постійних бойових діях із чужинцями-татарами: козаки «стійко переносять холод, голод і всілякі злидні. Озброєні вони легко, подібно до татар. Коней мають дуже гарних і придатних до невеликих сутичок. Сідла на конях влаштовують таким чином, щоб можна було легко повертатися на всі боки і стріляти з лука. В битвах найчастіше пускають у хід луки, вражаючи градом стріл ворожих вершників і їх коней. Крім того, вони озброєні шаблями, на зразок східних, і короткими списами. У ворожому краю просуваються дуже швидко, все віддаючи вогневі й мечу, власне, у швидкості полягає і безпека, й звитяга воїна. Живуть вони в широких степах Подолії, де ведуть постійні війни з кримськими татарами. Возять із собою в саквах усі пожитки, копчене м'ясо і сіль, змішану з перцем. Кожен має при собі кресало й губку, щоб, забивши якусь дичину, що її повно в тих безлюдних степах, можна було тут же розвести багаття, засмажити її, приправивши сіллю з перцем…» [2, с. 135].

На думку італійського вченого Р. Піккіо, у другій половині XVI ст. можна говорити про зрілість усвідомлення «полоністичних» у широкому розумінні (а відтак і «українських») тем і проблем у венеційських політичних та культурних колах. «Вже на другу половину Чінквеченто венеційська культура має у своєму розпорядженні комплекс, можна сказати, стабільних знань про Польщу, що дозволяв використовувати їх місцевим компіляторам без необхідності залучення аналітичної інформації нових дослідників Сарматії» [19, с. 122]. Показовим для оцінки тогочасного рівня знань про польські землі у венеційських колах вчений вважає «Трактат (discorso), що містить відомості про походження, розташування, вигляд, багатства, звичаї, спосіб управління та військову силу поляків…» [9] Е. М. Манолессо, вченого, літератора, дипломата, який, судячи з біографічних даних, отримав титул академіка у 16-річному віці й написав солідні праці, маючи трохи більше 20 років. «Трактат» — так ми перекладаємо

те, що у венеційській практиці зазначеної епохи називалося «discorso», мав бути короткою узагальнюючою композицією на зразок сучасних енциклопедичних статей, тоді як «реляції», про що вже йшлося вище, зазвичай аналізували сучасні події, а історико-географічні чи етнографічні деталі використовували скоріше як фон. Трактат Манолессо дійсно виглядає «дзеркалом» знань, поглядів, традицій, що побутували у літературі його епохи. Він, за модою часу, адаптував до сучасних йому реалій географічні терміни Птолемея і чітко охарактеризував походження слов'ян, а відтак — поляків: слов'яни, колишні «скіфи», за часів імператора Мауріція мігрували насамперед у напрямку Босфору Кіммерійського, де розділилися на дві частини: одна осіла за Істром аж до Далмації, а інша спинилася в тих краях, що нині звуться Польщею і Богемією; далі йдеться відповідно про князів Чеха і Леха. Р. Піккіо вважає, що «жоден письменник Кракова чи Богемії не зміг би в ті часи викласти проблему з більшим лаконізмом і впевненістю, ніж наш юний венеційський компілятор…» [19, с. 125]. Далі Манолессо коротко подає історію Польщі, державне та церковне управління, звичайно, спиняється на природних багатствах з акцентуванням дивовиж («бізон» — зубр), знаходить місце для опису культу святих та їх реліквій у Польщі, «простих» звичаїв, що побутують у шляхетських колах і навіть пише про бідність та підневільне становище селян. Переходячи до адміністративного поділу Польщі, автор особливе місце відводить «Русії» — «верхній і нижній», зокрема Подолії, згадуючи у зв'язку із «Русією» київські часи, навернення до християнства і князя Володимира.

Не можна оминути увагою свідчення про українські землі у творах Антоніо Марія Ґраціані, секретаря папського нунція Дж. Ф. Коммендоні, дипломата, який разом із Ґраціані об'їздив усю Європу і був нунцієм у Польщі в 1563–1565 і 1571–1573 рр. [4]. Ставши у 1592 р. єпископом м. Амелії, Ґраціані присвятив останні роки свого життя літературній праці й залишив чимало творів. Серед них — біографія кардинала Коммендоне, на жаль, опублікована тільки століттям пізніше у Падуї в латинському оригіналі, а до того — в Парижі, спочатку латиною, далі у французькому перекладі [8; 15]. Тобто не можна говорити про якийсь суспільний резонанс твору і поданої в ньому інформації за часів його написання, але для нас твір цікавий як документ і літературний матеріал, створений ерудитом-італійцем останньої чверті XVI ст., який, з одного боку, особисто побував на описаних землях, а з іншого, як освічена людина, не міг не користуватися вже наявним історико-літературним матеріалом про «Сарматію», «Скіфію», землі Польського королівства. У вищеназваному творі йдеться не тільки про життя кардинала, до речі, уповноваженого, серед інших доручень, папою Павлом IV вести переговори з Венецією про лігу з Ватиканом [11], а й події, свідком яких Ґраціані був разом із кардиналом. У XV розділі «De Vita…» Ґраціані описує подорож до Русії — «Roxolaniam, hodie Russiam vocant» [4, с. 166], під якою розуміє області довкола Львова і Поділля. Ті самі описи Ґраціані повторює у іншому творі — «De scriptis invita Minerva», опублікованому, щоправда, аж у 1745 р. [7, с. 142–159]. Маємо цікавий опис Львова, акценти і деталізація у якому цілком обґрунтовані діяльністю і переконаннями автора: його звичайно цікавить релігійний аспект, належність, схильність чи ворожість до католицької віри населення описуваних країв. Ґраціані докладно спиняється на багатонаціональності Львова, розповідає історію львівських вірмен і їх відношення до католицизму, причому важливими критеріями оцінки виступають схожість–несхожість обряду на традиційний католицький, знання–незнання латини тощо. «Окрім вірмен велика кількість жителів Русії має віру, обряди та церемонії грецькі. Вони звуться рутенцями…» [8, с. 168]. Їх митрополит має резиденцію в Києві, керує всіма релігійними справами, йому підпорядковано багато єпископів — у Валахії, Литві й навіть у країні московитів. Як і всі християни Грецького обряду, рутенці залежать від Константинопольського патріарха. Загалом подібні свідчення про рутенців тих часів можна знайти у багатьох епістолах і реляціях папських нунціїв у Польщі: так, подібно про рутенців пише апостольський протонотарій у Варшаві (1565–1568) Дж. Руджері [17, с. 20–21]. Цікавим є зауваження, що рутенці під час церковної відправи не слухають ніяких проповідей: священик обмежується читанням деяких епізодів Святого Письма, бо вважається, що простий народ має лише дотримуватися віри предків, не ставлячи перед собою проблем, які вимагають особливих розмірковувань. Саме тому, вважає автор, рутенців не торкнулися єресі. Звичайно, вищеназвані свідчення не відображають історичну реальність у її повноті, проте ілюструють концепцію: простота і патріархальність руського населення захистила його від шкідливих єресей, що розвинулися серед «інтелектуалів» заходу

Європи. Особливе зауваження щодо єврейського населення Львова: євреї тут можуть займатися будь-якими професіями, володіти землею, носити зброю, тобто нібито мають ті самі права, що й інші громадяни [8, с. 169–170]. Це, звичайно, видається авторові дивиною. Крім Львова, Коммендоне і Ґраціані подорожують до Кам'янця, Хотина, бачать землі поблизу Бористена, розорені татарами, а після повернення до Львова — до Перемишля, Ярослава, Тарнова. Не бракує традиційного образу «Києва в руїнах», що мандрівники бачили здалеку [8, с. 170]. Опис «Подолії», зроблений уважним мандрівником-очевидцем і супроводжений досить конкретними оригінальними порадами щодо стратегії розвитку краю, «натурними» замальовками побутового характеру тощо, загалом не є оригінальним. Автор, як і його сучасники та попередники, відчув необхідність скористатися усталеними топосами фантастично родючої «землі Ханаанської»: «Подолія знаходиться між рікою Дністром, що відділяє її від валахів, та Бористеном, що відділяє її від московитів і татар. Це частина Русії з розлогими і дуже родючими рівнинами. Народи цієї провінції нічого іншого не мусять робити, лише зрушують трохи землю і сіють туди зерно без будь-яких зусиль, після чого повертаються тільки на час жнив — настільки родюча ця земля, що не потребує тяжкої праці. На кожну мірку зерна припадає потім більше п'ятдесяти мірок врожаю. Кажуть також, що навіть як тільки труснути легенько колоски під час жнив, зернини, що падають, дають добрий врожай наступного року і роком пізніше так само, без оранки чи обробки землі. Ці широкі долини без жодного людського втручання чи праці дають також багато плодів. Трава настільки соковита, що сягає людського зросту і поширює дуже приємний аромат, тому місцеві жителі, які не приділяють багато уваги обробці землі та годівлі худоби, мусять проганяти її з полів, аби не здохла від переїдання…» [8, с. 272–273]. Додається, щоправда, й судження практичного характеру про те, що потенціал земель практично не використовується, бо місцеве населення «…сіє лише кількість зерна, достатню для прогодування його самого» [8, с. 274].

Ґраціані, пишучи свій твір у 90-ті рр. XVI ст., міг користуватися і відомим текстом А. Ґваньїні, але і Ґваньїні користувався стереотипами та елементами гіперболізації, що поступово утверджувалися протягом XVI ст. Безумовно, на «літературі факту», створеній очевидцями, відбивається обережне введення нових елементів, взятих із дійсності. Але об'єктивне бачення і авторська інтерпретація не збігалися і не могли збігатися, тому основні елементи образу, зокрема України, мають характер відверто інтертекстуальний, вони лишаються незмінними довгий час, обростаючи новими деталями у тому випадку, якщо ці деталі не вступають у явний дисонанс із традиційними концепціями Європи, Азії, двох Сарматій, образу варвара-войовника чи образу патріархального побуту на біблійно-родючій землі.

Не обходить таким чином Ґраціані й тему алкогольних напоїв, знов розповідаючи про величезну кількість меду в Русії і про медовий напій, що його вживають рутенці у величезних кількостях і навіть «занадто» [8, с. 274]. Услід за попередниками автор захоплено говорить про велику кількість водойм і риби: води Русії не менш родючі, ніж ґрунти [4]. Як і Мєховський, Ґраціані виділяє особливо смачних щук, що їх солять і продають. Взагалі, на його думку, торгівля рибою та її розведення є тут дохідною справою. Автор подає власний оригінальний докладний опис особливого способу рибалки взимку, підкреслюючи живописний момент зимових морозів у Русії, коли всі ріки замерзають, а озера стають ніби мармуровими і можуть витримувати вагу не тільки людей чи коней, а й навантажених возів: «Вони, отож, продірявлюють лід праворуч і ліворуч і пробивають багато отворів, схожих на вікна, на однаковій відстані; далі частина відходить в один бік, частина — в інший; опускають у воду палиці, до яких причеплено рибальські сіті; проштовхуючи їх від берега озера до першого отвору, а від нього до наступного, вони з'єднують сіті у віддаленому місці так, що, як потягнути палиці, сіті розтягуються на все озеро або на увесь простір, обмежений отворами, і збирають усю рибу, що під ними знаходиться. При такій рибалці ноги лишаються сухими і немає жодних труднощів» [8, с. 275–276]. Опис явно має характер реалістичний на відміну від справді дивовижного явища, що його фіксує далі Ґраціані — важко уявити, що саме в реальності малося на увазі, але в цьому випадку приваблює традиційна для епохи увага автора до екзотичного, відмінного від звичайного, а відтак достойного авторського акцентування. Ґраціані нібито переповідає почуте — хоча поляки і король особисто запевняли його у правдивості цієї історії. Йдеться про ластівок, що нібито сплять у «летаргійному» зимовому сні на дні озера: «Не насмілююся тут стверджувати одну річ, яка здається майже неймовірною, якби тільки я не чув її від багатьох до-

стойних довіри осіб, і від самого короля, які мені присягали, що бачили це на власні очі. Буває часом, що взимку, під час такої рибалки, із дна озера витягають м'яку безформну масу, яка здається нагромадженням мокрого пір'я, що злиплося разом, пробувши тривалий час під водою і впізнається не без зусиль. Можна було б сказати, що це тіло ведмежати, ще не облизаного матір'ю, тільки це нагромадження більше і чорніше. Якщо його поштовхати чи потягти, може здатися, що в ньому немає нічого живого, але як віднести це нагромадження до теплого приміщення, що в них поляки зазвичай живуть під час суворих зим, можна побачити, ця маса розпадається й розділяється на однакові частини. Це ластівки, які, чуючи тепло, прокидаються й відразу відлітають. Кажуть, що ці птахи, коли наближається зима, з'єднуються один із одним дзьобом чи лапками й кидаються у воду: коли вони опиняються на дні, теплий пар, що виходить із землі, зігріває їх і захищає від нестерпних холодів цього льодяного клімату, і що (…) виходять назовні навесні, відліплюються одна від одної і злітають угору. Залишаю тим, хто цікавиться секретами природи, суперечку про те, чи можуть птахи дихати під водою, або ж чи можуть жити, не дихаючи: я обмежуюся тільки розповіддю про те, що вважається достовірним серед поляків…» [15, с. 276–278]. Як відомо, ластівки у середньовічних бестіаріях були наділені великою кількістю позитивних тлумачень, цей птах часто зустрічається і в античних віруваннях; легенда про те, що ластівки постійно відлітають на південь без пір'я і там зимують у скелях, походить ще від Аристотеля [5, с. 444–445]. Але в жодному з можливих «авторитетних» класичних джерел немає легенд, подібних до розказаної Ґраціані, і, як ми побачимо, не тільки ним. Існує, щоправда, подібне китайське повір'я, що ластівки зимують всередині раковин на дні моря [5, с. 445]. Тут можна тільки гадати, чи могли подібні уявлення якимось чином вплинути на нашого автора. Про іншу асоціацію спіритуального характеру читаємо у Ф. Унтеркірхера: коли надходить зима і перші холоди, ластівка літає понад морями, так само й людина мусить уникати зла й холоду світу і перезимувати, наблизившись до тепла любові, що відженe холод спокуси подалі [22]. Але зіставлення розповіді Ґраціані й нижченаведеної Дж. Ліппомано з цими міркуваннями, на нашу думку, не має достатнього обґрунтування. В усякому разі, ми дозволили собі процитувати історію про ластівок майже повністю, щоб довести, що Ґраціані, незважаючи на висловлений ним завуальований скептицизм щодо поданої інформації, виділяє їй не менше місця у творі, ніж цілому описові Подолії чи конфесійному питанню у Львові. На нашу думку, обсяг епізоду в тексті говорить сам за себе: практицизм конкретних зауважень і тут поступається «опису дивовиж» (незважаючи на їх реальність чи нереальність). Тут нам здається доцільним зробити тимчасовий відступ від твору Ґраціані й навести показовий приклад із жанру реляції, що його ми вже торкалися раніше, зокрема, реляції про Польщу від 1575 р. Дж. Ліппомано, постійного (ординарного) посла Венеції у Польському королівстві. Річ у тім, що Ліппомано так само описує «велике диво», що його можна спостерігати «у всьому Польському королівстві», — пташок (автор називає їх cossille, на жаль, перекладу цього слова знайти не вдалося. — *К. К.*), що «не відлітають, як-то кажуть, до теплих країв, а, чіпляючись лапка за лапку, крило за крило, падають на дно озер та річок і там впадають у сплячку, замерзаючи». Автор нібито сам бачив, як рибалки їх виловлювали, відігрівали — і вони злітали! Так, пише Ліппомано, як це буває з комахами, що зимують у сні під корою дерев [16, с. 277]. Враховуючи основні завдання і традиційну структуру реляції, якої мав дотримуватися автор, інтерес Ліппомано та інших реляторів до свідчень явно фантастичного характеру є більш ніж промовистим доказом актуальності елементу екзотики-дивовиж навіть у такому жанрі, як реляція, що його традиційно прийнято сприймати як зразок реалізму й об'єктивності на загальному тлі тогочасної літератури. «Реляції — картини цілого життя держав, окреслені особами, які за темпераментом, освітою, традиціями і політичними звичаями звикли до реалістичної рецепції осіб і речей, тож поза їх увагою не лишаються характерні риси й основні елементи життя різних народів…» [3, с. 14], — зазначає Ф. Антонібон. Але з цим можна погодитися, лише уточнивши, що звичка до реалістичної рецепції не була перепоною у пошуку незвичайного на далеких і маловідомих територіях. Ще далі просувається у цьому напрямі П. Дуодо, надзвичайний посол Венеції у Польському королівстві. У реляції про Польщу від 1592 р., пишучи про Литву та її населення, з його пережитками язичницького культу змія він зазначає (ми наводимо приклад про Литву, оскільки в реляціях та інших історико-географічних творах розглядуваної епохи у описах Польського королівства литвинів, русинів і власне поляків хоч і розрізняють, але все ж образи їх земель і самих мешканців, як частково й татар — не в останню чергу за рахунок спільної скіфсько-сарматської «матриці», наділено багатьма спільними рисами): «Розказує

дехто, що в тих самих краях деякі демони, щоб легше було звабити людей до власного оманливого культу, слугують їм в обробці земель та інших домашніх справах. І хоч це здається неможливим, особи, цілком варті довіри, стверджують, що це правда. Крім того, в минулому існувала думка, що саме в тих землях знаходиться пекло, через велику кількість злих духів, що там зустрічаються…» [21, с. 333]. Як бачимо, натяк на непевність інформації присутній («розказує дехто» чи «в минулому існувала думка»), але спокуса зафіксувати фольклорний матеріал і подати його як реальний є сильнішою від критичного осмислення. Все це дозволяє зрозуміти особливості менталітету дипломата-літератора кінця XVI ст., а відтак — кочування умовностей, гіпербол, фантазійних стереотипів, що стали невід'ємною частиною літературного образу земель сьогочасної України.

Завершуючи розгляд тексту Ґраціані, зазначимо, що він повторює за Мєховським розповідь про те, як рутенці добувають сіль з озера (мається на увазі Хаджибей, з якого влітку випаровується вода), ризикуючи при цьому бути захопленими в полон татарами. Знов-таки за М. Мєховським, Ґраціані дещо детальніше говорить про іншу «дивовижу» на межі Русії й Татарії: в ріках Бористені й Бугу влітку майже щоночі народжуються черв'ячки, які вранці плавають як риби, опівдні літають, мов птахи, а ввечері помирають. Йдеться, мабуть, про одноденок, яких Мєховський називає езімерами (Esimere), відмічаючи особливо, що про них згадував Аристотель [18, с. 85b]. Відтак, вони достойні посиленої уваги. До речі, про одноденок не забуває згадати й Дж. Ліппомано, щоправда, їх він «оселяє» у Пруссії та Литві, зазначаючи, що їх «історики й філософи древності звали Езімерами» [16, с. 278]. Таким чином, мабуть, користуючись тими ж критеріями, що й Мєховський або ж Ліппомано — авторитет Арістотеля й істориків та філософів древності в цілому та загострення уваги на дивовижах далекої землі — цю інформацію зацікавлено переймає і Ґраціані, як і розповіді про те, як в околицях Белза і Хелма існує дика сосна, деревина якої, зрізана й кинута на землю, перетворюється на камінь менш ніж за два роки [15, с. 278–280].

Індивідуальний характер у творі Ґраціані має сама постановка проблеми пустельності й необжитості великої частини родючої «Подолії», у напрямку до Чорного моря, через напади «варварів», тобто татар: Коммендоні пропонує королю Польщі проект заселення і культивації безлюдних земель Подолії, щоб заохотити короля, він говорить про інтерес, який Венеція мала б до торгівлі зерном із Русією. Торговий обмін розвинув би і контакти населення Подолії з цивілізованими країнами, приніс би не тільки заробіток, а й розвинув би звичаї. Тобто наявне відоме нам із попередніх текстів протиставлення патріархальності, якщо не варварства, цивілізованому Заходу [15, с. 285]. Загалом твір А. М. Ґраціані є цікавим і показовим літературним документом свого часу, оскільки органічно поєднує майже всі відомі традиційні «кліше», які стосуються українських земель, із певною кількістю оригінальної інформації.

Уже згадані реляції Дж. Ліппомано і П. Дуодо торкаються і козацької теми. Згадка Ліппомано про козаків коротка, але промовиста: «Використовують зброю, яку хочуть, оскільки військо розділяється на три види: кавалерія, (…) піхота, і ще одна піхота, яка складається з тих, кого звуть козаками, що, озброєні по-татарському, вбивають, грабують і спустошують залізом і вогнем ворожий край…» [16, с. 291]. Як бачимо, у двох рядках вже помітна асоціація «козаки — татари, невпинна руйнівна сила», хоча зазначено, що вони руйнують «ворожий край». Дещо більше про козаків, а також про структуру Польського королівства, зі вказівкою на «руські» провінції, подає матеріал П. Дуодо. У його реляції наявні численні «стереотипові» описи багатства природи і землі, які офіційно стосуються Литви і Польщі в цілому, але автор вказує, що до Литви входять Київщина, Поділля й Волинь [21, с. 328]. До речі, Дуодо зауважує, що врожай злаків у цих землях такий, що ними годують чимало західних країн [3, с. 329], тобто вимальовується стереотип «житниці Європи», актуальний до сьогодні. У описі адміністративного поділу Польщі автор зазначає: «Між цими двома ріками (Бористен і Дністер. — *К. К.*) живуть козаки, надзвичайно хоробрий народ, що налічує дванадцять чи п'ятнадцять тисяч осіб, які є мішаниною поляків, литвинів, модаван, валахів, турок, італійців та інших народів, які живуть грабунком на зразок ускоків. Найбільше ходять війною вони проти татар, часто не дозволяючи їм проникати у Польщу, і здійснюють набіги на їх землі, коли татари намагаються це зробити. Все частіше й успішніше воюють вони проти турок, і нещодавно тисячу двісті їх (козаків. — *К. К.*), разом із воєводою, вигнаним із Молдавії, подолали величезну кількість турок і модаван, і добилися б набагато більшого, аби тільки воєвода їх не зрадив. Ці козаки є підданими Польського

Короля; у разі війни, за певну платню, всі служать на його боці…» [21, с. 321]. Порівняно з попереднім процитованим зауваженням Ліппомано у тексті Дуодо козаки вже не виглядають руйнівною, подібно до татарської, силою, а є хороброю багатонаціональною армією на службі у короля Польщі, з особливим підкресленням їх бойових дій проти «невірних» турок і татар. Це цілком зрозуміло для венеційського дипломата, який шукає союзників до антитурецької ліги. Підсумовуючи, наголосимо, що і в Дуодо, і в Ліппомано козаки не мають національної приналежності до руських-рутенців-українців. На цьому етапі можна говорити лише про зв'язок територіальний. Крім того, у Дуодо — офіційно стосовно Литви — наявне зауваження зокрема щодо неоднорідності релігії, причому виведення «провінційного» характеру грецької віри: «Поляки живуть за латинським обрядом, а литвини, насамперед найнижчі верстви, живуть за грецьким…» [21, с. 332–333]. Інше зауваження стосується тиранічного ставлення шляхти до підлеглих селян: так, простолюд тільки що «дихає вільно» і, хоча там і великі врожаї, ледь вистачає прогодувати сім'ю [21, с. 334]. Ці зауваження у пізніших текстах розвинуть нові тематичні лінії, пов'язані з образом України, особливо епохи Хмельниччини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Макушев В. Итальянские архивы и хранящиеся в них материалы к славянской истории / В. Макушев // Приложение к 16 тому «Записок Императорской Академии Наук». — СПб., 1870.

2. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Д. С. Наливайко. — К. : «Основи», 1998.

3. Antonibon F. Le relazioni a stampa di ambasciatori veneti /F. Antonibon. — Padova : Tipografia del seminario, 1939.

4. Avanzino S. L'Ucraina di Antonio Maria Graziani / S. Avanzino // Materiali del IV Convegno di Studi Italo-Ucraini. — Рукопис.

5. Biedermann H. Enciclopedia dei simboli / H. Biedermann. — Milano : Garzanti, 2007.

6. Cavalli Marino. Relazione dell'Impero Ottomano di D. T., 1560 / Cavalli Marino // Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato. — Vol. III (ser. III — vol. I). — Firenze, 1840 (Le Relazioni degli Stati Ottomani).

7. De scriptis invita Minerva ad Aloysium fratrem libri XX nunc primum editi, cum adnotationibus Hyeronimi Lagormarsini. — Firenze, 1745–1746.

8. De vita Ioannis Francisci Commendoni Cardinalis libri quator. — Paris, 1669; Padova, 1685.

9. Discorso nel quale si contengono l'origine, sito, qualita, ricchezze, costumi, modo si governo e forze de Poloni; le imprese fatte da gli Re Iagelloni di E. M. Manolesso. — Venezia, 1573.

10. Dispacci del N. U. Girolamo Lippomano, ambasciatore dal 5.01 al 16.11.1574 / Dispacci del N. U. // Rerum Polonicarum. — Venetiis, 1892–1902.

11. Dizionario ecclesiastico a cura di Mercati e Pelzer. — Torino, 1953. — V. I.

12. I libri commemoriali della Repubblica di Venezia regesti. Libro XXVII. — Tomo VII. — Venezia, 1907.

13. Ioannis Crassinii Polonia. Ad Serenissimvm, Et Potenti Rimum, Henricum primu[m] Valesium, Dei gratia vtriusq[ue] Polonia Regem. — Bononia, 1574.

14. Kresalkova J. I cosacchi visti da due italiani del Cinquecento : G. A. Caligari e A. Bolognetti / J. Kresalkova // Europa Orientalis. — 1/82.

15. La vie du Cardinal Jean François Commendon, divisée en quatre livres, écrite en Latin par Antoine Maria Graziani, evêque d'Amélia, et traduite en françois par Monsieur Fléchier. — Paris, 1671.

16. Lippomano G. Relazione di Polonia 1575 / G. Lippomano // Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato. — Serie I. — Vol. VI. — Firenze, 1862.

17. Litterae Nuntiorum Apostolicorum historiam Ucrainae illustrantes. Vol. I. — Roma, 1959.

18. Micheovo M. Historia delle due Sarmatie di Mattheo di Micheouo, dottor fisico, et canonico cracoviese, tradotta per il signoreAnnibal Maggi. Con la tauola delle cose notabili Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

19. Picchio R., Manolesso E. M. A. Vimina e la Polonia // Venezia e la Polonia nei ss.dal XVII al XIX. — Venezia–Roma, 1963.

20. Relazione di Polonia di Pietro Duodo del 1592 // Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato. — Serie I. — Vol. VI. — Firenze, 1862.

21. Relazione di Polonia di Pietro Duodo del 1592 // Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato.

22. Unterkircher F. Tiere, Glaube, Aberglaube. Die schünsten Miniaturen aus dem Bestiarium. — Graz, 1986.

УДК 821.112.2 (043.3/.5)

Леся КРАВЧЕНКО
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ВІТОЛЬД ГУЛЕВИЧ — ПЕРЕКЛАДАЧ Р. М. РІЛЬКЕ

У статті виявлено, досліджено і проаналізовано художньо-естетичне підґрунтя перекладацької манери Вітольда Гулевича. На основі вивчення окремих творів простежено першоджерела звернення поета до творчості Р. М. Рільке, шляхи опанування творчої манери австрійського майстра слова, неповторності його індивідуального стилю та поетики. Акцентовано увагу на тому, що внесок Гулевича в світову рількіану полягає не стільки у художній вартості його перекладів, скільки в популяризації творів великого Рільке польському читачеві.
***Ключові слова**: переклад, творча манера, поетика, образний світ, популяризація.*

W artykule ujawniono, zbadano i przeanalizowano artystyczno-estetyczne podłoże maniery Witolda Hulewicza jak tłumacza. Na podstawie studiowania odrębnych utworów prześledzono przyczyny zwrócenia się poety ku twórczości R. M. Rilke, proces opanowania twórczej maniery austriackiego mistrza słowa, niepowtarzalności jego indywidualistycznego stylu i poetyki. Zwrócono uwagę na to, że wkład Hulewicza w międzynarodowe rilkiana polega nie tyle na artystycznej wartości jego tłumaczeń, co na popularyzacji utworów wielkiego Rilke wśród polskich czytelników.
***Słowa kluczowe**: tłumaczenie, twórcza maniera, poetyka, świat obrazów, popularyzacja.*

In the giving article the artistic-aesthetic subsoil of Vitold Gulevich's translating manner is analyzed. Poet's original sources of appeal to creation of R. M. Rilke are traced on the basis of separate works. The research of the ways of captures the Austrian writer's creative manner and the uniqueness of his individual style and poetics is given in the paper too. Attention is accented on the Gulevich's role in the popularization of works by Rilke among the Polish readers.
***Keywords**: translation, creative manner, poetics, vivid world, popularization.*

Переклади творів Р. М. Рільке польськими авторами, спроби створити художнє перепрочитання та відтворення особливостей поетики рільківського естетичного об'єкта, намагання передати особливості його поетики польською мовою становлять надзвичайно цікавий та важливий об'єкт для дослідження.

Переклади Рільке польською мовою вимагають подвійної стратегії в рецептивних устремліннях та прагненнях: з одного боку — не перетворити ці переклади на механічні «раціональні абстракції», а з іншого — не загубити особливостей поетики, «живої суб'єкт-об'єктної» синтези цієї поетики. Важливо при цьому пам'ятати, що ще одним напруженням, яке викликає різні інтерпретації при художньому перекладі, є те, що з погляду синтактики художній текст уже є кінцевим результатом авторської творчості, а з погляду прагматики тільки вихідним пунктом.

Проблема сприйняття власного твору або перекладу стоїть перед кожним митцем, кожен розуміє, що твір сприйматиметься саме через художньо-естетичні виміри, передусім через мову. Художня цілість тексту (зрештою, і перекладна версія) вимагає від художника підвищеної уваги до кожного значущого слова або синтаксичної фігури.

Вважаємо (і це не перебільшення), що не лише європейська, а й світова лірика певний час розвивалася під впливом поезій Рільке, оскільки «у Рільке (...) підвалини видаються грандіозними, їх майже неможливо охопити поглядом, а значущість його творчості переходить за всі межі, які спочатку можна було йому поставити» [1, с. 237].

Серед численних польських перекладачів та популяризаторів поезії визначного австрійського поета Р. М. Рільке, зокрема Лесьм'яна, Шульца, Віттліна, Пшибишевського, Лехоня, Івашкевича, Балінського, Чеслава Мілоша, Віслави Шимборської та інших, Вітольду Гулевичу (Ольвіду[1]) належить особлива роль. Поет, перекладач, літературознавець, видавець переклав польською найвідоміші поезії Рільке, зокрема «Книгу годин», «Дуїнські елегії», «Записки Мальте Лаурідса Брігге» та інші. У творчій роботі над перекладами простежуються дві тенденції у виборі об'єкта. Перша — це прагнення охопити якомога повніше творчість обранця. Друга — намагання творити добірки перекладів із різних поетів, які чимось близькі, духовно й естетично споріднені. У коло його зацікавлень входять твори Гете, Манна і Рільке, які він успішно перекладає. Гулевич належить до тих світових поетів, які не тільки пояснюють своє захоплення поезією, а й відзначають велике значення самого Рільке в їхньому житті.

[1] Ольвід та Ґжеґож — псевдоніми В. Гулевича.

Головна проблема цієї розвідки полягатиме не стільки у висвітленні своєрідності перекладацької манери Гулевича, скільки у дослідженні важливості його внеску у світову рількіану, а саме в популяризації та донесенні до польського читача неповторності поетичного слова геніального австрійця.

Тема «Вітольд Гулевич і Р. М. Рільке» — одна з актуальних і важливих тем сучасного світового літературознавства — на сьогодні залишається малодослідженою в Україні. Серед польських дослідників творчих взаємин митців Юзеф Віттлін, Юліан Пшибось, Ірена Бартошевска, Аґнєшка Карась, Тадеуш Дубіцкі та інші.

Вітольд Гулевич був одним із перших літераторів, хто довершив спробу перекладу творів Рільке польською мовою. Серед них були Макс Ландау, Старко Лахнович, Адам Променьчик, котрі здійснили переклади лише окремих творів. Праця Гулевича заслуговує особливої уваги: намагання перекладача увійти в образний світ великого митця, усвідомити його суть ідей, а потім транслювати на письмі, поєднано із бажанням донести до польського читача зразки високої німецької поезії.

Сучасний польський перекладач німецькомовної поезії Ришард Криницький зазначає: «Гулевич дав польське обличчя трудній поезії Рільке в той час, коли інші письменники традиційно захоплювалися французькою літературою»[2] [13, с. 143]. Таке твердження поділяє представник польського авангарду поет Юліан Пшибось. У праці «Поетичний сенс» він зауважує: «Вітольд Гулевич (...) був його (Рільке) першим досвідченим перекладачем і поетичним опонентом» [17, с. 142].

На думку Чеслава Мілоша, «... Гулевич не був, правда, конгеніальним перекладачем, але, напевно, одним із найвідоміших популяризаторів та пошанувальників Рільке у Польщі» [15, с. 73–74].

Свій шлях до пізнання світу Райнера Марії Рільке майбутній перекладач почав у період Першої світової війни, коли служив у лавах німецької армії і брав участь у боях на французькому фронті. Якось до рук Вітольда Гулевича потрапила книга Рільке «Огюст Роден», яка глибоко вразила його. Пізніше в одній зі своїх статей публіцист напише: «Тією книжкою Рільке вперше промовив до мене: враження одне із найяскравіших, незабутніх» [7, с. 31].

Народжений у шляхетській сім'ї, Вітольд змалечку проявляв зацікавлення різними видами мистецтва, зокрема літературою та музикою, тому не дивно, що по закінченні війни майбутній публіцист вступив на філологічний та музикознавчий факультети Познанського університету. У цей час він тісно співпрацював із експресіоністичним часописом «Здруй», що, без сумніву, надалі вплинуло на формування його творчого потенціалу. Маючи за плечима уже певний літературний досвід, у 1919 році Гулевич взявся за переклад монографії Рільке «Огюст Роден».

Основним завданням роботи було дотримання форми оригіналу, адже Роден для Рільке був не лише вчителем, а, за словами Бухгайта, «став його Римом». Завдяки йому отримав, як Гете завдяки «Вічному місту», право «Громадянина цього світу» [8, с. 63].

Гулевич з усією відповідальністю підійшов до своєї роботи. Французький поет і філософ Поль Валері в одному із листів до Рільке, датованому 25 вересня 1924 року, пише: «Сьогодні вранці мене відвідав п. Вітольд де Гулевич, із котрим, як мене проінформував, підтримує Пан літературні зв'язки. Ми багато розмовляли про Пана, він вручив мені переклад Вашого «Родена». Хотів би однак прочитати цю річ і французькою» [11, с. 126]. Прагненням перекладача в роботі над «Роденом» було донести до польського читача не лише смислове наповнення праці, а й емоційний стан її творця. Він розумів, щоб змістовно наблизитися до оригіналу, потрібно не лише вловити стиль автора, зрозуміти твір, а вникнути в нього, втілитися в самого автора. Натхненна праця багатьох років увінчалася успіхом, про що з упевненістю можна сказати, беручи за приклад фрагмент перекладу: «W tej chwili odkrył Rodin podstawowy element swej sztuki, komórki niejako swego świata. Była to płaszczyzna, ta różnie wielka, różnie podkreślona, dokładnie oznaczona płaszczyzna, z której trzeba było uczynić wszystko. Odtąd ona była mu przedmiotem sztuki» [9, с. 65].

Імовірно, саме в період роботи над цим перекладом у Гулевича зародилася думка про можливість кореспондування з автором оригіналу. Він наважується написати листа і разом із манускриптом свого перекладу надіслати Рільке. У листі-відповіді, датованому 1922 роком, Рільке коментує суть свого дослідження творчості Родена і схвалює польський переклад [7, с. 31].

У 1923 році вийшла в світ ополонізована з німецької (z niemieckiego spolszczona)[3] Вітольдом

[2] Тут і далі переклад мій. — Л. К.

[3] У період міжвоєнного двадцятиліття як означення поняття «переклад» частіше вживали визначення «spolszczenie».

Гулевичем праця Райнера Марії Рільке «Огюст Роден». Польський перекладач надалі не покидає роботи над творами австрійця. Він ставить за мету ознайомити співвітчизників із «Записками Мальте Лаурідса Брігге». У листі, датованому 13 грудня 1922 року, австрійський поет виражає особливу вдячність Гулевичу за рішення опрацювати цей твір [7, с. 32]. У 1927 році у варшавському видавництві з друку виходить твір Райнера Марії Рільке «Записки Мальте Лаурідса Брігге» із передмовою перекладача під назвою «W drogę». На думку Карста, «переклад Гулевича майстерний і бездоганно віддає цінність трудної прози Рільке» [12, с. 208–209]. Прозовий твір Рільке польською мовою мав великий успіх і навіть набув своїх прихильників у період міжвоєнного двадцятиліття не лише серед поетів, а й пересічних читачів.

Гулевич відіграв особливу роль у популяризації творчості Рільке в Польщі. Він відомий як автор літературознавчих статей «Potężny liryk współczesnych Niemiec: Rainer Maria Rilke. Krótka charakterystyka twórczości», «Rainer Maria Rilke», «H. Von Hofmannsth i R. M. Rilke» та ін.

Творчість Райнера Марія Рільке лежить на межі класичного та некласичного періодів поетики художньої модальності, яка, в свою чергу, ґрунтується на індивідуально-творчому типові свідомості. Ця межа майже збігається з переходом від епохи реалізму до модернізму. Водночас творчість австрійського митця є свідченням повного завершення ейдетичної поетики, яка базувалася на традиціоналістському типові свідомості. Поезію Рільке важко віднести до певної школи чи літературного напряму: для цього вона надто неповторна та індивідуальна.

Польська рількезнавець Катажина Кучиньска-Косхани вважає: «Вклад Гулевича в популяризацію творчості Рільке неоціненний. Отже, можна говорити про існування ери перед-Гулевичем і по-Гулевичу в польській рецепції австрійця. Перед, коли Рільке відомий вузькому колу читачів як автор «Корнета», і по — ознайомлення з ним широкого кола літературної публіки, коли ввійшов до канону, про що свідчить література воєнного покоління» [14, с. 45].

Мабуть, переломним етапом у творчості Ольвіда був 1924 рік; у жовтні перекладачеві вдалося відвідати Рільке в швейцарському курортному містечку Шато-де-Музот. Фрагменти цієї розмови Гулевич надрукував на сторінках часопису «Wiadomosci Literackie» під назвою «Два дні в автора «Книги образів». Крім того, було вміщено фотографії швейцарської гірської місцевості, а також вперше надруковано світлину Рільке із написом для Гулевича. Публікуючи цю роботу, Ольвід мав на меті наблизити польському читачеві особу автора, під незмінним впливом якого перебував сам: «Znać takiego człowieka najbezpośredniej od wielu lat, bo znać go z wszystkich jego dzieł, przez trzy lata wymieniać z nim listy szczere, bogate i żywe, tłumaczyć jego prozę i poezję — a potem nagle w minucie październikowego południa, na umówionym miejscu stanąć z nim oko w oko — jest to wrażenie bardzo niezwykłe, dziwne i tajemnicze» [10, с. 3]. Під час зустрічі Ольвід давав відповіді на питання Рільке щодо польської літератури, розповідав про Словацького, Норвіда, Реймонта та Сенкевича. Австрійський поет читав свої нові вірші, польський — переклади його попередніх творів. Рільке, який і сам займався перекладацькою діяльністю, схвально оцінив працю Ольвіда та зазначив: «Ależ, to znacznie piękniej brzmi niż po niemiecku. To tak miękko płynie (...) Tłumaczenie, to jest wielka rzecz (…). I niedoceniona, jako powaga pracy i konieczność inspiracji» [10, с. 3].

Проте натхненна стаття Гулевича не була позбавлена дошкульних коментарів щодо звинувачення великого австрійця в «бездомності», адже у розмові Ґжеґож порушив питання його національної приналежності. З гострим осудом виступила «Prager Prasse», яка надрукувала разом з інтерв'ю Гулевича у німецькому перекладі нищівний до нього коментар, та «Rzeczpospolita» в статті «Як не соромно?» зі звинуваченням у фальшивому відтворенні слів чудового автора «Книги годин»[4].

Проте Ольвід не полишав роботи над перекладами. Більш того, він залучав до роботи нових авторів. «Казки про любого Бога» перекладено у співпраці з Марією Чабановою і надруковано в 1925 році. Він здійснює переклади також «Книги образів», «Дуїнських елегій» (у співавторстві зі Стефаном Напєрським) та «Книги годин». Переклади поезій Рільке Вітольдом Гулевичем не мали такого успіху, як прозові твори. Тадеуш Дубіцкий, наголошуючи на наступних, більш вдалих перекладах Яструня, Сандауера, Антохевича лірики великого австрійця, зазначає: «Усі вони підкреслюють художню цінність поезії Рільке, разом із тим великі труднощі, з якими стикається перекладач у роботі над ними. Безперечно, значно легше тлумачити твори, переклади яких вже існують,

[4] Цит. за: Czy nie wstyd? // Rzeczpospolita. — 1924. — № 345; Kuczyńska-Koschany K. Rilke poetów polskich. Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej: Humanistyczna Seria. — Wydawn. UW, 2004. — S. 48.

бо можуть послужити вихідною точкою. У Гулевича не було таких можливостей, його переклади були першими. Це він прокладав дорогу наступним перекладачам» [9, с. 76].

Складність роботи над перекладами ліричних творів автора «Дуїнських елегій» випливає не лише із особливості художнього стилю майстра. Райнер Марія Рільке в своїй поезії творить своєрідну концептуальну картину художнього світу за допомогою власних засобів поетики — як елементів ідіостилю (який, однак, ґрунтується й на «концептах історико-культурної свідомості народу» [5, с. 40–41]), так і загальновідомих засобів строфіки, фоніки, метрики тощо.

Здійснюючи переклад «Дуїнських елегій», Ольвід зазнав певних труднощів і звернувся до автора оригіналу із проханням пояснити мотиви збірки. Німецький філософ Фрідріх Шлеґель зазначав, щоб «когось зрозуміти, треба, по-перше, бути розумнішим за нього, а, отже, настільки ж розумним і так само дотепним. Не достатньо розуміти безпосередній зміст заплутаного твору краще, ніж його розумів сам автор. Слід також знати принципову причину тієї заплутаності, могти схарактеризувати й реконструювати її» [19, с. 146].

Рільке у листі до польського перекладача від 13 листопада 1925 року багато що прояснив і висловлював своє здивування: «Мене бере подив, що «Сонети до Орфея» щонайменше так само «великі», виповнені тим самим змістом, не допомогли Вам зрозуміти «Елегії» [4, с. 270].

Характерним є і початок листа Рільке до В. Гулевича: «...І хіба мені належить давати правдиве тлумачення «Елегій»? Вони набагато перевищують мене самого» [4, с. 269].

Рільке не випадково звертається до жанру елегії, де на перший план виходять особистісні переживання, передусім самотності, розчарування, страждання. В основу елегії покладені філософські роздуми, почуття смутку і радості. Елегія — не самозамкнене коло, вона має вихід у контекст світової культури, веде діалог із різними епохами (з італійською поезією XVI століття, міфами і легендами Греції та Рима). Елегія не прив'язана географічно до певного простору і часу, вона належить вічності у безмежному просторі, хоча і є земні регіони — Неаполь, Рим.

Рільке до певної міри був розчарований непідготовленістю читачів до розуміння його творів; він визнав, що вони перевищують його самого. І все ж, щоб якось все ж таки наблизити реципієнтів до інтерпретацій автора, поет вдається до розлогих пояснень У цьому ж листі до Гулевича читаємо: «Розпочаті 1912 року (в Дуїно), вони — уривками — писалися в Іспанії та в Парижі аж до 1914 року; війна цілком перервала цю мою найбільшу працю; і коли я 1922 року (тут) знову наважився взятися за роботу, то ще перед новими елегіями й до їхнього завершення з'явилися, зненацька налетівши «вихором», «Сонети до Орфея» (яких ***не було*** в моєму плані). Їх народило, а інакше й бути не могло, те саме, що й «Елегії», і та обставина, що вони раптово, без моєї волі, виникли як відгук на смерть однієї молодої дівчини, ще більше зближують сонети з джерелом їхнього походження; цей відгук — ще один зв'язок із центром ***того*** царства, глибінь і вплив якого ми — повсюди необмежено — поділяємо з небіжчиками й прийдешніми людьми. Ми, тутешні й нинішні, ні на мить не задовольняємося часовим світом і не пов'язані з ним; ми невпинно йдемо і йдемо до тих, хто жив раніше, до наших предків і до тих, хто, очевидно, прийде після нас. У тому найбільшому «відкритому» світі і ***перебувають усі,*** — не можна сказати, щоб «одночасно», бо саме відсутність часу зумовлює те, що всі перебувають» [4, с. 270].

Філософія буття — це підґрунтя поезії та поетики Рільке. Теми і кожен концепт позначені філософською глибиною і поетичною довершеністю. Матеріальне буття в поезії Рільке перманентно моделюється в буття духовне. Світовідчуття Рільке — життєствердне, гуманістичне, хоча гірке, песимістичне також стає об'єктом його письменницької уваги. Це — життя, це існування в усіх його проявах. Теми та ідеї кожної елегії тісно переплетені між собою. Саме це і творить єдність циклу. Відмінності між елегіями полягають насамперед у *тонах,* інтенціях, інтонаціях, комбінаціях мотивів і наскрізних образів.

У листі до В. Гулевича від 13.11.1925 р. Рільке писав, що «*ствердження життя і смерті в «Елегіях» стає одним цілим.* Визнавати одне без іншого, як це тут виявляється й урочисто стверджується, врешті лише обмеження, де виключається все нескінченне. Смерть — це інший, невидимий і не освітлений нами *бік життя*: ми повинні спробувати досягти найвищої свідомості нашого буття, яка перебуває в себе вдома в *обох нерозмежованих між собою сферах і живиться з невичерпного джерела обох...*» [4, с. 270].

Інтерпретатор поезій Рільке В. Стус, який значною мірою відчув надсенс «Дуїнських елегій», зазначав: «Рільке пише про світ, ніби виносить за межі життєвого інтересу — дає на дорозі смерті чи кінець життєвого перебування.

Це думки людини, що живе пам'яттю про світ, пам'яттю, що наглухо відгородила його від світу... Поет заглядає в нічну криницю свого життя, ставши супроти неї. Але заглядає крізь товщу ста-сприймань-пам'ятей. Через цей бінокль своїх-мертвих-очей він дивиться на космічну порожняву, «бачачи» «світ» («світ» лише намальовано на лінзах пам'яті)» [6, с. 449].

Дослідник «Елегій» Г. Марсель запитує: «Навколо чого обертаються «Елегії?» І дає відповідь: «Навколо таємниці існування та призначення людини у космосі. (…) Тут ніщо не демонструється, ніщо навіть не виставляється; усе тут запитання, заклик, а також заклинання, внутрішні дебати душі, яка в певному розумінні бере під свою опіку всесвіт і накидає собі місію забезпечити його зростання чи навіть відродити його» [2, с. 267].

Дослідник «Дуїнських елегій» Г. І. Ратгауз вважає, що «Рільке прагне розгорнути в елегіях нову картину світобудови — цілісного всесвіту, без розділення на минуле й майбутнє, видиме й невидиме. Минуле й майбутнє виступають у цьому новому космосі на рівних правах із сьогоденням. Вісниками цього цілісного космосу виступають ангели. Ангели мисляться в етимологічному значенні слова — як «вісники, посланці», як поетичний символ, що аж ніяк не пов'язаний, — і на цьому наполягав поет, — з уявленнями християнської церкви» [3, с. 404].

У листі до В. Гулевича Р. М. Рільке підкреслював, що «ангел» «Елегій» не має нічого спільного з ангелом християнського неба (він радше близький до образів ангелів Ісламу). Ангел «Елегій» — це таке створіння, у якому здійснюване нами перетворення видимого в невидиме вже повністю відбулося. Для ангела «Елегій» усі вежі й палаци, що були колись, існують, ***бо*** вони давно невидимі, а ще існуючі вежі й мости нашого буття ***вже*** невидимі, хоча (для нас) вони ще і залишаються матеріальними. Ангел «Елегій» — це те створіння, яке є для нас запорукою того, що невидиме становить вищий розряд реальності. Тим він і «страшний» для нас, що ми, які любимо й перетворюємо його, все ще прив'язані до видимого» [4, с. 268].

Філософське підґрунтя *елегій* розкривається в змалюванні постави людини перед лицем буття і небуття, у протиставленні людини і Ангела, землі й неба, життя і смерті. В елегіях звучить мотив самотності та покинутості людини у цьому світі. Ґ. Марсель у праці «Homo viator» зазначив: що «жах перед замкненим простором (...) співвідноситься в автора «Елегій» з його любов'ю до самоти, а також тим нестримним потягом до неосяжного простору [2, с. 239].

У «Листах до юного поета» Рільке писав: «Одного слід прагнути — самоти, великої внутрішньої самоти. Увійти в самого себе і протягом годин не зустрічати там нікого — ось велика мета, якої треба досягти. Бути самому, як дитина, що залишається сама-одна навіть тоді, коли біля неї весь час перебуває хтось із дорослих. Ця самота, як дуже добре висловився пан Ґунтер, полягає не в тому, щоб відгородитися від світу, а в тому, щоб внутрішньо зосередитися... Неможливо мати гостріше усвідомлення тієї напруги, яка поєднує між собою самотність і неосяжність. І ось тут виникає те, що я назвав невтримним потягом до простору» [16, с. 526].

Переклади «Дуїнських елегій», як і наступної збірки «Книги годин», не отримали схвальної оцінки у літературній критиці, проте проклали шлях до пізнання Рільке-поета. Юзеф Віттлін назвав переклад «Книги годин» «плодом хвалебного пієтизму відносно оригіналу» [20, с. 463]. Владислав Себула вдається до такого їх аналізу: «Переклад вірний і добре передає релігійно-містичну атмосферу поезії Рільке, але художня цінність її втрачена в якійсь нескладності мови перекладача. Здається, що перекладач більше оминає труднощі, ніж намагається їх подолати» [18, с. 51–52].

Незважаючи на неоднозначні оцінки перекладацької діяльності Вітольда Гулевича, тлумач виконав своє високе покликання, подарувавши польському читачеві перлини світової літератури — твори Рільке. Гулевич привніс свою дещицю у творенні світової культури, збагаченні скарбниці польської літератури та польської рількіани, наблизивши польського читача до вершинних творів світового письменства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ґадамер Г.-Ґ. Інтерпретація буття Райнером Марією Рільке // Г.-Ґ. Ґадамер. Герменевтика і поетика / Г.-Ґ. Ґадамер. — К. : «Юніверс», 2001. — 280 с.

2. Марсель Г. Homo viator / Г. Марсель / Пер. з франц. В. Шовкуна. — К. : Ун. вид. «Пульсари», 1999. — 308 с.

3. Ратгаус Г. И. Райнер Мария Рильке / Г. И. Ратгаус // Райнер Мария Рильке. Новые стихотворения. — М. : Наука, 1977. — 543 с.

4. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію // Райнер Марія Рільке. Збірник. — К. : Мистецтво, 1986. — 292 с.

5. Степанов Ю. С. В мире семиотики / Ю. С. Степанов // Семиотика: [антология]. — Москва : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С. 40–41.

6. Стус В. Твори: У чотирьох томах шести книгах. Т. 6 (додатковий). Книга І. Листи до рідних / В. Стус. — Львів : Просвіта, 1991–1998. — 495 с.

7. Bartoszewska I. Witold Hulewicz: tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce / I. Bartoszewska. — Łódź : Wydawnictwo Uniwersyteckie, 1995. — 97 s.

8. Buddeberg, E. Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie / E. Buddeberg. — Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1954. — 579 s.

9. Dubicki T. Z dziejów stosunków polsko-niemieckich / T. Dubicki. — Lódź : Wydawnictwo Uniwersyteckie, 1998. — 187 s.

10. Hulewicz W. Dwa dni u autora Księgi obrazów. Rozmowa z Rainerem Maria Rilke / Witold Hulewicz // Wiadomości Literackie. — 1924. — № 46. — S. 3.

11. Zielinski J. Rilke — Kassner — Hulewicz / Jan Zielinski // Zeszyty Literackie. — (6) 1988. — № 23. — S. 126–130.

12. Karst R. Malte R.M.Rilkiego / R. Karst // Nowe Książki.— 1959. — № 4. — S. 208–209.

13. Krynicki R. Podziekowanie / Ryszard Krynicki // Zeszyty Literackie. — 2000. — № 71. — S. 143.

14. Kuczyńska-Koschany K. Rilke poetów polskich. Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej: Humanistyczna Seria. — Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004. — 439 s.

15. Miłosz Cz. Inne abecadlo / Cz. Miłosz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1998. — 200 s.

16. Parry I. Space and Time in Rilkes Orpheus Sonnets. In: The Modern Language Review. A Quarterly Journal ed. for the Modern Humanities Research association by T. J. B. Spencer (ad others). — LVIII (1963). — S. 524–531.

17. Pszyboś J. Sens poetycki / J. Przyboś. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967. — 618 s.

18. Sebuła W. Liryka / Władysław Sebuła // Rocznik Literacki. — 1935. — S. 51–52.

19. Schlegel F. Kritische Ausgabe. Band 20 / F. Schlegel. — München, 1975. — 416 s.

20. Wittlin J. Orfeusz w piekle dwudziestego wieku / Józef Wittlin // Józef Wittlin. Pisma (Tom I) Biblioteka Kultura, 1963. — 654 s.

УДК 821.161.2.09 "18/19" І.Франко:7.047

Марія Лапій
Інститут Івана Франка НАН України

І.ФРАНКО ПРО РЕАЛІСТИЧНЕ ТА ПРИВАТНЕ МОДЕРНЕ ПЕЙЗАЖОТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТА ІНШОМОВНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Стаття присвячена висвітленню Франкової критичної рецепції літературного пейзажу — реалістичного та модерного. На основі літературно-критичних праць І. Франка про творчість І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, А. Кримського, Семена Земляка (Гелени Жембровської), Христі Алчевської, Я. Каспровича, Е. Золя, Д. фон Лілієнкрона досліджується його осмислення проблем екзотизму, правдивості, настроєвості, тональності пейзажу, специфіки індивідуальних пейзажокреативних манер.

Ключові слова: *психологічний пейзаж, синестезія, образ автора (інтенційного та біографічного).*

The article is devoted to the problem of Franko's critical reception of the realistic and modern literary landscapes. On the basis of the literary and critical works by Ivan Franko about Ivan Nechui-Levytsky, Y. Fedkovych, T. Shevchenko, A. Krymsky, Semen Zemlyak (Helena Zhembrovska), Chrystyna Alchevska, J. Kasprowicz, E. Zola, Detlev von Liliencron his understanding of the problems of exoticism, truthfulness, temper, tonality of literary landscapes and peculiarities of individual landscape techniques has been investigated. Key words: psychological landscapes, synaesthesia, the image of the author (intentional and biographical).

Key words: *psychological landscapes, synaesthesia, the image of the author (intentional and biographical).*

Artykui роѣwiксono Frankowskiej krytycznej recepcji krajobrazu — realistycznego i modernistycznego. Na podstawie krytyki literackiej Iwana Franki dotycz№cej twyrczoѣci I. Nieczuja-Lewickiego, J. Fedkowicza, T. Szewczenki, A. Krymskiego, Semena Zemlaka (Heleny Їкbrowskiej), Chrysti Aiczewskiej, J. Kasprowicza, E. Zoli, D. von Liliencrona przeanalizowano jego badania opisyw przyrody, problemyw egzotyzmu, prawdziwoѣci, specyfiki indywidualnych sposobyw kreowania pejzaїu.

Siowa kluczowe: *krajobraz psychologiczny, synestezja, obraz autora (intencjonalny i biograficzny).*

У літературно-критичній спадщині Івана Франка знаходимо чимало відомостей, роздумів про природу та пейзаж (у поезії, прозі, живописі), про його естетичну роль, функції, ознаки (правдивість, емоційність, динамічність, ритм). Досліджуючи творчість І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, А. Кримського, Семена Земляка (чоловічий псевдонім французької письменниці польсько-українського походження Гелени Жембровської), Христі Алчевської, Я. Каспровича, Е. Золя, Д. фон Лілієнкрона, Франко намагався виокремити характерні риси, сильні та слабкі сторони їхньої пейзажистики, розгледіти інтенційного та реально-біографічного автора за пейзажною декорацією творів. Загалом, у його літературно-критичних розвідках різних періодів принагідно подано фрагментарні зауваги щодо різного роду пейзажів, але якоїсь цілісної концепції пейзажотворення не запропоновано. Немає і чіткої настанови на дотримання певної стильової домінанти під час побудови пейзажу, хоча основні критерії, за якими він їх характеризував, змінювалися: спочатку — це правдивість, вірогідність, а згодом — психологізм і експресивність.

По-перше, Франко задавався першочерговим питанням: як і чому природа є постійним предметом поетичного зображення? Що за магнетизм у ній криється? Такі роздуми фігурують в естетичній студії «Поезія і її становисько в наших временах». Даючи дефініцію поезії, Франко відштовхується од переконання, що в природі тліє іскра божества, звідси — її вічна краса, гармонія, у ній криється та сила, що притягує молодих поетів до себе: «Життя, яко приплив животворящого божого духу, єсть її (поезії. — *Л. М.*) предметом, но тільки доти, доки тліє в нім іскра божества. Природа, носячи на собі печать красоти, може бути її предметом, бо абсолютна красота, — то також божество. *В природі іскра божества: величіє, гармонія, красота*, єсть тим, що нам подобається. Природа ніколи не може її сама собою затемнити, пригасити і стратити так, як чоловік, проте вона всегда може служити за предмет поетичного представлення. Відти об'яснимо, для чого молодії поети всегда мають більшу наклонність оспівати явленія природи,

як людської жизні. Що ж єсть затим поезія? *Поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності* (курсив у цитатах із текстів Франка тут і далі мій. — *Л. М.*)» [3, т. 26, с. 398–399]. Та вже дещо пізніше, перебуваючи під впливом позитивістських ідей, у статті «Поезії Христі Алчевської "Туга за сонцем"» Франко критично стверджуватиме: «В природі авторка бачить найвищу красу й гармонію (…). На жаль, авторка, мабуть, не знає й не читала, що та вічна гармонія природи здебільшого сама жорстока боротьба за існування, в якій ніщо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманою для далеко неестетичних цілей розплоднювання або паразитизму» [3, т. 37, с. 272]. Так еволюціонували натурфілософські погляди Франка на природу — від ідеалізму до матеріалізму, від пантеїзму до дарвінізму[1].

Далі Франко іде до питання: «*Як* поезія малює мертву природу» — і присвячує цій проблемі окремий розділ своєї розвідки «Із секретів поетичної творчості».

Не оминає Франко проблеми вербального зображення природи, аналізуючи художні твори своїх сучасників (представників старшого та молодшого покоління, а також зарубіжних авторів). Звичайно, він добре розумів, що ці пейзажі є дуже різними, адже кожен автор імпліцитно відображається у своєму творі, а пейзаж є частиною цього складного процесу, позаяк несе в собі відбиток «колись» чи «тут і зараз» обсервованого або ж уявно-фантастично-онірічного світу. До того ж ці картини природи мають різну естетичну вартість, залежно від того, як до процесу пейзажотворення поставився сам автор, чи були для нього вони важливими і функціональними.

Відводячи у своїх літературно-критичних публікаціях різне місце пейзажам — від одного акценту до розлогих коментарів, — Франко виділяє у творчості окремих письменників притаманні їм риси пейзажування. Юрія Федьковича у статті «Молодий вік Осипа Федьковича» називає справжнім партикуляристом, позаяк «для одної Буковини на його палітрі були ясні краски — дальший світ, чужі крайобрази немов не існували для нього, тонули в якомусь неозначеному тумані» [3, т. 27, с. 156]. Еміля Золя («Еміль Золя, його життя і писання») — характеризує як мономана: «У тім завзятім натуралісті, в тім невтомимім малярі соціального болота і гнилизни є душа романтика. (…) Реаліст робить студії, описує окруження якомога найстаранніше, нюхає, смакує, міряє циркулем, а романтик іронічно дивиться на всю ту роботу і водить пером автора, і з-під того пера виходять дивогляди, яких око не бачило і ухо не чуло ніколи; (…) З того погляду, не без певного оправдання, можна назвати Золя мономаном, натурою подекуди хворобливою. Контури дійсності під його руками викривлюються, надуваються, набирають неприродних кольорів і рухів; мертва природа оживає, набирає людської подоби, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якось затираються, не можуть сильно і включно захопити наш інтерес і наше співчуття» [3, т. 31, с. 306]. Д. фон Лілієнкрон, за словами Франка (стаття «Детлеф фон Лілієнкрон і його писання»), — це маляр хвилевих настроїв і вражень: «Головна сила і краса Лілієнкронової поезії в його віршах. Він лірик, незрівнянний маляр хвилевих настроїв. Немногими майстерними штрихами він уміє незвичайно сильно і пластично віддати і тишу та чари літнього вечора серед степу або на морськім березі, і перший подув весни, і спеку півдня, і красу широких ланів, і меланхолію безбережного снігового поля. Життя природи і магічний вплив його на душу і настрій чоловіка — отсе головний зміст його поезії» [3, т. 31, с. 185]. Відмінна риса пейзажів Христі Алчевської — їхня барвистість і гармонія в природі: «Її тягне до себе всяка краса й усе поетичне: кольористі крайобрази, кольористі ефекти різних пор року, колоритні люди. Барвистість — се в неї основа життя» [3, т. 37, с. 270].

Нечуй-Левицький у рецепції Франка — «се великий артист зору» [3, т. 35, с. 374]; Шевченко ж, на думку дослідника, «малює нам те, що сам бачив і переживав. (…) Отсе правдиво поетичний спосіб малювання чуття живими образами!» [3, т. 28, с. 90–91].

У художніх пейзажах та інтер'єрах сучасних поетів («Із поезій Павла Думки») Франко помічає особливу увагу до предметів, деталей та речей, їхню читабельність та значущість: «Великі сучасні поети, як Діккенс, Золя, Фрейтаг, Міцкевич, Тургенєв, Толстой і др., навіть мертві речі — море, сад, скали, степ, ба, навіть найменші дрібниці, як склеп з сиром, ринштік з брудною водою, гіпсову кітку, котрою притискають папір на столі і т. і. — малюють так, що надають таким речам осібні, індивідуальні риси, що одна така річ являється нам зовсім не подібною на другі» [3, т. 28, с. 90].

[1] Докладніше питання натурфілософії природи у критичних розвідках Франка висвітлено у статті Лідії Вербицької «Людина і природа в науковій концепції Івана Франка» [1, с. 137–143]. Дослідниця ставить питання про взаємозв'язки між людиною і природою у науковій рецепції Івана Франка, зокрема таких його критичних студіях, як: «Що таке поступ?», «Наука і її взаємини з працюючими класами», «Мислі о еволюції в історії людськості».

Головне в мистецтві слова реалістів — це вміння бачити: «Бачити те, що довкола вас діється, що вас окружає. В баченні, в оці головна штука. Ту саму річ можна бачити різними очима, і вона зробить різні враження. А найбільша часть людей — то сліпі оводи: не бачать того, з чого ссуть кров. Ходять по світі напомацки, як по темнім лісі. А прочитає в книжці опис сходу сонця, або опис вечера, або бурі, та й ахає, дурень: "Ах, яке-то гарне!" Очевидно, сам своїми сліпаками ніколи того не видів і своїм курячим мізком не міг відчути того, що бачили його сліпаки. От чим великі ті письменники, особливо Діккенс. Се Колумби свойого роду: вони відкривають нам нові світи, нові Америки скрізь довкола нас, уміють у найпростішій, найбуденнішій річі показати нам щось нового, нечуваного й несподіваного» [3, т. 21, с. 326]. Та, водночас, осмислюючи творчість Еміля Золя, письменник задається питанням відносності художньої правдивості: «— Правдивість! Що таке правдивість? Правда, абсолютна правда недоступна для нас. Кождий бачить лиш те, що йому позволяють бачити його очі, і бачить так, як уставлені й зафарбовані ті очі. В одного вони зафарбовані на зелено, то й бачить він усе в весняній зелені; у іншого на червоно, то й бачить усе в огнистім сяєві. А у пана Золя вони зафарбовані на жовто, то й бачить він усе жовте, так, як салон його старої Ругонихи» [3, т. 21, с. 330].

У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» Франко зауважив, що присутність / розмитість автора у пейзажі інтуїтивно вловлює і реципієнт, підсвідомо намагається витворити в своїй уяві образ інтенційного автора. Та горизонт сподівань часом виявляється просто міражем. Образ реального автора і змодельованого інтенційного далеко не збігаються. Постать Нечуя-Левицького, судячи з його величних пейзажів, вимальовувалася у Франковому сприйнятті якоюсь могутньою, міцною, кремезною, тоді як реальний, біографічний автор виявився зовсім іншим. Ось як згадує про це сам Франко: «Коли я перший раз побачив Ів. Левицького — було тому двадцять літ — то моє перше враження було почуття якоїсь диспропорції. Читаючи його оповідання, подивляючи широкий розмах його руки, широкі контури його малюнків, я уявляв собі їх автора сильним, огрядним мужчиною, повним життєвої сили й енергії. Тим часом я побачив невеличкого, сухорлявого, слабосилого чоловіка, що говорив теплим і щирим, але слабеньким голосом, завсіди жалувався на якусь жолудову слабість, ходив помаленьку, дрібними кроками і взагалі робив враження пташини, вродженої в клітці і привиклої жити в клітці» [3, т. 35, с. 373]. Такою була разюча диспропорція між «духовою фізіономією повістяра і людиною» [3, т. 35, с. 374].

У літературно-критичних працях Франко дивиться на пейзаж комплексно, акцентує на тих моментах, які йому близькі: спочатку він мислить як реаліст, тому в статті «Французькі повісті Семена Земляка» знаходимо важливі міркування щодо правдивості та топографічної точності відтворення локального колориту. Франко дорікає письменниці за неозначеність, абстрактність, надмірну узагальненість, а звідси — штучну екзотичність сільських пейзажів: «Семен Земляк — се треба сказати відразу — знає наших селян дещо краще і малює їх з більшою симпатією; але брак докладно означеної місцевості відбирає й його оповіданням той ясний локальний колорит, яким — на честь їй треба сказати — визначається майже вся україно-руська новелістика, документуючи сим свій тісний зв'язок із дійсним життям рідного народу. Брак того зв'язку відразу змінює характер оповідання, робить його чимось екзотичним, завішеним у повітрі, мов фата моргана, і підриває в нас віру в правдивість авторової обсервації та щирість його інтенцій» [3, т. 34, с. 396].

Водночас стверджувати, що Франко критикував будь-які прояви екзотизму в пейзажах, не можемо, позаяк у статті «Наша поезія в 1901 році», аналізуючи поезію А. Кримського, він одзначив особливу майстерність, тонкощі, правдивість у змалюванні екзотичних краєвидів. Від «"екзотичних поезій" Кримського віє якийсь незвичний, екзотичний подих (…), щось таке, мов запах туберози, що упоює і дражнить одночасно; є в них щось не вирівняне, незгармонізоване: орієнтальні тони та пейзажі і рідні нам, близькі та знайомі відгуки новочасного, європейського, ще й українського серця. Сірійські та кавказькі краєвиди та сцени не лише мальовані українським словом, але бачені українським оком, тим степовим оком, привиклим до широких, ясних контурів та різко зазначених обрисів. Поет ніде не губиться в орієнтальній млі, ніде не маскується в орієнтального чоловіка, як се, приміром, любив чинити Міцкевич у своїх "Кримських сонетах", сучасний європеєць з його поглядами, турботами та натомленими нервами видніється тут скрізь як елемент дисгармонії в тім зачарованім світі» [3, т. 33, с. 189–190].

Як реаліст, Франко ставить до письменників вимогу правдивості, топографічної точності у змалюванні пейзажу. Тому й екзотика має

бути справжньою, обсервованою безпосередньо з натури, а потім майстерно вплетеною у текстову тканину художнього твору. Такі пейзажі лише додають естетичної вартості, ними насолоджуєшся, як запахом екзотичної квітки та смакуєш, як екзотичними прянощами.

За Франком, головне не те, про що пише митець, а те, наскільки майстерно, правдиво (не маскуючись), точно він зумів усе передати словами. Однак така націленість на реалістичність зображення природи пізніше дещо послабилась. Під час аналізу творів молодої генерації письменників, на перший план виходять інші вимоги, адже й пейзажі були іншими (певною мірою експрементальними). Найдокладніше у критиці Франка висвітлена пейзажокреативна манера польського поета Яна Каспровича (перша стаття, що торкалася цієї проблематики, — «Poezje Jana Kasprowicza»; друга побачила світло денне під назвою «Сучасні польські поети», а третя — «Гинучому світові. Поезії Яна Каспровича»).

Не випадково ці пейзажі стали предметом зацікавлення Франка як критика. Каспрович належав до молодого модерного покоління польських письменників, що намагалися прищепити на літературний ґрунт новаторські засоби письма. Таке експериментування безпосередньо позначилося і на його пейзажистиці. Франко у статті «Poezje Jana Kasprowicza» двояко оцінив такого роду таланти: «Я хотів би передусім відзначити одну характерну рису його (Каспровича. — *Л. М.*) поетичної фантазії. Ця фантазія справді могутня, вона володіє величезним засобом оригінальних художніх образів, однак вона гаряча і бурхлива. М'які тони їй чужі, немає в ній ані сліду наївності і спокійної пластики. В уяві цього поета природа й життя — це постійний, невпинний і неймовірно швидкий кругообіг, від якого мерехтить в очах. Переважають кольори яскраві або неприродні (особливо автор кохається в синьому кольорі: в ньому він бачить не тільки небо, воду, хмари, але також піски, залізо і навіть чисто психологічні процеси, наприклад, біль тощо). Сила й енергія, навіть на шкоду природності й гармонії, — це його ідеал у житті і мистецтві» [3, т. 27, с. 262–263].

Така надмірна строкатість (і в колористичному, й у ритмічному планах) роздразнювала зір письменника, що привик до реалістичності (природності) зображення та гармонії елементів. Окольорнення психологічних процесів також було чужим Франкові. Він сам ніколи не зловживав цими художніми елементами, дбав про натуральність кольору, звуку та запаху, хоча й не боявся їх застосовувати (про це свідчать імпресіоністично марковані пейзажі із грою світла, відтінку та руху). Франко критикує гіперболізовану манеру загострення поетичної краси природи Яна Каспровича, позаяк сам описує природу просто, спокійно, плавно і широко.

Фрагментарні, пошматовані, надмірно узагальнені та невизначені пейзажі Каспровича (котрі Людмила Петрухіна означила як «пейзажі душі» [2, с. 132]) Франко не схвалює, адже вони так контрастують із його розлого-деталізованими і вірно списаними з натури. Тому й пейзажами їх навіть не називає. У статті «З галузі науки і літератури» він пише: «Так само ми не бачимо в поемах Каспровича жодного виразного пейзажу. Час від часу він любить зробити екскурс на лоно природи, порівнювати з нею (часто надумано або дуже розтягнуто), але змальовувати пейзаж навіть не намагається. Тому-то оці порівняння, що вказують на неабиякий колористичний талант автора, не в'яжуться з тематикою, а досить часто виглядають так, ніби їх притягнено лише для рими» [3, т. 28, с. 160].

Такі псевдо-пейзажі Каспровича, безперечно, не викликали Франкового захвату, адже у структурі Франкових творів пейзажі зовсім не виконували роль «позолочених чи вирізьблених рамок для картини», не були абстрактними, а існували, як і його герої в реальному середовищі, в означені моменти і в означеній порі року. Хоча психологізм Франкової пейзажистики поступово посилювався, однак стислості, лаконічності їй явно бракувало. У прозі Франка пейзаж зберігався у повному розумінні цього слова, тоді як молода генерація письменників не дбала про його логічність, цілісність, природність чи вірогідність.

Ця проблема явно хвилювала Франка. В іншій статті «Сучасні польські поети», написаній дещо пізніше, Франко знову повертається до розгляду особливостей пейзажокреативної манери Каспровича. Однак тут, на його думку, пейзажам бракує вже не зовнішньої гармонії, а психологізму: «декорація, котурни, фарби і шуми — се головна сила Каспровича, а натомість психологія, чуття і його делікатні зворушення — то його слаба сторона, можна навіть сказати, зовсім недоступні йому. От тим-то його поезія, не раз сильна і ярка, але все холодна, ніколи не може зворушити нашого серця. Тут і в пізніших своїх поезіях автор зовсім не вміє малювати розвою і конфліктів чуття, а найрадше малює ситуації, хвилі тиші; замість аналізу психічного стану своїх героїв, він дає описи природи, або зовсім пусту риторику, або темну

та сумнівної вартості філософію. Фантазія у нього багата і жива, але чуття зовсім не розвинене» [3, т. 31, с. 403]. Від зовнішнього формального боку пейзажів Каспровича, Франко звертає увагу на їхню вражальність (тобто на брак чуття): «Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати. Малюнки Каспровича нагадують мені японські рисунки: всі деталі викінчені дуже гарно, схоплені дуже вірно, мов під лупою, а проте цілість якась мертва, не готова. Чого їй бракує? Одної дрібниці: Каспрович не любить своїх героїв, не любить того люду, малює розумом і фантазією, а не чуттям» [3, т. 31, с. 403].

Брак чуття у пейзажистиці польського поета не замінить її надмірна пишність, декоративність, штучність. Такий закид Франко зробив у статті «Гинучому світові. Поезії Яна Каспровича»: «Я не заперечую, що пан Каспрович володіє польською мовою і вміє створити мальовничі картини природи, але, на жаль, кожна думка і кожне почуття задихається в цих оздобах, малюнки розпливаються, його містика, яка мала б бути пантеїстичною, є суха, а його християнство — несправжнє і нещире» [3, т. 36, с. 56].

Так, поступово, аналізуючи твори польського поета різних періодів, Франко від суто формальних «недоліків» (у Франковому трактуванні) його пейзажистики (відсутність пластики, гармонії, м'якості, неприродність та строкатість кольорів, штучність, надмірна пишність, декоративність, «випадковість» та не пов'язаність із персонажним колом, його психоемоційною вертикаллю) переходив до змістових (відсутність психологізму та чуття, несправжність і нещирість). Водночас дослідникові імпонувала бурхлива фантазія Каспровича та оригінальність, свіжість його художніх засобів (якщо, звичайно, молодий поет ними не зловживав), одначе головне тут — чуттєвість і психологізм.

Доповнює спостереження та судження Франка про модерний мистецький пейзаж стаття «Малюнки Івана Труша». Під враженнями виставки його малярських робіт Франко звернув увагу на особливості новітніх засобів його пейзажування, що виявляється у виборі «кольористичного, але, не характеристичного» [3, т. 32, с. 30] шматка зображуваної дійсності: «Труш справді малює дійсність, і його малюнки не є жодні композиції, але тільки артистичні знімки з природи. Та проте реалістом у звичнім значенні слова я не міг би його назвати. Не все в природі він уважає гідним свойого пензля; не всюди він бачить красу» [3, т. 32, с. 29].

Франко вловив суттєву відмінність між полотнами Івана Труша та своїми вербальними пейзажами — це *різна перспектива бачення*: «в чім його спосіб бачення різниться від мойого, а по моїй думці — і від нормального. Се бачення чоловіка, що відмалку жив у місті серед тісних мурів і відвик від обхапування оком широких просторів» [3, т. 32, с. 31], «його малюнки — або мікроскопічні шматочки природи (…), або ширші пейзажі, але скомпоновані так, що на самім переді сцени якісь дрібні предмети (корчі, зелень чи цвіти) заслоняють дальшу перспективу, а дальші предмети виходять супроти них мікроскопічно дрібними» [3, т. 27, с. 30]. Франко ж навпаки — намагається охопити зором якомога більше простору, його погляд динамічний, ніщо не залишається поза увагою письменника.

Як бачимо, Франко прекрасно розумів, що кожен напрям, стиль чи окремий письменник мали своє особливе відношення до природи, кожен по-своєму відчував і сприймав образи природи (лаконічно чи розлого-деталізовано, у зв'язку з персонажним колом чи як декоративну рамку), і це безпосередньо позначилося на еволюції характеру та стилістиці їхньої творчості.

Якоїсь єдиної задекларованої концепції пейзажу в літературно-критичних працях Франка не було, проте із його окремих суджень про творчість різних письменників зчитуються основні вимоги до вербального оформлення пейзажного опису, що має бути емоційно-настроєвим, чуттєвим, індивідуалізованим (крізь який би просвічувався образ самого автора), майстерно оброблений, правдивий, топографічно точний та очищений від усього зайвого, штучно-декоративного. Цю позицію Франко практично реалізовував у своїй прозі.

Прослідковується й певна еволюція Франкових поглядів на побудову пейзажу. Спочатку він як критик ставить основну вимогу правдивості зображуваного (тобто його реалістичності), а вже згодом, у статтях, присвячених польському поетові Яну Каспровичу, висуває вимогу поглибленого психологізму, вражальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вербицька Л. Людина і природа в науковій концепції Івана Франка / Лідія Вербицька // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. — К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. — Вип. 17.

2. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. — 2002. — Вип. 52. — С. 132.

3. Франко І. Зібр. творів : У 50 т. / Іван Франко. — К. : Наукова думка, 1976–1986.

УДК 821.162.1 — 1.09

Руслана МАНЬКО
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

МЕТАФІЗИКА СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ ЗБІГНЄВА ГЕРБЕРТА

У статті досліджено та систематизовано філософсько-поетичні пошуки Збігнєва Герберта у сфері танатичної лірики, простежено передумови появи відтінків смерті в поезії автора, з'ясовано особливості ліричного героя у контексті досліджуваних творів, виявлено, у чому полягає новаторство Герберта у сфері поетики такого типу; проінтерпретовано вибрані поезії автора, розкрито їх філософське підґрунтя.

***Ключові слова**: страх смерті, повсякденна свідомість, небуття, смерть своя, смерть твоя, смерть перевернута.*

W artykule zbadano i usystematyzowano filozoficzno-poetyckie poszukiwania Herberta w zakresie senilnej liryki, prześledzono zasady pojawiania się postaci śmierci w poezji autora, wyjaśniono właściwości bohatera lirycznego w kontekście badanych utworów, ujawniono, na czym polega nowatorstwo Herberta w zakresie takiego typu poetyki; zinterpretowano wybrane wiersze autora, ukazano ich podłoże filozoficzne.

***Słowa kluczowe**: lęk przed śmiercią, powszednia świadomość, niebyt, śmierć swoja, śmierć twoja, śmierć jest odwrócona.*

The given article deals with Herbert's philosophical-poetic research about the Thanatos poetry. The pre-conditions of appearance of death tints are traced in the poetry of this author. In this research the features of lyric hero are found out in the context of the probed works. There are also discovered the innovations of Herbert in the field of poetics of such a type. The chosen poetries of the author are interpreted and exposed theirs philosophical subsoil.

***Keywords:** fear of death, everyday consciousness, nonexistence, death itself, your death and inverted death.*

Смерть є найважливішим явищем нашого життя. Власне, не можна прожити життя, не маючи відповідного ставлення до смерті, шлях якої розпочинається з моменту народження людини. Святий Августин у «Сповідях» метафорично називає його «бігом до смерті». З погляду біології, смерть закодована в генах людини, вписана в її фізіологічний розвиток і активована відмиранням клітин організму. Людині важко змиритися з тим, що її тіло молоде чи старе, здорове чи хворе, втрачає свою красу й енергію. Життєві сили покидають його, залишаючи по собі психологічний чи фізичний біль. За словами Рікера, нам важко погодитися з тим, що помремо і нас ніхто не любитиме [10, с. 7]. Цю думку можна розглянути глибше, оскільки зникнення в небутті робить неможливим любов до буття і себе у ньому. Відчуття безпорадності перед смертю породжують страх і ненависть, що веде до песимізму або нігілізму. Із релігійного аспекту цієї проблеми випливає, що буття без смерті було б зубожілим. Без питання про істоту смерті, життя людини зводилося б до існування рослин чи тварин, котрим вона не відома. Смерть — наш нерозлучний супутник — збагачує життя мислячої людини очікуванням на вічність, почуттям обов'язку та відповідальності. Та все ж свого ставлення до стану бути мертвим жодна людина не в змозі виразити, оскільки це відчуття їй невідоме. Виникає питання, чим, властиво, є смерть, які ознаки свідчать про її прихід, коли слід чекати?

Незважаючи на постійний інтерес до цієї проблеми, дефініція самого поняття «смерть» з'явилася лише в серпні 1968 року на 22-й Всесвітній медичній асамблеї лікарів в Сіднеї (Австралія). Зміст його розкрито в «Сіднейській декларації стосовно смерті» і полягає у встановленні часу смерті людського організму як поступового відмирання клітин внаслідок кисневої недостатності й невідворотної втрати функцій головного мозку[1]. Таке біометричне визначення поняття підлягає критиці з боку представників інших наукових сфер (філософів, теологів, психологів).

Сучасний французький філософ і демограф Філіп Арьєс у праці «Людина перед лицем смерті» досліджує її феномен і виводить на арену два різновиди: «смерть приручена» та «смерть перевернута». Перша з них, закорінена глибоко в християнстві, несе у собі архаїчне сприйняття як чогось звичного, зрозумілого, натурального і специфічно виділеного серед всього іншого. Арьєс стверджує, що від Гомера аж до Толстого ставлення до неї не змінилося

[1] Права человека и профессиональная ответственность врача» в документах международных организаций. — К. : «Сфера», 1999.

і це суперечить історичній мінливості. Стара позиція стосовно смерті, як до близької, добре знайомої та невідчутної, надто суперечить сучасному сприйняттю, від чого відчувається такий страх, що навіть боїмося назвати її ім'я [1, с. 58–59]. Так автор пояснює «смерть приручену» та ділить її на чотири підвиди: «помираємо всі», «власна смерть», «смерть довга ї близька», «твоя смерть».

Момент смерті — не специфічно фізіологічна подія, що підпадає під наукове визначення. Це, радше, момент із філософськими дефініціями, у яких йдеться, про те, що означає бути живим [3, с. 100]. Це підтверджує думку про гіпотетичний кінець існування в часі реального існування і вводить у відчуття страху перед тривалістю процесу, що розтягується внаслідок розвитку медичних технологій. Людина XX століття приречена на їхнє застосування у ході лікування, чим й уповільнюється процес ходу у вічність. Таким чином, смерть медикалізується.

XX століття принесло відмінність у ставленні до неминучого. Страх перед кінцем існування змінюється на незгоду на кінець. На сцені з'являється «смерть перевернута», що характеризується розтягненням процесу помирання, зміщенням його в часі й свідомості як окремого індивіда, так і всього суспільства. Медикалізація смерті характеризується зміною психологічного стану не лише помираючого, а й його рідних та близьких. Пауль Рікер підтверджує цю думку: «Мій бій іде з і проти образу майбутнього померлого, котрим стану для решти за життя»[2] [10, с. 38]. Разом із відтяганням смерті з'являється страх перед розмовою про неї. Витіснена зі свідомості, покрита таємницею мовчання, вона позбавлена культурної оправи і стає «дикою» [14, с. 16]. Арьєс із контексту «дикої смерті» виводить, як попередньо згадано, «смерть перевернуту» на заперечення «смерті прирученій», у рамках якої факт, що відбувся, втрачає соціальний та публічний зміст. Самотня людина бореться зі своїм кінцем. Вона помирає в лікарні наодинці або ж серед чужих людей, часто об'єктивно не знаючи про свій стан і не маючи впливу на процес. Страх перед помиранням — це специфічний стан, що висуває на перший план: побоювання втрати керування власних фізіологічних процесів та почуття сорому [14, с. 26]. Покинутій людській одиниці, яка відчуває страх перед невідомістю, уже не приходить на допомогу ритуал помирання, який заспокоює нервову напругу. Позбавлення смерті культурної оправи, тривіальність, десакралізація несе втрату гідного і повного досвіду. Таким чином, місце смерті, витісненої зі свідомості людини, займає філософія хвороби. Відбувається аксіологічне знищення смерті. Про смерть не говорять, це означає, що її немає. Смерті немає, натомість присутня старість із різноманітними хворобами, що призводять до неминучого кінця. Медикалізація смерті, її семантичне зникнення розмиває межі між існуванням та кінцем існування.

У творчості відомого польського літератора Збігнєва Герберта тема смерті займає особливе місце. На це звернули увагу такі дослідники його творчості, як Юзеф Марія Ришар, Яцек Лукасєвіч, Йоанна Сєдлецка, Юліан Корнгаузер, Дагмара Завістовска-Точек, Павел Панас та інші. У нашому дослідженні спираємося на найбільш цікаві, з огляду на обрану тему.

Метафізику смерті розглядають у семантичному, філософському, теологічному, літературознавчому, психологічному і суспільному аспектах. Вона стала основою багатьох інтердисциплінарних досліджень.

Смерть у творчості Герберта має різні обличчя. У ранній творчості вона набуває рис катастрофізму, що характеризується зникненням мікро- та макрокосмосів у мегапросторі, який безжально їх поглинає. Пізніше — це спостереження за помиранням іншого та очікування на власну довгу подорож без повернення.

Метою статті є виявлення, дослідження, систематизація та інтерпретація танатичних аспектів лірики Збігнєва Герберта. Отже, слід дослідити та систематизувати філософсько-поетичні пошуки Герберта у сфері танатичної лірики; простежити передумови появи відтінків смерті в поезії автора; з'ясувати та пояснити особливості ліричного героя у контексті досліджуваних творів; виявити, у чому полягає новаторство Герберта у поетиці такого типу; проінтерпретувати вибрані поезії автора, розкрити їх філософське підґрунтя; з'ясувати й описати особливості поетичної мови у творах Збігнєва Герберта.

Тема смерті у творчості Збігнєва Герберта простежується із перших його творів, де автор говорить не лише про кінець окремого індивіда — коханої чи близької людини, друга, а й про занепад окремих цивілізацій, народів. Це стало темою дослідження Пшемислава Чаплінського «Смерть, або про недосконалість».

[2] Тут і далі переклад мій. — *Р. М.*

Автор виділяє три різновиди смерті у творчому доробку Герберта: смерть загальна (катастрофи і катастрофізм), смерть особиста (песимізм) та смерть емпірична [5, с. 72]. Феномен смерті у ранній творчості Герберта набуває рис катастрофізму космологічного, історичного та аксіологічного. Прикладом цього можуть послужити вірші «Вівтар», «Хрест», «Тремтить і б'ється неспокоєм», «Пісня про барабан» та інші.

Виходячи із попередньо наведених концепцій, можна стверджувати, що вірш «Тремтить і б'ється неспокоєм» із дебютної збірки «Струна світла» може бути прикладом першого виду смерті, виділеного Чаплінським. Автор вірша стоїть на порозі неминучого майбутнього, ще відсутнього, та вже загрозливого, вражаючого своїми масштабами. Виходячи з семантики поняття «майбутнє», поет відчуває екзистенційний страх перед тим, чого не можна побачити, почути чи торкнутись. Його майбутня невідомість немає назви. Перші рядки його твору —

«drży i faluje niepokojem
ogromna przestrzeń małych planet
która jak morze mnie pochłonie[3]» —

просякнуті відчуттям невідворотної катастрофи, загибелі. Автор використав дієслово «*pochłonie*», вжите у формі майбутнього часу для яскравішого змалювання трагічності моменту. Експресивними мазками відтворена «*ogromnaprzestrzeń małychplanet*», що немов дикий звір чигає на свою здобич, відчуваючи тремтіння її шкіри і пришвидшене биття серця. Кон'юнктне «*drżyifalujeniepokojem*» підкреслює цей стан.

Катастрофізм такого типу в Герберта не має характеру пророчого, а є внутрішньо осмисленим і прийнятим як неминучість, смерть. Про це свідчить використання автором малої букви у першому слові першого рядка, що у контексті його творчості сприймається як синонім буденності, прозаїчності, обдуманості, прийнятності. Польський дослідник творчості Герберта Піотр Сємашко зауважує: «Його катастрофізм часто певним чином набуває особистого характеру; виявляє індивідуальний неспокій; розглядає себе як елемент реальності, складову світу» [12, с. 23]. Ця цитата сприймається як аплікація до наступної строфи:

«uwięzła w pulsach sekundników
jak młyńskie koła ciepłej krwi
rok obracają bardzo szybki[4]».

Автор яскравими колористичними мазками вимальовує джерело свого страху перед зникненням. Катастрофізм Герберта виходить з історизму і дає бачення поакополіптичного стану світу. Поет здійснює плавний перехід від переднеминучості до по-неминучості. Він перебуває у стані вибору власного шляху і доконує цього «z atomów punktów gwiazd ułamków/ buduje trudną nieskończoność/ pod szyderstwami Akwilonów/ portyk ruch jemu wznoszę trwaniu»[5].

У поетичному доробку автора відомого всім Пана Когіто ліричний герой може пізнавати смерть емпіричною. Це відбувається у процесі спостереження. Пауль Рікер у «Жити аж до смерті» зауважує: «Насамперед пізнається смерть когось близького або когось невідомого» [10, с. 36].

У вірші «Пан Когіто розглядає померлого друга»:

«Pan Cogito wyszedł nakorytarz
zapalić papierosa (...)
kiedy powrócił
nie zastał już przyjaciela
na jego miejscu
leżało coć innego
z przekrzywioną głową
i wytrzestrzonymi oczymi».

Спостереження над невідворотністю приводить до екзистенційного страху ліричного героя, оскільки «я», розпливаючись у безмежжі космосу, втрачає власну індивідуальність. Отже, самотнє «я» перед обличчям смерті охоплене жахом не самої смерті, а розчиненням у небутті:

«Pan Cogito
zaczekał jeszcze chwilę
wpatrzywał się w to co zostało
było puste

[3] Тремтить і б'ється неспокоєм.
малих планет широкий простір,
який пожре мене як море.

[4] застряглий у пульсах секундної стрілки,
мов млина колеса у теплій крові,
рік обертають минаючий швидко.

[5] з уламків зір й атомів моментів
важку збудую безконечність
під аквілонів глузування
я пристані крихкому возведу триванню.

jak worek
kurczyło się
coraz bardziej
ściskane niewidzialnymi kłeszczami
miażdżne innym czasem

gdyby obrucił się w kamień
w ciężką rzeźbę z marmuru
obojętną i godną
jaka byłaby ulga» [2, с. 278].

Спостереження над приходом чужого кінця життя є нічим іншим, як способом пізнання смислу буття. Це мить торкання до істини, перед якою весь попередній досвід, збережений у свідомості, стає мізерним та дріб'язковим. Колись важливі речі, проблеми та запитання змінюють свої звичні позиці аж до повного нівелювання. На перший план випливає смисл простих речей та понять, таких як *посмішка, погляд, дотик*. Це можна назвати революцією свідомості. Смерть навчає життя. Рікер у передмові «Жити аж до смерті: про траур і радість» до уже цитованої праці питає: «З чого почати це пізнє навчання? Може одразу від суті?»; і сам дає відповідь: «Ні, суть надто близько, отже — затаєна, прихована. Розкриється повільна наприкінці» [10, с. 35].

У цьому контексті можна розглядати ще один твір поета «Аби тільки не ангел». Герберт надає духовній істоті рис «жахливо прозорої досконалості». То ж, що із того, що будемо безсмертними і дивитимемось на Бога, якщо не будемо самими собою6. Життя як диво: у кожного погляду, помаху, дотику свої відтінки, свої невимовні барвні палітри, тони і півтони, звуки, відтінки звуків. І хоча цей дивосвіт, подарований Творцем, є лише миттю, поет не готовий обміняти його навіть на бути ангелом у вічності.

Смерть у розумінні Герберта — факт, що відбувся. За словами Сєм'яновского, «смерті як екзистенційному явищу не можливо дати чітке і виразне визначення, бо розуму вона неосяжна, ідея смерті не існує» [13, с. 71]. Тож сприйняття смерті ліричним героєм є наслідком закінчення процесу помирання іншої особи, що досягається по закінченню акту спостереження і може бути лише гіпотетичним та індивідуально-суб'єктивним, оскільки такі відчуття важко навіть уявити. У поглядах Сєм'яновського і в Герберта звучить аналогія до позиції представника філософії діалогу Еммануеля Левінаса, що висвітлює Влодімєж Тибурскі у статті «Смерть людини у філософському підході»: «…тим, що може наблизити усвідомлення власної смерті, є смерть іншої людини. Власне «смерть іншого» стає для людини фундаментальним досвідом, тоді як відчуття власної смерті в повній мірі їй не дано» [16, с. 5]. Польський літературознавець Павел Панас, поділяючи попередню думку, зауважує: «Єдиним доступним нашим досвідом смерті, котрий можемо звербалізувати, є помирання іншої особи. Про смерть нам відомо лише те, що вдалося побачити на екранах телевізора, або коло ліжка вмираючого. Помирання, про яке розповідаємо, є завжди процесом зовнішнім, поза нами» [9, с. 46].

Есхатологічними роздумами про страх людини перед втратою власної ідентичності просякнуті поезії «Перед ворітьми долини», «Елегія», «Домисли стосовно Варави» із ранніх збірок. Та найбільший акцент покладено у останніх поетичних томах, зокрема у «Елегії на прощання», де зустрічаються незвичні нагромадження старих людей, котрі у муках помирають. Старість і немічність уособлюють ідентичність самого поета, котрий у той час страждав від недуги. Це поглиблює присутність релігійного аспекту, що виступає на цьому етапі як категорія буття. Присутність Бога «присутньо-відсутня», за винятком циклу «Молитовник», де звучить безпосереднє звернення:

«Panie,
Dzięki Ci składam za cały kram życia, w
którym
tonę od niepamiętnycz czasówbez rachunku
śmiertelnie
skupiony na ciągłym poszukiwaniu
drobiazgów.

Panie
wiem że dni moje są policzone
zostało ich niewiele
Tyle żebym jeszcze zdążył zebrać piasek
którym przykryją mi twarz» [2, с. 510].

У своїх танатичних віршах пізнього періоду Герберт торкається проблеми очікування кінця. Він унаочнює психологічні труднощі аспекту помирання, з якими стикається людина XX століття. Автор поетично реконструює свою біографію, розглядаючи її крізь призму духовних категорій. Прагнучи приховати від

[6] *Abramowska J.* Wiersze z aniołami Powtórzenia i wybory: studia z tematologii i poetyki historycznej / Janina Abramowska. — Poznań : Dom Wydawniczy Rebis, 1995. — 372 s.

читача її інтимну хронологію, вдягає маску Старого Поета, виставляє на показ його життя, вималюване зі старанно підібраних елементів власної автобіографії.

Польська дослідниця творчості Герберта Даґмара Завістовска-Точек із контексту «особистої смерті», присутньої у доробку митця, виділяє такі її види: «смерть перевернута» [17, с. 453], «смерть із чоловічим обличчям (смерть несподівана)» [17, с. 494–522], «смерть із жіночим обличчям (довга, лагідна)» [17, с. 522–561].

Будучи важкохворим і довгий час прикутим до ліжка, поет стає в'язнем власного тіла і болю у ньому. У вірші «Кант. Останні дні» (збірка «Епілог бурі») виявляє незгоду на довге помирання (приклад смерті з *чоловічим обличчям*) і апелює:

> «Чи справді не могла дарувати йому смерть
> раптову
> (…)
> як обручки коротка подорож поверхнею
> столу
> коли котиться обертається
> нарешті стає як мертвий
> жук-скарабей
> тож навіщо жорстокі ці ігри
> зі стареньким
> пам'яті варта
> непритомне пробудження
> острах ночі» [2, с. 523].

Автор підкреслює страх перед кінцем існування; водночас, будучи невільником власної пам'яті та частково нерухомого тіла, відчуває страх перед розпадом особи під впливом дегуманізації та болю, позбавленого будь-якого смислу. У збірці есе «Лабіринт над морем» автор пише: «Починається болісний занепад реальності. Бачу себе, як у сні, збоку, без можливості порозумітися з власним тілом, що рухається, мов віяло, — нерухомий, прибитий до білого простору, увічнений, мов на фотографії, впійманий у пастку ганьби із важкою тінню за плечима» [6, с. 8–9]. Метафору нерухомості тіла у творчості Герберта дослідив Анджей Франашек у статті «Niewidziane dotychczas zwiedzam okolice. O późnej twórczości Mistrzów» і надав їй значення передсмертного стану особи, котрому передує інтегральний розпад особи, звуження простору, розплив «я» в зовнішньому світі [4, с. 194–195].

Прикладом традиційних приготувань автора до відходу, тобто смерті з *жіночим обличчям*, може стати вірш «Голова йде обертом» зі збірки «Епілог бурі». Герберт описує рихтування до довгої подорожі, задумується над станом речей *по ньому,* ставить питання про співвідносність вимірів *до* та *по*. Ліричний герой Герберта жалкує про недостатність часу людського життя для повної реалізації.

Написане Гербертом має магічну властивість органічно вписуватися у європейський культурний контекст, а, отже, може легко стати набутком європейського читача. Творчість геніального львів'янина широко досліджена в Європі і майже не досліджена в Україні.

Наше дослідження — одна із нечисленних розвідок, присвячених аналізові творчої спадщини Збігнєва Герберта. Вивчення доробку автора допоможе заглибитися у суть його світосприйняття, філософської позиції, котра виростає не із представлення абстрактних понять і вихідних із них загальних істин, а з досвіду, спроби пошуку власних істин.

Інтерпретація смерті в ліриці Збігнєва Герберта — це у кожному випадку ледь намічений шлях власних пошуків і відкриттів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Пер. с фр.; общ. ред. С. В. Оболенской; предисл. А. Я. Гуревича / Ф. Арьес. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Прогресс-Академия», 1992. — 528 с.

2. Герберт З. Поезії [Текст] / Пер. укр. мовою В. В. Дмитрука / З. Герберт. — Львів : Каменяр, 2007. — 641 с.

3. Clark W. R. Płeć i śmierć / W. R. Clark / Tłum. A. Alichniewicz, A. Szczęsna. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2000. — 142 s.

4. Franaszek A. «Nie widziane dotych czas zwiedzam okolice». Opóźnej twórczości Mistrzów» / A. Franaszek // Polonistyka. — 1999. — № 4. — S. 194–195.

5. Mikrologi ze śmiercią: motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej / Przemysław Czapliński. Śmierć, czyli o niedoskonałości — Zbigniew Herbert. — Poznań : Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, 2001. — S. 71–92.

6. Herbert Z. Labirynt nad morzem / Z. Herbert. — Warszawa : Fundacja Zeszytów Literackich, 2000. — 209 s.

7. Kornhauzer J. Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta / J. Kornhauzer. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. — 163 s.

8. Łukasiewicz J. Herbert / J. Łukasiewicz. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001. — 260 s.

9. Panas P. Cieniem nakryci po oczy: śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta / P. Panas //

Czułość dla Minotaura: metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta / Red. Józef Maria Ruszar przy współudz. Magdaleny Cichej. — Lublin : Gaudium, 2005. — S. 41–96.

10. Ricoeur P. Żyć aż do śmierci: oraz fragmenty / P. Ricouer. — Tł. A. Turczyn. — Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. — 148 s.

11. Ryszar J. M. Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta / J. M. Ryszar. — Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2004. — 230 s. (przypisy na s. 49).

12. Siemaszko P. Zmienność i trwanie: o eseistyce Zbigniewa Herberta / P. Siemaszko. — Instytut Wydawniczy «Świadectwo», 1996. — 178 s.

13. Siemianowski A. Śmierć i perspektywa nadzieji: esej filozoficzny o oaratecznycz sprawach człowieka / A. Siemianowski. — Gniezno, 1992. — 205 s.

14. Szewczyk K. Lęk, nicość i respirator. Wzorce śmierciw nowożytnej cywilizacji Zachodu / M. Gałuszka, K. Szewczyk (red.) // Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej. — Warszawa, 1996. — S. 16–27.

15. Szymańska A. Dotknąć istoty rzeczy. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu sensu / A. Szymańska // Przegląd Powszechny. — 2008. — № 10 (1046). — S. 73–89.

16. Tyburski W. Śmierć człowieka w ujęciu filozoficznym / W. Tyburski // Udar Mózgu. — 2007. — T. 9, №. 1. — S. 1–9 (artykuł specjalny).

17. Zawistowska-Toczek D. Stary poeta: ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta / D. Zawistowska-Toczek. — Lublin : «Gaudium», 2008. — 611 s. (Biblioteka Pana Cogito).

УДК 821.162.1(477.83) «20»

Марія МАЦЬКОВИЧ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПАМ'ЯТЬ ТА НАРАЦІЯ У ПРОЗІ АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА

У статті розкрито своєрідність прози Анджея Кусьневича. Темою дослідження є образ пам'яті у творчості Кусьневича. Увага зосереджена на феномені пам'яті та аналізі її наративних стратегій.
***Ключові слова**: польсько-українське пограниччя, міжкультурні взаємини, час, пам'ять, нарація.*

The article reveals the unique prose by A. Kusniewich. The subject of the paper is the image of the prose of memory finding examples in Kusniewich's. My scientific research is concentrated on the phenomenon of memory and analyses narrative strategies of memory.
***Keywords**: Polish-Ukrainian Kresy, culture relations, time, narration, memory.*

W artykule omówiono specyfikę prozy Andrzeja Kuśniewicza. Tematem badania jest obraz pamięci w twórczości Kuśniewicza. Uwagę skupiono na fenomenie pamięci oraz analizie jej strategii narracyjnych.
***Słowa kluczowe:** pogranicze polsko-ukraińskie, związki międzykulturowe, czas, pamięć, narracja.*

Стаття є спробою виявлення явищ, характерних для прози Анджея Кусьневича — одного з найоригінальніших творців післявоєнної польської літератури.

Предметом розгляду є поняття пам'яті, її функціонування у прозі Анджея Кусьневича, а також способи використання аналогій та часових паралелей.

На сучасному етапі важливим джерелом інформації про постать Анджея Кусьневича у польській літературі та його вплив для цілісного сприйняття «літератури Кресів» є численні розробки польських науковців. Творчий і життєвий шлях А. Кусьневича, а також його значення для всебічного уявлення про «літературу Кресів» досліджували такі польські дослідники, як Б. Гадачек, З. Бєньковскі, Т. Бурек, Й. Яжембскі, В. Мацьонг, Й. Радомінська, Л. Шаруга. Слід підкреслити, що у середовищі польських вчених, що досліджують «літературу Кресів», ведеться інтенсивна полеміка, що свідчить про неординарність цього явища та відсутність спільної думки щодо цього явища. Прозу пам'яті на прикладі творчості Анджея Кусьневича, Станіслава Вінцеза, Володимира Одоєвського та інших представників пограниччя досліджували такі теоретики літератури, як Міхал Качмарек, Анна Соболевська, Марек Залеські.

Серед українських науковців можна назвати роботи професора Ростислава Радишевського, Оксани Веретюк та прізвища молодих вітчизняних учених — Тетяни Довжок, Олександра Сухомлинова.

Мета цієї наукової студії — привернути увагу до польського письменника А. Кусьневича, що у своїй творчості майстерно і неповторно репрезентував багатокультурний простір Галичини. Аналіз деяких повістей творця має наблизити українському читачеві та сучасним дослідникам-полоністам поняття «кресова література пам'яті» та значення для її розвитку постаті А. Кусьневича.

Насамперед хочемо наголосити, що для письменників польсько-українського пограниччя (Кресів), а серед них і А. Кусьневича, ідеологічною батьківщиною була Польща, тому художні твори та відображена у них реальність має полоноцентричний вимір. В. Мацьонг висловив цікаву думку, що він бачить у творчості А. Кусьневича «відродження епічної туги, яка після смерті Марії Домбровської нікого вже не надихала» [6, с. 26]. А. Кусьневич передає клімат епохи своєї молодості. У доросле життя він робить тільки невеличкі подорожі. З цього приводу Т. Бурек припускав: «Багато речей вказує на те, що в особі Кусьневича добігає краю шляхетна культура» [1, с. 14]. Можна погодитися із цією думкою, оскільки вже немає творців цієї суспільної та культурної формації. А. Кусьневич був одним із останніх. Помер письменник у 1993 р.

Історичний час у галицьких творах письменника постає в емпіричному вимірі й переплітається із його біографією. Автор розповідає про десятиліття, що передує Другій світовій війні. Власне тоді розпочинаються події, описані у творах «Дорога до Коринфу» і «Зони», міжвоєнний період і події Другої світової війни, а також післявоєнний час, репрезентований у «Суміші традицій». Рамки історичного

часу романів письменника є, можливо, також суб'єктивним часом, що залежить від психічних станів героїв-оповідачів. Багато подій відбувається виключно в їхній свідомості. На порядок подій, їхнє розміщення в часі та просторі має вирішальний вплив пам'ять, уява та асоціації.

Кусьневич, створюючи світ, представлений у «галицьких» повістях, користується власною пам'яттю, завдяки якій, меншою чи більшою мірою, набутий досвід з'являється на сторінках його прози. Через вибіркові процеси пам'яті, згадування чи забуття письменник створює пласт нарації. Там, де пережитий досвід чи події безпосередньо невідомі письменникові (а переказані йому кимось іншим, забуваються або письменник їх згадує нечітко), уява доповнює та створює фіктивні образи чи події. Самі ж образи складаються з елементів, які насправді не є автобіографічними фактами. Щоб прозаїк міг їх використати, незалежно від того, чи це власний досвід, фіктивний чи чужий, він повинен скористатися пам'яттю. В такому розумінні створення представленого світу своєї прози письменник творить саме через пам'ять. На такі процеси звернув увагу Юліуш Кляйнер, підкреслюючи, що: «…структура світу, представленого в літературі, відповідає структурі світу, що пам'ятає письменник» [9, с. 63]. Отже можна припустити, що пам'ять письменника є тим самим елементом створення тексту літературного твору. Це також сфера, де правда поєднується з фікцією.

Для прози пам'яті характерним є наратор, що представляє свій або чужий внутрішній світ, свої переживання, стан свідомості чи спогади про побачене. Центральним пунктом зацікавлення такого виду прози є об'єкт пам'яті, незалежно від того, яким із різних типів нараторів він представлений. Як правило, Анджей Кусьневич користується наратором від першої особи: «Ми є — кожен у себе, кожен для себе — нахилені над столами, на які спираємося руками, задивившись в пластичний образ» [3, с. 10].

Але йому властиве також застосування колективного наратора. Цей термін вперше з'являється у Єжи Яжембського [2, с. 243]. Герой із багатьма обличчями — Олєк, Євген, Конрад, розповідаючи про події минулого, постійно перевтілюється. Причому автор це робить, не передаючи думку героя від одного до іншого, а ніби змінюючи особу в тих чи інших реаліях.

У деяких випадках спогади об'єкту пам'яті прозаїк передає у формі нарації від третьої особи, а інколи від другої особи. Предмет пам'яті ніби висувається на перший план перед наратором. Саме у цьому пункті зустрічаються різні типи нараторів. Й. Кордис вважає, що в таких власне моментах «пам'ять, нарація, а також свідомість поєднуються між собою» [8, с. 138].

Вперше поняття «нарація пам'яті» було запропоновано Паулем Рікєром, який дав йому таке визначення: «Це нараційне оформлення артикуляції спогадів у пам'яті даного об'єкту» [10, с. 29]. Французький філософ протиставляє нарацію пам'яті історичним нараціям, вказуючи, що це різні способи представлення минулого. При цьому зауважує, що історичні нарації не позбавлені елемента пам'яті.

Міхал Качмарек вважає, що «категорія пам'яті властива саме письменникам літератури кресів, у творах яких розкривається історія їхньої малої батьківщини, переплетена зі спогадами дитинства» [7, с. 20].

У творах Анджея Кусьневича помітним стає змішання різних фаз часу. Спогади, далекі та близькі, часто з'являються поряд. А про відсутність якоїсь події, чи то з причини неможливості пригадати, чи з іншою невідомою метою, сам автор «Короля Обох Сицилій» говорить таке: «Не є винятком, хоча доказів для цього немає і не може бути, що відсутність якоїсь частинки могла б змінити повністю майбутній хід подій у суспільному чи особистому житті. Ця думка не є такою абсурдною, як здається. Адже важливість та неважливість є відносними» [4, с. 7].

Про поняття часу письменник в «Уроці мертвої мови» висловлюється так: «Час, як відомо, змінює відносини, пропорції, стирає деталі й одночасно деформує цілісність образу чи враження: одні елементи виростають на розмір слона, інші навпаки — робляться маленькими карликами, а навіть зникають. Потрібно перш за все розробити схему і триматися її. Тоді в будь-якому випадку наша версія буде єдино вірною» [5, с. 145].

Автор може виокремлювати різні часові площини та відділяти час нарації від часу подій. Представляючи ситуацію, він говорить наступні фрази: «але це настане тільки за мить», «в цьому часі вона ще жива», «це вже було», «це відбуватиметься докладно цієї години та хвилини». Або: «Наразі муха ще літає, а бурмістр промовляє, заїкаючись та потіючи. Це, що має настати за мить, натане або не настане. Стан підвішеності» [4, с. 12].

Нараційне «тепер» зазвичай окреслює момент, у якому герой-наратор створює свій світ — відтворює події і постаті з минулого, вклю-

чає свою пам'ять та уяву. В «Королі Обох Сицилій» нараційне «тепер» є докладно сформульоване. Зазначимо історичний факт: 28 липня 1914 року почалася І Світова війна. Всі події повісті будуть виходити з моменту, який трапився раніше. Вони з'являються зі спогадів Еміля Р. У плані «тепер» перебуває смерть циганки, відома і доля його середньої сестри: «Випереджаючи час, вже тепер підкреслимо, що у реальному часі, який відбувається тепер (йдеться, звичайно, про кінець липня — початок серпня 1914 року), Детта вже два роки заміжня» [4, с. 19].

Активна пам'ять нараторів Кусьневича (а в «Королі Обох Сицилій» їх кілька — Еміль, автор) має свої внутрішні ритми: повторювання певних мотивів, їх постійна присутність окреслює тип уяви, свідчить про комплекси та образи, які накладаються одне на одне. Пам'ять є записом не тільки зовнішньої реальності, яка поглинається особою за допомогою відчуттів, у самому процесі пізнання підсвідомості, нечітких механізмів, які виявляють темний бік людської природи. У «Королі Обох Сицилій» мотивом вбивства циганки, яке вчиняє Еміль Р., стає кохання до сестри. Це вбивство стає «замінною дією». Але це також результат, а, може, швидше вплив ідей Ніцше, праці якого Еміль читав та якими захоплювався. А у вищому сенсі цей авторський задум становить перший прояв колективного шаленства, яким є війна. Таємниця вбивства циганки у повісті залишиться нерозв'язаною.

Нарація, що розгортається у зворотному напрямі та закінчується подією, з якої розпочалась, створює певне коло, рамку. Автор старається наблизити до читача хід своїх думок за допомогою метафори: «Інакше представляються факти, рівнозначні в часі, також реальні й доконані незворотно, або такі, що перебувають у моменті дії. (…) Їх можна порівняти до водних кругів або феномену ванни, в якій вирує вода, бо відкрили спуск води. (…) Вистачить вкинути камінь у воду. (…) Круги розбігаються широко, щораз ширше. (…) Ці круги не зможе ніхто зупинити. (…) Їх може затримати тільки міцна дамба. Тільки тоді ці кола почнуть повертатися назад» [4, с. 14–15].

Із наростанням поштовхів води-часу до верхівки виру наш горизонт настільки звужується, що залишається тільки один факт, за допомогою якого доходимо до початку відліку часу.

Наприклад, урок танцю Елізабет відбувається в історичній реальності, теперішньому часі, як і більшість подій повісті, — після 1900 року, перед Першою світовою війною. Збройні сутички під Сольферіно відбувалися близько п'ятдесяти років перед цим. Отже, це минуле, яке каже дочці мецената повернутися аж до покоління своїх дідусів. Але це тільки зовнішній момент між минулим та теперішнім, бо їх справжній зв'язок полягає у повному взаємопроникненні. Спробуймо перемістити події збройних сутичок на п'ятдесят чи сто років далі від події уроку танцю, тобто від реальності — ця ситуація нічого не змінить.

Змальовуючи реальний світ, Кусьневич відійшов від традиційних та схематичних способів. Це стосується конструкції часу, простору, постаті героя та його власної, авторської пам'яті, що проявляється в різних ситуаціях по-різному. Саме пам'ять дитинства становить центральний пункт відліку всієї творчості Анджея Кусьневича та є невід'ємною частиною пласту нарації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Burek T. Twarz wroga / T. Burek // Twórczość. — 1964. — № 4. — S. 76–79.
2. Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz — historia Fausta / J. Jarzębski // Powieść jako autokreacja. — Kraków–Wrocław : Wydawnictwo literackie, 1984. — S. 227–274.
3. Kuśniewicz A. Strefy / A. Kuśniewicz. — Warszawa : PIW, 1972. — 276 s.
4. Kuśniewicz A. Król Obojga Sycylii / A. Kuśniewicz. — Łodź : Wiedza i Życie, 1993. — 7 s.
5. Kuśniewicz A. Lekcja martwego języka / A. Kuśniewicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. — 145 s.
6. Maciąg W. Sterfy naszego losu / W. Maciąg // Nowe książki. — 1971. — № 14. — S. 12–26.
7. Kaczmarek M. Proza pamięci / M. Kaczmarek. — Toruń: WAM, 2009. — 466 s.
8. Kordys J. Pamięć i opowiadanie / J. Kordys. — Kraków : WPAN, 2006. — 138 s.
9. Kleiner J. Rola pamięci / J. Kleiner. — Lublin : WUMCS, 1963. — 348 s.
10. Ricoeur P. Pamięć — zapomninie — historia / P. Ricoeur. — Kraków : WUJ, 1996. — 456 s.

Олеся НАХЛІК
Львівський національний університет імені Івана Франка

АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ («БЕСІДИ З КАТОМ» К. МОЧАРСЬКОГО ТА «ІНШИЙ СВІТ» Г. ГЕРЛІНГА-ГРУДЗІНСЬКОГО)

Стаття присвячена висвітленню ролі польської літератури в осмисленні українцями комуністичної та нацистської тоталітарних систем, проаналізовано значення одночасної появи в українському культурному просторі перекладів книг К. Мочарського та Г. Герлінга-Грудзінського.
***Ключові слова**: переклад, читач, інтерпретація, антитоталітаризм.*

Artykuł poświęcono wykazaniu roli literatury polskiej w rozmyślaniach Ukraińców nad komunistycznym oraz nazistowskim systemem totalitarnym. Przeanalizowano tu znaczenie jednoczesnego ukazania się w ukraińskiej przestrzeni kulturalnej przekładów K. Moczarskiego i G. Herlinga-Grudzińskiego.
***Słowa kluczowe**: przekład, czytelnik, interpretacja, antytotalitaryzm.*

The article is devoted to the interpretation of the role of Polish literature in Ukrainians understanding of Communist and Nazi totalitarian systems, author analyzes the value of simultaneous occurrence of the translation of the books by K. Moczarski i G. Herling-Grudziński in the Ukrainian cultural space.
***Keywords**: translation, reader, interpretation, anti-totalitarianism.*

Відомий польський інтелектуал Лешек Колаковський якось влучно запитав: «Хіба зек, що помирав у Воркуті, мав почуватися задоволеним і щасливим від того, що він уникнув такої ж участі в Дахау?»[1]. Досвід Європи XX століття — це народження, розквіт і розпад двох подібних тоталітарних систем — комунізму та фашизму, які знищили мільйони людей. Їхню подібність можна віднайти в атрибутиці, формах тиску й фізичного знищення особистості. Та є тут значно істотніший зв'язок — духовної чи, точніше, антидуховної спорідненості. Такий висновок українці могли зробити щойно після розпаду Радянського Союзу, в традиційній міфотворчості котрого на противагу комуністичній ідеології, що асоціювалася із «захистом рідної землі від загарбників», «розквітом рівності прав», фашистська була абсолютним злом. Проте тут доцільно говорити не про раптове переосмислення, а радше про поступовий і повільний процес викорінення згаданих радянських міфів зі свідомості українців[2]. Одним із важливих елементів цього процесу стало, на нашу думку, одночасне видання в 2009 році в одному й тому ж чернівецькому видавництві «Книги-XXI» книг двох польських письменників — «Бесіди з катом» К. Мочарського та «Інший світ. Совєцькі записки» Г. Герлінга-Грудзінського. Отож, про появу в українській культурі польського табірного (одразу слід уточнити, що у польському літературознавстві існує розрізнення: прозу, яка належить перу колишніх в'язнів нацистських концтаборів, об'єднують окресленням «obozowa», а щоденники, спогади в'язнів радянських концтаборів — окресленням «lagrowa») антитоталітарного дискурсу, можемо говорити щойно лише від початку XXI століття, адже до виходу цих книг в українському перекладі існували лише невелика за обся-

[1] У 1999 році на сторінках журналу «Новая Польша» була надрукована надзвичайно цікава дискусія поміж Лешеком Колаковським та Анрі Безансоном «Нацизм и коммунизм — в равной мере ли преступны?» // «Новая Польша». — 1999. — № 2. — Режим доступу: http://novpol.ru/index.php?id=162.

[2] Зокрема, тут варто згадати вельми цікаву статтю, надруковану в «Сучасності» за 1992 рік. У ній автори на прикладі архітектури здійснили аналіз спільних рис обох тоталітарних систем, вказуючи, що комунізм переміг не лише завдяки «незмірним російським просторам та її лютим зимам»: «Комуністичне служіння смерті виявилося сильнішим і глибшим від фашистського. (...) Перемогла міфологія» (Хамітов Н. Служіння смерті у фашизмі й комунізмі / Назіп Хамітов, Олександр Кіхно // Сучасність. — 1992. — № 2. — С. 85). Український дослідник Анатолій Карась в одній зі своїх статей вказував: «В ім'я доктрини Гітлер спричинив обдумане вбивство 5100000 євреїв, близько 8000000 циган, 2000000 поляків, близько 6000000 радянських громадян (переважно українців). Гітлер послав на смерть близько 17000000 людей. Однак його залишили далеко позаду Сталін і Мао» (*Карась А. Україна* на «*великій шахівниці*» геополітики / Анатолій *Карась* // Універсум. — 1999. — № 9–10; Сучасність. — 2000. — № 11. — С. 95). Яскравим свідченням, що ще радянська партійна номенклатура та ідеологи розуміли схожість цих двох моделей тоталітарного суспільства є той факт, що коли 1967 року філософ Желю Желєв підготував до друку книгу «Фашизм», численні спроби видати її чи то в Болгарії, чи в інших країнах соцтабору були невдалими. Натомість книга, здавалося б, якнайкраще підходила до тематики ідеологізованих «партвидавів», адже викриття фашизму як ворога комунізму й людства визначалося як першозавдання комуністичної пропаганди.

гом публікація фрагментів спогадів поляків із радянських концтаборів у «Всесвіті» [21] та видана у 1990 році книга С. Шмаглевської «Біла троянда. Дими над Біркенау» [24], які залишилися цілковито поза увагою українських реципієнтів. Маємо також вагомий привід говорити про розширення географії українських осередків, залучених до популяризації польської літератури. Окрім традиційних Києва, Львова, Харкова (останньому місту щоправда завдячуємо появою польських книг сучасних авторів) додались ще Чернівці.

«Бесіди з катом» Казімєжа Мочарського [17] у Польщі вперше з'явилися ще у 1977 році. Протягом тридцяти років книгу перевидавали близько двадцяти разів, вона увійшла до шкільних хрестоматій. Додамо, що російською мовою розділи з книги були опубліковані у часи перебудови, у 1987 році, в журналі «Знамя» [18], проте як окреме видання книга не вийшла й досі. За словами Адама Міхніка, «Поляки неодноразово, ще в 1933–1939 роках, ставили собі питання про гітлеризм. Чи він поганий, оскільки німецький і антипольський? А чи тому поганий і антипольський, що тоталітарний? Інакше кажучи: чи сутність нацистського зла полягає в його німецькості, чи в його тоталітаризмі? К. Мочарський устами головного героя книги генерала СС Юрґена Штроопа, який у квітні й травні 1943 року відправив на той світ 71 тисячу польських євреїв і перетворив частину Варшави на пустельну руїну, дав чітку відповідь на ці питання, ставши противником не лише диктатури і всіляких форм фашизму, але й націоналізму, національної мегаломанії, лицемірства та культурної обмеженості» [16].

Саме «Бесіди з катом» стали першою антитоталітарною книгою, котра отримала в Україні резонанс серед українських інтелектуалів, активно обговорювалася на шпальтах всеукраїнських газет, стала об'єктом чималої кількості рецензій [7; 8; 11; 25]. Зокрема в одній із них Олександр Бойченко, описуючи особистий сентимент німецького групенфюрера СС Юргена Штроопа до України, зауважив, що план, котрий хотів реалізувати на українських землях німецький генерал, попри те, що Україна вже давно не є під владою нацистського режиму, ефективно діє. Штрооп сподівався після закінчення війни оселитися на українських землях: «Гаразд, але що б ви зробили з українцями? — логічно поцікавився Мочарський. — Виморили б голодом? Вивезли б за Урал?». Як виявилося, Штрооп мав значно ефективніший і «гуманніший» план: винищувати українців безглуздо — і з прагматичного погляду (бо хтось же мусив би працювати на його безмежних угіддях, а українці — витривалі працівники), і з погляду, так би мовити, культурного, адже українці дуже гарно співають, відповідно Штрооп зовсім не хотів позбавляти себе такої втіхи. «Але, — не відступав Мочарський, — як би ви змогли довго тримати у покорі такий численний народ?» «Просто, — відповів Штрооп. — Треба лише змусити їх забути, що вони — українці. Ми б залили їх дешевою горілкою, яку вони так люблять, і відібрали б у них книжки українською мовою. Цього досить» [3]. Натомість висновок Б. Пінчевської, котрий вона робить після прочитання книги «Бесіди з катом» про те, що: «У книжці розкрито методологію створення ідеологічної платформи імперської тоталітарної країни, кровопролитного режиму, гомофобії, формування антисемітизму, проявів ксенофобії як обов'язкової складової громадсько-політичних рухів; зрештою створення держави виключно законослухняних громадян і переконливих політиків, здатних свідомо відправляти на смерть інших людей, залишаючись при цьому беззастережно впевненими щодо правомірності власних дій» [19], можна, без сумніву, зробити й щодо книги Г. Герлінга-Грудзінського «Інший світ. Табірні записки».

Символічним, можливо, й цілеспрямованим видавничим вчинком була майже одночасна поява в Україні «Розмов з катом» та «Іншого світу», завдяки україномовним перекладам яких перед українцями вперше була озвучена важлива проблема не лише засудження комуністичного режиму, а й усвідомлення його як цілковитого клону режиму фашистського. Саме на такий змістовий аспект передмови А. Міхніка до «Бесід з катом» звернула увагу Т. Дзик [8]. У передмові однозначно стверджено, що між нацистським і комуністичним режимами більше спільного, ніж відмінного. Європа, зокрема й українці, долали довгий та складний шлях цього усвідомлення: «Комуністичний фальсифікат історії увійшов навіть у респектабельні підручники Гарварда й Оксфорда, Сорбонни та Гайдельберґа. Злочини Гітлера стали символом абсолютного зла, злочини Сталіна — прикрими помилками на шляху утвердження великої держави. Трагедії Аушвіца й Треблінки, Ґерніки й Бухенвальда стали класичними злочинами проти людства. Натомість трагедії Соловків і Голодомору, ГУЛАГу й Катині стали надовго забутими «міфами», про достовірність яких на Заході волали лише одиниці. А, скажімо, про

винищення майже 10 тисяч жителів Вінниці в Україні майже взагалі ніхто не чув. Отож, біль одних жертв став мірилом абсолютного болю, біль інших жертв — «ідеологічно некоректними вигадками націоналістів-антирадянщиків» [15]. Окрім цього, як пояснював сучасну ситуацію А. Безансон на організованій в Україні у 2005 році міжнародній конференції «Совєтський тоталітаризм: історія та спадщина», «суть комунізму важче збагнути. Якщо нацизм проголошує ідеали виразно гідні осуду (принаймні в очах суспільної моралі), комунізм напозір відданий ідеалам справедливості, рівності, свободи» [1]. Його висновок звучить цілком суголосно висновкам польських інтелектуалів Л. Колаковського та Ч. Мілоша.

Ситуацію із трактуванням у XX столітті критичних щодо Радянського Союзу книг Ч. Мілоша, Д. Орвела, А. Моравіа, В. Бикова вдало окреслив О. Бойченко в передмові до українського видання твору Г. Герлінга-Грудзінського: «Вважаючи себе лівими, європейські інтелектуали підтримували ідеологію, котру на практиці реалізовував СРСР. Проте ліва ідеологія несумісна з тоталітаризмом. За умови згоди на друк і поширення «Іншого світу» вони опосередковано б визнали, що ця книга правдива, а отже, що комунізм і нацизм — не антагоністи, як хотілося вірити їм, а таки «тоталітарні близнюки», як наполягав Герлінг-Грудзінський. На таку ідеологічну зраду «ліві інтелектуали» йти не хотіли. Легше було просто відвернутися від мільйонів доведених голодом і рабською працею до тваринного стану людей, легше було не бачити колишніх професорів, які тижнями здихають у власних випорожненнях по бараках-трупарнях, і колишніх оперних співачок, які віддаються уркам на очах цілого табору за миску баланди, легше було не читати книжки, в якій усю совєтську Росію названо «мертвим домом», країною, де «можна втратити віру в людину і в сенс боротьби за те, щоб їй було краще на землі» [3].

Шлях роману «Інший світ» Густава Герлінга-Грудзінського до українського читача, як і колись до європейського, був довгим. Ще на початку 1966 року Іван Кошелівець як тодішній головний редактор «Сучасності» звернувся в Мезон-Ляффіт за порадою, кого з польських письменників передусім було б варто перекласти українською мовою. Ґедройць назвав три імені: Марек Ґласко, Вітольд Ґомбрович, Густав Герлінг-Грудзінський. Лише майже через тридцять років після згаданої розмови як результат вагомих змін у геополітичному житті Східної Європи й зокрема України з'явилася перша україномовна публікація Г. Герлінга-Грудзінського — фрагменти «Іншого світу» у журналі іноземної літератури «Всесвіт». Ще майже через двадцять років, у 2010 році, книга Г. Герлінга-Грудзінського вийшла в Україні окремим виданням [6] і була презентована під час П'ятого міжнародного літературного фестивалю в рамках 17 Форуму видавців у Львові. Додамо, що у 1989 році завдяки Н. Горбаневській на еміграції вийшло досі єдине окреме російськомовне видання «Іншого світу» [23]. У сучасній Росії в 2000 році окремими книгами вийшли пізніші твори Г. Герлінга-Грудзінського: «Біла ніч любові», котра того таки року друкувалася в журналі «Иностранная литература» [22], та «Гарячий подих пустелі». Додамо, що польський письменник став також об'єктом монографічної розвідки російського дослідника Л. Мальцева [14].

Таке невиразне бажання друку творчості Г. Герлінга-Грудзінського, мабуть, варто пов'язувати насамперед зі складністю осмислення росіянами репресивної діяльності радянського режиму[3]. Цікаво, що, закидаючи Росії як спадкоємниці Радянського Союзу з усім інструментарієм фізичного та психологічного тиску на людину аж до повного її знищення, продовження репресій супроти людської особистості, в передмові до українського видання «Іншого світу» О. Бойченко виразно застерігав перед ототожненням Г. Герлінга-Грудзінського із затятими русофобами, вказуючи, що «автор «Іншого світу» за десятиліття співпраці з «Культурою» поступово перетворився (це його самохарактеристика) на «речника острівця інакшої Росії в совєтському морі», увійшовши до редколегії російського еміграційного часопису «Континент» і врешті-решт видавши цілу книгу «Почвари революції» («Upiory rewolucji»), присвячену творчості Достоєвського, Сологуба, Пастернака, Булгакова, Платонова, Солженіцина, Синявського, Даніеля та ін.» [3]. Проводячи паралелі з іншими творами подібної тематики, О. Бойченко називав прізвище Ф. Достоєвського, адже саме з каторжним романом російського письменника «Записки з Мертвого дому» пов'язаний «Інший світ», що засвідчує

[3] Цікаво, що під час розмови з Г. Герлінгом-Грудзінським у 1994 році одне з питань безпосередньо стосувалося російської рецепції «Іншого світу». Chcę być «niesprawiedliwy». Archiwalny wywiad Krzysztofa Szymoniaka z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim. 18 października 1994 roku. Режим доступу : http://zeszytypoetyckie.pl/krytyka/188-chc-by-niesprawiedliwy-archiwalny-wywiad-krzysztofa-szymoniaka-z-gustawem-herlingiem-grudziskim.

підзаголовок «Совєтські записки» та відповідний епіграф про «заживо Мертвий дім». Подібними є і структура обох творів, і спосіб розгортання оповіді. Додамо, що ще одним твором про котрий також, безперечно, варто говорити в контексті «Іншого світу», є написаний через рік «Поневолений розум» Ч. Мілоша, а разом ці два твори, як і їхні автори, за словами О. Бойченка, «становлять виразну полемічну пару». Герлінґ-Ґрудзінський не вважав, що кожен, хто співпрацює з комуністичним режимом, заслуговує на беззастережний осуд, але сама колаборація з ним завжди є — нехай навіть часто вимушеною — співучастю в злочині. Тим часом Мілош кидав самозакоханій гідності інтелектуалів рятівну соломинку, стверджуючи, що причиною переходу на комуністичну службу, «крім звичайного страху, крім бажання врятуватися від злиднів і фізичного знищення», було також «прагнення внутрішньої гармонії і щастя» [3]. Слід окремо наголосити, що передмова О. Бойченка виразно скерована на українську сучасність, позаяк вже з перших рядків у ній названі разючі подібності поміж ситуацією інтелектуального толерування радянського режиму в Європі та сьогоднішнім лицемірним апелюванням до загальнолюдських цінностей та свобод, зокрема у Росії [3].

Видання стало одним із небагатьох, котре, попри вже усталену в Україні традицію практично мовчазного ігнорування книг подібного змісту, отримало суспільний резонанс, що проявився, зокрема, в численних інтернет-рецензіях. В одній із них під промовистою назвою ««Інший світ»: Етика для людей і звірів» її автор акцентував насамперед на етичній проблематиці твору, котра в концтабірній дійсності «Іншого світу» звучить моторошно та безвихідно. Ці питання «дуже конкретні й поставлені руба, на них треба відповідати, не маючи теоретичної бази: чи ти вкрадеш, якщо будеш голодний? А якщо будеш дуже голодний — чи відбереш останній окраєць в такого ж нещасного? Чи донесеш за додаткову пайку про необачне слово товариша? А чи обмовиш невинного за дві? Чи допоможеш товаришеві, який загинається від непосильної роботи? Чи взагалі в таких умовах бувають товариші? А справжній цинік зможе повправлятися в арифметичних задачках: скільки лісу може повалити один професор, поки не вмре від недоїдання? Скільки грамів підгнилих овочів треба красти щодня з ризиком для життя, щоби врятуватися від курячої сліпоти й цинги?» [9].

Шукаючи схожості з романом «Архіпелаг ГУЛаг» Солженіцина, автор рецензії переконував, що існують радше відмінності між авторськими проекціями того ж явища: «На відміну від нього («Архіпелаг ГУЛаг». — *О. Н.*) — наскрізь просякнутого ненавистю до системи, що ГУЛаг породила, і де досить шаблонні історії в'язнів служать тільки інструментом для її розпалювання — твір Герлінґа-Ґрудзінського наскрізь антропоцентричний. (...) якщо Солженіцин акцентує на питаннях "Звідки взявся ГУЛаг і чи був він закономірним для радянської системи", то Герлінґ-Ґрудзінський зосереджується на суттєвішому (для в'язня): "Що з цим робити?". На відміну від "системоненависницького", до несмаку пафосного "Архіпелагу" "Інший світ" відлунює радше смутком, а не ненавистю» [9]. Як і О. Бойченко, автор рецензії наголосив на актуальності піднятих в «Іншому світі» проблем, оскільки «По-перше, нинішня хитка політична ситуація просто волає про пригадування помилок і жахіть минулого. А по-друге, для молодого покоління (до якого належу і я), для якого Солженіцин — це не глашатай правди, а всього лиш автор кількох нудних томів, ця книга буде хорошою нагодою дізнатися чи пригадати про реалії політичної системи, відголоски якої відчуваються в нашому житті й досі» [9]. Називаючи популярність «Іншого світу» доказом «потрібності літератури такого роду на пострадянських теренах, де дух ностальгії за сталінізмом ще не повністю вивітрився у душах громадян» [10], про вихід «Іншого світу» свій короткий відгук написали також А. Бондар [5], Ю. Поліковська [20] та О. Ірванець [10].

Окрему увагу варто звернути на один з українських текстів-реакцій на появу перекладу твору Г. Герлінга-Грудзінського, в якому його автор апелював не до російської чи польської письменницької традиції XX ст., а до творчості українського письменника-табірника Івана Багряного, адже книга Г. Герлінга-Грудзінського «не менш яскраво, художньо і влучно, ніж «Сад Гетсиманський», розповідає про життя радянських в'язнів часів сталінізму, тільки робить це з польської перспективи» [12]. Окремо у рецензії наголошено на трьох найголовніших, на думку О. Коцарева, тезах польського письменника. Перші дві стосуються засудження Г. Герлінгом-Грудзінським держав і режимів, які підпорядковують собі людину тортурами голоду, адже, вмираючи від голоду, вона здатна на нелюдські вчинки. Звідси неможливість вироблення однозначних висновків щодо моралі поведінки

в'язнів системи ГУЛАГ. Третя теза, як вказував О. Коцарев, «можливо, найдрастичніша — Герлінг-Грудзінський вважає сталінські й гітлерівські табори близнюками, незалежно від методології цих систем чи кількості жертв» [12]. Власне на цій тезі, що особливо важлива для сучасних українців, «коли ведуться відчайдушні й безглузді спроби реанімувати й відбілити Імперію Інквізиції, якою був СРСР» [12], наголошував також А. Любка, вказуючи, що, беручи до уваги нечисленну присутність в українській літературі творів на подібну тематику, твір дасть змогу «доповнити мозаїчну картину жахливого стану українців, у тому числі «політичних» в'язнів совєтських таборів, а отже — довідатися більше про власну історію» [13]. Одним із важливих для усвідомлення суті радянської тоталітарної системи є, безперечно, розуміння факту її запрограмованості на тотальне знищення людини. В «Іншому світі» чітко видно, як ані зразкові громадяни, які віддано служили комуністичній ленінсько-марксистській доктрині, ані опозиціонери, що чинили спротив усьому, що було породжено радянським режимом, не уникнули «залізної мітли совєтської справедливості» [6].

Український дискурс польської табірної прози покликаний сьогодні відповісти на принципове запитання: чи має Україна, історична доля котрої у XX столітті мала з Польщею так багато спільних рис і паралелей, таке ж критичне й узагальнене розуміння двох тоталітарних жахіть, що випали на її долю? Гадаємо, той факт, що такі тексти, як «Бесіди з катом» К. Мочарського та «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського, що віднедавна привертають увагу суспільства як документи-свідчення про недавнє минуле, свідчить про поступовий процес переосмислення українцями минулих подій. Адже якщо нацистський режим завдяки радянській пропаганді вже давно таврований та засуджений, то дії комуністичної верхівки щодо мільйонів українців ще не знайшли однозначної оцінки. Варто додати, що табірна проза як окреме художнє явище, як естетичний літературний феномен українськими літературознавцями ще досі належно не досліджено. Позаяк подібні книги українських авторів-табірників, як-от «Сибірські оповідання» Б. Антоненка-Давидовича, протягом 70 років вилучалися не лише з читацького обігу, а й зі свідомості українських громадян, сьогодні маємо результат у вигляді невміння українських дослідників сприймати епістолярно-мемуарні книги нарівні з такими літературними жанрами, як роман, повість, новела. Проте для сучасної України важливий уже сам факт публікації табірних книг. Усупереч байдужості критики й читача, потік їх видавання не сповільнюється, і це показник суспільної потреби: хай незначна частина суспільства, але усвідомлює бодай «мартирологічну» цінність таких видань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безансон А. Непобічні ефекти комунізму / Анрі Безансон; [пер. з франц. Ігоря Захаркіна] // Критика. — 2005. — Ч. 96. — С. 13.

2. Бойченко О. Віч-на-віч з катом / Олександр Бойченко // Сучасність. — 2009. — Ч. 3–4. — С. 304.

3. Бойченко О. «De profundis». Передмова до «Іншого світу» Г. Герлінга-Грудзінського / Олександр Бойченко // Політ.ua. — 13.10.2011. — Режим доступу : http://polit.ua/analitika/2011/10/13/deprofundis.html.

4. Бойченко О. Плани КП(55) — в життя / Олександр Бойченко // Постпоступ. — 2008. — № 2 (22). — С. 7.

5. Бондар А. «Інший світ» випередив Солженіцина на 16 років / Андрій Бондар // Газета по-українськи. — 2011. — 18 серпня.

6. Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Совєтські записки / Густав Герлінг-Грудзінський; [пер. з пол. Олеся Герасима]. — Чернівці : Книги-XXI, 2010. — 316 с.

7. Гермаківський Р. Репортаж з того світу / Роман Гермаківський // Львівська газета. — 2009. — 24 червня.

8. Дзик Т. Ад'ютант диявола / Тетяна Дзик // Сумно? — 18.08.2009. — Режим доступу : http://sumno.com/literature-review/adyutant-dyyavola/.

9. «Інший світ»: Етика для людей і звірів» // Zaxid.net. — 15.10.2010. — Режим доступу : http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?inshiy_svit_etika_dlya_lyudey_i_ zviriv&objectId=1113541.

10. Ірванець О. Книжка з іншого світу. Автобіографія, вона ж роман-виховання Ґустава Герлінґа-Ґрудзінського / Олександр Ірванець // Україна Молода. — 2010. — 29 листопада.

11. Коваленко О. 255 днів у в'язниці з користю для особистості / Олена Коваленко // Друг читача. — 22.09.2009. — Режим доступу : http://vsiknygy.net.ua/review/4318/.

12. Коцарев О. «Польський Багряний» / Олег Коцарев // Книги-XXI. — 27.04.2011. — Режим доступу : http://www.books-xxi.com.ua/index.php?option=com_content&task= view&id=102&Itemid=42.

13. Любка А. Репортаж з пекла / Андрій Любка // ЛітАкцент. — 2011. — 16 лютого. — Режим доступу : http://litakcent.com/2011/02/16/reportazh-iz-pekla/.

14. Мальцев Л. Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Херлинга-Грудзиньского / Леонид Мальцев. — Калининград : Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. — 241 с.

15. Маринович. М. Історична пам'ять і моральні виклики сучасності / Мирослав Маринович; [доповідь на науково-практичній конференції «Політичні репресії на Поділлі в ХХ столітті». Вінниця, 19 травня 2011 року]. — Режим доступу : maidan.org.ua/static/mai/1306170491.html.

16. Міхнік А. Про книгу «Бесіди з катом» К. Мочарського / Адам Міхнік // ЛітАкцент. — 11.11.2009. — Режим доступу : http://litakcent.com/2009/11/11/kazimezh-mocharskyj-besidy-z-katom-2/.

17. Мочарський К. «Бесіди з катом» / Казімєж Мочарський; [пер. з пол. Олеся Герасима]. — Чернівці : Книги-ХХІ, 2009. — 328 с.

18. Мочарский К. Разделы из книги «Разговоры с палачом» / Казимеж Мочарский // Знамя. — 1987. — № 5.

19. Пінчевська Б. Кат в очікуванні смерті / Богдана Пінчевська // Дзеркало тижня. — 2010. — № 2. — 23 січня.

20. Поліковська Ю. Г. Герлінг-Грудзінський. Інший світ. Совєтські записки / Юлія Поліковська // Дух і Літера. — 2011. — № 23. — С. 224–227.

21. Спогади поляків із в'язниць, таборів і заслань в СРСР: Г. *Герлінг*-Гудзінський з книги «*Інший світ*»; [пер. Юрія Андруховича] // *Всесвіт*. — 1993. — № 2.

22. Херлинг-Грудзинский Г. Белая ночь любви Театральная повесть / Густав Херлинг-Грудзинский; [пер. з пол. Алексея Михеева] // Иностранная литература. — 2000. — № 8.

23. Херлинг-Грудзинский Г. Иной мир: Советские записки / Густав Херлинг-Грудзинский; [пер. з пол. Наталии Горбаневской]. — London : Overseas Publications Interchange, 1989.

24. Шмаглевська С. Біла троянда. Дими над Біркенау. Повісті / Софія Шмаглевська. — Київ : Дніпро, 1990. — 461 с.

25. Шутяк Л. На колінах — лише перед Богом / Лілія Шутяк // Молодий буковинець. — 18.08.2009. — Режим доступу : http://www.molbuk.com/vnomer/kultura/20380-na-kolinakh-lishe-pered-bogom.htm.

Оксана ОРИНЯК
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕЛІГІЙНИЙ ВИЯВ ІСТИНИ Ц. К. НОРВІДА У ПОЕМІ «PROMETHIDION»

У статті йдеться про аксіологічний вияв Істини у творчості Ц. К. Норвіда, її провідну роль у філософсько-критичному трактаті «Promethidion». Охарактеризовано місце і значення Істини Ц. К. Норвіда серед польських романтиків. Розглянуто інтерпретації поняття Істини у різних критичних працях.
***Ключові слова**: Норвід, «Promethidion», Істина, романтизм, мистецтво, Біблія.*

W artykule mowa o aksjologicznym przejawie Prawdy w twórczości C.K. Norwida, jej wiodącej roli w traktacie krytyczno-filozoficznym «Promethidion». Określono miejsce i znaczenie Prawdy C. K. Norwida wśród polskich romantyków. Omówiono interpretację pojęcia Prawdy w różnych pracach krytycznych.
***Słowa kluczowe:** Norwid, «Promethidion», Prawda, romantyzm, sztuka, Biblia.*

This article is telling about axiological issue of Truth in C. K. Norwid's creativity, about her role in philosophical and critical treatise «Promethidion». Here described a place and importance of the Truth among Polish romantics. It considers interpretation of the concept of truth in various critical writings.
***Keywords**: Norwid, «Promethidion», the Truth, Romanticism, the art, The Bible.*

У XIX столітті увага філософів-літераторів європейського світу прикута до польських проблем. На початку століття виголошували, що література повинна «допомагати» людині в житті. Саме тому, починаючи з тридцятих років, такою людиною все частіше стає поляк як аристократична та вольова, проте позбавлена незалежності людина. Постійні війни, поділи країни, народні повстання все більше зламували по-європейськи освічених поляків. Філософський месіанізм Польщі XIX століття, що, зокрема, побудований на ідеології «віщунів» Польщі (Міцкевич, Словацький, Крашінський), наштовхує до важливого судження. Намагаючись якнайкраще донести свої ідеї, що *Polska jest Chrystusem Narodów* або суміжна з нею — *Polska jest Winkelriedem Narodów*, мислителі іманентно піддалися спокусі абсолютизації польських питань, не тільки з позиції їхнього універсального значення, а й передусім пошуку доказу ідеї, що від вирішення польських питань залежать долі всіх народів світу. Така, на перший погляд, патріотична позиція ізолювала польський народ від європейської культури, який не тільки географічно, а й політико-економічно був із нею пов'язаний.

Проти таких ізоляційних поглядів, беззаперечних гіперболізації польських страждань та польського месіанізму виступав Ципріан Каміль Норвід. В усвідомленій полеміці з романтичним полоніцентризмом Норвід писав, що ніколи не був популярний у своєму краї, тому що «перший порух мого духу є як Людини, другий — як Поляка» [1, с. 943]. Біблія, як універсальне зібрання людських цінностей, озброїла поета вагомими загальнолюдськими переконаннями, надала йому інтернаціональний фундамент для проголошення проблем істини усьому християнському простору. Можливо, через те, що Норвід не прагнув бути ревним патріотом Польщі, як інші «віщуни», а намагався інтегрувати країну в європейські культуру та життя за допомогою мирних релігійних постулатів, польська публіка свого часу знехтувала творчістю письменника.

У своїх літературних працях Чеслав Мілош писав: «Хіба можливо говорити про Норвіда (незалежно від того, є хтось католиком чи ні) без теологічного підґрунтя?» [5, с. 104] (Prywatne obowiązki. — Olsztyn, 1990. — S. 104). Існує безліч праць, які не тільки прихильні до думки поета Молодої Польщі, а й вважають її вихідним пунктом, безумовною даністю для дослідження творчості Норвіда. Найвідомішими з них є: «Norwidowski świat myśli» (E. Feliksiak), «Świat wartości Norwida» (A. Łyszczyk. Studia Norwidiana, Lublin, 1984), «Łuk przymierza», «Biblia w poezji Norwida» (A. Merdas, Lublin 1983), «Teologiczne czytanie Norwida (A. Dunajski, Pelplin 1996), «Człowiek wobec Boga i świata w poezji» (K. Świegocki, Warszawa, 2006), «Wartość-Sakrum-Norwid» i

«Wartość-Sakrum-Norwid 2» (S. Sawicki, Lublin, 2007) [10, с. 79]. Усі вони певною мірою дійшли висновків, що чуттєва реальність поета, яка вимальовується на горизонтах поезії, є близькою до релігійного світобачення. Варто зазначити, що не тільки письменник черпає ідеї та основні постулати з християнської релігії, а й наповнює свою мову трансцендентальною термінологією та біблійними сталими словосполученнями. Про теологічну поетичність мови поета пише Wojcek Kudyba у книзі «Aby mowę chrześcijańską otworzyć na nowo...» [3]. Дехто навіть вважає, що там, де починається дозріла релігія, поезія гине. Але тут не йдеться про затирання кордонів між поезією і релігією. Читаючи поезію Норвіда, складається враження, що мистецтво не здатне власними силами досягти реальності, пізнати правду, істину та впровадити її в людське життя. Але воно виховує людину, несе в собі поняття про істину, добро та красу і те, якими вони мають бути. Щоб мистецтво не було загнане у кут безглуздя, не зникло, а зберегло за собою роль виховної функції, Норвід не просто поєднує релігію з поезію, а тісно переплітає їх між собою, не даючи одному витіснити інше. Вузловим елементом їхнього з'єднання є аксіологічне поняття істини. Істина — це стан душі, наповнений моральними і релігійними принципами, а поезія допомагає тонко відчувати їх. Адже у Норвіда релігія говорить про те, що «істина є метою, поезія ж — засіб» [3, с. 32]. Тут н йдеться про істину в логічному значенні, до якого прихильна наука. Хоча потрібно додати, що поет не нехтував сучасними досягненнями в науці, проте не знаходив для них місця в ієрархії людських цілей, призначень. Таке місце у Норвіда посідає істина у релігійному сенсі. Істина є поняттям-ключем до творчого доробку поета. В істині беруть свій початок і набирають власного сенсу інші, важливі для його антропологічних поглядів, цінності: добро, краса, любов, праця, свобода.

Наприкінці листопада 1890 року з'їжджаються у Париж Август Чешковський і Зигмунт Красінський. Тоді ж відбуваються кілька їх зустрічей із Норвідом, що переростають в ідеологічні та політичні затяжні дискусії. Основною темою була написана в той час (чи знаходилась на завершальному етапі) поема про мистецтво — «Promethidion». Поет шукав кошти на типографію, а співрозмовники докоряли йому за «темноту» висловлювання. Така критика його твору не була однозначною. Після виходу в друк у Парижі на початку лютого 1851 року Йосиф Богдан Залеський вважав Норвіда «генієм в оковах» [6, с. 472]. Наступна генерація читачів із аплодисментами зустріла друге видання «Promethidiona» у 1901 році. Говорили про нього, як про «Національне Євангеліє» (S. Witkiewicz), про твір, що містить «глибокі правди, які сховалися на довгі роки» (R. Zrębowicz), «поема про визволення нації» (Z. Falkowski), зрештою, як про твір, у якому залишилася «остаточна і найглибша відповідь псевдокласичним естетам» (W. Horyzca) [8, с. 109].

«Твір "Promethidion" дає нам загальну картину бачення мистецтва, у Норвіда воно повинно бути веселкою, яка поєднує сфери sacrum і profanum, повинна бути чимось божественним, ідеальним, поєднувати небо із землею, як це робить веселка з Книги Буття, заспокоюючи людську тугу, відкривати дорогу до sacrum, втілювати добро. Мистецтво має бути вінцем праці, водночас бути і звільненням від неї, новим Євангелієм, проголошуючи Воскресіння» [4, с. 32]. Слово «мистецтво» Норвід вживає не лише в значенні художньої творчості, а й в інтуїтивному значенні, що веде до поняття істини. Найвище «ремесло апостола» — саме так поет окреслив суть мистецтва у нижченаведених рядках. Він наголосив на тому, що ні наукою, ні «забавкою» воно не є:

«I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła» [7, с. 299].

Концентрація зацікавленості цим твором із роками лише зростала, адже Норвід не міг залишити нікого байдужим до своїх палких поглядів на роль мистецтва у житті людини. У передмові «До читача», вміщеній до діалогу «Promethidion», Норвід пише: «У першому діалозі йдеться про форму, що є Красою. У другому про зміст, це є Добро, і про святість обох, Істину» [7]. У цьому дослідженні ми не розглядатимемо роль перших двох цінностей, хоч вони є не менш важливими у творчому доробку письменника, а зупинимо свою увагу на другому розділі поеми, «де йдеться про Істину і її промені та дух», — як раніше наголошувалось — на вузловому елементу з'єднання релігії та мистецтва поета.

Діалог розпочинає Веслав, який спочатку висуває тезу, що останнім пророчим променем, котрий ще має зв'язок між земним і божественним, є думки, переконання, погляди людства, в загальному — совість, не кожного окремого народу, а всіх разом, якщо вони несуть у собі Божі помисли:

«Ale ludzkości, ile jej dojrzewa
Co wiek, co wieku mąż, co cud, co dieło,
Jeśli się w Boga obliczu poczęło!» [7, c. 303].

На таку гучну заяву один зі співрозмовників Константи відповів: «To urojenie głów bezczynnych»; все це є брехнею, містичністю і філософією пасивних теоретиків. На противагу Константу виступив Веслав, говорячи про те, що людина завжди соромиться і боїться вищих сил, відразу називає їх «містицизмом» (в сенсі омани). Але як тоді можна пояснити явище совісті, присутнє в кожній людині? Після кількох жартів запанувала тиша і Веслав промовив, що мовчання таке буває під час кепкування над істиною. Навіть у цьому мовчанні присутня істина:

«Ona (Prawda), jak chmury dotknie, to wystrzela,
Ona, jak słowo rzeknie, to się wciela,
Ona, jak czoło pomaże, to wstawa…» [7, c. 306].

Думка, якщо вона викликана почуттям совісті, — це голос народу. Думка має пророчі сни, ніколи не помиляється. Задля неї гинуть люди, задля її правоти та істинності. Власне, переконання людства вирішують все, диктують сенс правди. Учасники розмови мовчать, адже бояться почуття власної совісті. Співрозмовники почали висувати припущення, чи не є Веслав пророком. Веслав одразу пояснив їм різницю між пророком і віщуном. Адже перший служить істині заради істини. Віщун же виходить із почуття прекрасного, яке є формою істини та любові. Тому всі поети починали від захоплення красою. Віщуни та пророки для звичайних «провидців»-політиків є великою загрозою. Веслав переконаний у своїй місії виголошувати істину. Доказом його слів є навмисне проведена аналогії між його «голосом» і безрезультатно почутим голосом пророка.

Підтвердженням тези про пророчий характер суспільної думки, яка однозначно є голосом народу і голосом Бога, є представлена паралель між Думкою і пророками Ізраїлю:

«Bo ona — głosem Ludu! — głosem Boga!
Tu muszę szerzej mówić — tu jeżeli
Bym przerwał — krzywa by was mogła droga
Tam powieść, kędy źli chodzą anieli —
Tu już nie pytam was o pozwoleństwo,
Sam mówie... Skądże głos ów ma pierwieństwo?
Czemu na puszczy ma być wolaniem?
A stąd proroctwem czemu? — W Izraelu
Stąd są proroki? — z tym się zapytaniem
Przechadzam... Owóż widzę ich tam wielu,
Jako z pospólstwem, z książęty, z kapłany
Najuporczywiej wałczą te łachmany —
Któż oni? — prawo jakie ich podpiera?
To — że dla prawdy każdy z nich umiera
Co dzień, co chwila, co słowo, co groza,
Co oklas...» [7, c. 306].

На пророчу свідомість Веслава вказує також подальший перебіг його монологу, в якому він плавно переходить із наднаціональної площини у площину конкретної нації. Ідея істини, що знаходиться «у совісті» нації, через традицію Одкровення, може бути проголошена двома способами: через пророка або віщуна. Пророцтво виголошує народ, чий голос «є тільки голосом» і не виражається у певній формі. Віщун же повинен оформити цю істину, яка лише потенційно існує в народному пророцтві:

«Jako więc prorok, wychodząc z sumienia,
Prawdą dla Prawdy gore w kształt płomienia,
Tak wieszcz z piękności wychodzi poczucia
(A piękność kształtem Prawdy i Miłości),
Więc od snowania wchadza do wysnucia,
Określa profil...stąd — zalet całości
Szukamy w wieszczu...» [7, c. 307].

Але віщун лише частково здатен її виразити. «Окреслюючи “профіль” істини, віщун, з одного боку, зближується із нею та одночасно віддаляється через обмежені можливості наближення до досконалої істини у відповідній їй формі» [9, c. 43].

Ліричний герой Веслав наглядно представляє тогочасне популярне заняття — вирізання з паперу різних фігур. У творі це є екземпліфікацією, що ілюструє взаємозв’язок між пророком і віщуном. Коли пророк «істотну частину бере», то віщун тільки посередньо торкається істини, як хтось, хто має ту частину паперу, що залишилась після вирізання фігурки. Така явна опозиція також є виявом полеміки поета з романтизмом, який створив низку моделей віщунів-пророків, що взяли на себе одразу дві функції:

«Bo prorok idzie, wiesz, wieszcz po próżni lata,
Unosi, częściej zachwycać potrafia» [7, c. 308].

Неважко зрозуміти, що ліричний герой Веслав є alter ego Норвіда. Погляди, переконання героя твору можна знайти у численних листах поета, а особливо у таких віршах, як: «Do

Najświętej Panny Marii», «O Juliuszu Słowackim», «Miłczenie», «Królewstwo», «Krzyż i Dziecko». Для Норвіда плеяда польських віщунів не була авторитетом, більше того, він нерідко вів полемічне листування з Красінським і Словацьким щодо їхніх позицій. Та частіше це були листи-відповіді на їхнє нерозуміння творчого доробку письменника. «Норвід був об'єктом болючої атаки, у якій нападники звинувачували його у «темності» мови» [2, с. 112].

Таким чином, Норвід, на противагу бунтарству та егоцентризму романтичної літератури, виступив із новою ідеологією, де пояснив присутність вищої духовної керуючої сили в розвитку людства, що не зважає на волю кожної окремої людини чи народу. Божественне начало, яке знаходиться у свідомості людини, є самою істиною. Новаторство його переконань значно випереджало епоху. Ця теорія мала велике значення для утвердження основи гуманістичних поглядів художньо-літературної епохи Молодої Польщі, спонукала до появи нового світобачення у літературній критиці Зенона Пшемицького, у живописі й фотографіях Станіслава Віткевича та у поетичному доробку Чеслава Мілоша.

ЛІТЕРАТУРА

1. Epoki literackie. Wielki leksykon literatury polskiej. / Pod red Zofii Smyk. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.

2. Ingłot M. W poszukiwaniu zapomnianych wartości / Pod. red. Mariany Sinicy / Mieczysław Ingłot. — Zielona Góra, 1995.

3. Kudyba W. F. Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo... Norwida mówienie o Bogu / Feliks Kudyba Wojciech. — Lublin : Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000.

4. Krysowski O. Przegląd Humanistyczny/ Aktualność Norwida / Olaf Krysowski. — Warszawa, 2004.

5. Miłosz Cz. Prywatne obowiązki / Czesław Miłosz. — Olsztyn : Pojezierze Olsztyn, 1990.

6. Norwid C. Pisma wszystkie, oprac. J. W. Gomulicki. T. 11 / Cyprian Norwid. — Warszawa, 1976.

7. Norwid C. Pisma wszystkie. 1. Wiersze. Część 2 / Układ typograf. Waclawa Wyszyńskiego / C. Norwid. — Warszawa : Państwo Instytut Wydawniczy, 1983.

8. Sawicki S. Wartość-sacrum-Norwid / S. Sawicki. — Lublin : Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1994.

9. Siewierski H. «Promethidion» C. N. Próba interpretacji / Henryk Siewierski. — Warszawa, 1980.

10. Świegocki Kazimierz. Człowiek wobec Boga i świata w poezji / Kazimierz Świegocki. — Warszawa : Instytut Wydawniczy, 2006.

Уляна ПЕРЕСКОЦЬКА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ФІЛОСОФІЯ І ГУМОР У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ТЕКСТАХ АНТОНІЯ МАРЦІНКОВСЬКОГО

У статті розглянуто філософський аспект творчого доробку Антонія Марцінковського, діяча українсько-польського пограниччя, який зумів принести в польську літературу нові європейські тенденції і власне бачення на літературу того часу. Ерудиція і компетентність маловідомого критика дає можливість зрозуміти і належно оцінити багато літературних явищ 50–90-х років XIX століття, які інші критики не могли тлумачити для широкого загалу читацької аудиторії.

Ключові слова: *Антоній Марцінковський, філософські погляди Гегеля, ерудиція, інтуїція, гумор.*

This article reveales the phylosofical aspect of AntoniyMartsinkovskyi's works. He was a figure of the Ukrainian-Polish frontier who enriched the polish literature with the new European tendencies and his own opinion of the literature of that time. Erudition and competence of this unknown critic gives the opportunity to understand and appreciate many literary events 50–90-s of the XIX century, which other critics could not explain and interpret for the public audience.

Key words*: Anthony Martsinkovskyi, philosophies of Hegel, erudition, insight, humor.*

Artykuł jest poświęcony filozofii w twórczości Antoni Marcinkowskiego przywódcy ukraińsko-polskiego pogranicza, któremu się udało docenić w polskiej literaturze nowe trendy i sformować swoją wizję w literaturze tego czasu. Erudycja i nie wielka kompetencja krytyka daje możliwość zrozumieć i docenić wiele literackich wydarzeń 50–90-ch lat XIX wieku, które inni krytycy nie mogli interpretować publicznie dla ogółu czytelników.

Słowa kluczowe*: Antoni Marcinkowski, filozofia Hegla, erudycja, wnikliwość, humor.*

Антоній Марцінковський — літературний критик, філософ, етнограф і фольклорист, ерудит, бравактивну участь в літературно-критичному житті середини XIX століття, пройшовши в своєму розвитку шлях від лібералізму до консерватизму. Альберт Гриф і Антоній Новосельський — псевдоніми, які вживав Марцінковський, утворені від імен та назви родового гербу Марцінковських (Гриф) та назви родового маєтку (Новосілки). Уже в дитинстві А. Марцінковський захоплювався історичними романами В. Скотта, Д. Ірвінга, Ф. Купера та «Мучениками» Шатобріана. У 1838 р. Марцінковський був зарахований одразу до 5 класу другої Київської гімназії, після закінчення якої вступив на історико-філологічний факультет Київського університету. А. Марцінковський був знайомий із Г. Квіткою-Основ'яненком, Т. Шевченком, Є. Гребінкою, П. Кулішем, М. Максимовичем. Вивчав багато іноземних мов, цікавився порівняльною філологією, мав велику особисту бібліотеку.

Саме під час навчання в університеті Антоній починає цікавитись німецькою ідеалістичною філософією, працями Гегеля, Канта, Шеллінга, Трентовського. Це все формує нове світобачення, яке згодом відобразиться у його літературно-критичних працях.

Марцінковський розпочав свою діяльність у 1843 році у «Tygodniku Petersburskim» полемікою з Феліксом Віхерським, який вважав українську мову діалектом, «хлопською неповноцінною мовою», стверджуючи, що народ, який немає державного устрою, літератури мати не може. Був одним із тих поляків, які щиро цікавилися звичаями, фольклором і побутом народу, серед якого жили. Вже в своїх перших статтях А. Марцінковський виступив на захист української мови та загалом культури. В багатьох своїх творах він звертався до історії й культури українського народу.

Головна народознавча праця А. Марцінковського — «Український народ» — вийшла в світ польською мовою у Вільно в 1857 році під псевдонімом Антоній Новосельський. Книга «Український народ» знайшла схвалення серед сучасників і була в особистій бібліотеці Тараса Шевченка.

Але серед тогочасних критиків книга отримала досить негативний відгук, причиною якого, очевидно, був рід і напрям його зацікавлень, які відхилялись від загальних тенденцій літератури. Автор з талантом застосовував філософію і естетику до літературної критики, був продовжувачем М. Мохнацького, і як критик випереджував Петра Хмілевського і навіть його вчителя АТищинського.

То були часи, в яких Юзеф Ігнацій Крашевський постав проти Євгеніуша Сує (Eugeniusza Sue), а М. Грабовський проти «шаленої літератури» Віктора Гюго і Бальзака саме з суспільно-моральних поглядів, а Шеменський, Бетковський, Клачко і Зигмунт Красінський обурились на філософську незрозумілість Норвіда з утилітарно-національних поглядів. Моралізування і прагнення застосувувати літературу в політиці і суспільстві керували тогочасними критиками. Неволя витворила односторонність праць і роздумів в творах. Потрібно віддати належне тим діячам, які підтримували ідею писати якомога більше польською мовою і писали про поляків для іноземців, рятуючи таким чином свідомість народу від навислої небезпеки.

Молодого і талановитого Антонія Марцінковського намагався переманити до «Tygodnika Petersburskiego» Михайло Грабовський, але Альберт Гриф стояв цілком на інших позиціях, досконало орієнтувався в гегелівській філософській системі, хоча її творцю протиставляв ліберальний католицизм, далекий від єзуїтства. Власне ця позиція, обгрунтована в статтях Грифа вже в перших томах «Gwiazdy», зустрілася з критикою редактора «Tygodnika» і викликала довгу серію суперечок між Києвом і Петербургом.

Левестан висунув претензії до А. Марцінковського з тієї причини, що «зовнішня потреба Марцінковсього — на кожному кроці огортати нас запахом своєї ерудиції» [1, с. 4], однак ми повинні визнати те, що інтелектуальність листів А. Марцінковського не була виставлена на показ, вона лише давала можливість зрозуміти і належно оцінити багато літературних явищ, стосовно яких інші критики були безпомічні. Орієнтуючись як і в літературі так і в філософії інших країн, А. Марцінковський використовує ці знання у своїй критиці. Для Левістана це видалося незрозумілим, адже «щоб говорити про «Tomiarze (Deotymy)» Марцінковський спочатку аналізує «Edypaw Kolonie» Софокла» [3, с. 5]. Критик мав насамперед оцінити тодішній жанр літератури — містерію, виводячи її з грецької трагедії. Це мало сенс, тому що естетика були маловідома, навіть для групи «wiednej» (за визначенням Норвіда). Лише в 1840 році почав говорити про неї Лібельт, а Кремер і Левестан публікували «Listy z Krakowa», а пізніше «Estetykę». Зрештою, то була лекція естетики Гегеля, але Кремер і Лібельт визнавали в ній Гегеля дещо іншу систему. Гегель зосереджувався на історії мистецтва і його метафізичній стороні, а А. Марцінковський зайнявся експресивністю, естетикою формальною і порівняльною. Крім того, широке обговорення, яке вів А. Новосельський, заповнювало ті пропуски в тогочасній системі освіти і було дуже доречними, адже несло дидактичне навантаження,вчило дивитись на твори очима естетів, роздумувати над ними, оперуючись категоріями філософії мистецтва і бачити прогрес в розвитку літературних форм. Ця естетика мала за основу інтелектуальні здібності: на перший план виходив розумовий аналіз твору, а крім цього ще використовували інтуїцію. Тогочасні критики ще не оперували новими поняттями, так само як і Гегель і його послідовники, від яких А. Марцінковський почерпнув не одну думку і використав в літературній діяльності. Наприклад, Антоній використовує глибокий психологічний аналіз при аналізі містерії «Tomira» як жанр літератури, а потім вже інтуїтивно визначає її як вираз їдеї, уникаючи субєктивності перекладу твору, як його колеги.

Про ерудованість Марцінковського свідчить його стаття, в якій він веде полеміку з В. Міневськиму виданні «Dziennika Warszawskiego». Можемо трактувати її як ефект «виклику» заради піднесення «слави літературної епохи часів Осінського і Фелінського» [2, с. 8]. Слушно зауважує Марцінковський: «Загалом це непогано, що В. Міневський є людиною свого часу, але негативне вбачаю в тому, що він хоче писати про мистецтво, не маючи для цього потрібної освіти, хоче нав'язати молодому поколінню теорію, яка вже давно забута» [2, с. 9].

У публікаціях А. Марцінковськийрозглядав літературні питання без жодного лицемірства. Якщо він був на боці Євгеніуша Сує (Eugeniusza Sue), то тільки через те, що знайшов в працях «справжні літературні цінності». Аналізував він твори лише з естетичного погляду, входячи на терен етики і політики настільки, наскільки ідеалізм філософії романтизму поєднував ті галузі в одну трансдентально-органічну цілісність. Він захищає творіння Сує в яких Крашевський бачив тільки заклик до аморальності. Де недосвідчений критик бачив роздвоєння добра і зла за традиційною інтерпритацією, там Марцінковський, ерудит і мислитель, ідучи інтуїтивно по слідах автора, поєднував добро і зло в одне ціле і розглядав його тільки в зіставленні, що підвищувало ступінь трагічного контрасту.

Інтуїція А. Марцінковського в сфері естетики виствітлювала не тільки елементи трагізму, які він вмів застосовувати як і в драматичних

творах, так і в повістях. Свою епоху він випередив в творі «Humor pod względem uczucia». Марцінковський розглянув питання назви твору з психологічної сторони, про що говорить і сама назва «…względe muczucia». Надихнути його міг твір «Jouffroy Cours d'estetique», виданий у Парижі (1843). Про нього згадує А. Марцінковський в листах, написаних пізніше. Французький філософ намагається вирватись з переваги метафізики і як еклектик (людина, яка обирає декілька найкращих напрямів науки чи філософії) зі школи Коусіна послугується, між іншим, психологією. Звичайно, це ще не психологія досвіду, але єдиною методикою була ретроспекція, яку спостерігаємо і у Марцінковського. Якщо навіть А. Марцінковський, пишучи про гумор вже знав вищезгаданий твір, то ті обставини могли вплинути не тільки на методи, а й на самий зміст гумору — він постає незалежним. Варто зазначити, що пишучи цей твір, автору було лише 24 роки.

«Психологічний підхід А. Марцінковського до питань гумору і комізму сьогодні, в добу аналітичних досліджень і розвитку психології досвіду, залишає багато питань не висвітленими, але в п'ятому десятилітті XIX століття, коли ще в сфері естетики (особливо в Польщі) панував німецький ідеалізм, метафізичні методи були неабиякою новиною» [3, с. 10].

Критик-філософ сміливо йде до розв'язання питань, яких ніхто раніше не розглядав. Щоб описати наскільки це було ризиковано, згадаймо, що то була доба (можливо і не дуже відрізнялась від інших епох в Польщі) вподобання у все, що «чуже» — доба еклектизму і навіть компіляції. Опорою такого наслідувального розуміння рідної культури слугували майже всі періодики країни: від найсерйозніших (Варшавської бібліотеки) до щоденних журналів. Еклектичний характер був присутній у найавторитетніших працях у сфері естетики («Листи з Кракова» Кремера і «Umnictwo piękne» Лібельта). Такі як Hoene-Wroński зі своєю незалежною системою філософії, як Трентовський з намаганням до створення національної філософії і Норвід з теорією «національності мистецтва», перебували за кордонами країни, але серед імігрантів мали небагато прихильників, — кожен з них переконався «jak gorszki to chleb polskość» (Norwid) [3, с. 13] для тих, які мріяли крокувати новими дорогами. З цієї нагоди можна подивуватись точності поглядів і відвагою А. Марцінковського. Він дозволив собі проголошувати нові ідеї в атмосфері еклектизму і компіляції, помічаючи при цьому дуже оригінальні речі.

У статті «О humorze» зустрічаємо передусім точне відокремлення комізму від гумору, котрим би послуговувався і Ліппс, автор твору про гумор, який вперше був виданий в 1898, на 52 роки пізніше про вищезгаданий твір Марцінковського. Критик нагромадив собі багато літературного матеріалу, в якому знайшлось багато досконалих прикладів і зауваг таких комедіографів, як Шекспір, Гоголь, Гофман, Пауль. Посилався на Яна Пауля цитуючи його: «Чудову гумористику свого серця закрили маскою і знизили політ душі, замінюючи драму життя на виставу маріонеток, на комічну епопею» [6, с. 5].

З цього А. Марцінковський робить висновок, що «гумор і гумориста належить відрізнятивід комізму і коміка, оскільки ці два поняття поєднуються між собою формою, а відрізняютьсядухом» [6, с. 7].

У подальшому А. Марцінковський залишає тлумачення форми. Це було неслушно, через те, що поставив за мету аналізувати питання «з точки зору почуття». У формі почуття бере не меншу участь ніж у змісті. Проголошуючи термін «почуття» критик немав на думці цілого діапазону, оповитого тим терміном, а тільки піднесене почуття. Тут йдеться про поєднання поваги і сміху, які на його думку повинні сприяти «справжньому гумору»,де тільки сміх, без прихованого елементу поваги — там комізм, тобто формальна подібність до гумору.

Питання гумору до Ліппсема порушує Лазарус, сучасник А. Марцінковського, в творі «Das Lebender Seele». Бібліографія, розміщена на двох сторінках, вийшла в світ в 1873 році. Лазарисові Ліпс говорить, що в своїх роздумах посилається на один лише приклад Фальстафа і формує хибну думку, про те, що гумор виникає зізнецінення добрих і правдивих речей.

Марцінковський приходить до вищезазначеного висновкуна підставі багатьох прикладів, взятих з творів Шекспіра, Гоголя і інших комедіографів. А. Марцінковський відрізняється від Ліппса тим, що вимагає від комедіографів глибшого філософського мислення і тим міряє вартість гумору. Ставлячи такі високі вимоги до гумористики, Марцінковський не помічає нікого з польських письменників, які варті того звання. На думку А. Марцінковського, «гумористичними повістями» можемо назвати «Poeta i Świat» Крашевського. В європейській літературі гумористами називає він Свіфта і Гофмана.

А. Марцінковський є противником мистецтва для мистецтва — мистецтво і життя з'єднуються у ньому завжди у незрозумілу цілісність, а гумор, як на нього, не є самою ціллю. В цьому місці А. Марцінковський є вірним представником найвищих духовних течій свого часу, є щирим романтиком з тієї вищої, філософської сфери романтизму. Маємо підстави думати, що це дійшло до критика через Гегеля, погляди якого були популяризовані (Левестаном і Дембовським) і продовжувачами (Ліберт, Кремер, Чешовський). Гегель, власне, визнавав романтичні засади, що релігія, філософія і мистецтво — співіснують. Вони є процесами пізнання, кожна має свою дорогу і з іншим ступенем досконалості, в них є спільна мета — удосконалення життя і людського єства за допомогою пізнання і правди. Гумор, за А. Марцінковським, як один з елементів мистецтва, ставить собі за ціль життя, хоча життя — недосконале і не повинно навпаки порушувати свої права в мистецтві (романтичний протиреалізм). Найбільшим мистецтвом, є досконале життя, до чого прагнуть митці. Марцінковський говорить: «Гумор — був і досі є хоробрим чинником живої і смілої думки, викликаною сильною антипатією проти тривалого порядку, проти пружності, облуди і всіляких соціальних нехотів. Є в душі надія, що колись прийде блаженний час, в якому право, простота і чистота звичаїв заступить то дивне і стільки принесене терпіння в житті — прийде, а саме в той час гумор стане непотрібним, як непотрібні були мухобійки для мух і всілякі речі, які приводять до нищення» [6, с. 13].

У вищесказаному, як і в усій романтичній поезії, присутнє не моралізаторське прагнення, а вічний поетичний сум за досконалістю повноти життя, сумом, який постійно випливає щораз в інших словах і зворотах, залежних від літературної моди і повинен бути усюди, де з'являється щира поетична творчість, якщо маємо ще вірити в те, що світ застряг в німкченості. Це є бесмертний романтизм, який був перед історичним романтизмом і буде далі, допоки світ є світом. Виражає він і наголошує, що ціллю літератури є не естетика форми сама в собі, а форма подається як знаряддя, яке слугує до перебудови людської душі.

Безпосередній зв'язок із життям, а окрім цього — інтелектуалізм вважав А. Марцінковський за найважливішу рису літератури XIX століття.

Для того, аби належним чином оцінити стан розвитку тогочасної преси, літературного процесу, публіцистики, необхідно пам'ятати, що це були часи боротьби кількох політичних груп, для яких література була найрезультативнішим знаряддям в тих умовах. Ідеологічна боротьба була рушійною силою всього інтелектуального руху. Саме ці суперечки породжували багату публіцистику, інспірували прогрес у розвитку філософської думки та розвитку мистецтва.

Антоній Новосельський співпрацював з «Rocznikiem Literackim» і «Pamiętnikiem Naukowo-Literackim», часописом «Gwiazda» (tomówcztery), який поєднує його з литовською культурою, з «Tygodnik Peterburski», «Dziennik Warszawski», «GazetaWarszawska», найважливіші праці були зібрані в «Pismach krytyczno-filozoficznych (Т. 1–2, 1857).

Отже, аналізуючи деякі аспекти літературно-критичного доробку (а саме філософський) А. Марцінковського в контексті літературно-критичних питань 50–90-х років XIX століття, цілком зрозумілим є те, чому критики підіймали питання про філософію, гумор, які були основою літературно-критичних праць. А. Марцінковський був дуже освіченою особою, вмів делікатно наголосити на хибах інших, які не маючи належної освіти чи компетентності бралися за написання літературно-критичних нарисів, статей. У літературній критиці виступав проти дагеротипного копіювання дійсності, прагнучи до креативності митців, до точнішого, глибшого розуміння тодішніх «стандартів» та сенсу життя людини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Енциклопедія українознавства.Словникова частина. Перевидання в Україні. — Львів, 1994. — Т. 4. — 1481 с.

2. Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. Навчальний посібник / Марія Брацка. —К. : Університет «Україна», 2010. — 126 с.

3. Arcimowicz W. Antoni Marcinkowski jako krytyk literacki / Władysław Arcimowicz. — 1922–1932. — Księga Pamiętkowa Koła Polonistów Słuchaczów Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. —Wilno, 1932.

4. Burkot S. Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku / Stanisław Burkot. — Wrocław, 1968. — 89 s.

5. Dziennik Wileński. — Wilno, 1818. — № 5. — 487 s.

6. Gryf A. O humorze / Albert Gryf. — Petersburg, 1846. — 169 s.

7. Gwiazda. Pismo zbiorowe. — Nr 1. — 169 s.

8. Kwapiszewski M. Od Alberta Gryfa do Antoniego Nowosielskiego / Marek Kwapiszewski. — Warszawa, 2006. — Późny romantyzm i Ukraina. — S. 127–171.

9. Literatura i krytyka. — Wilno, 1840. — T. I.— 87 s.

10. Nowosielski A. [A. Marcinkowski]. Znaczenie romansu historycznego w dziejach sztuki / Antoni Nowosielski [Antoni Marcinkowski]. — Wilno 1857. — 137 s.

11. Tygodnik Petersburgski. — 1839. — № 18. — 103 s.

12. Tygodnik Petersburgski. — 1839. — № 36. — 205 s.

11. Uwagi nad niektórymi pismami ludu. — Lwów, 1835. — s25—26.

Маргарита ПРОКОПЕНКО
Київський національній університет імені Тараса Шевченка

НАЦІОНАЛЬНІ СТЕРЕОТИПИ У ТВОРЧОСТІ ЯНА ЗАХАР'ЯСЕВИЧА

У статті досліджено національні стереотипи у творчості Яна Захар'ясевича, зокрема на прикладі історичного роману «Święty Jur». Об'єктом зацікавлення виступають чотири етнічні групи (поляки, русини-українці, німці, євреї), які розглядаються з погляду імагологічного вчення.

***Ключові слова**: національний (етнічний) стереотип, імагологія, історична територія, національна приналежність, українець, поляк, німець, єврей.*

W artykule przeanalizowano stereotypy narodowe w twórczości Jana Zachariasiewicza, między innymi na przykładzie powieści historycznej «Święty Jur». Obiektem badaia stały się cztery grupy etniczne (Polacy, Rusini-Ukraińcy, Niemcy, Żydzi), których obrazy rozpatrzono z punktu widzenia imagologii.

***Słowa kluczowe**: stereotyp narodowy (etniczny), imagologia, terytorium historyczne, tożsamość narodowa, Ukrainiec-Rusin, Polak, Niemiec, Żyd.*

The national stereotypes in the literary output of Jan Zachariasiewicz based on historical novel «ŚwiętyJur» wereanalyzed. The objects of interest were four ethnic groups (Poles, Ukrainians (Rusyns),Germans, Jews); characters representing every group were analyzed from the point of view of imagology theory.

***Keywords**: national(ethnic) stereotype, imagology, historical territory, national identity, Ukrainian (Rusyn), Pole, German, Jew.*

Предметом цієї роботи є вивчення національних стереотипів у творчості Яна Захар'ясевича, за основу взято історичний роман «Święty Jur». Дослідження базується на концепції літературних відносин як частини діалогу культур, втіленого в художньому тексті. У статті висвітлено національний стереотип поляка, українця-русина, німця, єврея з погляду частини порівняльно-історичного методу — імагології. Як стверджував Віктор Хорєв, «дане вчення не обмежується вивченням стереотипів, що вважаються «застиглим» образом, постійною, ідеальною моделлю, що не існує в реальному світі. Проте, за необхідністю імагологія займається в першу чергу саме стереотипами — стійкими суспільно-історичними міфами. Стереотип уніфікує уявлення про етнічні й суспільні групи, інституції, культурні явища, особистості, події і т. д., і володіє виключною силою переконання через зручність і легкість його сприйняття» [2, с. 23–24]. За визначенням Я. Тазбіра, це «знання в пігулці».

Згадуючи історію Галичини, слід визнати феномен цієї території. Вона завжди була поліетнічною, а тому й полікультурною; саме цей факт спричинив численні повстання у XIX ст., організовані, як правило, жителями Сх. Галичини (русинами-українцями). Політична, історико-біографічна проза Захар'ясевича головним чином розкриває національне питання цього регіону, на тлі якого відбуваються різноманітні події. У романі «Święty Jur» автор намагався якомога ширше розкрити національне й соціально-класове питання на території галицьких земель, що могло бути спричинено сильним впливом просвітницьких ідей, зокрема, появою на поч. XIX ст. нової ідеологічної доктрини *націоналізму,* носіями і прихильниками якої були представники тих націй, що вели боротьбу за створення модерних національних держав (німці, італійці, поляки, українці тощо).

За статистикою, «на 1822 рік у Галичині проживало: поляків 47,5%, русинів-українців — 45,5%, євреїв — 6%, німців — 1%» [1, с. 272]. Можна зробити висновок, що на території поширювалася культура більшості, тобто двох етнічних груп — українців та поляків. Проте рівень культурного розвитку націй був дуже різним, цей факт засвідчує соціальна нерівність етносів. Вони існували на протилежних соціальних щаблях. Серед українців більшість були селянами, на противагу полякам, котрі походили, як правило, з дрібної шляхти й інтелігенції.

Стереотип поляка у світосприйнятті українця-русина є історично закарбованим тисячолітнім досвідом, тому у романі поляк зображений передусім як негативний, владний та грубий «лях». Історичні факти підтверджують

таке ставлення українців до поляків, котре було викликане антипатією шляхти до українських селян: «…в середовищі польської шляхти було поширене зневажливе ставлення до русинів-українців, як до малосвідомої селянської маси, що йде у фарватері більш культурної польської шляхти». Наступні цитати з роману підтверджують попередню думку: «Ale wy Rusyny, a Lachi to worohy!», «Lacham wsiudy harazd!», «…według wyobrażeń diaka Zachoreckiego każdy ten był Lachem, komu ziemniaki się zrodziły i jeszcze gnić nie zaczęły, i czyje krowy zdrowo i tłusto wyglądały, i czyje dzieci jedzą chleb biały, słowem, kto ma za co żyć lepiej i ubrać się w surdut z czarnego sukna» [6, с. 5]. Вищеподані цитати репрезентують примітивне уявлення про етнічну групу поляків; воно було поширене серед неосвічених мешканців села, котрі забули про існування польських селян, що так само потерпали від панщини й зневажливого ставлення шляхти.

Саме проблемами національної і конфесійної приналежності були спричинені суперечки між представниками двох етносів (поляки — українці). Протилежну думку в романі висловив герой — ксьондз Онуфрій: «Ten sam Bóg w cerkwi i kościele» [6, с. 105], тобто немає різниці між націями, тому що всі християни рівні перед Богом; священик обстоював суто християнський погляд. Ксьондз стверджував, що між простими селянами не повинно бути непорозумінь, проблема національної приналежності викликана політичними колізіями, зокрема австрійським урядом.

Це підтверджують наступні історичні факти. За ствердженням Зашкільняка і Крикуна, «політика Відня у Галичині полягала у реалізації принципу Макіавеллі «divide et impere» («поділяй і владарюй»). У період наполеонівських війн австрійський уряд намагався налаштувати галицьких русинів-українців проти польської шляхти, яка симпатизувала Наполеону. За допомогою певних поступок греко-католицькому духовенству він прагнув прив'язати русинів до трону і створити штучну націю «рутенів», яка б була віддана Австрії. Це приносило свої плоди у суспільстві, де соціальна станова межа здебільшого (у Східній Галичині) була й етнічною (поляки — землевласники, русини — селяни). Греко-католицьке духовенство нерідко виступало на захист своєї пастви — селян перед польськими землевласниками» [1, с. 282].

Досить неоднозначною є думка головного героя роману Порфирія. За походженням він русин, проте виховувався у родині католицького священика, тому першими його ідеологічними засадами був патріотизм листопадового повстання, він брав активну участь у конспіраційних організаціях, за що був ув'язнений. Повернувшись із ув'язнення, розчарований польським рухом, перейшов на бік «історичного походження», тому так висловлюється відносно польської нації: «…naród nasz nie zna innej pieśni tylko dumę, bo w zadumaniu pędził cały swój żywot, bo tylko płakał i jęczał! Hej mój Boże, ileż to bogactw ducha weszło w tę dumę jego, które by go mogły przy innych okolicznościach postawić na świeczniku Europy…» [6, с. 20]. Така думка спричинена надмірним зосередженням уваги поляків на нещасливій історичній сучасності, а спроби змінити хід історії не давали бажаних результатів.

Утопійним і водночас трагічним є автостереотип русина-українця, що віддзеркалений у мовному конфлікті: «Język ruski…to jest język, którym w Galicji mówimy, jest to ładny, młody, poetyczny język. Lubię tę mowę, jak się lubi własność swoją… Mówię tym językiem w domu i za domem, na ambonie i w polu… Ale właśnie dlatego, że go tak kocham… muszę ze smutkiem o nim powiedzieć, że sam dla siebie żadnej nie ma przyszłości!» [6, с. 105]. Наведену цитату можна розглядати в двох площинах: по-перше, як основну проблему української мови, по-друге, як національне самоусвідомлення неіснуючої незалежної нації, історичного минулого й майбутнього. Тому в руках австрійців руський етнос став глиною, з якої можна створити будь-що, відсутність мови ідентифікувала народ лише як матеріал. Наступна цитата підтверджує такий національний стереотип русина, сформований у німецькій свідомості, що також є віддзеркаленням офіційної політичної програми австрійського уряду сер. XIX ст.: «My przede wszystkim musimy zwrócić naszą uwagę na rozwój ruskiej narodowości… Ruteni, to biedny naród, tyle wieków jęczał w niewoli polskiej… Który tak długo cierpiał, który przez nieszczęśliwy zbieg okoliczności stracił swoją arystokrację i szlachtę, który natomiast żadnej nawet nie ma inteligencji ani literatury własnej, słowem, który prawie nie ma tego, czego mu koniecznie, aby był narodem, potrzeba — takiemu narodowi trzeba dopomóc i praw jego wobec innej narodowości sumiennie bronić» [6, с. 43–44].

Автор змалював справжній стереотип русина для німецького етносу, українець сприймається як неосвічений варвар, позбавлений будь-

яких моральних та інтелектуальних цінностей, він керується лише інстинктами: «Albo te tak zwane Ruteny, cóż o tych głupcach powiedzieć i razem z ich azbuką? Wieleż jest tego narodu? Kilkunastu popów… kilku prałatów, którym migają przed oczyma honory i zaszczyty — a chłop ruski pod swoją narodowością rozumie tylko — lasy i pastwiska!» [6, c. 45].

Негативні риси посідає також образ польського шляхтича, засвідчений у свідомості німця: «Był trochę w gimnazjum, dalej nie chciało mu się uczyć, poszedł do domu, polował, grał w karty, tańczył… kupił sobie koniki, którymi sam furmanił, i ożenił się z pierwszą lepszą posażną panną… praca umysłowa jest dla niego torturą. Nauczył się w towarzystwie kilku ogólników i tym zbywa natrętnych… Przyciśnij go jednak do ściany, to w gruncie rzeczy nic a nic nie umie, a nawet obaczysz tam na dnie pogardę wszelkiej wiedzy i umiejętności. Tacy ludzie nie stworzą narodu ani państwa niepodległego. Mogą zrobić burdę, bo mają gorącą fantazę, ale nic nie uczynią takiego, co by nam w przyszłości mogło stać się niebezpiecznym. Zerwać się nagle a nawet i z szablą w ręku, to umieją, ale z poświęcenia wziąć się do… pracy… tego oni nigdy nie dokonują…» [6, c. 35]. Досить неоднозначним є твердження про відсутність будь-якої загрози з боку поляків для австрійського уряду, підтвердження — монолог урядовця Айхенблатта про незламність характеру й прагнення іти до кінця попри будь-які перешкоди, цікаво прописаний автором теж погляд на польську літературу: «Mnie tylko dziwi, że taki Napoleon, taki Russel i Palmerston znajdą zawsze wiarę u Polaków… tego sobie wytłumaczyć nie umiem. Wolą pójść do więzienia, wolą dać się zabić, niżeli pozbyć się tej niedorzecznej nadziei! Jest w tym wielka psychologiczna zagadka… ci ludzie tak obojętni są na swoją własną literaturę, która jedynym jest dzisiaj oddechem leżącego w trumnie narodu… w tych ludziach, którzy dziś uprawiają literaturę polską, jest więcej poświęcenia się i bohaterstwa niżeli w dawnych rycerzach. Jest to zakon dobrowolnego ubóstwa, a tyle zaparcia się, tyle poświęcenia się jest w tych ludziach, że żadne ciosy nie odwrócą ich od obranego raz zawodu…» [6, c. 34].

У цікавий спосіб автор «Świętego Jura» відтворив стереотип німця. Особливості національного характеру можна спостерегти в словах того ж Айхенблатта, що характеризуються неабиякою прагматичністю і консерватизмом думок: «Są ustawy, są paragrafy a to powinno być święto. Rząd, który we wszystkim bezwzględnie opiera się na ustawach, ten rząd musi być szanowany i od nieprzyjaciela…» [6, c. 42]. Опис іншого образу є абсолютним протиставленням попередньому, це «канцелярський щур», котрий не має жодної освіти, проте досяг успіху наполегливістю й нахабством, а також відсутністю будь-якої моральності. На його думку, ідеальною для уряду є бюрократична система, що передбачає ув'язнення та покарання за провини в досить неправовий спосіб: «Według jego wyobrażeń rząd nie był niczym innym jak prostym strażnikiem przy kryminale, w którym siedziały ludy i narody. Ciągła baczność na ów narodem napełniony kryminał, szpiegostwo i zaglądanie przez szpary do izb kaziennym było według niego pierwszym i ostatnim obowiązkiem urzędnika…» [6, c. 33].

Образ єврея у повісті «Święty Jur» розкритий з погляду нового імагологічного сприйняття українців та поляків к. XIX — поч. XX ст., їхнє бачення збігається із дослідженням німця Ернста Кортума, котрий подорожував Галичиною і зауважив, що «…селянин бачить у євреї друга. Відверто з ним розмовляє, слухає поради, приймає його допомогу, користується підтримкою та захистом» [5, c. 64].

Саме у цей час виникло прислів'я «Розумний як єврей», що підтверджує життєву мудрість даної верстви. Його використовували селяни, а також дрібна шляхта, котрі часто відвідували шинок, власником якого, як правило, був саме єврей. До нього зверталися за порадою частіше ніж до ксьондза [5, c. 65]. А шинок тим часом став своєрідним місцем, пунктом зустрічей, де єврей виконував функцію медіатора між сільським населенням та іншими верствами. Схожу модель, селянин — єврей (шинок) — шляхта, інтелігенція, уряд, створює Ян Захар'ясевич у повісті «Święty Jur», тут з'являється шинок «Widacz» і його власник Мехель. Територіально шинок розташований між трьома селами (Загорці, Нагорці й Підхорці), мешканці яких відносяться до різних конфесій (римо-католики, греко-католики), через що між ними завжди виникають суперечності. Коли ворожба сягає критичного моменту, усі три громади вирушають у шинок, де скоро знаходять спільну мову, тому автор так описує шинок: «"Widacz" była to karczma już sporo za wsią położona... była ta karczma tak starannie ukryta przed okiem podróżnego, że tylko zapewne dla ironii nazwano ją tym imieniem, jakie zazwyczaj noszą polskie karczmy na wzgóżach położone, z obszernym wokolo widokiem. Takie położenie karczmy było nader niekorzystne. Podróżny bowiem nie widział jej

z daleka, i wtedy dopiero mógł ją obaczyć, gdy ją już mijał. Puste więc były stajnie "Widacza", żyd nie miał nawet ani owsa, ani siana… Mimo to "Widacz" był zawsze napełniony chłopstwem. Trzy wsie zbiegały się tutaj klinem, i tworzyły punkt komunikacyjny trzech gromad…» [6, с. 8]. Шинок набирає своєрідного сакрального значення, що видно в момент його знищення у творі: «A przed palącą się karczmą, do której już nie można było przystąpić, stały trzy sąsiednie gromady i z załamanymi rękami patrzały, jak srogi żywioł niszczył z wolna przybytek ich bratnich schadzek i wzajemnego porozumienia się, uświęcone tradycją miejsca zgody i jedności sąsiedzkiej…» [6, с. 28]. Таким чином, стереотип єврея та єврейства, як окремої етнічної групи, для українця і поляка асоціюється із шинкарем, або торговцем, водночас — це мудра й працездатна людина, котрій притаманні засади, традиції та релігійна консервативність. Така точка зору стала досить новаторською у вивченні етнічного стереотипу єврея у літературних текстах, тому що до к. XVIII ст. панувала думка: «Єврей для усіх християн, незалежно від соціальної приналежності й освіти, був квазі-блазнем, незграбою, що смішно калічить іншомовну вимову, згодним на будь-яке підкорення з метою отримання найменшого зиску…» [5, с. 64]. Існувала певною мірою іудофобія в суспільстві, євреям приписували відсутність моральних засад, релігійної традиції, звинувачували у зв'язках із потойбічним світом (аргументом була зовнішність, темний одяг), забуваючи про неймовірні здібності цієї етнічної групи. Вагомою причиною такого ставлення до євреїв, як відомо, був факт, що релігійна й звичаєва традиція іудеїв є досить герметичною, проникнути туди нелегко, тому складалося враження відчуження і зневаги до традицій інших народів. Цю думку слід проаналізувати в двох аспектах, по-перше, це лише захисна оболонка, єврейський етнос з часів середньовіччя підлягав гонінням і знищенню, тому представники змушені були маскуватися, перебуваючи на чужій території (недарма у повісті шинок заховано так, що знали де він лише постійні відвідувачі), по-друге, відчужене ставлення до інших націй могло бути спричинене відсутністю реально функціонуючої історичної території. Проте, з початком розвитку позитивістичної ідеології в суспільстві відбулася еволюція у ставленні до єврейського народу, що тривала до поч. XX ст.

Досліджені в статті національні стереотипи розкривають індивідуальне бачення письменника, а також існуючі на той час точки зору. Ян Захар'ясевич створив роман, де розкрив не лише художні образи, а, насамперед, історико-політичні події, роблячи акцент на ідеологічних засадах більшості національних груп, що проживали на території галицьких земель у XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зашкільняк Л., Кулик М. Історія Польщі: від найдавніших часів до наших днів / Л. Зашкільняк, М. Кулик. — Львів, 2002. — 726 с.

2. Имагология и изучение русско-польских литературных связей // Поляки и русские в глазах друг друга / Отв. ред. В. А. Хорев. — М. : Изд-во «Индрик», 2000. — С. 22–32.

3. Babiński G. Pogranicze polsko-ukraińskie. Etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość — Kraków, 1997. — 279 s.

4. Koropeckyj R. Wizerunek narodowego ruchu ruskiego w powieści Jana Zachariasiewicza «Święty Jur» // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. — 1994–1995. — T. III/IV. — S. 305–323.

5. Tazbir J. Stereotypów żywot twardy // Mity i stereotypy w dziejach Polski / Pod red. J. Tazbira. — Warszawa : Wyd. Interpress, 1991. — S. 7–30.

6. Zachariasiewicz J. Święty Jur. — Lwów, 1862. — 271 s.

Ірина РУДЕНКО
Національна академія Служби безпеки України

ЕПІСТОЛЯРІЙ МІХАЛА ГРАБОВСЬКОГО: НЕРЕАЛІЗОВАНІ ТВОРЧІ НАМІРИ

Наше дослідження присвячено аналізові нездійснених задумів польського літературного і громадського діяча Міхала Грабовського протягом 30–50-х років XIX століття. Розглянуто умови формування і причини, через які не вдалося реалізувати видання часописів, написання художніх творів, літературно-критичних студій. Основою цієї розвідки є листування Грабовського, а також дослідження епістолярію митця.

***Ключові слова**: епістолярій, видавнича діяльність, публікація історичних документів, історія письменства, історія краю, слов'янські літератури.*

Dany artykuł zawiera analizę nie zrealizowanych zamiarów Michała Grabowskiego, polskiego działacza literackiego a społecznego, w ciągu 30–50-ch lat XIX wieku. Rozpatrywają się tu warunki kształtowania a przyczyny, przez które nie udało się realizować wydanie czasopism, napisanie utworów literatury pięknej a także artykułów krytycznoliterackich. Materiałem podstawowym dla danego badania jest korespondencja Michała Grabowskiego, a także jej rozprawy.

***Słowe kluczowe**: korespondencja, działajność wydawnicza, publikacja dokumentów historycznych, historia literatury, kistoria regionu, literatury słowiańskie.*

This article deals with the analyzing of unimplemented creative intentions of polish literary and social activator — Michal Grabovskij during 30–50 years of XIX c. The conditions and causes are examinated, that didn't allowed to realize the publishing work, writing compositions and critic creations. The basic material of this article is correspondence of Michal Grabovskij and its investigations.

***Keywords**: correspondence, publishing work, edition of history documents, history of literature, history of the region, Slavic literatures.*

Наше дослідження присвячено оглядові листування Міхала Грабовського в період 1825–1863 рр., його нереалізованим планам стосовно видання часописів, написанню критичних студій та художніх творів.

Метою розвідки є висвітлити поширення естетичних концепцій у листуванні критика на таких рівнях: видавничому (організація літературно-критичних видань на Правобережжі), інтелектуальному (розширення концептуального бачення польської літератури доби романтизму) та творчому (нездійснені задуми).

Міхал Грабовський переймався відсутністю в Польщі часопису, який би нагадував певною мірою художньо-публіцистичний рівень «Московського телеграфу». Пишучи до Богдана Залеського від 13 березня 1828 р., він так характеризував згадану газету: «Там не так, як у нашій пресі, зібрання французьких перекладів без смаку, мети й порядку, то газета європейського рівня, із власним духом, зі сталим напрямком (…) для всіх класів і покликань» [1, с. 47]. Саме тоді в Грабовського зародилася ідея про видання альманаху «Річник літератури і критики», про що буде наголошено пізніше. Неодноразово в Києві митець намагався започаткувати видання таких польськомовних часописів, як «Слов'янин» («Słowianin», 1843) і «Киянин» («Kijowianin», 1847), а під кінець життя — «Волинсько-Подільсько-Український кур'єр» («Kurier Wołyńsko-Podolsko-Ukraiński», кінець 50-х рр. XIX ст.), які б, на його переконання, переносили проблеми суспільно-політичного життя в площину літературної критики, зумовлену європейськими тенденціями універсалізації художнього слова. Лист-програма репрезентує низку нездійснених намірів. У кореспонденції 1824–1860 рр. згадано про шість художніх творів Міхала Грабовського, які не збереглися, публікацію історичних документів (листування королеви Бони, Зигмунта Августа, Яна Казимира), що не були втілені в життя. Інтенція підвищувала драматизацію листа, що стало визначальним для жанру епістоли-програми, на відміну від поточних критичних рефлексій.

Лист-програма був апробацією власних критичних статей і розвідок, що чекали оприлюднення (думки про твори Генрика Жевуського (лист від 04.03.1844 р.), Юзефа Ігнація Крашевського (лист від 30.06.1843 р.), Костянтина Підвисоцького (лист від 17.08.1838 р.)). Критик намагався зіставляти власні погляди з

іншими, синтезуючи слушність чи хибність думок опонентів, а у підсумку — контамінувати їх під власне уявлення. Тенденційність листа-програми поступається його критичним творам, що ілюструють «екстремальний» проект майбутньої «поміркованої» критичної розвідки. Програмні наміри Міхала Грабовського демонструють високий рівень громадської свідомості та аксіологічні пріоритети, поглиблюючи уявлення про інтелектуальний рівень критики. Це у свою чергу сприяло розумінню естетичних запитів суспільства та контраверсійності доби романтизму. Головною програмною метою було прагнення вивести польську літературу на європейський рівень, створивши часопис, подібний до французьких, а літературу — на зразок німецької, теорію якої в 20-х рр. XIX ст. він намагався впровадити до польської традиції, з метою «підтягнути» польську літературу до західного рівня, а у 40-х — «посилити» ідеями панславізму та слов'янофільства.

Міхал Грабовський, як впливовий літератор, громадський і культурний діяч своєї доби, прагнув покращити соціальне становище та рівень освіченості серед польського населення. Звичайною річчю є те, що він мав багато ідей, задумів і прагнень, але далеко не всі з них йому вдалося реалізувати. Саме в цьому дослідженні й буде розглянуто наміри, які так і не були втілені в життя. Матеріалом нам служитиме епістолярна спадщина Міхала Грабовського.

Польський критик, як і багато інших літераторів і письменників, боявся критичного осуду своїх художніх творів, тому більшість із них він надсилав для прочитання й корекції іншим майстрам письменства, яким довіряв. Так, 16 лютого 1825 р. він писав Богдану Залеському, що хотів би вислати йому кілька написаних власноруч фрагментів. Серед них Міхал Грабовський згадував баладу, створену ним іще 1821 року. Він уже палив її рукопис, але пізніше знову відновив, і навіть послав Богданові Залеському [1, с. 11]. Цей твір не був надрукований, також невідомий його рукопис. Жодної праці Грабовського з 1821 року не знаємо.

У листі до того Залеського від 20 липня 1826 р. Міхал Грабовський зазначав, що разом із колегами-літераторами Яном Креховецьким і Северином Гощинським, яких Богдан Залеський добре знав зі студентських років, прагнули вони видавати «Річник літератури і критики», і навіть була визначена програма до першого тому цього журналу: Міхал Грабовський мав задум написати статтю про історію польської літератури від дохристиянських часів до XVIII ст., рецензію на роман Францішка Бернатовича «Поята, дочка Лездейки», і прозову українську повість, назву якої автор не подає (так і не вийшла друком) [1, с. 36–37]. Другий том видавці намагалися присвятити лише історії, причому саме історії України, основним джерелом якої мала стати «История Малой России» Дмитра Бантиша-Каменського та деякі праці польських науковців. Але цьому часопису так і не довелося побачити світ. Судячи з листів Міхала Грабовського, це сталося з вини Богдана Залеського. Причину його байдужості до видання часопису критик пояснював небажанням применшувати свою щораз міцнішу поетичну славу співпрацею з літераторами, які на той час іще себе не проявили повною мірою [2, с. 95]. Але він щиро хотів і прагнув залучити Богдана Залеського, аби той писав до «Річника», адже газета багато в чому виграла б, маючи серед своїх дописувачів такого відомого й талановитого автора. Чимало думок висловлював літературознавець про те, що треба досліджувати історію краю й історію письменства: «Зараз варто почати писати про історію літератури відповідно до засад історичної роботи на зразок Баранта» [1, с. 62]. Йшлося про французького письменника, який видав подібну працю з історії французької літератури. Відслідковуючи всі невдалі спроби Міхала Грабовського щодо створення часописів, видаються дивними така наполегливість із його боку і наміри змінити й покращити суспільну думку, моральні цінності, рівень освіченості й розуміння художньої літератури серед широких мас читачів. У черговому листі до Богдана Залеського, від 4 лютого 1827 р., Грабовський писав, що мав намір створити історичний роман із часів Владислава Локитка; здійснити це він хотів протягом одного року, адже основні сцени на той час уже обдумав [1, с. 436]. На жаль, і цього йому не вдалося. Свої історичні романи він почав писати значно пізніше, а тоді це було швидше схоже на амбіції молодого і малодосвідченого літератора.

Можливо, не варто зайвий раз нагадувати про невдалу спробу видання «Слов'янина», але цей факт яскраво висвітлений у кореспонденціях Міхала Грабовського. У відповіді Юзефу Ігнацію Крашевському від 12 червня 1839 року він ділився планами про видання журналу в Києві, який би носив назву «Огляд російської літератури» чи «Огляд слов'янських літератур», чи ще якийсь подібний заголовок. Критик не сумнівався в тому, що влада дасть на це дозвіл, адже

далі зазначав, що вже мав протекторат осіб, які займали високі посади в уряді. Він хотів створити часопис для Польщі, який би складався з перекладів найкращих заміток і творів російської літератури. Усе вищезгадане відносилося до першої частини видання. Другу частину майбутній редактор мав намір присвятити виключно польській літературі, а третя мала б містити відомості про слов'янський рух, що в середині XIX ст. набув досить значного розголосу. Бракувало лише дописувачів, які б знали слов'янські мови, і Міхал Грабовський сподівався їх знайти в Київському університеті, де вже функціонувала кафедра слов'янських мов [9, с. 73]. Окрім того, співробітниками журналу мали стати літератори Ігнатій Головінський, Костянтин Свідзинський, Густав Олізар, Генрик Жевуський, Костянтин Підвисоцький, Олександр Гроза, Плацид Янковський, Олександр Пшездзєцький та Юліуш Струтинський. У відповіді Міхалові Грабовському від 25 червня 1839 року Юзеф Ігнацій Крашевський підтримував його ідею щодо тематики частин видання: «Перша частина, що міститиме лише оригінальні російські твори, може мати високу вартість і не лише потрібна (…), а й соромно вже, зрештою, не знати про інтелектуальний рух у Росії, який нас повинен дуже цікавити». А в черговій епістолі до Крашевського, від 16 жовтня 1839 року, Міхал Грабовський запрошував адресата до співпраці з майбутнім часописом [143, с. 79, 90]. Докладно описував третій блок газети про «слов'янщину». Він планував нав'язати контакти з чеським лінгвістом і літератором Вацлавом Ганкою, львівським письменником і слов'янофілом Антонієм Росцішевським, який був дядьком дружини Міхала Грабовського і приятелем Вацлава Ганки [3, с. 92]. Саме так і починалася історія зі злощасним листом до Юліуша Струтинського. Це був задум регіонального масштабу, і критик виявився на волосок від його реалізації.

Попри всі невдачі, митець продовжував займатися видавничою діяльністю і співпрацювати з багатьма альманахами. Так, 17 квітня 1842 року Міхал Грабовський писав Олександру Пшездзєцькому, що мав намір видати певні історичні документи, які були б корисними для кращого розуміння вітчизняної історії, і перелічував матеріали, які мав: листування королеви Бони, Зигмунта Августа, книги оригінальної кореспонденції польських послів до московських за короля Яна Казимира, листи Яна Ходкевича, Стефана Жолкевського, різні універсали та багато інших документів [1, с. 266]. Знову задум не вдалося втілити в життя. Але викликає зацікавленість згадана колекція автентичних документів, яка свідчила про зацікавленість критика історією рідного краю і високий рівень освіти митця. Не реалізувалася і чергова спроба видати написаний історичний роман. 6 грудня 1841 р. Міхал Грабовський інформував Генріка Жевуського, що мав матеріал для трьох історичних повістей. Йшлося про «Три розділи з народної повісті» (1839–1843), «Оточення Полоцька» (1841) та про невідомий нам твір, що описує «часи Людовіка» [1, с. 252]. Ані рукопис, ані видання згаданої праці не відомі.

Думки про релігію наштовхували Грабовського на написання твору про надії на поєднання у вічному житті. Але він не завершив задуманого. У кореспонденції до Ігнатія Головінського від 11 травня 1840 року основною причиною цього він назвав смерть сина. У листі до Зигмунта Котюжинського, від 19 квітня 1861 року, Міхал Грабовський просив його передати брошурку «Національне питання між поляками» («Question de nationalité entre les Polonais», можливо, у власному французькому перекладі) Богдану Залеському в Париж, бо прагнув її видати французькою й російською мовами, але вона так і не побачила світу [1, с. 404, 393].

У 1829 році Міхал Грабовський листувався із російськими діячами літератури щодо перекладів російською мовою «Канівського замку» Северина Гощинського та «Марії» Антонія Мальчевського. За цю справу мав узятися Іван Козлов, перекладач «Сонетів» Адама Міцкевича. Іншим приводом для листування з Миколою Полєвим, редактором «Московського телеграфу», була поява в цьому часопису критичної статті, основаної на передмові до праці «Про критиків і рецензентів варшавських» Адама Міцкевича, що трактувалася як єдине джерело об'єктивної інформації про польських митців. У відповідь Міхал Грабовський мав переслати Василю Ушакову замітку французькою мовою про польських літературних діячів. Ця публікація була надрукована в передмові до російського перекладу «Канівського замку» в «Московському телеграфі» [6, с. 10].

Листи в межах системного листування демонструють аксіологічний рівень творчої особистості, висвітлюють її духовний образ, що сприяє розумінню духовного і культурного рівня суспільства й історичної доби. У кореспонденціях письменника часто вміщено оцінки поточного літературного процесу, що є джерелом вивчення напряму його естетичних пошуків, певним завуальованим коментарем до праць митця.

Формування ґрунтової наукової розвідки неможливе без належного вивчення епістолярію науковця. Листи Міхала Грабовського дозволяють простежити життєві умови, події, настрої, в яких жив і творив польський літературознавець. Завдяки цьому вдалося довідатися про багато фактів із його життя, зокрема: про хвороби та сімейні трагедії Грабовського, які йому довелося пережити на початку 40-х рр. Цим можна пояснити певний відхід від літературної діяльності та його справжні причини. Завдяки епістолам Міхала Грабовського можемо з упевненістю сказати, що досить часто, перед тим як подати статтю чи рецензію до друку, польський літератор «обговорював» її у своєму листуванні з іншими літераторами, яким довіряв, нерідко прислухаючись до їхніх думок і питаючи поради. Основною заслугою Міхала Грабовського було те, що він оцінював літературні твори, застосовуючи методи і принципи західних теоретиків — німецьких і французьких, перенісши та пристосувавши їхні теорії до польської літератури. Він не був першим у цьому напрямі, але був одним із тих літераторів, які мали високий рівень освіти й прагнули вдосконалити національну культуру.

Оскільки основним джерелом, на яке ми спиралися при вивченні листів, було зібрання А. Бара 1934 року, документи в ньому знаходились лише ті, які становлять інтерес для літературно-критичного аналізу. Незважаючи на це, ми спробували вичленити в них і дослідити перебіг життя, умови, переконання найближчого оточення Міхала Грабовського, його наміри та життєві прагнення. Нам удалося з'ясувати почасти причини його основних критичних засад, світогляду, ставлення до родини та роботи, а також плани, яким не судилося реалізуватися. Перш за все вражає наполегливість, сумлінність, відвертість намірів, із якими критик неодноразово мріяв про видання часописів, аби за допомогою літератури підняти рівень освіченості людей, допомогти своєму народові. Він не боявся сперечатися з приятелями, завжди відстоював свою думку, залишався вірним своїм життєвим принципам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bar A. Michała Grabowskiego listy literackie / Adam Bar. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1934. — 450 s.

2. Grabowski M. Autobiografia / Michał Grabowski // Kółko domowe. — 1866. — T. VI. — S. 89–101.

3. Grabowski T. Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne / Tadeusz Grabowski. — Kraków : Czas, 1900. — 109 s.

4. Jabłonowski W. Z korespondencji M. Grabowskiego / Władysław Jabłonowski // Tygodnik Ilustrowany. — 1902. — № 41–42. — S. 818–828.

5. Krechowiecki J. Wiadomość o życiu i pismach Michała Grabowskiego / Jan Krechowiecki. — Kraków : Czas, 1868. — 53 s.

6. Michał Grabowski. Wybór pism krytycznych / Oprac. Andrzej Waśko. — Kraków : Księgarnia akademicka, 2005. — 249 s.

7. Skwarczyńska S. Teoria listu / Stefania Skwarczyńska. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2006. — 427 s.

8. Straszewska M. Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832–1848 / Maria Straszewska. — Wrocław : Zakład im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1953. — 183 s.

Дмитро СТЕПОВИК
Доктор філософії, доктор мистецтвознавства, доктор богословських наук, професор, академік Академії наук вищої освіти України

ОЛЕКСАНДР ТА ЛЕОНТІЙ ТАРАСЕВИЧІ: ІЛЮСТРАТОРИ КНИГ І ПОЛЬСЬКИХ СТАРОДРУКІВ XVII ст.

У статті досліджується творчість двох знаних майстрів-графіків XVII — початку XVIII ст. — українців Олександра (Антонія) та Леонтія Тарасевичів у Вільні. Після вивчення граверського мистецтва у баварському місті Ауґсбурзі — у відомій художній майстерні родини Кіліан — обидва Тарасевичі, очевидно, близькі родичі, отримали замовлення на виконання графічних робіт для типографій у литовській столиці — Вільні. Тут, перед поверненням до рідної України, вони гравірували портрети й образи святих, виконали чимало ілюстрацій для місцевих видань католицьких, греко-католицьких та православних монастирів і релігійних громад.
Ключові слова: *Олександр і Леонтій Тарасевичі, графіка, друковані видання.*

W artykule analizowana jest twórczość dwóch wielkich mistrzów grafiki XVII i pocz. XVIII w., Ukraińców — Aleksandra (imię zakonne — Antoni) i Leoncjusza Tarasewiczów w Wilnie (Vilnius). Po nauce sztuki grawerskiej bawarskiego miasta Augsburg — do znanego warsztatu sztuki rodziny Kilian — obaj Tarasewiczowie, zapewne — bliscy krewni otrzymali zlecenia na prace graficzne dla wydawnictw w stolicy Litwy Wilnie. Tu, przed powrotem do rodzinnej Ukrainy, grawerowali oni portrety, wizerunki świętych, wykonali wiele ilustracji dla wileńskich wydań katolickich, greckokatolickich i prawosławnych klasztorów i wspólnot religijnych.
Słowa kluczowe*: Aleksander i Lencjusz Tarasewiczowie, grafika, wydania drukowane.*

In this article the work of two great masters of graphics of the 17th and early 18th centuries — Ukrainians Alexandr (in Orthodox monasticism — Anthony) and Leontius Tarasevich in Vilna (Vilnius). After teaching art in graver Bavarian city of Augsburg — to a certain art workshop Kilian family — both Tarasevich apparently close relatives received orders for graphic work for publishing houses in the Lithuanian capital Vilnius. Here, before returning to his native Ukraine, they engraved portraits, images of saints, did many illustrations for publications Vilna Catholic, Greek Catholic and Orthodox monasteries and religious communities.
Keywords: *Alexander and Lencjusz Tarasewicz, graphics, print edition.*

Першим на початку 70-х років XVII ст. на замовлення литовських та польських друкарень почав гравірувати Олександр Тарасевич. Це його цикл із 40 гравюр на міді для двох видань Молитовника-Розаріума 1672 та 1677 років. Цей коштовний Молитовник-Розаріум двічі друкувався під патронатом (і, очевидно, коштом) маршалка Олександра Полубинського. Після цього О. Тарасевич виконав чудові образи чотирьох євангелистів Матвія, Марка, Луки та Івана для книжки житій святих — це видання вже було під патронатом впливової родини Радзивілів. І ось знову 40 гравюр О. Тарасевича (святе число 40 шанували християни всіх країн) — цього разу для книжки католицького священика із згромадження ченців-августинців Фуґленція Дрияцького «Скарб найсвятішого життя» (Вільнюс, 1681, латинською мовою; зміст — детальне пояснення Божественної Літургії латинського обряду, тобто Меси, і відповідні ілюстрації до цих пояснень). Леонтій Тарасевич, який ще деякий час навчався в Ауґсбурзі, коли Олександр вже працював у Вільнюсі, приєднується до Олександра на початку 80-х років XVII ст., і гравірує іконки, портрети, ілюстрації для монастирів міста, а також для храмів і приватних осіб у Польщі й Литві.

У цей час Олександр Тарасевич, зі своїм досвідом старшого, виступає як першокласний майстер графічних мистецтв. Він виконує складні в мистецькому плані роботи, тоді як Леонтій більше тяжіє до простіших декоративних композицій, наприклад, до гербів. Олександр же великих успіхів домагається при зображенні святих Божих людей. Це майстерні твори. Уже в образах євангелистів у книзі житій святих Олександр робить наголос на передачі персональних рис зовнішності, окресі характерів.

Українські та білоруські греко-католики, литовські й польські римо-католики добряче використали великий талант українця Олександра Тарасевича та його ймовірного родича Леонтія Тарасевича. Ще б пак! Учні кращої в Європі граверної майстерні Кіліанів у Баварії, послані туди за протекцією та, напевно, коштом їхнього можливого батька або дядька, мукачів-

ського єпископа із Закарпаття Василя Тарасевича чи Тарасовича: вони натрапили на заможних, навіть багатих і вельми владних працедавців-замовників у Вільні. Напевно, Тарасевичі за хрещенням були православні, як на початку і єпископ мукачівський Василь Тарасович. Але сильний тиск на владику Василя змусив його 1646 року, аж по п'ятдесятьох роках після Берестейської унії 1596 року, теж прилучити свою православну єпархію на Закарпатті до єдності (унії) з Римом, з католицькою церквою. Історію Мукачівської єпархії та її очільника єпископа Василя Тарасовича дослідив й опублікував у Римі 1955 року український автор чину святого Василя Великого Михайло Лацько в книзі «Ужгородське з'єднання карпатських русинів з Католицькою Церквою» (латинською мовою).

У майбутньому обидва Тарасевичі приїдуть знову в Україну, повернуться до православної віри, мабуть, без жодного перехрещення, бо це великий гріх (адже в Символі віри мовиться: «Визнаю одне хрещення на відпущення гріхів»), але на білоруських та литовських теренах вони, як знавці рідкісної тоді техніки гравірування на металі, вирішили підробити на життя й подальшу працю. Основними працедавцями для Олександра Тарасевича і Леонтія були монастирі: Василіянський греко-католицький, Августинський, Домініканський, Єзуїтський та, можливо, інші — римо-католицькі. Друге коло замовників — світські магнати, усі ці Полубинські, Радзивіли, Собеські, Паци, а також Віденська академія і різні друкарні. Наш мистець явно користувався покровительством Київського греко-католицького митрополита Кипріяна Жоховського — дуже енергійної людини, християнського письменника й проповідника. Резидентським осідком Жоховського за всі 19 років його управління Київською митрополією (1674–1693) було місто Вільно, як, до речі, й інших уніятських митрополитів, яких православні в Київ не пускали. Отже, на митрополичу каденцію Жоховського припадає розквіт творчости Тарасевича на білорусько-литовських теренах.

Основна частина творчої граверної продукції Тарасевича, якщо так можна висловитися, припадає на замовлення греко-католиків Василіянського чину. Гравер був із ними пов'язаний вірою і походженням, вони для Тарасевича були своїми. Але й латинники римо-католики Вільна й околиць, не маючи з-поміж себе кращих за українців граверів, зверталися до Олександра й Леонтія вигравірувати ту чи іншу композицію або зробити цілий цикл ілюстрацій, як-от до Молитовника-Розаріума чи до книжки Дрияцького «Скарб найсвятішого життя». Їхні монастирі кинулися до Олександра Тарасевича із замовленнями вигравірувати образи святих, іменами яких були названі їхні обителі. Навіщо? Тут все зрозуміло і без пояснень: на продаж молільникам або на подарунок гостям. Отже, в 70–80-х роках Тарасевич виконав, мабуть, не один десяток таких своєрідних паперових іконок на потреби простолюддя, що воліло щось купити зі святого при відвіданні храму або монастиря. Мені пощастило в різних збірках в Україні, а найбільше за межами України, надибати на, мабуть, невелику частину таких гравюрок Тарасевича, які, посвідчують про велику працелюбність, великий талант і солідні знання богословії маестро Олександра. Він щиро, з благоговінням попрацював на мистецькій ниві для Господа і для Церкви обох віросповідань: католицького і православного. Це які шануються греко-католиками у січні місяці. Виконано для ченців-уніятів чину святого Василя Великого. Якраз святий Василь шанується в січні, тому його портретик зверху красується на аркуші. По боках і нижче ще 13 образків різних святих у барокових картушах, а внизу їх підтримують ангелики. Виглядає так, що цю гравюрку Тарасевич виконав у Києві, бо вона присвячена уніятському митрополитові Атанасієві Шептицькому, архієрейське служіння якого припадає на 1729–1746 роки. Далі — св. Августин. Виконаний на замовлення ченців-августинців. Святий у єпископському облаченні навколішках споглядає небо, де на хмарі Ісус Христос показує йому свої рани, а Богородиця тримає руку на грудях. А ось св. Антоній Флорентійський. Святий на тлі міста зі сценами оздоровлення дітей. У руці терези у вигляді лілеї. Вага зі стрічкою «Богові дяка» переважує вагу з фруктами. З неба ангели несуть Антонію корону та єпископську митру. Святий великомученик Димитрій Солунський — воїн зі списом. Руки складені в молитві, очі піднесені до неба, де на хмарі возсідає Діва Марія з Христом-Дитятком. Це було замовлення греко-католиків. Час виконання — 80-ті роки XVII ст. Святий Домінік — засновник давнього великого монашого згромадження домініканців. Він стоїть навколішках на хмарі, а вище нього — Господь Ісус Христос і Богородиця. Внизу підпис — молитва, щоб святий Домінік благав Бога, через Матір Ісуса Христа, за всіх грішних. Напевно, замовниками гравюрки були ченці-домініканці у 80-х роках

XVII ст. Три гравюрки з образом святого Франциска Ксаверія: два портретного характеру та один такий, де святий із хрестом, обвитим лілеями, зцілює хворих. Усі гравюрки виконані у 80-х роках XVII ст. на замовлення монахів-єзуїтів та монахів-францисканців.

Блаженний Іван Акруца — засновник чернечого ордену Босих Кармелітів. Він у печері на горі Кармил на Святій Землі у момент, коли йому у видінні з'явився Господь Ісус Христос у терновому вінку. Це гравюрка для ченців-кармелітів, датована 1675 роком.

Святий Гуго Картузіянець, 70-ті роки XVII ст., — замовлення ченців-картузіянців.

Свята Родина: Йосип Обручник і Христос-Дитя дає Йосипові квітку.

Ангел-охоронець проводить дитя дорогою життя, оберігаючи його від чортів: 70-ті роки XVII ст.

Святий Михайло Гедройць — литовський князь-мученик. Замовлення 80-х років XVII ст. від литовських католиків.

Святий Клет — третій папа Римський. Замовлення 1688 року від римо-католиків Вільни.

Святий Киріяк — католицький Єрусалимський єпископ. 90-ті роки XVII ст.: замовлення від віленських римо-католиків.

Вознесіння Богородиці на небо. 80-ті роки XVII ст. Сюжет із церковного передання: після святого Успіння Богородиці усі 12 апостолів дивом зібралися в Єрусалимі з різних частин світу, але у відчиненій труні побачили тільки її покривало; Діва Марія була вознесена на небо своїм Сином. У глибині гравюри показано підняття на небо на вогняній колісниці пророка Іллі, як приклад того, що Бог може забирати на небо людей у їх нетлінному тілі.

На жаль, не на всіх цих гравюрах є дати створення. Визначати хоча б приблизний час їх створення доводиться за різними зіставленнями подій. Та ось історія з посвятою гравюри для отців Василіян на січень підказує, що Тарасевич і в Києві, у похилому віці, гравірував для віленських замовників свої мідьорити, бо згадана гравюра присвячена Атанасієві Шептицькому, архієрейство якого почалося 1729 року. Правда, тут є ще думка, що ця посвята була вигравірувана набагато пізніше, ніж самі зображення святих у картушах на гравюрі. Загадок чимало, але й вони непрямо свідчать про працелюбність і талант Тарасевича, а також, що майбутній намісник православної Києво-Печерської Лаври Олександр-Антоній Тарасевич, коли ще працював як мистець, славив святих обох історичних церков — Православної та Католицької.

Після Молитовника-Розаріума та Радзивілових життєписів Тарасевич одержує, як уже зазначалося, велике замовлення від католицького ордену Августинців із осідком у Вільні: проілюструвати 40 мідьоритами, включно з фронтиспісною гравюрою, літургійний збірник навчального характеру для кандидатів у католицькі священики. Йдеться про римо-католицьку Месу, тобто Літургію. Книжка кишенькового формату: висота — 11 см, а ширина — 7 см. Називалася книжка «Скарб найсвятішого життя». Автором був Фугленцій Дрияцький.

Кожна з 40 гравюрок має вгорі написи по-латині. Це узвичаєні й канонізовані назви, які українською мовою означають: наближення до престолу; сповідь; цілування вівтаря; вступ до служіння Меси; благословіння: «Господь з вами»; повчання-проповідь; читання апостольського послання; євангельське читання; омовіння рук; повторне благословіння: «Господь з вами»; приготування святої чаші до причастя; освячення хліба; освячення вина; друге омовіння рук; прийняття святих дарів; спільна молитва; тиха молитва; коротке слово; вигук «Святий Боже»; молитва за живих; розведення рук; споглядання Христа; підняття жертвенного Тіла Христа (святого хліба); підняття святої чаші, молитва за упокоєних, молитва «Відпусти нам Господи»; хресне знамення; молитва «Отче наш»; цілування хреста; з'єднання хліба з вином (Тіла і Крові Ісуса Христа); святе причащання; мовчазна подячна молитва після причащання; ще одне омовіння рук; благословіння: «Господь з вами»; заключна проповідь; знову благословіння: «Господь з вами»; закінчення-відпуст; підняття Євангелії. Як бачимо, Свята Меса розписана дуже детально. Якщо взяти до уваги, що за часом служіння Меса втричі коротша за православну Божественну Літургію, то сорок моментів служіння Меси, кожний з яких відображений на окремій гравюрі, — це велика деталізація головного Богослужіння в латинському римо-католицькому обряді. Можна тільки дивуватися Тарасевичу, який за віросповіданням не був римо-католиком, однак проникся всіма подробицями звершення латинської Святої Меси, що зміг усі ці святі дії виразно й точно передати у гравюрах.

На звороті титульного набірного аркуша із назвою книжки бачимо образ святого Августина, який стоїть на колінах, тримає хреста. Навколо святого порозкидувані всілякі предмети,

які посвідчують, як був зраджений, допитуваний, катований і розіп'ятий Господь Ісус Христос; від тридцяти срібних монет, які євреї заплатили зрадникові Юді, — до драбини, з якою знімали з хреста розіп'яте тіло Спасителя. Опечалений святий Августин споглядає ці предмети. Він жив у іншу епоху, і ці страшні речі давно спорохнявіли, але в серці своєму і у внутрішньому баченні своєму Августин сприймає їх як реальність, та й уявляє, якою ціною Всемилостивий Бог наш врятував кожну людину від вічного гріха і прокляття.

Постаті на гравюрах дуже колоритні: ченці, міщани, чиновники, військові з шаблями при поясах, поважні дами, молоді дівчата, діти. Натурність цих типів міської людности настільки очевидна, що ми з подивом констатуємо, що все це було награвіровано з живих осіб та уважних спостережень. Так само «живою» є внутрішня архітектура храму: колони з коринфськими капітелями, арки, склепіння, вівтар, балюстради тощо. Але бароко — це бароко; а Тарасевич — це справжній метр цього стилю, де б він не творив свої гравюри. Тому тут багато символів, та й сама Свята Меса є символічним прообразом життя Христа й нашого Ним спасіння.

І всі ці латинські найменування частин Меси, які я щойно перерахував в україномовному варіанті, супроводжуються «картинками» у напівциркульних отворах кудись у потойбічний світ. Там демонструються, немов на екрані, ті події, про які промовляє або читає священик, співають молільники. Усі ці паралельні сцени у вікнах, напівциркульних отводах або над престолом — дуже важливі для семінаристів, які могли бачити, що саме діється при престолі чи промовляє священик. Інакше кажучи, і пряма дія при вівтарі, і уявна, пов'язана з євангельським читанням, сприймаються зором сукупно та навчають семінаристів, як усе треба правильно робити.

Гравірування Тарасевичеве — добре. А рисунок — навіть дуже добрий, майстерний! Лінійність добре узгоджена з півтонами з паралельним, перехресним, лінійно-пунктирним штрихуванням. Скрізь є гра контурів, а в декоративних елементах чимало гарних пластичних переходів. Дійства на вівтарних та іконних картинках трактуються як жива реальність, доступна спостереженню присутніх і невіддільна від Меси. Між містичним і реальним установлюється прямий контакт, адже це бароко! Усе досягається шляхом театрально-кулісної композиції та однотипністю лінійної та світлотіньової градації буквально кожної гравюри.

В ілюстраціях до книжки Фугленція «Скарб найсвятішого життя» Олександр Тарасович виявив набагато більше спостережливості та своєрідного духовного реалізму, ніж у Молитовнику-Розаріумі Полубинського та у гравюрах до житійної книжки Радзивіла. Позитивний розвиток його таланту очевидний, а його опанування формальними рисами стилю бароко було зразковим та повчальним для інших граверів його доби.

Однак Тарасевич жив і вчився в атмосфері нових мистецьких ідей, він не міг наслідувати старі форми гравюри на дереві. В нього інші техніка, рисунок, композиція, штрих. Особливо багато цінного взяв він від майстерності своїх учителів-граверів Кіліанів із міста Аугсбурга в Баварії. Одну з найважливіших проблем гравірування — розподіл світла за допомогою різного штрихування — Тарасевич вирішує так само, як і мистці Кіліани. Його не вдовольняє одне джерело освітлення. Образи євангелистів та персонажі з ілюстрацій до «Розаріума» наче підсвічені з різних боків. При цьому він уникав яскравих плям та глибоких тіней. Навіть у густих тінях чітко окреслені предмети, складки матерії. Тарасевичеві гравюри відсвічують сріблястими тонами.

А ось як вирішував аналогічні проблеми Лука Кіліан (дядько Філіпа й Бартоломія Кіліанів). Це видно на прикладі великої за розміром гравюри «Рудольф II із полоненими турками». На кавалькаду вершників та бранців падає денне світло. Полискуючи на постатях, воно розкриває драматизм сцени, відтінює кожного персонажа, зіставляє тріумф і відчай. Штрих у Луки Кіліана чіткий і дещо шорсткуватий. Незаштрихованих місць мало і вони невеликі. Використані паралельне, перехресне й подвійно перехресне штрихування. Навіть на густо затіненому обличчі бранця — знатного турка — можна розрізнити детально опрацьовані бороду, вії, прочитати вираз суму; а на руці воїна, що тримає спис, виступають вузлуваті м'язи.

Я порівняв манеру й техніку гравірування одного з Кіліанів, які були учителями українців Тарасевичів, щоб показати, що учні вже догнали за майстерністю учителів. І на цьому високому злеті апробованої творчості для католиків Литви та Польщі обидва Тарасевичі, разом зі своїм земляком Іваном Ширським, запрошені нести своє високе граверне мистецтво в Україну. Гетьман Іван Мазепа, київський православний митрополит Варлаам Ясинський запрошують Тарасевичів і Ширського до Києва й Чернігова. Вони радо приймають запрошення!

Ганна СТРІЛЬКО
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЮЗЕФ ТРЕТЯК — КРИТИК І ЙОГО БІОГРАФІЯ (ВСТУПНІ ЗАУВАГИ)

У статті розглянуто життєвий шлях літературознавця Юзефа Третяка, одного з найбільш ґрунтовних дослідників літератури, що найчастіше оминався дослідниками його наукової діяльності. А також здійснено загальний огляд його наукової спадщини. Стаття розкриває значення наукової діяльності Юзефа Третяка та його місце серед дослідників польської літератури.
***Ключові слова**: Юзеф Третяк, польська література, критика, біографія, романтизм.*

W artykule rozpatrywa się życie specjalisty w literaturze, jednego z najbardziej gruntownych badaczy literatury, Józefa Tretiaka, co najczęściej było ominęte badaczami dziaalności naukowej Józefa Tretiaka. Także jest rozpatrywany przegląd ogólny jego naukowego dziedzictwa. Artykuł pragnie pokazać wartość naukowej działalności Józefa Tretiaka i jego miejsce wśród badaczy literatury polskiej.
***Słowa kluczowe**: Józef Tretiak, literatura polska, krytyka, biografia, romantyzm.*

The article considered career of the specialist in literature, Joseph Tretiak, that researches of Tretiak's scientific activities mostly ignored. Also his scientific heritage is reviewed. The article seeks to uncover the importance of Tretiak's scientific activity and his place among polish literature researches.
***Keywords**: Joseph Tretiak, polish literature, criticism, biography, the Romantic era.*

Доля українського та польського народів склалася так, що їхня історія впродовж віків була і залишається пов'язаною. Чимало українців жило у Польщі, а поляків — на території України. Особливо актуальним це явище є для того періоду, коли значна частина сучасної України входила до складу Речі Посполитої. Люди, що проживали на так званих пограничних територіях, вважали себе поляками. Але українське оточення і природа не могли не вплинути на їхній світогляд. До таких осіб належить Юзеф Третяк.

На жаль, сьогодні постать Юзефа Третяка майже невідома не тільки пересічним громадянам та просто поціновувачам літератури, а й не всі дослідники, літературознавці знайомі з постаттю цього надзвичайно обдарованого науковця. Серед нечисленних дослідників цієї непересічної особистості варто назвати Вільгельма Фельдмана [1], Тадеуша Грабовського [4], Володимира Мокрого [5] та Віктора Хахна [2; 3].

Завдання статті полягає у висвітленні життєвого шляху Юзефа Третяка та його наукової діяльності.

«Якщо правда, що літературний критик повинен спробувати себе в поезії, щоб відчути те, що знаходиться поза межами розуму, то це можна сказати і про науковця, що, як і багато хто до нього, почав від поезії, а потім звернувся до науки, до досліджень. Шукаючи доріг, що приведуть його до правди, до істини, знаходив її після довгих шукань, ретельно відділяючи пусті звуки, фрази без змісту», — писав один із небагатьох дослідників життя та наукової діяльності Юзефа Третяка Тадеуш Грабовський [4, с. 5].

Юзеф Третяк починав працювати з уже сформованим уявленням, переконанням, що історія літератури — це складна наука, яку не можна осягнути без ґрунтовних знань із різних галузей, майже повної об'єктивності при дослідженні літературних творінь.

Юзеф Третяк тонко відчував красу, він міг формулювати свої погляди та судження аргументовано. Кожна книжка, кожна наукова розвідка, кожна його стаття ставала зразком науково-критичної праці, що відкидає поверховість, прагне зрозуміти, дослідити причини того чи іншого явища. Коли ми читаємо його праці, то чітко усвідомлюємо, що людина всесторонньо вивчала питання, яким зацікавилася. Яскравим свідченням цього може бути той факт, що до дослідження раннього періоду творчості Адама Міцкевича (часи перебування «пророка» у Вільно (Вільнюс) та Ковно (Каунас)) Юзеф Третяк звертався кілька разів: щоразу, коли отримував нову інформацію, яка могла змінити розуміння творчості видатного польського поета.

Дослідник використовував свої педагогічні знання, щоб підготувати слухачів та читачів до професії, яку обрав сам. Він уникав надто пафосних промов, намагався писати простою мовою, зрозумілою для всіх.

Юзеф Третяк народився 23 вересня 1841 року на Волині, в містечку Малі Біскупичі (сьогодні цей населений пункт знаходиться у складі Нововолинська). Ця територія в ті часи була одним із трьох руських воєводств Речі Посполитої. Але найближче була розташована до центру Польщі, тому зберегла тісний політичний і релігійний зв'язок із рештою країни. Юзеф Третяк походив із родини дрібної української шляхти.

Закінчив рівненську гімназію і 1859 року вступив до Київського університету святого Володимира, де вивчав історію та літературу.

Діяльність Київського імператорського університету св. Володимира періоду 1838–1841 рр. частково зумовлювалася дією положень Загального Статуту російських імператорських університетів 1835 р. До безсумнівного позитиву в діяльності вищого закладу освіти цього періоду можна віднести появу окремих розділів про педагогічний, медичний, юридичний інститути Київського університету св. Володимира, заснування спеціальних наукових товариств, проходження практики «казеннокоштними» студентами, читання публічних лекцій із технічних наук. Специфіка організаційно-педагогічних засад діяльності Київського університету св. Володимира періоду 1842–1863 рр. полягає в запровадженні педагогічних дисциплін у навчально-виховний процес, отриманні педагогікою статусу самостійного курсу шляхом відокремлення її від філософії.

Варто згадати, що в середині XIX ст. польська громада в Києві була досить чисельною та мала важливе значення в культурному та політичному житті міста.

У середині XIX ст. по всій Російській імперії поширювалися ліберальні погляди, демократичні гасла. Серед молоді був популярний рух за свободу, рівність та братерство, за можливість вільно обирати віросповідання та політичні погляди. Цим рухом активно цікавився і Юзеф Третяк. Молодий студент брав участь у січневому повстанні 1863 р., деякий час виконував функції голови міста Києва та заступника комісара київського воєводства. Після остаточного придушення повстання Юзефа Третяка переслідували слідчі органи і він був змушений емігрувати за кордон. Через Туреччину майбутній науковець подався до Швейцарії, де певний час навчався у Цюріхському університеті. Потім він перебрався до Франції, де у 1866 р. нарешті закінчив навчання в університеті Парижа.

За кордоном йому довелося пережити негаразди, що спіткали майже всіх тогочасних емігрантів. Тому за рік Юзеф Третяк повернувся на батьківщину і оселився у Львові. За деякими джерелами, саме у Львові, а не в Парижі майбутній науковець завершив свою освіту.

У Львові дослідник здійснив перші «проби пера». Чотири роки він працював у редакції однієї з найпопулярніших та найвпливовіших тогочасних газет — «Національній Газеті» («Gazeta Narodowa»). Згодом, упродовж року Юзеф Третяк виконував функції президента Літературного Об'єднання.

У 1878 р. Юзеф Третяк посів місце вчителя в II Гімназії міста Львова. Нелегку працю вчителя він старанно виконував кілька років. Невдовзі одружився з Софією Вільчиньською.

1885 р. Юзеф Третяк отримав науковий ступінь доктора філософії в Яґеллонському університеті Кракова, а в наступному році змінив постійне місце проживання і переїхав до Кракова. Тут він продовжив вчителювати: викладав у жіночій гімназії, а потім у вищій реальній школі. У 1890 р. отримав ступінь доцента на кафедрі історії польської літератури Краківського університету. Наукова робота була присвячена дослідженню зв'язку творчості Адама Міцкевича та Станіслава Трембецького. У цьому ж році Третяк виїхав на один рік на навчання до Берліна. Після повернення зі столиці Німеччини він нарешті змінив роботу вчителя у школі. Тепер, на радість вдячних слухачів, він почав викладати свій улюблений період з історії польської літератури в університеті. Молодий доцент натхненно розповідав про розвиток польської літератури епохи, інтерпретував балади та романси і «литовську епопею» Адама Міцкевича. Його педагогічний талант особливо яскраво проявлявся на семінарських заняттях, що стали справжньою школою сумлінності, точності у виборі правильного методу дослідження для майбутніх науковців.

Уже в 1892 р. Юзеф Третяк отримав науковий ступінь з історії руської (тобто української) літератури. Через два роки став професором руської літератури, а ще через чотири роки — професором історії польської літератури. Після створення кафедри історії малоруської літератури її очолив саме Юзеф Третяк. Він продовжив викладати, але тепер мову і літературу народу, чиє минуле так тісно пов'язане з історією

польського народу. На його лекції приходили справжні поціновувачі істинного знання, яким Третяк робив інколи досить суворі, але корисні зауваження [4, с. 7]. Ці зауваження прищеплювали критичність в оцінці власних робіт, переконували у недоречності використання надмірної кількості метафор та фразеологізмів у науковому дослідженні.

Деякий час Юзеф Третяк був секретарем Філологічного відділення Краківського університету. Коли йому виповнилося 70 років, він пішов на пенсію. Це дозволило йому повністю присвятити час улюбленому заняттю — науковому дослідженню літератури. За чотири роки до смерті Юзеф Третяк став почесним професором Яґеллонського університету у Кракові.

Помер дослідник 18 березня 1923 р. у Кракові, залишивши після себе чималий літературно-критичний та дослідницький доробок, що, на превеликий жаль, досі, навіть через майже століття, повністю не досліджений та, що найгірше, майже невідомий загалу.

Свою літературну діяльність Юзеф Третяк розпочав, як вже згадувалося, на журналістській ниві. Перші поезії та листи він друкував у відомому та популярному, особливо серед галицьких читачів, «Літературному Щоденнику» («Dziennik Literacki») ще у 1866 р. Підписував твори зазвичай псевдонімами: J. T., Тшивдар (Trzywdar), Тшечяк (Trzeciak).

Характерною рисою його поезії були численні рефлексії, а листів — жарт, дар спостереження, легкий та вільний стиль [4, с. 7]. Однак його перші творчі спроби не були позбавлені й ліризму. Юзеф Третяк намагався створити й епічну поему. До цих спроб належить передусім романс у піднесеному стилі під назвою «З язичницьких світів» («Z pogańskich światów»). Цей твір містить описи пейзажів, притаманні справжнім романтикам, а його особливістю є мова — чиста, з вишуканими римами, гідна найвищої похвали.

Мрійливий настрій переважає також і в «Королівській парі» («Królewska para»). У цьому творі йдеться про нещасливе кохання Зиґмунда Августа до Барбари Радзивілл. Особливою красою вирізняється вступ, у якому молодий король розповідає про своє кохання, а після смерті дружини згадує, що він король мільйонів і повинен дбати про свій численний народ.

Водночас Юзеф Третяк писав у публіцистичному стилі. Його «Щоденники Даніеля» («Pamiętniki Daniela») — це цікава історія песиміста, що не бачить щастя, але зрештою знаходить його в очах простої дівчини Гелі (Hela). Після низки непорозумінь він таки здобуває свій ідеал. Так само і герой міського романсу, де важливе місце посідає мотив музики. «Мазурек Шопена» («Mazurek Chopina») 1877 р. — це цікава картина з сірого, буденного життя, яке Третяк спостерігав і зміг вдало й талановито відтворити.

Перші наукові дослідження Юзеф Третяк розпочав у «Національній Газеті» («Gazeta Narodowa»). Тут вийшли друком досить великі за обсягом спогади з життя київського студента, рецензії на поезії та романси, навіть історичні розвідки. Юзеф Третяк цікавився різними галузями мистецтва: скульптурою, музикою, але найбільше — літературою. Він досліджував староіндійську літературу, щоб краще зрозуміти та ґрунтовніше проаналізувати твори Калідаса, Судракі, Брахабути [4, с. 8]. У той час зростало значення творчості Еміля Золя в літературному та суспільному житті. Юзеф Третяк під впливом цих настроїв почав досліджувати так званий експериментальний роман. Але цей псевдонауковий метод він оцінив дуже критично і стверджував, що важливішим для натуралізму був широкий розголос серед суспільства, а не предметність і моральність.

Нарешті Юзеф Третяк вирішив досліджувати й польську літературу. Дослідивши суть байронізму і його вияви в польській літературі, зупинився на дослідженні деяких моментів творчості Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зиґмунда Красіньського.

Юзеф Третяк продовжував друкувати свої статті у львівських і варшавських газетах. Але вирішив зайнятися ще більшою, важливішою роботою. «Міцкевич у Вільно і Ковні» («Mickiewicz w Wilnie i Kownie», 1884 р.) — це одна з найбільш ґрунтовних праць про молодість «пророка». Юзеф Третяк детально, методично досліджує та аналізує твори раннього періоду творчості Адама Міцкевича. Ця робота читається (власне як і майже всі праці Юзефа Третяка) надзвичайно легко, ніби це роман, в основу якого покладено відомий і доступний кожному матеріал. Поезію «пророка», течії та настрої епохи, походження та витоки цих настроїв Юзеф Третяк розібрав дуже детально.

Через три десятиліття, у 1917 р., світ побачила ще одна праця про ранній період творчості Адама Міцкевича. Причиною появи нової роботи сам Юзеф Третяк вказав у вступі до книги: йому стали доступні численні нові матеріали [6, с. 5]. На думку дослідника, ці нові матеріали дещо доповнюють, детальніше обґрунтовують, а

деякі ідеї та тези, висловлені в попередніх працях, заперечують.

Хоча можна стверджувати, що, найімовірніше, рання творчість Адама Міцкевича була найцікавішою для науковця, але досліджував він і пізніші твори «пророка»: цікавився ідеєю Валленрода та історичним тлом у «національній епопеї польського народу» — «Пан Тадеуш». Детальний аналіз ідеї «валленродизму» влучно доповнюють висновки Хмєльовського і доводять, що саме ця поема розпочинає патріотичний напрям у польському романтизмі [4, с. 9].

Юзеф Третяк ретельно досліджував стиль Трембецького, його вплив на формування творчості, творчого методу Адама Міцкевича, Богдана Залеського.

Нагадаємо, що Юзеф Третяк жив у роки розквіту в Польщі романтизму. Ця літературна епоха передавала глибокі та щирі патріотичні почуття народу, чия держава була поділена між трьома великими імперіями і про власну незалежність могла тільки мріяти й віддано боротися за неї. Поезія у цей період стала надзвичайно важливим органом впливу на серця людей, що міг донести найрізноманітніші, передусім патріотичні ідеї, зокрема й про необхідність боротьби за державність.

Найважливіші ідеї, перспективи, вибір, який робили громадяни, різні частини доби, пори року надзвичайно талановито показано в «литовській епопеї». І все це ґрунтовно досліджував Юзеф Третяк.

На початку XX ст. науковець звернувся до дослідження творчості ще одного видатного романтика, тільки на цей раз російського. У 1906 р. світ побачила книга «Міцкевич і Пушкін», в якій Юзеф Третяк дослідив непересічну постать Олександра Пушкіна, його творчість, впливи Байрона та польського «пророка» на жанрово-тематичне та образне розмаїття в творчості російського поета. Юзеф Третяк вважав, що обидва поети перебувають у певному духовному контрасті, протистоянні. Тому і А. Міцкевич, і О. Пушкін назавжди залишаться в пам'яті справжніх поціновувачів літератури, вишуканого поетично стилю.

Мабуть, чи не найбільше (після постаті Адама Міцкевича) Юзефа Третяка цікавила творчість Богдана Залеського. Як уже згадувалося, сам Третяк походив із території сучасної України, а тоді — частини Польщі, з так званих кресів, тобто пограниччя. Будучи людиною, що, по суті, виросла серед українського фольклору, а потім стала дослідником, справжнім знавцем малоруської (української) літератури, Юзеф Третяк міг як ніхто інший розкрити для громадськості те, що він назвав «українізмом» [7, с. 9] в поезії Богдана Залеського.

Юзеф Третяк спочатку детально дослідив походження Богдана Залеського, його шкільні роки та час перебування у Варшаві, його стосунки з Грабовським та Ґощинським, вплив усіх життєвих перипетій на поезію Залеського; подав докладний аналіз поетичним творам цього періоду життя; вказав, що впливало на написання того чи іншого твору; яким було відношення Богдана Залеського до творчості німецьких романтиків, народних звичаїв та фольклорних переказів українського народу.

Ці дослідження допомагають краще зрозуміти й усвідомити, як саме зароджувався, під впливом чого розвивався романтизм у польській літературі.

Творчістю Юліуша Словацького Юзеф Третяк зацікавився тоді, коли до його рук потрапило друге видання монографії Малецького (1881) [4, с. 9], яке він оцінив досить критично і полемізував із висновками Малецького. Для Юзефа Третяка Юліуш Словацький був незрівнянним індивідуалістом, якому забракло зрозумілості, прозорості, простоти, притаманних творчості Адама Міцкевича.

У 1904 р. Юзеф Третяк видав друком книгу про Юліуша Словацького, де пояснив чимало того, що пропустив або тільки побіжно згадав Малецький.

Щодо характеристики творчості Зиґмунда Красіньського, то Юзеф Третяк якнайкраще пояснив те, що він назвав «трагічністю в його житті» [4, с. 10] — тобто поєднання реальності з поезією і нездатність до активних дій.

Значну вартість становлять дослідження Юзефа Третяка, присвячені історичній пам'яті та минулому літератури. У 1889 р. світ побачила книга «Історія Хотинської битви». У ній на основі історичних джерел дослідник описав військові приготування, перебіг битви, її значення для всього польського народу.

Цікавився Юзеф Третяк і літературою XVIII ст. Саме цьому періоду з історії польської літератури були присвячені численні лекції науковця. Їх частиною є дослідження сатиричної творчості Іґнація Красицького. Юзеф Третяк показує нам Красицького як непересічну особистість, що перебувала у постійному протистоянні з епохою, в якій йому довелося жити.

Досить ґрунтовно Третяк дослідив і поетичну творчість Адама Асника, в якій гармонійно

поєдналися давні ідеали з новими, глибинний зміст поезії з вишуканою формою.

У 1912 р. світ побачила книга, присвячена діяльності Петра Скарги та його ролі в літературі, в історії польської культури та всього народу. Книга вийшла до 300-х роковин Петра Скарги.

Цю тему Юзеф Третяк досліджував досить довго, провів кілька лекцій. Науковець мав намір розширити та поглибити свої знання, а потім написати ґрунтовну роботу про руську церкву в XVI ст., схарактеризувати полемічну літературу цього століття. Юзеф Третяк досліджував зокрема постаті та творчість Івана Вишенського і Мелетія Смотрицького, чим зміг заповнити значну порожнечу, прогалину в історії української літератури.

Серед надзвичайно цікавих, важливих, але, на превеликий жаль, майже не досліджених праць Юзефа Третяка варто згадати і роботу про культ Діви Марії в польській поезії, про значення російської цензури та її вплив на розвиток літератури. Але це все-таки скоріше одиничні спроби історичних та критичних досліджень, адже зрозуміло, що кожна з цих тем може бути досліджувана роками і претендувати на написання кільканадцяти томів, присвячених їй. Але Юзеф Третяк обмежився поодинокими книгами. Згадаємо також передмову дослідника до збірника народних обрядів та пісень «Волинь» видатного польського фольклориста Оскара Кольберга. Всі ці дослідження не втрачають цінності для історії літератури, історії літературної критики.

Загалом, у своїй літературній, критичній діяльності Юзеф Третяк виявив ґрунтовні знання у різних галузях, справжню наукову кмітливість, здатність до вдалого, дійсно аргументованого аналізу і водночас простоту і художню форму оповіді в своїх літературно-критичних працях. А дійсно справжня науковість та проста й зрозуміла кожному мова, на жаль, дуже рідко поєднується у літературних критиків.

Юзеф Третяк виявився справжнім науковцем, далеким від дилетантства, що здатен усвідомити та оцінити здобуток слов'янських літератур, їх взаємопроникнення та значення серед інших світових літератур.

Він говорив про літературу вичерпно, методично, водночас просто. Навчив ціле покоління, адже був видатним педагогом. Серед його учнів відомі дослідники: Тадеуш Лер-Сплавіньський (Tadeusz Lehr-Spławiński), Станіслав Пігонь (Stanisław Pigoń) та Роман Полляк (Roman Pollak).

Зараз, на жаль, ця видатна постать незаслужено забута польськими та українськими дослідниками і науковцями, але Юзеф Третяк дійсно заслуговує, щоб бути в числі найвідоміших, найбільш ґрунтовних дослідників слов'янських літератур, передусім польської.

ЛІТЕРАТУРА

1. Feldman W. Pomniejszyciele olbrzymów (Szkice literacko-polemiczne) / W. Feldman. — Stanisławów–Waszawa, 1905. — 132 s.

2. Hahn W. Józef Tretiak / W. Hahn // Pamiętnik Literacki. — 1923. — № 20. — S. 348–355.

3. Hahn W. Prof.Tretiak o Juljuszu Słowackim / W. Hahn. — Lwów, 1905. — 24 s.

4. Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestopięcioletniej pracy literackiej prof. dr. Józefa Tretiaka. — Kraków, 1913. — S. 5–11.

5. Mokry W. Kultura i literatura ukraińska jako przedmiot zainteresowań i badań naukowych w Krakowie / W. Mokry // Ruch literacki. — 1983. — Z. 3–4 (138–139). — S. 225–226.

6. Tretiak J. Adam Mickiewicz w świetle nowych żródeł (1815–1821) / J. Tretiak. — Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1917. — 327 s.

7. Zaleski B. Wybór poezyj. Oprac. J. Tretiak. Wyd. drugie / B. Zaleski. — Kraków : Nakładem Krakowskiej spółki wydawniczej. — 275 s.

Світлана СУХАРЄВА
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ФЕНОМЕН ПОЛЬСЬКОМОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ДАВНЬОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ

У статті представлено феномен польськомовної літератури в українському письменстві Середньовіччя. Коротко охарактеризовано основні етапи його розвитку, звернено увагу на проблематику і художню цінність творів, а також світоглядні мотиви їх авторів.
***Ключові слова**: трактат, субкультура, полемічний епістолярій, опонент.*

W artykule został zaprezentowany fenomen polskojęzycznej literatury w średniowiecznym piśmiennictwie ukraińskim. Krótko scharakteryzowano główne etapy jego rozwoju. Szczególną uwagę zwrócono na problematykę i wartość artystyczną polskojęzycznych dzieł oraz motywy światopoglądowe ich autorów.
***Słowa kluczowe**: traktat, subkultura, epistolariusz polemiczny, oponent.*

The paper represents the phenomenon of Polish literature in Ukrainian literature of the Middle Ages. It briefly describes the main stages of its development. The main attention is given to the problems and an artistic value of the works and the ideological motives of their authors.
***Keywords**: treatise, subculture, polemical epistolary, opponent.*

На межі XVI та XVII сторіч, а також у XVIII, з огляду на історично-політичні передумови формування тогочасної культури, на українських землях розвинулося феноменальне явище польськомовної літератури. Польська мова для письменників-русинів слугувала джерелом спілкування у давній Речі Посполитій на рівні з рідною — українською, була своєрідним перехідним містком до європейської культури, була покликана виконувати універсальну комунікативну функцію, наслідуючи в цьому латинь [3, с. 11]. Метою публікації є систематизація відомостей про середньовічний етап в історії вітчизняного письменства з огляду на мовну гетерогенність, зокрема застосування польської мови в давній українській поезії та прозі, а також визначення основних чинників зародження цього феномену.

У зв'язку з мовним багатоголоссям, на перший план обраної проблематики виступає тема пограниччя культур, на якій слушно наголошував білоруський учений Семен Подокшин, котрий, досліджуючи творчість Іпатія Потія, писав: «Якщо говорити про поняття «мислитель на межі культур», то воно більш локальне і стосується громадських, церковних та інших діячів тих країн і народів, які внаслідок історичної долі розміщені на духовно-культурному прикордонні, пограниччі. Стосовно Білорусі та України, це геополітичне становище «поміж Сходом і Заходом», на перехресті двох християнських віровизнань і культур — православної і католицької, східноєвропейської, яка виникла на основі грецько-візантійської і старослов'янської цивілізацій, і західноєвропейської, в основу якої була покладена латинсько-німецька духовна традиція. У цих історичних обставинах протягом IX–XVI століть у духовному житті Білорусі та України склався тип церковного і світського діяча «на межі культур» зі специфічним відмінним менталітетом» [2, с. 6–7].

Історик наголошував на різноголоссі окциденталізаційних поглядів у вітчизняному середовищі середньовічних часів, яке залежало від політичних, економічних, освітніх впливів тощо. «Разом з тим потрібно відмітити, що поміж білоруськими і українськими громадськими і церковними діячами, «мислителями на межі культур», не було єдності в розумінні культурно-релігійної інтеграції і синтезу» [2, с. 7]. Спрямованість на Європу чи Росію, католицизм, православ'я чи на одну з течій протестантизму, локальність чи універсальність планованої унії — це полюси окциденталізації, навколо яких велися дебати і духовні пошуки у вітчизняному письменстві.

Передусім необхідно засигналізувати проблему чіткої ідентифікації українських польськомовних творів, адже їх автори не завжди відверто декларували себе русинами. Автор мав проживати на етнічній русинській території (у межах сучасної України чи Білорусі), мати східне родинне коріння або декларувати свою при-

належність за допомогою активної суспільної діяльності (втім, теж художньої творчості). Дух роксолянського сарматизму виявлявся у деталях художнього дискурсу, вживаній лексиці, обговорюваній проблематиці.

Фактичним засновником цього напряму у вітчизняному письменстві можна вважати Станіслава Оріховського, автора відомої фрази «gente Ruthenus natione Polonus» і праці «Baptismus Ruthenorum», написаної ним на захист православної віри. У «Палінодії» Копистенського цей діяч описаний як «правий і старий правди мовця лях», а його творчість Григорій Грабович пропонує вважати безпосереднім прологом до поберестейської полеміки.

До цього ж періоду належать написана 1594 року «Roxolania» люблінського письменника Себастіана Кльоновича, «Panoszą, to jest wysławienie panów i paniąt ziem ruskich i podolskich...» Бартоломія (Бартоша) Папроцького та інші твори, здебільшого поетичного характеру. Роксоланією Фабіян Себастьян Кльонович (Кленович) називав галицькі та київські землі, а своїми панегіриками прославляв славетні на той час руські міста: Остріг, Київ та Львів. Іван Франко вбачав у цих творах паростки наступного унікального явища — зародження «української школи» в польській літературі.

На увагу також заслуговує творчий доробок єпископа Верещинського, який видав 10 трактатів, адресованих польському королеві; два з них мали форму поезії. Київський єпископ Йосиф Верещинський усіма силами піднімав українські землі з руїн, піклувався про їхній духовний та інтелектуальний розвиток. Його Річ Посполита — це королівство, яке без військової козацької потуги приречено на занепад. Такий проект української державності в межах Речі Посполитої знайшов свого часу багато прихильників і став значним кроком до зміцнення української національної думки. У письменника знаходимо теж незвичний термін, який вимагає додаткового мовознавчого дослідження, — «українний», оскільки у авторській концепції піднесення України-Русі він вживається рівнозначно з визначеннями «український» та «руський».

У XVII столітті, окрім потужного феномену польськомовної полеміки на тему Берестейської унії були написані польською мовою «Sielanki» Шимона Шимоновича, «Roksolanki» Бартоломія Зиморовича тощо. Так звані «селянки» — змалювання селянського побуту України у поетичній формі — були сповнені захоплення українським народним колоритом та сентиментальністю за ідеалізованими поляками Кресами.

Необхідно присвятити особливу увагу проблематиці поберестейської полеміки, зважаючи на широкий тематичний та жанровий спектр полемічних праць і задіяність у полеміці багатьох польських і українських авторів. Нарівні з польськими письменниками того часу, серед яких найвизначнішим можна вважати єзуїта Петра Скаргу [5], польською користувалися такі визначні представники православ'я, як Андрій Мужиловський, Петро Могила та інші. Тож польська мова слугувала одним з основних риторичних прийомів, який допомагав донести зміст аргументів і контраргументів до опонента, робив твір доступним для широкого кола читачів, залучав до розмови нових учасників конфронтаційного літературного діалогу.

Успішною спробою повного переліку українських авторів польськомовних творів стала праця антологічного характеру Івана Вагилевича «Польські письменники-русини», у якій, щоправда, не фігурує термін «український», проте дослідник мав на увазі саме вихідців із українських земель, які сповідували православну релігію, декларували свою приналежність до українського родоводу, сприяли поширенню української ідеї в світі. Разом із виступами цих письменників польською мовою автор подав латинськомовні праці українських письменників того часу, різнопланово охопивши проблему творчої багатомовності [6]. Із приводу цього видання Ростислав Радишевський зауважував, що праця Івана Вагилевича була «першою пробою синтетичного огляду руського письменництва доби бароко, яка враховує його багатомовність» [4, с. 20].

Серед найвідоміших письменників-русинів поберестейської доби варто згадати Мелетія Смотрицького, Петра Могилу, Касіяна Саковича, Лазара Барановича, Іоанна Мороховського, Захарія Копистенського та інших. Вони ділилися на два основні табори: католицький та православний. Протестантський табір, який у XVII столітті відігравав значну роль у формуванні суспільної думки, частково приєднався до православних, хоча притримувався європейських орієнтирів спільно з католицьким. Літературні критики вважають, що одним із найяскравішим прикладом співпраці православ'я з протестантськими течіями був Мартин Броневський [3]. Відомими залишаються також впливи протес-

тантського табору (значною мірою аріанства) на родину князів Острозьких.

Особливою сторінкою польськомовної літератури в Україні стала літературна реакція суспільства на події Хмельниччини, виражена панегіриками, треносами, сатирами. Відомі імена визначних польськомовних письменників того часу: Шимона Старовольського з його поділом Русі та Білу, Чорну і Червону (Роксоланію), Самуеля Твардовського («Wojna domowa z Kozaki i Tatary»).

Цікавим є факт, що Данило Братковський, пристрасний оборонець українського православ'я, писав виключно польською та ідеалізував владу польського короля [1]. Для нього джерелом занепаду Речі Посполитої була не сама монархічна система, а втрата моральності польською шляхтою, від якої конструктивно мала відрізнятися шляхта українська.

Явище української польськомовної прози повністю занепало у період класицизму. Свій резонанс воно ще мало дещо пізніше, в епоху романтизму, представлене «українською школою» у польській літературі (романтичною поезією Богдана Залеського, Северина Гощинського та Антонія Мальчевського), а також козакофільством Михайла Чайковського і Тимка Падури.

Як бачимо, поєднання української, польської та значною мірою латинської парадигм на пограниччі культур було зумовлено історичним поділом, геополітичними чинниками, освітніми та духовними пошуками українського суспільства, його релігійною окциденталізацією, діяльністю основних культурних осередків, видавничих центрів України-Русі XVI–XVIII століть тощо.

Отож, на основі проаналізованого явища польськомовності в українському письменстві можна зробити висновок, що століттями в українському середовищі існувала потреба творення феномену польськомовної літератури, особливо на пограниччі культур, яке з боку Польщі було визначене як Креси. Польськомовні, як і латинськомовні, твори українських письменників були зумовлені історичними обставинами та сприяли розвитку вітчизняної суспільно-богословської, філософської та національної думки. Малодосліджене на сьогодні явище польськомовної літератури в українському письменстві, вираженої в поетичній та прозовій формах, вимагає детального аналізу з боку сучасних літературознавців.

Утім, потрібно усвідомлювати, що це лише фрагмент гетерогенного літературного процесу України, який необхідно розглядати як один зі складників його калейдоскопічного різноманіття та універсального характеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Братковський Данило. Świat po części przeyzrzany. Світ, по частинах розглянутий. — Фототип. вид. / Данило Братковський. — Луцьк, 2004. — 463 с.

2. Падокшын С. Пацей Іпацій: царкоўны дзеяч, мысліцель, пісьменнік на пераломе культурнагістарычных епох / С. Падокшын. — Мн. : Бел. навука, 2001. — 118 с.

3. Broniewski M. Ekthesis abo krótkie zebranie spraw, które się działy na partykularnym, to jest pomiastnym Synodzie w Brześciu Litewskim / Opracowali J. Byliński i J. Długosz / M. Broniewski. — Wrocław : Wyd. Uniw. Wrocł., 1995. — 72 s.

4. Radyszewśkyj R. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku: Część I. Monografia / R. Radyszewśkyj. — Kraków : Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, 1996. — 282 s.

5. Skarga Piotr. Kazania przygodne z inemi drobniejszemi pracami, o różnych rzeczach wszelakim stanom należących / P. Skarga. — Kraków : Drukarnia Andrzeja Piotrkowczyka, 1610. — 779 s.

6. Wagilewicz J. Pisarze polscy Rusini / J. Wagilewicz. — Przemyśl, 1996. — 318 s.

Олена ТКАЧУК
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОЛЬСЬКЕ КОРІННЯ НЕОРОМАНТИЧНИХ ГЕРОЇВ ЕТЕЛЬ ЛІЛІАН ВОЙНИЧ І ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Стаття присвячена проблемі польського коріння героїв творів Етель Ліліан Войнич і Джозефа Конрада — Артура Бертона і Лорда Джима, типологічно споріднених неоромантичним дискурсом. Крім драматизму сюжету, твори вирізняються порушенням хронології, зміщенням композиції, множинністю наративу та глибоким психологізмом.
***Ключові слова**: хронотоп, психологізм, типологія, неоромантизм.*

Artykuł poświęcony jest kwestii polskich korzeni bohaterów Ethel Lilian Voynich i Josepha Conrada — Artura Bertona i Lorda Jima, typologicznie pokrewnych poprzez dyskurs romantyczny. Poza dramatyzmem obrazu utworory różni naruszenie chronologii, przesunięcie kompozycji, różnorodność narracji i głęboki psychologizm.
***Słowa kluczowe**: chronotop, psychologizm, typologia, neoromantyzm.*

The article deals with Polish roots of heroes by Ethel Lilian Voynich and Joseph Conrad — Lord Jim and Rivares which typologically related by neo-Romantic discourse. Besides dramatic story, the works stand out by violation chronology, displacement of composition, multiplicity of narrative and deep psychological.
***Keywords**: chronotope, psychologism, typology, neo-romanticism.*

Компаративний дискурс досліджень творчості Джозефа Конрада, англійського письменника польського походження, утворювався в полі впливів французької, польської, німецької, російської (Річард Керл, Хью Уолпол, Адам Гіллон, Кетрін Райзинг, Людмила Войтковська, Марк Амусін, Оуен Ноулз, Шон Гастон, Ентоні Фотерджилл), особливо англійської літератури, адже ця країна стала для письменника другою батьківщиною. Критики зосереджувалися на типології творів Джозефа Конрада і Генрі Джеймса, Джона Голсуорсі, Джейн Остен, Джорджа Мередіта, знаходячи ідейно-філософські та естетичні паралелі. Твори англійської письменниці Етель Ліліан Войнич, яка на все життя зберегла польське прізвище свого чоловіка, майже пройшли повз увагу критиків (окрім Марка Амусіна). Книги письменниці «Овід» на початку XX століття перевидавалися багато разів, а протягом наступних років на Заході її майже забули.

Радянське літературознавство сприймало головну книгу Войнич винятково крізь призму революційного та антирелігійного пафосу. Але показовим є вислів письменниці після перегляду фільму, знятого у 1955 році, який їй привезла радянська делегація: «Зовсім не те». Неважко зрозуміти, що мала на увазі Войнич: традиційне для комуністичної ідеології тлумачення роману «Овід» як відверто революційної пропаганди, вочевидь, не сподобалося письменниці. Спадкоємиця славнозвісної у британському вченому світі родини з глибокими культурними традиціями не могла не вкласти в свій перший літературний твір глибокий смисл, адже цікавість до революційного руху, така модна у той час в інтелігентних колах, не в останню чергу була спричинена мотивами особистого характеру.

Глибокий гуманізм, толерантність, милосердя, повага до людини, ненависть до проявів як фізичної, так і моральної жорстокості характеризують книги Войнич, передусім її трилогію про долю Артура Бертона («Овід», «Перервана дружба») та його пращурів («Скинь взуття твоє»).

Першою на факт впливу польських (крім російських) реальних знайомих Войнич на створення образу майбутнього Овода вказувала ще Євгенія Таратута [12, с. 5]. Надалі пошуку прообразів героя присвячували свої дослідження С. Марвич, Є. Таратута, О. Прокоф'єва, В. Зоркін, С. Шевченко, П. Горєлік, О. Кара-Мурза та ін. Сама письменниця на запитання «Хто виступив прототипом головного героя в романі "Овід"» у листі Борису Полєвому від 14 січня 1957 року відповіла таким чином: «Образи в романі не завжди мають прототипами реально існуючих людей; чи не є вони своєрідним результатом складного процесу, що відбувається в авторській уяві під впливом таких факторів: 1) особистий досвід автора; 2) досвід тих людей, із якими письменник чи письменниця зустрічається; 3) велика на-

читаність (...) Із ранньої юності великий вплив на мене справили біографія та твори Мадзіні (...) Те, що в романі вбачається відображення російського чи польського впливу, як вказує пані Таратута у своїй передмові до нового російського видання «Овода», природно і зрозуміло. Де, крім Східної Європи і середовища російських і польських емігрантів в Лондоні і в Західній Європі, я могла б безпосередньо познайомитися з умовами, які тією чи іншою мірою існували в Італії в юнацький період життя Мадзіні?» [10, с. 569].

Вважається, що існувало кілька прототипів серед знайомих письменниці, деталі характерів яких можна впізнати у головному герої: чоловік письменниці, Міхал Вілфред Войнич, польський революціонер, який здійснив втечу із сибірської каторги, російський народоволець Сергій Степняк-Кравчинський (який стратив «першого жандарма Російської імперії (шефа жандармів. — *О. Т.*) Мезенцова за його вірність царській присязі під час придушення польського повстання» [Крючков]), а також поляк по матері, авантюрний та харизматичний агент британської розвідки Сідней Рейлі. Таким чином, можна припустити, що, виходячи корінням також із польського психотипу, образ головного героя відрізняється деякими рисами, притаманними слов'янському характеру загалом. Необхідно зазначити, що тема ставлення Етель Ліліан Войнич до поляків досить цікава і потребує окремого дослідження (примітним є той факт, що поляки виступають позитивними героями в творах письменниці, наприклад, у романі «Джек Реймонд»).

Відношення Джозефа Конрада до слов'янського світу, його польське походження також відіграло роль у створенні подібного типу прози, яка «суттєво змінила англійський та європейський "літературний ландшафт"» [16] (Так Томас Манн з обуренням зазначав: «Коли я чую, як мене називають першим оповідачем епохи, я закриваю собі голову. Ним був не я, ним був Джозеф Конрад, що слід було б знати» [7, с. 222].) І витоками «зондуючого» психологічного аналізу [17, с. 973] Джозефа Конрада, мабуть, можна вважати «слов'янську інтенсивність психологічного бачення» [11, с. 203], яка є складовою польського характеру. Ще за життя письменника Вірджинія Вульф помітила, що польське походження виокремлює його серед письменників: «Містер Конрад — поляк, що ставить його особняком» [4].

Образ Лорда Джима, головного героя однойменного роману Джозефа Конрада, може мати безперечне типологічне зіставлення з образом Артура Бертона Войнич. І хоч романи Войнич і Конрада відносяться до різних літературних жанрів («Овід» — романтично-революційний, «Перервана дружба» — романтично-авантюрний, «Лорд Джим» — авантюрно-колоніальний), вони позначені віяннями неоромантизму з характерним для цього направлення прагненням ухилитися від буденної повсякденності й зануритися в екзотичні обставини та героїчні пригоди. Крім цього, для неоромантизму як мистецького і культурного направлення на зламі століть, епох, поглядів і життєвих концепцій характерний новий погляд на людину та людські стосунки, адже вольтерівська формула «все на краще в цьому найкращому зі світів», визначальна для попередніх періодів, ставиться під сумнів.

Розглядаючи специфіку та тенденції неоромантизму, Л. Дербенева вказувала, що, «проявившись як тенденція культурного зсуву, неоромантизм став першим кроком європейської культури до культури постреалістичного типу, до зміни класичної традиції на некласичну, основою нового типу ідеалізації, нової картини світу (…), трагічної за своїм світосприйняттям, де конституюють яскраво виражені опозиції: хаос / порядок, (…), Захід / Схід» [3, с. 11].

Багато в чому схожі структурні сюжетні компоненти, тематичні мотиви, ідейні висновки та глибокий психологізм у романах Войнич і Конрада свідчать про передбачення подальшого розвитку літератури, випередження її на роки. Екзистенціальна самотність людини серед натовпу, вигнанництво, складні конфліктні пограничні ситуації, в яких людина або викриває себе, відверто демонструючи своє внутрішнє «Я», або поводиться несподівано для самої себе, складнощі у порозумінні з оточуючими, неможливість знаходження зрештою не тільки простого людського щастя, а й душевного спокою, — всі ці проблеми стануть першочерговими у літературних творах не лише модернізму, а й постмодернізму. Амусін зазначав: «Роман "Перервана дружба" примітний тим, що в ньому Войнич, паралельно з Конрадом, але незалежно від нього, вийшла до кількох тематичних і смислових парадигм, які пізніше виявилися в самому центрі літературних інтересів століття» [1].

У творах письменників спостерігається суб'єктивізація світосприйняття, порушення хронології з розривом просторово-часових категорій, зміщення композиції. Між першою та

другою частинами «Овода» минає 13 років, у «Лорді Джимі» оповідь постійно повертається до подій, що відбулися на «Патні» під час висловлення погляду різними оповідачами, ніби починаючись із початку, таким чином створюється так би мовити поліфонія або, як зазначив Норман Шеррі, «множинність наративного методу» [15, с. ix].

Екстраординарні особистості, як Артур і Джим, виховувались у благополучних, забезпечених родинах, улюблені та плекані діти, опинившись у складних життєвих обставинах, виявляються беззахисними перед безжалісністю світу. Усвідомлення цього призводить до почуття розгубленості, а це в свою чергу веде до розуміння необхідності повернення втраченої честі, у Артура Бертона — через поновлення соціального статусу, у Джима — шляхом реабілітації самоповаги. Обидва опиняються в ситуації, коли оточуючі або відвертаються від них, або ставляться зверхньо, до Артура — через втрату суспільного становища і потрапляння на «дно» суспільства, де панують брутальність, грубість почуттів, немилосердне ставлення до хворих і неспроможних постояти за себе, у Джима — внаслідок невиконання службових обов'язків, порушення морської присяги. Ставши вигнанцями, відщепенцями, вони приймають рішення ніколи не повертатися до рідних на батьківщину, Артур — після розчарування у найулюбленіших людях на світі — матері й батька, Джим — через зневіру у самому собі. За законами неоромантизму, вони потрапляють у маловивчені екзотичні країни, герой Войнич — у Південну Америку, Конрада — в Індію, Бірму, Індонезію, острови Малайського Архіпелагу. Підкреслюючи неоромантичний контекст подібних сюжетних ходів, Ю. Юрасова зазначає, що «цілі таких подорожей формально різні, але за своєю суттю всі вони «спрямовані» на побудову нормативних етичних відносин (від хаосу до космосу, як у міфологічній свідомості)» [13, с. 361].

Кардинальні зміни у долях героїв відбуваються внаслідок їх нестандартних реакцій на події та несподіваних вчинків, які свідчать про лабільність їх психіки. Амусін вказував на «жадібний інтерес» письменників «до тендітної психічної організації, що балансує на межі патології, і лише надзвичайним зусиллям долає свою ущербність». А у географічній екзотиці дослідник вбачає «метафору незбагненної складності й заплутаності внутрішнього світу людини» [1].

Конрад зазначає «витончену чутливість», «витончені почуття» свого героя, що можна порівняти «з чимось на кшталт піднесеного й ідеалізованого егоїзму» [5, с. 138], «а його зранена душа, як птах із поламаним крилом, могла забитися в яку-небудь щілину, щоб там спокійно померти від виснаження» [5, с. 144]. Після усвідомлення накоєного, коли події починають публічно обговорювати на судні «Патна», відчуття Джима відбивають психологічний стан («Я подивився на нього. Рум'янець на його засмаглих, вкритих пушком щоках раптово потемнів і залив чоло до самих коренів кучерявого волосся. Вуха почервоніли, і навіть ясні блакитні очі стали значно темніші від припливу крові до голови. Губи злегка відстовбурчилися і затремтіли, наче він ось-ось вибухне сльозами. Я зрозумів, що він не в силах вимовити жодного слова, пригнічений своїм приниженням....» [5, с. 61]), що описує Артур Бертон, який перетворився на Фелікса Рівареса: «Невже вам ніколи не спадало на думку, що у цього жалюгідного клоуна є душа, жива, яка бореться, людська душа, захована в це скарлючене тіло, душа, яка служить йому, як рабиня? Ви, така чуйна, жалієте тіло в безглуздому одязі з дзвіночками, а подумали ви коли-небудь про нещасну душу, у якої немає навіть цих строкатих ганчірок, щоб прикрити свою жахливу наготу? Подумайте, як вона тремтить від холоду, як на очах у всіх її душить сором, як терзає її, наче батіг, цей сміх, як пече він її, наче розпечене залізо! Подумайте, як вона безпомічно озирається навколо на гори, які не хочуть впасти на неї, на каміння, яке не хоче її приховати; вона заздрить навіть пацюкам, тому що ті можуть заповзти в нору і сховатися там. І згадайте ще, що ж душа німа, в неї немає голосу, вона не може кричати. Вона повинна терпіти, терпіти і терпіти...». Конрад вважає за потрібне створити, за його висловом, «психологічний документ», який би розкривав природу героїзму і малодушності [15, с. x].

Така складна життєва парадигма героїв Войнич і Конрада на грані маргінальності, яка поступово переростає в героїзм: Артур Бертон жертвує своїм життям за свободу Італії, а Джим, намагаючись реабілітуватися в своїх очах та захищаючи ввірених йому людей, гине.

У романах Войнич і Конрада певним чином функціонує категорія абсурду, яка стане провідною у екзистенціалізмі: кожен ніби оточений своїм внутрішнім світом як стіною і не може та не хоче зрозуміти іншого. Трагічне існування людини в абсурдному хаосі буття — головна ідея тво-

рів Етель Ліліан Войнич і Джозефа Конрада. Тому такими близькими та зрозумілими залишаються вони для нас і зараз. Варто зазначити, що твори Войнич і Конрада продовжує читати і перечитувати молода генерація, але вже у віртуальному режимі он-лайн, а на форумах Інтернету дівчата розказують одна одній, як лили вже справжні сльози над долею Артура Бертона. На думку Джона Петерса, подібні герої «продовжують хвилювати читачів і XXI століття» [14]. «Він був одним із нас», — ці слова оповідача про Джима, які стали лейтмотивом роману, звучать сьогодні надзвичайно сучасно, коли нові покоління намагаються визначити та знайти своє місце у житті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амусин М. Век Овода / Марк Амусин // Вести-Окна (Израиль). — 1996. — № 11.

2. Базян Л. Дорогая Джим! / Лилит Базян // [Електронний ресурс]. URL : http://apropospage.ru/person.

3. Дербенева Л. Функциональная роль фиктивного автора в структуре произведений Джозефа Конрада / Л. Дербенева // Східнослов'янська філологія : зб-к наук. праць / Горл. держ. пед. ін-т інозем. мов, Донец. нац. ун-т / Редкол.: С. О. Кочетова (відп. ред.) та ін. — Вип. 16: Літературознавство. — Горлівка : ГДПІІМ, 2010. — С. 11–23.

4. Кашкин И. Джозеф Конрад / Иван Кашкин // [Електронний ресурс]. URL : http://blogspot.com.

5. Конрад Дж. Лорд Джим // Конрад Дж. Лорд Джим. Тайфун. Фрейя Семи Островов. Пер. с англ. А. Кривцовой / Послесл. Н. Банникова / Джозеф Конрад. — М. : Правда, 1989. — 480 с.

6. Крючков С. И станет он точно генералом / Сергей Крючков // [Електронний ресурс] : www.left.ru/2005/11/kriuchkov128.

7. Манн Т. Самое лучшее — любовь художника к человеку. Письма // Вопросы литературы. — № 6. — 1994. — С. 221–235.

8. Митягина С. С. Отражение религиозных исканий Э. Войнич в литературном творчестве писательницы // Филология и литературоведение. — Октябрь, 2011 [Электронный ресурс]. URL : http://philology.snauka.ru/2011/10/14.

9. Мітягіна С. С. Історичні прототипи Овода: спроба реконструкції авторського задуму Е. Войнич. // Современные научные исследования и инновации. — Сетябрь, 2011 [Электронный ресурс]. URL : http://web.snauka.ru/issues/2011/09/1692.

10. Письмо Э. Войнич к Б. Полевому от 14 января 1957 года // Войнич Э. Л. Сочинения. В 2-х томах. Перевод с англ. Сост., вступит. статья и коммент. Е. Таратута. — Т. 2: Прерванная дружба; Сними обувь твою; Письма. Коммент. Е. Таратута. — М. : Гослитиздат, 1963. — С. 569–571.

11. Соколянский М. Джозеф Конрад о литературе / Марк Соколянский // Вопросы литературы. — № 7. — 1978. — С. 202–206.

12. Таратута Е. А. Этель Лилиан Войнич. Судьба писателя и судьба книги. — Издание второе, дополненное / Евгения Александровна Таратута. — М. : Худож. литература, 1964. — 320 с.

13. Юрасова Ю. О. Авторская маска как элемент поэтики в произведениях английских неоромантиков / Ю. О. Юрасова // Наукові записки національного ун-ту «Острозька академія». Мат-ли міжнар. наук.-практ. конфер. 22–23 квітня 2010 р. «Міжкультурна комунікація: мова — культура — особистість». Сер. «Філологічна». Вип. 15. — Острог, 2010. — С. 361–364.

14. Peters J. G. The Cambridge Introduction to Joseph Conrad / John G. Peters. — Cambridge : Cambridge University Press, 2006. — 158 p.

15. Sherry N. Introduction / Norman Sherry // Joseph Conrad. Lord Jim. — London : David Campbell Publishers Ltd., 1992. — P. ix–xxi.

16. Simmons A. Joseph Conrad: Critical Issues / Allan Simmons. — New York : Palgrave Macmillan, 2006. — 239 p.

17. Stewart G. Joseph Conrad / Garrett Stewart // The World Book Encyclopedia. — Chicago; London; Sydney; Toronto : A. Scott Fetzer company, 1994. — In 24 v. — V. 4. — 1216 p.

Ірина ФРИС
Львівський національний університет імені Івана Франка

КОНЦЕПЦІЯ КОХАННЯ У МІФОЛОГІЧНІЙ ДРАМІ: «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА «МАЛАШКА» ГАБРІЕЛІ ЗАПОЛЬСЬКОЇ

Моєму незбагненному другові Романові К. присвячую

У статі проаналізовано драми «Лісова пісня» Лесі Українки та «Малашка» Габріелі Запольської в міфологічному аспекті. Це твори, побудовані на фольклорній основі. Здійснено порівняння головних героїнь — Малашки, пристрасної до тілесних та матеріальних втіх дівчини, та Мавки, ідеальної коханки.
***Ключові слова**: ранній модернізм, міфологізм, образ жінки, кохання.*

W artykule zostały przeanalizowane dramaty «Pieśń lasu» Łesi Ukrainki i «Małaszka» Gabrieli Zapolskiej pod kątem kodu mitologicznego — utwory te powstały z wykorzystaniem elementów folklorystycznych i ludowych. Zostały również porównane postacie głównych bohaterek — Małaszki, opętanej cielesnymi żądzami i Mawki, idealnej kochanki.
***Słowa kluczowe**: wczesny modernizm, mitologizm, obraz kobiety, miłość.*

This article analyzes drama «Lisova pisnya» («The Forest Song») written by Lesya Ukrainka and «Małaszka» written by Gabriela Zapolska in mythological aspect — these dramas are based on folklore and folk elements. The main female characters of this works were compared: Małaszka, staying under the influence of bodily passions and the perfect lover Mawka.
***Keywords**: early modernism, mythology, image of women, love.*

Габріеля Запольська (1857–1921) і Леся Українка (1871–1913) належать до одного покоління митців зламу XIX–XX століть, творчість яких має чимало як спільних рис, так і яскраво виражених відмінностей. Твори польської письменниці відносять до натуралістичного напряму епохи Молодої Польщі — Запольська змальовує міщанське середовище, драму буття пересічних людей. На слушну думку дослідника Юзефа Руравського, «безсумнівно, вона була новаторкою у сфері побутової проблематики, повною мірою розкривала і демаскувала облуду і брехню» [10, с. 391–392]. Одна з небагатьох прозаїків того періоду, вона ретельно аналізувала та відтворювала світ жіночих переживань. Героїні творів Запольської випромінюють виняткову чуттєвість, як приклад — закохана в панича Малашка, для якої не існує жодного табу в особистому житті. Авторка не зосереджується на психологічному аспекті стосунків чоловіка і жінки, її герої радше підпорядковуються біологічному детермінізму. За словами польської дослідниці Агати Халупник, «для Запольської анатомія настільки сильно детермінує жінок, що хотілося б її назвати вірною ученицею Фрейда, оскільки ж хронологія цього не дозволяє (вони були майже ровесниками, Фрейд — на рік старший від Запольської), можна сказати, що обоє по-своєму виражали дух часу» [7, с. 38].

На перший план жінка виходить і в українській літературі раннього модернізму, адже провідне місце в цьому періоді зайняли щонайменше дві визначні письменниці — Ольга Кобилянська (1863–1942) та Леся Українка. Як відзначає Оксана Забужко, в сучасній феміністичній критиці культури якраз епоха *fin de siècle* вважається переломною, коли творчість жінок здобула соціальне визнання як явище, а не як доривчі винятки з правила, і вчорашні «ідеалізовані матері й коханки, конвенційно метафоризовані як музи (…) могли приберегти собі творчу потугу для власного вжитку (саме тоді, на думку С. Гілберт і С. Губар, вперше з'являється в чоловічій культурі той гендерний "страх конкуренції" з боку жінок, котрим клекоче і гуде ціле XX століття)» [1, с. 149]. Тогочасна українська література найкраще підтверджує зростання ролі жінок-письменниць, які досягли рівня найвизначніших представників епохи раннього модернізму: Леся Українка стала великою поетесою-пророчицею на рівні з Тарасом Шевченком та Іваном Франком. Варто відзначити, що все частіше жінка становить центральний об'єкт творів, написаних як чоловіками, так і жінками.

Персонажі Лесі Українки глибоко переживають своє існування, входять у внутрішні конфлікти та ведуть духовну боротьбу. Авторка цілеспрямовано творить тип сильного героя. Ярослав Поліщук стверджує, що це одна з найважливіших засад її індивідуально-авторської естетики, що

ввібрала й елементи пізнього позитивізму (передусім сцієнтистські переконання, а також усвідомлення необхідності творення потрібної, корисної літератури, літератури «покріпляючого духа», за визначенням Івана Франка, відтак — взірцевих героїв), і неоромантичні чинники (герой-ідеаліст, благородний лицар-визволитель, служитель високих ідеалів). Водночас герой Лесі Українки виразно модерністичний — він не тільки не розчиняється у життєвій містерії, не тільки не пливе за течією, а й афектовано протистоїть середовищу, пропонуючи йому власну ідеалістичну модель цінностей і діянь [4, с. 149]. Письменниця описує такі ситуації, в яких герої через свою поведінку, через поборення егоїзму та здатність до самозречення намагаються знайти власну ідентичність, яку трактують як сенс та мету життя людини.

У цьому полягає різниця у зображенні життєвих шляхів героїв Лесі Українки та Запольської: польська письменниця ретельно досліджує генезу зла та його зростаючий вплив на суспільство, визначає результат цього процесу, але не цікавиться подальшою долею героїв. Натомість Леся Українка зосереджує увагу на екзистенційному та метафізичному вимірі, концентруючись на трансцендентних питаннях життя та смерті. Драми української авторки часто не мають подієвого типу композиції тексту, наприклад, побудована на внутрішніх почуттях дія «Лісової пісні» відображає їх еволюцію, сама ж сцена твору — поверхова, її реальне значення розкривається лише на глибших рівнях семантики образів.

Обрані для аналізу драми авторок належать до різних періодів їхньої творчості: «Малашка» (1883–1886) — один із дебютних творів Запольської, а «Лісова пісня» (1911) написана в останні роки життя Лесі Українки. Новела «Малашка» (1883) є першим літературним твором польської письменниці, результатом співпраці з львівським театром (у 1886 році з'явилася сценічна обробка «Малашки»). Ця драма зазнала нищівної критики і згодом була визнана однією з найбільш контроверсійних у спадщині Запольської. Авторка створювала різні типи жінок — починаючи від постаті з «низького» світу (визначення Єлеазара Мелетинського), при цьому вона не підкреслювала антиномії «двох Афродит» — небесної і земної, чи інтелігентної та простакуватої, а концентрувала свою увагу на біологічному детермінізмі: йдеться про тілесність і неможливість вийти поза її межі (як у випадку Малашки), а також про глибоку відданість (посвяту) власній дитині (як у випадку пані Марти): «Небагато жінок, які б так сильно любили своїх дітей. Це ніби ідолопоклонна прив'язаність — щось, що є мною і тримає мене при житті. В цій дитині закладене все моє майбутнє, через нього і для нього я існую!» [11, с. 207].

Незмінним елементом поетичного світу Лесі Українки є антитеза «двох Еросів», «двох Афродит», Уранії й Пандемос, «небесної» й «посполитої» (вульгарної — визначення Забужко [див.: 1, с. 240]) — опозиція конструктивних і деструктивних сил. Саме ця амбівалентність часто лежить в основі драматичного конфлікту. Герой через відмову від матеріальних благ (йдеться насамперед про Мавку з «Лісової пісні») набуває здатності духовного відродження і таким чином наближається до рівня ніцшеанської надлюдини:

О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попілець
ляже, вернувшися, в рідну землицю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець [6, с. 532–533].

У творчій концепції Лесі Українки дух і тіло поєднані в гармонійну цілість, так само як жінка і чоловік не протиставляються і не мають антагоністичного характеру. Особливо це проявляється у драмі «Лісова пісня», в якій міфологізм і непорушна єдність людини з природою сприяють гармонізації партнерських стосунків жінки і чоловіка.

Протагоністка «Лісової пісні» переживає хвилини піднесення при зустрічах із Лукашем. Саме він будить її зі сну своєю грою на сопілці: Мавка впадає в стан еротичного збудження від його гри — вона тремтить, скрикує з болем щастя, обдаровує коханого «неміряними і неліченими» дарами [6, с. 493], голос сопілки «солодко грає, як глибоко крає, розтинає білі груди, серденько виймає!» [6, с. 461]. Мавка, постать зі світу, позбавленого жіночих і чоловічих стереотипів, обдарована щирістю почуттів і свободою їх прояву, не зважає на загальноприйняті суспільні норми; вона повністю віддається коханню, перша освідчується в любові й пристрасті. Переживаючи блаженство, Мавка не знаходить слів для висловлення свого стану, що авторка підкреслює музикою як виразом найвищої любовної насолоди.

Кожна з письменниць, створюючи певний тип жінки, підкреслює важливе для зламу XIX–XX століть переконання: жінка є не тільки втіленням природи, як вважалося раніше, її призначення не обмежується лише материнством або роллю пасивного об'єкту пожадання чи любові; жінка відкриває величезні можливості (в аналізованих творах саме вона відкриває амбівалентність по-

чуттів, стає «провідником» у цій сфері, перевтілюється з тілесної особи в метафізичний «дух», акумулює мудрість, знання і досвід). При цьому коло героїнь Запольської тяжіє до образу нищівної, темної, містичної *femme fatale*, яка загрожує своєму життю, існуванню чоловіка й оточення. Малашка переживає характерний для модернізму декадентський настрій розгубленості, роздвоєння, тягар злої долі чи небезпеки: «Якась зла сила сидить в мені і щось в мені горить, ніби хоче розірвати на шматки. Весною, як вийду я в поле, то мене в гори рве, а вночі спати не дає. Не можу всидіти у дворі, а з поля жене мене щось до хати. І туга за чимось рве душу…» [11, с. 129]. Про неї говорять, що вона диявол, а не жінка; сама Малашка часто підкреслює свою подібність до річкових духів, особливо русалок, які вважалися небезпечними і нечистими духами: «Ха! ха! В мене зелені очі, як каміння на дні ручаю… А як вони змінюють колір, як блищать! Ха! ха! Блищать як зла сила! Велика чортівська сила!» [11, с. 130]. Малашка надає особливого значення матеріальним речам і суспільному статусу, вона надіється завдяки своїй красі й розуму ввійти до омріяного світу найкращого (на її думку) соціального класу — панів.

Героїня «Лісової пісні» Мавка, на противагу Малашці, не належить до людського роду, будучи лісовою істотою, вона Лісовика називає батьком або дідусем, вербу — старою матір'ю, березу — своєю сестрою, ніколи не покидає лісу, а навесні пробуджується від зимового сну. Вона така ж красива, як і Малашка, однак вирізняється витонченістю та ніжністю. Спосіб мислення Мавки суттєво відрізняється від поглядів Малашки: найвищими цінностями для першої є свобода, світ почуттів, краса, людська гідність; вона не сумнівається, що це вічні та незмінні цінності:

> *Ну, як таки, щоб воля — та пропала*?
> Се так колись і вітер пропаде! [6, с. 457].

Мавка, на слушну думку Забужко, найближче стоїть до архетипу Ідеальної Коханки, для якої любов — це безупинна й беззастережна самовіддача, спрямована на щонайповніше особистісне саморозкриття коханого чоловіка [1, с. 147–148], аби він міг, як каже Мавка Лукашеві, «своїм життям до себе дорівнятись». Кохання Мавки є конструктивним почуттям, воно розкриває і розвиває таланти закоханої пари.

Кохання Лукаша коливається між двома протилежними полюсами: творчим (конструктивним) і нищівним (деструктивним): з одного боку, він є Орфеєм для лісової дівчини, саме він відкриває їй світ почуттів і красу стосунків між чоловіком та жінкою, будить зі сну чи емоційного заніміння, дає їй «*душу*, як *гострий ніж*, дає вербовій тихій гілці голос» [6, с. 532], а з іншого боку — своєю зрадою завдає коханій найглибшої рани (спричиняє її смерть: «Я *душу* дав тобі? А тіло збавив!»). Мавка обдаровує коханого вічними дарами, завдяки ній він стає «трансфізично видющим» (визначення Забужко [1, с. 264]), пізнає справжнє щастя і щонайважливіше — мудрість.

Обидві драми — і «Малашка», і «Лісова пісня» — базуються на культурному багатстві людства, а саме на фольклорі, поганських віруваннях та народних звичаях і традиціях. Олена Пчілка (Ольга Косач), мати Лесі України, збирала та опрацьовувала волинський фольклор, донька також добре знала традиції та легенди рідної землі. У цьому контексті доречно зазначити, що Запольська у листі до редактора часопису «Kurier Lwowski» Людвіка Масловського з приводу видання «Малашки» писала: «Це ескіз майже з натури, бо таку селянку я знала на Волині» [див.: 10, с. 87]. За словами дослідника Юзефа Беніаша, нею була дочка панського конюха Юлька [див.: 8, с. 27].

Отже, обидві письменниці мали спільне джерело натхнення, хоча створені ними персонажі суттєво різняться.

«Малашка» Запольської, ймовірно, походить із традиції свят різдвяного циклу, а саме святкування 13 січня Меланії або Маланки, так званого «щедрого вечора». Василь Скуратівський, дослідник українського фольклору, так описує поганські вірування українців: донькою матері-землі Лади була Весна-Маяна, що її потім почали називати Милана-Миланка, тобто мила цілому світу. На неї звернув увагу лихий змій і забрав її у своє підземне царство, однак сміливець Безсильчик-Васильчик врятував Маланку з неволі, тому святкування Маланки мало символізувати весну, що вирвалася з неволі [5, с. 42]. До цього часу в Україні 13 січня святкують Маланки — за християнським календарем це день преподобної Меланії Римлянки.

Під час святкування хлопці «водять Маланку» — жартівника, перевдягненого у жінку, дуже активного і непосидючого: він розкидав сміття, заглядав у мисник, щоб відшукати глечик з молоком і помазати ним припічок, тому господарі заздалегідь приховували всяке господарське начиння «від біцеватої Маланки» [5, с. 46], хоча ніколи не забороняли їй зайти до оселі й не виганяли з дому. Дівчата в цей час починали ворожити. Часто в гурті є три або чотири Маланки-суперниці, які змагаються між собою в кращому співі, танцях чи гарнішому вбранні.

Аналізуючи роман Запольської «На порозі пекла», дослідниця Христина Клосінська

підкреслює, що письменниця, спираючись на традиційні сюжети та мотиви, перетворює та реінтерпретує міфологічну історію, змінюючи стать своїх героїв: «В міфології чоловік заходить у лабіринт, переходить через небезпечний простір, щоб перемогти звіра… В Запольської жінка сама для себе є лабіринтом, в якому вона губиться, як у пастці» [9, с. 72]. У драмі «Малашка» авторка також, опираючись на відомий в українському фольклорі мотив «водіння Малашки», змінює стать героїні.

Як стверджує Мелетинський, календарні міфи часто мають тісний зв'язок із відродженням, перед яким відбувся перехід із Хаосу до Космосу [3, с. 218]. В концепції Запольської Малашка є типовим втіленням femme fatale, яка одночасно руйнує гендерний стереотип: вона не є жертвою чоловіка, а сама стає причиною нещасть своїх залицяльників. Халупнік слушно зауважує, що сільська дівчина не те що спричиняє свою загибель, її радше нищить пристрасть і бурхливий темперамент [7, с. 40].

У певному сенсі Малашка — ініціаторка подій, тому її постать сприймається як контроверсійна й амбівалентна. Амбівалентність Малашки полягає в її роздвоєності: з одного боку, вона належить до світу Інших, відрізняється від усіх сільських дівчат, не знає страху, називає лісовика своїм вчителем, а з іншого — вирікається свого оточення, передусім чоловіка-Орфея, який намагається вберегти її від нещасть. Малашку можна назвати «низьким типом героя» (архетипний мотив магічних казок [2, с. 155–203]) — вона має низький суспільний статус, її зневажають оточуючі, несподівано робить героїчні подвиги та вступає в контакт із духами.

У драмі-феєрії Лесі Українки, як стверджує Поліщук, поєднано чотири елементи естетичної культури: а) міфологічний код образності; б) класичну світову культурну традицію; в) український світ, ментальність; г) естетичний досвід модернізму [4, с. 278]. Подібно до драми Запольської, хоча з більшою інтенсивністю, в «Лісовій пісні» фізичний / реальний світ поєднується зі світом метафізичним, представленим міфологічними та фольклорними постатями: Мавка як різновид русалки чи лісової німфи, Водяник і Потерчата, Русалка, Той, що греблі рве, Лісовик, Перелесник, Той, що в скалі сидить та інші.

В обох драмах — і в «Лісовій пісні» Лесі Українки, і в «Малашці» Запольської — ліс виступає як сакральне місце, водночас він символізує життя, в якому однак легко заблудитися, у фольклорі деяких народів ліс є втіленням пекла. У драмі Лесі Українки ліс заселений різними метафізичними створіннями, які можуть бути небезпечними для людей, що порушують права природи. Русалка говорить, що «я не терплю солом'яного духу! Я їх топлю, щоб вимити водою той дух ненавидний. Залоскочу тих натрутнів, як прийдуть!» [6, с. 454]. Мавка просить Лукаша не впускати до їхнього лісу Килину, застерігаючи / погрожуючи при цьому, що «у лісі є такі провалля, заховані під хрустом та галуззям, — не бачить їх ні звір, ані людина, аж поки не впаде...» [6, с. 500–501].

У «Лісовій пісні» прототипом Малашки є Килина — молода сільська дівчина, здорова і працьовита («молода повновида молодиця, в червоній хустці з торочками, в бурячковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій; так само зафалдований і зелений фартух із нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стяжками» [6, с. 496]), яка хоче зайняти місце Мавки в житті Лукаша. Ім'я Килина асоціюється з деревом або кущем калини: авторка наділяє свою героїню природною красою, Килина втілює родючість, активність, життєву силу. Однак дівчина обмінює свою красу, свої таланти, молодість і вроду на «клунки та мішки». Килина і Мавка відрізняються навіть своїм виглядом: перша одягнена в гарну вишивану сорочку, намисто дзвонить дукачами, як і Малашка, вона має червону хустку (Малашка — червону спідницю; у двох випадках можна говорити про підкреслення тілесності, адже червоний колір символізує кров, статеві стосунки, а також смерть), натомість Мавка, за словами матері Лукаша, завжди ходить розпатлана, нечесана і носить на собі манаття, зовсім не дбає про зовнішній вигляд та не звертає на це жодної уваги в інших.

Килина, як і Малашка, вдягають маски, необхідні у відповідних ситуаціях: на перших зустрічах із чоловіками вони вдають чесних, цнотливих дівчат, при цьому Мавка не знає жодних суспільних обмежень і відверто виявляє свої емоції та почуття. В перших розмовах із Лукашем вона зізнається, що світ став для неї милішим, кращим, ніж той, що досі вона знала, відколи вони поєднались, на що хлопець із зацікавленням та здивуванням відповідає: «То ми вже поєднались?» [6, с. 475]. Мавка не розуміє значення слів матері Лукаша, що дівчині не пасує самій ганятися за парубком, і дивується з них.

Мавка в драмі Лесі Українки зазнає певні зміни — від метафізичної постаті світу духів до ідеальної коханки світу людей, і в цих трансформаціях народжується її власна ідентичність. Тимчасом Малашка навпаки — губиться в чужому ворожому середовищі, не чутливому до краси і цінностей світу природи.

Смерть двох героїнь має різне значення: Мавка, перейшовши через пізнання таємниці

тілесності, народжується до нового життя (мотив смерті–воскресіння), натомість Малашка ніби перетворюється в русалку: в кінці драми чути її голосний звабливий сміх, сміх русалки, яка на смерть залоскотала необачних чоловіків.

Сутність Мавки, як і її поведінка, виходять за рамки буденності, її поради Лукашеві мають екзистенційний характер, вимагають самовдосконалення і самозречення. Лісова дівчина йде дорогою до найвищого рівня довершеності й прагне в цьому допомогти своєму коханому.

У драмі Запольської подібну роль відіграє Юлек; хоча Малашка виглядає сильнішою та настирливішою, все ж вона не виходить за межі власних меркантильних цілей та тілесності. Цікавим питанням є згода Малашки на шлюб із Юлеком, адже вона могла використати інші шляхи, щоб потрапити до панського двору. Привертає увагу важливий елемент, характерний для обох чоловічих персонажів драм — музика і гра на сопілці. Лукаш будить Мавку із зимової сплячки своєю грою:

> Бо він був ніжний, той весняний легіт,
> співаючи, їй розвивав листочки,
> милуючи, розмаяв їй віночка,
> і, пестячи, кропив росою косу…
> Так, так… він справжній був весняний вітер,
> та іншого вона б не покохала [6, с. 505–506].

Сопілка може трактуватися як фалічний символ, адже у хвилини найбільшого піднесення Мавка просить Лукаша заграти на сопілці. Також Юлек задовольняє неприборкані тілесні прагнення Малашки, хоча дуже швидко її неспокійний дух шукає нових відчуттів та переживань. Малашка, на противагу Мавці, віддавши своє тіло Юлекові, не відкриває йому ані серця, ані душі. Мавка натомість бере дар фізичної любові Лукаша й, одарована новою формою і буттям, беззастережно відкриває себе і свої почуття коханому.

Леся Українка у своїй драмі використовує фольклорний мотив перетворення героя (мотив метаморфози). У книзі «Золота гілка» Джеймс Фрезер підкреслює, що подібний мотив зв'язаний із вірою предків у переселення душ померлих у дерева, звідси — культ дерев та рослин, опертий на персоніфікації природи. В «Лісовій пісні» Мавка спочатку перетворюється у вербу, а в останній сцені, слухаючи гру свого коханого, знову спалахує давньою красою — переживає любовну насолоду і поєднується з Лукашем: «Вітер збиває білий цвіт з дерев. Цвіт лине, лине, і закриває закохану пару…» [6, с. 533]. Лукаш також зазнає змін, як слушно зауважує Забужко: в I дії, «весняній», Лукаш — романтичний закоханий хлопчисько, у II, «літній», — заклопотаний земними трудами й гоном женячки дорослий селюк-laborator, то в III дії, «зимовій», перед нами вже старий муж, мудрець-відун зі жрецької касти [1, с. 265].

Таким чином, герої драми Лесі Українки перед обличчям смерті зазнають трансцендентних змін — пізнають сенс існування, переживають духовну та фізичну любов і осягають таємницю безсмертя. Кардинально протилежно переживають смерть персонажі драми Запольської: Юлек стає безсильним, Малашка намагається втекти, а Лавданський чинить самогубство. В обох драмах міфологічний код проявляється як на текстуальному рівні — твори базуються на фольклорних мотивах, так і на аксіологічному — вічні теми культури і літератури (любов, смерть, віра, самотність) стають об'єктом моделювання авторками особливої дійсності з універсальним значенням. Різниця, натомість, стосується цінностей, які мали бути переказані реципієнтові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко; [2-е вид., виправл.]. — К. : Факт, 2007. — 640 с.

2. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки / Елеазар Мелетинский. — М.–СПб. : Традиция, 2005. — 240 с.

3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 406 с.

4. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.

5. Скуратівський В. Святвечір / Василь Скуратівський. — Кн. I. — К. : Перлина, 1994. — 288 с.

6. Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. — Харків : Фоліо, 2011. — 635 с.

7. Chałupnik A. Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała / Agata Chaupnik. — Warszawa : Errata, 2004. — 199 s.

8. Czachowska J. Gabriela Zapolska: monografia bio-bibliograficzna / Jadwiga Czachowska. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966. — 606 s.

9. Kłosińska K. Pensjonarki i histeryczki w powieści Gabrieli Zapolskiej Przedpiekle / K. Kłosińska // Nowa świadomość płci w modernizmie. — Kraków : TAiWPN Universitas, 2000. — 341 s.

10. Rurawski J. Gabriela Zapolska / Józef Rurawski. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1981. — 401 s.

11. Zapolska G. Utwory dramatyczne. Małaszka / Gabriela Zapolska. — Warszawa-Lwów-Poznań-Kraków-Lublin : Lektor, 1923. — 260 s.

УДК 821.161.2

Ольга ЦИГАНОК
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ФРАГМЕНТ ЕПІТАФІЇ БОЛЕСЛАВУ ХОРОБРОМУ В КИЇВСЬКІЙ ПОЕТИЦІ «ПАРНАС» (1719–1720)

A creator of the Poetics «Parnassus» from the 1719–1720 academic school years recommended to students of the Kyiv-Mohyla Academy an epitaph to Boleslaw the Brave as a model. A source for quotation is identified with high probability: «The Law of the Polish Kingdom» (1702) of Nicolai Zalashovskyi. The form the second row is unique among other known copies, recorded in Polish, German and Italian sources. It is a first in Ukraine and in total twenty first-known reception case of the epitaph to Boleslaw the Brave in the text tradition.
Keywords: *epitaph, manuscripts poetry, Medieval.*

Twórca poetyki «Parnassus» z roku akademickiego 1719–1720 polecał studentom Akademii Kijowsko-Mohilańskiej «Epitafium» Bolesława Chrobrego jako wzorowe. Najprawdopodobniej pisarz kijowski dowiedział się o tym utworze z «Prawa Królestwa Polskiego» (1702) Mikołaja Zalaszowskiego. Forma drugiego wiersza jest unikatowa wśród innych znanych odpisów, zachowanych w źródłach polskich, niemieckich i włoskich. W tradycji tekstu jest to pierwszy na Ukrainie, a dwudziesty pierwszy w ogóle znany przypadek rezepcji «Epitafium» Bolesława Chrobrego.
Słowa kluczowe: *epitafium, potyki rękopiśmienne, średniowiecze.*

Творець курсу поетики «Парнас» у 1719–1720 академічному році рекомендував студентам Києво-Могилянської академії епітафію Болеславу Хороброму як взірцеву. З великою долею ймовірності київський книжник дізнався про цей текст із «Права Польського королівства» (1702) Миколая Залашовського. Форма другого рядка не має аналогів серед відомих текстів-копій, зафіксованих у польських, німецькому та італійському джерелах. У традиції тексту — це перший в Україні та двадцять перший загалом відомий випадок рецепції епітафії Болеславу Хороброму.
Ключові слова: *епітафія, рукописні поетики, середньовіччя.*

Анонімна епітафія Болеславу Хороброму — один із найцікавіших творів цього жанру польського Середньовіччя. Текст досліджують із початку XIX ст., однак він залишається в центрі уваги науковців та перекладачів. Із багатої наукової літератури привертають увагу насамперед два ґрунтовні дослідження: Ришарда Ґаншинця [7] та Бригіди Кюрбіс [8]. Вважаємо аргументи, якими Бригіда Кюрбіс датує епітафію 1345 роком, а її автором називає познанського єпископа Яна з Кемпи [8, с. 96–98], а також твердження, що в основі твору лежить хронологічно більш ранній текст [8, с. 123], переконливими. Попри зроблене, польська дослідниця епітафій Барбара Мілевська-Важбінська вважає, що ще й досі не сказано вирішальне слово щодо датування, черговості рядків та інтерпретації тексту [10, с. 93].

Епітафія Болеславу Хороброму з чотирнадцяти рядків знаходилася на готичному саркофазі короля, який зберігався у кафедральному костелі м. Познань та втрачений 1790 р. [5]. Текст упродовж століть неодноразово переписувався, описувався, згадувався. Нещодавно віднайдено найдавнішу його копію в італійському рукописі першої половини XV ст., який зараз зберігається у бібліотеці м. Хантінгтон (США) [5][1]. Завданням цієї публікації є розглянути особливості рецепції епітафії Болеславу Хороброму в одній із київських поетик, про що в науковій літературі досі не йшлося. Ришард Лужний, автор відомого дослідження про польські літературні впливи у київських поетиках, епітафію, про яку йдеться, не згадує, бо поетику «Парнас» не розглядав [9].

Фрагмент (перші два рядки) цього твору подається як взірець леонінського вірша у двох збережених рукописах поетики Києво-Могилянської академії 1719–1720 навчального року «Парнас» [11]. Хоча рецепція епітафії Болеславу Хороброму на українському літературному ґрунті — явище одиничне, вона варта уваги, бо її форма відмінна від зафіксованої в інших пам'ятках:

Реконструкція Бригіти Кюрбіс (з різночитаннями) [8]1	Parnassus [11 (1), арк. 79; 11 (2), арк. 67-зв.]
Hic jacet in tumba2 princeps3 generosa4 columba5 [Тут лежить у гробі король, шляхетний голуб6]	Hic jacet in tu[m]ba7 princeps veneranda columba [Тут лежить у гробі король, шанований голуб]
Ch[r]abri8 tu9 es dictus10 sis11 in evum12 benedictus [Смілим тебе назвали, будь навіки благословенним]	Chrobri nomen, dicta, sit in aeternum benedicta [Смілий ім'я, [так] він [голуб] названий, хай він [голуб] буде повік благословенним]

[1] Познайомитися із цим текстом для порівняльного аналізу не вдалося.

Як дослідив Ришард Ґаншинець, на епітет голуба «veneranda» [шанований, поважаний] при цитуванні цієї епітафії натрапляємо у відомих йому випадках рецепції тільки один раз [8, с. 129]. Це з великою долею ймовірності дозволяє встановити претекст київської копії. Український книжник — автор поетики «Парнас» (1719–1720 рр.) — знав популярний у Речі Посполитій та якийсь час обов'язковий для студентів права у Краківській академії підручник «Право Польського королівства» (1702) Миколая Залашовського, де епітафія Болеславу Хороброму цитується з «veneranda» у першому рядку[2]. Дослідники епітафії Болеславу Хороброму одностайні в тому, що її перший рядок у версії з «generosa» — метрично правильний леонінський гекзаметр. Назва померлого «columba» (голуб) характерна й для інших середньовічних написів на могилах, писаних правильними леонінськими віршами [8, с. 101]. Цей епітафійний топос похвали був відомий уже в Римі наприкінці IV ст. (елогія папі Ліберію) [8, с. 112]. Латинська лексема жіночого роду «columba» [голуб, голубка] зустрічається в Овідія, Плінія, Горація, Теренція. Щодо епітафійного топосу вступу «Hic jacet…» («Тут лежить…»), то він змін не зазнав.

Український автор курсу поетики переробив наступний рядок: звертання до другої особи трансформував в оповідь про третю особу. Оскільки нам доступні два рукописи київської поетики «Парнас» і форма запису другого рядка в обох ідентична, про недбалий запис студентів, очевидно, в цьому випадку говорити не доводиться. Цей вірш, як вважають деякі дослідники, незграбний із погляду просодії [8, с. 101]. Таким чином, існували об'єктивні підстави для його «покращення», однак не думаю, що саме неідеальна просодія та метрика (наприклад, небажаний збіг голосних — зіяння «tu es») викликали у київського книжника бажання взятися за перо. Очевидно, не випадково автор київської поетики цитує тільки два рядки. Справа в тому, що не тільки другий рядок епітафії Болеславу Хороброму звернений до другої особи, а й наступні дванадцять. Тобто, переробивши другий рядок, автор, очевидно, стояв перед вибором: переробити усі наступні або обмежитися цитуванням початку епітафії. Як вказує Бригіда Кюрбіс, форма епітафії, у якій живий промовляє до померлого, трапляється дуже рідко. Один такий приклад із 1101 року віднайшов у «Латинській патрології» Ришард Ґаншинець [8, с. 110–111]. Ймовірно, автор поетики «Парнас» таких прикладів не знав, а оскільки подавав своїм слухачам взірці, можливо, був змушений довести до їх рівня, як він це собі уявляв, фрагмент епітафії Болеславу Хороброму. Щодо побажання безсмертя, то воно зберігається в обох варіантах другого рядка. У київському тексті посилюється роль лексеми «columba» (голуб), бо з нею узгоджуються прикметники із другого рядка.

Ришард Ґаншинець проаналізував рецепцію епітафії Болеславу Хороброму (згадки про її існування, описи, цитування тексту або його фрагментів, поетичні переробки), починаючи з 1422 р. і закінчуючи 1803 р. Усього Ришард Ґаншинець і услід за ним Бригіда Кюрбіс зафіксували 19 випадків рецепції епітафії. Варіантів тексту — десять [8, с. 106]. Як вказує Войцех Мішке, нещодавно віднайдена копія тексту в італійському рукописі першої половини XV ст. із бібліотеки м. Хантінгтон (США) — найдавніша зі збережених [5]. Таким чином, українська копія епітафії — одинадцята.

Поетика Києво-Могилянської академії 1719–1720 навчального року «Парнас» написана у формі катехізису, у вигляді питань і відповідей. Вона має бароковий характер, складається зі вступу та чотирьох частин. У першій частині йдеться про питання загальної поетики (про назву поезії, походження, корисність, тощо), у другій — про латинський вірш, у третій — про форми або види поезії, у четвертій — про стиль (тропи та фігури). Закінчується власне поетика додатком про польський та слов'янський вірш. Далі йдуть вступні відомості з риторики — про листи, про періоди та ампліфікацію, про хрію). У прикладній поетиці спочатку аналізується епіграматична поезія, далі елегія та лірика, після того епос та розповідь, у четвертому розділі буколіки, георгіки, сатири, комедія та трагедія. В останньому розділі — «захоплююча і курйозна поезія», до якої автор відносить і леонінський вірш3, одним із прикладів якого подає епітафію Болеславу Хороброму.

Епітафії латинського середньовіччя в українських поетиках XVII–XVIII ст. можна умовно поділити на дві групи. Серйозні епітафії присвячували відомим історичним особам того часу (королям, високим церковним достойникам). Ці тексти творили в руслі високої літератури дистихом елегійним як віршовим розміром ученої поезії або леонінським віршом як найпоширенішою формою віршування латинського середньовіччя. Жартівливі епітафії (королям та високим церковним достойникам

[2] Mikołaj Zalaszowski, 1702 r. Jus Regni Poloniae…, Posnaniae 1702, t. I, Tit. XXIV, s. 607.

[3] «Tandem ultimo de carmine leonino, grammatico, anaphorico, epiphorico, jocoso et hiulco» [Врешті на кінець про вірш леонінський, граматичний, анафоричний, епіфоричний, жартівливий і зіяючий] [Parnassus (2) 67-зв.].

— релігійним опонентам, поету-невдасі, учителеві, ученому, слузі тощо) писали леонінським віршем, часто — з консептом, цікавими формальними рішеннями в руслі літератури «низової». Твори обох груп відзначаються світським характером. Жартівливі епітафії латинського Середньовіччя, зокрема пародії текстів, глибоко укорінених у літературну традицію, були значно популярнішими в українських барокових трактатах, ніж серйозні твори цього жанру [1, с. 66–67; 2, с. 27–32].

Епітафія Болеславу Хороброму належить до серйозних епітафій середньовіччя. У київських поетиках цитування таких творів поодиноке, тому простежити традицію тексту на українському літературному ґрунті можливості немає. Один приклад у київських епітафіях усе-таки знайшовся. Йдеться про фрагмент середньовічної епітафії як вкраплення в пізнішому творі цього жанру. У київській поетиці «Cunae Bethleemicae» (Вифлиємська колиска, 1686–1687) натрапляємо на епітафію під заголовком «Vladislai Quarti Regis Poloniae» (Польському королю Владиславові Четвертому; 4, арк. 57]. Перший рядок цього твору — пародія на початок середньовічної епітафії завойовнику Вільгельму, нормандському вождю та королю Англії (1027–1087), яку написав архієпископ Йорка [6]:

Cunae Bethleemicae	The Feodal Herald
Hic jacet occlusus Rex parva magnus in urna13 [Тут запертий в урну малу король спить великий]	Rex magnus parva jacet hic Guillelmus in urna14 [Тут Вільгельм, великий король у маленькій цій урні]

Бачимо у двох варіантах тексту різний порядок слів. Замінена лише одна лексема — замість імені англійського короля подано нейтральне «запертий», а герой нової епітафії — польський король — буде згаданий лише у третьому рядку [1, с. 64–65]. Цей приклад, врешті, також поодинокий, показує, що літературна практика вільного поводження з анонімними епітафіями-претекстами на українському бароковому ґрунті існувала. У цьому випадку важко говорити, що викладач цитував твір по пам'яті та відхилився від першотвору або що студент чи слухач курсу неправильно записав.

Повертаючись до епітафії Болеславу Хороброму, яку автор київської поетики також сприймав як анонімну, вважаємо, що тут можливі обидва варіанти: як свідомі зміни тексту, так і формальні неточності. У латинських текстах натрапляємо на керування «dictus nomine», «dictus ex nomine» «dictus ab nomine», але не на таке керування, як у епітафії з київської поетики («dictus nomen»).

Таким чином, можемо стверджувати, що київський книжник — творець курсу поетики «Парнас», який у 1719–1720 академічному році рекомендував студентам Києво-Могилянської академії епітафію Болеславу Хороброму як взірцеву, дізнався про цей текст із великою долею ймовірності з «Права Польського королівства» (1702) Миколая Залашовського. Форма другого рядка не має аналогів серед текстів-копій, відмінна від зафіксованої в польських, німецькому та італійському джерелах. У традиції тексту — це двадцять перший відомий випадок рецепції епітафії Болеславу Хороброму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Циганок О. Епітафії Середньовіччя в українських поетиках XVII–XVIII ст. / Ольга Циганок // Слово і час. — 2012. — № 9. — С. 63–67.

2. Циганок О. Особливості та шляхи рецепції леонінських віршів-епітафій в українських поетиках та риториках XVII–XVIII ст. / Ольга Циганок // Сіверянський літопис. — 2011. — № 4. — С. 27–32 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.siver-litopis.cn.ua/arh/2011/2011n04/2011n04r01.pdf. — Назва з екрана.

3. Циганок Ольга. Польськомовні епітафії в українських поетиках XVII — першої половини XVIII ст. / Ольга Циганок // Київські полоністичні студії. — Том XIX. — Київ, 2012. — С. 240–244.

4. [Cunae Bethleemicae] (1686–1687). — Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису. — Ф. 499 П / 1729. — 298 арк.

5. Epitafium Bolesława Chrobrego. Nowy przekład [Elżbieta Zechenter-Spławińska, Wojciech Mischke]. — Cracoviae, MMVI [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http:// http://www.mediewistyka.pl/Chrobry.pdf. — Назва з екрану.

6. The Feodal Herald. An Online Newsletter from The Baronage Press featuring Heraldry and related subjects. — Vol. 3, № 2, August 2001 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.baronage.co.uk/nl/nl-03-02.htm. — Назва з екрана.

7. Gansiniec R. Nagrobek Bolesława Wielkiego / Ryszard Gansiniec // Przegląd Zachodni. — 7 (1951). — № 7–8. — S. 359–537.

8. Kürbis Brygida. Epitafium Bolesława Chrobrego. Analiza literazka i historyczna / Brygida Kürbis // Roczniki Historyczne. — Rocznik LV–LVI (1989–1990). — P. 95–132.

9. Łużny Ryszard. Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska: Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII–XVIII w. / Ryszard Łużny. — Kraków : Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego,1966. — 170 s.

10. Milewska-Ważbińska B. Ars epitaphica. Z problematyki łacińskojęzycznych wierszy nagrobnych /

Barbara Milewska-Ważbińska. — Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2006. — 208 s.

11. Parnassus aliis Apollinis cithara nobis exercitium poētīcum in Collegio Kievomohilano traditum et explicatum anno verbi incarnati 1719 in annum 1720. — Рукописи зберігаються в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису. — Ф. ДС/П 252. — Арк. 1–157; Ф. 509 П / 1718 — II. — Арк. 3–165.

(Footnotes)

1 Прийнята в сучасному польському літературознавстві.

2 Тут і далі різночитання (на основі праць Ришарда Ґаншинця [7] та Бригіди Кюрбіс [8]): Tumba.

3 Princeps, REX PIUS, слово пропущене.

4 Gloriosa, veneranda.

5 Columba.

6 Віршовий переклад автора статті: Спочива в тім гробі король, найшляхетніший голуб / Смілим його звали, завше щоб добре згадали.

7 Parnassus (1), арк. 79: tumba; Parnassus (2), арк. 67-зв.: tuba.

8 Chabri, Chabry, CHOBRI, Chrabri, Chrobri, Chrobry, Chrabrie, CHROBRI.

9 Tu.

10 Без коми або з комою.

11 Sis.

12 Ewm, aeuum, aevum, euum.

13 Віршовий переклад: «Тут запертий в урну малу король спить великий».

14 Віршовий переклад: «Тут Вільгельм, великий король у маленькій цій урні».

УДК 821.162.1

Елліна ЦИХОВСЬКА
Національний авіаційний університет

КОРЕЛЯЦІЯ «СВІЙ–ЧУЖИЙ» У Л. СТАФФА ТА М. МЕТЕРЛІНКА

У статті розглянуто концепт зовнішнього та внутрішнього простору через сприймання «свій–чужий», «безпечний–небезпечний» на матеріалі творчості Л. Стаффа та М. Метерлінка. Автор аналізує замкненість внутрішнього простору від проникнення інформації у творі «Там, усередині» М. Метерлінка, а також можливість втручання ліричного суб'єкта «свого» простору до «чужого» простору шляхом осягнення його об'єктів.

***Ключові слова**: простір, сприймання, інформативний, спостерігач, адитивний, втручання, «світова душа».*

W artykule omówiono koncept przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej w oparciu o dyhotomię «swój–obcy», «bezpieczny–*niebezpieczny*» ***na podstawie twórczości L. Staffa i M. Maeterlincka. Autor analizuje zamknięcie się przestrzeni wewnętrznej na przenikanie informacji w książce «Wnętrze» M. Maeterlincka, a także ewentualności ingerencji podmiotu lirycznego «swojej» przestrzeni do przestrzeni «obcej» poprzez poznanie jego obiektów.***

***Słowa kluczowe:** przestrzeń, percepcja, informacyjny, obserwator, addytywny, ingerencja, «dusza świata».*

The article deals with a concept of the external–internal space in the light of perception «mine–another», «safe–unsafe» in Leopold Staff's and Maurice Maeterlinck's creative work. The author analyses the restraint of the internal space from penetration of the lyric subject of «their own» space into «another» space by means of a comprehension of its objects.

***Keywords**: space, perception, informative, spectator, additional, intervention, World soul.*

Проблема просторової організації художніх творів, зокрема роль зовнішнього й внутрішнього просторів, завжди була об'єктом досліджень науковців. У цьому плані цінні розвідки Н. Копистянської, Т. Міхаловської, Е. Реверс, В. Топорова та ін. Проте в компаративному аспекті Л. Стафф — М. Метерлінк ця проблема не досліджувалася, хоча інтертекстуальність творчості польського митця відзначалася в працях Є. Квятковського, І. Мачеєвської та ін. Тому ми спробуємо простежити функціонування просторового коду «зовнішнє–внутрішнє» через сприйняття понять «свій–чужий» у творчості Л. Стаффа та М. Метерлінка.

Л. Стафф надає будинку функціональність простору безпеки. У вірші «Było to dawno...» ліричний суб'єкт розмірковує про негоду, про ворожий світ відкритого зовнішнього простору поза будинком, протиставляючи їм внутрішню затишну атмосферу кімнати. Крім того, замкнувшись усередині будинку, автор відчуває свою відокремленість від світу, і це його тішить:

> Na dworze noc tak ciemna, mróz szczypie siarczysty,
> Kurzawę śniegu miecie wietrzna zawierucha.
> W komnacie mojej ciepło, jasny ogień bucha,
> Nie dolatują do mnie wichury poświsty.
> Jest mi zacisznie, dobrze między mymi sprzęty,
> Siedzę samotny, jakby od świata odcięty.
> Jest mi dobrze i ciepło, spokojnie i cicho… [11, c. 40].

У вірші «Straszna noc» Л. Стаффа зовнішній та внутрішній простори ідентифікуються як небезпечний та безпечний. Враховуючи ремінісценції з твору «Там, усередині» М. Метерлінка, які прочитуються у вірші, вочевидь простір зовнішній та внутрішній мають сенс безпечного та небезпечного ще через те, що люди, які знаходяться всередині, захищені від інформації ззовні, вони в незнанні, натомість зовнішній простір небезпечний подіями, що відбуваються у ньому:

> Czasem zapada straszna noc, głucha, upiorna…
> Noc beznadziejna, sina i grozą potworna...
> A bladzi ludzie w taką noc o śmierci roją…
> Gdzieś w ciepłej izbie ludzie siedzą przy kominie… [11, c. 22–23].

У драмі «Там, усередині» М. Метерлінка герой твору, спостерігаючи через вікно за родиною загиблої дитини, не наважується увійти з цією звісткою: «...Занадто багато в них довіри до життя… Відділяють їх від ворога якісь мізерні вікна… І вони думають, що нічого не може відбутися, тому що вони зачинили двері і не знають, що душа живе особливим життям і що світ

не закінчується за дверима будинку…» [5, с. 184]. Розмірковуючи про метафізику життя, Старий тим самим фактично поділяє місце драми на два світи. На цьому наголошував ще М. Бердяєв, вважаючи характерним для М. Метерлінка «протиставлення внутрішніх мешканців будинку тим, які спостерігають з боку все, що там відбувається. Внутрішність будинку — це символ усього людського життя» [1, с. 195].

Проте, крім безпечного простору будинку і небезпечного зовнішнього простору, перед нами відкривається й інша класифікація, яка будується на врахуванні так званих знань, базується як на володінні інформацією, так і на її відсутності. Якщо для людей, які знаходяться усередині будинку, ці знання закриті (і на цьому власне побудований сюжет одноактної драми М. Метерлінка), то люди ззовні відрізняються наявністю знань, а точніше присутністю таємниці, що відкрита їм, але закрита для родини дівчини так само, як закриті їхні двері й захищене їхнє житло, що не забуває помітити спостережливий Старий: «Думають, що в повній безпеці… Двері зачинені… У вікон залізні задвірки. Стіни старого будинку вони відремонтували, у всіх трьох дубових дверей влаштували засуви… Передбачили все, що тільки можливо…» [5, с. 180]. І така закритість, захищеність, в якій живе ця родина, свідчить передусім про свідому відокремленість від інформації ззовні, але і це не робить мешканців будинку менш вразливими на вплив і проникнення ззовні. В іншій п'єсі М. Метерлінка «Сліпі» задвірки так само символізують захищеність від зовнішнього світу, що несе небезпеку та невідомість, незнані для групи сліпих. Герой твору Другий — сліпонароджений, опинившись ззовні, мріє про притулок: «Там знаходишся під захистом стін. Вийти не можна, боятися нічого — двері зачинені… Я завжди їх замикав…» [4, с. 65].

Двобічність представленого в драмі простору ідентифікується через означення категорією «свій–чужий», причому свій простір розташований із зовнішнього боку, боку спостерігача, натомість чужим стає простір по той бік (у нашому випадку внутрішній світ будинку) від свого, простір, люди в якому не обізнані з інформацією Спостерігача (Старого й Незнайомця). Однак за якусь хвилину ці два простори (свій простір в особі Спостерігача, що володіє інформацією, та чужий — родина загиблої усередині будинку, яка не володіє інформацією) поєднуються в один спільний для них інформаційний простір, оскільки представник свого простору, повідомивши представникам чужого простору звістку, таким чином впускає в свій інформативний простір інший простір, а той, через втручання в нього, втрачає риси особистого простору, стаючи спільним для обох сторін.

Про це йдеться і у вірші «Straszna noc» Л. Стаффа. Не зумовлюючи жодною деталлю своє знаходження у будинку або зовнішньому просторі, поет розмірковує про небезпечний бік простору, який не зумовлюється ані зовнішніми, ані внутрішніми чинниками. Для автора небезпечність полягає не стільки в просторі (а він у вірші вказується за допомогою невизначеного «десь…»), скільки у часі (це заявлено у самій назві вірша). Проте очевидним є те, що ліричний суб'єкт розташовується на момент нарації у безпечному місці, і це «десь…» зображує його міркування і співчуття до долі інших людей, автоматично розмежовуючи таким чином два простори — безпечний, в якому знаходиться автор, та небезпечний — по той бік від автора, де розташовані всі інші. Змалювання сцени очікування родиною чогось зловісного, що вони самі ще не знають, — це пряме посилання на п'єсу «Там, усередині» М. Метерлінка:

> Gdzieś w ciepłej izbie ludzie siedzą przy kominie:
> Nikt nie waży się przerwać milczenia, jedynie
> Matka oczy na ścianę obróci bezwiednie,
> Spojrzy i szepnie: «Zegar stanął», i poblednie,
> I wszyscy zimnym dreszczem wstrząsnęli się trwożnie,
> A dziewczęta poczęły się żegnać pobożnie...
> [11, с. 23].

Є. Квятковський вбачає у віршах «Zdarzenia cichych ludzi», «Straszna noc» та в інших поезіях схожої тематики «начебто конспект не написаної драми Метерлінка, драми, в якій все розігрується в трансцендентній сфері, що сигналізує своє існування знаками напоказ малозначущими, але для втаємничених — обдарованими незвиклим значенням» [9, с. 31].

У М. Метерлінка внутрішній діалог важливіший за зовнішній опис, мовчання та тиша панують над висловленням. Якщо в ранніх творах М. Метерлінка багато уваги приділено декораціям, обстановці, то пізніше акцент зміщується виключно на внутрішні переживання героїв, автор не відволікає читача зображенням побутових деталей. Такий самий розподіл про-

порцій притаманний і Л. Стаффу: «Елементи зовнішньої дійсності служать як матеріал вторинний або як символічні знаки до вираження рефлексійно-ліричних внутрішніх вражень» [10, с. 27].

На нашу думку, у вірші «Straszna noc» Л. Стаффа вгадується творчість А. Стріндберга, якого він, до слова, перекладав. Наприклад, перегуки з романом «Самотній» очевидні в ситуації, коли герой роману співчуває банкротству сусіда-торговця, хід його думок про механізм співчуття збігається зі стаффівськими діями у вищезазначеному вірші: «Часом я питав себе: що мені до цього? Але, можливо, так і треба, щоб над тобою нависло чуже нещастя, і воно незворотно наздоганятиме тебе кожного разу, коли, усамітнившись, захочеш заховатися від нього» [6, с. 217]. У творчості Л. Стаффа відбувається процес, який А. Стріндберг характеризує у творі «Самотній» (1903) наступним чином: «… завдяки телепатії ти живеш життям інших людей» [6, с. 217]. І якщо б не розбіжності у роках випуску між віршем Л. Стаффа «Straszna noc» (входить у збірку «Sny o potędze», 1901) та романом А. Стріндберга «Самотній» (1903), то можна було б із впевненістю стверджувати вплив останнього на творчість Л. Стаффа.

За словами самого Старого, одного з персонажів драми, на функції якого (повідомлення новини) фактично тримається весь твір, два простори поділяються на два світи. Старий усвідомлює різність та чужинність просторів, у яких знаходиться він зі своїм знанням того, що відбулося, та родина померлої у щасливому невіданні. Різність світів, в яких перебувають володарі інформації — Спостерігач й Незнайомець та реципієнт — родина загиблої, пояснюється бахтінською проблемою реляції «я–інший», за якою кожна інша сторона має свій власний обшир проблем, що стосуються й володіння інформацією. Фактично різноспрямованість інформації, якою володіє «я» по відношенню до «іншого», зводиться до піднятої Б. Успенським проблеми між тим, хто говорить, і тим, хто слухає. На думку літературознавця, той, що говорить, йде від системи до тексту (тобто кодує інформацію за допомогою окресленої мовної системи), слухач же навпаки — йде від тексту до системи, тобто декодує отриманий текст. Відповідно, якщо для мовця істотним є передусім ефективна система, що генерує даний текст (коли на сам текст він звертає менше уваги), то для слухача важливим є передусім досить виразний і повний текст. Отже, якщо увага мовця звертається передусім на парадигматику мови, то увага слухача скерована переважно на його синтагматику.

М. Бахтін називає першим моментом взаємодії «я» та «іншого» момент «перевтілення», що передбачає проникнення в ситуацію «іншого» через спостереження, бачення, пізнання і свого розміщення на місці іншого. Так, Спостерігач у творі «Там, усередині» застигає у ваганні повідомити лиху звістку і перевтілюється у світ іншого: приходить і оцінює ситуацію, а згодом починає розповідати Незнайомцю про образ життя цієї родини.

Посилання Л. Стаффа у поезії «Straszna noc» на метерлінківський твір тим більше підкреслює поділ на зовнішній та внутрішній простори небезпеки та безпеки. У п'єсі «Там, усередині» внутрішній простір кімнати постає чужим, але безпечним, а зовнішній простір споглядача — Старого демаркується як «свій», але небезпечний.

У М. Метерлінка віднаходимо два приклади збільшення/примноження інформації у площині тексту, про що свого часу писав Ю. Лотман: у першому випадку Спостерігач володіє інформацією й вирішує, коли саме і в якому обсязі її надавати; він вичікує зручну хвилину для оприлюднення інформації, тобто відбувається «отримання ззовні. В цьому випадку інформація виникає деінде і в константному обсязі передається реципієнту» [3, с. 18]. Другий випадок безпосередньо стосується отримання інформації зсередини, коли «ззовні отримується лише певна частка інформації, яка грає роль збудника, що викликає зростання інформації всередині свідомості реципієнта» [3, с. 18–19]. У цьому випадку нарощуванню конфлікту сприяють предмети й жести (постійні погляди на годинник, проказування молитви, реакція дітей на шум із зовнішнього простору), що примножують тривогу не через надання автором їм статусу тривожності, а через надання спостерігачами їм цього значення. Іншими словами — повсякденне життя, нейтральні, здається, дії родини, отримують нового, емоційно забарвленого змісту за рахунок рецепції Незнайомця і Старого. М. Метерлінк підкреслює, що родина не чекала сьогодні на доньку, тому вони виглядають навіть веселими. Натомість у Л. Стаффа атмосфера всередині кімнати подається від початку підготовчою, такою, що

віщує наступні події посередництвом власних відчуттів персонажів твору.

Якщо приймати «свій» простір в особі автора у вірші Л. Стаффа, а також героя Старого у М. Метерлінка, то простір «чужий» і у Л. Стаффа, і у М. Метерлінка населяють люди, що не знають про «моє» існування по відношенню до них, тобто у випадку Л. Стаффа — це люди «десь там», що є предметом його розмірковувань, у випадку М. Метерлінка — родина загиблої дівчини з твору «Там, усередині». Отож, і «свій», і «чужий» простори сприймаються посередництвом думок про один із просторів або через наявність знань про нього (тобто той, що пройшов через чиєсь сприймання) і можуть стати, або не стати, залежно від дій одного з вищеперерахованих представників просторів, простором, який я сприймаю, сприяючи змінам у ньому (у творі «Там, усередині» М. Метерлінка), та простором, який я сприймаю, але не сприяю змінам у ньому (вірш «Straszna noc» Л. Стаффа).

Наприклад, згідно з ситуацією у творі «Там, усередині» М. Метерлінка представник простору «свій» сприймає інший простір, оскільки бачить родину загиблої і може вплинути на цей простір звісткою про смерть їхньої дитини. Натомість у творі Л. Стаффа відбуваються дещо інші події: ліричний суб'єкт, розмірковуючи про події у житті інших людей, сприймає їх, але не може на них вплинути. Той факт, що Л. Стафф сприймає інших людей, є безумовним, оскільки, як пише М. Гловінський, сприймання відбувається вже за посередництва називання предмету: «…кожна мова у свій спосіб обіймає простір, обіймає вже тим, що його називає» [8, с. 80].

Л. Стафф, налаштований на зовнішній простір світу природи, мудрим устроєм і безпомилковим механізмом якої він не втомлювався захоплюватися, так само чуйно поводить себе по відношенню до повсякденного життя людини, «хоча б бідної, незначної, недорозвиненої» [7, с. 267]. Враховуючи цей фактор, К. Чаховський називає лірику Л. Стаффа «вселюдською» [7, с. 267]. Знаходячись у своєму безпечному просторі, в якому його долає сон, Л. Стафф у вірші «Przygnębienie» переноситься думками у простір «десь…», небезпечний простір, в якому бідують інші люди:

Chcę spać bez marzeń i rojenia...
Gdzieś płacz sierocy się odzywa...
Senność powieki moje klei...
Znużony trudem, bez nadziei
Błądzi wędrowiec mroźną nocą [11, с. 19].

Усе «зовнішнє може стати внутрішнім», стверджує Г. Гессе у новелі «Всередині та ззовні», оскільки «Нема нічого ззовні, нема нічого в мені, тому що те, що ззовні, те і в мені» [2, с. 282]. Подібний процес відбувається, коли герой твору «Там, усередині» М. Метерлінка Старий у момент прийняття рішення знаходиться ззовні, по інший бік від решти людей, які знаходяться всередині. Під час міркувань Старого про людей у внутрішньому просторі відбувається їхнє сприймання Старим, які через це в певному сенсі опиняються всередині, оскільки, сприймаючи річ, людина вводить річ всередину себе. До речі, таку думку проводить А. Стріндберг у романі «Самотній», знищуючи опозицію між зовнішнім і внутрішнім через перехідність цих двох станів один в одний. Розмірковування письменника відштовхуються від клаптиків паперу, що розкидані на вулицях, зміст яких при випадковому збігові з турботами героя створює вже невипадковий зв'язок внутрішнього й зовнішнього: «… якби не було цього мисленнєвого зв'язку між моїм внутрішнім світом і цим предметом зі світу зовнішнього, взаємопроникнення цих двох світів було б неможливе» [6, с. 211]. Новина, яку несе з собою герой М. Метерлінка Старий, до моменту подачі її адресату є предметом зовнішнім, але після її подачі, пройшовши через сприймання останнього, переходить у категорію внутрішнього.

Отже, простір у літературному творі, якщо він представлений у традиційному вигляді зовнішнього небезпечного та внутрішнього безпечного, залежить від сприймання і втручання/невтручання «Я» ліричного суб'єкта на територію цього простору. Усвідомлюючи існування іншого/чужого простору, суб'єкт існуючого «свого» простору може сприймати його в активний спосіб, як спостерігаємо у п'єсі М. Метерлінка «Там, усередині», тобто втручаючись у хід подій, а також може сприймати інший простір пасивно, як переважно відбувається у віршах Л. Стаффа, жодним чином не втручаючись в його перебіг. Причому в другому випадку не відбувається взаємодія двох просторів «свій–чужий» через однобічне сприймання, натомість у першому випадку це має обопільне сприймання, оскільки один суб'єкт знає про існування іншого, а значить і сприймає його.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. К философии трагедии. Морис Метерлинк / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. — М. : Искусство, 1994. — Т. 2. — С. 187–210.

2. Гессе Г. Внутри и снаружи / Герман Гессе // Гессе Г. Собр. соч.: в 8 т.; [пер с нем.]. — М. : Аст, Харьков : Фолио, 1995. — Т. 6. — С. 280–291. — (Urbi et Orbi).

3. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Юрий Михайлович Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М. : Наука, 1973. — С. 16–22.

4. Метерлинк М. Слепые // Метерлинк М. Пьесы / Под ред. Н. М. Любимова / Пер. с фр. — М. : Искусство, 1958. — С. 53–82.

5. Метерлинк М. Там, внутри // Метерлинк Морис. Пьесы. — М. : Гудьял-Пресс, 1999. — 528 с. — С. 173–190.

6. Стриндберг А. Одинокий / Август Стриндберг // Стриндберг А. Избранные произведения; [пер. с фр. Н. Минского и Л. Вилькиной]: в 2 т. — М. : Худ. лит-ра, 1986. — Т. 1. — С. 201–260.

7. Czachowski K. O poezji Leopolda Staffa // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa: 1878–1948 / Zebrali i przygotowali do druku Juliusz W. Gomulicki i Julian Tuwim. — Warszawa : Związek Zawodowy Literatów Polskich, 1949. — 369 c.

8. Głowiński M. Przestrzenne tematy i wariacje // Przestrzeń i literatura: studia / Pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. — Wrocław : Zakł. Narod. im. Ossolińskich Wydaw. PAN, 1978. — S. 79–96.

9. Kwiatkowski J. U podstaw liryki Leopolda Staffa / Jerzy Kwiatkowski. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966. — 285 s.

10. Pańczyk H. Ze studiów nad liryką Leopolda Staffa / Halina Pańczyk. — Poznań : UAM, 1960. — 91 s.

11. Staff L. Poezje zebrane: w 2 t. / Leopold Staff. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. — T. 1. — 1147 s.

Наталя ЦЬОЛИК
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ІСТОРІЯ ТА МІФ У ТВОРЧОСТІ МІХАЛА ЧАЙКОВСЬКОГО

У роботі проаналізовано історіософські й соціокультурні передумови появи історичних творів Міхала Чайковського, основні джерела літературної творчості, наративну концепцію автора та роль позасюжетних елементів у створенні ним прозової формули романтичного українізму.

***Ключові слова**: романтизм, «українська школа», козакофільство, слов'янофільство, вальтерскоттизм, багатокультурність, історична проза, ґавенда.*

Zostały przeanalizowane historiozoficzne i społeczne przesłanki powstania historycznych dzieł Michała Czajkowskiego, podstawawowe źródła twórczości literackiej, koncepcja narracji autora i rola elementów pozafabułowych w stworzeniu przez niego prozowej formuły romantycznego ukrainizmu.

***Słowa kluczowe**: romantyzm, «ukraińska szkoła», kozakofilstwo, słowianofilstwo, walterskottyzm, wielokulturowość, powieści historyczne, gawenda.*

This paper analyzes historiosophical and sociocultural prerequisites of historical works Michal Tchaikovsky, the main sources of literary creation, narrative conception of the author and pozasyuzhetnyh elementiv role in creating it prosaic formula romantic Ukrainism.

***Keywords**: Romanticism, «Ukrainian school», kozakofilstvo, slavophilism, valterskottyzm, multiculturalism, historical fiction, havenda.*

Україна була батьківщиною багатьох польських романтиків, серед яких Северин Гощинський, Міхал Грабовський, Александер Кароль Гроза, Теодор Томаш Єж, Генрих Жевуський, Тимон Заборовський, Юзеф Богдан Залеський, Антоній Мальчевський, Томаш Падура, Юліуш Словацький, Зенон Фіш, Міхал Чайковський, із якою більшість цих митців пов'язала свою суспільну та літературну діяльність, кожен з яких обрав власний спосіб вираження почуттів до української стихії, природи, побуту, традиції, фольклору та історії, індивідуалізовано інтерпретуючи події попередніх епох, що стало свідченням широкого процесу взаємодії української та польської культур. У XIX ст. українська проблематика, зокрема історична, у творчості польських романтиків рефлексувала не лише естетичні уподобання, а насамперед давала можливість висловлення власних світоглядних і естетичних позицій, підпорядкованих головній меті — боротьбі за відродження державності. У романтичному доробку «української школи» синтезувалися східні (українські) та західні (європейські) соціокультурні елементи, що дало дослідникам підставу назвати її своєрідним явищем «на Схід від Заходу та на Захід від Сходу» [7, с. 126].

Попри численні дослідження, присвячені творчості окремих її представників та аналізові загальних тенденцій розвитку на тематичному, образному, стилістичному рівнях ліричних творців, маловивченою залишається епічна спадщина «української школи». Більше того, твердження щодо її характеру є диференційованими, адже сам прозовий наратив був надзвичайно різноманітним. У польському романтизмі він лише почав формуватися, хоча Західна Європа вже мала значні надбання. Принципи історизму, запроваджені Вальтером Скоттом, культивували на польсько-українському ґрунті Міхал Грабовський, Генрих Жевуський, Міхал Чайковський. Натомість інший відомий письменник доби — Юліуш Ігнацій Крашевський — у своїх історичних повістях не пішов за традицією Вальтера Скотта, надавши перевагу документу над сюжетом, при цьому увиразнював дегероїзацію національної історії, висловлюючи песимістичний погляд на неї. Міхал Чайковський залишався під впливом англійського письменника, оспівував та ідеалізував козацький світ у переломних моментах його історії, даючи читачеві зразки пластичного й динамічного вальтерскоттівського роману. Саме тому Міхал Чайковський вважається піонером польського історичного роману. Міфологізована візія історії та сучасні польсько-українські відносини знаходять своє вираження в різних наративних формах — щоденника, ґавенди («Ґавенди», «Легенди», «Дивне життя поляків і польок»), авантюрної пригоди («Вернигора», «Кірджалі», «Стефан Чарнецький», «Кошовата», «Овручанин», «Гетьман України»), сучасної повісті («Родина Гілів», «Анна»), повісті-

памфлету («Болгарія», «Немоляка», «Боснія», «З часів гетьмана Ляха»). Невідомими залишаються слов'янсько-турецькі повісті про наддунайських козаків, рукописи яких згоріли в Стамбулі.

Стихією Міхала Чайковського був рух життя — безпосередня дія, в якій вбачається розмах, упевненість, бажання внести в дійсність все те, чим він марив. Саме тому найменшу увагу романтик звертав на свою літературну творчість, адже вона була компенсацією того, що не вдавалося втілити в дійсності. Поміж прагненнями Міхала Чайковського і навколишнім світом існувала разюча прірва, що зводила нанівець усі його починання. Саме завдяки літературній діяльності автор «Вернигори» реалізовував свою тугу до минувшини, мріяв про Україну, створював світ, який хотів би бачити навколо себе. Джерелами його письменницької творчості були козакофільство, слов'янофільство та життєвий досвід автора.

У ті моменти, коли втрачається суспільна роль політика і жовніра, приходить момент літературної творчості. У ній окреслюються три періоди. Перший — це 1835–1841 рр., коли Міхал Чайковський перебував в еміграції і писав (спочатку французькою) козацькі оповідання, розпочавши згодом найкращу частину своєї прозової творчості вже польською мовою («Козацькі повісті» (1837), «Вернигора» (1838), «Кірджалі» (1839), «Стефан Чарнецький», «Анна» та «Ґавенди» (1840), «Кошовата», «Українки», «Овручанин», «Гетьман України» (1841)). Події, описані в цих творах, відбувалися переважно в Україні, часом у Польщі. Саме тому проблематику цього періоду творчості можна окреслити як польсько-козацьку. Дворазове перебування в Італії (1840–1841) приносить певну зміну наповнення творів Міхала Чайковського. Письменника зацікавив не стільки стародавній Рим, як боротьба італійців із французами за часів Наполеона. Постають оповідання, акція яких розгортається на початку XIX ст. у Римі та Флоренції. З італійськими мотивами тісно переплітаються козацько-українські ідеї, тому проблематика цих оповідань визначається як італійсько-козацька. Сюди належать невеличкі твори, що ввійшли до тому «Повісті» (1844), та публікації в часописах. Третій період охоплює роки постійного перебування Міхала Чайковського в Туреччині, на Балканах, російській Україні — від 1843 р. і до смерті в 1886 р. Низка польських дослідників (Марек Квапішевський [9], Юліуш Кіяс [8], Анджей Фабіановський [6].) неоднозначно оцінювала літературну вартість прози та письменницький талант Садика Паші, вважаючи цей період часом занепаду таланту. Виходять друком твори, об'єднані новою турецько-слов'янською тематикою: «Болгарія», «Немоляка» (1871), «Легенди» (1872, 1883–1884), «Родина Гілів» (1874), оповідання в альманасі «Козаччина в Туреччині» (1857), автобіографічні твори, зібрані в «Дивному житті поляків і польок» (1865), залишилася рукописом повість «Боснія», що зберігається в бібліотеці Варшавського університету. Літературна діяльність не була для Міхала Чайковського головною справою життя, за її допомогою він досягав іншої мети — відкриття шляху до втілення романтичної ідеї чину.

Міхал Чайковський втілював свої погляди не лише в літературних творах — усе його життя є спробою реалізувати мрію про слов'янську єдність на ґрунті відродження козацтва. Письменник спрямував усю творчість на те, щоби представляти, популяризувати й прославляти козацьку Україну, а наприкінці життя — щоб відродити її політичну й мілітарну силу для порятунку Європи. Козакофільство Міхала Чайковського стало синкретичним феноменом, що з'єднало літературу, політичну агітацію, історію, археографію, патріотизм та національне відродження. У творчості Міхала Чайковського міф козацької України переходить у різновид історії — ідеалізованого минулого.

Слов'янська проблематика була ідеологією Міхала Чайковського, основою його світобачення. Це мало обґрунтування, адже письменник виріс в оточенні українців, поляків, росіян, сербів, болгар, чорногорців. Особливого значення для Міхала Чайковського набуває ідея єдності слов'ян на еміграції в Парижі, власне тут відбувається ідеалізація країни дитинства, визрівання слов'янського міфу. Ці тенденції Міхал Чайковський виразно подав у першій слов'янській повісті «Кірджалі», де утверджував єдність слов'ян із метою визволення з турецької неволі. Особливістю твору стали події на Балканах, про які раніше написав О. С. Пушкін [2, с. 187]. Протягом майже десяти років (від 1841 р.) Міхал Чайковський із великим запалом і вірою реалізовував свою слов'янську програму, користуючись досить широкою мережею агентів. Вражає різноманіття і багатство галузей та форм заходів, скерованих на впровадження цього «слов'янського» проекту. Крім організаційно-мілітарних та політичних заходів, Міхал Чайковський ініціює пропагандистські,

освітні, економічні, релігійні акції. Відбувається не лише нагромадження зброї і формальна політично-військова співпраця, а втілюються проекти слов'янської друкарні, болгарського календаря, створення шкіл і торгових об'єктів, надання фінансової підтримки для молоді, запрошення поляків на службу вчителями, лікарями, інженерами, військовими інструкторами (які мали безпосередній вплив на місцевих жителів). Міхал Чайковський хотів воскресити давню Січ, козацьку Україну. Вільна Україна — це не локальна проблема, а важлива ідея для всієї Європи. У період розчарування, невдалої реалізації проектів Міхал Чайковський опрацював власний варіант ідеї політичного слов'янофільства. Він озвучував можливість слов'янофільсько-турецької коегзистенції — добровільного об'єднання слов'янського світу на чолі з султаном. За майже двадцять п'ять років втілення слов'янської ідеї в Туреччині Міхалу Чайковському вдалося створити козацькі полки, що мали стати початком армії слов'ян, прийняти іслам і стати Садик Пашею, всю літературну творчість присвятити слов'янсько-турецькому єднанню. Матеріальним синтезом авторських мрій про державу стала «Боснія», яка була своєрідною слов'янською епопеєю. У цій балканській повісті Міхал Чайковський відійшов від літературної моди на орієнт, характерний для «Кірджалі», став над релігійними амбіціями, вираженими у повісті-памфлеті «Немоляка», оминув утопічні політичні концепції, якими вирізнялася «Болгарія».

На початку сімдесятих років зруйнувався і цей протурецький варіант слов'янофільства. Міхал Чайковський уже переконаний, що повернення до Росії і визнання її найсильнішою — це дорога для визволення слов'янського люду. На сприйняття і реалізацію такої перспективи серйозно вплинули ліквідація слов'янського характеру козацьких полків та недавня катастрофа Франції. У такій ситуації можна було стати проросійським слов'янофілом або повністю відмовитися від політичних ідей. Реалізувати ідею турецько-російського компромісу заради слов'янської єдності ані колишньому полководцю, ані літератору не вдалося.

Проблема конфлікту ідентичностей у творах Міхала Чайковського також існує як суспільне та історичне явище і як така заслуговує на увагу, але в низці конкретних творів психологічні й символічні моменти мають явно принижене звучання, а часом їх зовсім бракує. І в польській, і в українській, і, до речі, російській літературах першої половини XIX ст. Україна виступає в різних тематичних і жанрових контекстах: в описово-подорожньому, етнографічному й фольклорному, побутовому й історичному. Її недавнє минуле стає ґрунтом для роздумів про суспільний лад. Не менш істотним є факт, що для романтиків, польських і українських, історія України — це майже виняткова історія козаччини; давніша історія, період Київської Русі, по суті, не враховується. У творчості Міхала Чайковського це явище стає окремою проблемою, навіть мономанією, і матеріалом для численних варіантів та інтерпретації.

Усе життя Міхал Чайковський присвятив двом цінностям: Польщі та Україні. Батьківщину ототожнював із багатоетнічним і полірелігійним суспільством Польщі, а козацька Україна назавжди залишалася центром вітчизни. Успіх України є умовою історичної величі Речі Посполитої, що, у свою чергу, гарантує козацькі свободи і щастя Україні. Зі свободи починалася любов до батьківщини, з гідності — доблесть. У літературному баченні Міхала Чайковського європейський лад має спиратися на силу незалежної Польщі, створеної на основі вірності старим звичаям та збереженої козаками. Історія Польщі, на думку Міхала Чайковського, містить темні сторінки злочинів та брехні. Ці епізоди чергувалися зі світлими, радісними моментами, коли польське та козацьке лицарство отримувало перемогу за перемогою. Автор стверджує, що головною бідою Польщі є недолуге керівництво й занепад давньої віри, звичаїв, захоплення всім іноземним. Старопольські цноти і глибокий патріотичний сенс сарматської волі збереглися лише в Україні, у неспокійній козацькій стихії. Україна була не лише силою, а й реліквією — книгою, котру писали різні культури, мови, релігії.

Міхал Чайковський вірив, що Україна не сказала ще останнього слова в історії. На його думку, українська стихія привнесла в літературу оригінальність, самобутність. У нотатках до першого видання «Козацьких повістей» письменник подав не лише пояснення української історії, топографії, звичаїв, а й свої переконання щодо польсько-українських (польсько-козацьких) стосунків. Аби наблизити Україну до читача, він тлумачить українські слова та фразеологізми, переказує історії життя отаманів, подає бібліографічні довідки, посилаючись на книги з історії козацтва, пояснює виникнення певних сюжетів, критично переглядає традиції польської літератури [4, с. 281].

Спроба Міхала Чайковського зафіксувати новий образ України, козацької минувшини і польсько-українського співіснування, відкрити їхню найправдивішу сутність залишилася нездійсненою, тому що і в українському, і в польському середовищі відбувалася подальша поляризація. Саме тому у творчості Міхала Чайковського знаходимо багато матеріалу, який розкриває шляхи розвитку української культури в тісному взаємозв'язку з польськими традиційними надбаннями серед слов'янських народів у рамках загальноєвропейського контексту.

Образи народного середовища Міхал Чайковський створював на основі романтичних стереотипів поезії «української школи». Читач не відчуває штучності чи збентеження, у творах панує атмосфера гармонійної цілісності, окремі елементи, зовнішні впливи приєднуються до потоку почуттів та авторської фантазії. Письменник спостерігає за життям, змальовуючи його з правдивістю, хоча більшість образів не належить до фіктивних і звичних фігур, а це найчастіше дійсні герої, з характерними моральними рисами. Варто звернути увагу на те, що об'єктивізм героя зникає лише тоді, коли автор починає розвивати свої ідеологічні концепції.

Найвеличніші літературні твори романтичної доби були створені на основі особистих переживань та життєвих перипетій самих авторів, тому більшість художніх образів, долі яких так притягують до себе читача, створюють враження насправді існуючих, вони є ніби двійниками своїх творців. У спробі окреслити романтичного етногероя потрібно врахувати жанрову різноманітність творів, в яких герой є основним носієм сенсу твору та представником визначеного середовища або психотипу. Окрім того, різні сюжетні лінії твору не дають нам змоги говорити про однорідність його героїв. Особливої уваги потребують різноманітні нетипові фігури, диваки, міфічні постаті.

Міхал Чайковський, використавши свої давні інтереси, сягнув до добре знайомої йому шляхетської культури та народного середовища України. Літературний автопортрет Міхала Чайковського-козака складали дві невід'ємні частини — письменник та жовнір.

Романтичний етногерой у творах Міхала Чайковського — це насамперед козак. Використовуючи мистецькі прийоми, письменник створив цілий авантюрний світ козацтва, який перестав бути лише історичним чинником, набув сенсу міфотворчого явища тому, що автор наділяє козака найкращими рисами як героїчного лицаря, сина степу, дитя природи. Козаки Міхала Чайковського складають добре організоване лицарське братство, об'єднане спільною вірою і войовничим покликом, цінують свободу, прагнуть пригод, ігнорують спокійне щоденне життя. Водночас вони ідейно свідомі, автор вважає їх повноправними партнерами польської і української шляхти. Найголовніше, що вкладав в образ козака митець, — це силу, здатну рухати польський народ морально і політично. Навіть звичайний підлеглий козак у творах Міхала Чайковського є вираженням упевненості й свободолюбства.

Особливе місце у творах Міхала Чайковського займає образ польського шляхтича та сарматської традиції. Позиція автора є неоднозначною до героя: з одного боку, бачимо пересічне середовище, з іншого — переконання в протилежному, що шляхта є своєрідним ідеалом. В «Овручанині» шляхта добре відпочиває, п'є, гуляє, грає в карти і прикривається тим, що чекає на наказ керівника, аби організувати повстання. Овруцька шляхта втратила давню велич та ідеологію, хоча десь у душі ще жевріє вогник національної свідомості, але вже немає сил для плідних дій. У передмові до «Кірджалі» Міхал Чайковський відзначив, що фундаментом справжнього героїзму, а разом з тим народної епопеї, може бути лише шляхта, котра вийшла з того ж народу: «Wątkiem do epopei narodowej — siłą, sterem narodowości jest Szlachta — z rodu — z tradycji. Taka jaka jest w Polsce (...). Tylko jedna szlachta może utworzyć i przeobrazię w epopeję narodową ona tylko może wyrzec to słowo i postawić go w ciele» [2, c. XII]. Автор відображає то неприйняття шляхти і любов до козацького люду, то ідейний, полемічний настрій еміграції.

У творчості Міхала Чайковського чітко прослідковуються дві ідеологічні стихії: з одного боку, він отримав у спадок усі привілеї польського шляхтича, з іншого — став проявом козацького міфу. Його ставлення до юдаїзму теж не мало чітко виражених консеквентних рис, ані не було однозначним. «My, Żydkowie, dobrzy ludzie, i by nas używali na szpiegów, a tak byśmy służyli i jednym, i drugim, zwyczajnie po naszemu» [5, c. 155]. Причиною цього стали загальноприйняті поміж шляхтою пересуди, приправлені відкритою агресивністю до єврейського народу. Окрім цього, у Міхала Чайковського був свій власний досвід співпраці з євреями — варто хоча б пригадати той факт, що під час перебування у Туреччині Міхал Чайковський створив єврейський за-

гін для участі у Кримській війні. Збірний образ єврея у творах письменника дуже колоритний та індивідуалізований.

Героями творів Міхала Чайковського стають своєрідні особистості, з притаманними позитивними чи негативними рисами, незалежно від етнічної приналежності. Особливо це стає видимим у творах із національною проблематикою, в яких патріоти духовно близькі автору. В епічних творах Міхал Чайковський представив героїв різних епох, вигаданих і зображених реалістично. Охоче автор присвячує фабулу своїх творів Січі, не вагаючись використовує події героїчного минулого.

На прикладі життя і творчості Міхала Чайковського видно, наскільки трагічною була доля людей, котрі в непрості часи для своєї держави перебували у постійному пошуку шляхів до поставленої мети. Саме тому багатокультурність у долі й творчості Міхала Чайковського не була беззаперечною істиною, а лише своєрідною дійсністю. Його доля — це «casus Чайковського», в якому вдалося поєднати неможливе: козацьку і польську, східну й західну культури.

Ознаки романтичної багатокультурності виявляються у всіх творах Міхала Чайковського, якщо не буквально, то у підтексті. Речником національної ідеї та втіленням носія багатокультурності є міфічний образ Вернигори. Письменник змалював головного героя на основі польської версії легенди — огорненого таємничістю козака-ляха. Головного героя оточують козаки та шляхтичі, поляки та росіяни, євреї та цигани. Той факт, що Вернигора враховує позицію Франції, запорізького козацтва, татарського Криму та Туреччини, вказує на багатонаціональну політичну настанову, яку автор хоче донести до читача. Описуючи особливості побуту, культури, звичаїв, природи Міхал Чайковський не може їх замінити спорідненими міфічними уявленнями іншого народу: епічні твори насичені лексикою, що відтворює національний колорит, етнічну чи релігійну належність до певної громади.

В епічному творі «Овручанин» автор підкреслює, що мешканці волинських земель живуть поза часом — так, як жили їхні предки і як будуть жити правнуки. Міхал Чайковський відтворює багатокультурність Овруча — це ніби мініатюра цілого світу, макрокосмос, замкнутий у тісний простір міста: «Na wzgórzu odbielą jasni się kościół dominikanów i wieżyca ku niebu się piętrzy. (…) Niedaleko kościoła jak minaret wschodni strzela kopułą w obłoki cerkiew świętego Mikołaja. Na drugim wzgórzu olbrzymie, pojezuickie zabudowania (…) na innym wzgórzu cerkiew świętego Bazylego, po kijowskiej druga na Rusi (…) [Na spaskim wzgórzu] się bieliła kaplica Zbawiciela» [3, с. 51]. У складний із погляду сюжетної лінії історичний роман «Овручанин» автор вплітає розповідь про перевдягання посланців у вуглярів, потім у селян, пізніше у євреїв, аби тільки уникнути переслідувань. Сюжетною віссю оповідання «Могила» є розповідь про могилу, в якій спочивають три сестри-українки та їхні кохані. Міхал Чайковський завжди свідомо трагедією завершував розв'язку твору, тому в одній родині не зустрілися представники трьох народів, трьох культур.

Багатокультурність творчості виявляється і в балканському циклі повістей Міхала Чайковського. У 1838 р. вийшла повість «Кірджалі», а згодом ще три твори, написані в Туреччині: «Боснія», «Болгарія» та «Немоляка». У кожному зі згаданих творів виражається спільна ідея історичної ролі слов'ян у Європі.

Родинна історія також була для письменника джерелом багатокультурності. Міхал Чайковський пишався тим, що його мати походила з роду запорізького гетьмана. Прадідусь, батько бабці по материнській лінії, був вихрещеним на православного єврея [1, с. 16].

Міхал Чайковський у епічних творах відображає багаторівневий, динамічний та багатокультурний образ міфічної України, що було нетиповим для «української школи», яка славилася насамперед своїми поетами. Вона була втіленням найвищих ідеалів Міхала Чайковського: ні Європа, а тим більш ні Польща не могли існувати без вільної козацької України. Міхал Чайковський у творах використовує образ романтичного етногероя для втілення своїх ідей, що не реалізувалися у дійсності.

Будучи в еміграції та розпочавши літературну діяльність, Міхал Чайковський звернувся до близької і зрозумілої йому української тематики. Для того, щоб перенести поетичний стереотип вітчизни на прозовий ґрунт, мусив шукати нових шляхів, адже романтична література ще не створила потрібних прозових форм. Перед письменником повстало завдання втілити у прозову форму романтичний українізм, адже Україна як тема для прозаїків залишалася неопрацьованою. Автор-початківець самостійно мав обрати, яким чином народні пісні та перекази перевтілити в художню прозу, літературна критика дещо пізніше винесе цю проблему на обговорення, окрім того, жодної письменницької традиції теж ще не існувало. Повстала по-

треба опрацювання мовностильової наративної схеми.

Створення Міхалом Чайковським прозової формули романтичної візії України, пошук нових форм перенесення українських мотивів на польський ґрунт досі залишаються маловивченим. Це визначає актуальність вибору теми дослідження «Історія та міф у творчості Міхала Чайковського» й зумовлює необхідність вивчення ролі автора у формуванні міфу України на тлі прозаїків «української школи» польського романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Chudzikowska J. Dziwne życie Sadyka Paszy / J. Chudzikowska. — Warszawa : Państ. In-t Wyd., 1982. — 570 s.

2. Czajkowski M. Kirdżali: powieść naddunajska / M. Czajkowski. — Wyd. 2-gie, przejrz. i popraw. — Lipsk : Druk. F. A. Brockhaus, 1900. — 288 s.

3. Czajkowski M. Owruczanin: powieść hist. z 1812 r. / M. Czajkowski. — Wyd. 2-gie, przejrz. i popraw. — Lipsk : Druk. F. A. Brockhaus, 1863. — 332 s.

4. Czajkowski M. Powieści kozackie / M. Czajkowski. — Wyd. 2-gie, przejrz. i popraw. — Lipsk : Druk. F. A. Brockhaus, 1863. — 328 s.

5. Czajkowski M. Stefan Czarnecki: powieść hist. / M. Czajkowski. — Warszawa : B-ka Polska, 1899. — 363 s.

6. Fabianowski A. Ukraina — serce Europy. Koncepcje polityczne Michała Czajkowskiego / A. Fabianowski // Варшавські українозн. зап. — 2006. — № 21–22. — С. 165–174.

7. Janion M. Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury / M. Janion. — Kraków : Wyd-wo Literackie, 2006. — 360 s.

8. Kijas J. Czajkowski pod urokiem Mickiewicza / J. Kijas. — Kraków : Un-t Jagielloński, 1959. — 166 s.

9. Kwapiszewski M. Powieść historyczna z tezą. O «Wiernychorze» Michała Czajkowskiego / M. Kwapiszewski // Pamiętnik literacki. — 1997. — Zesz. 2. — S. 3–11.

Олександра ЧЕПЕЛИК
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

САКРАЛЬНЕ І ПРОФАННЕ У ДРАМАТУРГІЇ О. ОЛЕСЯ, Г. ГАУПТМАНА, М. МЕТЕРЛІНКА ТА С. ВИСПЯНСЬКОГО

У статті визначено смислове наповнення опозицій сакральне / профанне в художньому просторі драматургії О. Олеся та європейських символістів. На основі компаративного аналізу драматичних творів виявлено спільний онтологічний модус функціонування співвідношень сакральне / профанне.
***Ключові слова**: драма, сакральне, профанне, буття, типологія, символізм, дискурс, Абсолют.*

Artykuł definiuje treściowe opozycje semantyczne sacrum / profanum w przestrzeni artystycznej dramaturgii O. Olesia i symbolistów europejskich. Na podstawie analizy porównawczej utworów dramatycznych znaleziono wspólną ontologiczną wykladnię współzależności sacrum / profanum.
***Słowa kluczowe:** dramat, sacrum, profanum, istota, typologia, symbolizm, dyskurs, Absolut.*

The article defines the semantic content oppositions sacred / profane into art space drama of O. Oles' and the european symbolists. It is disclosed the common ontological modus of the functioning correlation sacred / profane on the basis of the comparative analysis of the dramatic works.
***Keywords**: drama, sacred, profane, objective reality, typology, symbolism, discourse, Absolute.*

У переломну добу українське театральне мистецтво, яке перебувало в замкнутому колі народницько-побутової та історичної тематики, намагалося оволодіти модерністськими засобами сценічної виразності, пориваючи з домінуванням раціоналістичних тенденцій у мистецькій площині.

Символізм, що з'явився на теренах української літератури на початку XX століття як літературно-художнє явище, був «своєрідною противагою засиллю позитивістського світосприйняття з його вульгаризуючими і неминуче розтліваючими наслідками» [5, с. 26]. Дослідниця української символістської драматургії Лариса Мороз наголошує, що саме «символізм, можна сказати, захищав людину у її вищій іпостасі — духовій» [5, с. 26].

На той час поступове відмежування від зображення фактографічної дійсності за допомогою створених архетипних образів-символів зумовило розкриття європейськими драматургами (Генріхом Ібсеном, Морісом Метерлінком, Герхартом Гауптманом, Станіславом Виспянським, Станіславом Пшибишевським та ін.) духовно-психологічного континууму людини та віддзеркалення загальної діахронічної моделі іносвіту, що проектувала їх уявлення на існування двох протилежних зон — раю і пекла.

Із появою модерного покоління драматургів (Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Василь Пачовський, Леся Українка, Спиридон Черкасенко та ін.), зорієнтованих на європейські обрії, створювався новий символістський театр з акцентуванням уваги на поглибленому психологізмі, на внутрішніх процесах людської душі, розкритті підсвідомих глибин психіки особистості на основі ірраціонального типу світовідчуття й світовідтворення.

Новаторські пошуки Олександра Олеся як драматурга, ідейно-естетична концепція якого виростала на ґрунті символізму, спонукали щораз по-новому зануритися у внутрішній світ людини, відшукуючи в ній досі не знані грані душі. «Поетичний театр» українського митця, що змушував замислюватися над непізнаним, ірраціональним, над загадками екзистенції, фатальності долі, ніс у собі протест проти натуралістичної приземленості й фактографічності, перенасиченості побутом. Олександр Олесь не міг ігнорувати схожих мистецьких засобів, що їх використовували Моріс Метерлінк, Герхарт Гауптман, Генріх Ібсен, Станіслав Виспянський, Станіслав Пшибишевський, для котрих головна річ, на думку І. Франка, була «людська душа, її стан, її рухи в тих чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона видає на ціле оточення залежно від того, весела вона чи сумна» [7, с. 180].

Драматургічна спадщина Олександра Олеся, що виразно репрезентувала модерні традиції європейської драми, активно досліджувалася в працях провідних українських літе-

ратурознавців (Наталії Малютіної, Лариси Мороз, Оксани Олійник, Романа Пархомика, Ростислава Радишевського, Степана Хороба). Сучасні досягнення в студіюванні творчості митця відкривають перспективи у зверненні до художньої об'єктивізації сфери сакрального та профанного як визначальної у парадигмі символістського типу мислення.

Яскравий синтез традиційного й новаторського, глибоко національного й загальноєвропейського фокусує нашу увагу на компаративному аналізі драматичних творів «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана, «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка та «Весілля» Станіслава Виспянського, що дозволяє виявити спільний онтологічний модус функціонування просторових співвідношень сакрального / профанного з урахуванням специфіки наявності та розташування трьох буттєвих начал «природа — людина — Бог» як безпосереднього вираження космічного буття.

Станіслав Виспянський, Герхарт Гауптман, Моріс Метерлінк і Олександр Олесь були одностайними у створенні в своїх художніх творах двоїстої картини світу, що складалася з багатьох структурованих змістових опозицій, перелік яких вмотивований загальнолюдським буттєво-етичним спектром сакральне — профанне (світ / тьма, чисте / брудне, видиме / невидиме, життя / смерть тощо). Їх співіснування сприяло утворенню певного культурного простору, який розмежовувався присутністю буттєвих онтологічних начал — «природа, людина та Бог». Отже, сакральне / профанне представляло собою два світи — різного ступеня праведності й неправедності, що уможливлювало сконцентрування уваги на смислових відтінках антитетичних пар — «душа — плоть», «тлін — вічність».

Об'єктивізація художнього досвіду через символістську репрезентацію ідей моделювала існування двох головних способів поведінки: «праведний і неправедний», «чистий і нечистий». Поняття сакрального містило священний зміст, релевантними ознаками якого поставали божественне світло й сяйво, тоді як у сфері профанного превалювало усе звичайне та буденне, що існувало в повсякденній реальності. «Найголовнішою ж умовою існування сакрального, — за визначенням Олександра Клековкіна, — є віра — некритичне ставлення до дива — неймовірної події, можливість якої не лише не підтверджується, а й суперечить досвіду» [2, с. 83].

Осмислення двох способів життя (сакрального та профанного), що надають протилежного смислу діям людини у світі, уможливлюється через власне самопізнання в умовах розкладу й руйнації. Постійне протистояння захоплюючій профанності породжує людську мотивацію щодо спасіння від тліну та прагнення «вічного щастя» замість буттєвої вкоріненості.

Сакральне пов'язане з любов'ю, повагою, совістю, честю людини та вірою в Бога, що породжує світло всередині людської душі. Профанне характеризує буденне життя ліричного героя, його неприкаяність у світі, неможливість відкритися на трансцендентне.

У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся доказом наявності світлого начала є набожність головних героїв Андрія та Марини, про що свідчать їх слова «Царство їй небесне…» у мить спомину Оксани, утопленицi від нещасливого кохання. Під час приходу примари дівчини вночі з потойбічного світу в душі Марини відчувається емоційне хвилювання, що породжує душевний неспокій та зумовлює безпосереднє інтимне звернення до Бога як найвищої духовної субстанції:

Марина:

Я розумію…
Се третя вже зима минула,
А я і досі не забула
Її заплаканих очей,
І часто в темряві
Вона стоїть і мертвим зором
На мене дивиться з докором, –
І я світити свічку мушу [6, с. 32].

Андрій:

Не згадуй! Царство їй небесне… [6, с. 32].

Одразу зазначимо, що на той час одним із найважливіших оберегів у кожній віруючій православній оселі була свічка. Божественне світло, що сяяло у світі, символізувало життя та сприяло щирості молитви до Бога як спасителя людських душ від гріховності.

Марина:

Лягаймо спати!
(До наймички)
Лягай і ти,
Даремно свічки не світи.
Пошли, о Боже, в серце тишу,
Облиш гріхи, і я облишу [6, с. 57].

Звернення до Всевишнього як всевладного творця на землі та віра в нього простежується і в драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка. Священні гімни монахинь — божих служниць, що набувають ознак сакралізованого молитовного тексту, уособлюють індивідуальний пошук «власного Бога» та осягнення світу й себе в ньому:

І монахиня:

Propitius esto! — Будь милостивий!
Інші монахині:
Parce nobis, Domine! — Помилуй нас, Господи!
І монахиня:
Propitius esto! — Будь милостивий!

Інші монахині:

Exaudi nos, Domine! — Почуй нас, Господи!
(підрядковий переклад)
[3, с. 82–83].

У драматичній поемі «Весілля» Станіслава Виспянського лейтмотивом звучить засудження суспільного зла, поривання до вищої правди, прагнення поєднання з Абсолютом, що є початком усього («…Pan Bóg daje, Pan Bóg bierze; / Ani mi sie o tym śniło…») [8, с. 318]. Боротьба народу із жорстокою дійсністю за втілення своїх мрій та ідеалів породжує почуття глибокої туги, гострого душевного болю («…Bawiom, bawiom, moiściewy, / a toć były dawniej gniewy! / Nawet była krew, rzezańce / i splamiła krew sukmany…») [8, с. 319]. Спокутування гріхів польський драматург ототожнює зі світлом душі, наголошуючи, що природнім вектором людини є рух до неба:

Byli ta tacy pohańce.
Jo nic nie wiem, jestem czysty.
To tam pewnie swoje robi
Czart i ogień wiekuisty.
Nie wódź nas na pokuszenie,
Panie Jezusie najsłodszy...
Wyście znali… [8, с. 319].

У драмі-казці «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана спостерігається наявність часткового божественного начала в душі ливарника Генріха, одного з головних героїв, та його найближчих соратників (цирульника, пастора і вчителя). Вони звеличували феноменальні можливості майстра, чим і пояснювалася їх фанатична віра у створення фантастичного дзвону, відгомін якого буде наближати людей до шляху інтуїтивного осягнення вічних істин. Герхарт Гауптман артикулював потребу Бога для людської душі — виразника поривань людини до чогось високого, піднесеного, небуденного. Образ дзвону як сакральний витвір мистецтва у творі постав символом віри ліричного героя, що занепадає під впливом зовнішніх умов. Крізь усю драму-казку проходить лейтмотив гріховності людства, неспроможного наблизитися до духовного Абсолюту через тілесне існування у світі холодної темряви.

Спільним у Олександра Олеся і європейських драматургів постає наявність абсолютної духовної субстанції, яка є всеохоплюючою та неосяжною у метафізичному вимірі буття, що «…створює і знищує світи і посилає пророка, щоб потвори людського дна навчились розуміти мудрість порядку світобудови» [1, с. 207].

У драматичних творах «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана, «Весілля» Станіслава Виспянського втіленням особливої духовної сили, могутності та величі постає символ дзвону, гудіння якого створює навкруги сакральну атмосферу. Це сприяє наповненню драматичних сцен низкою різних за напругою психологічних настроїв. Образ дзвону виступив своєрідним показником духовності людськості, що визначило розмежування двох просторів — сакрального та профанного. Характер гудіння дзвону в кожній із драм різний. Це пов'язано передусім з ідеєю оновлення світу, який одночасно виступає в своєму негативному та позитивному модусах: як земний, в якому людина не вступає в космічну гармонію Всесвіту, завдяки домінуючому її гріховному началу, та як трансцендентний. У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся гудіння дзвону на дні річки Дніпра відзначається тривожністю, що сповіщає про можливість втрати людством духовних якостей та при цьому своєю дужчою силою спонукає до спокутування гріхів. Однакова ж картина спостерігається і у німецького драматурга Герхарта Гауптмана в драмі-казці «Затоплений дзвін», образ-символ дзвону є виразом священного начала, але він мав поєднати своїм вдосконаленим та могутнім звучанням два світи — сакральний (гірський світ) та профанний (світ долини). Варто зазначити, що його фальшивий звук виступив своєрідною проекцією життя людей у долині, душі яких виявилися не проникнені Божою благодаттю у відчуванні природної краси. «Золотий ріг» у Станіслава Виспянського, що нагадує образ затопленого дзвону в одно-

йменному творі Герхарта Гауптмана, уособлює свободу духу, відродження, єдності польського народу в умовах тогочасної суспільно-історичної дійсності («…Na jego rycerny głos / spotężni się Duch, podejmie Los. / Daję w twoje ręce róg…» [8, с. 385]). Інакше сприймається дзвін у драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, який виступає вісником майбутнього лиха, спричиненого вчинками людей, які не спромоглися на духовне оздоровлення, завдяки наявності гріховного начала.

Символічні концепти («вода» у Олександра Олеся, «небо» у Моріса Метерлінка, «гори» у Герхарта Гауптмана, «сад» у Станіслава Виспянського) представляють собою священні топоси, які просторово локалізуються, тим самим відмежовуючись від профанного світу, в результаті чого простежується відмінність у сакралізації вищезгаданих духовних субстанцій.

У творі українського драматурга водяний простір становить структуротворчу силу, навколо якої відбуваються події. В цьому випадку він є невід'ємним чинником ритуально-міфологічного дійства, з яким пов'язана життєва доля головного персонажа. Символістський концепт «води» утворює сакральну площину, в якій під час сновидійного стану відбувається зіткнення головного героя з уявлюваним міфічним світом — русалок, обмеженим у своєму просторі. З архетипового образу води починається розвиток драматичної дії, яка продовжується в межах підсвідомості людської психіки. Незаперечним стає факт, що саме вона і виводить головного персонажа із «гіпнагогічного» стану, змушуючи подивитись на себе і на помилки свого прожитого життя іншими очима.

Якщо в драмі Олександра Олеся символом сакральної чистоти стає символістський концепт води, то в творі Герхарта Гауптмана таких рис набуває архетип гірської галявини, що символізує священне місце, яке населяють також міфічні й казкові істоти (феї, водяники, лісовики, ельфи, гноми) та сповідують найвищі духовні цінності. Така деталь, як соснове оточення галявини, моделює уяву про божественний храм, в якому панує духовний рай, адже рослинна огорожа навколо гірської галявини захищає сакральну площину від «жалюгідного чоловічого роду». У драматичній поемі «Весілля» Станіслав Виспянський моделює у свідомості героїв цілу гаму почуттів, які відбивають тугу за допомогою сакрального простору саду як храму природи. Образи дерев та троянд, що уособлюють кохання, проливають світло на розуміння цього почуття ліричною героїнею та надають її любовним переживанням простоти й своєрідності («…A włócz się, poezjo, włócz, / od komory do komory, / od ogrodu róż / do sadu tych śpiących drzew: widać je tu z okienka; / więc, jak pójdzie panienka, / a muśnie jej szal który krzew, / to jej tęsknota i żal udzieli się przyciętej słomie, / a z krzaka smutek i cień udzieli się nieświadomie panience...» [8, с. 387]).

Спільним у трактуванні топосів сакральної площини Олександра Олеся та Герхарта Гауптмана стало надання означеним священним просторам (водному та гірському) ознак космічної таємниці, яка недосяжна смертній істоті, оскільки вона неспроможна розгадати сакральність природного буття, що триває безкінечно, завдяки вічному її переродженню. Космогонічний простір, відображений у драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, постає місцем перебування доброчесної принцеси Мален, від якої, за словами Миколи Мінського, «йде сяйво та навкруги якої саме повітря як би здригається мелодійно» [4, с. 18]. За визначенням критика, принцеса Мален схожа на «ангелоподібну» дівчину, чиї «страждання та сама смерть носять на собі відбиток світової життєрадісності, а не світової скорботи, оточені смугою світла, а не темряви» [4, с. 18]. «Вони страждають та гинуть, тому що їх душі, — як підкреслював Микола Мінський, — створені із надмірно легкого та світлого ефіру, що не тяжіє до землі» [4, с. 18].

Отже, представлені в драмах сакральні локуси становлять особливу трансцендентну сферу, де людська душа проходить стадію очищення, відчуваючи миті радості та духовної насолоди, стають уособленням і безпосереднім вираженням космічного буття. Водночас для Моріса Метерлінка, Герхарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Олександра Олеся гармонія між світом людини і світом природи є неможливою. Якщо простежити розташування чинників онтологічної складової буття (Бог — природа — людина), то вони в творах драматургів не становлять неподільну сакральну єдність. Людина постає символом профанного світу, а світ природи — уособленням творчих начал світобудови.

У драматичних творах «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана, «Весілля» Станіслава Виспянського простежується наявність божественного начала, яке виступає керманичем людських душ. У зв'язку з цим драматичні дії в поемах відбуваються під впливом надприродних сил, що існують у межах недосяж-

ного людиною простору. Протистояння між сакральним та профанним посилює опозицію між природою та людиною, зумовлену неподоланними суперечностями буття. Так у творі українського драматурга головний герой перебуває в ірреальній дійсності під час сновидійного стану, що зумовлюється прагненням повернути щасливе втрачене життя з дівчиною Оксаною, яка втопилася на березі Дніпра та перевтілилася в русалку. Дно водяного простору стало справжнім раєм для неї, але душа її не звільнилася від земних пут кохання. Потрапляючи наймичкою в родину свого коханого з метою відновлення святості людських почуттів та гармонійного життя з Андрієм, вона зазнає жорстокого переслідування з боку мешканців села, що уособлюють темні сили, керовані внутрішньо почуттям жорстокості та помсти. Їх уявлене з'єднання все ж таки відбулося, коли разом з Оксаною Андрій опинився в Дніпрі, однак лише в межах «нижньої свідомості» головного героя, який тим самим продемонстрував своє наближення до сакрального простору, втіленого у водяну сферу.

У драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка та «Весілля» Станіслава Виспянського також наявне протистояння небесного світла, що втілюється в зорях, блакитному небі, та земної темноти, притаманної людству. Простір, у якому перебуває Мален, не є трансцендентним, але він оточений астральними образами місяця, зірок, хмар, що постійно перебувають у космічній площині Всесвіту. Явища, які відбувалися в природі (місячне затемнення, падіння зірок), скеровані духовним Абсолютом, стають символом — попередженням трагедії, яка має статися в замку. Втіленням руйнівної сили, що є відбиттям ознак темного профанного світу, виступають королева Ганна та король Ялмар. Їх панівна душевна темрява прирікає на муки принцесу Мален, дух якої після смерті потрапляє в сферу невидимого, ніби здійснюючи прорив у сакральний світ вічної краси. Образ «неспокійного неба» у Станіслава Виспянського уособлює космізований хаос («…Bratku, w niebie jakiś ruch, / jakieś wojny, jakieś dziwy: gonitwy po chmurach konne…» [8, с. 428]). Поява чорного вороння вказує на те, що далі починається якісно інший простір, який уособлює невпорядкований світ, зіпсований безвольністю млявого панства («…Huragan się czarnych wron / zerwał z pola, gdzieś z tych stron, i z krakaniem wielkim goni; / taki był głęboki ton / w tym krakaniu czarnych wron; / jakby jakiś niosły plon / we łbach…» [8, с. 424]).

Протиріччя між сакральним та профанним світами спостерігаються в драматичній поемі «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана. Гірська галявина як священне місце символізує гармонійну цілісність, де панують справжні духовні цінності. Естетичний світ мешканців гірського простору постає відчуженим від соціуму, який, на думку міфічної істоти Водяника, прагне до світла, хоча внутрішньо «наскрізь гнилий». Це є свідченням того, що вироблений майстром Генріхом дзвін звучав лише у долині, тоді як гірських висот він був не спроможний досягти. Дзвін як уособлення сакральної площини буття був недосяжний людям, бо навіть тоді, коли вони підіймали його вгору, було чути лише шум, спричинений лайливими словами. Гріховність і меркантильність людської свідомості зумовила падіння дзвону на дно озера.

Неспроможність порвати із земним світом та проникнути у сакральний простір зумовлює передчасну смерть Генріха, який помирає з мрією про вічність. Утім, прагнення героя до самовдосконалення та духовного зростання не залишилося нереалізованим: наприкінці драми він все ж таки стає свідком гудіння створеного ним нового дзвону, що став символом не спотвореної людством божественної краси.

У драматичних творах Олександра Олеся та європейських драматургів спільним постало концептуальне виокремлення двох площин світопростору — сакрального та профанного, що дозволило визначити співвідношення трьох буттєвих онтологічних начал: Бог — природа — людина. Світовідчування героїв зумовило наявність невидимого духовного континууму з акцентованою тенденцією на простеження митцями метафізичного зв'язку людини з найвищим духовним абсолютом.

У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся це безпосередньо віддзеркалювалося у свідомому звертанні головних героїв до Бога як сакралізованої субстанції з метою вивільнення душ від земних пут. У ситуації спілкування між богом та людиною невід'ємним атрибутом поставала свічка як символ християнського канону, виконуючи апотропеїчну функцію, що полягала у досягненні відповідного стану, співмірного із внутрішньою божественною гармонією. У драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка спостерігається наближення до духовного абсолюту за допомогою виконання божими служницями — монахинями священних гімнів, що набули ознак сакралізованого тексту, відтворюючи ідею вічності буття культурного

простору, побудованого на контрастах божественної сили та людської слабкості. У Герхарта Гауптмана помітне входження героїв до сакральної сфери з метою досягнення повного спокою на шляху до божественної істини зумовило створення дзвону як носія духовного абсолюту, тоді як образ «золотого рогу» у Станіслава Виспянського на символічному рівні актуалізував мотив звільнення народу від імперського іга та створення своєї держави. Спільне використання архетипового образу-символу дзвону дозволило драматургам окреслити розмежування двох просторів — сакрального та профанного з різним ступенем показника духовності людськості, а наявність символістських концептів («вода» у Олександра Олеся, «небо» у Моріса Метерлінка, «гори» у Герхарта Гауптмана, «сад» у Станіслава Виспянського) допомогла виявити їх відмінність у сакралізації медіативного континууму між світами. Розташування у творах українського та західноєвропейських митців онтологічних чинників буття (Бог — природа — людина) показало відсутність сакральної єдності між ними, оскільки людина поставала як суб'єкт соціуму, відмежованого через свою гріховність від світу ірреального буття, тоді як природа уособлювала сакральний локус, представлений творчими силами світобудови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гауптман Г. Пьесы / Гергарт Гауптман; [пер. с нем. П. Мелковая]; ред. С. Мокульский, вступ. ст. А. Дымшица, прим. А. Левинтона]. — М. : Искусство. — 1959. — Т. 1. — 1959. — 574, [2] с.

2. Клековкін О. Ю. Сакральний театр : Генеза. Форми. Поетика / Олександр Юрійович Клековкін. — К. : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. — 272 с.

3. Метерлінк М. Принцеса Мален / Моріс Метерлінк // Зібр. тв. у 4 т.; [пер. В. М. Сабліна]. — М. : Чистые пруды, 1903. — Т. 1. — 1903. — С. 9–123.

4. Метерлинк М. Разум цветов / Морис Метерлинк; [сост. и прим. В. С. Кулагиной-Ярцевой, передм. М. Мінського]. — М. : Московский рабочий, 1995. — 493 с.

5. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Лариса Мороз // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 94–106.

6. Олесь О. Твори: в 2 т. / Олександр Олесь; [упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський]. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. — 1990. — 682, [6] с.

7. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. — К. : Наук. думка, 1976. — Т. 35. — 1976. — 695 с.

8. Wyspiański S. Wesele / Stanislaw Wyspiański. — Kraków : Wydaw. Literackie, 1958. — T. 4. — S. 279–440.

Аліна ШВЕЦЬ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

РОМАНТИЧНА ҐАВЕНДА ЮЛІУША СТРУТИНСЬКОГО

У статті розглянуто ідейно-художню своєрідність ґавенди Юліуша Струтинського.
***Ключові слова**: романтизм, поезія, ґавенда, еволюція жанру, поетика ґавенди, збірка «Ґавенди», українсько-польське пограниччя.*

W artykule omówiono kwestię ideowych i artystycznych osobliwości gawędy Juliusza Strutyńskiego.
***Słowa kluczowe**: romantyzm, poezja, gawęda, ewolucja gatunku, poetyka gawędy, zbiór «Gawędy», pogranicze ukraińsko-polskie.*

The article describes the ideological and artistic originality tale of Juliusz Strutinsky.
***Keywords**: romanticism, poetry, tale, the evolution of the genre, poetics of tale, a collection of «Gawęndy», Ukraine-Polish borderland.*

Нині термін «ґавенда» у «Словнику польської мови XVI століття» або словнику Самуеля Лінде (XIX ст.) є більш ніж несподіваним. Його первісне значення пов'язане з ономастикою, назвами лікарських рослин у народній медицині, означало златоцвіт, яким лікували «срамні» органи людини, а також ці органи. Крім того, ґавендою називали людину, яка говорить дурниці, пустомелю, і власне її монолог («ґавенда без кінця та без краю»). Тобто в обох значеннях слово мало негативну конотацію [2, с. 31].

Крім того, слово «ґавенда» часто вживав у епістолярії А. Міцкевич, де «ґавенда», «ґавендка», «ґавендити» означало вільну розмову з приятелями чи знайомими. Термін неодноразово з'являвся у різних значеннях на сторінках поеми «Пан Тадеуш». Проте на відміну від вказаних вище значень, які зустрічаються у словниках, це слово у Міцкевича має більше доброзичливу, ніж негативну семантику. Це пов'язано зі ставленням автора до народних оповідачів, у чиїх розповідях-ґавендах він знаходив неповторні риси народного гумору і народної фантазії. Термін «ґавенда» як літературний жанр почали використовувати лише в 40-х роках XIX ст.

Жанр ґавенди привертав увагу польських літературознавців із часу його формування, зумовлений різними чинниками і часто виходив за межі художньої літератури, переплітаючись із проблемами історії та особливостями національної свідомості. Початок теоретичних розробок жанру збігався із часом його зародження і відносився до 40-х років XIX століття. Вперше ґенезу шляхетської ґавенди у художній формі представив Казімєж Владислав Вуйціцький у вступі до збірки «Старі ґавенди і картини» (1840), де підкреслив, що ґавенда була невід'ємною частиною культури шляхти.

Передумовою розвитку жанру ґавенда науковці уважають вихід друком щоденника Генрика Жевуського «Pamiątki Soplicy», опублікованого у Парижі 1839 року. Саме ця збірка стала основним об'єктом досліджень польських науковців. Так, наприклад, Северин Гощинський зазначив, що автор «Pamiątek…» «не звивається перед читачем, як акробат на канаті, не намагається засліпити блиском незвичайних думок та подій, прихованих фальшивою позолотою, не водить лабіринтами інтриг» [6]. Водночас Гощинський оцінив «Pamiątek…» із перспективи сюжетно-композиційних особливостей сучасного французького роману: він вказав на відсутність обов'язкового композиційного зв'язку між окремими частинами ґавенди усередині всієї збірки.

У XIX столітті судження критиків про ґавенду розділилися. Одні вважали, що ґавенда відіграє другорядну роль, заповнюючи в літературі брак мемуарів (С. Вітвіцький), інші відстоювали думку про її автономію і самобутність (С. Ропелевський). Обопільно підкреслювалося, що структура роману (концентрична та причинно-наслідкова) протистоїть структурі ґавенди (хаотичної й випадкової). А тому ґавенда довгий час вважалася примітивним, «сирим» жанром, своєрідним полігоном для високохудожнього твору, яким є роман.

Отже, критики найчастіше відзначали розтягнутість ґавенди, численні відступи, зайву свободу оповіді. Оскільки жанрові риси ґавенди були нечіткими, сутність цього жанру зводилася до

рухомої форми, зручної та легкої для сприйняття, а отже, кон'юнктурної. Ця мобільність провокувала недовіру і сумніви щодо художньої цінності самого жанру.

Виникнення та найвищий розквіт ґавенди як жанру літератури припадав на час пізнього романтизму. Саме тому терміном ґавенда найчастіше окреслюють ґавенду романтичну з огляду на час її виникнення, хоча цей фактор не був визначальним.

Отже, проблематика та поетика ґавенди пов'язана із основними ключовими ідеями польського романтизму, на які вплинула суспільно-історична та політична ситуація в країні. Це стосується передусім 20–30-х років XIX ст., коли на зміну старому поколінню, яке ще пам'ятало вільну Польщу до поділів, прийшла генерація, що принесла нову філософію, нові звичаї доби просвітництва. Політична ситуація в Європі докорінно змінила погляди на життя. Французька революція та поділи Польщі спричинили зміну уподобань та звичаїв європейських народів.

Одним із яскравих представників «української школи» в польському романтизмі був письменник і поет Юліуш Ксаверій Лукаш Струтинський (1810–1878). Поляк за походженням, проте українець за своїми світоглядними позиціями та з погляду на місце проживання, він проніс у серці й творчо інтерпретував образ України.

Народився Юліуш Струтинський 1 липня 1810 року в селі Липовці Київської губернії (нині Вінницька обл.) в заможній шляхетській родині, але родина відразу переїхала до маєтку в Теолині, а далі у 1816 році через хворобу матері Струтинські переїздять до Здовблиці, де був на вихованні бабусі. У цьому ж році вступив до єзуїтської гімназії на Волині, де навчався впродовж чотирьох років.

У 1821 році хлопець втрачає матір і його віддають на виховання до другої бабусі Іоанни Струтинської. Пізніше своє життя, проведене з бабусями, Струтинський описав у автобіографічній повісті «Dwie Babki».

Після смерті матері у 1845 році Ю. Струтинський виїхав на Кавказ, а з квітня 1846 року перебував у Петербурзі. Упродовж життя Струтинський багато подорожував, стрімко розвивав військову кар'єру. У 1848 році письменник пережив тяжку хворобу, що стала на заваді до отримання ним посади в армії Короля Віртемберзького. Зіткнувшись із матеріальними труднощами та втративши свій родинний маєток у Білорусі, 1869 року Струтинський залишив Росію та повернувся до рідного села Липовці, де під псевдонімом Берліча Саса підписував свої поетичні твори та щоденники, у яких спирався на досвід письменника Генрика Жевуського, репрезентанта жанру романтичної ґавенди. У цьому ж році Струтинський надрукував ґавенду «Ukraina. Obrazki czasu i ludzi» у газеті «Dziennik Literacki». У 1873 році він переїхав до Кракова, де вів літературну діяльність, а через рік вийшла друком його книга «Mozaika, gawędy szlacheckiej z lat ubiegłych». У 1878 році (23 березня) під час подорожі із Кракова до Петербурга письменник помер. Місце його поховання залишається невідомим.

Юліуш Струтинський тричі був одружений. Саме завдяки зусиллям його останньої дружини Олександри Парфенової уже після смерті письменника було видано том його поезій під назвою «Poezja Berlicza Sasa i wspomnienie jego wierszem» [3], де проявився характерний для письменника мемуаристичний стиль. Особливістю виданої збірки стало включення до поезій біографічних деталей із життя автора та описів середовища його перебування.

У літературу Ю. Струтинський прийшов у другій половині XIX століття, коли відбувалося її оновлення на ідейно-тематичному, жанрово-стильовому, сюжетно-композиційному, образному рівнях. У пошуках свого «я» перебував і він.

Українська тематика не випадково з'явилася у творчості молодого Юліуша Струтинського — він провів дитячі та молоді роки саме на території України, яка була для польського поета досить важливим концептом, але в різні періоди свого життя та творчості вона по різному трактувалася автором.

Погляди та пристрасті Юліуша Струтинськго відповідали добі романтизму з усіма характерними їй ліричними переживаннями, пошуками власного «Я», намаганням зрозуміти навколишній світ, його таємничість та іноді несправедливість.

Збірка Струтинського «Chmury Przyszłości» — гармонійна єдність форми та змісту, насичена одвічними питаннями філософії буття, що перетворює поетичний текст на завершену картину людського життя, а автора представляє шукачем правди, серця і пристрасті. Збірка складається із 22 віршів, тематично поєднаних між собою. Думки, почуття, переживання у віршах автора спресовані, сконденсовані, більш узагальнені, ніж у прозових творах. Поет завжди змальо-

вував лише душевний стан, наприклад, порив, здивування, спалах гніву, болю, радості — щось ціле, власне, що не є цілим.

Найпоширенішою формою віршів Струтинського є монолог, діалоги трапляються рідко. Основний засіб викладу — роздум. У деяких ліричних творах поет часто використовував описи (природи, речей, інтер'єру), вони є засобом розкриття його внутрішнього світу. У деяких ліричних творах є розповіді про події — епічні елементи, прикладом може бути поезія «Do krzyżackiej zbroi» [4, с. 19]. У нього є також драматичні елементи (діалоги), наприклад поезія «Duch» [4, с. 19]. У цьому вірші автор розмовляє з власним «Я». Прийом діалогу застосовується для поглибленого сприйняття читачами настрою автора, представленого двома різними особистостями, замкненими в одному тілі. Перша — це поет, зневірений у житті, людина, яку змінила буденність. Друга особа — це дух людини, завжди незламний, готовий йти у бій, боротися за те, у що вірить. Дві парадоксальні протилежності не можуть існувати в одному просторі, сильніший індивід завжди переможе. Такий прийом божевілля автор використовує задля передачі експресії вірша та підсилення його дидактичного впливу.

У своїй поетичній творчості Струтинський часто звертається до романтичних міфів, що стосуються екзистенції людини та її романтичної концепції, яка базується на самостійному створенні власної долі.

Творчість Ю. Струтинського — панорама жанрових уподобань письменника. Специфіка його творів зумовлена соціально-політичними факторами, потребою подолання свідомості дискримінації між польською колоніальною шляхтою та українським селянством.

Велику частину творчості Юліуша Струтинського займають ґавенди. Він пише однойменну збірку. Самобутні, глибоко національні за духом «Ґавенди» є цікавим прикладом історико-культурних документів та пам'яток літератури. Важко сказати, яка частина з написаного є вигадкою і наскільки його спогади перебільшені, але одне не підлягає сумніву: Струтинський дивиться на світ очима справжнього митця. Його колоритна мова, жива і вільна манера ведення розповіді, де домінує особистість оповідача, що позначено на характері викладеного. Специфіка змалювання образів та подій, їх оцінка так само, як і сам стиль, наближають «Спогади» до роману-ґавенди, автора-оповідача у свою чергу до літературного героя.

Аналізуючи збірку ґавенд Ю. Струтинського, можна зауважити, що творові в цілому чи окремим його частинам бракує цілісності, упорядкованості, логічної композиції і хронологічної послідовності; його ґавенди розтягнуті, сповнені повторів, зайвих відступів. У зв'язку з цим може виникати думка, що твір є робочим матеріалом для майбутнього роману. Однак детальне дослідження художнього матеріалу дає нам підставу говорити про ґавенди Струтинського не як про незрілий роман чи «зразок епопеї», а як про новий у польській літературі жанр, організований за іншими законами, які вимагають нових критеріїв оцінки, — ґавенду, а точніше шляхетську ґавенду у прозі.

Центральним образом збірки ґавенди є образ пана Станіслава, який представляв у польській літературі новий тип оповідача. Варто зазначити, що у романах XVIII — першої чверті XIX століття наратор виступав найчастіше у першій особі, але зберігаючи дистанцію з автором твору. Натомість оповідач у ґавендах Струтинського ототожнюється із письменником, поділяючи знання останнього про події, факти та погляди на їх інтерпретацію.

Пан Станіслав — образ повноцінний, живий та різноманітний. Людина певної епохи та середовища, яка інтерпретує через призму свого мислення, своїх ідеалів та переконань усе, про що розповідає, не приховуючи симпатії чи неприязні. У ґавендах присутній авторський дидактизм, тобто письменник не нав'язує свого суб'єктивного ставлення до подій, про які розповідає, залишаючи слухачеві право вибору, тобто робити власні висновки й оцінювати ситуації. У творі здебільшого відсутня критика моделей людської поведінки, тому навіть негативні сторони життя шляхти представлені ненав'язливо, здебільшого у м'якій формі.

На першому плані збірки від початку перебуває автор, який супроводжує читача протягом усієї книги. Він подає короткі відомості про себе, які доносить до читача через призму фактів із біографії свого товариша пана Станіслава.

При загальній ідейно-тематичній єдності змісту збірки «Ґавенди» їх можна розділити на: 1) побутові; 2) морально-етичні; 3) ґавенди, що представляють короткі життєписи або цікаві подробиці, певні моменти з життя історичних героїв, пов'язаних із подіями часів правління Станіслава Августа Понятовського і періоду Барської конфедерації.

До першої групи належать ґавенди, які подають загальну картину побуту шляхти, її повсякденного життя та звичаїв. Так, наприклад, у першому розділі автор детально описав особливості інтер'єру оселі пана Станіслава: «Archaiczna kanapka, dwa koławe zydle, fotel wypłowiały i stolik o trzech nogach przyparty do ściany, stanowiły mebel cały tak zwanego saloniku. Ale owa kanapka dźwigała stosy procesowych dokumentów, okazek, inwentarzy, rozmaitego rodzaju fascykułów. Na zydlach leżały jakieś zwoje pergaminów, brudem wiekowym skalanych. Stolik zawalony kronikami, mnóstwem polskich broszur z 18-go wieku i uniwersałów» [5].

До другої групи належать ґавенди, у яких автор висловив власну думку щодо місця людини у суспільстві, її громадянської свідомості, стосунків між різними верствами населення, ставлення людини до праці тощо. Спостерігаючи за мешканцями будинку пана Станіслава, автор звернув увагу на типові риси характеру, які формують образ українця-селянина. До них належать, на думку автора, безвідповідальне ставлення до роботи за схемою «якось-то воно буде», «любов до пляшки». Наприклад: «Widziałem wprawdzie przez okno, że Hryć pomaszerował dokądś z flaszką papierkiem zatkaną — zapewne do arendarza Mordka po gorzałkę. Za to dostojny Iwaś, zamiast zająć się skwapliwie przyrządem do śniadania, stał sobie spokojnie na ganku, jakby szydząc z mojej tantalowej męki i poświstywał pod nosem jakąś kozacką sabadaszkę [5]. Іншою типовою рисою, яка характеризує українця-селянина, на думку Ю. Струтинського, була макаронізована мова, сповнена вульгаризмів та діалектизмів.

Характеризуючи взаємини між шляхтою та селянами, автор наголошував на різниці їх світоглядів, яка не виникає із реальних конфліктів, а прихована у психології представників обох суспільних прошарків, які усвідомлюють власну нерівність. Про це свідчить монолог пана Станіслава: «Widzisz, kochany krewniaku, jakie to utrapienie z tą przeklętą usługą! Chciałoby się człowiekowi żyć z nią po bożemu, na stopie bliźniego z bliźnimi; niepodobna! Pozwól chłopowi na cal, pozwoli sobie na milę. Nazwij go bratem, pokaże ci figę i nazwie durniem. Każdy z nas uznaje świętość ewangelicznej doktryny braterstwa, a jednak doktryna ta jest *de facto* niczym innym, jeno wzniosłą utopią, której urzeczywistnienia najpóźniejsza przyszłość nie obaczy. *Homo homini monstrum*, wyrzekł któryś ze starożytnych myślicieli, i dzień każdy tę prawdę smutną potwierdza. Chłop nienawidzi pana nie dlatego, że na to zasłużył, lecz że jest panem tego. Pan pomiata chłopem nienierównym mu socjalnie. Czy nie myślisz czasem, że niwelacja stanów położyłaby koniec temy fatalnemu rozbratowi?» [5]. Вихід із такої ситуації автор вбачав у нівеляції соціальних станів.

Розмірковуючи про роль та значення особи у суспільстві, автор наголошував, що кожна людина має зробити власний внесок у розбудову держави, «…przyłożyć swoją cegiełkę do ogólnej budowy, podzielić, w miarę możności, pracę zbiorową około ugruntowania ładu krajowego i moralniści społecznej» [5].

Третю групу ґавенд формують розповіді про приватне життя відомих людей та історичних постатей. Автор описав спокійне, врівноважене, розмірене життя магнатів та шляхти, у відносинах між якими питання нерівності ніколи не було актуальним. Однак шляхетська рівність оманлива. Здебільшого йшлося про псевдорівність, яка найчастіше використовувалася для задоволення власних інтересів та зловживання владою, про що зазначено у нижченаведеному уривку: «…Panujący obecnie Stanisław August, jest tylko królem *de nomine,* ale nie *de re.* Władza jego żadna, bo i duch w nim żaden. Ma rozum lecz nie ma woli, ani siły potęgującej wolę, Butna klika kilku magnatów robi z nim co zechce i przyswoiwszy sobie monopol najpierwszych godności krajowych i najobfitszych źródeł bogactwa, góruje i nad królem, i nad prawem, i nad resztą stanów narodu, gnębiąc według fantazji, gdzie, kogo i jak się jej podoba. (...) Ten Józef był sławnym konfederatem Barskim, bronił Krakowa w 1772 r. i nazywano go j e n e r a ł e m n i e u s t r a s z o n y m» [5].

Одним із ключових моментів збірки «Ґавенди» Ю. Струтинського було питання віри та релігії. Бог, ксьондз, віра — ці три слова часто зустрічаються у мові оповідача. Шляхетський герой ґавенд, без сумніву, віруючий. Важко уявити шляхтича без ікони святого під натільною сорочкою. Віра — це, безумовно, той ключовий фактор, який визначає вчинки персонажів. А у героїв Ю. Струтинського вона визначається не лише церковними канонами (cerkiew prawosławna, kościoł wschodni), це і забобонність, традиційні знання про потойбічний світ, смертельний страх перед муками в чистилищі, а далі — в пеклі. У релігійному житті шляхти переважають внутрішні форми, тобто віра героїв Ю. Струтинського не визначається лише формальними факторами, якими є відвідування церкви, носіння ікони на тілі та тривалість молитви, що розуміється як внутрішній стан душі.

Таким чином, романтична шляхетська ґавенда має оригінальну модель літературної комунікації, яка передбачає чітко визначену структуру. Кожен жанр — це тип побудови літературного твору, що відтворює певне світосприйняття. Назви жанрів вказують не лише на тип побудови літературного твору, але і є «позначенням специфічного підходу до явищ життя», — писав Є. Чаплеєвич у праці «Література й ідеологія» [1]. Це зауваження повністю стосується ґавенди як жанру, який має свої способи зображення дійсності.

Романтична шляхетська ґавенда створила модель мовної стилістичної архаїзації та проілюструвала спосіб вираження ключових ідей менталітетом героїв, що представляють реалії їх життя у формі анекдотів, звичок, характерних вчинків.

Отже, однією зі значимих постатей у розвитку жанру ґавенди став письменник-романтик українсько-польського пограниччя Юліуш Струтинський, який вніс до раніше затверджених формальних та ідейних стандартів ґавенди новаторські елементи українського побуту та культури, що проявилися на рівні топографії (особливості української географії, вираженої у змалюванні української природи), топонімії (географічні назви, властиві для української території) та ономастики (власні назви та імена). До своїх творів Струтинський вводив велику кількість запозичень з української мови, що було зумовлено бажанням автора донести до читачів специфіку українського етносу, що відображало певну територію і давало письменнику матеріал для створення образу корінного українця, передаючи його ментальні особливості.

Юліуш Струтинський — автор, якому вдалося до специфічного для польської літератури жанру ґавенди та романтичної лірики внести українські елементи, що зробило його творчість особливо вагомою для подальших досліджень у рамках літератури українсько-польського пограниччя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Czaplejewicz E. Literatura jako ideologia / E. Czaplejewicz // Problemy teorii literatury. Seria 3 (Prace z lat 1975–1984). — Warszawa, Wrocław, Kraków, Gdańsk, 1988. — S. 334–357.

2. Linde S. Gawęda / S. Linde // Słownik języka polskiego w 6 t. T. 2. — Lwów, 1855. –– S. 15–36.

3. Strutyński J. G. Poezja Berlicza Sasa i wspomnienie jego wierszem. Wydanie pośmiertne / J. G. Strutyński // Nakładem Aleksandry Strutyńskiej. — Kraków, 1878. — 315 s.

4. Strutyński J. Chmury przeszłości / J. Strutyński. — Wilno, 1844. — 116 s.

5. Strutyński J. Mozajka. Gawędy szlacheckie z lat ubiegłych / J. Strutyński. — Lwów, 1881. — 183 s.

6. Waśko A. Romantyczna gawęda szlachecka. Antologia / A. Waśko. — Kraków, 1999. — 334 s.

Анна ШВЕЦЬ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ДРАМА «ZDOBYCIE KIJOWA»ТИМОНА ЗАБОРОВСЬКОГО

У статті розглянуто українські мотиви в драмі Тимона Заборовського «Zdobycie Kijowa».
***Ключові слова**: преромантичні тенденції, кременецький осередок, українські мотиви.*

W artykule rozpatrzono ukraińskie motywy w dramacie Tymona Zaborowskiego «Zdobycie Kijowa».
***Słowa kluczowe**: tendencje preromantyczne, krzemienieckie centrum, motywy ukraińskie.*

In article describes the Ukrainian motives the drama by Timon Zaborovsky «Zdobycie Kijowa».
***Keywords**: previos romantic trends, Kremenets center, Ukrainian motives.*

Тимон Заборовський — один із яскравих поетів «української школи», співець «подільської Швейцарії»; свого часу його ім'я ставили поряд із Адамом Міцкевичем. Закоханий у природу рідного краю, Тимон не раз оспівує у віршах рідні Медобори («Rozkoiszne Miodobory, piękniejsze niz Eden») над чародійним Збручем («czarodziejski brzegi Zbrucza», «nad przejrzystym Zbryczem, zamieszkanym przez fantastyczne wodnice i rusałki»); він назавжди утвердив за собою образ «wieszcza Miodoboru». Українські мотиви пронизують літературну спадщину Заборовського, яка також багата на історичні, міфологічні, етнографічні, географічно-територіальні, екзотичні та фольклорні елементи.

Тимон Заборовський народився 18 квітня 1799 році в селі Личківці, що поблизу Гусятина, в материнському маєтку. Батько був шляхтичем, а мати походила зі знаменитого роду Шептицьких, була родичкою Тадеуша Чацького, відомого історика, педагога, організатора освіти, співзасновника і керівника Кременецького ліцею. Саме «благородний Чацький», як його назвав у повісті «Варнак» Тарас Шевченко, посприяв тому, що після навчання у львівському коледжі хлопець у 1810–1816 роках здобував освіту у кременецькому ліцеї («волинських Афінах»), тобто належав до найвідомішого культурного осередку XIX століття — Кременця, який ще називають «волинськими Афінами». Ліцей славився багатою бібліотекою, якою користувалися відомі поети-романтики: Тимон Заборовський, Антоній Мальчевський, Тимко Падура, Северин Гощинський, Густав Олізар та інші. Викладали тут Евзебіуш Словацький, А. Фелінський, Кароль Сенкевич, відомий прозаїк і драматург, Юзеф Коженьовський. У 1815 році учні ліцею, «гордість та надія», як називав їх керівник навчального закладу Тадеуш Чацький, створили літературно-просвітницький таємний «Клуб письменства». Незабутню атмосферу студентських років увічнено в однойменній поемі Т. Заборовського. До 1817 року поет жив у Кременці, згодом переїхав до Варшави, працював чиновником і редагував журнал «Ćwiczenia Naukowe», а 1819 року повернувся до свого маєтку в Личківцях, серед Медоборів.

Історія української землі, пейзажі рідного Поділля, а також «краєвиди» душі стали головною темою творів Тимона Заборовського. Тут переважають внутрішні переживання поета, сильні та яскраві пристрасті, інтуїтивні осяяння, що якнайкраще відбивають трагічні протиріччя його внутрішнього світу, роздвоєного між прагненням дії, чину, який так і залишився нездійсненим, та долею провінційного літератора, закоханого, разом із тим, у свою провінційну батьківщину. Душевні протиріччя у його творах поєднані із класицистичними ознаками, що ушляхетнює страждання молодого Вертера, робить його яскравим преромантиком, а твори — зосередженими на зіткненні свідомого і несвідомого, уподібненими до музики. Протягом кількох років Т. Заборовський працював над поемою про Болеслава Хороброго «Zdobycie Kijowa», яку неодноразово переробляв, дописував. Шість пісень із неї було видано у 1827 році, хоча значно раніше фрагменти поеми були надруковані у журналі «Ćwiczenia Naukowe». Україна для поета є дуже важливою, він вкладає душу у написання «українських» творів; саме тут ми бачимо ті преромантичні ознаки та явища. Батьківщина була саме приватною, а не політичною вітчизною Заборовського.

Із 1817 року друкує в періодиці свої статті, переклади (зокрема переклав із французької трагедію Вольтера «Tankred»), вірші, поеми. Через рік побачила світ створена під кременецькими вра-

женнями поема «Parnas we śnie». Далі наполегливо працював над «лицарською» поемою «Zdobycie Kijowa», в основу якої покладено епізод із хроніки Галла Аноніма про захоплення в XI ст. столиці Київської Русі Болеславом Хоробрим; окремі пісні з цього твору було опубліковано в періодиці. У 1822–1824 роках написав поему «Bojan» (опублікована 1823 року в журналі «Ateneum», не завершена), натомість драми «Bogdan Chmielnicki», «Umwit», «Tajemnica, czyli Borys i Malwiana» побачили світ після смерті автора. На думку дослідниці його спадщини Марії Данілевіч (монографія «Tymon Zaborowski — życie i tworczość», Варшава, 1933), найбільшу славу поетові принесли «Dumy podolskie za czasów panowania tureckiego w tej ziemi», що з'явилися у львівському альманасі «Haliczanin» 1830 року. У ній він звеличує захисників рідної землі від турецьких нападників, змальовує неповторну красу Поділля, зокрема Медоборів, через це називав себе «wieszczem Miodoboru».

Любов до України пронизує майже всі твори поета. Він вважав Україну не просто країною, місцем, для нього це головна героїня його творів. Драма «Zdobycie Kijowa» була видана 1827 року, спершу мала назву «Układ Zdobycie Kijowa». Автор працював над твором багато років, але драма так і залишилася не завершеною. Твір починається зверненням до муз і до місць, які стали свідками великих подій, пов'язаних із постаттю князя Болеслава Хороброго.

O Wy, co dawnemi czasy
Chrobregoście głos słyszały,
Wołynia odwieczne lasy,
Olbrzymie Wołynia skały!
Wasza mię wielkość natchnęła,
Wam śpiewam, Przodków mych dzieła,
Znane wam głoszę zdarzenia.
Zanucę wam z lutnią w ręku,
A wy słuchając jej dzwięku,
Podnieście jej ciche brzmienia,
Wzniosłe Krzemieńca opoki,
Wstąpię na szczyt wasz wysoki,
I będę śpiewał te dziwy,
Nad sobą widząc obłoki,
Pod sobą spokojne niwy
I miejsce, gdziem był szczęśliwy [7, с. 187].

Т. Заборовський, так само як Б. Залеський чи А. Мальчевський і багато інших вихідців з України, описували свій «край дитинства» як найцікавіший, найоригінальніший регіон Батьківщини, звертаючи увагу на його винятковий територіальний колорит. Це було властиво письменникам, поетам тієї епохи.

Волинському пейзажу притаманні скелі та гори, які у драмі часто з'являються в описах природи. Поет вражений їх красою, зокрема, його захоплюють контрасти води й каміння. Автор не міг залишити без уваги красу та швидкоплинність української річки.

Заборовського вражає краса та велич українського дуба, його багатовікова історія, могутність і розміри. Це особливий елемент опису природи. Дуби, які стоять багато років, — це свідки історії його рідної землі. Вони пам'ятають великі перемоги і трагічні події його предків. Гілля цих дерев наче сплітають минуле та майбутнє.

Автор «Zdobycie Kijowa», маючи неабиякий хист до опису природи, одночасно талановито описує почуття та емоційні переживання героїв. Так, у пісні «Aniela» розповідається про чисте жагуче кохання Анелі й Добреміра. Заборовський писав, що це було почуття, яке світ не знав досі; князь не бачив життя без коханої, не помічав інших дівчат. Таке почуття не може залишити байдужим жодного читача. І тут постає питання, чи їх любов взагалі можлива. На дорозі до їх щастя виникає безліч перешкод. Занепокоєння, страждання, сум та туга Анелі описана в цьому фрагменті: «Rzadsze zabawy, krótsze były ich rozmowy często, kiedy Dobremir wyjeżdzał na łowy, zamyślona Aniela trzymała długo wzrok wzrócony w te, gdzie jest, w te gdzie jedzie, w te, gdzie bywał strony, ścigała go smetnęmi po polu oczyma, a jeżeli nie wraca, jeśli się zatrzyma, jeśli szukając zwierząt, obłąka się w lesie, lub, gdy go w ich gonieniu zapał zbyt uniesie, smutna, nie wiedząc przyczyn długiej jego zwłoki po kilkakroć na ganek drżące zwraca kroki: to każdego się pyta, czemu nie przybywa, to kryjąc niespokojność siada niecierpliwa, i zwraca mimowilnie w tę, gdzie pobiegł stronę oczy swe czarne, łzami miłości przyćmione» [7, с. 193–194].

Вона в тривозі щоразу підбігала до вікна в надії побачити там коханого. Подібно Заборовський змальовує сильне почуття Добреміра: «Nieraz czuły Dobremir, siadłszy przy jej boku, to słucha jej westchniena, to patrzy jej wzroku, to się do niej w najwyższym odzywa zapale: «O Anielo! Niesłusznie na niebo się żalę, gdy mi kochać pozwala, a w mojej miłości, rozkoszy mi widoku twego nie zazdrości. Tyś moja królowa, tyś pani, o Anielo, tyś moja bogini!» [7, с. 194].

Кохання цих людей надзвичайно емоційно виражено завдяки використанню паралелей між настроєм закоханих і природою, яка їх ото-

чує. До почуттів героя автор завжди намагається дібрати пейзаж, пору року, щоб створити повнішу картину його психологічних переживань: «O Nieba! Do do ich uciech wszystko się przyczynia i ta niezamieszkała wkoło nich pustnia i te góry wyniosłe i te na nich skały, co nieraz ich miłosne śpiewy powtarzały, i buki rozłożyste i dęby olbrzymie, których kory okrywa Anieline imię» [7, c. 195].

Добремір і Анеля — це сентиментальна пара закоханих у творі. Також належним чином змальовані й інші герої драми. Наприклад, сам Болеслав Хоробрий, який наділений рисами мужності, шляхетства, лицарства. Заборовський бачить у ньому не тільки «Ojca polskiego narodu», але також незвичайного міфічного героя-захисника свого краю, якому допомагає Бог. На таке зображення постаті Хороброго, безсумнівно, мали вплив українські легенди. Саме з них Заборовський черпав мотиви і на них посилався у творах, згідно з романтичним поняттям народництва. Власне, це народна поезія зберігала найгарніші історії про кохання, героїв, фантастичних істот, що мешкають у річкових глибинах, лісових гущавинах чи стрімчастих скелях. Вона оповідала про ворожбитів, сили зла і добра, що з ними боролися, а також про незвичайні знаки, що віщують біду. У Заборовського, як і народних віруваннях, надприродні сили відіграють важливу роль, адже нічого не відбувається без їх знання та участі. Вони вирішують, чи пощастить героєві. За всім цим пильнує Бог, який згідно із віруваннями народу є єдиною силою, здатною протистояти злу, тому завжди його перемагає; а той, хто віддасть себе під опіку Бога, здобуде його ласку.

Заборовський був майстром створення багатої історичної плеяди героїв, зокрема, таких постатей, як чарівник Ямедика Блуда, наділений сильним характером і рисами справжнього бунтаря. Як радник Володимира він був головним ворогом Хороброго:

> Tak Blud używa wszelkich sposobów i czarów,
> By mógł Jarosław dopiąć szkaradnych zamiarów,
> Usiłuje rycerzów w głąb wyspy swej zwabić,
> Chcąc rozerwane siły Polaków osłabić,
> Piekła, Kijów i siebie ucieszyć ich klęską [7, c. 234].

Автор дивним чином поєднує історичні факти зі своєю фантазією та поетичним талантом. Причиною польсько-руських війн був поділ земель між синами Володимира Великого. Головних героїв письменник показує читачеві, базуючись на своїй фантазії, на легендах, які були майже основою його творчості. Так, наприклад, відомо, що син Володимира Святополк замордував своїх братів, але Заборовський говорить, що той став жертвою братовбивчих намірів. Порятунку від злих дій своїх родичів він просить у Бога. У коментарі Заборовський змінив цю обставину, надавши інший напрям фактам і відмінні характеристики особам, аби зняти вину зі Святополка та дати слушний привід для війни, в яку Болеслав не захотів би вступити за будь-яких інших умов.

Опис міста під облогою Заборовський досить докладно подав у другій частині «Zdobycie Kijowa». У фрагменті під назвою «Chrobry pod Kijowem» автор описує облогу міста польськими військами: поляки, відійшовши далеко від рідних домівок, відбили війська руські і обсіли Київ. Хоробрий вступив із ними аж під міські брами, довкола нього блищали ліси списів, дахи зі щитів вкрили військо, густі хмари стріл летіти на мури, обліплені руським військом.

Натомість в альтернативних версіях тексту, не виданих Заборовським, Болеслава Хороброго закликає до боротьби із ворогами людства сам Господь Бог «Pieśń o Bolesławie Chrobrym». Тут описана підготовка киян до оборони від польських військ і військова рада, яку «mistrzowie ludu» і очільники війська провели у замку із Ярославом. Дія поеми стосується головним чином так званого другого київського походу Болеслава Хороброго у 1018 році.

У своїй творчості Заборовський неодноразово звертався до українських мотивів, зокрема, елементів пейзажу, небаченого ніде більше безмежного степового простору. Його надихали гори, височини, густі, дрімучі ліси. Не менше від природи його погляд притягують архітектурні споруди, замки. Місця бойових дій у своїх творах він описує з історичною точністю. А, наприклад, у драмі «Zdobycie Kijowa» він часто згадує Сокальський замок.

Змальовуючи українські пейзажі, поет звертається здебільшого до краю дитинства — Личківців, значно менше до Кременця. Він описує житні поля Русі, густі ліси дубів, вільхи і смерек, гаї, в котрих в'ються струмки. Автентичність цих описів ще раз підкреслює детальність, із якою поет підійшов до топографії. Українська природа, ще не зіпсована цивілізацією, носить у собі знак первісності, язичницьких сил, що її створили. Її невід'ємним елементом є степ — безкраїй, дикий і таємничий, тихий свідок давніх і нинішніх подій.

Отже, українські елементи і мотиви у драмі «Zdobycie Kijowa» Тимона Заборовського представлені як історичними, так і легендарними подіями. Для нього Україна — це рідна земля, головна героїня його творів. Його твори створені на основі українських легенд, вірувань, оповідань. Вони пояснюють роль провидіння у польсько-українській історії. Серед українських мотивів на перший план виходить природа, яка є як фоном, так і живим, активним, рівним людям персонажем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козак Стефан. Український преромантизм / Стефан Козак. — Варшава, 2003. — 237 с.

2. Радишевський Ростислав. «Українська» та «польська» школи в літературі українсько-польського пограниччя / Ростислав Радишевський // Збірник наукових праць «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. — Київ, 2005. — 598 с.

3. Семенюк Григорій. Погранична творчість Тимона Заборовського / Григорій Семенюк // Збірник наукових праць «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. — Київ, 2005. — 598 с.

4. Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. Redaktor naczelny PWN : Rafał Łąkowski. — Warszawa : Wydawnictwo PWN, 1989. — 680 s.

5. Słownik literatury polskiej XIX wieku / Red. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa. Seria «Vademeum polonisty». — Wrocław : Ossolineum, 2009. — 1012 s.

6. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie. A. Witlib. Pierwistki ukraińskie w twórczości Tymona Zaborowskiego. — Warszawa, 2012.

7. Tymon Zaborowski. Zdobycie Kijowa. — Kraków : TAiWPN Universitas.

Сергій ЯКОВЕНКО
University of Alberta

МЕТАФІЗИЧНА ДРАМА ЧЕСЛАВА МІЛОША

Автор статті аналізує поняття метафізичного сенсу в поезії Чеслава Мілоша, світогляд якого балансував на межі заперечення мовних унірсалій та трансцендетного значення — і абсолютизації естетичного, матеріально-відчуттєвого досвіду.

***Ключові слова**: сенс, чуттєвий, трансцендентний, Логос, бунт.*

The author analyses the concept of the metaphysical meaning in Czesław Miłosz's poetry. The worldview of the poet wobbled between the denial of the linguistic universals together with the transcendent meaning—and the absolutization of the aesthetic, sensual experience.

***Key words**: meaning, sensual, transcendent, Logos, rebellion.*

Autor eseju analizuje pojęcie metafizycznego sensu w poezji Czesława Miłosza, światopogląd którego oscylował na granicy zaprzeczenia uniwersalii językowych wraz ze znaczeniem transcendentnym — i absolutyzacji estetycznego, materialno-zmysłowego doświadczenia.

***Słowa kluczowe**: sens, zmysłowy, transcendentny, Logos, bunt.*

«Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata», — писав Чеслав Мілош у вірші «Сенс». І хоча душа поета вже переселилась по той бік — за «Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca» — ми, з цього боку, можемо лише гадати, що саме він сподівався побачити на зворотньому боці світу. Отже, «сенс». Який «сенс»? Чи це є сенс життя? Той сенс, який ми вкладаємо у фрази «Життя втратило для мене сенс» або «Це стало сенсом усього його життя» або «Лише тоді він зрозумів сенс свого життя»? У цьому випадку ми маємо на увазі остаточну мету, телос — так, як нібито наше життя не мало сенсу саме в собі, як життя, як виконання природних функцій нашого тіла і розвиток нашої психіки у відповідності з природними можливостями нашої рефлекторної системи. Звісно, остаточну мету ми також можемо бачити у самому нашому біологічному функціонуванні, але тут ідеться про самий пошук сенсу, значення такого функціонування. Воно щось значить для нас, а відтак є певним *знаком*, у якому ми вбачаємо *значення*. Отже, «сенс» перестає тут бути лише «сенсом життя» і стає просто сенсом як значенням знаку, чимось трансцендентним, зовнішнім. Адже якщо ми шукаємо сенс «drozda na gałęzi», то це значить, що ми не бачимо сенсу в самому дрозді на гілці, як природному феномені, а лише поза ним, у сфері, яка б гарантувала значення того дрозда незалежно від нього самого. Але тут ми зному стикаємося з проблемою: значення того дрозда *для нас*, чи абсолютне, незалежне від нас значення? Інакше кажучи, чи може бути сенс без телоса, без остаточної мети якогось предмета — мети трансцендентної, абстрагованої від наших природних відчуттів?

Про що свідчить нам саме слово «сенс»? В латинській мові це просто «відчуття». В англійській мові «sense» як «значення», «ідея» з'являється лише як побічний конотативний продукт цього слова, головним значенням якого продовжує бути латинське «відчуття». Тому перекладач «Сенсу» на англійську мову не міг залишити спільнокореневий і спільний етимологічно слід оригіналу (англ. «sense») і був змушений перекласти вірш як «Meaning» — «значення». Своєю чергою, етимологічно «meaning» не має нічого спільного зі «значенням» (знак, значити, означувати), але по своїй суті виконує ту ж таки функцію, адже походить від пізньолатинського «medianus», той, що посередині, посередник — так само як і знак є своєрідним посередником між тим, що він означує, та його значенням, сенсом. Але яке це значення, «meaning»? Коли ми питаємо «What do you mean?» — «Що ти маєш на увазі?», «Яке значення ти вкладаєш у свої слова чи дії?», то посередником між предметом і значенням стаємо ми самі — ми, які вкладаємо значення у слово чи дію. У фразі «It means that...» («Це означає, що...») ми даємо свій переклад, інтерпретацію якогось феномена чи дії, тобто якийсь знак перекладаємо за допомогою інших знаків. У будь-якому випадку, ми робимо зусилля зрозуміти те, що лежить поза самим явищем. Герменевт Ганс Ґеорґ Ґадамер учив: «Зусиллям розуміння від самого початку

керує якесь очікування сенсу» [3, с. 125]. Але це розуміння — це відкриття вже існуючого сенсу явища, чи надання йому сенсу? І якщо це лише надання сенсу, його накидання, яку вартість має такий сенс? У цьому питанні полягає головна онтологічна проблема Мілошової творчості.

Але що відбувається, коли ми *розуміємо*? Ми можемо пізнавати світ різними шляхами: нюхом, дотиком, слухом... зрештою, серцем. Розуміти — значить пізнавати розумом. Чим оперує наш розум? Якщо довіряти російській мові, то це буде «поняття» («понимать» — «розуміти»). А значить, ми розуміємо не відчуттями, тобто латинським і англійським «сенсом», а думкою; і тут російське «смысл» звучить набагато влучніше, ніж «сенс», адже походить від «мысль», «мыслить» - а не сенсорно («сенс») відчувати. Проте, якщо ми порівняємо значення цього давньослов'янського «мисль» у російській мові з польським «zmysły» (відчуття), то знову отримаємо нерозгадну дилему ідеально-матерільної природи значення чи сенсу як такого: матеріальні відчуття — чи ідеальний розум, поняття? Князь Євген Трубецькой стверджував, що «питати про сенс — значить запитувати про *безумовне значення* будь-чого, тобто про таке мисельне значення, яке не залежить від будь-чийого суб'єктивного погляду, від волевиявлення будь-якої індивідуальної думки» [1, с. 9]. Чи можливо для нас уявити такий сенс-значення, який був би незалежним від сенсу-відчуття? Тобто чи можливо людині вийти за межі своєї відчуттєвої матеріальності у світ чистих понять, Платонових ідей, незасмічених тілесними відчуттями? Мілошова інтуїція підказувала йому, що ні. Тому можливість таку він міг помислити лише після смерті, після звільнення від матеріальності.

Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.
Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

«Істинні значення», які волають до людини про їх відчитання, можуть означати тільки одне: весь явлений світ природних об'єктів і явищ — птах, гора і захід сонця — є Божим одкровенням, Божим відкриванням людям правди про самого себе. Одкровення — це не просто світ, природа, космос, а саме активна й цілеспрямована дія Бога як гаранта істинного значення («prawdziwe znaczenie»). Інакше всі ці знаки створеного світу (світ як знак, тобто предмет одкровення) не волали б про їх інтерпретацію. Якщо світ є справжнім одкровенням Бога людям, тобто істотам нижчим і закоріненим у своїй тілесності, а не лише якась дитяча гра ніцшеанського деміурга з самим собою, гра заради самої себе, то значення, які тут відкриваються, повинні враховувати особливості людського розуму у його неподільній єдності духовного й відчуттєвого. «Одкровення передбачає, — пише Трубецькой, — по-перше, якесь *об'єктивне явлення* божественного, по-друге — людську думку, здатну проникнути в суть цього явлення: якби не ця можливість *проникнути в суть* таємниці, то вона б не була *відкритою* людині. Тому вже самий факт одкровення є закликом не до пасивного підкорення розуму, а до діяльного зусилля розпізнавання й проникнення» [1, с. 226–227].

Зі збірки в збірку Мілош ревно пізнавав одкровення, явлене саме у матеріальності світу, тобто у тому вигляді, що піддається для відшифрування людському розумові, закоріненому у відчуття:

Nieprzebrane, niepoliczone substancje ziemi.
Zapach cząbru, kolor jodły, szron, tańce żurawi.
A wszystko równoczesne. I chyba wieczne.
Oko nie widziało, ucho nie słyszało, a to było.
Struny nie wygrają, język nie wypowie, a to będzie.
Lody malinowe, topniejemy w niebie.
(«Podziw»)

У цьому вірші зовсім немає того пошуку «істинного значення» по той бік, як це ми бачили в поезії «Сенс». Птах, гора і захід сонця з «Сенсу» тут мали б неперехідне значення самі в собі — як «субстанції землі», матерія, як запах зілля, іній і танець журавлів. Більше того, поза титульним «подивом», який традиція зберігає для світу саме як Божого одкровення, у цьому вірші зримо відчувається богоборчий мотив, виклик відчутної матеріальності невідчутному духовному світові: поет висуває припущення, що всі ці земні субстанції є «мабуть, вічними». Цю інтуїцію важко узгодити з християнським розумінням тварного світу матерії як перехідного, тимчасового, минущого, кінечного. Адже лише Бог-Творець, який є трансцендентним, зовнішнім щодо світу, й лише енергії, а не єство якого оприсутнюються у тварному світі, є вічним. Складається враження, що у більшості віршів Мілошове

світовідчуття не погоджується з таким трансцендентним Богом. Його карикатуру змальовує поет у другій частині вірша «Сад земних радощів» («Ogród ziemskich rozkoszy») зі збірки «Nieobjęta ziemia»:

Dzieje się to w środku przezroczystej kuli,
Nad którą Bóg Ojciec, nieduży, z krótko
przystrzyżoną brodą,
Siedzi z książką w okolu ciemnych obłoków.
Czyta zaklecie i rzeczy utworzone są.

ledwo wynurza się ziemia, już rodzi trawy i drzewa.

Далі у цьому ж вірші Мілош, який віддає тримати цю прозору кулю світу в руки Богові-Сину, стверджує, що цей зовнішній Бог нарешті лише спостерігає на своє творіння — землю, яка є одночасно і раєм, і пеклом. Однак ця лексика навряд чи сповнена такого ж релігійного, морально-повчального змісту, як однойменна картина Єроніма Босха «Сад земних радощів», пародією якої можна вважати Мілошовий цикл.

Отже, повертаючись до «Подиву», Мілош утверджує не лише вічність матерії за відсутності Бога, а й співає їй гімн краси. Богоборчість виявляється, зокрема, в пародіюванні Нового Ерусалима, Царства Небесного, яке має прийти також і на землю після повернення Ісуса Христа в кінці часів — коли буде «нове небо і нова земля». Той подив апостола Павла, якого було взято «до сьомого неба», щоб показати йому авансом, що чекає на праведників після смерті й загального воскресіння, й для опису якого апостол Павло не знайшов слів («Чого око не бачило й вухо не чуло, і що на серце людині не впало, те Бог приготував був тим, хто любить Його!», 1 Послання до Коринфян, 2–9), у Мілоша звучить як пародія, адже переноситься на цей, неодуховнений, матеріалістичний світ тілесної природи й тілесних, відчуттєвих «радощів земних», які триватимуть вічно, в безкінечному круговороті природи, що не залежить від індивідуальних, минущих буттів:

Oko nie widziało, ucho nie słyszało, a to było.
Struny nie wygrają, język nie wypowie, a to będzie.

Якщо весь наш «подив» зосередити на земній красі, то вже нічого не залишається для Небесного Царства. Тому «істинні значення» з поезії «Сенс» виглядають тут навіть винятковими — у творчості, яка здебільшого оспівує земні відчуття. Неодноразово Мілош був на межі визнання за відчуттєвим світом того остаточного, «істинного значення», за яким не стоїть ніякої метафізики, вся таємниця якого приховується в еросі, взаємній симпатії «земних субстанцій». Народження такої «істини» чудово ілюструє вірш «Kiedy księżyc»:

Kiedy księżyc i spacerują kobiety w
kwiaciastych sukniach
Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe
urządzenie świata.
Wydaje mi się, że z tak z wielkiej wzajemnej
skłonności

Mogłaby wreszcie wyniknąć prawda ostateczna.

Причиною, чому Мілош так наполегливо шукав істину поза Богом, у земному світі відчуттів, було саме «це» — те, про що поет пише у своєму вірші «Це» з однойменної збірки:

Przywołuję na pomoc rzeki, w których
pływałem, jeziora
Z kładką między sitowiem, dolinę,
W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,
I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję
się nazwać.
TO jest podobne do myśli bezdomnego,
kiedy idzie po mroźnym, obcym mieście.
I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd
widzi zbliżające się ciężkie kaski niemieckich
żandarmów.
TO jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto
i widzi świat prawdziwy: nędzę, chorobę,
starzenie się i śmierć.
TO może też być porównane do nieruchomej
twarzy kogoś,
kto pojął, że został opuszczony na zawsze.
Albo do słów lekarza o nie dającym się
odwrócić wyroku.
Ponieważ TO oznacza natknięcie się na
kamienny mur,
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym
naszym błaganiom.

Той «мур, який не поступиться ніяким нашим благанням», і є стінками прозорої кулі всесвіту, яку тримає Бог-Син і крізь яку дивиться на нас Бог-Отець. У вірші «Теодицея» Мілош прямо звертається до свого уявного співрозмовника теолога, якого можна вважати й другим «я» самого поета, й закидає йому аморальність Бога, який доспукає страждання тварин: якщо й люди, як істоти, які володіють свободою, заслужили страж-

дання внаслідок гріхопадіння, то як тоді пояснити біль і «незаслужені страждання» інших створінь? Мілош закінчує свій вірш суворим присудом-висновком, який зводиться до того, що до такого стану світу могло призвести лише настільки тяжке гріхопадіння, що світова матерія набула своєї видимої для нас форми за посередництвом диявольської сили. Отже, те, що просто кидається в вічі як непереборний парадокс, це дві цілковито різні оцінки матерільно-відчуттєвого світу у творчості одного поета. З одного боку, «подив», беззастережне захоплення матерільно-відчуттєвим світом, яке можна приписати поетовому еросові, з другого — невблаганна незгода на таємницю смерті, болю, страждання. Ця друга дилема знімається тільки тоді, коли припустити неіснування «іншого боку», остаточної істини, тобто самої таємниці — «істинного значення», «сенсу».

A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

На це питання, й на цю вірогідність, Мілош дає не одну відповідь. Крім тієї, що ми маємо на завершення вірша «Сенс», варто пригадати й іншу, значно ранішу — з поезії «O modlitwie»:

Pytasz mnie jak modlić się do kogoś kogo nie ma.
Tyle wiem, że modlitwa buduje most z aksamitu,
Po którym idziemy podlatując jak na trampolinie
Nad krajobrazy koloru dojrzałego złota,
Przemienione magicznym zatrzymaniem słońca.
Ten most prowadzi na brzeg odwrócenia,
Gdzie wszystko już na opak
I słowo *jest* odsłania sens przeczuwany ledwo.
Zauważ: mówię *my*; każdy, z osobna,
Czuje tam litość dla innych uwikłanych w ciało
I wierzy, gdyby nawet nie było drugiego brzegu,
Na most nad ziemią weszliby tak samo.

Відповідь на онтологічне питання, закладена у цьому вірші, викликає ще більше запитань. Отже, якщо навіть немає до кого молитися (тобто немає Бога), наша молитва (і тут, очевидно, треба розуміти під молитвою поетичне слово — особливо враховуючи контекст спорідненої за змістом відповіді у вірші «Сенс») все одно здатна прокласти міст на інший берег, де все «навпаки», «відвернене», і де якимось дивом дається відчути сенс слова «є» — тобто збагнути таємницю буття. Ця таємниця стає зрозумілою не тільки для поета, а для всіх — з кого складається, відтак, своєрідна «Церква» («Zauważ: mówię *my*»), що в ній панує взаємна симпатія до собі подібних, тобто до тих, хто перебуває в полоні тіла. Останні два рядки вірша («gdyby nawet nie było drugiego brzegu, Na most nad ziemią weszliby tak samo»), безперечно, перегукуються з кінцівкою «Сенсу», яка, проте, дає більш розлогу відповідь:

Gdyby tak było, to jednak zostanie
Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,
Na międzygwiezdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, woła, krzyczy.

Отже, як бачимо, і тут, навіть за відсутності «іншого берега», молитовний міст зі слів — так само, вочевидь, слів поета (або слів поетичних, загалом) все одно можна побудувати. Таке слово — не божественний Логос, а просте матеріальне слово, породжене смертними вустами, — невтомно мчатиме у чорторий галактик і міжзоряні простори. Однак виникає питання: чи в такому випадку ще йтиметься про «сенс», що він, як ми пам'ятаємо, передбачає «безумовне значення»? Заледве.

Цей парадокс несподівано зближує Мілоша з філософією Альбера Камю, якого, чомусь, не згадує ніхто з видатних дослідників творчості поета. Питання, яке ставить французький філософ у «Міфі про Сізіфа», є також питанням про сенс — про сенс у світі без Бога. Камю констатує, що «творення значення» (тобто самостійне, смертне, людське творення сенсу — поза його абсолютною гарантією) у світі абсурду (в якому міфічний Сізіф безкінечно викочує свій камінь на гору) передбачає або філософське самогубство, або логічний стрибок у сферу самообману, який спирається на пріоритет психологічного комфорту. Оскільки самогубство (і вбиство загалом) лише помножуватиме абсурд, то Камю доходить висновку, що філософія повинна брати до уваги як смерть, так і абсурд, ніколи, проте, не даючи згоди ні на те, ні на інше. Як і Мілошове смертне слово, яке, позбавлене абсолютного значення (тобто «сенсу»), летить у міжгалактичні простори «I protestuje, woła, krzyczy», французький філософ бачить вихід у тотальному бунті, який дозволяє людині вийти за рамки самої себе, свого існування. У «Бунтівнику» Камю розвиває ідею трансгресії бунту, який, завдяки людській солідарності, здатен створити видимість хоча й не абсолютного, але хоч якогось, відносного сенсу:

«Коли людина бунтує, вона ототожнює себе з іншими людьми й у такий спосіб перевищує саму себе, — і з цього погляду людська солідарність є метафізичною» [2, с. 17].

Від протесту проти мовних універсалій, або Платонових ідей, які нівелюють індивідуальні буття, Мілош переходить до заперечення християнського Логосу, який залишає поза своєю вічністю (а відтак — абсолютним «сенсом») як тварин, так і нехрещених людей: «Z otchłani dla nie ochrzczonych młodzianków i dusz zwierzęcych niech wyjdzie martwy lis i zaświadczy przeciw językowi» («Na trąbach i na cytrze»). Однак цей протест виявляється бунтом лише проти мови, яка має свій сенс по той бік життя, — тобто проти Логосу. Слово, мовлене смертними вустами, яке летить у чорторий галактик, але таки не виходить за межі матеріального світу, вочевидь, не має для Мілоша дискримінації на основі біологічної чи релігійної вищості, тому в своєму «non omnis moriar» поет покладає надію саме на нього. Ми лише можемо спитати, а чи не є така віра занадто самонадійною, а відтак самооманливою? У циклі «Ksiądz Ch., po latach» зі збірки «Nieobjęta ziemia» Мілош змальовує своєрідну антропологічну історію, яка прогресує від homo faber до homo creator: образ безкрайнього зоряного неба (тобто чи космосу, чи хаосу, чи Бога, чи диявола — без значення) позбавив людину самостійності й власної індивідуальності, але вона віднаходить себе у творчому акті, в мистецтві, де «Дракон усесвіту» вже не має над нею влади, тому що вона, людина, у час творення перебуває під захистом «Еросу», і що б вона не творила — цей витвір височіє перед нею ось тут, зараз — безвідносно до можливого, але малоймовірного, «іншого боку» буття та його «сенсу». Проте чи не нагадує цей витвір людської гордості, який, породжений під покровительством Ероса, височіє мов ідол і тим застить «незліченні зірки» на небі, знамениту Філостратову фігуру Аполона Тіанського — фантастично-абсурдне відображення, язичницьку пародію на Христа?

ЛІТЕРАТУРА

1. Трубецкой Евгений, кн. Смысл жизни / Евгений Трубецкой. — Берлин : Лев, 1922. — 282 с.

2. Camus A. The Rebel: An Essay on Man in Revolt / Albert Camus. — New York : Vintage Books, 1956. — 350 p.

3. Gadamer H.-G. Rozum, słowo, dzieje / Hans-Georg Gadamer / Przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. — Warszawa : PIW, 1979. — 435 s.

УДК 821.161.2 В.Стефаник:821.162.1

Світлана ЯМБОРКО
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

СИМВОЛІЧНА КОЛОРИСТИКА У ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ПОЛЬСЬКИХ МОДЕРНІСТІВ

У запропонованій статті аналізуються особливості творення кольористичної символістики у творах українського новеліста Василя Стефаника та польських модерністів. Розглянуто основні кольори-символи у творах письменників, виокремлено їх спільні та відмінні риси. Зроблено висновок про те, що колір є одним з основних ключових символів та літературною константою представників модернізму.

***Ключові слова**: символічна кольористика, ключові символи, «Молода Польща», експресіонізм, Василь Стефаник, польські модерністи.*

W artykule niniejszym analizuje się cechy tworzenia kolorystyki symbolicznej utworów ukraińskiego nowelisty Wasyla Stefanyka i polskich modernistów. Autor bada podstawowe kolory — symbole w utworach pisarzów, ich cechy wspólne i odmienne. Autor wyciągnął wnioski, że kolor jest jednym z podstawowych symbolów kluczowych i konstantą literacką pzedstawicieli modernizmu.

***Słowa kluczowe**: kolorystyka symboliczna, symbole kluczowe, «Młoda Polska», ekspresjonizm, Wasyl Stefanyk, moderniści Polacy.*

In the article features of creation of colors — symbols in works of Ukrainian novelist Vasyl Stefanyk and Polish modernists are analyzed. The basic colors — symbols of writer's work and their common and distinctive features are unreasonable. The conclusion that color is one of the main key symbols and literary constant in works of writers - modernists is made.

***Keywords**: colors-symbols, key symbols, «Young Poland», expressionism, Wasyl Stefanyk, Polish writers — modernists.*

Колір був одним із найбільш поширених символів, який використовували у творах письменники-модерністи як української, так і польської літератури. Проте сьогодні й досі маловивченим залишається питання багатоаспектного аналізу творчості письменників-модерністів обох літератур у площині їх кольористичної символіки. Варто зазначити, що практика використання кольору як символу відома з давніх часів. Колір, рівнозначно з танцем, мімікою та жестами, є однією з найбільш важливих форм розуміння дійсності та навколишнього світу. Саме барви як досконалий засіб вираження експресії для прозаїків та поетів є невід'ємною складовою екзистенційного світогляду людини. Передусім варто зауважити, що в енциклопедичному довіднику колір трактується як символ, який використовується в богослужінні, алхімії, в усіх видах мистецтва та літературі. А також наголошено на тому, що символіка кольору базується на полярності двох груп кольорів: теплої, яка пов'язана з процесами асиміляції, активності (наприклад, червоний, помаранчевий, жовтий, білий кольори), та холодної, кольори якої пов'язані з процесами дисиміляції та пасивності (наприклад, голубий, синій, фіолетовий та чорний). Також звернуто увагу на те, що зелений колір вважається амбівалентним і відноситься до двох груп кольорів. Варто наголосити, що чистота кольору завжди відповідає чистоті символічного значення. Згідно з довідником, «Синій — атрибут небесних богів, зелений — колір природи, з одного боку, та егоїзм, депресія, інертність, апатія та колір праху — з іншого; фіолетовий відповідає ностальгії та пам'яті, оскільки поєднує червоний і синій; жовтий — атрибут бога сонця і знак душі, інтуїції та інтелекту; червоний — чуттєвість та життєві сили. Існує соціальний, психологічний, алхімічний та космічний символізм кольору» [5, с. 514].

На початку XIX століття німецький учений, письменник Йоганн Вольфганг фон Гете вперше запропонував сприймати колір не лише у фізико-хімічній площині, а й у психологічній або фізіологічно-психологічній. У науковій праці «Вчення про колір» (1810) автор наголосив на індивідуальному характері барви та запропонував класифікувати кольори за фізіологічним принципом на теплі (первинні, позитивні) та холодні (другорядні, негативні). Вчений відзначив властивість деяких фарб впливати на душу людини. Вперше дослідник поставив питання про чуттєво-моральну цінність кольору та наголосив на необхідності відокремлення культової символіки кольорів, пов'язаної з культурними просторами від спільної для всіх та загальноприйнятої «споконвічної» символіки барв [9,

с. 289, 293–324]. Багатоаспектний аналіз кольору в контексті індивідуального людського переживання та досвіду подано також у праці німецького філософа, «духовного наставника декадентизму» Артура Шопенгауера (трактат «Про зір і колір», 1816 р.). У результаті численних наукових досліджень другої половини XIX століття доведено, що колір, як і музика, здатний викликати потік особливої енергії у людини, і має не лише фізичний, а й психосоматичний характер.

Характерною особливістю творчості польських модерністів є нерозривний взаємозв'язок літератури та мистецтва. Письменники епохи «Молодої Польщі» сміливо поєднували літературні твори з музикою, скульптурою, живописом та образотворчим мистецтвом. Таким чином, «млодополяки» взаємодоповнювали та збагачували різні види мистецтва, в результаті чого з'явилися такі поняття, як «література» живопису, «музичність» поезії, а межа між літературою та мистецтвом стала менш чіткою. Польська дослідниця Марія Подраза-Квятковська справедливо зауважує, що в епоху «Молодої Польщі» живопис став літературним: «Література починає орієнтуватися на музику, поезія (за допомогою вільного вірша) уподібнюватися до прози, а проза (за допомогою ліричних відступів та ритмічності) — до поезії, у драмі з'являються елементи лірики, у прозі — прояви драми» [10, с. 214]. Найвиразнішим був зв'язок між літературою та живописом. Адже естетично-теоретичні положення модерністів щодо ролі кольору в літературі підтримували тогочасні відкриття у сфері психоаналізу. Багато уваги звертали на аспекті кольору для сприйняття витворів мистецтва. Для дослідника кінця XIX століття колір був передусім відображенням чистих емоцій та почуттів митця [7, с. 22]. Варто наголосити, що модерністи не були першими в літературі, хто почав надавати кольорам символічне значення; поети з найдавніших часів використовували колір як символ. Проте представники епохи «Молодої Польщі» почали надавати кольористичній символістиці більше значення порівняно з попередніми літературними епохами та встановили нові власні правила семантизації кольору. При цьому варто зазначити, що кольори набували символічного значення ще з давніх часів (особливо чотири основні кольори). За Юзефом Флавіушем, білий колір символізує землю, тому що з неї проростає льон, пурпурний відтінок означає море, адже в ньому живуть пурпурні слимаки, сапфір символізує повітря та небо, а червоний — вогонь [8, с. 114]. Такого «стародавнього трактування» основних чотирьох барв дотримувалися і представники польського модернізму. Наприклад, вітражі Станіслава Виспянського для Францисканського костьолу. Проте варто зазначити, що у творах «млодополяків» домінували песимістичні монотонні кольори, які символізували меланхолічні настрої декадентизму: сірі, сині та чорні. Польські дослідники відносять кольори, які домінують у поезії «Молодої Польщі» та досить часто зустрічаються у творах митців, до так званих «ключових символів» [10, с. 153]. Важливу роль відіграє кольористика у творах одного з найпопулярніших поетів польського модернізму Казимежа Пшерви-Тетмаєра. Зокрема, у вірші «Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej» поет використовує одночасно теплі та холодні відтінки для змалювання природи: «ciemnozielony w mgle złocistej», «ciemna zieleń gór», «w słonecznych skrach», «w świetlnych mgłach». У цьому контексті автор вдало поєднує прикметникові форми кольорів з іменниками, які викликають додаткові асоціації та аналогії. Іншим яскравим прикладом «модерністського» наповнення символічної кольористики є поезія одного з головних представників «Молодої Польщі», експресіоніста Яна Каспровича. У ліриці модерністів-експресіоністів, на відміну від імпресіоністичної поезії, кольори-символи виконували не лише естетичну, а й емоційну функцію. Кольористика експресіоністів мала викликати у реципієнта емоції у двох контрастних напрямах: негативному або позитивному. Як творець «млодопольської» поезії, Каспрович використовував барви власним оригінальним способом семантизації кольорів. Кольористична наповненість «Гімнів» Яна Каспровича відмінна від інших експресіоністично-символічних засобів та має не лише естетичний характер. Завдяки власній новаторській манері використання кольору як символу на інтуїтивному рівні Ян Каспрович випередив своїх сучасників у літературі. У «Гімнах» поет надав перевагу не чистим кольорам, а частіше їх відтінкам, наприклад, червоний колір (що символізує вогонь та кров) представлений цілою палітрою: пурпурний («szkarłatny»), рудий («rudy»), іржавий («rdzawy»), мідний («miedziany»). Це дозволило автору інтенсифікувати та матеріалізувати абстрактний червоний колір. Не менше уваги використанню кольору як символу приділяли й українські модерністи. Зокрема, дослідники творчості Василя Стефаника справедливо стверджують, що основним у його художній свідомості був такий тип образного мислення, як експресіонізм [3]. Погоджуємося також із дум-

кою, що така форма відбору і відображення у творах українського прозаїка значною мірою спричинена його рецепцією західноєвропейського, зокрема, польського модернізму (імпресіонізму, символізму та експресіонізму) [4, 256 с.]. Можна припускати, що Василь Стефаник найбільшою мірою орієнтувався на творчість польського поета Яна Каспровича. У своїх листах український новеліст, висловлюючи власне ставлення до представників польського модернізму, зауважував: «Один Каспрович подобався мені дуже» [6, с. 160]. Як відомо, символ, поряд із гіперболою, гротеском та фрагментарністю, є одним з основних художніх прийомів у експресіонізмі. Глибокий порівняльний аналіз символічної кольористики Василя Стефаника та Яна Каспровича особливо важливий і значущий для розуміння творчості обох письменників. Найбільш поширеними барвами, які використовують у своїх творах письменники, є білий, червоний, чорний та синій кольори. Як зауважує український письменник та літературознавець Степан Процюк, «У Стефаника є багато кольорів, але всі вони підпорядковані чорно-білому чи біло-чорному кольоровому царству. Чорний — це суворість, жалоба і біль. Білий — сподівання, урочистість і святковість. Поміж них і поміщаються основні віхи людського життя» [1, с. 24]. Погоджуються з переважаючою наявністю чорно-білих ілюстрацій у творах письменника й інші дослідники: «З явищем чорного тла текстів Стефаника неможливо не погодитися, як водночас важко заперечувати й переважаючу наявність чорно-білих гравюр-ілюстрацій до творів митця, які витісняють на задній план, а то й взагалі заступають тих кілька картин у кольорі, які можуть вважатися винятками, тим більше, що вони завжди фатально не наділені достатньою силою глибинно передати дух Стефаникової прози настільки потужно, як це роблять «чорні» полотна» [4, с. 358]. Дійсно, переважаючий і наскрізний відтінок у творах українського новеліста — саме чорний. Найчастіше цей колір письменник використовував для зображення очей, які уособлюють горе, тугу, страждання, смерть. Саме тому в новелі «Новина» на горе-батька дивилися не просто вихолоджені діти, а «лише четверо чорних очей, що були живі і що мали вагу». Від цього погляду Гриць «почорнів» і власні його «очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди» [2, с. 39]. У новелі «Басараби» письменник також використовував чорний колір як символ туги: «Но, но, тепер Басараби поспускають голови в долину. Такі будуть ходити чорні та невеселі» та знову чорні очі: «Таже лише треба подивитися на їх очі. То не очі, то така чорна рана в чолі, що жиє і гниє» [2, с. 125]. В інших художніх текстах Стефаника в окремих героїв обличчя стає «ще чорніше, ніж було» («Засідання»), «чорний обвід коло очей ще більше почорнів» («Вечірня година»), «Завзяті, чорні очі віщували йому згубу» («Злодій»). Як слушно зауважує літературознавець Степан Хороб, «Майже вся образна система новел українського художника слова вибудувалася на поетиці експресіонізму: принцип контрасту, гіперболізація, зміна ритму й руху оповіді, розірваність свідомості, містицизм, яскраво виражена суб'єктивованість тощо» [4, с. 260]. Принцип контрасту Василь Стефаник застосував, наприклад, у новелі «Стратився» у змалюванні портрету сина небіжчика: білий — колір мармурової плити, на якій упокоївся труп рекрута в морозяний день, і його білої смертної сорочки прямо протилежні яскраво-червоній вишивці і крові, в якій плаває волосся Миколи. Ця антиестетична картина також характеризує поетику експресіонізму. Представники цього художнього мислення прагнули розкрити різноманітні аспекти життя без будь-якої ідеалізації: однаково погані й гарні, підступні й шляхетні, злі й добрі, сумні й радісні тощо, бо так чи інакше всі вони були виявом людського духу, людської духовності загалом. Варто зазначити, що новелам Василя Стефаника притаманна експресивна потуга динамізму, що характеризує психіку героїв його творів, розкриває їх злі або добрі наміри, дії і вчинки. Таким чином, саме експресія, а не краса, як сила духовного виразу стала характерною рисою його новелістичної поетики, зокрема естетики експресіонізму. Взагалі образи і персонажі у творах Василя Стефаника часто створені на принципах контрасту, світлої і темної кольористики. Зокрема, у новелі «Стратився» автор користується цим принципом, щоб змалювати образ пекла: «Мури, мури, аж мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пітьмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться. Але світила пускали коріння у пітьму і не падали [2, с. 10]. Цей же принцип контрасту, але вже з «іншими відтінками» автор використовує у новелі «Виводили з села»: «Над заходом червона хмара закаменіла. Навколо неї з**оря обкинула свої білі**яві пасма» [2, с. 7]. У творі «Майстер» головний герой за допомогою двох контрастних кольорів описує свій емоційний стан: «Верта-

юся додому, а мені то чорно, то жовто перед очима, вітер ні із ніг згонить» [2, с. 21].

Одним із найпоширеніших у символічній кольористиці новел Василя Стефаника є синій колір. Так, у новелі «Катруся» письменник використовує синій відтінок, щоб охарактеризувати стан головної героїні: «Катруся лежала нерухомо. Водила сухонькою рукою по тварі. Сині нігті були, як її сині очі, і здавалося, що по лиці вандрує багато синіх очей, дивних, блискучих» [2, с. 25]. Невипадково мати Катерини, передчуваючи прихід смерті, дарує доньці різнокольорові квіти: «Мама дала Катрусі квітки сині, білі, зелені, червоні. Катруся перезирала їх, лице її слабо усміхалося, а сині, білі, червоні блески блукали по обличчю». Отже, колір був одним із ключових символів у творах українського модерніста-експресіоніста Василя Стефаника.

Таким чином, із впевненістю можна стверджувати, що письменники-модерністи як польської, так і української літератури використовували колір як один із ключових символів. На відміну від представників інших літературних епох надали символічній кольористиці нової оригінальної семантики та експресії. Яскравий представник епохи «Молодої Польщі» Ян Каспрович, творчість якого була орієнтиром для українського новеліста Василя Стефаника, випередивши своїх сучасників у літературі, одним із перших надав кольорам-символам оригінального та неповторного звучання. Детальне вивчення літературних творів письменників у аспекті кольористичної символістики сприяє їх глибшому розумінню.

ЛІТЕРАТУРА

1. Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника / Степан Процюк. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 184 с. (Серія «Автографи часу»).

2. Стефаник В. С. Камінний Хрест / Василь Стефаник. — Харків : Фоліо, 2006. — 255 с.

3. Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. — Едмонтон, 1989. — 298 с.

4. Шевченко. Франко. Стефаник : Матеріали міжнародної наукової конференції. — Івано-Франківськ : Плай, 2002. — 498 с.

5. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы; авт.- сост. В. Андреева и др. — М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. — 556 с.

6. Ярема Я. Я. Зв'язки Василя Стефаника з Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом / Я. Я. Ярема // Міжслов'янські літературні взаємини. — К. : Вид-во АН УРСР, 1958. — 376 с.

7. Dąbrowska A. Symbolika barw i światła w Hymnach Jana Kasprowicza / Alicja Dąbrowska. — Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2002. — 326 s.

8. Forstner D. Swiat symboliky chrześcijańskiej / Przek. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński / D. Forstner. — Warszawa, 1990.

9. Goethe J.W. Nauka o barwach / J. W. Goethe. — Warszawa, 1981.

10. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. — Kraków : Universitas, 2001. — 318 s.

Ярина ЯСНІЙ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПИТАННЯ ГЕНОЛОГІЇ У ТРИЛОГІЇ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА «НА ВИСОКІЙ ПОЛОНИНІ»

У статті ми торкаємось питання генології у трилогії Станіслава Вінценза «На високій полонині». Дослідники творчості Вінценза зіткнулися з проблемою класифікації твору. Визначити єдину літературну форму, яка б підходила до всіх чотирьох книг Вінценза, дуже важко. Певні видові риси, конститутивні до одного тому, часом неможливо взагалі відшукати в інших. Тому дослідники творчості Вінценза уникають об'єднувати в одну літературну форму весь твір письменника, а класифікують окремі томи трилогії. Цей факт призводить до того, що «Правду старих віків» вважають епосом, «Зваду» — романом, «Листи з неба» — діалогом, а «Барвінковий вінок» — спогадом чи симпозіумом.

***Ключові слова**: гуцули, Карпати, Гуцульщина, генологія, літературна форма, епос, роман, діалог.*

W tym artykule podjęto kwestię genologii w tetralogii Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie». Badacze twórczości Vincenza zmierzyli się z problemem klasyfikacji utworu. Określenie wspólnej literackiej formuły, która pasuje do wszystkich czterech ksiąg dzieła Vincenza, jest bardzo trudne. Niektóre specyficzne cechy, konstytutywne dla jednej z nich są czasami niemożliwe do znalezienia w innych. Stąd też badacze twórczości Vincenza unikają łączenia w jedną formę literacką całego utworu i klasyfikują poszczególne tomy tetralogii. Fakt ten prowadzi do tego, że «Prawdę starowieku» uznaje się za epos, «Zwadę» – za powieść, «Listy z nieba» – za dialog, a «Wianek barwinkowy» – za wspomnienie lub sympozjum.

***Słowa kluczowe:** Huculi, Karpaty, Huculszczyzna, genologia, forma literacka, epos, powieść, dialog.*

In this article we deal with the question of genology in the trilogy of Stanislaw Vincenz «Na vysokii polonyni (On a high mountain valley)». Researchers of Vincenz's works have faced with the problem of works' classification. It is very difficult to identify common literary form that would fit all four Vincenz's books. Certain specific features constitutive to one volume sometimes can not be found in any other volume. So the researchers of Vincenz's works avoid merging entire composition into one literary form and classify individual volumes of the trilogy. This fact leads to the fact that «Pravda starykh vikiv (The truth of the old ages)» is considered to be epos, «Zvada (Dissension)» — novel, «Lysty z neba (Letters from the sky)» — dialogue, and *«Barvinkovyi vinok (Periwinkle wreath)» — memory or symposium.*

***Keywords**: Guzuls, the Carpathians, Guzulschyna, genology, literary form, epos, novel, dialogue.*

Якщо б ми захотіли порівняти «На високій полонині» з якимсь твором, розмістити серед інших літературних творінь, то це викликало б у нас чималі труднощі. Дослідники його творчості стикнулися з проблемою розміщення цього твору, з одного боку, в епічній традиції, яка сягає античної доби, а з іншого — на складній мапі літературних форм XX століття. Знаючи виключно перший том (вірніше, те, що пізніше стало першим томом), Ян Бистронь у 1937 році задумувався, чи є цей твір науковою, тобто етнографічною працею. Але, зрештою, визначив її як епопею. Виникає питання, чи, ознайомившись із наступними томами, він би думав так само? На думку Еугеніуша Чаплєєвіча, скоріше за все, прочитавши «Зваду», прийшов би до висновку, що це роман, у випадку «Листів з Неба» — що це сократичний діалог, а щодо «Барвінкового вінка» — наполягав би на есе. Через багато років проблеми з класифікацією мав Чеслав Мілош, хоч добре знав, мабуть, як ніхто інший, «Високу полонину», тому присвятив Вінцензу у своїй «History of Polish Literature» аж цілу сторінку. Отже, Мілош визнає твір частково історією або антропологічною сагою, частково спогадом, і, нарешті, певною мірою — поемою-прозою. Тут фігурують інші назви, але проблема залишається тією ж [2, с. 439].

Ян Котт поєднував поняття саги з антропологічною есеїстикою, пишучи: «...ostatnio odczytując "Zwadę" i "Listy z nieba" zdałem sobie sprawę, jak bardzo owa huculska saga, stare i nowe pasmo "Na wysokiej połoninie" podobne jest do Mythologiques Levi-Straussa...» [4, с. 137]. А Чаплєєвіч, звертаючи увагу на цю проблематику, використав у назві свого дослідження слово «загадка», яке сигналізує про проблему з визначенням статусу твору [6, с. 76].

Тому виникає питання, чим насправді є «На високій полонині», якщо ми торкаємося питання літературних форм. По суті, важко не погодитися з Яном Бистронєм, що твір є епосом, оскільки він скрупульозно підпорядковується всім правилам цієї форми, які вважають-

ся найбільш істотними. Наприклад, вважається, що предметом епосу є епічне минуле народу. Цю умову виконує чи не кожна сторінка твору Вінценза. Достатньо пригадати, що навіть якщо події відбуваються відносно недавно, восени 1887 року, в День Розлучення, то це і так передує року народження автора (1888). Проте важливішим видається інше. Акція «Полонини» охоплює довший проміжок часу — майже два століття. Особливо об'ємна частина твору (обидва томи другого пасма, тобто «Звада» і «Листи з неба») стосуються 60-х років XIX століття. По-друге, не дивлячись на, можна сказати, календарну давнину, тут ідеться про епічний час, котрий пройшов і вже не повернеться; більше того, він є недосяжним для сучасної людини, незрозумілий, бо належить іншій епосі й іншій культурі. Одночасно це є час не лише давній, а також кращий, ідеальніший і чистіший. Більше того, це час, важливіший від сьогоднішнього, бо він є героїчним. У тому значенні, що містить у собі героїчне минуле гуцулів: спочатку епоху опришків, а потім епоху боротьби за збереження власної культури, незважаючи на нахабні наступи західноєвропейської промислової цивілізації.

Як відомо, епос презентує історію народу, конструює модель світу, мікросвіт, кожній частині якого відповідає частина реального світу, кожному оберту частинки — зміна в Макрокосмосі.

Анджей Кусьнєвіч, пишучи про твір, зазначає: «Powstawał epos o Pokuciu i Huculszczyźnie, na miarę, jakiej bodaj nie doczekały się Tatry ani Podhale». І далі: «Niektóre partie Wysokiej połoniny czyta się jak poemat» [8, с. 5–7].

Джерелом епосу є міфи, казки, перекази про героїв. Епос вільно рухається у часі, з основної площини минулого перебігає у майбутнє. Точно так само, як це відбувається у Вінценза.

Пишучи про «На високій полонині» як про епос, ми пригадували про його міфічний складник. Звернімо увагу на деякі типові для епосу міфологічні елементи циклу.

Це передусім автономні фрагменти, які мають риси міфу (не лише структурно), такі як «Сироїди», «Рахманська країна», «Самаель в небі». Треба вказати й на інші первістки міфу, передусім вимір часу і простору. Коротко кажучи: замкнутий у моделі кола річний цикл, який створюється завдяки повторюваності сільськогосподарських робіт, народних обрядів і костельних свят, має, без сумніву, характер міфічного часу. Цей характер додатково підкреслюють сакральність певних суспільних дій.

Подібно творить універсум і замкнутий простір, котрий розуміється як центр всесвіту. Кордон між власним і чужим простором є чітко окресленим, його рідко перетинають, і то лише у специфічних ситуаціях, котрі часто нагадують міфічну подорож. Постійно нав'язується протиставлення «своє — чуже», «власне — не наше», «знане — незнане», а сфера чужини піддається у свідомості героїв своєрідній демонізації. У тому просторі знаходяться місця, особливо важливі, святі — чи тому, що пов'язані з постатями святих, або тому, що становлять вхід до іншого, пекельного або небесного світу. До міфу слід би було теж віднести способи презентації деяких постатей, як реальних, так і тих, котрі з'являються у легендах і переказах. Інколи здається, що Вінценз представляє деяких героїв таким чином, що аналогія з витками класичної міфології не є випадковою (наприклад, подорож Мандата у «Зваді» нагадує «Одисею»).

Але потрібно зауважити, що міфологізація не означає відходу від історизму. Адже у цьому випадку міф є одним зі способів представлення дійсності.

Якщо основною рисою епосу вважати твердження, що «джерелом епосу є народна традиція» [5, с. 548], то твір Вінценза слід би було вважати за архіепос і архіепопею [6, с. 76], оскільки весь світ Гуцульщини, вже неіснуючий, такий, який належить минулому, був витворений із легенд і переказів, із пісень та оповідань, із дум і переповідок. Причому весь той матеріал не трактується пасивно. У тексті ми багаторазово зустрічаємо згадки про те, як збиралися по крупинці різні оповідання, дозріваючи довгі роки, не стільки укладалися у певну цілість, скільки ту цілість творили.

Умовою епосу має бути, як говорить Бахтін, абсолютна епічна дистанція, яка відділяє від сучасності, тобто від часу автора і його слухачів. Що стосується твору Вінценза, то безсумнівним є одне: у тексті можна знайти не лише виразне розділення і протиставлення «знівельованого» у сьогоднішньому «гіршому часі» нашого світу, в якому відбувається оповідь, і того світу — про який розповідається, але також віддалення в часі тих двох світів. Це завжди велика відстань (як часова так і ментальна), тому так важко між ними знайти безпосередній контакт. А якщо такий і трапляється, то він має або дуже спорадичний, або посередницький характер.

Ще багато можна говорити про «Високу полонину» як про світ епосу, яку наповнюють постаті, сконструйовані відповідно до цієї форми. Схожість ми б могли віднайти в будові й розвитку фабули (капітальний спосіб переривання і закінчення повісті, поведінка і вигляд героїв, повторювання тощо), у контактах між чуттєвим і надчуттєвим, у ролі, яку відіграє тут природа, тощо.

Проте, говорячи про твір Вінценза як про епос, здається, критики уникають ще іншого терміна — роман. Слід зазначити, що епічні риси «Полонини» не перекреслюють її приналежності до романістичних форм.

Роман, як зауважив Ортега і Гассет, це «gatunek o zwolnionym tempie» [7, с. 339]. Романістичний виток, тривалість подій становлять претекст до викладення певних речей, аж до образу світу включно. Романістичний характер має не стільки множення подій, скільки дріб'язкове представлення їх елементів. Романістичною рисою є величезна кількість деталей, ретардація, яка служить відтворенню атмосфери, а не розбудові акції.

Пригадаймо собі риси роману. Найінтенсивніше виділяється у творі Вінценза його багатомовність. Вона складається з польської, української, вірменської, румунської, угорської, російської, німецької, французької, англійської, старогрецької, латинської, італійської мов. Ці мови ніколи не співіснують пасивно, але ніби беруть участь у великому діалозі. Презентують властиві їм посади, погляди, світогляди. Як зазначив Чаплєєвіч, «z tych spotkań i konfrontacji, a przede wszystkim wpływania na siebie i wzajemnego przenikania powstaje rozległa, otwarta na wszystkie strony Rzeczpospolita Języków» [6, с. 80].

«Багатомовна свідомість» і «світ функціональної багатомовності», які для Бахтіна є визначниками роману, стали у Вінценза не засобом для досягнення цілі, а головною ціллю літературного конструювання, її домінантою. Немає у польській літературі твору, який би так вагомо, так змістовно та ідейно розумів багатомовність.

Характеризуючи роман як літературну форму, в ролі його дальших визначників подається «радикальна зміна (по відношенню до епосу) часових координат літературного образу в романі», а також «нову сферу конструкції літературного образу у романі, а саме сферу максимального контакту з відкритим сьогоденням (сучасністю)» [5, с. 546]. Після того, що ми говорили про епічність світу «Високої полонини», здається, даремно шукати у Вінценза цих двох визначників. Однак справа не є такою простою.

Минуле, звичайно, є «абсолютним», але двері, які до нього ведуть від сучасності, не зачинені. Прагнучи зрозуміти себе і побачити на власні очі своє не фальшиве, а правдиве обличчя, теперішнє шукає чогось, у чому могло б відображатися. Таким дзеркалом є для нього «давнина». У Вінценза минуле існує не для того, щоб його оплакувати чи споглядати, а для того, щоб на ньому будувати теперішнє і майбутнє.

Виявляється, що як захоплення минулим не виключає у творі Вінценза зацікавлення теперішнім, трактування минулого, як продовження теперішнього, так і пам'ять, яка є основою епосу, не перекреслює пізнання, яке становить істоту роману. «На високій полонині» існує завдяки пам'яті, але служить пізнанню. Стає одночасно функцією пам'яті й пізнання. Іншими словами: незалежно від того, що є епопеєю (епосом), має всі найважливіші риси роману. Видається і епосом, і романом одночасно. Всупереч і Бахтіну, і Бистроню.

Проте, якщо ми детальніше поглянемо на «Полонину» як на роман, то виникає сумнів: чи тільки цей твір (окрім епосу) є романом? Оскільки останній є від природи аморфною формою, не окресленою, як говорить Бахтін, неканонічною і змінною, тобто формою, якої по суті немає, бо вона постійно себе шукає, все у ній (або майже все) є дозволене, то можна вказати на великі частини трилогії, які не можна назвати частинами роману. В такому випадку риси роману занепадають, піддаються впливу і віддають поле діяльності іншим літературним формам. Таких місць у творі можна знайти чимало. Наприклад, що спільного з романом мають такі частини першої книги, як «Традиція про опришків», «Правда про опришків», «Історії та міфи»? Ці тексти позбавлені навіть найменшого елементу, котрий характеризує і вирізняє так звану художню літературу, в тому числі роман. Тут немає і сліду творення романістичного оповідача, який є посередником між автором і представленим світом. Натомість містить есеїстичні роздуми історичної та історіософської природи. Ці роздуми в одного випадку нагадують критичну оцінку так званого стану досліджень і доступних джерел, а в іншому — у дуже предметний (діючий) спосіб говорять про незвичність міфологічних уявлень гуцулів, зокрема про те, як у тих уявленнях вимальовується їх власна історія.

Таких фрагментів є чимало, наприклад, розділ «Хата», який описує вигляд гуцульських хат, приготування до їх будови, спосіб будування,

народні переконання гуцулів на тему вигнання і закорінення людини у світі, які укладаються в глибоку антропологічну філософію людського дому. Не можна віднести до роману також розділ «Трави», «Гірський час», які розповідають про гуцульські свята, про роль роботи, танцю та забави в житті гуцула, а також розділ «Нові часи», в якому розповідається про загрозу, яка насувається разом із початком вирубування лісів. Таким чином, ми бачимо цілі шматки тексту, котрі відхиляються від фабульних подій. Відступи розростаються до розмірів коротких етнографічних філософських есе. Неймовірна кількість детальних описів, чи то пейзажів, чи тварин, чи одягу гуцулів, призводить до того, що сам опис, хоч і дуже значний із мистецького погляду, ми розуміємо також як такий, що належить не художній літературі, а якійсь етнографічній праці.

Пізнавальний вимір набирає значення, яке перетинає межі роману як форми «художньої літератури». Але чи є це єдина форма, яка переходить межі роману і взагалі літератури? Виявляється, що в наступних томах цей «перетин» дає ще інші ефекти.

Так, другий том «Звада» є більш романістичним, хоча певною мірою зберігає й есеїстичний характер. Але вже в третьому томі «Листи з неба» ситуація є зовсім іншою. Пізнавальним, часом етнографічним пунктом виходу і центральною фабульною подією є хрестини дочки Фоки. Тут трапляються, як і в «Правді старих віків», прекрасні автономні тексти, наприклад, про гуцульських коней, про весняні барви світу, про гуцульську архітектуру. Ця частина твору перенасичена постатями різних народностей, визнань, верств і суспільних станів. Проте найбільшу увагу, нашу і автора, привертають розмови. Власне, не розмови, а діалоги. І тут ми будемо говорити про діалог як про літературну форму. Розмови, які найчастіше зустрічаються в романах, про все і про ніщо. На життєві теми, здається, герої Вінценза не говорять взагалі. Якщо вони не працюють, не танцюють, не співають або не мовчать, то говорять про важливі глобальні питання. Ці дискусії часом розбавлені суперечками, жартами, навіть виставами. Дуже часто герої Вінценза починають розповідати казки, перекази, легенди, приповідки. Але власне ці дискусії становлять основу розмов і зустрічей.

У «Листах з неба» виразно відокремлюються з тексту діалоги, як формально, так і композиційно, бо творять підрозділи або навіть цілі розділи. Стають самостійними і незалежними, приймають форму автономної діалогової події. Такий окремий діалог ми зустрічаємо в «Пиво і дива», «Досконалому ватагу», «Кінець свята». Деякі з них є ніби циклом, рідко і скоріше формально пов'язаних діалогів. Цікаво, на наш погляд, презентують себе діалоги, розбудовані до розмірів розділу або функціонують як самостійні розділи, організовані на тематично-проблемній основі. Це «Oświata w dymie», «Postęp ciemności».

Наскільки «Листи з неба» показують крокування в бік діалогу, більше того, стають групою діалогів чи діалогом, настільки наступний том — «Барвінковий вінок» (при всій своїй різноманітності) — схиляється передусім у бік спогаду, а пізніше симпозіуму. Спогади, які ми тут зустрічаємо, видаються (що стосується форми) надто далекими від діалогу, але пов'язуються з ним. Але звернімо нашу увагу на симпозіум, також діалогову форму, але іншу, більш детальну і особливу. І задамо собі питання, чи можна «На високій полонині» визнати симпозіумом?

Це питання є значно делікатнішим, ніж у випадку епосу чи діалогу. З тієї причини, що діалог як форма у XX столітті може зустрічалася не дуже часто, але це не таке вже й рідкісне явище. Діалог почав досить буйно розвиватися з минулого століття на радіо та телебаченні. Більше того, він час від часу з'являється у філософській, критично-літературній есеїстиці і в суто літературному діалозі.

Інша справа з симпозіумом. Він не має у собі нічого живого чи актуального. Він весь належить минулому, культурі, яка давно минула. Тому зустріти симпозіум у літературі дуже важко. Аж до моменту появи «Високої полонини» Вінценза, яка нагадує симпозіум.

Придивімося ще раз детальніше на сам твір. Як ми вже знаємо, центральною подією фабули тут є весілля, бесіда. На цьому сконцентровано останній том. Усі попередні томи можна визнати приготуванням до тієї бесіди. Проте трохи незвичне приготування. Полягає воно в тому, що головній бесіді, тобто весіллю, передує низка інших бесід: у першому томі — День Розлуки, у другому — велике свято, пов'язане із закінченням лісових робіт, у третьому — хрестини доньки головного героя.

Більше того, серія цих бесід впорядкована на правилі наростання: кожна наступна бесіда розростається, набирає більшого значення, обростає діалогами і оповідями. Таким чином, із тому в том ми спостерігаємо зародження сим-

позіуму. Те, що в «Правді старих віків» виступає лише як тло, яке з'являється епізодично, а потім зникає, не набираючи ще діалогової форми, в «Листах з неба» перетворюється в окремі діалоги. Але чи ті діалоги складають симпозіум? Важко відповісти однозначно.

Треба зазначити, що весілля в «Барвінковому вінку» характеризується тим, що його майже взагалі там немає. Принаймні так виглядає ситуація в тексті. Його опис є максимально зредукований: до одного лише розділу другої книги під назвою «Віник». Три інші розділи тієї книги, а також всі розділи третьої книги — це оповідання або оповіді, пов'язані або переплетені розмовами весільних гостей. Час від часу кілька речень нагадують про весілля, яке відбувається. Загалом весілля відсутнє, немає частування, обряду. Відбувається симпозіум. У другій книзі під назвою «Агон» розділи «Оповідання старого віщуна Максима», «Розповідь про Жидівський Камінь», «Історія Дерея» містять оповіді, але з них неможливо зрозуміти, чи їх розповідали на весіллі, оскільки немає навіть маленького натяку на весільних гостей як слухачів, так, ніби тут бере участь лише один автор. Натомість в останній книзі «Вчора, сьогодні і завжди» автор ховається в тінь і слово беруть весільні гості. Це цілковитий симпозіум.

Треба зазначити, що на весіллі розповідають оповідання ті, хто хоче щось розказати і вміє це робити. Співрозмовники не сперечаються між собою, як у «Зваді» чи «Листах з неба», вони говорять про те, що виникає з багатолітнього досвіду і є корисним для майбутнього. Це певною мірою нагадує заповіт.

На думку Чаплєєвіча, у творі Вінценза ця діалогова форма показує весь свій мистецький блиск.

Факт виступу у творі двох або більше літературних форм не є чимось незвичайним, особливим або навіть рідкісним. Тим паче, що в літературі взагалі немає творів чистих із погляду літературної форми. Виняток можуть становити твори, які є взірцями тієї чи іншої літературної форми, але і це не завжди точно. Абсолютно чистими є абстрактні моделі літературної форми — конструкції, збудовані з правил і форм. Конкретним творам далеко до такого стану. Майже кожен твір є «засмічений» формами, відмінними від тієї, представником якої він є, оскільки поєднує риси різних (двох або більше) форм. Навіть якщо твір реалізує лише одну форму, то все рівно у ньому залишається ще певний, так би мовити, просвіт, який дає йому право час від часу відходити в сторону іншого напрямку.

Таким чином, ми побачили, що визначити якусь одну літературну форму, яка б підходила до всіх чотирьох книг Вінценза, дуже важко. Переглянувши дослідницькі праці у сфері «вінцензології», які з'являлися на тему генології твору, можна прийти до висновку, що всім спробам зарахувати «На високій полонині» до якоїсь однієї літературної форми чинять опір принаймні деякі частини трилогії. Певні видові риси, конститутивні до одного тому, неможливо взагалі відшукати в інших. Тому дослідники творчості Вінценза уникають об'єднувати в одну літературну форму весь твір письменника, а класифікують окремі томи трилогії. Цей факт призводить до того, що «Правду старих віків» вважають епосом, «Зваду» — романом, «Листи з неба» — діалогом, а «Барвінковий вінок» — спогадом чи симпозіумом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bachtin M. Epos i Powieść (O metodologii badań nad powieścią) / M. Bachtin // Tegoż. Problemy literatury i estetyki, tłum. W. Grajewski. — Warszawa, 1982.

2. Bystroń J. S. Epopea huculska / J. S. Bystroń // Wiadomości Literackie. — 1937. — Nr 13.

3. Czaplejewicz E. Zagadka genologiczna Stanisława Vincenza — Na wysokiej połoninie / E. Czaplejewicz // Vincenz i krytycy. Antologia tekstów. Pod red. P. Nowaczyńskiego. — Lublin, 2003.

4. Hersch J. O Stanisławie Vincenzie / J. Hersch // S. Vincenz. Po stronie dialogu. T. 2. — Warszawa 1983.

5. Kott J. Listy Kassandry z ziemi berneńskiej / J. Kott // Kamienny Potok. Eseje. — Londyn, 1986.

6. Kuśniewicz A. Przedmowa / A. Kuśniewicz // Vincenz. Rawda starowieku.

7. Miłosz Cz. The History of Polisz Literature / Cz. Miłosz. — New York–London (wyd. 2).

8. Ortega y Gasset J. Uwagi o powieści / J. Ortega y Gasset // dehumanizacja sztuki i inne eseje. — Niklewicz, 1980.

9. Vincenz S. Na wysokiej połoninie.Pasmo 1. Prawda starowieku. Obrazy dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / S. Vincenz. — Warszawa, 1980.

10. Vincenz S. Na wysokiej połoninie. Pasmo 2. Nowe czasy. Księga 1: Zwada / S. Vincenz. — Warszawa, 1981.

11. Vincenz S. Na wysokiej połoninie. Pasmo 2. Nowe czasy. Księga 2: Listy z nieba / S. Vincenz. — Warszawa, 1982.

12. Vincenz S. Na wysokiej połoninie. Pasmo 3. Barwinkowy wianek / S. Vincenz. — Warszawa, 1983.

Anna JANICKA
Uniwersytet w Białymstoku

«SPRAWA ZAPOLSKIEJ» — ŹRÓDŁA, KONTEKSTY, PROPOZYCJE INTERPRETACYJNE

Artykuł prezentuje problemy interpretacyjne związane z tzw. «sprawą Zapolskiej» — aktorki i pisarki, która ani na przełomie XIX i XX wieku, ani współcześnie nie doczekała się pełnych, wyczerpujących propozycji badawczych. Twórczość i postać pisarki zamyka się do dziś w stereotypie skandalu, estetyce naturalizmu i podporządkowaniu ideologii krytyki feministycznej. Autorka wysuwa sugestię «trzeciej drogi» w interpretacji dzieł Zapolskiej.
***Słowa kluczowe**: Gabriela Zapolska, skandal, naturalizm, feminizm, interpretacja.*

Стаття унаочнює проблеми, пов'язані з інтерпретацією так званої «справи Запольської» — акторки й письменниці, яка ані на зламі XIX і XX століть, ані зараз не дочекалася повних, вичерпних досліджень. Творчість і постать письменниці до сьогодні міститься в рамках стереотипу скандалу, естетики натуралізму й підпорядкування ідеології феміністичної критики. Авторка статті пропонує «третій шлях» в інтерпретації творів Запольської.
***Ключові слова**: Габріеля Запольська, скандал, натуралізм, фемінізм, інтерпретація.*

The article presents some interpretative problems connected with so-called «Zapolska's afair», an actress and a writer whose works did not receive the well-deserved critical attention in the late nineteenth and early twentieth century and is still neglected nowadays. She herself and her oeuvre are notoriously perceived through the prism of scandal, aesthetics of naturalism and idelogical feminist criticism. The author of the article proposes a «third path» in the interpretation of Zapolska's works. This «third path» takes into consideration both the newest proposals of feminist criticism and classic theories of literary history. The biography of the writer is re-read, is a fresh way, reaching beyond the order of stereotype.
***Key words**: Gabriela Zapolska, scandal, naturalism, feminism, interpretation.*

Czym jest «sprawa Zapolskiej»?

Tytułowa formuła moich rozważań rozpatrywana będzie w dwu porządkach: biograficznym i recepcyjnym.

W pierwszym z nich określenie «sprawa Zapolskiej» nawiązuje do sprawy sądowej związanej z debiutancką «Małaszką»; sprawy, która uczyniła z sensacji skandal, stając się tym samym początkiem skandalicznej biografii Gabrieli Zapolskiej: «Zapolska od początku należy do grona literackich «wielkich oskarżonych»; jej obecność w literaturze rozpoczęła się w sali sądowej» [24, s. 7].

Warto już w tym miejscu dodać, że w sali sądowej — ujmując rzecz metaforycznie — zakończyło się również życie pisarki, dlatego debiut i śmierć stają się w mojej perspektywie momentami szczególnie uwyraźniającymi mechanizmy skandalu[1].

«Głośna sprawa pani Śnieżko-Zapolskiej» [7, s. 431] ma bardzo szeroki zasięg i wysoką temperaturę emocjonalną. Posądzenie autorki o plagiat staje się bowiem punktem wyjścia do — odbywanej w aurze skandalu — dyskusji o kwestiach literackich i obyczajowych, o naturalizmie i literaturze kobiecej, o brzydocie i pięknie, cnocie i grzechu, normie i przekroczeniu.

«Sprawa Zapolskiej» nie wyczerpuje się wraz z końcem procesu oraz ustaniem prasowych polemik i dyskusji. Skandal debiutu, obnażając bezradność krytyków wobec Zapolskiej, ustanawia jednocześnie osobny paradygmat lektury życia i twórczości pisarki, wikłając tym samym dyskurs krytyczny w tony oskarżycielskie. Ton ten, przeniesiony w przestrzeń rozpoznań historycznoliterackich, przyjmie kształt przyzwolenia na lekceważenie pisarki.

Jak silna będzie to tendencja, pokazuje nieodległy przykład: w roku 2004, w ramach ambitnego zamysłu pełnego wydania «Pism» teoretyka Krakowskiej Awangardy, Tadeusza Peipera, ukazała się monografia aktorskiej twórczości Gabrieli Zapolskiej. Praca to cenna i zaskakująca, zarówno ze względu na autora, jak i jego bohaterkę. Wartość monografii mogłaby polegać przede wszystkim na wydobyciu nieoczywistości tego właśnie «spotkania», w którym czołowy polski «awangardzista» z uwagą i fascynacją przygląda się aktorskim preferencjom i wyborom pisarki z przełomu XIX i XX wieku. Mogłaby, gdyby nie «Przedmowa», którą badacz współczesny poprze-

[1] Wyjątkowość «sprawy Zapolskiej» ujawnia także fakt, że sprawa sądowa związana z «Małaszką» była jedynym polskim procesem literackim w wieku XIX i może być traktowana jako «odpowiednik» literackich procesów sądowych Flauberta i Baudelaire'a we Francji [24, s. 7].

dza rozpoznania oryginalne Peipera. Wprowadzając czytelnika w przestrzeń monograficznych ustaleń poety, odbiera im ważność ze względu na… Zapolską! Nie chce wierzyć konkretowi Peiperowych rozpoznań, zamiast nich wybiera anonimowe, nie mające twarzy i nazwiska «ustalenia krytyków i badania historyków teatru» [8, s. 8].

Teatralny wizerunek Zapolskiej, zapisany przez Peipera w jego utworze, traktuje więc uczony jako rodzaj mistyfikacji, typ zmyślenia, uboczny efekt nie poddającej się refleksji, nieomal miłosnej fascynacji poety. Skąd te podejrzenia? Z oczywistości! Zapolskiej nie można widzieć tak, jak opisuje ją Peiper, to jest jako «zapoznanej nowatorki» [8, s. 8] konsekwentnej i świadomej w szukaniu «całkiem nowych środków aktorskiej ekspresji, których celem nadrzędnym jest kreowanie postaci doskonale odzwierciedlających społeczno-psychologiczne uwikłania człowieka nowej epoki» [8, s. 8].

Dlaczego taki portret Zapolskiej jest portretem niemożliwym? Niemożliwym do przyjęcia, do wyobrażenia nawet, z gruntu fałszywym? Bo inne są (jakie i czyje?) ustalenia historyków literatury, a wskazują one na pisarkę jako osobę nieświadomą własnych wyborów estetycznych. W roli argumentu wyłożonego przeciwko ustaleniom Peipera mamy więc etykietę, historycznoliteracki stereotyp, badacz bowiem nie wzmacnia swego stanowiska jakimiś przekonującymi szczegółami. Zamiast tego otrzymujemy oskarżenie autora studium o «obsesję dokumentu» [8, s. 6] (Peiper sięga bowiem po listy pisarki!), skłonność do mitologizacji, «pryzmat wyrazistej tezy» [8, s. 6], a w konsekwencji — nadinterpretację lub dezinterpretację, czy nawet «niezamierzoną parodię naukowego dyskursu teatrologicznego» [8, s. 8].

Tak zaprojektowana w uwagach wstępnych lektura nadaje studium Peipera jedynie walor dokumentacyjny, natomiast w ramach oglądu twórczości poety czyni — jak przypuszczam — zadość wymogowi kompletności. Spojrzenie «z punktu widzenia Zapolskiej» jest w ocenie wprowadzającego ją na czytelniczy rynek badacza nieporozumieniem, ponieważ o pisarce nie da się myśleć jako o postaci świadomie rozpoznającej własną współczesność.

Uwagi powyższe pozwalają mi porzucić perspektywę biograficzną «sprawy Zapolskiej» i przejść do obserwacji i wyjaśnień związanych z porządkiem recepcyjnym.

Na początku roztrząsań należy przypomnieć, że tytułowe sformułowanie nawiązuje do mało znanego tekstu o Gabrieli Zapolskiej sprzed sześćdziesięciu bez mała lat. Autor artykułu, Wojciech Bąk, z irytacją opisuje w nim dającą się zauważyć niepokojącą tendencję: «Zastanawia (…) fakt, że Zapolska (…) nie jest właściwie rozumiana przez krytykę i recenzentów. (…) Wszyscy poprzestają na dostrzeganiu rzeczy drugorzędnych (…) i (…) wypowiadają sądy raczej spłycające. Krytyka i publiczność nie dorastają jednym słowem do Zapolskiej» [2, s. 61].

Dalsze rozważania stają się próbą odsłonięcia — na przykładzie dramatu «Panna Maliczewska» — ukrytych mechanizmów tego dominującego modelu lektury. Krytyk dostrzega dwa, wzmacniające się nawzajem, typy postaw wobec twórczości Zapolskiej. Pierwszy polega na eksponowaniu publicystycznych aspektów jej utworów, co z kolei ułatwia formułowanie wygodnych sądów interpretacyjnych. Drugi w fabule widzi obrazek obyczajowy. Stąd już krok tylko do uwięzienia pisarki pomiędzy dydaktyzmem a anegdotą. Perspektywa taka wychwytuje zatem wszystko to, co powierzchowne, a w efekcie «z inteligentnej, wielkiej komedii pozostaje anegdota o życiu «artystycznym» przed półwieczem…» [2, s. 64]. Swoje rozważania autor puentuje przestrogą: «Trzeba być z nią [Zapolską] ostrożnym — bo to jest osobistość bardzo inteligentna — i nie waham się powiedzieć — rozumna. Daleko wykraczająca umysłowo poza bariery publicystyki, które się jej nakłada. Jest to po prostu znakomita pisarka» [2, s. 65][2].

Czym więc jest w efekcie dla krytyka «sprawa Zapolskiej»? Przede wszystkim gestem niezgody wobec ujęć zawłaszczających osobę autorki «Żabusi» i ignorujących jej głos. Z taką właśnie intencją pożyczam tytułową formułę autora — by zapisać własną niezgodę na dominujące we współczesnej refleksji sposoby mówienia o Zapolskiej lub — ostrożniej: żeby pokazać, jak sposoby te wikłają pisarkę w recepcyjny paradoks, skazując ją tym samym na bytowanie pomiędzy nadmiarem etykietalnych przyporządkowań a wykluczeniem.

Określenie tytułowe wydaje mi się zresztą wyjątkowo trafne dla nazwania sytuacji konfliktowej, polemicznej, wymagającej wyjaśnienia[3]. Warto więc chyba podkreślić, że funkcjonuje ono na obrzeżach dyskursu historycznoliterackiego, w przestrzeni — by tak rzec — interdyscyplinar-

[2] Zob. w tym kontekście: Iwasiów I. Płeć jako niewyrażalne, niewypowiadane, niedefiniowalne // Literatura wobec niewyrażalnego. Pod. red. W. Boleckiego i E. Kuźmy. — Warszawa, 1988. — S. 165–173.

[3] Można w tym miejscu przypomnieć, że w historii literatury polskiej mamy też inne «sprawy» na określenie kwestii spornych, problematycznych, niedopowiedzianych. Por. dla przykładu: Borkowska G. Sprawa Entuzjastek // Borkowska G. Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej. — Warszawa, 1996.

nej, służąc najczęściej przybliżeniu dostrzeganych z takiej właśnie perspektywy «kłopotów» z Zapolską. Znajduję je na przykład w publikacji Małgorzaty Hendrykowskiej, dotyczącej miejsca filmu w kulturze przełomu XIX i XX wieku. «Sprawa Zapolskiej» staje się dla historyka kina kwestią «Niebezpiecznego kochanka», czyli scenariusza filmowego napisanego przez Zapolską w 1911 roku. Badaczka jednak, zamiast poprzestać na posądzeniu Zapolskiej o skłonność do kiczu i tandety (scenariusz był — jak sama zauważa — wyjątkowo niemądry i krwawy), traktuje «sprawę Zapolskiej» przez pryzmat skomplikowanych relacji i uwikłań artysty przełomu wieków. Opisywanie ich rozpoczyna od pytania dotyczącego artystycznych wyborów pisarki: «Dlaczego Zapolska napisała «Niebezpiecznego kochanka»? Najprościej byłoby odpowiedzieć, że dla pieniędzy» [10, s. 243–247].

Hendrykowska stara się jednak unikać łatwych odpowiedzi tak samo, jak klisz historycznoliterackich, które kazałyby jej negatywnie ocenić artystyczne wybory twórczyni jako osoby nieświadomej własnych poczynań artystycznych. Odpowiedź na związaną z pisarką wątpliwość nie prowadzi więc do spodziewanych konstatacji, lecz prowokuje pytania kolejne — tym razem z Zapolską w tle: «Zainteresowanie filmem Zapolskiej, Żeromskiego, Sienkiewicza, Przybyszewskiego, Reymonta, obok wielu innych czynników, wynikało także ze zjawiska, które w kontekście przemian kultury obserwowano już na początku stulecia — kryzysu roli artysty. (…) Czy ze strony Zapolskiej był to tylko wyraz kalkulacji, obliczonej na uznanie tłumu, pokusa za niewygórowaną cenę?» [10, s. 247].

Dzięki stawianiu kolejnych pytań udaje się badaczce uwolnić autorkę scenariusza ze stereotypowych osądów i przyporządkowań. Gabriela Zapolska staje się pozytywną bohaterką historii kina polskiego; dzięki niej właśnie można przybliżyć zawikłane relacje pomiędzy światem filmu i literatury: «…sprawa "Niebezpiecznego kochanka" (…) jest znacznie bardziej skomplikowana i nie zamyka się wyłącznie w potrzebie łatwej akceptacji. (…) Zapolska (…) starała się dostosować do poetyki ówczesnego widowiska filmowego. Stąd pomysł krwawego melodramatu, wszystkie te kradzieże, zbrodnie, ucieczki, "co minutę nowy pomysł sytuacyjny". A skoro tak było, to dlaczego spotkały ją tak negatywne recenzje? Myślę, że zbyt wiele spodziewano się po bezpośrednim udziale literatów przy produkcji obrazu filmowego. (…) Tymczasem, Zapolska nie tyle zamierzała rzecz oryginalną, co raczej starała się dopasować do konwencji ówczesnego widowiska filmowego» [10, s. 247–248].

Jaki stąd wniosek dotyczący Zapolskiej? Podjęła ryzyko zmierzenia się z nową, nieoswojoną jeszcze kulturowo konwencją filmową, zamiast skromnie — jak Reymont czy Żeromski — przyglądać się z boku i co najwyżej «zamierzać pisanie dla filmu». Być może przegrała, bo nie udało jej się przekroczyć granic obowiązującej wówczas tandetnej konwencji filmowej. Czyż jednak samo podjęcie ryzyka nie było już tych granic wskazaniem?

Badawcza refleksja Hendrykowskiej wydobywa zamkniętą w historycznoliterackim stereotypie pisarkę; pokazuje, że warto pytać o Zapolską, warto też oglądać przełom XIX i XX wieku z punktu widzenia «sprawy Zapolskiej».

Perspektywa historyka literatury a czytanie feministyczne

W jednej z prac z początku XXI wieku poświęconych twórczości Gabrieli Zapolskiej — w uwagach wstępnych — znajduję intymne wyznanie dotyczące proponowanego sposoby lektury: «czytam Zapolską «po kobiecemu»» [5, s. 7–8], stwierdza Agata Chałupnik. Wyznanie to nie zostaje opatrzone żadnym dopełnieniem, prowokuje więc do zadania autorce (i sobie samej) pytania: czytać po kobiecemu — czyli jak?[4] Ponieważ badaczka wskazuje na ważne i inspirujące dla proponowanego modelu lektury prace, w nich — jak przypuszczam — szukać należy feministycznego impulsu, umożliwiającego jej nowe spojrzenie na autorkę «Tamtego»: «Zarówno Gabriela Zapolska, jak Zofia Nałkowska doczekały się w historii literatury polskiej odczytań feministycznych[5]. W swojej pracy odwołuję się przede wszystkim do książek Grażyny Borkowskiej, Ewy Kraskowskiej i Krystyny Kłosińskiej. (…) Odnotować też wypada (…) najnowszą feministyczną interpretację wczesnej twórczości autorki «Kobiet»: świetną książkę Anety Górnickiej-Boratyńskiej (…). Ważną, choć nie przywoływaną

[4] Moje pytanie znajduje uzasadnienie (i uszczegółowienie) w wątpliwościach Anny Łebkowskiej: «...co oznacza stwierdzenie "czytać jak kobieta"? Czy ma to być lektura poprzez specyficzny typ doświadczenia, rozumienia świata? Czy taka, która odsłania ograniczenia męskiej krytyki pretendującej do uniwersalności? Lektura odrzucająca całkowicie założenia logocentrycznego dyskursu? A zatem taka, która nie tylko sytuuje się poza jego obrębem, ale zarazem zostaje wyposażona we własny zestaw narzędzi? (...) Albo wreszcie: czy lektura kobieca to lektura feministyczna?». Zob. Łebkowska A. «Kobieta czytająca jak kobieta czytająca jak kobieta...» // «Teksty Drugie». — 1995. — Nr 3–4. — S. 180–181. Kwestie kobiecego czytania obszernie i szczegółowo referuje monografia: Kłosińska K. Feministyczna krytyka literacka. — Katowice, 2010.

[5] Wszystkie rozspacjowanie cytowanych fragmentów prac w tekście głównym i w przypisach, o ile nie zaznaczam inaczej, moje. — *A. J.*

w tekście, inspiracją była dla mnie także książka Marii Janion «Kobiety i duch inności»» [5, s. 11].

Deklaracje te, gdy przyjrzeć im się «z punktu widzenia Zapolskiej», zaskakują. Po pierwsze, w większości przywołanych prac nie ma Zapolskiej![6] Po drugie, wpisanie prób feministycznych w tradycję historycznoliteracką może wydać się propozycją kontrowersyjną. O ile to pierwsze zastrzeżenie nastraja mnie polemicznie, to drugie staje się pretekstem do skonfrontowania — oczywiście tylko na użytek tej pracy, a więc w ograniczonym zakresie — perspektywy historycznoliterackiej z czytaniem feministycznym.

Nie chcę zaczynać od deklaracji o charakterze ostatecznym: «czytam jako kobieta» bądź «nie czytam jako kobieta», wydaje mi się bowiem, że po ustaleniach Ingi Iwasiów[7] [11], Grażyny Borkowskiej [3], Krystyny Kłosińskiej[8] [16], Ewy Kraskowskiej [21] i Anny Łebkowskiej [23] deklaracja taka odsyła donikąd; jest niepełna, zawieszona, niedokończona. Wybieram więc sama wariant pośredni, którego deklaracja wstępna brzmi następująco: nie czytam WBREW ustaleniom krytyki feministycznej, lecz czytam określając swoje stanowisko WOBEC tych ustaleń. Reguła ta dotyczy także języka krytyki feministycznej.

Sformułowanie takie wydaje się istotne dlatego przede wszystkim, że zmusza do przybliżonego przynajmniej określenia mojego własnego rozumienia lektury feministycznej.

Wypada zacząć od tego, że czytanie wobec uświadamia mi istnienie innego porządku refleksji — paradygmatu historycznoliterackiego, zaś wybrana perspektywa nie pozwala mi tego porządku odrzucić lub go po prostu zignorować. Bycie wobec czegoś umożliwia bowiem ustosunkowanie się, daje komfort wyboru. Poruszanie się pomiędzy tymi dwoma porządkami, w przestrzeni pełnej napięć czy wzajemnych pretensji bądź uprzedzeń, nie skutkuje więc tylko dyskomfortem przebywania w przestrzeni sporu, lecz przede wszystkim — i to jest dla mnie wartość najważniejsza — stawia wobec możliwości wyboru. Jak więc ja sama czytam, będąc «pomiędzy»? Jak i co wybieram? Wyrazisty przykład naturalizmu Zapolskiej pozwoli mi, mam nadzieję, tę sytuację pokazać.

Krystyna Kłosińska, sytuując własne myślenie o Zapolskiej w paradygmacie feministycznych rozpoznań, zdecydowanie i konsekwentnie odrzuca kategorię naturalizmu [16]. Moja z kolei perspektywa zakłada jedynie podejrzliwość, nie neguję więc «en block» wszystkich historycznoliterackich ustaleń, raczej im się przyglądam. Pozwala to zróżnicować warianty zaproponowane przez historyków literatury. Różnorodność zaś przyciąga i niełatwo daje się wtedy pominąć. O ile więc nie mogę zaakceptować etykietalnego ujęcia Ireny Gubernat [9], o tyle interesująca wydaje mi się propozycja Danuty Knysz-Rudzkiej [19], a zatem badaczki traktującej naturalizm jako formułę, dzięki której Zapolska poszukuje własnej artystycznej świadomości i buduje własną literacką odrębność. W tym pierwszym ujęciu naturalizm (moralistyczny) staje się kolejną etykietą sprowadzającą pisarkę do kondycji «exemplum», w ujęciu drugim, opisywany jako problem, pozwala odsłonić dramaturgię artystycznych poszukiwań autorki «Małki Szwarcenkopf».

Związków Zapolskiej z naturalizmem nie można lekceważyć także z punktu widzenia kwestii kobiecej. Wydaje się bowiem, że to dzięki swoim naturalistycznym «doświadczeniom» udaje się Zapolskiej zbudować odrębny i wyróżniający się na tle innych, współczesnych pisarce projekt emancypacyjny, wychylony ku codzienności, nastawiony na konkret i przeciętność kobiecego doświadczenia, respektujący spazmatyczny rytm rzeczywistości[9].

Podejrzliwość, która każe mi selektywnie przyglądać się ustaleniom historycznoliterackim, w takim samym stopniu odnosi się do propozycji badaczek spod znaku «gender». Czytanie wobec ich ustaleń oznacza więc łączenie aprobaty z dystansem, daje poczucie świadomego uczestnictwa, a nie przynależności. Wskazanie i tym razem konkretnego przykładu pozwoli przybliżyć zakres tego uczestnictwa. Inga Iwasiów[10], której dłuższą wypowiedź pragnę tu przywołać, pisząc o własnych strategiach lekturowych, wyznaje: «Moja strategia feministyczna opiera się na kilku przesłankach: czytam tekst jako kobieta, w naturalny więc sposób «decentruję» go i wybiegam na jego margines. Czynię to dla przyjemności, bowiem lektura ma charakter intymny,

[6] Wyjątkiem jest praca Kłosińskiej K. Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej. — Kraków, 1999.

[7] Kłosińska K. Krytyka feministyczna i skuteczność perswazji // Wiek kobiet w literaturze. Pod red. J. Zacharskiej, M. Kochanowskiego. — Białystok, 2002.

[8] Kłosińska K. Fantazmaty. Grabiński — Prus — Zapolska. — Katowice, 2004; Kłosińska K. Miniatury. Czytanie i pisanie «kobiece». — Katowice, 2006.

[9] O uprzywilejowaniu przeciętności w prozie polskich naturalistów pisze G. Borkowska [4, s. 129]. Wskazując na opowiadania A. Sygietyńskiego zebrane w tomie «Drobiazgi» («Skałotocz-palczak», «Ciocia Teosia»), używa badaczka określenia «wielka apologia przeciętności».

[10] Inga Iwasiów jest — jak pisze Borkowska — autorką pierwszej «próby feministycznej», a więc i prekursorką «gender studies» w Polsce [3, s. 20].

cielesny, to «The Pleasure of the Text», przeciwstawiony męskiemu obrazowi «pracy z tekstem». Jak w paradoksalnym zdaniu Cullera: «a woman reading as a woman reading as a woman». «Czuję» tekst, nie waham się wyrażać stanów emocjonalnych, jakie we mnie wywołuje. Mam nadzieję potwierdzić sąd, że tylko kobieta jest zdolna do różni. Tę zdolność ufundowała wielowiekowa tradycja sytuująca kobietę na obrzeżu kultury; w jej przedsionku, a w bezpośredniej bliskości natury. Natura zaś okazała się domeną zmiany, nieoznaczoności, niepewności i chaosu (…). Przekonanie o zmienności, przypadkowości, nieliniowości bytu (…) musiało zaowocować fascynacją kategoriami pokrewnymi niepewności, fluktuacji, relatywizmowi, subiektywizmowi. Wraz z nimi pojawiła się nowa aksjologia, której nie waham się nazwać kobiecą. Podstawową regułę wartościowania stanowi ruch i nieprzewidywalność. W relacji literackiej takiemu stanowi rzeczy odpowiada migotliwy dyskurs, ruch pojęć i wartości. Narracja literacka, jak nigdy dotąd, przestała spełniać wymóg mimetyczności oparty na modelu kartezjańskim; podobna do natury jest o tyle, o ile oddaje jej chaos. Podtrzymaniu więzi ze światem służy płynne, niekategorialne opowiadanie rzeczywistości. Snucie rozważań nie poddających się weryfikacji. Kobiece rozważania» [11, s. 22].

Ten obszerny fragment obiecuje wiele w ramach przyjętego w nim atrakcyjnego projektu czytania wbrew ustalonym sądom i oczywistościom [25]. Opisuje lekturę kobiecą jako akt jednostkowy i niepowtarzalny, realizowany w przestrzeni pogranicza — tam, gdzie spotykają się emocje badacza i tekstu. Zapowiada lekturę dynamiczną, nieprzewidywalną, osobną; «organiczną», a więc niełatwo poddającą się terrorowi dyskursu, lekturę otwartą na chaos i paradoksy rzeczywistości[11]. Wydaje się więc, że efekty tak prowadzonej lektury można widzieć tylko w kategoriach szansy i korzyści. Szansy na «odkrycie czegoś nowego» [25, s. 1], na «odświeżenie języka i opisanie dotychczas niedostrzeganych lub bagatelizowanych obszarów rzeczywistości» [25, s. 2]. Różnorodność języków i punktów widzenia wpisana w kobiecą lekturę tekstu chroni przed zideologizowaniem dyskursu i może stać szansą na zobaczenie przede wszystkim tego, co dotychczas było przezroczyste [3, s. 8–20].

W przypadku interesującego mnie przełomu XIX i XX wieku kobieca lektura wydaje się zwielokrotniać te korzyści, ponieważ daje możliwość oglądu uwolnionego od barier epok, prądów i konwencji literackich, nastawionego na czytanie wieku XIX jako przestrzeni palimpsestu, na interpretację poza bardzo przecież umownym porządkiem historycznoliterackim.

Skąd więc wynika moja ostrożność i sceptycyzm? Skąd bierze się potrzeba dystansu? Dlaczego szanse i obietnice przybierają dla mnie kształt zagrożenia?

Przede wszystkim wynikają one z różnych lekturowych doświadczeń. Pokazały one wielokrotnie[12], że metoda zaaferowana własną atrakcyjnością, pochłonięta sama sobą, nastawiona sama na siebie, w tym narcystycznym zachwycie nie dostrzega tekstu, gubi go lub upodrzędnia. Fetyszyzacja i absolutyzacja własnych narzędzi badawczych sprawia, że to, co miało być szansą, okazuje się zagrożeniem. Jeśli więc atrakcyjność kobiecej lektury widzieć jako «strategię uwodzenia» [29, s. 83], to o sobie powiedzieć mogę, że nie chcę być uwiedziona ostatecznie. Wybieram raczej ten rodzaj bliskości, który zakłada też dystans, co nie znaczy, że buduje wrogość.

Trzecia droga

Ten własny punkt widzenia, opisywany w pracy jako budowanie perspektywy trzeciej drogi, zakłada więc — w odniesieniu do lekturowych propozycji feminizmu — łączenie akceptacji (często także podziwu) ze sceptycyzmem, jest rodzajem uczestnictwa, które nie chce być zawłaszczającą przynależnością[13]. By określić rzecz metaforycznie,

[11] Na temat metodologicznej propozycji Ingi Iwasiów pisali między innymi Anna Nasiłowska i Krzysztof Pstrong. Por. Nasiłowska A. Kobieta czytająca jak... // «Teksty Drugie». — 1995. — Nr 3–4; Pstrong K. Próba niezupełnie feministyczna // «Teksty Drugie». — 1995. — Nr 3–4.

12 Jako przykład tego uwikłania w dyskurs czy też uwiedzenia przez dyskurs niech posłużą mi teksty następujące: Rabikowska M. Trzy typy seksualizmu kobiecego w «Bez dogmatu» Sienkiewicza // Henryk Sienkiewicz i jego twórczość. Pod red. Z. Przybyły. — Częstochowa, 1996; Rabikowska M. Sprawa kobieca w «Lalce», czyli mizoginizm zneutralizowany // Jubileuszowe «żniwo u Prusa». Pod red. Z. Przybyły.– Częstochowa, 1998. Szczególnie w przypadku Prusa nie mogę przystać na ustalenia autorki, oskarżającej pisarza o mizoginizm. Por. jako ujęcie kontrapunktowe dla wniosków Rabikowskiej: Paczoska E. Idea czystości i piekło mężczyzn w literaturze drugiej połowy XIX wieku // Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca. — Warszawa, 2006.

13 Wydaje się, że właśnie takiej perspektywie mogłaby patronować słynna formuła Jonathana Cullera: «Kobieta czytająca jak kobieta czytająca jak kobieta...» (Culler J. On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. — New York, 1982), ponieważ — jak zauważa Nasiłowska — «dla Cullera sprawą pierwszej wagi była kwestia nie tyle wczuwania się w tekst, ile świadomości przyjętej roli (kobiecej czytelniczki) i utożsamienia się z tą rolą, a zatem zasada: i dystansu, i identyfikacji». Zob. Nasiłowska A. Kobieta czytająca jak... // «Teksty Drugie». — 1995. — Nr 3–4. — S. 182.

odwołam się do formuły Bogumiły Kaniewskiej: «[dyskurs feministyczny] wywołuje ruch myśli: jak kamyk rzucony do wody — nawet gdy zniknie już pod powierzchnią, pozostawi po sobie ślad, który będzie się rozprzestrzeniał»[14].

Jeśli miałabym wskazać jakąś najbliższą tej perspektywie propozycję metodologiczną, wybrałabym tekst Grażyny Borkowskiej ««Zwrot» w badaniach genderowych. Teoria rozproszenia». Znajduję w nim bowiem szansę nie tylko na dalsze inspirujące zbliżenia z lekturą feministyczną, ale także możliwość przenikania się paradygmatu «gender» z innymi językami opisu, dzięki czemu obie metody — pozostając wobec siebie osobne — nie byłyby «wzajemnie osobliwe»: «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. (…) Wygląda więc na to, że przewartościowane badania «genderowe» będą ściślej współgrać z innymi kierunkami współczesnego literaturoznawstwa i ta harmonia nie będzie wynikać wyłącznie ze wspólnych inspiracji filozoficznych (np. z ogólnej fascynacji Derridą czy Freudem), ale z jakiegoś wspólnego tonu czy motywu, który został podchwycony przez badaczy literatury. Ten ton czy motyw pochodzi ze słownika codziennego i wiąże się z takimi hasłami, jak miłość, solidarność, cierpienie, współczucie, empatia»[15].

Szczególnie ta ostatnia konstatacja wydaje mi się cenna, wskazuje bowiem konkretnie, gdzie sytuuje się horyzont trzeciej drogi: w poszukiwaniu — pomimo różnic — tego, co wspólne[16].

Dokąd prowadzi trzecia droga?

Moje myślenie o Zapolskiej scalają trzy kategorie. Jako pierwszą, bo organizującą sposób lektury, wymienić chcę podejrzliwość. Skierowana wobec gotowych formuł interpretacyjnych, polemiczna wobec cudzych ustaleń, artykułuje się ona zazwyczaj w formie pytania, co pozwala mi unikać osądu.

Równie istotną w mojej refleksji, poprzez wskazanie relacji pomiędzy życiem i twórczością, okazuje się kategoria osoby. Dzięki niej to właśnie listy pisarki stają się w kompozycji i «aksjologii» pracy przestrzenią uprzywilejowaną, w nich bowiem dokonuje się konfrontacja cudzych ustaleń na temat pisarki z jej własnym słowem i osobistym oglądem rzeczywistości. Wyłaniająca się z listów osoba i jej doświadczenia pozwalają mi zaproponować odrębną wobec dotychczasowych, często deprecjonujących interpretacji listów taką ich lekturę, która pokazuje właśnie listy jako tekst życia.

O tym, że kategoria «osoby» powróciła do łask, przekonywać chyba nie trzeba[17]. Warto może tylko podkreślić, że dla niektórych badaczy nigdy nie przestała być atrakcyjna. Dość przypomnieć pracę Elżbiety Dąbrowicz «Cyprian Norwid. Osoby i listy» [6; 17; 18; 22], czy też zestawić monumentalny «Pozytywizm» Henryka Markiewicza jako przykład uprzywilejowania światopoglądu z intymną i osobistą wizją epoki zapisaną w «Pozytywistach i innych» Grażyny Borkowskiej.

W ujęciach monograficznych kategoria ta również spełnia rolę niebagatelną. W tych szczególnie, które — odchodząc od ujęć całościowych, tendencyjnych[18] — wskazują na konieczność pokory wobec rytmu cudzego losu. Jedna z autorek tak nowocześnie rozumianej monografii pisze: «Na

[14] Kaniewska B. [recenzja książki Kłosińskiego K. Eros, dekonstrukcja, polityka. — Katowice, 2000] // «Teksty Drugie». — 2002. — Nr 6. — S. 130.

[15] Borkowska G. «Zwrot» w badaniach genderowych. Teoria rozproszenia // Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Pod red. M. Czermińskiej, S. Gajdy, K. Kłosińskiego, A. Legeżyńskiej, A. Z. Makowieckiego, R. Nycza. — T. I. — Kraków, 2005. — S. 198, 209.

[16] Moim poszukiwaniom własnego punktu widzenia na propozycje feministyczne «patronują» też rozpoznania Elisabeth Badinter zawarte w jej ostatniej pracy. Zob. Badinter E. Fałszywa ścieżka. Przeł. M. Kozłowska. — Warszawa, 2005.

[17] Zob. Osoba w literaturze i komunikacji literackiej. Pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego. — Warszawa, 2000. Zob. też numer «Tekstów Drugich» (1999. — Z. 1/2), poświęcony kategorii osoby w badaniach. Tu: Nycz R. Osoba w nowoczesnej literaturze: spojrzenie wstecz i parę wątpliwości; Iwasiów I. Osoba w dyskursie feministycznym; Ritz G. Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej; Kaluta I. Pisać Nałkowską.

[18] Juliusza Kleinera także jako monografistę analizuje Michał Głowiński: Juliusza Kleinera młodopolska historia literatury // Prace wybrane Michała Głowińskiego. Pod red. R. Nycza. — T. 3. — Kraków, 1998.

zakończenie wypada raz jeszcze cofnąć się do biografii Faleńskiego. Do ostatniego wywiadu z poetą dołączona została niezwykła fotografia. Siedzący przy biurku piękny starzec z siwą brodą trzyma w ręce otwartą księgę (…). Na półce wyeksponowane zostało jego gipsowe popiersie. Spojrzenia osoby i pomnika przecinają się gdzieś w przestrzeni (…). Oblicza człowieka i kamiennego posągu nie są jednak identyczne. Tylko pierwsze naznaczone jest śladami czasu i prawdziwe. To zdjęcie urzeka symbolicznymi sensami, ale tym bardziej powinno być przestrogą dla badacza. Potrzeba ogromnej czujności, by (…) spotykać osobę, nie figurę» [20, s. 249; 26; 27; 28].

Przenikliwa puenta autorki będzie towarzyszyła mojemu myśleniu o osobie Zapolskiej jako rodzaj mądrej przestrogi. W tym więc miejscu chciałabym jeszcze dodać, że w «zagadce» osoby Zapolskiej najbardziej pociągająca wydaje mi się kategoria «kobiecości», nie tylko zresztą dlatego, że pisarka podjęła ryzykowną próbę jej zdefiniowania, ale także z tego powodu, iż to wokół tej kwestii i w związku z nią pojawiło się najwięcej, często sprzecznych i wzajemnie się wykluczających, opinii oraz sądów.

I wreszcie kategoria trzecia — kategoria bezdomności[19], istotna także dlatego, że spaja mój sposób lektury z wyczytaną w listach kondycją Zapolskiej i zarazem z sytuacją jej powieściowych bohaterek. Używam jej więc przede wszystkim w odniesieniu do samej pisarki. Bezdomnej, bo nierzadko zepchniętej przez historyków literatury w niewygodną sferę «międzyepoki», skazanej w pewnym sensie na banicję — błąkając się na obrzeżach obu epok, nie przynależy ona do żadnej z nich[20]. W odniesieniu do powieściowych bohaterek Zapolskiej kategoria ta określa ich specyficzne uwikłanie — są bezdomne pomiędzy porzuconą, lecz społecznie akceptowaną rolą, a nieodnalezioną jeszcze tożsamością.

I w końcu pora na moją lekturę, której bezdomność (rozumiana, rzecz jasna, metaforycznie) jest poszukiwaniem — pomiędzy dwoma lekturowymi paradygmatami — własnej perspektywy **trzeciej drogi**.

Poszukiwanie perspektywy trzeciej drogi będzie świadomym wyborem «osobności». Nie oznacza to jednak, że w poszukiwaniach tych skazana zostałam na samotność[21]. Wiele zawdzięczam inspiracjom i pomysłom znalezionym u innych. Najwięcej wdzięczności chciałabym wyrazić wobec tych autorek, z którymi polemizuję najczęściej: Krystynie Kłosińskiej i Anecie Górnickiej-Boratyńskiej. Dzięki nim bowiem udało mi się znaleźć, określić i wyprofilować mój własny punkt widzenia.

Na koniec powrócić wypada do pytania o to, dokąd prowadzi trzecia droga? By na nie odpowiedzieć, raz jeszcze sięgnę po ustalenia Krystyny Kłosińskiej. Kończąc swoją pracę o Gabrieli Zapolskiej, autorka wyznaje: «(…) czytając kobietę Zapolskiej pamiętam o moich poprzedniczkach» [16, s. 291]. Własną «sprawę Zapolskiej» chciałabym widzieć trochę inaczej: pisząc/opisując osobę Zapolskiej pamiętam przede wszystkim o niej samej.

Dokąd więc prowadzi trzecia droga? Odpowiem najprościej — do Zapolskiej; kobiety piszącej na rozdrożu: epok, paradygmatów, dyskursów.

[19] Por. Nycz R. «Każdy z nas jest przybyszem». Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku // «Teksty Drugie». — 1999. — Nr 5; Bauman Z. O parweniuszu i pariasie, czyli o bohaterach i ofiarach nowoczesności // Pojednanie tożsamości z różnicą? Pod red. E. Rewers. — Poznań, 1995.

[20] Gabriela Zapolska wraz z Konopnicką, Sygietyńskim, Dygasińskim, Witkiewiczem należy — zdaniem Henryka Markiewicza — do pokolenia pośredniego («pokolenia 1880 roku», «pokolenia pogranicznego») między pozytywistami a modernistami. Zob. Markiewicz H. Pozytywizm. — Warszawa, 1999. — S. 10. Janusz Maciejewski pisze o pokoleniu pozostającym «w cieniu pozytywistów bądź modernistów», spośród którego niektórzy — między innymi Zapolska, Jeske-Choiński, Zdziechowski — «do końca zostaną zawieszeni gdzieś między pozytywizmem a modernizmem, nie utożsamiając się z żadnym z nich». Zob. Maciejewski J. Posłowie // Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku. Pod red. J. Maciejewskiego, J. Bachórza. — Wrocław, 1986. — S. 219. O dokonaniach artystycznych drugiego pokolenia pozytywistów polskich pisze Zdzisław Piasecki. Zob. Piasecki Z. Drugie pokolenie pozytywistów polskich. Rekonesans // Z badań nad literaturą i sztuką drugiego pokolenia pozytywistów polskich. Studia i szkice. Pod red. Z. Piaseckiego. — Opole, 1992.

[21] Matuszek G. Naturalistyczne dramaty. — Kraków, 2001. Autorka analizuje, w ciekawie zrekonstruowanym kontekście naturalizmu dramatu europejskiego i rodzimego, następujące sztuki Zapolskiej: «Małaszkę» (1886), «Kaśkę Kariatydę» (1895), «Tresowane dusze» (1902), «Tamtego» (1898), «W Dąbrowie Górniczej» (1899), «Dziewiczy wieczór» (1899), «Pannę Maliczewską» (1910), «Żabusię» (1897), «Moralność pani Dulskiej» (1906). Sajewska D. «Chore sztuki». Choroba / tożsamość / dramat. — Kraków, 2005 (przede wszystkim podrozdział «"Casus" Zapolskiej. Herstory zamiast history»). Warto w tym miejscu przypomnieć inne prace dotyczące dramatów Zapolskiej. Zob. Olszewska M. J. «Tragedia chłopska». Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka — kompozycja — idee. — Warszawa, 2001; Umińska B. Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze. — Warszawa, 2001 (tu przede wszystkim: «Twórczość Gabrieli Zapolskiej»); Kłosińska K. Miłość i władza.(Nad zapomnianym dramatem Zapolskiej, który stał się kanwą libretta operetki Lehara) // Kłosińska K. Miniatury..., dz. cyt. Podobny mechanizm na przykładzie poetki XX-wiecznej analizuje Nietresta A.: Małgorzata Hillar. Szkic monograficzny. — Kraków, 2003 (Rozdział I «Ale ona istniała — choćby udawano, że się nie dostrzega jej obecności...»). Powieść ta do niedawna była niemal całkowicie pomijana. Warto więc zwrócić uwagę na fakt, że wzbudzać zaczęła zainteresowanie badawcze. Por. Pycka A. M. Portret kobiety przełomu XIX i XX wieku w «Szaleństwie» Gabrieli Zapolskiej // Wiek kobiet w literaturze..., dz. cyt.; Graczyk E. Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej. — Warszawa, 1994; Daughters of Decadence. Women Writers of the «Fin de siècle». Ed. and intr. by E. Showalter. — London, 1993.

LITERATURA

1. Abramowicz Z., Ławski J. (red.). Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Seria II: Wokół kultur śródziemnomorskich. — Białystok : «Trans Humana», 2009. — 677 s.

2. Bąk W. Sprawa Zapolskiej // Bąk W. Zagadnienia i postacie / Wojciech Bąk. — Łódź, 1947. — S. 50–68.

3. Borkowska G. Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej / Grażyna Borkowska. — Warszawa : Wydawnictwo IBL, 1996. — 265 s.

4. Borkowska G. Pozytywiści i inni / Grażyna Borkowska. — Warszawa : PWN, 1996. — 214 s.

5. Chałupnik A. Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała / Agata Chałupnik. — Warszawa : Oficyna Wydawnicza Errata, 2004. — 194 s.

6. Dąbrowicz E. Cyprian Norwid. Osoby i listy / Elżbieta Dąbrowicz. — Lublin : Wydawnictwo TNKUL, 1997. — 228 s.

7. Elf [Zadurowicz T.]. Głośna sprawa pani Śnieżko-Zapolskiej / T. Zadurowicz // «Ognisko Domowe». — 1886. — Nr 87. — S. 431.

8. Fazan J. Przedmowa / Jarosław Fazan // Peiper T. Gabriela Zapolska jako aktorka. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. — S. 5–8.

9. Gubernat I. Przedsionek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej / Irena Gubernat. — Słupsk : Wydawnictwo Uczelniane WSP, 1998. — 195 s.

10. Hendrykowska M. Śladami Tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1899–1914 / Małgorzata Hendrykowska. — Poznań : Book Service, 1999. — 307 s.

11. Iwasiów I. Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna / Inga Iwasiów. — Szczecin : «JotA», 1994. — 172 s.

12. Janicka A. Ciało niczyje. Doświadczenie ciała w prozie Gabrieli Zapolskiej / Anna Janicka // Żarnowska A., Szwarc A. (red.). Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. — Warszawa : DIG, 2006. — S. 73–81.

13. Janicka A. Małżeństwo w projekcie emancypacyjnym Gabrieli Zapolskiej / Anna Janicka // Żarnowska A., Szwarc A. (red.). Kobieta i małżeństwo. Społeczno kulturowe aspekty seksualności. — Warszawa : DIG, 2004. — S. 297–310.

14. Janicka A. Nieuzasadniony nadmiar piękna? Wokół debiutu Gabrieli Zapolskiej / Anna Janicka // Korotkich K., Ławski J., Zawadzka D. (red.). Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej. — Białystok : «Trans Humana», 2007. — S. 515–524.

15. Janicka A. Śmierć Zapolskiej / Anna Janicka // Paczoska E., Kowalczuk U. (red.). Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku. — Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 2002. — S. 125–135.

16. Kłosińska K. Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej / Krystyna Kłosińska. — Kraków : «eFKa», 1999. — 327 s.

17. Kłosińska K. Miniatury. Czytanie i pisanie «kobiece» / Krystyna Kłosińska. — Katowice : Wydawnictwo UŚ, 2006. — 157 s.

18. Kaniewska B., Legeżyńska A., Śliwiński P. Literatura polska XX wieku / Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński. — Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2005. — 322 s.

19. Knysz-Rudzka D. Gabriela Zapolska — spotkanie z naturalizmem / Danuta Knysz-Rudzka // Kulczycka-Saloni J., Knysz-Rudzka D., Paczoska E. (red.). Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje. — Warszawa : Instytut Literatury Polskiej UW, 1992. — S. 165–175.

20. Kowalczuk U. Felicjan Faleński. Twórczość i obecność / Urszula Kowalczuk. — Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 2002. — 260 s.

21. Kraskowska E. Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego / Ewa Kraskowska. — Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999. — 222 s.

22. Ławski J. Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz — Malczewski — Krasiński / Jarosław Ławski. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej w Białymstoku, 2003. — 764 s.

23. Łebkowska A. Czy «płeć» może uwieść poetyką? / Anna Łebkowska // Bolecki W., Tomasik W. (red.). Poetyka bez granic. — Warszawa : Wydawnictwo IBL, 1995. — S. 78–93.

24. Missuna O. Warszawski pitaval literacki / Olgierd Missuna. — Warszawa : «Czytelnik», 1960. — 205 s.

25. Nasiłowska A. Przeciw oczywistościom / Anna Nasiłowska // «Teksty Drugie». — 1995. — Nr 3/4. — S. 1–4.

26. Nietresta-Zatoń A. Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku / Agnieszka Nietresta-Zatoń. — Kraków : Księgarnia Akademicka, 2010. — 324 s.

27. Zacharska J. O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku / Jadwiga Zacharska. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2000. — 196 s.

28. Zach J., Ziołowicz A. (red.). Sztuka słowa, sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes. — Kraków : Wydawnictwo UJ, 2009. — 437 s.

Grzegorz KOWALSKI
Uniwersytet w Białymstoku

«...BEZ ŻADNYCH OMAMIEŃ». O WIZJI I DOŚWIADCZENIU ŚWIATA W «OJCU ZADŻUMIONYCH W EL-ARISH» JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Artykuł jest interpretacją poematu Juliusza Słowackiego «Ojciec zadżumionych w El-Arish» z tomu «Trzy poemata», powstałego we Florencji, w 1838 roku. Poemat ten jest w dużej części plonem artystycznym odbytej przez Słowackiego podróży po krajach Lewantu i Orientu, ale — co ważniejsze — jest także świadectwem duchowej przemiany poety, która miała swoje źródło właśnie w jego zetknięciu ze światem Wschodu. Autor prezentuje tezę, że w tym właśnie poemacie zawarł Słowacki ważne składniki swojej zupełnie nowej wizji świata jako teatru form i złudzeń, pod warstwą których pracuje jedyny motor napędowy wszechświata: Duch (można także powiedzieć: Bóg).
***Słowa kluczowe**: Juliusz Słowacki, sacrum, podróż, Wschód, przemiana, Bóg, los, złudzenie.*

У статті здійснюється інтерпретація поеми Юліуша Словацького «Батько зачумлених» з тому «Три поеми», що з'явився у Флоренції 1838 року. Ця поема великою мірою є художнім плодом подорожі, відбутої Словацьким по країнах Леванту й Орієнту, проте, що найважливіше, також свідоцтвом духовних перемін поета, джерела яких пов'язані з його зіткненням зі світом Сходу. Автор статті обґрунтовує тезу про те, що власне в цій поемі Словацький описав складові частини свого абсолютно нового бачення світу як театру форм і оман, під шаром яких працює єдина рушійна сила всесвіту: Дух (можна також сказати: Бог)
***Ключові слова:** Юліуш Словацький, сакральне, подорож, Схід, переміна, Бог, доля, омана.*

The article is the interpretation of the Juliusz Słowacki's poem, «The Father of the Plague-stricken in El-Arish» («Ojciec zadżumionych w El-Arish») from the volume «Three Poems» («Trzy poemata») created in Florence in 1838. The poem is mainly an artistic consequence of Słowacki's journey across the Levant and Oriental countries but more importantly, it is the evidence of the poet's spiritual change which was triggered by his contact with the Eastern world. The author presents the thesis that in this actual poem Słowacki entailed the fundamentals of his new world vision which is presented as a theatre of forms and illusions underneath which the one and only motive force is to be found, the Spirit (possibly God).
***Key words**: Juliusz Słowacki, sacred, journey, East, spiritual change, God, fate, illusion.*

Nie minę się zbytnio z prawdą,
Jeśli powiem, że i Dobry Sternik
Płacze wespół z zastępami Aniołów
Nad tą arką mej istności dusznej,
Pochłoniętej przez odmęt świata.
(«Księga śpiewów żałobliwych» [4, s. 170])

Podróż

Nie jest to żadną tajemnicą, że Juliusz Słowacki po odbyciu swojej podróży na Wschód zaczął inaczej patrzeć na świat. Wiadome jest również, że zmianie tej towarzyszyło silne przeżycie religijne, wręcz przełom duchowy [zob. 7, 8, 10, 11, 13, 14, 18]. Można także powiedzieć z dużą dozą pewności, że przełom ten rozpoczął się nie w Ziemi Świętej, jak zwykło się niegdyś sądzić, ale w Egipcie [7, 8, 10]. Miał swoje źródło w doświadczeniu marności wszelkich osiągnięć cywilizacyjnych oraz kruchości ciała ludzkiego, w zetknięciu z czymś «Innym»: w pełnym trwogi, numinotycznym wręcz doświadczeniu takiej inności — inności Orientu, ale także przerażającej obcości śmierci, przemijania — które każe poszukiwać sensu życia i upatrywać szansy na wieczne trwanie (czyli zwycięstwo nas śmiercią) nie na zewnątrz, w świecie — ale w sobie samym. Jak to ujmuje badacz, Egipt «okazał się rozstaniem ze złudą odpowiedzi, której Słowacki poszukiwał poza sobą...» [7, s. 42].

Poemat «Ojciec zadżumionych w El-Arish», napisany we Florencji, prawdopodobnie latem 1838 roku [11, s. 123] (tak datę typuje Jarosław Maciejewski, ustalając także moment powstania «Przedmowy» do poematu na przełom października i listopada 1838), stanowi ważne ogniwo i świadectwo owej duchowej przemiany poety, która — co warto dodać — miała charakter metanoi, a zatem była naznaczona doznaniem *sacrum* oraz rzadko spotykaną u tego wielkiego egotyka pokorą. Tekst «Ojca zadżumionych» wart jest uwagi tym bardziej, że z tego fascynującego, kluczowego okresu w życiu poety pozostało bardzo mało dzieł. Słowacki wiele wówczas przeżył — a napisał niewiele. Każdy z utworów powstałych w owym czasie lub bliskim

jego sąsiedztwie, czy są to poematy, czy też czterowersowe urywki albo wręcz notatki [zob. 10], wart jest zatem szczególnego namysłu.

W niniejszym artykule chciałbym się skupić przede wszystkim na tym, co w «Ojcu zadżumionych» znamionuje zupełnie nową wizję świata, a nawet — jak sądzę — uczy tej nowej wizji, jest jej projekcją, jej narzędziem i nośnikiem, który pozwala spojrzeć na świat inaczej. Inaczej: to znaczy jako na teatr form, w którym wszelka stałość i harmonia okazują się być złudzeniem, omamieniem.

«Omamienie» — to ważne słowo w dziełach Słowackiego z tego okresu. Podobnie jak «światowość». Można powiedzieć, że zapis tekstowy tej podróży zaczyna się od omamienia tym, co światowe:

> I nigdy w życiu takich łez nie lałem,
> Jak wtenczas — gdy mię spytało w pustyni
> Słońce, szydzący bóg — czy Rzym widziałem?...
> («Rzym» [18, s. 409], napisany w pierwszej połowie 1836 roku [zob. 5, s. 248])

Można powiedzieć także, że ostatecznym rozbratem Słowackiego z tym, co światowe, się ta podróż kończy, czego przykład stanowi urywek «I porzuciwszy drogę światowych omamień» [18, s. 422], napisany prawdopodobnie u kresu podróży, w bliskim sąsiedztwie nocy, spędzonej przy grobie Chrystusa i, oczywiście, pod wielkim wpływem tego przeżycia [zob. 13, s. 83]:

> I porzuciwszy drogę światowych omamień,
> I wysłuchawszy serca — gdy rzekło: Jam czyste!
> Tu rzuciłem się z wielką rozpaczą na kamień,
> Pod którym trzy dni martwy leżałeś, o Chryste!

Czy «porzucenie drogi światowych omamień» może oznaczać rozstrzygnięcie problemu znikomości ludzkich dokonań, tak mocno i ironicznie zasygnalizowanego w wierszu «Rzym», a także w twórczości «egipskiej»? Czy omamieniem jest w rozumieniu Słowackiego wiara, że jakiekolwiek miasto może mieć prawo do chełpliwego nazywania się «Wiecznym» oraz, że popadające powoli w ruinę puste, piaskowe bryły mogłyby rzeczywiście zatrzymać czas dla synów Boga Re? Znaczenie słowa «omamienie» ma zapewne w tej twórczości dużo większy zakres niż tylko wiara w doniosłość dokonań ludzkości: może dotyczyć na przykład sposobu percypowania świata przez człowieka nie doświadczonego jeszcze przez Boga. Bowiem «światowe» to z całą pewnością u Słowackiego coś przeciwnego do «wieczne» [zob. 7, s. 38].

Myślę, że «Ojciec zadżumionych», podobnie jak dwa przytoczone wiersze, stanowi rodzaj wariacji na ten sam temat — to świat bowiem, a także człowiek w swojej cielesności, zostają poddani w poemacie próbie okrutnej wyobraźni, z której nie wychodzą zwycięsko. A poeta?..

Omamienia

Sceneria, w której rozgrywa się dramat ojca zadżumionej rodziny przypomina tę z wiersza «Rzym»:

> Wszystko to dzisiaj tam — gdzie ta mogiła
> Promienistemu słońcu się odśmiecha... [17, s. 135]

Jest tu pustynia, jest stroskany podróżnik i jest także słońce-szyderca.

Niebywałe, że opowiadający swą smutną historię Arab używa sformułowania «odśmiecha». Jakby na jakimś sielankowym obrazku. Słowa te, w ustach człowieka, którego odumarło ośmioro członków rodziny mogą być oczywiście uzasadnione: szaleństwem, choć reszta jego wypowiedzi na to nie wskazuje, goryczą po stracie — i na wiele innych sposobów. Niemniej jednak kontekst wiersza «Rzym», sugeruje, że na tragedię ojca zadżumionych patrzy i szydzi z niego to samo słońce, które wykpiło podróżnika-Słowackiego. Ostatecznie człowiek umiejscowiony wraz ze swoimi cierpieniami, piramidami, roszczeniami w tej wielkiej przestrzeni między bezkresną pustynią a słońcem faktycznie może się wydawać śmieszny, nawet samemu sobie.

Podróżnik-Słowacki pojawia się w «Ojcu zadżumionych» również osobiście, w przedmowie do poematu, stanowiącej niewątpliwie ważne ogniwo interpretacji poematu. Autor, przywołując swoje wspomnienia z kwarantanny w El-Arish, wskazuje wyraźnie, że jego wędrówka zmierza już do etapu, z którego pochodzi wiersz «I porzuciwszy drogę światowych omamień»: «Wielbłądy moje znów uklękły przede mną i podniosły się z pielgrzymem zadumanym, wyciągając długie wężom podobne szyje ku grobowcowi Chrystusowemu» [17, s. 133].

Słowacki stał się już więc pielgrzymem, a nawet krzyżowcem (tak się kreuje w innym miejscu przedmowy [17, s. 133], także w liście do matki (17 lutego 1837 r., Bejrut [16, s. 247]) — jego podróż przybrała wyraźny, ściśle określony cel: Ziemię Świętą. Pisząc przedmowę we Florencji, w roku 1838, ponad rok po kwarantannie w El-Arish, gdzie usłyszał historię ojca zadżumionych, poeta ma już większą świadomość tego, na jakim etapie swoich duchowych peregrynacji się wówczas znajdował. I znaczące, że

dominującą w poemacie tematykę Boga-okrutnika oraz symboliczną dlań pustynną, smutną, złowrogą scenerię, łączy za pomocą przedmowy z przygotowaniem na przyjęcie Boga-człowieka. Dzieje się to także w sferze krajobrazu: pomiędzy piaskami pustyni zaczynają się pojawiać lilie. Fragment ten ma niebagatelne znaczenie dla całej interpretacji, warto go więc przytoczyć: «A wkrótce zaczęły się pokazywać na piasku lilie białe, zwiastujące, że się zbliżam do żyźniejszej krainy: i pomyślałem, że na te same kwiaty obróciwszy oczy mówił Chrystus do uczniów swoich, aby się nie troszczyli o jutro i o rzeczy z tego świata» [17, s. 133].

Czy wolno dopisać: aby porzucili drogę światowych omamień?

O związku między wierszem «I porzuciwszy drogę światowych omamień…» a «Ojcem zadżumionych w El-Arish» pisał już Ryszard Przybylski, zwracając uwagę, że mamy tu do czynienia ze śladami wyraźnej ewolucji duchowej poety: El-Arish staje się miejscem granicznym, w płaszczyźnie geograficznej leżącym między Egiptem a Ziemią Świętą, w symbolicznej zaś między Bogiem-despotą a Chrystusem. Poemat stanowi w ujęciu badacza znak porzucenia «kultu trupa» i obnażenie okrutnej natury «Boga przedchrześcijańskich kultur tego rejonu świata» [13, s. 73–74], a także świadectwem odrzucenia przez poetę wizji Boga-despoty i braku przekonania o wartości jakiejkolwiek z nim rozmowy [13, s. 80–87]. Ale przecież musi być to w jakimś sensie także poemat o porzuceniu «troski o jutro i rzeczy tego świata», o porzucaniu «światowych omamień». Wskazuje na to przedmowa oraz utwory poety, pochodzące z następnych po El-Arish etapów podróży. Bardzo zatem prawdopodobne, że doświadczenie Boga-despoty, Boga-szydercy miało na wybór tej nowej drogi duchowej Słowackiego decydujący wpływ. Krótko mówiąc: ten straszny, przedwieczny tyran, funkcjonuje nie tyle jako gorsza alternatywa, ale raczej jako fundament nowej wiary, ważny etap przemiany, niezbędny jej składnik. Bo cóż mogłoby pokazać, czym są «omamienia», ułudy tego świata lepiej, niż spektakularne objawienie boskiej mocy, która w okamgnieniu potrafi obrócić w ruinę całe miasto, całe cywilizacje ściera z powierzchni ziemi a szczęśliwego Libańczyka, ojca siedmiorga dzieci, czyni samotnym starcem? Mówię tu oczywiście o treści «Ojca zadżumionych» oraz o zdarzeniach, pozostających w bliskim sąsiedztwie kwarantanny Słowackiego: syryjskim trzęsieniu ziemi, zniszczeniu Tyberiady — także świeżym wciąż doświadczeniu Egiptu (zob. «Dziennik podróży na Wschód» [15, s. 186 — 22 grudnia 1836 r. oraz s. 189 — 26 stycznia 1837 r.]).

Można postawić tezę, że przypadający na kwarantannę okres wędrówki Słowackiego jawi się w jego twórczości, jako etap niezbędny w przygotowaniach do duchowej przemiany. Poecie przydarzyło się wówczas coś ważnego, co, najwyraźniej dopiero po pewnym czasie, nasunęło mu skojarzenie z usłyszaną na miejscu historią nieszczęśliwego Araba (najpierw ją bowiem zmarginalizował [zob. 11, s. 81]). Być może coś odkrył, coś zrozumiał — być może zaczął po raz pierwszy od wyjścia z Egiptu panować nad chaosem doznań i pragnie nam pokazać świat takim, jaki mu się wówczas objawił (sugeruje taką możliwość Jarosław Ławski, umieszczając «Ojca zadżumionych» w szeregu dzieł, stanowiących zapis egipskich doświadczeń [zob. 7, s. 44]).

Słowacki sugeruje tajemniczy związek między przeżyciami nieszczęsnego Libańczyka a swoimi, pokazuje podobieństwo scenerii, podobne, numinotyczne wręcz doświadczenie burzy — zaprasza, by spojrzeć na ten konkretny etap jego podróży przez pryzmat zdarzeń, które stały się udziałem ojca zadżumionych.

Przedmowa

Słowacki sam wskazał, co w «Ojcu zadżumionych w El-Arish» jest szczególnie istotne: są to obrazy z podróży autora, ale odmalowane «we właściwym świetle». Poeta opisuje w przedmowie krajobraz okolic pustynnej osady między Egiptem a Palestyną i wzbogaca go o kilka ważnych szczegółów, których brakło w rzeczywistym El-Arish: grobowiec Szecha, mijany przez niego tydzień wcześniej, oraz muezina, «obwołującego wielkość Boga» — jakby kumulował w jednym miejscu wrażenia, doświadczenia rozproszone po różnych etapach wojażu.

Widzimy zatem skrawek ziemi, gdzie nawet wolni Beduini pozbawiani są na czas kwarantanny swoich praw, wyschniętą niemal całkowicie, wątłą rzeczułkę, wstęgę lasów, szarfę Morza Śródziemnego, grobowiec zadżumionych oraz stożec piaskowy, skąd słychać *adhan* — wezwanie muezina. Słowacki pisze dalej, że «wszystkie te obrazy czytelnik drugi raz odbite znajdzie w następującej powieści; a pokażą mu się we właściwszym świetle, albowiem je zobaczy przez łzy ludzkie» [17, s. 132).

Pytanie zadane najpierw winno chyba brzmieć następująco: dlaczego łzy ludzkie są odpowiednim światłem do oglądania tych i tak smutnych krajobrazów? Nim jednak na nie odpowiemy, uwzględnić trzeba, że «Przedmowa» jako klucz do objaśniania poematu może być tyleż pomocna, co — zwłasz-

cza w przypadku wieszcza Juliusza — zwodnicza. Tyczy się to wszystkich struktur podmiotowych w utworach Słowackiego, czyli tych obszarów tekstu, «gdzie *ja* poety mówi jawnie lub półjawnie, gdzie odsłania on swój program, ale najczęściej (…) manifestuje swe panowanie, estetyczną regencję, władzę nad wykreowanym kosmosem» [9, s. 27]. Słowacki bardzo często, szczególnie w okresie między powstaniem «Kordiana» i «Mazepy», manifestuje za pomocą struktur podmiotowych, że jest twórcą i władcą napisanego dzieła, podsuwa ścieżki interpretacyjne — ale także celowo wprowadza czytelnika w błąd [9, s. 22]. Epilog, prolog, przedmowa mogą dzięki temu funkcjonować jako dzieło w dziele, osobny utwór, który także wymaga interpretacji. Tak jest właśnie w przypadku «Ojca zadżumionych w El-Arish», gdzie wstęp poety stanowi samodzielny, doprawdy wspaniały fragment lirycznej prozy, opowiadający nie o historii, przekazanej przez doktora Steble, czyli surowcu poetyckim tego utworu, ani też o procesie twórczym, ale o Słowackim wyłącznie. Dokładniej rzecz ujmując: o przeżyciach Słowackiego w tej samej mniej więcej scenerii. Skoro mamy spojrzeć na nią «poprzez łzy ludzkie», nasuwa się niepokojące przypuszczenie, że poemat ten jest w jakimś stopniu instrumentem optycznym — przeciwieństwem tak zwanych «różowych okularów» z polskiego powiedzenia[1]: pryzmatem przez który winniśmy oglądać realny, odbity przez poetę świat Wschodu w określony sposób. Czytając przedmowę można odnieść wrażenie, że to poemat został napisany do niej, a nie odwrotnie — jakkolwiek przeczy temu wszelka chronologia [zob. 11, s. 123–124].

Przedmowie oczywiście nie należy wierzyć w tak dużym stopniu. «Ojciec zadżumionych w El-Arish» może funkcjonować jako tekst o cierpieniu rodzica po stracie dzieci, bardzo uniwersalna i głęboka psychologicznie opowieść o niezasłużonej karze, o nierównych zmaganiach człowieka z Bogiem. Oprócz Juliusza Kleinera zwracał na to uwagę między innymi Jarosław Maciejewski, dowodząc, że w poemacie wyraźnie widoczne są inspiracje podobnymi literackimi oraz artystycznymi reprezentacjami tych tematów egzystencji: biblijną «Księgą Hioba», «Więźniem Czyllonu», obecnymi we Florencji rzeźbami Niobe i jej dzieci, a także ukochanym przez Słowackiego Dantem [11, s. 75–78].

Niemniej jednak tytułowy bohater «Ojca zadżumionych» realizuje ujawniony w przedmowie zamysł twórczy: sprawia, że jego widzenie świata staje się naszym widzeniem. Nie prosi o współczucie, nie wzywa pomocy, mówi jakby tylko: spójrz moimi oczami na to wszystko.

Rozpad świata

Przykładów tej perceptorskiej nieco postawy znajdziemy w tekście niemało. Przede wszystkim istotną rolę należy przydać faktowi, iż narrator — podobnie jak w innych utworach ze zbioru «Trzy poemata» — zwraca się cały czas do stojącego tuż obok słuchacza i nieustannie coś mu pokazuje. Najczęściej jest to jakiś szczegół krajobrazu, który wrył się w pamięć nieszczęsnego ojca podczas kolejnych zgonów jego dzieci: «A wieczór — wszystkie tu się kładły wiankiem, / Tu, gdzie się ogień już dawno nie pali» [17, s. 135]; «Wszystko to dzisiaj tam — gdzie ta mogiła» [17, s. 135]; «Widzisz tę małą rzeczułkę w dolinie? / Od niej wracała najmłodsza dziewczyna / Z dzbankiem na głowie…» [17, s. 136]; «Widzisz te słońce w niebie lazurowym?» [17, s. 137].

Arab jest przekonany, skądinąd słusznie, że, pomimo jego starań i życzeń, przygodny słuchacz nie będzie w stanie rozpoznać śladów nieszczęścia, o którym tyle słyszy. Nie dostrzeże też w świecie tego, co doświadczony straszliwym nieszczęściem ojciec zaczął dostrzegać: jego drugiej, obcej i strasznej strony. Przytoczmy cztery przykłady «innego» rozpoznania świata, cztery próby wtajemniczenia słuchacza w punkt widzenia ojca zadżumionych. Każdy z nich wymagał będzie osobnego omówienia:

I.
Widzisz te słońce w niebie lazurowym?
Zawsze tam wschodzi za lasem palmowym,
Zawsze zachodzi za tą piasku górą;
Zawsze te niebo nie splamione chmurą;
A mnie się wtenczas zdało, nie wiem czemu,
Że słońce, słońcu nie równe złotemu;
I już nie takie, jakie było wczora,
Ale podobne do słońca upiora.
A niebo, które patrzało na zgubę
Mego rodzeństwa, moich trojga dzieci:
Tak mi się mgliste zdawało i grube
Ziemi wyziewem i słońca purpurą;
Że nie wiedziałem, czy pacierz doleci
Do Pana Boga, co się zakrył chmurą [17, s. 137].

II.
A tam nad palmy, z twarzą nielitośną,
Gdy konał mój syn, blady miesiąc wschodził:
I patrzał: — tego z pamięci nie zatrzeć!
I nie wiem, jak ten sam miesiąc mógł patrzeć? [17, s. 138]

[1] «Patrzeć na świat przez różowe okulary» — widzieć wszystko bardzo optymistycznie, dostrzegać same pozytywne aspekty.

III.
A ta pustynia — nie masz dzieci w grobie! —
Ona inaczej wydaje się tobie,
Może złocista, jasna i weselna?
Lecz dla mnie jest to równina piekielna! [17, s. 140]

IV.
Ach, pomóż ty mi je zerwać [kołki od namiotu. — *G. K.*] — sam jestem!
A może tobie posępnym szelestem
Te płótna więcej boleści powiedzą?
One widziały wszystko! wszystko wiedzą!
Czyż nie są teraz jak męki obrazy?
Patrz na nie, dotknij! nie bój się zarazy,
Nie bój się śmierci, co dotknięciem sinem…
Wszak ty nie jesteś synu moim synem [17, s. 144–145].

Ad. I

Narrator za pomocą anaforycznego «zawsze» podkreśla wrażenie niezmienności kosmogonicznego porządku, harmonii i ładu, płynące z obserwacji świata. Lecz chwilę później demaskuje to wszystko jako pozór: «słońce słońcu nie równe». Wystarczy tak nieznaczna w skali kosmicznej zmiana jak śmierć trojga dzieci, by nagle cały ład gdzieś zniknął, by świat objawił się jako irracjonalny chaos, przestrzeń śmierci. Czy to jednak świat zaczyna być rzeczywiście zły, okrutny, czy może staje się taki jedynie w podmiotowym odbiorze nieszczęśliwego ojca? A może jest po prostu ambiwalentny, jak sam Bóg. W jednej chwili objawia swoje piękno, w drugiej — grozę. Jest także nieludzki, bo w swoich ruchach, cyklach, w następowaniu po sobie zmian i wypadków, często bardzo gwałtownych, nie uwzględnia zupełnie ludzkiej ułomności, przywiązania do życia, do kruchego ciała… Myśleć inaczej — to ulegać omamieniu.

Zaznacza się w tym fragmencie również ogromny dystans między jednym, odosobnionym głosem człowieczym a wielkim Stwórcą na wysokościach. Ten Bóg, do którego pacierz może i nawet nie doleci jest Bogiem Wschodu: bezwzględnym władcą, tyranem, przed którym człowiek jest zawsze winny i nie ma żadnych praw [zob. 6, s. 254]. Ten Bóg wspólny jest zarówno tradycji żydowskiej (dość wspomnieć Księgę Hioba), jak i arabskiej, o czym świadczy nawet etymologia słów «islam» (upokorzenie, poddanie woli Boga [zob. 3, s. 141]) albo «muzułmanin» — «muslim» (ten, który jest posłuszny Bogu [zob. 3, s. 141]).

Taką właśnie wizją świata próbuje się podzielić Libańczyk ze swoim słuchaczem.

Ad. II&III

Drugi i trzeci fragment dotyczą tej samej problematyki. Cierpienie Araba zostaje wyeksponowane na tle kosmicznej nieczułości i nieskończoności. Księżyc, bliższy wszakże wyznawcom Islamu niż słońce, zamienia się w kolejny znak ontycznego pęknięcia między człowiekiem a światem. Pytanie ojca zadżumionych: «Jak ten sam miesiąc mógł patrzeć?» — jest tragicznym wyrazem ludzkiej naiwności wobec mechanizmów, jakimi rządzi się świat. Próba ich zrozumienia poprzez zastosowanie ludzkiej miary jest z góry skazana na porażkę. Narrator już doświadczył tego bolesnego dysonansu, słuchacz natomiast — być może jeszcze nie.

Ryszard Przybylski podkreśla, że Arab nie ośmiela się na zestawienie Boga z człowiekiem, tzn. nie próbuje go pojąć według ludzkich kryteriów, a przede wszystkim norm etycznych [13, s. 79–80]. Z tego względu w poemacie nie zostaje zawiązana rozmowa między Bogiem a muzułmańskim Hiobem: wszystko jest jasne, nie ma o co pytać. Zauważmy jednak, że pytania pojawiają się: skierowane może nie do Boga, ale w każdym razie w kierunku świata przezeń stworzonego. Wobec Stwórcy, jako transcendentnego, duchowego Absolutu, Arab nie ma żadnych wątpliwości, ale wobec jego dzieł, jako namacalnych przejawów działalności ducha — zgłasza co najmniej klika. Da się z nich odczytać poważny zarzut. Najwyraźniej Stwórca, obmyślając swoje dzieło nie pragnął kształtować go w oparciu o prazasadę spokoju, harmonii, racjonalności: ale wręcz odwrotnie. Rozumem tego pojąć niepodobna, trzeba to — zobaczyć.

We fragmencie trzecim narrator podkreśla, że jego towarzysz i słuchacz nie zaznał podobnych nieszczęść. Nie patrzy na świat «przez łzy». W związku z tym może stać w środku piekła, jakim jest rozżarzona, skrywająca gdzieś między piaskami ziarna zarazy pustynia, i uśmiechać się do dzieł bożych, do świata. Arab natomiast właśnie zobaczył wszystko inaczej i jest tym odkryciem przerażony.

Ad. IV

Wyrazem potrzeby podzielenia się swoim punktem widzenia z słuchaczem jest w całości fragment czwarty, należący już do zakończenia poematu.

Libańczyk po raz kolejny desperacko próbuje nałożyć na spojrzenie towarzysza pryzmat nieszczęścia, zamętu i śmierci. Tym razem, trzeba przyznać, czyni to w sposób szczególny, nieco przerażający. Pryzmatem-obrazem ma być tutaj namiot zadżumionych. Starzec każe nań patrzeć, dotykać, powstrzymać strach przed zarazą, przed śmiercią nawet! Dopiero, gdy skonstatuje, że ma do czynie-

nia z obcym właściwie człowiekiem, Arab zaczyna się mitygować. Płótno namiotu występuje w tym fragmencie w dziwnej funkcji: jakby jako przypadkowo uchwycony obraz śmierci samej, «nie ręką ludzką malowany» *acheiropoietos*, nie błogosławiony — ale przeklęty.

Dehumanizacja

To jednak nie poszczególne wyobrażeniowe metamorfozy świata, ale seria kolejnych dziecięcych zgonów i sposób, w jaki one przebiegają, stanowi o wydźwięku poematu: zupełnie wytrąca z kolein racjonalnego, rutynowego przetwarzania rzeczywistości, całkowicie rozstraja zmysły. Słowacki pokazuje bowiem «inną» stronę człowieka — tak jak to zrobił ze światem widzialnym. Przewrotne, ironiczne w sposób właściwy Słowackiemu, że «innym» staje się w poemacie właśnie najbardziej «swój», czyli członek rodziny, własne dziecko.

Najpierw umiera najstarszy syn. W jego śmierci ujawnia się już wielkie oszustwo zmysłów i materii, oszustwo ciała:

> Najstarszy — z ogniem zapalonym w oku
> Wstał, dzbanek wody chwycił w drżące dłonie;
> I rzekł: Sam Bóg ci za wodę zapłaci,
> Bo chcę pić, jak pies, bo ogień mam w łonie.
> To mówiąc wodę wypiwszy ze dzbana
> Powalił się tu jak palma złamana [17, s. 136].

Śmierć chłopca następuje tak szybko i gwałtownie, jakby była właśnie skutkiem ugaszenia płomieni, które go trawią od środka. Ten zdumiewający efekt ukazuje w całej pełni bezsilność człowieka w starciu z zarazą, śmieszność wszystkich metod zapobiegania jej. Ukazuje także jak ledwie zauważalnym płomykiem tli się ludzkie życie. Z nieco podobną sytuacją mamy do czynienia w końcowej części poematu, gdy lekarze każą osamotnionym rodzicom uderzyć się w pierś. Czyniono tak faktycznie na kwarantannach i, gdy padło na chorego, z płuc dobywał się w takiej sytuacji kaszel. Żona Libańczyka pada jednak trupem na miejscu! Tak jakby jednym uderzeniem wyrzuciła z siebie duszę na zewnątrz: jakby jeden ruch mógł uwolnić śmierć, zamkniętą gdzieś w człowieku, w jakiejś bardzo kruchej skorupce.

Nie mniej niespodziewanie umierają następne dzieci, siostry Hafne i Amina. Zupełnie bezgłośnie, tuż pod okiem czuwającego ojca. Narrator pozwala sobie w tym fragmencie na gorzki komentarz: «A jak dorosłym przystoi dziewicom, / Włosami ziemię zamiotły rodzicom» [17, s. 137]. Ojciec przedstawia córki, jakby były żywe: nie jest w stanie mówić o nich jako o trupach, wciąż pozostają dla niego jego dziećmi. Ta sytuacja również ulega powtórzeniu: po śmierci niemowlęcia Arab snuje wizję pozostawienia go przy sobie, gdyby tylko jego ciało nie ulegało zepsuciu. Makabra osiąga tutaj nieomal apogeum, a jednak jesteśmy w stanie pojąć rojenia nieszczęśliwego rodzica: niemowlę, czyli nie-mowa, ma jako takie lepsze predyspozycje, by po śmierci udawać, że żyje. Różnica, choć to okropna konstatacja, byłaby mniejsza, niż w przypadku starszego rodzeństwa. Dziecko mogłoby być dalej stale obecne przy rodzicach, wiecznie młode, na zawsze niemowlęce — mimo że «nieruchomością śmierci przeraźliwe»… Być może podobne złudzenia każą matce odkopać niemowlę i złożyć na jego ustach ostatni pocałunek. Oto kolejne omamienie, tragiczne omamienie, przywiązanie do obcej już materii: żona Araba myśli, że całuje niemowlę, człowieka — a przecież, jak dowiadujemy się chwilę potem, całuje obce już, zatrute ciało i jest to pocałunek śmierci.

Z sytuacją bardziej jeszcze dramatyczną i dezorientującą mamy do czynienia w przypadku syna najmłodszego. Tym razem zadżumione dziecko na oczach własnego ojca staje się «obcym» jeszcze za życia:

> Pierwszy na twarzy znak wystąpił drobny;
> Nikt by nie dostrzegł — ja ojciec spostrzegłem.
> On do tamtego stawał się podobny... [17, s. 137]

Pozornie jest to wciąż ten sam chłopiec, tak niewiele zdradza, że dzieje się z nim coś złego. Ale już ta ledwie dostrzegalna plamka na jego ciele zmienia go na naszych oczach w posłańca śmierci. Ojciec woła: «Śmierć w namiocie!» i wyrzuca syna na pustynię, by skonał. Ma to oczywiście swoje uzasadnienie, chory musi być odizolowany od zdrowych. Zaskakujące jest jednak jak szybko i łatwo można, nie ze swojej winy, stać się dla najbliższych osób zagrożeniem, śmiertelnym wrogiem, pozbawionym wszelkich praw, całkowicie osamotnionym «obcym». W obliczu czegoś tak biologicznego, fizjologicznego, jak choroba, okazuje się, że nic nie jest dane człowiekowi «na stałe», nic nie jest niezależnie od zmiennych wypadków losu. Tę wielką niestabilność ludzkiej kondycji Słowacki mistrzowsko oddaje za pomocą oszczędnej estetyki: wystarczy drobny znak, plamka…

Ukochana córka, Hatfe, w chwili śmierci przypomina ojcu różę w rozkwicie, co, zważywszy, że jej ciało jest zarzewiem dżumy, stanowi oczywiście złudzenie: piękna, życia, trwania. Złudzeniu temu nie poddają się strażnicy, dla których ciało Hatfe jest właśnie niebezpiecznym przedmiotem i

niczym więcej. Zostaje to makabrycznie oddane w scenie, gdy «nieostrożni» rozdzierają hakiem białe ciało dziewczyny.

Jedynie chorobie niekochanego syna nie towarzyszył ten sam wykwit skrajnych emocji, co w przypadku reszty rodzeństwa: nie było modlitw ani nadziei. Jego konanie i śmierć przebiegły w odosobnieniu. W konsekwencji «bez żadnych bolów, bez żadnych omamień, / Skonał i skościał, i stał się jak kamień» [17, s. 138]. Umierał bez omamień, czyli bez złudzeń i to wyróżnia ten epizod na tle całego poematu. «Ojciec zadżumionych w El-Arish» w znacznej części dotyczy bowiem złudzeń, omamień: demaskowanych brutalnie, makabrycznie i gwałtownie.

Deziluzja

Obraz świata, jaki wyłania się z poematu to projekcja koszmaru, opartego na deziluzji. Natura, pozornie bliska człowiekowi, bratnia wobec niego jako część Boskiego Stworzenia, roztaczająca złudzenie harmonii, niezmienności, spokoju i szczęścia, okazuje się być otchłanią, w której wszystko ulega nieustannym przemianom, wręcz przemiałowi: ledwie Arab składa dzieci do grobu, już w pobliżu pojawiają się hieny, «trupojady», zwabione obecnością ciał [17, s. 144]. Doświadczana za pomocą zmysłów, materialna strona świata, okazuje się być niestabilna i niepewna, przerażająco złudna.

Całkowitej deprecjacji zostaje poddany również człowiek jako istota cielesna. Ciało w «Ojcu zadżumionych» ulega przemianom wielokrotnie gwałtowniejszym i bardziej jeszcze zaskakującym niż natura. Choroba, wywołane przez nią makabryczne przeobrażenia ciała ludzkiego, oraz śmierć następują zawsze gwałtownie, niespodziewanie, «zdradziecko» [17, s. 141].

Pomiędzy kolejnymi zgonami, w interwałach okrutnej, czterdziestodniowej niepewności, rodzi się zawsze nadzieja, «że się ten bałwan zarazy przewali» [17, s. 138]. I gdy już niemal pewne staje się wybawienie, plaga powraca. Zadżumieni konają szybko i konwulsyjnie, sto dwadzieścia dni mija niczym jedna chwila, cała rodzina znika z powierzchni ziemi, a nad tym wszystkim objawia się jeszcze gwałtowność i zmienność natury: straszliwa burza, wicher, groza pustyni, określonej jako piekło. Juliusz Kleiner przyrównywał «Ojca zadżumionych» do elegii żałobnej Chopina. Jeśli poszukiwałbym analogii muzycznej do tego poematu, byłby to prawdopodobnie niepokojący, miejscami dziki i pokraczny, szarpiący nerwy «Gnom» z «Obrazków z wystawy» (1874) Modesta Musorgskiego.

Gwałtowność, dynamika zmian oraz przeprowadzona za ich pomocą negacja wszelkich form istnienia — od noworodka po matkę, od pustyni po słońce — jako mogących stanowić egzystencjalne oparcie dla człowieka: oto, moim zdaniem, najważniejsze problemy, przedstawione w poemacie.

***

Pytanie, które pozostaje po takiej lekturze «Ojca zadżumionych», brzmi: czy to już koniec? Czy Słowacki na tym poprzestaje? Żadnej konsolacji, przeciwwagi?

Można powiedzieć: nie w tym miejscu. Wydaje mi się, że ten poemat stanowić musiał rodzaj samowtajemniczenia poety jako rodzaj imaginacyjnego doświadczenia trwogi. «Byłem tam, mogło mnie spotkać to samo» — zdaje się mówić Słowacki w przedmowie. Przedmowa stanowi ramę bezpieczeństwa dla tego strasznego tekstu, dzięki czemu sam tekst może się obyć bez takich nieodzownych wówczas atrybutów poezji Słowackiego jak: silnie ujawniający się podmiot autorski, wybujały indywidualizm oraz, przede wszystkim, ironia.

Zakończenie «Ojca zadżumionych» otwiera jednakże interesujące perspektywy interpretacyjne:

> I nie zostało mi nic — oprócz Boga;
> I tam mój cmentarz — a tamtędy droga [17, s. 145].

«Nic — oprócz Boga». A więc jednak coś: coś się ostało. Na życiowym horyzoncie ciężko doświadczonego Araba pozostało już tylko to, co wieczne. Wracający w wizjach i snach umarli przestali go prześladować. Gdy się bowiem już ostatecznie i prawdziwie przyjmie taką perspektywę — wieczności — to jakie znaczenie mają martwe ciała i ich miejsca spoczynku? Także własny grób. «I tam mój cmentarz» — mówi Arab. «Tam», czyli nie na tej ziemi.

Ciekawe, że sam Słowacki, który w marszrucie swej wyprawy nie pomija żadnego ważnego, słynnego grobu, a poza tym często roztacza w listach wizje grobowca swojego oraz bliskich, w latach 40 rzadko już wspomina cokolwiek na ten temat [zob. na ten temat: 2, s. 346–348]. Jeśli pisze gdzieś o swoim grobie (jak w wierszu «Anioł ognisty — mój anioł lewy») — to jest to grób pozbawiony jakiegokolwiek geograficznego konkretu — zawieszony jakby w przestrzeni.

LITERATURA

1. Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r. Transkrypcja typu «B» oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski. — Warszawa : «Vocatio», 1999. — 2426 s.

2. Brzozowski J. Szukanie grobu / Jacek Brzozowski // Geografia Słowackiego / Pod red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej. — Warszawa : Wydawnictwo IBL, 2012. — S. 346–348.

3. Eliade M., Couliano I. P. Słownik religii / Tłum. A. Kuryś / Mircea Eliade, Ioan P. Couliano. — Warszawa : «Volumen», 1994. — 280 s.

4. Grzegorz z Nareku, Księga śpiewów żałobliwych / Wybór i wstęp A. Mandalian / Tłum. A. Mandalian, W. Dąbrowski, A. Kamieńska, T. Lechowska, M. Starowieyski, W. Woroszylski. — Warszawa : PIW, 1990. — 454 s.

5. Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego / Oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy St. Makowskiego i Z. Sudolskiego. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. — 836 s.

6. Lewandowski E. Charakter narodowy Polaków i innych / Edmund Lewandowski. — Warszawa : Warszawskie Wydawnictwo Literackie «Muza», 2008. — 371 s.

7. Ławski J. Aleksandria — Nil — Nieskończoność. Egipt Juliusza Słowackiego / Jarosław Ławski // Geografia Słowackiego / Pod red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej. — Warszawa : Wydawnictwo IBL, 2012. — S. 19–45.

8. Ławski J. Hiob. Wojownik. O lirycznym arcydziele Juliusza Słowackiego «Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...» / Jarosław Ławski // Modernizm. Zapowiedzi — Krystalizacje — Kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu / Pod red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko. — Bydgoszcz : Wydawnictwo UKW, 2009. — S. 62–104.

9. Ławski J. Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego / Jarosław Ławski. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005. — 582 s.

10. Ławski J. «Od Assuan aż do Siout…». Egipskie notatki Juliusza Słowackiego / Jarosław Ławski // Album Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi na siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin i pięćdziesięciolecie pracy nauczycielskiej / Pod red. J. Daty i B. Oleksowicza. — Gdańsk : Wydawnictwo UG, 2009. — S. 322–344.

11. Maciejewski J. Florenckie poematy Słowackiego. «Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle» — «Ojciec zadżumionych» — «W Szwajcarii» — «Wacław» / Jarosław Maciejewski. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. — 216 s.

12. Pismo Święte. Stary i Nowy Testament / Pod red. ks. M. Petera i ks. M. Wolniewicza. — Poznań : Księgarnia św. Wojciecha, 2006. — 1813 s.

13. Przybylski R. Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód / Ryszard Przybylski. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. — 599 s.

14. Słowacki J. Album rysunkowe z podróży na Wschód / Oprac. E. Grzęda / Juliusz Słowacki. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009. — 199 s.

15. Słowacki J. Dzieła / Pod red. J. Krzyżanowskiego. Wyd. drugie. — T. XI. Pisma prozą. Cz. I / Oprac. Wł. Floryan / Juliusz Słowacki. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952. — 430 s.

16. Słowacki J. Dzieła wybrane / Pod red. J. Krzyżanowskiego. — T. VI. Listy do matki / Oprac. Z. Krzyżanowska / Juliusz Słowacki. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990. — 534 s.

17. Słowacki J. Ojciec zadżumionych w El-Arish // Słowacki J. Dzieła wszystkie / Oprac. J. Kleiner / Juliusz Słowacki. — T. III. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952–1975. — S. 129–145.

18. Słowacki J. Dzieła wszystkie / Juliusz Słowacki / Oprac. J. Kleiner. — T. VIII. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952–1975. — 560 s.

19. Sudolski Z. Słowacki — opowieść biograficzna / Zbigniew Sudolski. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978. — 315 s.

Jarosław ŁAWSKI
Uniwersytet w Białymstoku

UKRAINA W LIRYCE AUGUSTA ANTONIEGO JAKUBOWSKIEGO

Proponowany artykuł analizuje wizerunek Ukrainy w poezji Augusta Antoniego Jakubowskiego, poety, który był nieślubnym dzieckiem Antoniego Malczewskiego, autora «Marii» (1825), powszechnie klasyfikowanego jako należącego do tzw. «ukraińskiej szkoły» polskiej poezji. Życie Jakubowskiego było bardzo krótkie — skończyło się samobójstwem w Northampton w stanie Massachusetts, gdzie został on wywieziony z Europy przez władze austriackie. W Ameryce on napisał pierwsze wiersze o Indianach, kiedykolwiek napisane przez polskiego pisarza. Jednak nie mógł pokonać tęsknoty do kraju ojczystego, Europy, i jego rodziny. Jego wiersze opisują Ukrainę, która jest zarówno pięknie, jak tragicznie naznaczona historią, zaludniona przez Kozaków, będących synonimem dzikiej wolności.
***Słowa kluczowe**: Jakubowski, Ukraina, romantyzm, poezja polska, tragedia, Ameryka.*

Запропонована стаття аналізує образ України в поезії Августа Антонія Якубовського, поета, що був позашлюбною дитиною Антонія Мальчевського, автора «Марії» (1825), якого зараховують до так званої «української школи» польської поезії. Життя Якубовського було дуже коротке — закінчилося самогубством у Нортгемптоні в штаті Масачусетс, куди він був депортований з Європи австрійскою владою. В Америці він став автором перших віршів про індіанців, коли-небудь написаних польським письменником. Однак він так і не зміг подолати тугу за рідним краєм, Європою, та родиною. Його поезії описують Україну, одночасно красиво і трагічно позначену історією, населену козаками — синонімами дикої свободи.
***Ключові слова**: Якубовський, Україна, романтизм, польська поезія, трагедія, Америка.*

The proposed paper analyzes a depiction of Ukraine in the lyrics of August Antoni Jakubowski, a poet who was an illegitimate child of Antoni Malczewski, the author of «Maria» (1825), commonly classified as belonging to so-called «Ukrainian school» of Polish poetry. Jakubowski's life was a very short — it ended with his suicide in Northampton, Massachusetts, where he had been deported from Europe by the Austrian authorities. In America he wrote the first poems on Indians ever written by a Polish writer. However, he could not overcome his yearning for his native land, Europe, and his family. His poems describe Ukraine which is both beautiful and tragically marked by history, populated by the Cossacks who are synonymous with untamed freedom.
***Key words**: Jakubowski, Ukraine, romanticism, Polish poetry, tragedy, America*

Na wojny Kozaków i Lachów powinniśmy patrzeć
jak na wojny Greków i Trojan, a wtedy
czulibyśmy dopiero wdzięk małoruskiej «Iljady».
Michał Grabowski [11, s. 173]

1. Między Podolem a Massachusetts

Ukrainie przeznaczone było zostać krajem osobliwym. Trudno o inny przypadek, gdy lud zamieszkujący rozległy i bogaty region świata przez stulecia jest z jednej strony obiektem politycznego, kulturalnego i gospodarczego zainteresowania sąsiadów («apetytu na Ukrainę»), a z drugiej strony staje się prawdziwą, autentyczną, własną i intymnie przeżywaną ojczyzną nie tylko Kozaków, chłopów czy nowożytnych Ukraińców, ale też Polaków, Rosjan, Tatarów, Żydów, Ormian, Karaimów i innych narodowości. Ukraina należy tedy do Ukraińców, a przecież w prywatnej, indywidualnej i zbiorowo-narodowej tożsamości wymienionych ludów należy do wymienionych nacji. Także.

Bohater naszych tu rozważań, nieślubny syn autora «Marii» (1825) Antoniego Malczewskiego i nieznanej nam z imienia kobiety — August Antoni Jakubowski (ok. 1814/16–1837) należy do tych nielicznych poetów, którzy w doświadczeniu Ukrainy, ukraińskości schodzą na poziom przed-stereotypowy, na plan czystej, ogólnoludzkiej tożsamości. A przecież funkcjonuje on w przestrzeni jasno dlań kulturowo i historycznie określonej: Ukrainy, postrzeganej jako część spadku po Rzeczypospolitej szlacheckiej, a więc jako dominium polskości. Wszakże ten silnie akcentujący uczuciowy związek z Podolem absolwent Wołyńskich Aten, Liceum Krzemienieckiego [zob. 51; 29, s. 88–110, 100–102; 59, s. 129–130], doświadcza w 22-letnim życiu swoistego, tragicznego o c z y s z c z e n i a z wszelkich

nalotów mitotwórczych i mitowładczych wyobrażeń o swym Podolu, o Ojczyźnie.

Wmieszany w działalność patriotyczną jeszcze jako nastoletni chłopak zostaje latem 1833 roku aresztowany. Przez więzienia Lwowa, Brna i Triestu wiedzie jego szlak absolutnego i ostatecznego zerwania ze strefą Domu, Matki, Ojczyzny. Piszę te słowa wielkimi literami, bo Jakubowski trafia do więzień jako człowiek nadwrażliwy, doskonale oczytany (Byron, Szekspir, poemat ojca i współczesna poezja polska), o — jak świadczą współwięźniowie i koledzy, tacy jak Marcin Rosienkiewicz — błyskotliwym intelekcie i talentach lingwistycznych, a nade wszystko poetyckich [55, s. 68]. Dlaczego więc zostanie określony jako „poeta tragiczny albo poeta rozpaczy» [38, s. 23]? Do niewoli trafia bowiem jeszcze człowiek emocjonalnie nieukształtowany, ze skłonnością do melancholii i depresji. Wychowywany przez matkę, która stanowi dla młodzieńca emocjonalny oraz duchowy absolut, nie jest w stanie znieść samotności, przenieść uczucia na ukochaną, kochankę i nie może zmienić przypisania do krajobrazu Podola na Italię, Francję czy Amerykę. Stąd destrukcyjne i autodestrukcyjne skłonności, obecne i w poezji.

Proces duchowego dojrzewania, indywiduacji — i tak trudny w przypadku nadwrażliwca — nie znajduje tu oparcia w domowym środowisku, kulturze rodzimej. Przeciwnie: Jakubowski jeszcze w tej ukraińsko-podolskiej ostoi wartości jawi się — przez swe wiersze — jako skrajny pesymista, mizantrop. Wprawdzie u człowieka czasem: «Wyobraźnia pozwala utrzymać równowagę psychiczną w zaburzonych relacjach między rodzicami a dzieckiem, na przykład w sytuacji osamotnienia lub porzucenia» [23, s. 47] — lecz Jakubowskiemu ten proces się nie udaje. Fascynuje się ojcem i jego poematem, ale to przecież nie zastępuje samego ojca, poety Malczewskiego; uczucia lokuje więc w matce i w przywiązaniu do podolskiego, ukraińskiego kraju. I tu zaczyna się fatalistyczna intryga losu, która przywiedzie go do samobójczego strzału 25 kwietnia 1837 roku.

Etapy tego doświadczania ostatecznej, wewnętrznej dezintegracji poety to:

1. Patriotyczna fascynacja i egzaltacja nastoletniego Jakubowskiego[38, s. 12–13].

2. Aresztowanie i poczucie kompletnej niemocy, bezsilności, bycia igraszką w rękach austriackich, rosyjskich i europejskich zbrodniarzy, mocarzy, polityków (patrz: sonet «Alopeus»).

3. Doświadczenie więziennej samotności: wahań nadziei liczącej na azyl we Francji. Iluzje francuskiego schronienia i, może, powrotu do kraju opisał sam we «Wspomnieniach polskiego wygnańca»: «Rząd austriacki zaniepokoił się i polecił emigrantom, by niezwłocznie opuścili Galicję. Tych, którzy nie stawili się dobrowolnie w urzędach policyjnych, zabierano przemocą z domów ich przyjaciół i odstawiano pod silną strażą do Brünn na Morawach. Tam kazano im czekać na paszporty z Wiednia na wyjazd do Francji. Zamiast wydać nam paszporty, osadzono nas jednak w więzieniu i oświadczono, że kraje europejskie odmówiły nam przyjęcia, wobec czego musimy udać się do Ameryki lub wrócić do Rosji. Zaprotestowaliśmy przeciw temu i domagaliśmy się, by pozwolono nam połączyć się z kolegami naszymi we Francji. Lecz Francja nie chciała nas przyjąć. Serca nam drżały na myśl, że musimy zrezygnować z nadziei pozostania w Europie i że nie będzie nam dane dzielić z rodakami trudów wojennych w walce o zmartwychwstanie Polski. Po bolesnym zmaganiu się z sobą rychło powzięliśmy decyzję. Postanowiliśmy raczej udać się za ocean, niż wracać do kraju, który przestał być naszym. Postanowiliśmy wyjechać. Austriacy kazali nam podpisać oświadczenie, że decyzję powzięliśmy dobrowolnie, by pokazać je potem Europie. Niemal wszyscy jednak napisaliśmy, że pragniemy udać się do Francji, ale ponieważ powiedziano nam, że rząd francuski odmówił naszego przyjęcia, zostaliśmy zmuszeni przez rząd austriacki do wyjazdu do Ameryki. Następnie podążyliśmy do Triestu, gdzie wsiedliśmy na statki. Reszta naszych dziejów jest aż nadto dobrze znana» [16, s. 254–255].

4. Podróż do Ameryki fregatą «Hebe» (po «bolesnym zmaganiu się ze sobą»): pełna ambiwalencji, bo rozbudzająca wyobraźnię (wtedy rodzą się piękne liryki), ale i będąca procesem zerwania z podolską Arkadią dzieciństwa i otwarciem na obcą i nieznaną, wyzwalającą lęki przestrzeń kulturową, etniczną Ameryki. W czasie wyprawy przez ocean wszyscy jej uczestnicy ocierają się o śmierć w czasie bardzo groźnego pożaru statku.

5. Doświadczenie Ameryki: nauka języka, praca nauczyciela języka francuskiego; odnajduje tu zarówno przyjaźń amerykańskich przyjaciół (jak pastor William Buell Sprague), polskich towarzyszy (jak Rosienkiewicz), jak też doświadczenie samotności i inności (poeta!): «Smutne było rozstanie się Jakubowskiego z matką, lecz dla ojczyzny żadna ofiara nie była mu za wielką. Od tej chwili nikt go nie widział wesołym» [55, s. 67]. Tenże autor podkreśla jednak, iż «posępność» poety nie wiązała się z dzikością i rozpaczą, a człowiek ów «pocieszał zawsze kolegów tułactwa»: «Wolność, ojczyzna i matka całe jego serce i myśli zajmo-

wały i nimi tchną wszystkie jego pisma» [55, s. 68].

Nic dodać, nic ująć — a jednak dodajmy: straciwszy Podole, matkę i Polskę, żył Jakubowski jak Mickiewiczowski upiór w egzystencjalnym, a w końcu i ontycznym rozdwojeniu, rozprężeniu: «Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!». Żył jak «człowiek», co «na świecie znowu», co pociesza bliskich i bawi towarzystwo, a tymczasem w głębi duchowego doświadczenia jest już «nie dla świata»: «Czymże ten człowiek? — Upiorem?» [«Upiór» Mickiewiczowski]. Ileż razy Jakubowski pisze o sobie właśnie w upiornej tonacji, tak jak w wierszu «Tułacz».

6. Ani belferka w Stockbridge, ani ambicje pisarskie czy wejście w środowisko amerykańskie nie zasypały lęków «tkliwego i kochającego ojczyznę serca», osamotnienia młodzieńca żyjącego «miłością ubóstwianej przez niego matki» [zob. 32, s. 48; 5, s. 32–37]. Próbą może eskapizmu, a może poszukiwaniem ucieczki od rozpaczy i osamotnienia jest podróż do Meksyku do brata ojca, Konstantego Pawła Malczewskiego, który uciekłszy po skandalach obyczajowo-towarzyskich z Polski na kontynent amerykański został generałem meksykańskim w okresie dramatycznych walk o niepodległość Meksyku oraz krótkich i burzliwych rządów cesarza Augustina de Iturbide [35, s. 309–332]. Podróż była z pewnością wielką klęska złudzeń co do familijnej solidarności, uczuciowości, pogłębiła szok amerykańskiego osamotnienia. Jakubowski nie znalazł wspólnego języka z bratem ojca.

7. Choroba. Jakubowski — jak jego ojciec — z wojażu zagranicznego wraca chory. Wprawdzie postrzega się także Ukrainę jako polski Orient, ale ów Orient jest niczym strasznym w porównaniu z tropikami zwrotnikowego Meksyku. Poeta nie zniósł gorącego klimatu, a źle przyjęty przez «krewnego» wraca do Nowego Jorku, gdzie cierpi na «długą i ciężką chorobę» [50; 30; 62], z której ów młodzieniec pełen uroku, doskonale się zapowiadający i przystojny wynosi straszne fizyczne upośledzenie — garb. Już nie niszczycielka historia i zaborcy, ale jakieś fatum mści się na tym człowieku.

8. Northampton w stanie Massachussets. Podjęcie pracy nauczycielskiej. Etap postawy autoironicznej wobec otoczenia. Jakubowski mówi o sobie jako o garbatym Ezopie. Choć «kochany» przez otoczenie, odczuwa zapewne życzliwość jako politowanie, a fizyczny «szczątek istoty» («Dumanie IV») ostatecznie pogrąża go w pesymizmie czy nawet — w relacji do świata historycznego i cywilizacji — nihilizmie. Samotność, choroba, oddalenie i wrodzone predylekcje do czarnej, nocnej percepcji świata uświadamiają mu, że nastąpiło ostateczne zerwania z centrum jego intymnego kosmosu: Polską, Ukrainą-Podolem, matką.

9. Samobójstwo. Zastrzelił się nagle, podobno niespodziewanie dla otoczenia 25 IV 1837 roku w Northampton. Pożegnany na cmentarzu przez Amerykanów i jednego Polaka: Napoleona Kościołowskiego.

10. Zapomnienie. Zupełne! Nieliczne odpisy tekstów przesyła Rosienkiewicz do Francji, gdzie trafiają do Biblioteki Polskiej w Paryżu. Jakubowski jest autorem: 44 liryków, angielskiej książki «Remembrances of a Polish Exile» (Filadelfia, 1835), trzech rozdziałów znanej z polskiego tłumaczenia angielskiej powieści «Major Aleksander» i być może (nigdy nie odnalezionej) «Historii literatur słowiańskich» (po angielsku). Pierwsze artykuły o Jakubowskim pojawią się w 1930 roku: Stanisława Pigonia i Juliana Krzyżanowskiego [15]. Za sprawą Juliana Maślanki ukazują się w 1973 roku «Poezje» Jakubowskiego [6]. Konieczna dziś wydaje się też dwujęzyczna edycja, angielska i w polskim przekładzie, książki «Remembrances of a Polish Exile». Co ciekawe (i nade wszystko smutne!) — nie wiemy wciąż, z jakiej rodziny po matce i skąd pochodził pisarz (okolice Kamieńca?). Nie znamy ani jednego jego listu. Malczewski i Jakubowski, ojciec i syn, realizują jakiś fatalistyczny wariant ukraińsko-podolskiego pochodzenia, polegający na zatarciu biograficznych danych, samowymazaniu z przestrzeni, kultury, historii, którą wielbią i opiewają: z polskiej Ukrainy, z Podola. Jedno ich różni: o ojcu «Encyclopedia Britannica» pisze bez wahania, iż to: «one of the first Polish Romantic poets. His single, superb poem gave him a lasting reputation in Polish literature» [60, s. 194]. Tymczasem o Jakubowskim milczą encyklopedie, rzadko donoszą słowniki, a też zdarzają się wciąż wątpiący w jego istnienie.

2. «Delfinem nurzać się w Dniepru głębiny…»

W twórczości — jakże ilościowo skąpej — Jakubowskiego wyróżnić jednak można kilka etapów i wątków. Wszystkie odgałęzienia tej poezji łączy jak wspólny pień przenikający wszystko pesymizm. Mamy tu więc jakby cztery etapy tej twórczości: wiersze pisane jeszcze w kraju, czasem podpisane choćby tak: «Lwów 10 czerw[ca] 1833» [15, s. 25]; utwory więzienne powstałe gdzieś między Lwowem a Triestem; teksty zrodzone między Triestem a Nowym Jorkiem w czasie morskiej podróży; wreszcie utwory zapewne amerykańskie, wśród których największe wrażenie robią cztery «Dumania»; jak wynika z ich treści, pisane były tuż przed samobójstwem. W każdej z tych grup tekstowych daje się

wyodrębnić grupy tematyczne. W liryce z okresu krajowego zauważamy grupy tematów: 1) pesymistyczne ujęcia egzystencji; 2) utwory z zaznaczoną tematyką metapoetycką, liryki «parnasistowskie» czy «konstruktywistyczne» [38, s. 17], w których jasno określona zostaje forma gatunkowa, zaś ich treść nawiązuje bądź do zagadnień egzystencji, bądź miłości; 3) teksty o tematyce historycznej, w różny sposób związane z Ukrainą.

Podkreślmy — nim przywołamy te trzy grupy utworów — że wszystkie liryczne wypowiedzi Jakubowskiego rodzą się z tej samej wizji świata, wizji tworzonej na wyobrażeniu Podola jako ziemi melancholii, ruin i grobów, przestrzeni zamieszkałej przez posępne indywiduum, percypowanej przez «ja» człowieka, którego określam paradoksalną formułą umarłego przed śmiercią, człowieka zniszczonego czy spustoszonego wewnętrznie na długo przed jeszcze fizyczną autodestrukcją w Northampton. Podole i Ameryka, choć odległe geograficznie, różnią się w wyobraźni Jakubowskiego ledwie skalą relacji ze śmiercią przyzywającą to «ja» ku sobie. Jest w tym poeta nieodrodnym synem swego ojca, który w rozkrzyczanym, karnawałowym widowisku świata widział zapowiedź kresu, dostrzegając łodzie Charona czekające na rozbawioną gawiedź ludzką, tak by przewieźć nas wszystkich przez Styks na stronę nicości [37, s. 155–156].

Egzystencjalista. Lirykę tę przenika zimny wiew śmierci. To oczywiste. Jaka to śmierć i jak ukazywana? Po pierwsze: kreowana między skrajnościami — między patosem, wzniosłością a między sferą nizinnej, materialnej, biologicznej nędzy. W górę, ku niebu, ku gwiazdom lata i wznosi się «ja» (= myśl, wyobraźnia), z kolei po ziemi «pełza» nędzna cielesna powłoka [15, s. 10]: «Ach! [gwiazdko] tyś się wzniosła w niebo, ja pełzam po ziemi». Z tych skrajności niestety nie daje się wyciągnąć średniej, czyli obrazu świata budzącego bodaj odrobinę nadziei. Natura Podola najczęściej pojawia się u Jakubowskiego w formie symbolicznej, bez geograficznego konkretu, nazw miejscowych. Dotyczy to także nieba: poeta widzi po prostu gwiazdy, a nie na przykład konstelację Oriona czy Wielki Wóz. Rządzi tu ciągły ruch o jednostajnej rytmice: wzlot z ziemi w górę nieba, lot, refleksja, opadanie, chwila tożsamości podmiotu, gdy myśl wyprowadza wnioski, spadanie ku ziemi i… chwila moralnej konstatacji, iż wszystko skończy się w grobie, pod ziemią: «Gdy się łańcuch łączący nas z światem rozkruszy / I na cóż nam się przyda niedołężne ciało?» — To wiersz niemal proroczy, gdy pomyśleć o schorowanym poecie jako garbatym Ezopie.

Inną sferą melancholijnego nicowania bytu jest wszechwładna pamięć. Cóż jednak może pamiętać nastolatek? Jeśli jest poetą — bardzo wiele! Dzieciństwo jawi się wtedy jako «ruina szczęścia», a serce wspominającego to «stepy serca», na których «wichry zaszaleją». Pamięć jest — paradoksalnie — uśmiercającym bogactwem, jedynym skarbem, jaki Jakubowskiemu pozwolono zabrać do więzienia i na tułaczkę [25, s. 14]. W jej, pamięci, centrum stoją: Podole, matka i młodość. Chyba też dzieciństwo, które przeżył do 10 roku bez rodziców wprawdzie, ale wydaje się ono czasem dostatku, przypieczętowanym w końcu poznaniem matki, a potem na krótko ojca. Tytułowe «Dwie gwiazdki» [15, s. 31–32] to łzy matki, której poświęca każdą z 10 strof przepojonych żalem, miłością i pełnymi okrucieństwa wobec samego siebie wyobrażeniami: «Bywaj zdrowo, matko droga, / Drugiej matki bronić trzeba»; «Matka wzdycha i oczyma / Wypłakała żalu rzeki»; «Jedna po nim matka płacze. // I płakała tak wiek cały»; «Te dwie gwiazdki, jak dwa kwiatki; / To są łezki mojej matki». W finale wiersza — proroczego w jakiś sposób — syn posyła w niebo swoje łzy, by przemienione w gwiazdy opromieniały grób i astralnie łączyły go z matką:

> Gdy opadnę losów siłą,
> Nikt nie opłacze przychodnia;
> One jedne nad mogiłą
> Będę błyszczeć jak pochodnia [15, s. 32;
> por. 70, s. 105–126].

Wszystko byłoby tu konwencjonalne, gdyby nie to, że przeczucia te się spełnią. Służba ojczyźnie, owej «drugiej matce» — i ojczyzny nie ocali, i podmiotu młodego pesymisty nie wzmocni. Jakubowski to poeta zmierzchu — przeczutego, wyprorokowanego i nawet masochistycznie wyczekiwanego. Nieprzypadkowo z 8-strofowego wiersza Lamartine'a robi sonet pełen temporalno-mortualnych figur symbolicznych: «jesieni, poro żałoby», «słońce, słabe, bledniejące», «światło, co się miga między groby», «dzieci zniszczenia — liście żółkniejące», «ostatni uśmiech ust umierających», «żegnam ciebie naturo». Wszystko spina ostatnia strofa sonetu, którą nawet bez wskazówki, że to z Lamartine'a, podpisalibyśmy: «Jakubowski»: «Kwiatek kona i mówi, że to przeznaczenie, / A ma dusza posłuszna leci do wieczności / Jako to lutni smutne melodyjne brzmienie» [15, s. 11; 38, s. 31]. Istotnie: poeta chce wieczności doświadczać niczym esteta, poetycko, pieśnią niezgrzytliwą, kunsztowną, choć często opadającą w chtoniczną sferę, gdzie leżą czaszki, kryją się gady, jest śmierć. Zarazem ten «wyobraź-

niowiec» okazuje się poetą-intelektualistą: bodaj najczęściej zjawia się w tych wierszach słowo «myśl»: «Myśl tylko archanioła skrzydłami ulata, / Myśl tylko ma nasz język i oczy, i uszy» [15, s. 12]. Jest to myśl oderwana od uczuć pochodzących ze sfery matek, to myśl tułacza. Ale nim jeszcze nią się stała, była myślą gnostyka wrzuconego w jakąś sferę demiurgicznej podległości, przemijania, uwiądu; była myślą solipsysty, który jak monada absolutna zamknięty jest na intelektualne porozumienie z ludźmi; była w końcu myślą fatalisty, który doskonale wiedział (myślą) i widział (imaginacją), jak skończy się jego życie. Drugi tekst zbiorku «Poezji» to wiersz «Tułacz», sonetowa profecja, jakże boleśnie potem spełniona:

> W obcej ziemi gdzieś skończę życie me tułacze,
> Grób mój nie będzie między groby podolskimi,
> Dusza tylko w ojczyźnie, choć proch w obcej
> ziemi [15, s. 4].

Od «Podola urny» [15, s. 3] i «fijołka» z «Podola» [15], od «grobów podolskich» — do absolutnego zapomnienia wiedzie droga tego poety fatalisty. Motyw pożegnań pojawia się dwakroć w tytule: «Pożegnanie. Improwizacja» [15, s. 25] i «Pożegnanie» [15, s. 40]. Podobnie, jak wiersze zatytułowane po prostu «Tułacz» [15, s. 4, 45]. W obu wypadkach pierwszy wiersz daje obraz przeczuć, podczas gdy drugi pod tym samym tytułem opisuje sytuację spełnienia złowrogich zapowiedzi (teksty pisane na morzu). Nawet nieliczne figury erudycji, te jawne, wskazują na kres, koniec, śmierć i wykorzenienie: w «Tułaczu» pisanym w kraju jest to biblijny motyw niewoli babilońskiej [15, s. 4], zaś w polemicznym wobec «Ody do młodości» wierszu «Ideały» motyw Pól Elizejskich [15, s. 24].

O czasu do czasu pojawiają się w tej liryce motywy miłosne. Osobliwe zresztą: w wierszu «Do J.B.» opiewa Jakubowski miłość niemożliwą, sparaliżowaną przez podmiot kochający; ten ostatni jawi się niczym «ja»-wyobrażonego kochanka, niczym «ja» człowieka kochającego swe własne wyobrażenia. Nad miłością dominuje tu lęk wszechogarniający — jej przed nim i jego przed nią: «Dziewczę, podaj mi dłonie uprzejme, / Czego się lękasz i czego mnie stronisz? / (…) Lękasz się mego omdlałego wzroku?» [15, s. 20]. Inaczej niż w «Marii», u Jakubowskiego wszystko jest jakby odrealnione. Być może, do obsesji śmierci i tułaczki dokłada się tu strach przed erotyką. Seksualizm i sensualizm uczuć byłyby bowiem zejściem w sferę ciała, natury, tymczasem podmiot tej liryki to myśl i imaginacja, bujające wysoko hen… Maria była i ziemska («chora»), i anielska, lecz nade wszystko była ż o n ą Wacława [68, s. 368]. Dziewczę, dziewica u Jakubowskiego to lustro z mgły, które najpierw odsłania nicestwo kochanka, a potem rozwiewa się samo. Kochankę z ciała i krwi zastępuje tu kochanka idealna — «Ojczyzna kochana» [por. 48] i kochanka z konieczności, z pragnienia i z tajemnicy: śmierć — «Próżno dziewico twym wzrokiem słonecznym / Chcesz przebić duszę, chcesz wlecieć do serca. / Słońca promienie nie przejdą mogiły» [15, s. 21].

K u n s z t t a n a t y c z n e j m e l o d i i. Jakubowskiego życie ku śmierci przybiera wyrafinowane formy poetyckie. Jest on poetą sonetu. Jasne, że wpływ ma tu wzorzec Mickiewiczowski, znać presję «Sonetów krymskich». Lecz sonet jednoczy sprzeczne, zda się, żywioły wewnętrzne podmiotu: pamięć, obrazowość właściwą wyobraźni (2 pierwsze strofy) i refleksyjność, owo królestwo samotnej myśli (2 strofy ostatnie). Sonet zmierza też do puenty, a tą jest najczęściej jakieś odniesienie Jakubowskiego do siebie samego. Można tu mówić o podszytym melancholią narcyzmie i egocentryzmie. To nie Ziemia — w państwie imaginacji — krąży wokół Słońca, lecz świat krąży wokół «ja» poety. Finał sonetu «Wspomnienie i nadzieja»:

> Na przemian — to mnie świat z swej wypędza
> dziedziny,
> To ja wypędzam z duszy świata nawiedziny
> I zasiadam na tronie państwa wyobrażeń [15,
> s. 13].

To słońce, wspomnijmy, świeci jednak ciemnym, czarnym światłem egzystencjalnej apokaliptyki. Jakubowski miał predylekcję do kunsztu wyrażającego się przez zmienność strof, rytmiki gatunków lirycznych. Stąd bierze się u niego «rozbita» forma ody w «Ideałach», stąd 4-strofowe «Triolety», być może nawiązujące do «Marii», z motywem «kwitnącej róży», co: «Wyobraźnią osłoniona / Przed zjadłych robaków rojem», zmienia się w «s z k i e l e t r ó ż y» [15, s. 14]. Z tych poszukiwań wynikają też arcyinteresujące nawiązania do ukraińskiej d u m k i, pokwitowane w tytułach. Jeśli za cechę dumki uznać jej elegijność, ludową genezę, melancholijną tonację, rytmizację wiersza i elementy folklorystyczne, to Jakubowski nie nawiązał do tego gatunku tylko jako romantyczny imitator, ale jako poeta z całą premedytacją i ostentacją wykorzystujący wzorzec genologiczny jako jeszcze jedną odmianę lirycznego kształtu tekstu. Wszakże jest tu coś więcej, drugie dno: o ile triolet, sonet

czy oda to formy przyswojone (w szkole, z lektur), o tyle dumka to forma rodzima. «Pieśń Podolanina. Dumka gminna» to 9-zwrotkowy dialog dziewczyny (3 strofy) i ukochanego, który zginął na wojnie (6 strof). Jawnie liryk wykorzystuje meliczność i rytmikę wiersza, imituje jego śpiewność w czterowersowych strofach o naprzemiennej długości 8- i 6-zgłoskowych wersów, rymujących się tylko jako wersy 6-zgłoskowe:

Prędzej zabraknie w Dnieprze wody,
Braknie gwiazd na niebie,
Niźli się twój luby zbudzi,

Niż uściśnie ciebie [15, s. 17; por. 64, s. 20, 30].

«Dniepr» i określenie lubego jako «Kozaka» to jedyne tu realia ukraińskie. Bo ten wiersz nawiązuje w istocie do imaginarium ludowego przez oczywistości: motyw konwencjonalny, obrazowanie. Nawet obsesja śmierci ulega tu eufemizacji: «Tam na łące zamiast kwiatów leży kości siła, / Tam to wojna z trupich czaszek / Wianek sobie wiła» [15, s. 17]. Śmierć ma tu aspekt właściwy poetyce sentymentalizmu połączonego z inspiracją «Pieśniami Osjana» Jamesa Macphersona, które zapładniały też wyobraźnię Maurycego Gosławskiego w «Podolu», w poemacie, gdzie dominują «osjanistyczne cechy społeczności Podola», umiłowanie wolności i sławy silniejsze niż śmierć, a duchy herosów unoszą się nad ziemią, podczas gdy ich imiona «kolejne pokolenia przekazywały sobie w pieśniach» [9, s. 40–41].

Konwencję dumki w jakiś sposób przekracza autotematyczna «Dumka ukraińska». «Dumka» ma tu kilka znaczeń: 1) to duch Ukrainy, irracjonalny piąty wymiar, czucie, uczucie melancholijne: «Piękna noc na Ukrainie, / Gwiazdy lśnią okiem jaśniejszym, / Dumka ukraińska płynie / Do duszy tonem wdzięczniejszym»; 2) to rzeczywista pieśń nucona przez dziewczynę (tu aspekt estetyczny i miłosny) i zarazem śpiew symbolicznej Ukrainy-dziewczyny-dziewicy [49, s. 273–276]; 3) to pieśń nucona przez matkę (też: Ukraina-matka): «Pieśń jak gadzina zdradziecka» [15, s. 18]; Jakubowski nawiązuje do «Konrada Wallenroda»[1], wraca do obsesyjnego styku poezji, historii i śmierci; 4) to pieśń Natury i Historii, nucona przez «jedynego barda w Ukrainie», czyli wicher, melodia wsączająca się (jak w «Zamku kaniowskim») [por. 28, s. 27, 29] w duszę bohatera, wzywająca do czegoś (walki), co skończy się śmiercią; 5) dumka to «pieśń stepowa», to upiorna pieśń-śmierć, zrazu wabiąca melancholijnie [15, s. 18], potem powstająca jako upiór Historii, która pogrążyła się w grobach: «Nieraz w nocy z martwych kości / Wstaje widma krwawa, blada…» [15, s. 18]. Groby, uroczyska i wzniosła przeszłość zżarta przez step-otchłań, przez łono zaborczej matki natury– oto «pamiątek ognisko» i «ukraińskie dzieje».

Do dumki powrócił lirnik w więzieniu triesteńskim [por. 64, s. 25. Zob. 61, s. 185–188]. Napisał tu 6-strofową (8+7, rymy abab) «Dumkę Podolanina», aktywizującą w sytuacji opresji kompleks znanych już nam wyobrażeń pieśni («słowik podolskiej błoni»), dziewicy-Ukrainy-natury («dziewico podolskiej błoni»), cierpień tułacza («umarłe marzenia»), lamentacji i opłakiwania bohatera (pienia, śpiew jako «smętny wiatr jesieni»), wichru (zamiast stepowego jest tu wiatr «z morskich stron»). Zamiast zabawy w dumkę mamy tu wiersz liryczny w formie dumki. «Dumkę gminną» tłumaczyła jej śpiewność: przy błahej treści nadawała się do nucenia; «Dumka ukraińska» to głębsza refleksja nad grobowym, osjanistycznym duchem Ukrainy; «Dumka Podolanina» ewokuje beznadzieję i poczucie egzystencjalnej niemocy. Statki w porcie to niemal owe łodzie Charona z «Marii»: «Tam na łodzi moje łoże, / Tam me życie, tam grób mój» [15, s. 38]. Tak zatoczyliśmy z poetą koło: od przeczuć Podolanina umarłego przed śmiercią do marzeń o wzniosłej sławie, a w końcu ku ukraińskim dumkom-elegiom, epitafiom dla niewolników szyderczo nagrodzonych przez wszechwładne fatum, przez ciemną gwiazdę losu «nagrodzonych» nie sławą, lecz otchłanią (woda!) i ubezwłasnowolnieniem przez kapryśny wicher przeznaczenia: [«dzisiaj nagroda»] «Za ojczyznę naszą — woda, / A wicher — tułaczów pan» [15, s. 39]. U Malczewskiego Los był ironistą i szydercą; u Jakubowskiego Los jest fatalnością, predestynacją do piekła lub nicości i skazaniem na śmierć.

S t e p o w e p i r a m i d y. Trzeci kompleks tematyczny wyeksponowują teksty z historyczno-politycznym konkretem, tematem. Już pierwszy z cyklu «Sonetów» (czy to cykl?) opisuje «Kamieniec» w nocy, skąpany w lunarnym świetle, mroczny. Tu widać i odwołanie do krymskiego wzorca sonetów Mickiewicza, i echa «Pieśni Osjana». Dominuje poetyka ruiny (znów Mickiewicz), symbolika nocy i osjanicznych cieni bohaterów, poetyka pieśni elegijnej, a w końcu topika «pamiątki» i «wspomnienia», zbudowana na motywie — tak go nazwę — Feniksa, co nie odrodzi się z popiołów. Kamieniec to «Podola urna» [15, s. 3], proch i nicestwo. Po co więc ten sonet? Kunsztowna forma i sam akt pisania wskazują jednakże na tego, który pisze: na poetę, co — jedyny! — pamięta i sławi «starożytnych zamków pokruszone szczątki» [15, s. 3].

[1] Jest to aluzja i do «mściwego Halbana» (w. 268), i do «Pieśni Wajdeloty».

O Polsce, o Ukrainie mówi też egzotyczny z pozoru sonet «Piramidy», z jego niemal nihilistycznym «credo»: «Pogrążyła się wasza ojczyzna w nicości, (…) / Pilnujecie Egiptu jak stróże wieczności» [15, s. 5]. Dwie pierwsze opisowo-refleksyjne strofy odsyłają przez analogię do wspomnienia o innym kraju: «Równie i Polska znikła» (strofa 3), a w końcu do podmiotu: poety-piramidy, co stoi «jak pomnik gruzów i rozbicia». Alegoryczny obraz przemijania (piramidy) powiązany zostaje przez analogię z obrazem zniewolonej ojczyzny-piramidy, a następnie te alegorie zamieniają się w symboliczny obraz «ja» lirycznego, zaś figury historii Egiptu i Polski złączone łańcuchem alegorii-analogii przeobrażają się w figurę egzystencji podmiotu: trwałego tak jak głazy piramid, ale wulkanicznie gorącego, rozpalonego cierpieniem [15, s. 5].

Ukraina powraca w wierszach, które w różny sposób nawiązują do powikłanych dziejów. W «Piosnce Tatarów» otrzymujemy wersję pewnego motywu z «Marii», tyle że jakby «á rebours» ukazanego. W poemacie oko narratora koncentruje się na obrazie zmierzających na bitwę z Tatarami — Wacława, Miecznika i hufców polskich. U Jakubowskiego w poetykę fragmentu [podtytuł: «(z poematu…..)»] wpisana jest pieśń Tatarów zmierzających na «na łowy (…) na pogana Polaka» [15, s. 26]. Poeta, by ukazać Tatarów, wraca więc do świetnej przeszłości. Tatarzy XIX-wieczni byli już tylko echem przeszłości. Pisał Józef I. Kraszewski: «Z Krym Girej chanem, zmarłym 1769, duch dawny chanów, następców Ali Czyngisa, umarł» [27, s. 227]. Lecz u Jakubowskiego zmartwychwstał: o dziwo wiersz tatarski przenika coś, co nazwałbym dzikim optymizmem ludzi natury, poddanych okrutnemu Bogu, ekspansjonizmem ludzi pierwotnych. Świetnie streszcza to strofa druga:

> My ufni w szable i w losy,
> Nie mamy bogactw ni chat;
> Nasz jedyny dach — niebiosy,
> Nasz jedyny namiot — świat,
> Jedyny dobytek — koń,
> Jedyne bogactwo — broń [15, s. 26].

Do eksplozji witalności i tryumfalizmu [15, s. 26–27] dopisuje Jakubowski strofy parafrazujące «Marię». To wyraźne i świadome do niej intertekstualne nawiązanie: «Na czele hufców jedzie Hassan młody», (w. 1 ostatniej strofy), następnie do «Czatyrdahu» Mickiewicza: «Koń jego lekki jak wiatr Czatyrdahu» i znów odesłanie do «Marii»: «Miecz jego ciężki jak twój gniew, Allachu, / A jego oczy — talizmany strachu» [15, s. 24]. Porównajmy z «Marią»:

> A na czele tych szyków wyniosły młodzieniec
> (…)
> Na lotnym jechał koniu — [37, s. VII; zob. 37, s. 162]

Cały ów wiersz jest witalistyczną parafrazą batalistycznych, bitewnych i orientalnych motywów tatarskich z «Marii». Ale z odwróconym przesłaniem: w poemacie Malczewskiego tatarski Han traci głowę dosłownie [37, s. 168], w «Piosnce Tatarów» «talizmany strachu» wróżą zwycięstwo. Hassan to poetycki sobowtór Wacława: jego marzenie o życiu, które jest prowokowaniem śmierci w sytuacji niezmąconej wiary, czucia siły, potęgi i… okrucieństwa.

W «Czarnieckim w Monasterzyskach» nawiązał poeta do epizodu kampanii przeciw Kozakom z lutego 1653 roku. Po strasznej klęsce Polaków pod Batohem, gdzie Kozacy «na żądanie Chmielnickiego, który zapłacił Tatarom 100 000 talarów za utracony okup» [63, s. 99; por. 19], wymordowali 5 000 jeńców polskich, Stefan Czarniecki podjął równie okrutną ekspedycję odwetową, przeciw której Chmielnicki wyprawił z kolei Kozaków dowodzonych przez pułkownika Iwana Bohuna, znanego zarówno z «Ogniem i mieczem» Sienkiewicza, jak i literatury współczesnej [24].

Wojsko kozackie zamknęło się właśnie w Monasterzyskach, które bezskutecznie oblegał Czarniecki. To tutaj, do czego nawiązuje Jakubowski, oboźny koronny, przyszły hetman polny został postrzelony w twarz, w samo podniebienie; wojska kozackie opuściły Monasterzyska, a polskie z rannym Czarnieckim przeszły aż do Baru. Czarniecki był po odniesieniu rany nieprzytomny. Poeta rejestruje właśnie moment przebudzenia wodza. Utwór wyraźnie nawiązuje (nawet rytmiką) do konwencji ballady i bohaterskiego śpiewu. Jest rozwinięciem topiki bohaterskiej znanej z «Pieśni Legionów Polskich we Włoszech» Józefa Wybickiego: «Jak Czarniecki do Poznania / Wracał się przez morze / Dla ojczyzny ratowania / Po szwedzkim zaborze» [69, s. 348]. Taż sama wizja nieugiętej bohaterszczyzny, herosa-Czarnieckiego przetrwa XIX i XX wiek [zob. 39]. Jakubowski daje przykład «męża», uosobienia odwagi, który przebudzony i ranny pyta: «A co? czy miasto zdobyte?». Czarniecki nie zginął wtedy, czasy sławy były przed nim. O Bohunie, który wprawdzie walczył z Polakami, ale nie chciał poddania się Kozaków Moskwie, przeszedł na stronę Lachów, a w końcu został przez nich roz-

strzelany jako zdrajca — ani słowem nie wspomniał poeta. Wychodząc bowiem z inspiracji «Śpiewów historycznych» Niemcewicza [por. 47, s. 110] młody lirnik i tu dał popis «prywatnej» obsesji śmierci. Nakreślił ikonę bohatera, a w finale ją rozbił: «Dzisiaj w ich czaszkach gady i węże, / Ich ciała kryją mogiły» [15, s. 29]. Był w tym wierny wizji Ukrainy z «Marii» skreślonej przez ojca: «Tam [myśl] znajdzie zbroje dawne, co zardzałe leżą, / I koście, co nie wiedzieć do kogo należą» [37, s. 137]. U Malczewskiego mamy melancholijno-wanitatywno-osjaniczny motyw, u jego syna kompleks bohatersko-mortualnych i wanitatywno-nihilistycznych obsesji.

Wspominał Rosienkiewicz: «Planował on poemat narodowy «Bunty Chmielnickiego», z którego ledwo jeden wyjątek znalazłem w jego papierach, bo on wszystkie swe wiersze w pamięci wyrabiał, a potem dopiero za papier chwytał» [55, s. 69].

Wyrobiony w pamięci fragment nazwałbym poetycko świetnym. «Bunty Chmielnickiego. Epizod z poematu» uderzają podwójnie. Jako znakomite, dynamizmu pełne wykorzystanie poetyckiej siły bezokoliczników, równoważników zdań w pierwszej strofie:

Grzmić srogą burzą w stepach Ukrainy,
Delfinem nurzać się w Dniepru głębiny
I znów jak sokół na sokolim koniu
Łuną zabłysnąć i zgasnąć na błoniu;
Wyzywać wiatry, fale, niepogody,
Jak dżuma strach siać na tureckie grody
I na ruinach szczepić krzew swobody,
Z nią i z bułatem wieczny mir zawierać,
Wolnym się rodzić, wolniejszym umierać;
Taka to była Zaporożca dola,
Syna pustyni i pustyni króla [15, s. 30].

— I równocześnie w drugiej strofie jako apologia kozackiej wolności, zbudowanej na kontraście przeszłości i swobody, siły i rozmachu z niewolą i smutkiem współczesności:

Ale te dawne czasy ukraińskiej chwały
Jak wichry w stepach na zawsze przebrzmiały.
Próżno dziś myślą i zrzenicą gonisz,
Ten wiek dawno przeminął — tylko łzę uronisz,
Tylko ciebie i dusza, i serce zaboli
Nad tą zmianą okropną — swobody, niewoli,
Bo już swoboda uszła, z stepów Ukrainy,
Bo już Kozak niewolnik wśród własnej dziedziny,
Bo już przesądy wiary, już duma magnatów
I dusze ich stępiły, i ostrza bułatów.
Lecz nie — nigdy nie stępi Zaporożca duszy
Ni okropność niewoli, ni bojaźń katuszy [15, s. 30].

Jest to tylko drobny, poetycki fragment — oczywiście! Ale trudno pominąć fakt, że Jakubowski w opisie ruchu kozackiego stara się być obiektywny. Kozaka-posłańca swobody zastąpił Kozak-niewolnik, albowiem zatryumfowały waśnie religijne (katolicy, unici, prawosławni, zabobon pogański) i «duma magnatów», ucisk — zresztą często ukraińskiego pochodzenia — panów, co obrali własny interes, stanowe korzyści, spolszczyli się i urośli w pychę. Apologia wolności dokonuje się tu w cudownych i kunsztownych wersach opisujących przemiany żywiołów stepu, przez które przedziera się wolna dusza Kozaka: burza grzmiąca przemienia się w rzeczne głębiny Dniepru, żywioł wodny zmienia się w powietrzny, a ten w (!) płonące sfery, gdzie szybują sokoły, potem w powiewy wichru, niosącego Turkom śmierć (dżumę). «Wolnym się rodzić, wolniejszym umierać» — akurat Jakubowskiego czekał los zupełnie przeciwny: spętany przez własne ciało, zniewolony przez tułaczkę i przygnębiony od urodzenia z wolna wrastał w śmierć. W wierszach o lejtmotywie historycznym wyjątkowo, na mgnienie oka, mgnienie poetyckich fraz pozwala sobie poeta na ewokacje siły i życia. Ale — uwaga! — ewokacje tylko i wyłącznie wyobrażone… w przeszłości Ukrainy i Podola.

3. Więzień oceanicznej nicości

Od momentu, kiedy Jakubowski trafia do więzienia we Lwowie, rozpoczyna się dramatyczny proces zrywania z przestrzenią Podola, z otoczeniem, które poeta najgłębiej zinterioryzował. Można przyjąć, iż należał on jeszcze do tych ludzi, dziedziców staropolskiego ethosu ziemiańskiego, dla których *miejsce*, czyli domowa przestrzeń wartości, uczuć, także natura i symboliczne pamiątki przeszłości narodowej, dalej społeczność Podola, szerzej Ukrainy i w końcu Polski — stanowiły najgłębiej uwewnętrzniony i uporządkowany świat. To przywiązanie do miejsca, w którego centrum tkwi rodzina, umacniały zapewne okoliczności: to, że matkę i ojca poznał po 10 roku życia. Tak nagle zyskane emocjonalne wsparcie matki potraktował jako fundament i punkt odniesienia egzystencji. Nie bez znaczenia dla tragizmu tej biografii jest i to, że do lwowskiego więzienia trafił człowiek inteligentny, wykształcony, oczytany, ale emocjonalnie czy duchowo dopiero dojrzewający. Nie widząc przed sobą — na kolejnych etapach tułaczki — celu i oparcia, poeta wracał w przeszłość. Nie opisywał

więziennych murów, niemal nie wspominał o realiach śródziemnomorskich, nie wyobrażał sobie Atlantyku czy Ameryki.

Jeśli coś go interesowało, to właśnie to, co zostawiał za sobą i do czego nie mógł już się cofnąć. Jeśli rozglądał się wokół siebie, to widział Naturę «tout court», a nie Adriatyk czy Triest. Podolska ojczyzna Jakubowskiego nie czyniła zeń regionalisty i konesera opisów widzianych zamków czy cudów przyrody. Urodzony ze skłonnością do pesymistycznej oceny zjawisk, w okresie więzienia i deportacji pozostał Podolaninem, osobowością tego typu, która ma wydźwięk uniwersalny.

W i ę z i e ń. Szok zniewolenia, deportacji i emigracji jest uniwersalny. Ale mało kto wyciąga z tego szoku «kosmiczne» konkluzje co do losu człowieka. XX-wieczny człowiek wykorzeniony zdany już był na próby poszukiwania swej tożsamości zarówno w pamięci i w terytorium, jak i ethosie małej ojczyzny. Jeden z teoretyków XX-wiecznego ruchu pisał, że należy odrzucić przesąd Oświecenia, insynuację, że «zwrot człowieka ku bliższej ojczyźnie, jego zakorzenienie w rodzinności i wyobraźni religijnej czyni go niezdolnym do obywatelstwa w nowoczesności, w cywilizacyjnym centrum, które uzyskuje się, kupując bilet do wielkiego miasta» [4, s. 227]. Jakubowski nie miał jeszcze tego dylematu. Miał inne troski obywatela XIX wieku: niepoukładaną, wrogą Historię, mapy, z których wymazano Polskę, zagrożenie tej małej ojczyzny przez obcy żywioł rosyjski czy austriacki. No i miał problem własny: jak żyć, gdy się tę ojczyznę w jej podolskim kształcie straciło? Jakubowski — jeśli w jego przywiązaniu do matki dostrzegamy analogie ze Słowackim [71, s. 135–164] — był jednak inną osobowością: nie zmieniał miejsca zamieszkania, nie był w pełni gotowy na wejście w obce kultury. Choć usiłował: chciał zostać we Francji, pracował w Ameryce, pojechał do Meksyku.

O życiu jego ojca, Malczewskiego, pisuje się wciąż utwory literackie [zob. 65, s. 339–350]. Życie Jakubowskiego byłoby materiałem na filmowy dramat o próżności usiłowań ucieczki od siebie i fatum.

Poeta, co też znamienne, nie przywołuje realiów więzień i krajów, gdzie był więziony. Nie znajdziemy tu mitycznego Lwowa, pięknych Czech czy słonecznego Triestu. Jeśli jest w podpisach pod lirykami Triest, to z pewnością jest to ten ciemny, zdemitologizowany Triest (z miastem łączy się choćby mroczna historia mordu na Winckelmannie) [8, s. 90]. Tak więc od pierwszych tekstów pisanych nad Adriatykiem powracają Podole i matka. W «Dzwonie wieczornym» (data: Triest, 24 paźdz. 1833) poeta w prostych strofach dokonuje imaginacyjnej zagłady: domu matki i domu «lubej» (a może to jedna osoba: matka?). Liryk jest efuzją czarnych przeczuć, a ostatecznie przecież opisem, autoanalizą irracjonalnych pokładów «psyche» więźnia, wywołaną przez dźwiękowy impuls głosu dzwonu. Konkluzja celnie ujmuje tu główny problem: «A w mym sercu r o b a k s t r a t y» [15, s. 34]. Jeśli powiedziano o «Marii», że «strata, która wydaje się wpisana już w samą technikę pracy narratorskiego oka, dotyka otwarcie każdego bohatera powieści» [2, s. 114] — to u Jakubowskiego strata dotyka całości, jest totalna, a ponadto jest procesem realnie dokonującego się oddalenia od Podola — tak dużego i pogłębiającego się aż do momentu, gdy poeta, dobijając do amerykańskiego brzegu, konstatuje, iż powrót staje się niemożliwością lub iluzją.

Zmysłem i zarazem sferą straty nie są tu oko, patrzenie i ogląd, lecz pamięć, myśl i emocje. Stąd niestabilność reakcji, nerwowość słowa, które usiłuje zapełnić przestworza między nędzną ziemią i wzniosłym niebem, a czasem wypuszcza się w dal nieskończonego horyzontu, by marzyć. «Rozpacz» (tytułowa) jest tu, o dziwo, nie apatią, lecz furią mściwości. To «piekła godzina» i mścicielska siła: «Naszej zemsty są zamiary / Zniszczyć świat do dna» [15, s. 35], «Nasze dłonie pragną krwi» [15, s. 35], «Rozpacz, bracia, nasze hasło» [15, s. 36]. W imię czego należy rozwinąć ów «krwawy sztandar»? W imię «wolności kwiatu». Ani poetycko, ani myślowo nie jest to udane wyrażenie. Lecz ma sens emocjonalny [por. 22, s. 89]. Po burzy uczuć przychodzi znowuż: «Uniesienie», w którym podmiot — jak w Wielkiej Improwizacji — rośnie do kosmicznych rozmiarów; na środku morza czy oceanu okrętem staje się «ja» mówiące. Marzyciel rozpięty między niebem, gwiazdami i morzem wzlatuje, gdy jego myśl-żagiel napędzają wzniosłość i patos. A w końcu jednoczy się z naturą, marzycielsko dostępuje czucia panteistycznej boskości:

> Pomiędzy dwoma światy zawieszona
> Dusza ma rośnie w ogromnym przestworzu,
> Jam jak świat długie wyciągnął ramiona,
> Jednym gwiazd trącam, drugie kąpię w morzu.
> (…)
> I tak utopion wśród mego marzenia
> Myślałem chwilkę, żem Bóg przyrodzenia [15, s. 37].

I zaraz po tym «czuciu wieczności» przychodzi wiersz podpisany: Triest, 8 listopad 1833, czyli czytana tu już «Dumka Podolanina». Z pewnością porządek chronologiczny powstania wierszy nie jest w «Poezjach» zachowany. Trudno o to, gdy tylko

niektóre wiersze mają sygnaturę czasową. «Uniesienie» musiało być pisane na morzu, ale «Dumka» najwyraźniej na więziennym lądzie. I inaczej niż «Uniesienie» — zawiera ona posłaną z wichrem do kraju wizję śmierci: «On [wicher] ci opłacze mój zgon» [15, s. 38]. Przypieczętowanie tych wahań stanowi liryk pisany «2 grud[nia] na morzu Adriatyckim», czyli drugie już w tej skąpej objętościowo twórczości «Pożegnanie». Są w tym wierszu melancholia, żal, smutek straty i może nawet nuta ironii w zawołaniu do rodaków: «Bywajcie zdrowi!» [15, s. 40]. Miast pewności śmierci — tutaj wybrzmiewa wahająca się fraza: «Jeżeli umrę — szczęsny z mego stanu — / Niechaj nade mną nikt nie ubolewa, / Ptak morski pieśń mi grobową zaśpiewa, / Będzie mu wtórzyć ryczenie bałwanu» [15, s. 40]. Słychać w wierszu ten sam ton, co w «Do matki Polki» Mickiewicza (pierwodruk: «Goniec Krakowski». — 1831. — 30.VIII). Ale czy mógł to czytać Jakubowski? Nie ma pewności!

Jego pesymizm ma autentyczny i uniwersalny charakter, dlatego wolno te wersy kojarzyć również z bajronicznym pesymizmem młodego Słowackiego, gdy pisał: «Niech po mnie zabrzmi w pustyni jęk dzwonu» («Mnich») [58, s. 76] czy: «Do fal rzucili ciało — i zniknęło…» («Lambro») [57, s. 266], ale także można je powiązać z frazami Wyspiańskiego, o którym autor «Za murami Elsynory», Kazimierz Kosiński, powiadał: «Ale ten cały nastrój śmierci, i to przymierze ze śmiercią, zarówno jak współdziałanie ze śmiercią bezlistnej, nagiej przyrody jest niczem więcej, jak tylko symbolem porozbiorowej doli polskiej, bólu, który owładnął duszą po klęsce» [25, s. 75]. Niemniej Jakubowski w tej chwili, gdy fregata «Hebe» odbija od brzegu Europy, daje obraz poetycko świetny, ale jeszcze bardziej ponury i beznadziejny. U takiego Mickiewicza jest przerażające obrazowanie i morderczy sarkazm: «Zwyciężonemu za pomnik grobowy / Zostaną suche drewna szubienicy». Jest też jakaś forma opłakiwania i pamięci: «Za całą sławę krótki płacz kobiécy / I długie nocne rodaków rozmowy» [42, s. 6]. Autor «Wspomnień polskiego wygnańca» nie pozostawia — z perspektywy ludzkiej — żadnej iluzji: końcem straty jest nicość tracącego, pełna anihilacja, rozpłynięcie się w toni bezbrzeżnego oceanu:

> Nie uczci śmierci żałobny dźwięk dzwonu,
> Lecz fale będą nade mną płakały,
> Grób będzie wielki jak ocean cały,
> Wielkość i nicość — czysty obraz zgonu [15, s. 41].

Brzmi to jak polemika i ze Słowackim, i z Mickiewiczem. Ponad krawędź nicości wychyla się u Jakubowskiego tylko Natura. Ale i ona dopóty jest wzniosła (choć też nieczuła), dopóki istnieje percypujący ją podmiot. Ponad tę otchłań Natury — już gdy nie będzie podmiotu poety — może dźwignąć się słowo, słowo poezji, ale i ono — szczególnie w sytuacji niepewnego losu więźnia — może być tylko sygnaturą myśli, uczuć, czyjegoś życia zapisaną na piasku amerykańskiego brzegu [66, s. 195], sygnaturą, którą rozmyje fala i rozproszy wiatr. Tę niepewność znał już autor «Marii», gdy ślady na piasku kwitował ironiczną frazą o «żwawym kozaku», o Wacławie: «Którego lekkie ślady od kopyt bez stali, / Wietrzyk z Rosą, jak dzieci, piaskiem przysypali» [37, s. 136].

O c e a n - s t e p . Kiedy poeta wypływa na Morze Śródziemne, jego poezję przejmują we władanie trzy sfery: sfera wyobrażeń morza, ocean; sfera wyobrażeń utraconego Podola, domu; dziedzina wewnętrzna, w której jak w zwierciadle przegląda się przeszłość i teraźniejszość.

W lirykach tych następuje subtelne przesunięcie podmiotu ze strefy myśli, intelektu w obszar wrażliwości, emocjonalności. Właśnie morze staje się naturalnym sposobem ekspresji tego stanu: to «ryczenie bałwanu» [15, s. 40], «mórz przestworze» [15, s. 45]. Jest to najczęściej morze żywiołów: wiatru, wody, a nawet takie, które kojarzy się z ogniem, burzą, piorunami. W «Burzy» [15, s. 42] władzę nad obrazem świata przejmuje wicher: «Szumi wicher, grzmią bałwany», który staje się łącznikiem z ziemią rodzinną: «Wichrze, ty lecisz do wschodu, / Gdzie rodzinny mój kraj miły» [15, s. 42]. Ale kraj rodzinny jest już dla podmiotu ziemią mogił. W miarę zwiększania się dystansu, oddalenia od domu, owo «ja» zwiększa też skalę wewnętrznego rozwichrzenia, niemal szaleństwa: «Waszych stepów smętne dziecię / Wichrem jęczy, burzą płacze». Tęsknota do «gór Podola», «mogił Ukrainy», «nadobnego Dniestru brzegu» przeobraża się w końcu w pragnienie panteistycznego stopienia z ogniem, światłem i potężnym dźwiękiem pioruna: «A chmura się groźnie wzrusza, / A z niej groźny piorun świeci, / Może smętna moja dusza / Na piorunie tym poleci» [15, s. 43].

«Burza» pisana była: «9 stycznia 1834 roku na fregacie Hebe między Sycylią i Sardynią». Wiersz pokazuje psychiczne aspekty procesu zerwania: z kosmosem świata domowego, a w konsekwencji wejście w chaos wrażeń zmysłowych i samotności, których nie porządkuje żaden określony zestaw wartości i nikt nie wspiera — jak rodzina — emocjonalnie [44, s. 237–8; 41, s. 237–8]. W tym okresie pojawia się u Jakubowskiego nawet «polskiej ziemi chwała» [15, s. 54] czy obraz bohatera narodowego,

który zginął w walce z Moskalami, po którym pozostał «koń wrony», co apokaliptycznie «rży wojną w pokoju» [15, s. 56] gdzieś na Syberii, w drugiej, wschodniej stronie świata: «Niechętnie się pasiesz na syberyjskim błoniu, / Niechętnie się poisz u Irtysza zdroju» [15, s. 56].

Co ciekawe, im dalej w morze wpływa «Hebe», tym więcej u Jakubowskiego przedstawień Podola, stepu, domostwa, czyli «drogiego kraju Podola» [15, s. 48].

Analogia *step — morze — ocean* jest tu oczywista. Nawet na poziomie takich figur ruchu, jak zanurzanie się w stepie/morzu. Kiedy poeta przedstawiał w «Buntach Chmielnickiego» ruch stepowy, używał dość konwencjonalnego porównania z delfinem: «Grzmieć srogą burzą w stepach Ukrainy / Delfinem nurzać się w Dniepru głębiny» [15, s. 30]. W «Burzy» z kolei to okręt na przemian wpada delfinem w morze i z niego się wynurza: «Okręt jak delfin się nurza» [15, s. 42, podkr. — *J. Ł.*]. Nie ma w tym obrazie delfina odniesień do żadnej ukształtowanej historycznie symboliki [21, s. 85]. Jest naturalny obraz ruchu. Z tym, że jest to ruch, który podmiot zanurza w czymś nieznanym i obcym. A nawet — w śmierci, bo ocean i żywioł akwatyczny nie mają tu wymiaru witalnego. Morze okazuje się nowym przekształceniem stepu: realnym i symbolicznym grobem. Ale grób stepowy jest jakby przestrzenią zatrzymaną, pamiątką, oznaczoną przez ludzi tu żyjących, czasem upamiętnioną krzyżem albo pomnikiem. Morze to grób bez początku i końca, czysta zmienność, nic absolutne, to przestrzeń ani realnie, ani przez myśl czy aksjologię nieujarzmiona. Nie ma tu Mickiewiczowskiego: «Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi…», nie ma nasłuchiwania i nie ma jakiegoś: «Jedźmy, nikt nie woła» [43, s. 235]. Bo nie ma dokąd jechać…

Ewokacje grozy stepu i wody wypływają u Jakubowskiego z przeżycia oceanicznej nieskończoności. To «czucie nieskończonego» daje jakże często u poetów zapisy stanów metafizycznych.

U Jakubowskiego wywołuje tymczasem poczucie bezradności, jest zapowiedzią unicestwienia, otacza tajemnicą i wywołuje lęk, poczucie znikomości i skazania nie tyle na śmierć, ile na rozproszenie się w tej nieogarnionej pełni: «Zawsze ze mną i przede mną / Tylko morze, morze, morze» [15, s. 44]. W «Tułaczu» [15, s. 45] znajdujemy zapis przejścia imaginacyjnego od obrazu «pięknej, wspaniałej, groźnej (…) twarzy morza» o zmierzchu, o świcie — w obraz rozszalałego morza-żywiołu: «Gdy wielki toast grzmią fale, pioruny» [15, s. 45]. Te wzniosłe stany percepcji wodnych przestworzy przynoszą jednak obraz człowieka, co po morzu krąży «jak owad», poznawczo bezsilnego wobec natury, która go przekracza, człowieka otwartego na przyjęcie własnej śmierci («myśl… jak lekki cień upiora»). Pisze o tym Jakubowski bez złudzeń: «Jednak co na dnie, co jest w jego [morza] łonie / Myśl twa nie dojdzie, oko nie dociecze, / I myśl, i oko w przepaści utonie» [15, s. 45].

W Gibraltarze — prócz pięknego wiersza o «Bonapartem» [15, s. 47], o którego jak o skałę Gibraltaru rozbili się wrogowie — tworzy Jakubowski jedno z czterech «dumań» — tekstów, które przeprowadzają już jego wyobraźnię, myśl i emocje na stronę śmierci.

Jeszcze czeka go przecież Ameryka?! — powątpiewamy… Ale ten z urodzenia poeta jesieni, zamierania i melancholii zmienia się teraz w poetę Thanatosa. Wspomnienia stają się materią, z której wyobraźnia formuje wyobrażenia «młodej» śmierci. Jeszcze opisując «Kamieniec» pisał o «Podola urnie» [15, s. 3]; teraz on sam przedstawia sobą obraz urny wypełnionej popiołami, która dryfuje po bezmiarach oceanu: «Pierś w nim zamknięta jak urna grobowa. / Czy on tam dawne popioły pamiątek, / czyli ukryte wulkany tam chowa» [15, s. 45]. Do figury upiora dodaje poeta kolejne: odsłania się teraz jako stary młodzieniec, dziecko wiosny, które musi od razu przeżyć zimę życia i spotkać się ze śmiercią. Sokole wzloty zastępuje ornitologiczne imaginarium śmierci (sowa), a lot nad Tatry staje się pogrążeniem myśli w głąb funeralnego i mortualnego imaginarium stworzonego przez czaszki, piszczele i popioły. W końcu figurę «ja», co szaleje jak burza i wicher, zastępują obrazy zimy, lodu, mrozu i wypalonego wulkanu, z którego nic się już nie wydobywa. Kilka z tych figur zamierania:

> Dla mnie wszędzie zimno, ciemno… [15, s. 44].
> I zwiędłe serce obsiądą tęsknice [15, s. 45].
> A tu wśród tłumu samotność mnie trudzi… [15, s. 40].
> To morze będzie moim grobem i siedliskiem [15, s. 48].
> Gdy się w krę lodu zetnie uczuciów krynica,
> Wtenczas człek do wulkanu staje się podobny,
> W którym już dawno ognie wybuchać przestały,
> Czoło mu śnieg przywalił, a on ogorzały
> Jak upiór wśród gór stać ponury, osobny [15, s. 49].
> Serce chwyta uczuć zima [15, s. 52].
> Nad grobem jak rozpacz mroczna sowa lata [15, s. 55].

W Jakubowskim odkrywamy w tych chwilach coś, co nazwałbym tryumfem mroku, z którym się już narodził. Cierpi i musi zarazem pisać o cmentarnym ptaku: sowie, o «rozpaczy ← mrocznej → sowie». Jak widać, epitet *mroczny* jest tu gramatycznie wpisany między rozpacz i sowę [3, s. 247–262]. Bo to sowa rozpaczy, nocny ptak, który zabija «słowika».

Kontynent-step. W ostatnich, już pisanych w Ameryce wierszach (jakże nielicznych! — a był na tym lądzie od 28.III.1834 do 25.IV.1837 roku) pojawia się figura niesłuchanego słowika. Chciałby on śpiewać o nieśmiertelności, a nuci zimą o śmierci, o zimie.

Róża i słowik, także wiosna to w «Dumaniu II» obrazy świata utraconego, to hydra pamięci, to kwiat toczony przez robaka: «Lecz się [kwiatku] zabójczy robak gnieździ w twym korzeniu; / Równie zabójczy robak żyje w mym wspomnieniu, / Wraz się ze mną urodził i wraz ze mną zginie» [15, s. 58]. Tak więc przedśmiertne dumania są kontemplacją losu, czymś więcej niż rachunkiem wystawionym światu za skandal deportacji i wykorzenienia, za emocjonalny mord na niedojrzałym pesymiście. Tak musiało być, zdaje się sugerować Jakubowski, nawiązując do drugiej pieśni masek z «Marii». A skoro musiało — to musiała zostać wyśpiewana ta mroczna pieśń o «samotnym słowiku», co «smutne nuci pieśni», mimo iż «myśl pieśni nikogo nie wzruszy» [15, s. 60].

Chyba już w Ameryce wraca poeta znowu do Podola, do Ukrainy i ojczyzny. W śpiewnym «Podolu» raz jeszcze nastraja tonację elegijną dumki (4-wersowa strofa 8+5, 8+5, rym abab), niemal prymitywną, niby-ludową. Czterokrotnie wraca obraz Podola — świata rodzicielki i lubej — kreślony przez «dziecko», które jest prawnukiem i marą, upiorem podolskim: «I rozkoszny kraj Podola / Dziś zamętu wir»; «Moja matka w starym lesie / Gdzieś przeklina świat»; «Moja luba zapłakana / Tęskno dumki gra»; «Na Podolu, na mogile / Stary upiór śpi»; w końcu: «To Podola geniusz stary». A w finale oślepia nas taki obraz deziluzji:

> Podole świeci mogiłą,
> Ja tu tęsknię sam,
> Bo nie będzie, co już było,
> Bo dziś cmentarz tam [15, s. 50–51].

Czysty obraz «beznadziei». Duch grobów Ukrainy stał się duchem grobowym ducha poety. Jakubowski — jak wiemy — napisał dwa wiesze o Indianach z plemienia Huronów. Powiada się, że to wiersze indianistyczne. To prawda. Ale też prawdą jest to, że w «Indianinie» odnajdujemy cały pesymistyczny obraz świata ewokowany w podolsko-ukraińskiej liryce Jakubowskiego: obraz ziemi pustoszonej przez «białych» (jak przez Moskali czy Austriaków): «Znikło moje pokolenie, / Moje córy, wnuki, syny» [15, s. 62]; jest wizerunek bohatera, którego pochłonęły step, prerie, natura: «Gdzie leżą kości wodza ostatniego?» [15, s. 63].

Tę duszę wchłania, przyjmuje «woda słonego jeziora».

Rozpłynięcie się w wodzie czy w stepie to przecież znana już z «Marii» figura unicestwienia; autor «Indianina» nie wierzy w osobowego Boga, znać w jego poezji wahanie między nihilizmem, stoicką wizją duszy świata, odmienną od niej wizją gnostyków i w końcu najczęściej przebłyskującą wrażliwością panteisty. Dlatego dusza wchłonięta przez jezioro, morze, ocean, step, prerie czy lasy Ameryki to obraz naturalny w tej liryce, gdzie jest tak, jak napisał badacz «Marii»: «Chaos i akwatyczność jako sposób istnienia stepu odsuwają na plan dalszy pytania o boga jako stwórcę życia, jako Tego, który obdarował człowieka wolną wolą czynienia dobra lub zła…» [7, s. 292]. Podobną drogą pójdzie Słowacki, u którego «step miał nie tyle sytuować topograficznie bohatera, co ujawniać historiozoficzną i egzystencjalną refleksję narratora» [36, s. 425]. Ale Słowacki będzie miał czas, by pójść ku innym horyzontom myśli i wyobraźni, niż te znane u Jakubowskiego. Ten ostatni czasu nie miał, lecz przecież w sposób symboliczny pokazał jedność, przeżył tożsamość bezkresu stepu, oceanu i przestrzeni amerykańskiej.

Ameryka-Ukraina, Podole-Ameryka — oto osobliwa figura symboliczna z «Indianina» i «Indianki» (kolejna «luba» w tej poezji). W końcu jest w tej poezji i osobliwie podwójna figura personalna zbudowana na analogiach: «ja» — Indianin i my, podbici Europejczycy/Polacy — wyniszczeni Indianie. W II połowie XIX wieku polsko-amerykańskie analogie staną się dość powszechne: Sienkiewicz musiał obejrzeć prerie, tę amerykańską przestrzeń «westernu», by napisać ukraiński «eastern», czyli «Ogniem i mieczem», gdzie również step ma wodne znaczenia; sam nawet Tadeusz Miciński porównywał niebezpieczeństwo grożące narodowości polskiej do tego, jakiemu ulegli Indianie [40, s. 385].

Jakubowski nie idzie tak daleko. Po prostu — w usta indiańskiego wodza wkłada słowa, znane nam z jego podolskich świadectw ekspresji śmierci: «Ja zginę jak grom w ciemności, / Jak niedźwiedź w Hurońskim lesie, / Nikt mych nie przechowa kości, / Nikt mej sławy nie rozniesie» [15, s. 63].

No właśnie — te «kości», te banalne znaki śmierci. I jakże niepokojące. A przecież w tej liryce to, co straszne, jest obrazem tego, co pożądane: kontemplacja śmierci («delectatio morosa») staje się pragnieniem nicości, bezczucia i bezmyśli, snem «o nagiej myśli», o samoofiarowaniu się pustce — jak w przejmujących, ostatnich strofach wiersza-przepowiedni pod tytułem «Przemiana»:

Dzisiaj wędrowny młodzieniec
U cmentarza, u mogiły
Zbieram kości na ten wieniec,
By jak naga myśl świeciły.
Z czaszek ułożę ołtarze,
Trawiący ogień rozniecę
I już więcej nie pomarzę,
I już więcej nie polecę [15, s. 57].

U tych, którzy żyją z brzemieniem, z ościeniem śmierci, który tkwi nie tylko w ułomnym ciele, ale w myśli i wyobraźni, nie istnieje możliwość wydostania się «poza śmierć, wynurzenia głowy jak tonący człowiek» [18, s. 47] i raczenia się oparami «tajemnicy», nieznanego «czegoś», co czeka nas «post mortem». W takich razach myśl o nieczuciu, niecierpieniu, niemyśleniu śmierci — jest samym zbawieniem, eschatologią, jest uwalniającym od bólu pragnieniem. Wieniec z kości — czyżby to był też wieniec laurowy poety — moribundusa? Tak. Ta liryka to kruchy przekaz, niepewne przesłanie: zostawcie mnie, tak musiało być! To, co piękne i straszne — podpowiada desperat — zostawiam wam w tej poezji, w obrazie Podola, ojczyzny i Ameryki, choć mam świadomość, że wiersze te mogą nigdy — jak moje prochy — nie dojść, nie dotrzeć tam, gdzie były adresowane: do kraju stepowej melancholii i do wewnętrznego stepu-morza, zamkniętego w duszach i myślach tych wszystkich nadwrażliwców, poetów i indywiduów zrodzonych pod romantyczną ciemną gwiazdą Losu, a może… raczej Fatum.

Gdy się już taki list zaadresuje, można sięgnąć po narzędzia samozagłady. Czyli po myśl, po wolę, po wyobraźnię, po słowo poezji — i w końcu po pistolet:

I czegoż jeszcze oglądasz się, czekasz?
Czego żałujesz? czym gromów odwlekasz?
Uderz, ach uderz w szczątek twej istoty! [15, s. 61]

4. Pustyni król

Czy aby stworzył Jakubowski oryginalne ujęcie Ukrainy, ukraińskości?

W pełni mu się to nie powiodło, choć był na drodze ku temu. Ale i tak odcisnął własne piętno na obrazie ziem rodzinnych: jako emigrant, który dał poetycki opis Ukrainy, posługując się oryginalną poetyką. U Jakubowskiego inspiracją jest poetyka i wizja świata zakodowana w «Marii»: to liryka zgęszczonej symboliki, odsłaniający Tajemnicę Świata. Syn Malczewskiego dodaje zarazem do tej inspiracji jeszcze inną: rodzimą, wynikającą i z osłuchania z dumkami czy «dumą ukraińską», jak też z naśladownictwa głośnej już poezji J. B. Zaleskiego. Dumki młodego poety to w istocie albo elegie, albo zrytmizowane pieśni, w które wpisano melancholiczne, elegijne, zawsze związane ze śmiercią przesłanie. W obu przypadkach twórca pozostaje wierny tradycji, o której w 1901 roku badacz pisał: elegie «na Rusi nazywają dumami»; i dalej: «dumy śpiewano przy dźwiękach kobzy, jak o tem świadczy Bartłomiej Zimorowicz w swojej sielance «Kobeźnicy»» [67, s. 265].

Autentyczne, pesymistyczne obrazy świata Jakubowski notuje jednak za pomocą słowa poetyckiego, które jest zupełnie niepodobne do słowa Malczewskiego czy Zaleskiego.

Ukraina Jakubowskiego jest dynamiczna, gdy poeta próbuje oddać chwałę jej przeszłości («Bunty Chmielnickiego»), gdy jawi się jako step-woda-otchłań, «aqua abyssi», woda otchłani; i jest statyczna, kiedy kontempluje ją pamięć tułacza w drodze bez celu, albo wyobraźnia zgubnie napawająca się obrazem rodziny lub ukochanej oczekującej swego syna, kochanka, krajana («Dwie gwiazdki»). Niemniej w każdej z postaci Ukraina owa miała być wpisana w kunsztowną, «wyrobioną w pamięci», jak zanotował Rosienkiewicz, formę. Jakubowski najwyraźniej cenił artyzm, a lokalność czy regionalizm szacował tylko o tyle jako formalną inspirację, o ile służył przekazaniu uniwersalnej prawdy o egzystencji człowieka; prawdy zarazem niezwykle indywidualnej — jego, Jakubowskiego, bolesnego przeżycia świata. Malczewski pisał o metaforycznym cierniu życia, który kaleczy egzystencję. Jakubowski już z tym cierniem się zrodził.

Można rzec, że w małym dorobku (ilościowo) odbijają się wielkie poszukiwania formalne: od form staropolskich czy oświeceniowych (duma, dumka, dumanie, oda, poemat historyczny) po formy uniwersalne (fantazja, triolet, sonet). Wolno potwierdzić, że w szczupłym notesie poetyckich doświadczeń Jakubowski wyraził wielkie i straszne doświadczenie absolutnego i wyzutego z nadziei wykorzenienia ze «świata początku» (dom, ojczyste Podole, matka) i brutalnego wrzucenia w bezcelowy «chaos końca» — tułaczki.

Istnieje kilkadziesiąt przynajmniej «formatów» imaginacyjnych, klisz, przez które patrzymy na Ukrainę. Im więcej tych możliwości, tym o dziwo

trudniej o uchwycenie istoty ukraińskości, ducha tej Ukrainy, która wciąż dokłada nowe stereotypy na swój temat do imaginarium Europy. A jaki to z Jakubowskiego był Podolanin, może Ukrainiec (ale nie w sensie współczesnym, etnicznym)? Był osadzony głęboko w historii, w realiach natury (rzeki!), rzeczywistości etnicznej (Kozacy, Tatarzy). Był przy tym dość (tu zaważył wiek poety!) konwencjonalny w doborze wyobrażeń Ukrainy i do tego całkowicie naturalny, szczery w przeżywaniu tych konwencjonalnych obrazów, wpisywanych raz po raz w bogatą paletę form gatunkowych, odmian wiersza. Zapowiadało to poetę wielkiej klasy.

Jakie obrazy Ukrainy przejmuje ta liryka?

Oczywiście obraz krainy wolności, wolnych Kozaków; w tym sensie Jakubowski — polski patriota — jest w istocie synem ducha Kozaczyzny [33, s. 183–208]. Ale ukraińskość ta jest u autora «Burzy» elitarna, trudniej tu mówić o ludowości lub odwołaniu do chłopskiego fundamentu społeczeństwa. Przeciwnie — jeśli nawiązuje Jakubowski do ukraińskiej, ludowej kultury literackiej — to z zamiarem uczestniczenia w uniwersalnej wspólnocie poetów kunsztownych. Kraina wolności jest więc tu także krainą poezji i sztuki (a nie kulturalną pustynią, jak mniemał Herder), ale poezji i sztuki rodem z XIX-wiecznego, nowożytnego imaginarium. To nie jest świat stylizowanych śpiewów przy kobzie pod naddnieprzańskim dębem, lecz liryka człowieka nowoczesnego, co tu znaczy: melancholika, rozpaczającego, w depresji, z predylekcją do autodestrukcji. Kraina wolności i poezji zostaje przeto odkonwencjonalizowana przez to skrajne przeżycie tułaczki, choroby i samotności.

Jako fundament pamięci Podole nabiera cech symboliczno-mitycznej projekcji: to Ukraina-matka, świat matczynych wartości, to pokój matki, jej uczuć i wartości; dalej to zbiór matriarchalnych, żeńskich wyobrażeń o Ukrainie-dziewicy, pięknej dziewczynie, wiążący się z obrazem «lubej», kochanki. Ów sfeminizowany krąg symboli domyka obraz bujnej, płodnej, szczodrej Ukrainy-Natury. Odwrotnością tych błysków pamięci są ciemne przedstawienia matki-śmierci (umarła nie doczekawszy syna), Ukrainy-matki zbiorowej w niewoli (Polska i zaborcy), zapłakanej kochanki, daremno czekającej na umiłowanego, i natury, stepu, ziemi rodzinnej spowitej melancholią, toczonej przez śmierć.

W wyobrażeniu ducha Ukrainy przewijają się literackie echa Arkadii i Utopii, ale ocieniają je obraz Pól Elizejskich, smutek cmentarza i melancholia osjanisty. Utopia odsłania się w tęsknocie — w rozpaczy przeobraża się w Inferno, w przeżycie udręki tułaczki. Jakubowski nie stylizuje — wzorem XVIII- i XIX-wiecznych (tak ich nazwę) hellenomaniaków — Ukrainy na «stepową Helladę» czy «nową Grecję». Lecz także nie interesuje go ukraińska «machina piekielna» Historii [49, s. 272; zob. 13, s. 63; 52; 34, s. 498–593], wizja wzajem sobie przez Lachów i Kozaków świadczonych barbarzyńskich przysług, «śmiertelnej walki», «wzajemnej zajadłości» [12, s. 180] czy po prostu ucisku magnatów polskich na ruskim ludzie i krwawych łaźni urządzonych przez ów lud magnatom. Nawet jeśli te obrazy tkwią gdzieś w podświadomości poety, to frenezja nie mogła żywić pamięci wygnańca-skazańca.

Jakubowski zdziwiłby się na myśl, że jego rodzinne Podole można rozumieć poprzez obraz mitycznych Kresów Rzeczypospolitej. Podole było dlań Polską, jej ukraińską częścią, ruskim, kozackim spadkiem, którego przyszłość jest związana z wyzwoloną Polską. Co wcale nie oznaczało myśli, iż nie będzie istnieć jakaś inna, nowa Ukraina. Ale nie na Podolu! Rozśmieszyłby może poetę obraz Ukrainy polskiej jako ziem pod władaniem magnatów, dziwaków-okrutników, sobiepanków-wyzyskiwaczy lub dziwaków, czyli «po prostu tyranów i okrutników» [17, s. 171]. To są XX-wieczne już wyobrażenia ideologiczne, tworzone w duchu egalitaryzmu klasowego, inspirowane lewicowymi ideologiami. Wprawdzie każda wypowiedź o przeszłości jest projekcją własnego świata mówcy, lecz granicą projekcji winny być wyobrażenia tych, o których mamy odwagę coś mówić. W s z y s t k i c h, o których mówimy, a nie tylko tych «uciskanych». Dlatego do romantycznych przedstawień Ukrainy nie stosowałbym ani «mentofaktów» XXI-wiecznych dekolonizatorów, piszących o Ukrainie jako polskiej kolonii i micie kolonialnym [zob. 1; 31], ani tym bardziej zrodzonych po nacjonalistycznych barbarzyństwach XX stulecia wyobrażeń o Ukrainie jako azylu i wielonarodowym, a czasem kosmopolitycznym raju, gdzie — jak pisał piewca Bukowiny i Czerniowiec — wszyscy są «obywatelami świata złożonymi z tylu przeciwieństw, że w porównaniu z nami Amerykanie muszą stoczyć się do roli materialistycznych tępaków» [53; zob. 72, s. 139–145].

To nie jest świat Jakubowskiego.

U poety jest przecież narodowościowa mieszanka, lecz Polaków, Kozaków czy nawet Tatarów, Chmielnickiego czy Czarnieckiego łączy heroiczne oddanie idei wolności i bohaterstwo. To mit, ale nader piękny. A piękny też, bo wyrastający z przeżyć dziecięcych Jakubowskiego, a nie efekt samych lektur i odrobionej pracy domowej z «ukrainologii» romantycznej. Wywodzący się z Ukrainy Jarosław Iwaszkiewicz dostrzegł w jednym z francuskich dzienników «sławnego» pisarza sztuczność, zawyrokował więc, iż ów dziennik stwo-

rzył «wielki» pisarz, ale tylko «…literat» [14, s. 26]. Jakubowski nie miał nawet szansy, by zostać «literatem». Chciał — co niemal niemożliwe — pisać całym sobą i zarazem kunsztownie. Nie wpadł w chorobę ukrainomanii (ale nie uniknął klisz), zdezawuowaną przez Kraszewskiego jako «choroba moralna» [26], z którą to diagnozą — cierpiący na tę przypadłość Michał Grabowski — musiał się zgodzić: «Rzetelne zgorszenie i niedorzeczność była nasza ukrainomania» [10, s. 167]. Nad modę literacką na «ukraińską szkołę» w poezji polskiej wynosi Jakubowski obraz Ukrainy o jeszcze staropolskim zakotwiczeniu: jako ziemi różnych nacji, które jednoczy wolność, a tej wolności ucieleśnioną w tworze państwowym ideą jest Rzeczpospolita. Jakubowski-patriota i Podolanin — myśli w kategoriach więzi międzyludzkich, które opisuje pobratymstwo, a nie etniczny czy rodzinny związek. Jak zechciał napisać autor «Roksolanii»:

> Na Rusi nie sam tylko związek krwi czyni braci,
> Nie tylko wspólny ród i pochodzenie,
> Często słowo nawzajem sobie dane łączy ich
> Braterstwem, także podana prawica [20, s. 113].

Przyjęcie takiej postawy w świecie nieuniknionych sporów etnicznych i wampirycznych wprost instynktów zaborców miało w sobie coś z młodzieńczego idealizmu, a takoż naiwności. Spuentujmy Klonowicem: «Małżeństwo Rusin może swobodnie rozwiązać, / pobratymstwo zerwać rzadko się waży» [20].

Poetom wywodzącym się z Ukrainy przeznaczone było zostać ludźmi osobliwymi.

Tak w literaturze polskiej — diagnozował już Michał Grabowski — jak rosyjskiej wykształciły się «ukraińskie szkoły»: «… i teraz właśnie — pisał o Gogolu ówże Grabowski — poznaję się z doskonałym pisarzem tej szkoły Hoholem» [11, s. 91–92; por. 45, s. 51–63; zob. 54]. Jakubowski znał polską szkołę ukraińską w poezji. Miał wszelkie szanse nie tylko zostać jej wybitnym przedstawicielem, ale wnieść do niej ton zupełnie nowy: egzystencjalny i formalistyczno-artystowski. Nie należy do tej szkoły i… poniekąd stanowi jej emanację: jako kontynuator tematu, «liryczny» syn autora «Marii», ponadto pierwszy, który wiedzę o tej ukraińskiej fali w literaturze polskiej i słowiańskiej przeniósł na kontynent amerykański.

Polskiej klasyce romantycznej zarzucano często… przerost pierwiastka narodowo-historycznego nad ogólnoludzkim. Polka z wyboru, córka austriackiego feldmarszałka Windisch-Graetza, związana z Podolem Matylda z Windisch-Graetzów Sapieżyna napisała wprost: «W polskiej poezji jest mało elementów do wznoszenia się do ogólnoludzkich ideałów, dostępnych młodym umysłom i masom ludowym» [56, s. 185]. W buncie Konrada dostrzegła «tragiczną ironię», płynącą z «wielkich słów», które «powstają i rozbrzmiewają w niemocy i bezpłodności!» [56, s. 186]. Niejasno przeczuwam, że pesymizm Jakubowskiego nie przypadłby córce austriackiego dowódcy do gustu. Lecz melancholia tułaczki, bez nadmiernego epatowania egzotyką Ukrainy, ujęta w ryzy sonetowej ramy, kunsztownie spisana miała szansę przemówić do człowieka, do wrażliwej duszy, a nie tylko do Polaka, Ukraińca, Amerykanina.

I jeszcze coś: romantyk Jakubowski swą poezją w istocie opuszczał już granice Romantyzmu: estetyczne i filozoficzne. Jego dopieszczona formalnie liryka, mimo iż nie wszystkie wiersze mu się udały, cechuje się jakąś trudną do określenia, a w istocie nie- lub antyromantyczną przeźroczystością treściową i formalną. Symbol nie prowadzi tu czytelnika do świata jakichś nieskończonych subwariantów sensu i znaczenia, nie wprawia w osłupienie swą wieloznacznością, a forma jest z góry klarownie określona. Bliżej tu do modernistycznych rozwiązań.

I jeszcze coś: Jakubowski, choć znał Byrona i byronizm «Marii» czy «Konrada Wallenroda», wzorzec owej postawy realizuje tylko jako Polak z Podola, patriota powstaniec. Jego tułacza, emigracyjna liryka odzywa się epizodycznie tonem furii i mściwości («Rozpacz»), ale gdzież tu bunt? Metafizyczne bunty lub harde «nie!» rzucone Bogu zastępuje postawa spętanego melancholią, a może i acedią cichego agnostyka lub w porywach postawa panteisty. Transgresja wzorców: ukrainomanii poetyckiej, romantycznego nadmiaru symbolicznych znaczeń i bajronicznego rozwichrzenia egzystencjalnego przy formalnej wstrzemięźliwości słowa — wszystko to zapowiadało poetę pierwszorzędnego [por. 46, s. 186–198].

Ale miało/musiało stać się inaczej.

Błysnąć na literackim Parnasie i popaść w zapomnienie; zanurzyć się delfinem w tajemnice Losu; wspominać o matce i rozpamiętywać podolską ojczyznę; wyzywać śmierć, zabić się u progu życia, być obywatelem dwóch kontynentów i jednej idei wolności, doznać absolutnej samotności i pozostać zapomnianym «słowikiem»-śpiewakiem — tego i aż tyle chciało przeznaczenie od Augusta Antoniego Jakubowskiego. I jeszcze czegoś:

> Wolnym się rodzić, wolniejszym umierać,
> Taka to była Zaporożca dola,
> Syna pustyni i pustyni króla [15, s. 30].

Ta pustynia, gdy popatrzeć na los poety, jest stepem, na którym zbratane hulają wolność i ironia.

LITERATURA

1. Beauvois D. Trójkąt Ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914 / Przeł. K Rutkowski / Daniel Beauvois. — Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2005. — 813 s.

2. Bieńczyk M. «Maria»: figury «post», figury melancholii / Marek Bieńczyk // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Marii». Materiały sesji naukowej Białystok 5–7.V.1995 / Pod red. H. Krukowskiej. — Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997. — S. 113–124.

3. Boćkowska M. Ptasie bestiarium w «Marii» A. Malczewskiego na tle «Zamku kaniowskiego» S. Goszczyńskiego i «Konrada Wallenroda» A. Mickiewicza / Maryla Boćkowska // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Marii». Materiały sesji naukowej Białystok 5–7.V.1995 / Pod red. H. Krukowskiej. — Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997. — S. 247–262.

4. Czyżewski K. Powrót do Miejsca. Zamiast posłowia / Krzysztof Czyżewski // Warto zapytać o kulturę / Pod red. K. Czyżewskiego. — Białystok–Sejny : Ośrodek «Pogranicze — sztuk, kultur, narodów», 2005. — S. 46–51.

5. Dernałowicz M. Antoni Malczewski / Maria Dernałowicz. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. — 226 s.

6. Encyclopaedia Britannica / http://www/britannica.com/eb/article-9050306/Antoni-Malczewski.

7. Fabianowski A. Filozofia stepu w «Marii» / Andrzej Fabianowski // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Marii». Materiały sesji naukowej Białystok 5–7.V.1995 / Pod red. H. Krukowskiej. — Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997. — S. 287–294.

8. Fernandez D. Winckelmann. Śmierć w Trieście. Fragment Le Voyage d'Italie. Dictionnaire amoreux / Dominique Fernandez / Przeł. M. Ochab // «Zeszyty Literackie». — 2005. — Nr 2. — S. 90–93.

9. Gosławski M. Podole / Maurycy Gosławski. Cyt. za: Lyszczyna J. Twórczość poetycka Maurycego Goławskiego. — Katowice : Wydawnictwo UŚ, 1994. — 192 s.

10. Grabowski M. List do J. I. Kraszewskiego z 1843 roku / Michał Grabowski. Cyt. za: Kozak S. Michał Grabowski i ukraińska poezja ludowa // «Studia Polono-Slavica-Orientalia». Acta Litteraria VII / Pod red. B. Białokozowicza. — 1981. — T. VII. — S. 161–185.

11. Grabowski M. Michała Grabowskiego listy literackie / Wydał A. Bar / Michał Grabowski. — Kraków : PAU, 1934. Cyt. za: Kozak S. Michał Grabowski i ukraińska poezja ludowa // «Studia Polono-Slavica-Orientalia». Acta Litteraria VII / Pod red. B. Białokozowicza. — 1981. — T. VII. — S. 161–185.

12. Grabowski M. O pismach Gogola. List do Pantelejmona Kulisza / Michał Grabowski // «Sowriemiennik». — 1846. — T. XLI. Cyt. za: Grabowski M. Wybór pism krytycznych / Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. Waśko. — Kraków : Księgarnia Akademicka, 2005. — 249 s.

13. Herder J. G. Dziennik mojej podróży z roku 1769 / Przeł. M. Kurkowska. Opr. T. Namowicz / Johann Gottfried Herder von. — Olsztyn : Wspólnota Kulturowa «Borussia», 2002. — 140 s.

14. Iwaszkiewicz J. Dzienniki / Jarosław Iwaszkiewicz. Cyt. za: Iwaszkiewicz J. Ubogi krewny // «Gazeta Wyborcza». — 29–30.IX.2007. Opinia o Journal A. Gide'a.

15. Jakubowski A. A. Poezje / Z rękopisu wydał i wstępem opatrzył J. Maślanka / August Antoni Jakubowski. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973. — 73 s.

16. Jakubowski A. A. Remembrances of a Polish Exile / August Antoni Jakubowski. — Philadelphia, 1835. Cyt. za: Krzyżanowski J. A. A. Jakubowski. Syn Malczewskiego // Krzyżanowski J. W świecie romantycznym. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1961. — S. 224–226.

17. Janion M. **Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury** / Maria Janion. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2006. — 357 s.

18. Jankélévitch V. To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci / Przekład i wstęp M. Kwaterko / Rozmowa z Georges'em Van Outem pt. Rozważania o śmierci / Vladimir Jankélévitch. — Warszawa : PIW, 2005. — 106 s.

19. Kersten A. Stefan Czarniecki 1599–1655. Wyd. II / Adam Kersten. — Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2006. — 662 s.

20. Klonowic S.F. Roxolania. Roksolania, czyli ziemie Czerwonej Rusi / Wydał i przeł. M. Mejor / Sebastian Fabian Klonowic. — Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996. — 167 s.

21. Kobielus S. Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze / Stanisław Kobielus. — Warszawa : PAX, 2002. — 503 s.

22. Kobierzycki T. Ontologia cierpienia / Tadeusz Kobierzycki // «Albo/albo. Problemy psychologii i kultury». Kozioł ofiarny. — Warszawa : «Solarium», 2002.

23. Kobierzycki T. Zdrowa separacja, zdrowa nerwica, dobra egzystencja / Tadeusz Kobierzycki // «Albo/albo. Problemy psychologii i kultury». Odrodzenie (transformacje osobowości). — Warszawa : «Solarium», 2000.

24. Komuda J. Bohun / Jacek Komuda. — Lublin : Fabryka Słów, 2006. — 339 s.

25. Kosiński K. Za murami Elsynory. (Studium o Wyspiańskim) / Kazimierz Kosiński. — Warszawa : «Rój», 1935. — 272 s.

26. Kraszewski J. I. Choroby moralne XIX wieku. III. Ukrainomania / Józef Ignacy Kraszewski // «Tygodnik Petersburski». — 1839. — Nr 18.

27. Kraszewski J. I. Wspomnienie Odessy, Jedysanu i Budzaku. Dziennik przejażdżki w roku 1843 od 23 czerwca do 11 września / Przypisy i posłowie P. Hertz

/ Józef Ignacy Kraszewski. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. — 473 s.

28. Krukowska H. Czarny romantyzm Goszczyńskiego / Halina Krukowska // Goszczyński S. Zamek kaniowski / Wstęp H. Krukowska. Opr. tekstu H. Krukowska, D. Zawadzka. — Białystok : «Trans Humana», 2002. — 155 s.

29. Krysowski O. Parnas krzemieniecki w okresie działalności gimnazjum i liceum / Olaf Krysowski // Ateny Wołyńskie 1805–1833 / Pod red. S. Makowskiego, W. Sobczuka. — Tarnopol : «Bogdan», 2006. — 302 s.

30. Krzyżanowski J. A. A. Jakubowski. Syn Malczewskiego / Julian Krzyżanowski // Krzyżanowski J. W świecie romantycznym. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1961. — 371 s.

31. Kwapiszewski M. Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego / Marek Kwapiszewski. — Warszawa : Wydawnictwo IBL, 2006. — 192 s.

32. Langrod W. Ł. O niespokojnym życiu i smutnej śmierci Karola Beneskiego / Witold Łucjan Langrod. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1981. — 266 s.

33. Lelewel J. Uwagi nad dziejami Polski i ludu jej // Lelewel J. Wybór pism historycznych / Opr. H. Więckowska / Joachim Lelewel. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005. — 305 s.

34. Ławski J. Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz — Malczewski — Krasiński / Jarosław Ławski. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej w Białymstoku, 2003. — 764 s.

35. Ławski J. W romantycznym «mroku gwiazd». Wyobraźnia katastroficzna Augusta Antoniego Jakubowskiego / Jarosław Ławski // Poezja i astronomia / Pod red. B. Burdzieja, G. Halkiewicz-Sojak. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2006. — S. 309–332.

36. Makowski S. Słowacki — kontynuator Malczewskiego / Stanisław Makowski // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji «Marii». Materiały sesji naukowej Białystok 5–7.V.1995 / Pod red. H. Krukowskiej. — Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997. — S. 411–428.

37. Malczewski A. Maria. Powieść ukraińska / Wprowadzenie H. Krukowskiej i J. Ławskiego / Antoni Malczewski. — Białystok : «Trans Humana», 2002. — 212 s.

38. Maślanka J. Wstęp / Julian Maślanka // Jakubowski A. A. Poezje / Z rękopisu wydał i wstępem opatrzył J. Maślanka. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973. — S. I–XLI.

39. Micińska M. Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1914) / Magdalena Micińska. — Wrocław : FNP «Leopoldinum», 1995. — 492 s.

40. Miciński T. W głębinach narodu / Tadeusz Miciński // «Echo Polskie». — 1915. — Nr. 3. Cyt. za: Wydrycka A. Zapomniane teksty Micińskiego // «Ruch Literacki». — 1989. — Nr 4/5. — S. 542–561.

41. Mickiewicz A. Burza / Adam Mickiewicz. Cyt. za: Mickiewicz A. Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998. — T. I. Wiersze / Opr. Cz. Zgorzelski. — Warszawa : «Czytelnik», 1993. — 717 s.

42. Mickiewicz A. Do matki Polki / Adam Mickiewicz. Cyt. za: Mickiewicz A. Dzieła wszystkie / Pod red. K. Górskiego. — T. I. — Cz. 3. Wiersze 1829–1855 / Opr. Cz. Zgorzelski. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981. — 386 s.

43. Mickiewicz A. Stepy Akermańskie / Adam Mickiewicz // Mickiewicz A. Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998. — T. I. Wiersze / Opr. Cz. Zgorzelski. — Warszawa : «Czytelnik», 1993. — 717 s.

44. Mickiewicz A. Żegluga / Adam Mickiewicz. Cyt. za: Mickiewicz A. Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998. — T. I. Wiersze / Opr. Cz. Zgorzelski. — Warszawa : «Czytelnik», 1993. — 717 s.

45. Mikrut L. Rosyjsko-ukraińskie związki kulturowe w beletrystyce Grzegorza Danilewskiego **/ Leszek Mikrut** // Literatura, mit, sacrum, kultura / Pod red. **M. Cymborskiej-Lebody, W. Kowalczyka. — Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2000. — S. 51-64**

46. Nachlik J. Interpretacja hajdamaczyzny w twórczości Juliusza Słowackiego, Tarasa Szewczenki i Pantelejmona Kulisza / Jewhen Nachlik // Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego / Pod red. M. Śliwińskiego. — Olsztyn : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. — S. 186–198.

47. Niemcewicz J. U. Śpiewy historyczne / Opr. W. Bruchnalski / Julian Ursyn Niemcewicz. Warszawa : Gebethner i Wolff ; Kraków : G. Gebethner, 1910. — 106 s.

48. Paczoska E. Eros i Polska / Ewa Paczoska // Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem / Pod red. E. Paczoskiej, J. Sztachelskiej. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 1998. — S. 271–282.

49. Papla E. Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans / Eulalia Papla // Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004. — S. 253–316.

50. Pigoń S. Syn Malczewskiego / Stanisław Pigoń // «Ruch Literacki». — 1930. — Z. 3. — S. 120–126.

51. Przybylski R. Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych / Ryszard Przybylski. — Warszawa : «Sic!», 2003. — 201 s.

52. Przybylski R. Świat jako maszyna piekielna (O «Zamku kaniowskim» Goszczyńskiego) / Ryszard Przybylski // Studia z teorii i historii poezji / Pod red. M. Głowińskiego. — Seria II. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970. — S. 129–149.

53. Rezzori G. von Gronostaj z Czernopola / Przeł. E. Bielicka / Gregor von Rezzori. — Warszawa : «Czytelnik», 2003. — 462 s.

54. Romantyzm: miż Ukrajinoju ta Polszczeju. Seria «Kijowskie Studia Polonistyczne» / Pod red. R. Radyszewskiego. — T. V. — Kijów, 2003. — 464 s.

55. Rosienkiewicz M. Wiadomość biograficzna o Jakubowskim / Marcin Rosienkiewicz // Jakubowski A. A. Poezje / Z rękopisu wydał i wstępem opatrzył J. Maślanka. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973. — S. 167–169.

56. Sapieżyna M. z Windisch-Graetzów My i nasze Siedliska / Wstęp Matylda z Sapiehów Osterwina, posłowie M. Osterwa-Czekajowa / Matylda z Windisch-Graetzów Sapieżyna. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2003. — 826 s.

57. Słowacki J. Lambro / Juliusz Słowacki // Słowacki J. Powieści poetyckie / Opr. M. Ursel. Wyd. IV. — Wrocław–Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986. — S. 203–266.

58. Słowacki J. Mnich / Juliusz Słowacki // Słowacki J. Powieści poetyckie / Opr. M. Ursel. Wyd. IV. — Wrocław–Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986. — S. 59–76.

59. Słownik krzemieńczan 1805–1832 / Wstęp i opr. haseł W. Piotrowski — Piotrków Trybunalski : Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Akademii Świętokrzyskiej, 2005. — 393 s.

60. Słownik pisarzy polskich / Pod red. A. Latuska. — Kraków : Wydawnictwo «Zielona Sowa», 2005. — 720 s.

61. Słownik rodzajów i gatunków literackich / Pod red. G. Gazdy, S. Tyneckiej-Makowskiej. — Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006. — 813 s.

62. Sobolewski P. Poets and Poetry of Poland / Paul Sobolewski. — Chicago : Paul Soboleski, 1881. — 464 s.

63. Spieralski Z. Stefan Czarniecki 1604–1665 / Zdzisław Spieralski. — Warszawa : Wydawnictwo Ministeerstwa Obrony Narodowej, 1974. — 364 s.

64. Stelmaszczyk-Świontek B. Wstęp / Barbara Stelmaszczyk-Świontek // Zaleski J. B. Wybór poezji / Wstęp opracowała B. Stelmaszczyk-Świontek. Wybór, komentarz opracowała C. Gajkowska. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. — S. I–XCVI.

65. Strzyżewski M. Romantyczny apokryf. Legenda Antoniego Malczewskiego w powieści Jerzego Żurka «Biała Góra» / Mirosław Strzyżewski // Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie / Pod red. M. Kalinowskiej, E. Owczarz, J. Skuczyńskiego, M. Wołka. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2006. — S. 339–350.

66. Szturc W. Opium i wyobraźnia. (Studium z poetyki «przeklętej wrażliwości») // Szturc W. O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni / Włodzimierz Szturc. — Bydgoszcz : «Homini», 1997. — 195 s.

67. Tretiak J. Dawna pieśń żołnierska // Tretiak J. Szkice literackie. Serya II / Józef Tretiak. — Kraków : Spółka Wydawnicza Polska, 1901. — S. 346.

68. Weintraub W. Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza / Posłowie Z. Stefanowska / Wiktor Weintraub. — Warszawa : Biblioteka Narodowa, 1998. — 365 s.

69. Wybicki J. Pieśń Legionów Polskich we Włoszech / Józef Wybicki. Cyt. za: Między rozpaczą i nadzieja. Antologia poezji porozbiorowej lat 1793–1806 / Wstęp P. Żbikowski, opr. M. Nalepa. — Kraków : Collegium Columbinum, 2006. — 462 s.

70. Zakrzewski B. Syn i Matka // Zakrzewski B. Arka Przymierza / Bogdan Zakrzewski. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995. — S. 205–211.

71. Ziemba K. Salomea Bécu i młody Słowacki. Imitacja, dialog i konflikt wyobraźni matki i syna // Ziemba K. Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze / Kwiryna Ziemba. — Gdańsk : Wydawnictwo «Słowo / Obraz Terytoria», 2006. — 401 s.

72. Zubiński T. Gregor von Rezzori — na zielonej Bukowinie / Tadeusz Zubiński // «Znad Willi». — 2007. — Nr 2. — S. 139–145.

Barbara OLECH
Uniwersytet w Białymstoku

MISTYKA PRZYRODY — O WYBRANYCH WIERSZACH BRONISŁAWY OSTROWSKIEJ

Artykuł jest próbą pokazania, jak w liryce Bronisławy Ostrowskiej funkcjonuje topos mistycznej Księgi Natury. Intencją piszącej jest egzemplifikacja tezy, iż krąg doświadczeń mistyczno-metafizycznych wiąże się z poszukiwaniem wartości prymarnych.

Słowa kluczowe: *Bronisława Ostrowska, natura, «sacrum», «profanum», mistyka, franciszkanizm, panenteizm, Młoda Polska.*

У статті здійснюється спроба показати, як у ліриці Броніслави Островської функціонує топос містичної Книги Природи. Наміром авторки є екземпліфікація тези про те, що коло містично-метафізичного досвіду пов'язується з пошуком первинних цінностей.

Ключові слова*: Броніслава Островська, природа, «сакральне», «профанне», містика, францисканство, панентеїзм, Молода Польща.*

This article is an attempt to show, as in the Bronislawa Ostrowska's poetry the topoi of mystical Book of Nature works. The intention of the writer is the exemplification of the thesis that the circle of metaphysical and mystical experiences associated with the exploration of primary value.

Key words*: Bronislawa Ostrowska, nature, sacred, profane, mysticism, Franciscanism, panentheism, Mloda Polska.*

W biografii i twórczości Bronisławy Ostrowskiej (jednej z najwybitniejszych poetek Młodej Polski) szczególne miejsce — obok Warszawy i Paryża — odgrywa Lwów. Kilka lat, jakie w nim spędziła (1902–1905), są czasem intensywnego i owocnego poszukiwania własnej drogi artystycznej. Tu — w jakiejś mierze — kształtowały się jej poglądy filozoficzne, wrażliwość estetyczna. Ostrowskiej bliskie były aktywistyczno-witalistyczne tendencje, które uwidoczniły się w debiutanckich tomikach Leopolda Staffa, Józefa Jedlicza, Józefa Ruffera. Sama także chętnie odwoływała się do pozytywnych wartości i ideałów (miłości, Boga, życia, przyrody).

W lwowskim domu poetki i jej męża — Stanisława Ostrowskiego — często gościli wybitni twórcy: Jan Kasprowicz (ojciec chrzestny ich córki Haliny), Leopold Staff, Kornel Makuszyński, Tadeusz Miciński, Bolesław Długoszowski (późniejszy Wieniawa) [zob. 15, s. 60–78]. Dyskusje o nowych zjawiskach w literaturze polskiej i obcej łączono z dysputami natury filozoficznej nad myślą Schopenhauera, a zwłaszcza Nietzschego. Inspirujące były także częste spotkania w lwowskiej kawiarni Schneidera z filozofem Stanisławem Womelą. Poszukiwaniom przez Ostrowską własnej filozofii życiowej i twórczej sprzyjały także kontakty ze środowiskiem ludzi nauki, artystów teatru (Tadeuszem Pawlikowskim, Ireną i Ludwikiem Solskimi, Konstancją Bednarzewską, Kazimierzem Kamińskim). Bujne życie towarzyskie dopełniane było wyjazdami do podmiejskiego Kulparkowa czy Łahodowa. Tam na nowo odkrywała Ostrowska piękno ojczystej przyrody. Fascynację rodzimą kulturą, folklorem, pejzażem dostrzec można w całej twórczości poetki.

Czas pobytu we Lwowie był okresem wytężonej pracy artystycznej. Pisała wówczas Ostrowska nie tylko wiersze (zgromadzone i wydane w tomie «Poezje» — 1905), ale także prozę («Jesienne liście» — 1904). Przełożyła «Księgę Monelli» Marcela Schwoba (1907). W tłumaczeniu Ostrowskiej na deskach teatru lwowskiego w 1904 r. odbyła się premiera komedii Oktawiusza Mirbeau «Interes interesem» (bardziej znanej pod tytułem «Interes przede wszystkim») [zob. 8]. Tekst tłumaczenia niestety nie zachował się. W okresie lwowskim zajmują poetkę także i inne pomysły. Pisze wierszyki dla swojej córki Haliny (urodzonej w listopadzie 1902 r.) i wydaje je potem w tomie «Książeczka Halusi» (1906). Na przestrzeni zaledwie kilku lat odnajduje się więc Ostrowska nie tylko w liryce dla dorosłych, ale i w epice, w twórczości dla najmłodszych, w sztuce translatorskiej.

Związki Ostrowskiej z Ukrainą to nie tylko pobyt we Lwowie, ale także lata I wojny światowej. Ewakuowana z Warszawy w 1915 roku trzy lata spędziła w Charkowie. Poetka aktywnie uczestniczyła tu w pracach Polskiego Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny, wykładała literaturę polską w Polskiej Szkole Realnej, opiekowała się rozwijającym

się ruchem harcerskim, organizowała amatorskie przedstawienia teatralne. Oprócz działalności społecznej prowadziła Ostrowska także działalność artystyczną — pisała okolicznościowe wiersze, w których akcenty patriotyczne łączyły się z elementami społecznymi. Część wierszy publikowała na łamach polskich czasopism. Czas wojny zamknęła pisarka trzema publikacjami («ABC Polaka Pielgrzyma» — 1916; «Dla dzieci» — 1916; «Z raptularza» — 1917).

W ankiecie przeprowadzonej przez jedno z pism kijowskich Ostrowska uznana została wówczas za najpopularniejszą, najbardziej cenioną polską poetkę.

***

Motyw mistycznej księgi natury jest silnie zakorzeniony w kulturze europejskiej i w tradycji filozoficznej. Po raz pierwszy pojawia się on w spekulacjach gnostyków. Obecny jest także w rozważaniach mistyków średniowiecznych i renesansowych, w ezoterycznych doktrynach różokrzyżowców, alchemików i kabalistów[1]. Utożsamianie Logosu praw przyrody z Bogiem myśli chrześcijańskiej znalazło swój wyraz w poetyckich wypowiedziach wielu pisarzy (od renesansu począwszy, poprzez romantyzm, aż do czasów współczesnych). Na Ostrowską niewątpliwie silnie oddziałała poezja Słowackiego, Mickiewicza, także Norwida [zob. 11].

Fascynacja naturą szczególnie wyraziście została wyeksponowana w «Pierścieniu życia». Metafizyka przyrody jest elementem wiążącym ten tom z koncepcjami Słowackiego okresu mistycznego. Słowacki dostrzegał w przyrodzie rewelatorkę genezyjskich tajemnic stworzenia. Był to dla niego wyraźny ślad pracy ducha, który poprzez swoją działalność, trud, ofiarę zdobywa nowe, wyższe formy egzystencji («Genezis z Ducha», dramaty mistyczne Słowackiego) [zob. 17; 20]. Harmonia i racjonalność przyrody zdają się potwierdzać klasyczną doktrynę o Bożej immanencji w świecie. Owa kontemplacyjna postawa wobec przyrody jest dla Ostrowskiej jeszcze jedną formą zgłębiania Tajemnicy, formą uznawaną zresztą przez tradycję mistyczną (mistycy wyróżniali trzy sposoby poznania: poznanie Boga, poznanie siebie, poznanie natury).

Natura jest wielkim medium, poprzez które możliwy jest kontakt człowieka z Bogiem. Już we wczesnych wierszach Ostrowskiej pojawia się przekonanie, że natura jest jedynym sprzymierzeńcem człowieka przeciw światu historii, ona ustala właściwą gradację spraw i potrzeb, zwraca uwagę na to, co wieczne. Umiejętność patrzenia na świat, dar otwarcia się na «jasność» owocuje panenteistycznym ujęciem świata. Lasy stają się «chórami aniołów, mgła w ofiarę się zmienia kadzielną, w wietrze szumi anielska muzyka» («Wspomnienie» [13, s. 141]). Akcentowana jest przez poetkę harmonia świata ludzi i natury. «Wonny groszek, maciejka i mięta, bzy rozkwitnięte», a także zioła pamiętające «dech kadzideł i szepty litanii» emanują spokój, Boską harmonię. W tej usakralizowanej przestrzeni pieśń śpiewana przez wędrujących ludzi zostaje «wniebowzięta». Naturalną konsekwencją tak budowanego obrazu staje się przekonanie o świętości ziemi («Pszczoły dzwonią: święta, święta, święta boża ziemia, boża macierz…» [13, s. 196]). Kontemplowanie natury prowadzi do ekstatycznych uniesień, do odczuwania bliskości i poniekąd jedności z Absolutem:

Czuję, jak dusza ziemi — z daleka, z daleka,
Rośnie
Od wieków wieka
Do mnie — do duszy mojej — do człowieka.
(…)
Gdziekolwiek rzucę
Wzrok,
Gdziekolwiek zwrócę
Krok,
Tam wszędzie błyska mi
I lśni
Tysiącem farb
— Pierścień życia. —
Z tajemnych snów ukrycia
Dobyty skarb,
Skarb jeden, wiecznie młody,
Krynica żywej wody,
Z której spragniona piję.
Jak miód łaskawej wieści,
Zbierałam sama oto
Ten kryształ i to złoto
Najdoskonalszej treści –
By dzisiaj w sercu mojem
Bolesnych złud spowicia
Opasał żywym zdrojem
— Pierścień życia.

[1] «Święty Augustyn i święty Bonawentura pouczają (...) — jak pisze Jan Tomkowski — że głos Stwórcy rozbrzmiewa także pośród rzeczy skończonych i skazanych na przeminięcie. (...) Cała widzialność okazuje się zaszyfrowanym pismem Boga, stworzenia stają się literami świętego alfabetu. Zdaniem niektórych świat usprawiedliwia swe istnienie, spełniając rolę Księgi lub jej imitacji, skupiając symbole nieskończonych boskich tajemnic. Spoglądając w ten sposób na królestwo natury, pozbywamy się szybko wrażenia pewnej chaotyczności i przypadkowości» [21, s. 20].

Na jego to promienie
Te pola, i te łąki,
I wierne psa spojrzenie,
I dzwonki, i skowronki —
Zbudzona dusza ma
Pomiędzy nieb posową
A łonem czarnej ziemi
Tęczami anielskiemi
W drabinę Jakubową
Tka…
(«Wychodzę w pole z psem…» [14, s. 6–8])

Patriarcha biblijny Jakub «ujrzał we śnie drabinę stojącą na ziemi, a wierzch jej sięgający nieba, i aniołów bożych wstępujących i zstępujących po niej, i Pana wspierającego się na niej» [Gen. 28, 12–13]. Przywołana przez poetkę drabina Jakubowa wyobraża wszechobecność opatrzności boskiej, wyraża także przekonanie, że droga między niebem a ziemią jest zawsze otwarta. Wydaje się jednak, iż Ostrowska dodatkowo jeszcze podkreśla symbolikę wznoszenia się duchowego. Wykładnia proweniencji biblijnej wzbogacona zostaje przez nią o koncepcje genezyjskie. Stopnie drabiny odzwierciedlają bowiem etap wtajemniczenia w drodze ku Absolutowi, a rytm wiersza oddaje taką nadświatową harmonię [por. 9, s. 370]. Pisze poetka:

Słyszę, jak pierwsze kwiaty,
Niby drobne serduszka dziecięce,
Dzwonią, dzwonią nad wodne kobierce.

Zbieram ich pełne ręce!
Zbieram ich pełne serce!
Chłonę ich aromaty
Miodne, rośne i ziemne:
Siostrzyczki moje młodsze,
Cichsze, słodsze,
Tajemne.
(«Wychodzę w pole z psem…» [14, s. 7])

Dla Ostrowskiej świat natury jest poniekąd przypomnieniem preegzystencji duszy. Przywoływane w poetyckim obrazie kwiaty określane są przez nią mianem młodszej siostry w procesie ewolucyjnym. Pojawia się więc (choć w tym fragmencie może jeszcze niezbyt jasno wyeksponowane) przekonanie o psychiczności świata. Cały tom «Pierścień życia» daje wyraz przekonaniu, iż materialna rzeczywistość przesiąknięta, przeniknięta jest duchem, zawiera w sobie cząstkę Ideału. Nieprzypadkowo pojawia się więc takie wyznanie liryczne:

W wszystkich drzewach rośnie Drzewo
Żywota,
W wszystkich zbożach Hostia wciela się Słowu,
W wszystkich gajach śni Ogrójców tęsknota,
W wszystkich wodach cud Szczęsnego Połowu.

Jeno oczy otworzyć światłością,
Jeno myślą bezsilną nie pytać –
Ale serce rozpalić miłością
I w człowieku — Chrystusa powitać.
(«W wszystkich drzewach rośnie Drzewo
Żywota…» [14, s. 71])

Natura, jej tajemnice odsyłają ku wieczności. Dla zrozumienia tego fenomenu niezbędnym jest odrzucenie przywiązania do konwencjonalnego oglądu świata. Otwarcie się na Boga, na Jego miłość i światło owocuje przekonaniem, iż wszędzie są widoczne ślady Jego obecności. Wszechświat jest dla poetki dynamiczną całością, w której stale odbywa się wielkie stwarzanie i stawanie się. Ostrowska zbliża się w swych utworach do postawy panteistycznej, do «teologii procesu» [6, s. 436–455]. Absolut i kosmos są ze sobą ściśle powiązane, stanowią poniekąd dopełniający się proces rozwoju rzeczywistości. Nieprzypadkowo więc powiada poetka w jednym z wierszy:

Serce bije — ogniwo łańcucha,
Co mię spaja z drabiną stworzenia…
Nie kajdany, skuwające ducha,
Ale spójnia ślubnego pierścienia…
(«Jeden wielki opal nieboskłonu…» [14, s. 26])

Budowane przez Ostrowską obrazy łączy wyraźnie eksponowany związek między tym, co naturalne a tym, co nadnaturalne. «Pierścień życia» jest tomem niesłychanie jednorodnym, gdy chodzi o myśl filozoficzną i wypływające z niej przesłanie. Opowiada on — jak już w 1919 r. zauważył ks. Jan Krzyszkowski — «o zrękowinach przyrody, kultury i sztuki z człowiekiem, a człowieka z Bogiem» [8, s. 256]. Mistyka zaślubin — przywoływana wielokrotnie w tekstach poetyckich, ale obecna również i w tytule tomu «Pierścień życia» — jest owocem nadprzyrodzonej miłości. Akcentuje się ów akt poprzez ścisły związek między Stwórcą a dziełami przez niego do życia powołanymi. Natura, kultura, sztuka i człowiek zanurzone są w Absolucie i ściśle z nim związane.

Wyraźnie podkreślany związek człowieka z naturą, afirmacja świata i życia we wszelkich jego przejawach wypływa u Ostrowskiej także z fascynacji postacią św. Franciszka z Asyżu [zob. 23, s. 91–108]. Pisarze młodopolscy niezwykle chętnie przyznawali się do duchowej więzi ze śre-

dniowiecznym myślicielem. Pojęcie «postawa franciszkańska» nabrało w literaturze cech uniwersalnych, stało się rodzajem światopoglądu, i to nie tylko religijnego. Irena Maciejewska zauważa, iż «świętofranciszkańskie umiłowanie natury, zbratanie z nią zapisane w «Pochwale stworzenia» (…) tak samo jak zachwyt dla wolnego, nieskrępowanego normami życia współbrzmiało równie wyraźnie jak motyw buntu i niezgody na zastany świat, z tendencjami przełomu wieków XIX i XX» [10, s. 314]. Ostrowska szczególnie dobitnie eksponuje doskonałość świata natury, jego duchowość. Artystyczną wizję przepełnia franciszkańska miłość wszechstworzenia. W ostatnim wierszu z tomu «Pierścień życia» pojawia się takie wyznanie poetki:

Na moje usta Pan położył słowo,
Jako przymierza pieczęć szmaragdową.

Uszy napełnił muzyką bezmierną,
Grającą w dźwięku i w milczeniu wierną,

Oczy, oślepłe od kurzu próżności,
Dotknął palcami widzącej Światłości

I zatlił serce skrą łask i poskromień
W adoracyjny miłowania płomień.

I oto wiem już, żem idąca społem
Z kwiatem, kamieniem, człowiekiem, aniołem.

Żem — z Wszystkiem Jedno — i jedna mi droga:
Przez mrok i ogień do Światła i Boga.
(«Na moje usta Pan położył słowo…» [14, s. 85])

Doświadczana przez poetkę jedność świata natury, człowieka, i Boga, decyduje o harmonii i doskonałości bytów. Natura jest tym samym głównym sprzymierzeńcem człowieka przeciw światu historii. Staje się pierwszą ojczyzna, mitycznym rajem, a także symbolicznym kościołem. Lasy są «chórem aniołów, mgła w ofiarę się zmienia kadzielną, w wietrze szumi anielska muzyka» («Wspomnienie» [13, s. 141]), wreszcie «w świętości kroczą woły pod baldachimem z winogradów» («Baldachim z winogradów» [14, s. 28])[2]. Wszystko jest znakiem Boga, także zwykłe drzewo, skazane — podobnie jak człowiek — na przemijanie. Linia pionowa — wyznaczająca wzrost drzew — jest dla Ostrowskiej symbolem śpiewu, radości, tęsknoty, życia, jest biegiem do Boga. Linia horyzontalna — znacząca czerwienią pnie drzew przeznaczonych do ścięcia — to «śmiertelny grot ciosu, złomu. Linia poziomu, którą wykreśla zgon» («Tartak słoneczny» IV, 118)[3]. Połączenie tych dwóch linii daje krzyż, symbol wiary, ale i zarazem symbol ofiary:

A tu już brak
I miar i słów…
Zrób krzyża znak
I pacierz zmów.
(«Czarny bór…» IV, 119)

Dostrzeganie tajemnicy w otaczającym świecie wymaga od człowieka pokory i zaufania do teleologicznego układu elementów i zdarzeń. Naturalną postawą staje się w tej sytuacji skupienie na modlitwie. Mówienie pacierza nabiera cech misterium, oznacza duchowe włączanie się w tajemnicę, zgłębianie jej oczami wiary. Poprzez akty wiary następuje więc wgląd w inną, Boską rzeczywistość. Poważnym problemem jest jednak fakt, iż ów wgląd można przekazywać tylko przy pomocy relatywnych kulturalnie symboli. Niemożliwe staje się tym samym wierne oddanie uczuć i doświadczanych stanów.

Kontemplacja natury, ekstatyczne doznawanie jej doskonałości, ścisły związek między stanem wewnętrznym człowieka a obrazem postrzeganego przezeń świata wypływają niewątpliwie z głębokiego przeżycia myśli św. Franciszka z Asyżu, z urzeczenia jego postacią i filozofią życiową. Twórcze promieniowanie myśli franciszkańskiej poświadcza także jeden z najdoskonalszych wierszy Ostrowskiej, uznawany przez krytyków za perłę naszej liryki [zob. 9, s. 368; 22, s. 134–137]:

Magdaleno, ciszo polna,
Magdaleno, ciszo leśna,

Która zlewasz mi pod nogi
Miłosierny balsam drogi
I ocierasz włosy swemi
Stopy, pylne kurzem ziemi –

Z wszechboleści — bezboleśna,
Z wszechniewoli — siostro wolna,

[2] Podobne obrazowanie występuje w twórczości późnego Kasprowicza [zob. 4].

[3] W poemacie «Tartak słoneczny» pobrzmiewają echa poezji Cypriana Kamila Norwida. Motyw krzyża w utworze Ostrowskiej z symbolu czysto religijnego przeobraża się w symbol moralny. Podobnie jest u Norwida, choćby w wierszu «Krzyż i dziecko»:
Oto — wszerz i w z–wyż
Wszystko — toż samo.
*
– Gdzie się podział k r z y ż ?
*
– Stał się nam b r a m ą [12, s. 127].

Dzięki tobie — ciszo leśna…
Dzięki tobie — ciszo polna…
(«Magdaleno, ciszo polna…» [14, s. 11])

Elementem dominującym i organizującym strukturę całego wiersza jest przejmująca cisza. Fizyczna cisza natury — pola, lasu — współbrzmi ze stanem wewnętrznego uciszenia, spokoju, ładu, harmonii. Wspaniała, wolna natura — będąca obrazem a zarazem nosicielką Boga — jest tożsama z przemienioną przez Chrystusa Magdaleną. Manifestowana w wierszu jedność podmiotu lirycznego z przemieniającą naturą, a w dalszej konsekwencji z Bogiem, jest wynikiem aktu pojednania. Ewangeliczny motyw Magdaleny ocierającej swymi włosami stopy Chrystusowe ulega artystycznej transpozycji i zyskuje nowe, głębokie znaczenie. Gest Magdaleny jest niezbędnym warunkiem wewnętrznej przemiany. Włączanie się w sferę «sacrum» możliwe jest jedynie poprzez wyrzeczenie się spraw ziemskich. Gest obmywania stóp zakurzonych ziemskim pyłem ma charakter symbolicznego przekraczania dwóch sfer — ludzkiej i boskiej. Magdalena staje się pośredniczką między zagubionymi ludźmi a miłosiernym Chrystusem. Spokój, jaki stał się jej udziałem po przemieniającym spotkaniu z Jezusem, staje się także udziałem tych wszystkich, którzy poddają się przemieniającej sile natury. Gest ewangelicznej przemiany i oczyszczenia zyskuje rangę nie jednorazowego aktu, ale ciągle powtarzającego się, realizowanego poprzez kontakt z Boską naturą. Pojawiająca się w wierszu triada: Magdalena — Bóg — natura zlewają się w jedną wartość. Dochodzi do pełnego utożsamienia tych trzech elementów, które łączy przemieniająca siła, pozwalająca podmiotowi lirycznemu przekroczyć granicę «profanum», zjednoczyć się z «sacrum».

Równie znaczący w dorobku Ostrowskiej jest jej poemat «Brat Jan» z tomu «Poezje» (1905). Punktem wyjścia dla przeżycia religijnego jest w tym utworze natura pojmowana jako świątynia Boga, postrzegana na wzór franciszkański:

Brat Jan miał ciszę w sercu i modlił się w głos:
«Oto Cię, Panie, sławi wszechstworzenia chór –
ptak każdy pieśnią — każdy kwiat w rozkwicie
modli się Tobie wonią –
i żywie każdy stwór
pod Twoją dłonią;
– ja myśli Twej, o Panie, świecę całe życie,
i mądrość Twoją wielbię, i Twą moc,
o Panie.

Oto pierzcha z Twej woli krótka letnia noc
I słońce wstanie:
czekają Twego słońca bujne kiście ziół,
czekają Twego słońca rozbudzone ptaki,
i złote roje
pszczół,
ażeby z kwiatów zbierać miód na Twoją chwałę
i wosk na świece Twoje —
i wielbi dobroć Twoją stwór wszelaki…
Ja myśli Twej, o Panie, święcę życie całe.

I dzięki składam Tobie, żeś mi pojąć dał
dzieła Twego skończenie ogromne i czyste,
żeś mi dał precz odegnać zgubny świata szał.
Dzięki Ci składam, Chryste».
(«Brat Jan» [13, s. 127–128])

Cytowany fragment nawiązuje do «Pochwały stworzenia» (zwanej także «Pieśnią słoneczną») św. Franciszka z Asyżu. Ostrowska — za przykładem świętego — podkreśla doskonałość natury, jej uporządkowanie. Dominuje postawa uwielbienia. W pieśni pochwalnej jednoczy się świat przyrody nieożywionej z ożywioną (pszczoły, ptaki) [zob. 1]. Wspólnym głosem rozbrzmiewa hymn natury i hymn wyśpiewywany przez człowieka. Aby jednak doświadczyć takiej pełnej harmonii, niezbędne jest osiągnięcie wewnętrznego spokoju. Brat Jan — jak pisze poetka — «miał ciszę w sercu» i owa cisza wewnętrzna (tak wysoko waloryzowana w omawianym wcześniej wierszu «Magdaleno, ciszo polna…») jest źródłem przeżywanych stanów, odczuwania bliskości Boga poprzez jednoczenie się z Jego dziełami. Jest to zatem wyraźne podkreślenie faktu, iż ogląd świata, jego wartościowanie zależy od wnętrza człowieka. To przekonanie poetki zbieżne jest z rozważaniami Leopolda Staffa w jego «Wstępie» do «Kwiatków św. Franciszka z Asyżu»: «I nie świat jest pogodny, jasny i pewny. Jeno duch może być pogodny, jasny i pewny. (…) Zgody i radości nie czerpie się ze świata, lecz się je w świat wkłada. I wtedy rozkwita w całość człowiek. A droga doń długa: praca nad sobą; a ścieżka doń żmudna: doskonalenie się Wnętrzne» [19, s. 15].

Bohater poematu świadomie odrzuca «zgubny świata szał», aby odnaleźć własną ścieżkę do Boga, aby w pełni odczuć harmonię świata. Nieprzypadkowo poemat ma charakter dychoto-

miczny. Druga jego część jest obrazem miasta — siedliska zła i grzechu. Podstawowym, kształtującym poemat elementem jest zasada kontrastu. Harmonii i ciszy świata natury przeciwstawiony jest gwar i dysharmonia miejska. Brat Jan — naśladowca św. Franciszka — organicznie przynależy do świata natury. Pojawiająca się w drugiej części «dziewka w rudych włosów warkoczach, rybaczka żądz» jest przykładem zgubnego oddziaływania wrogiej człowiekowi przestrzeni. Opozycja «sacrum» — «profanum» zyskuje w poemacie rangę przeciwstawnego funkcjonowania człowieka w naturze i w kulturze. Zasygnalizowana antynomia kultury i natury prowadzi do wyraźnie sformułowanego przekonania, iż tylko w świecie natury możliwe jest odnalezienie siebie, zgłębianie tajników duszy, zbliżanie się do transcendentu. Wewnętrzny spokój, uciszenie są świadectwem pogodzenia się z rolą narzuconą człowiekowi przez Stwórcę. Pokora wobec świata zlewa się z zachwytem nad jego doskonałością. W artystyczny sposób uobecniają się franciszkańskie postawy: «fraternitas» i «minoritas».

Ostrowska akcentuje woluntarystyczny charakter stosunku człowieka do Boga. Owa wolna wola (uobecniana w poemacie poprzez prezentację postawy brata Jana i dziewczyny z miasta) odróżnia człowieka od natury. Nieświadome uwielbienie Boga — cechujące świat przyrody — zestawiane jest z ludzką postawą, będącą wynikiem świadomie dokonanych wyborów. Pieśń chwały i uwielbienia głoszona przez człowieka ma więc większą wartość niż naturalna pochwała Bożej doskonałości przez świat natury. Jest ona wynikiem zaakceptowania świata wartości, opowiedzenia się za prymatem pierwiastków duchowych, odrzuceniem złudnej, ziemskiej gradacji. Wybór uczyniony przez brata Jana jest konsekwentnym trwaniem w tradycji wartości bliskich św. Franciszkowi.

Kontemplowanie świata natury prowadzi zatem u Ostrowskiej do rozpoznawania w niej śladów obecności Boga. Poprzez świat zdaniem poetki «niewyczerpanie, niestrudzenie płynie strumień żywej Łaski». Stwórca zawiera z Ziemią przymierze, dlatego «po szczerozłotym moście zorzy z niebiosów duch zstępuje Boży» («Niewyczerpanie, niestrudzenie…» [14, s. 92]). Obraz tęczy (wielokrotnie pojawiający się w wierszach Ostrowskiej) ma swoje korzeni w tradycji biblijnej i w bliskiej autorce poezji Słowackiego [zob. 2, s. 231–248]. To wizualne potwierdzenie Bożej obecności, błogosławieństwa, przymierza. Prowadzi ono w konsekwencji do naturalnej sakralizacji przestrzeni i czasu[4]. Wszystkie elementy postrzeganego świata niosą obraz Boga, są świadectwem Jego istnienia. Ostrowska przekonuje swych czytelników, iż naturalnym pragnieniem każdego człowieka jest poznanie Boga. Poszukuje ona dróg wiodących do Niego. W swych przemyśleniach zbliża się do przekonań wypływających z myśli św. Franciszka. Także Mistrz Eckhart podkreślał, iż w świecie natury dostrzegamy jedynie przejawy boskości, zwykle jeszcze zmącone przez istnienie kategorii wielkości, czasu i przestrzeni. Ale przecież i te rozproszone okruchy, widzialne ślady Bożej obecności odsyłają ludzi wrażliwych i otwartych ku Absolutowi. Poznawanie Boga ma więc charakter mistycznej tajemnicy, metafizycznego śledzenia pozostawionych przez Niego śladów, kontemplowania Jego dzieł.

Doświadczenie religijne nie tylko rozszerza horyzont poznawczy, ale pozwala także odkryć element boskości w ciągach zdarzeń. Utożsamianie Logosu praw przyrody z Bogiem myśli chrześcijańskiej nie jest wolne od elementu poezji także na gruncie samej filozofii [zob. 18; 24]. Poezja taka rodzi się bowiem z filozoficznego zadziwienia harmonią natury i w refleksji nad tą doskonałością prowadzi umysł ku granicom racjonalnych poszukiwań, poszerzając perspektywę doznań i obszar poznania. Ostrowska poprzez kontemplację świata dostrzega głębszy sens i ukryte piękno rzeczy[5]. Odczuwa metafizyczny wymiar rzeczywistości:

Błękit? Nie błękit, a chrzest;
Obłoki? Nie! — modlitwy złote.
O, Ty jeden coś jest, który jest,
Racz przemienić moja tęsknotę.

Racz przemienić moją wielką tęsknotę
Jak błękit w kąpiący chrzest,
Jak obłoki w modlitwy złote –
O, Ty jeden coś jest, który jest!
(«Błękit? Nie błękit, a chrzest…» [14, s. 204])

[4] Egzemplifikacją są m.in. wiersze: «Ktoś cicho płacze nad lasem...», «Błękit? Nie błękit, a chrzest...», «W wieczornych dzwonach...», «Serdeczne rozrzewnienie...», «O, jakoweż posłowie...», «Ziemia śni wiecznie utracony raj...», «Dzięki Tobie...», «Ziarno», «Nieznani bracia moi, samotnicy cisi...», «Zdobyć się na pokorę...», «Pokłony zbożnych niw...», «Tajń, którą szepce kłośny łan...».

Na temat kontaminacji czasu i wieczności pisze Jean Guitton [zob.].

[5] «Kontemplować — pisze Walter J. Burghardt SJ — to znaczy być w miłości z rzeczami stworzonymi przez Boga, z ludem Boga i z samym Bogiem» [cyt. za: 24, s. 216; zob. także 7].

LITERATURA

1. Franciszek z Asyżu. Pisma św. Franciszka i św. Klary / Tłum. z łac. K. Ambrożkiewicz. — Warszawa : Ojcowie Kapucyni, 1992. — 239 s.

2. Furmanek E. Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza Słowackiego / Emilia Furmanek // Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego. — T. II. — Białystok : Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2007. — S. 231–248.

3. Guitton J. Sens czasu ludzkiego / Przeł. W. Sukiennicka / Jean Guitton. — Warszawa: «Pax», 1989. — 93 s.

4. Igliński G. Pieśń wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasprowicza w latach 1906–1926 / Grzegorz Igliński. — Olsztyn : Wydawnictwo WSP w Olsztynie, 1999. — 579 s.

5. Iz. K. (Izydor Kuncewicz). Teatr. («Interes interesem» — komedia w 3 aktach Oktawiusza Mirbeau) / Przekł. B. Ostrowskiej // «Dziennik Polski». — Lwów, 1904. — Nr 17. — S. 3.

6. Kowalczyk S. Wieki o Bogu. Od presokratyków do teologii procesu / Stanisław Kowalczyk. — Wrocław : Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, 1986. — 472 s.

7. Krukowska H. Bóg Mickiewicza na tle apofatyzmu wschodniego chrześcijaństwa / Halina Krukowska // Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w literaturze XIX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004. — S. 329–338.

8. Krzyszkowski J., ks. Z poetyckiej niwy / Józef Krzyszkowski // «Przegląd Powszechny». — 1919. — T. 143–144.

9. Lichański S. Spójnia ślubnego pierścienia (Liryka Bronisławy Ostrowskiej) // Lichański S. Cienie i profile / Stefan Lichański. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. — 519 s.

10. Maciejewska I. Franciszkanizm w poezji Młodej Polski / Irena Maciejewska // Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań / Pod red. S. Fity. — Lublin : TN KUL, 1993. — S. 309–327.

11. Maciejewski M. Biblie romantyków / Marian Maciejewski // Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu / Pod red. D. Zamącińskiej, M. Maciejewskiego. — Lublin : TN KUL, 1995. — S. 7–42.

12. Norwid C. K. Pisma wierszem i prozą / Wybrał i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki / Cyprian Kamil Norwid. — Warszawa : PIW, 1973. — 346 s.

13. Ostrowska B. Pisma poetyckie. — T. I. Opale. Poezje / Bronisława Ostrowska. — Warszawa : J. Mortkowicz, 1932. — 218 s.

14. Ostrowska B. Pisma poetyckie. — T. IV. Pierścień życia. Tartak słoneczny. Wiersze ostatnie / Bronisława Ostrowska. — Warszawa : J. Mortkowicz, 1933. — 228 s.

15. Ostrowska-Grabska H. Bric à brac 1848–1939 / Halina Ostrowska-Grabska.– Warszawa : PIW, 1978. — 453 s.

16. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych / Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich. Wyd. 5 na nowo oprac. i popr. — Poznań : «Pallotinum», 2002. — 1468 s.

17. Słowacki J. Krąg pism mistycznych / Opr. A. Kowalczykowa. Wyd. 2 przejrzane / Juliusz Słowacki. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997. — 290 s.

18. Sochoń J. Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej. Studium historyczno-hermeneutyczne / Jan Sochoń. — Warszawa : «Pax», 1998. — 522 c.

19. Staff L. Wstęp // Kwiatki św. Franciszka z Asyżu. — Warszawa : Pax, 1993. — S. 5–21.

20. Świat z tajemnic wyspowiadany. Studia o «Samuelu Zborowskim» Juliusza Słowackiego / Praca zbiorowa pod red. M. Kalinowskiej, J. Skuczyńskiego i M. Bizior. — Toruń : Wydawnictwo UMK, 2006. — 382 s.

21. Tomkowski J. Mistyka i herezja / Jan Tomkowski. — Wrocław : «Paradox», 1993. — 302 s.

22. Wydrycka A. «…Rymów gałązeczki skrzydlate…». W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej / Anna Wydrycka. — Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 1998. — 210 s.

23. Wydrycka A. Nurt franciszkański w liryce Bronisławy Ostrowskiej / Anna Wydrycka // Dzieło świętego Franciszka z Asyżu. Projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku / Pod red. D. Kielak, J. Odziemkowskiego, J. Zbudniewka. — Warszawa : Wydawnictwo UKSW, 2004. — S. 91–108.

24. Życiński J. Trzy kultury. Nauki przyrodnicze, humanistyka i myśl chrześcijańska / Józef Życiński. — Poznań : «W Drodze», 1990. — 254 s.

Кшиштоф ЗАЯС
Ягеллонський університет

СУХОМЛИНОВ О. М. ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ. МОНОГРАФІЯ. — ДОНЕЦЬК : «ЛАНДОН», 2012. — 430 с.

Дослідження польської літератури «кресів» на рівні художніх етнокультурних моделей багато в чому пояснюють явища гіпертекстуальності та інкорпоративності пограничного макротексту, поглиблюють науково-змістові й часопросторові можливості аналізу польсько-українського культурного феномену пограниччя, розширюють термінологічний апарат теорії, історії літератури, семіотики, імагології, культурної та соціальної антропології.

Дослідник робить спробу розширити семантику поняття «пограниччя», вказуючи на те, що сам термін став знаком певного способу мислення та наукових досліджень у гуманітарних науках, що характеризується не тільки новизною, але й своєрідною культурною вищістю, а тому розширює традиційні сфери його застосування.

Як зазначається у вступі монографії О. М. Сухомлинова, література українсько-польського пограниччя ХХ ст., особливо етнокультурний аспект лімінального макротексту, залишається маловивченим явищем сучасного літературознавства, що значно звужує уявлення про повноту літературного процесу у цілому, його полікультурне розмаїття, художній плюралізм та проблемну багатовекторність імагологічних презентацій. Автор слушно зазначає, що суспільні, політичні та економічні перетворення минулого століття призвели до того, що у більшості європейських країн місце моноглосної культурної моделі посіли моделі поліглосії та мультикультуралізму, що стало іманентною часткою європейської ідентичності, де політичні кордони змінювалися значно швидше ніж культурні. Проблема культурної інтерференції та полісемії етнокультурної моделі порубіжжя набула особливої ваги у світлі новітніх постколоніальніальних студій і сучасного пограничного дискурсу.

О. Сухомлинов робить вагомий внесок у дискусію щодо змістовності та доцільності вживання наукового терміну польського літературознавства «креси», яке є правомірним, змістовним та самодостатнім, проте, з точки зору українського літературознавства й бачення лімінального простору, містить у собі елементи експансивності. У такому контексті концепт «пограниччя» є більш всеохоплюючим, об'єктивно зумовленим та концептуально обґрунтованим. У монографії наголошується, що інтердисциплінарність та багатофункціональність категорії «пограниччя» обумовлена її універсальністю, що, з одного боку, відображає глибинні палімпсести сучасних цивілізацій і культур, держав, народів і регіонів, а з іншого — художньої літератури, що репрезентує ці ж самі цивілізації та культури, держави, народи й регіони.

Автором здійснений аналіз авторських етнокультурних моделей польсько-українського пограниччя, представлених у прозових творах Я. Івашкевича, Л. Бучковського, В. Одоєвського, А. Хцюка, Р. Верника та М. Шофер, що дозволяє більш глибоко та детально простежити взаємозалежності та взаємовпливи лімінальніх текстів ХХ століття, дослідити закономірності, висвітлити генезис та особливості розвитку польської літератури ХХ ст. на польсько-українському кресо-пограниччі, виявити та дослідити імагологічні концепти етнокультурної моделі польської художньої літератури порубіжжя.

Проаналізувавши художні твори згаданих кресових письменників, Олексій Сухомлинов доходить до низки висновків, зокрема стверджуючи, що етнокультурна модель повоєнної прози польсько-українського пограниччя за проблематикою, стильовими та поетичними особливостями є відмінним рівнем генезису. З одного боку, літераторів продовжувала приваблювати сентиментально-ностальгічна стилістика сприйняття вінценто-полівських «кресів», а з іншого — у письменницькому середовищі виникла стійка тенденція до ху-

дожнього осмислення складних історичних, культурних і політичних реалій воєнного та повоєнного часу в контексті українсько-польського конфлікту, формувалась колективна перцепція кресо-пограниччя як «проклятої землі». Дослідник зауважує, що основою художньої етномоделі пограниччя є авторське уявлення про світ малої вітчизни, особистісна пам'ять і свідомість індивіду, а також феномени колективного порядку: колективна свідомість та історична пам'ять, в основі яких лежать більш конкретні концепти: архетипи, стереотипи, міфи тощо. Пограничний текст вирізняється поліфонічністю комунікативних етномоделей і визначається відкритістю на впливи «іншого», а також призводить до інкорпорації та гіпертекстуальності польсько-української художньої літератури.

Дослідження Олексія Сухомлинова є внеском у сукупність теоретичних знань про культурні пограниччя, зокрема польсько-українське, структурованість, предметність і цілісність імагологічних презентацій у польській літературі XX ст., оригінальним системним сегментом якої є література лімінального простору.

МОВОЗНАВСТВО

Jarosiaw KARZARNOWICZ
Akademia Pomorska (Siupsk)

POLSKIE ANTROPONIMY I TOPONIMY A KONTYNUANTY PRASJOWIACSKIEGO RDZENIA *grom-//*gram-//*grm- W JKZYKACH SJOWIACSKICH

*У статті розглядаються продовження праслов'янського кореня *grom-// *gram-// *grm- у польських антропонімах і топонімах. Привертає увагу в них чергування кореня grom-//gram-, яке деякі дослідники поєднують з фонетичними процесами у другому з них — асиміляцією на відстань голосної **o** під впливом подальшого **a**. Проблемою залишається лише відсутність доказів цієї асиміляції в польській мові у найдавніші часи. Таким чином стаття є спробою пошуків інших шляхів вирішення цього питання.*

Ключові слова: *антропонім, топонім, праслов'янський, корінь слова, польський, слов'янський, асиміляція на відстані.*

*W artykule omawiane s№ kontynuanty psi. rdzenia *grom-// *gram-// *grm- w polskich antroponimach i toponimach. Uderza w nich obocznoњж rdzenia grom-//gram-, ktyr№ niektyrzy badacze i№cz№ z procesami fonetycznymi w drugim z nich — upodobnieniem na odlegioњж samogioski **o** pod wpiywem dalszego **a**. Problemem pozostaje tylko brak poњwiadczec tego upodobnienia w polszczyцnie juї w najdawniejszych czasach. Dlatego artykui jest pryb№ poszukiwania innych rozwi№zac tego zagadnienia.*

Siowa kluczowe*: antroponim, toponim, prasiowiacski, rdzec wyrazu, polski, siowiacski, upodobnienie na odlegioњж.*

*The article discusses the continuation of Proto-Slavic core *grom-// *gram-// *grm- in Polish anthroponymy and toponymy. Alternation hits them core grom-//gram-, which some researchers combine phonetic processes in the second of them — conformed to the distance of the vowels **o** under the influence of **a** further. Problem is just a lack of credentials of assimilation in the Polish language in earlier times. Therefore, the article is an attempt to look for other solutions to this problem.*

Keywords: *antroponym, toponym, Proto-Slavic, the core of the word, Polish, Slavic, assimilation at a distance.*

Obszar siowiacski dzieli sik obecnie na trzy duїe grupy jkzykowe, jednak pod kilkoma wzglkdami moїna w nim wyodrkbniж dwa wikksze obszary — pyinocny (grupuj№cy wspyiczesne jkzyki wschodnio- i zachodniosiowiacskie) i poiudniowy. Ten do dziњ їywy podziai kontynuuje identyczny podziai prasiowiacskiego obszaru jkzykowego. Oprycz wymienianych w praktycznie kaїdym podrkczniku gramatyki porywnawczej jkzykyw siowiacskich takich cech fonetycznych i morfologicznych, jak rozwyj cyrkumflektowanych grup nagiosowych *orT-, olT- > roT-, loT (np. pol. robota, ukr. робити, pol. iydka, iydц, ros. лодка itp.), rozwyj tzw. trzeciego jaж jako koccywki dopeiniacza liczby pojedynczej deklinacji їecskiej w dawnych tematach -*ja w opozycji do poiudniowosiowiacskiej koccywki -к (np. stpol. M. *ziemia*; D. *ziemie*, strus. M. *zemľa*, D. *zemlě* wobec cerkiewnosiowiacskiej M. *pustyni*, D. *pustyck* itp.), koccywka mianownika liczby pojedynczej imiesiowu czynnego czasu teraцniejszego –a (np. stpol. rzeka, niesa, strus. *bera, nesa* zachowane do dziњ w jkzyku rosyjskim) wobec typowej poiudniowosiowiacskiej koccywki –y (scs. *reky, rek№лъta, mesy nes№лъta*) dla czasownikyw o tematach -*o//-*e (-*jo//-*je, -*no//-*ne), wymieniж tu moїna kilka wspylnych cech leksykalnych, na przykiad pyinocnosiowiacski 'byr' z psi. *borъ 'las iglasty, las sosnowy, byr' wobec poiudniowosiowiacskiego znaczenia siwc., serb., chorw. bor 'sosna', czy obocznoњж psi. rdzeni: *grom- (pyinocnosiowiacskie) wobec poiudniowosiowiacskich postaci tego rdzenia *gram-//*grm- (pol. gromada, ogromny, ros. громадный, огромный; cerkiewnosiowiacski sъgromaditi, sъgramaħdati), co jest tematem niniejszego opracowania.

Podstawowe znaczenie rdzenia gram-//grom- zawiera w sobie komponenty 'zgarniaж, zbieraж, skupiaж, pikrzyж' i tym podobne, jak na to wskazuj№ wspyiczesne siowiacskie leksemy zawieraj№ce rdzec. Znaczenie to jest na przykiad bardzo czytelne w cerkiewnosiowiacskim sъgramaditi, sъgramaħdati zanotowanym w XV-wiecznym «Apostole» redakcji wschodniosiowiacskiej wiasnoњci Biblioteki Hьl№skiej nr sygnatury R 182 III przygotowanym do druku przez J. Karzarnowicza. Na karcie 50b czytamy siowa *sъgramaħdъu sк Pavlu roħdija mnoħьstvo i vъzloħьъa na ognь*, imiesiyw czasu przesziego *sъgramaħdъu sк* jednoznacznie nawi№zuje do znaczenia 'zbieraж,

zgarniaж'. Podobne znaczenie moïemy odnaleцж w cerkiewnosiowiacskim euchologium redakcji macedocskiej z XIII wieku przygotowanym do druku w Pracowni Jкzyka Cerkiewnosiowiacskiego Instytutu Slawistyki PAN w Gdacsku przez J. Karzarnowicza i W. Juczycsk№ pod kierunkiem prof. dr hab. Leszka Moszycskiego, a obecnie wydanym juï przez badaczy macedocskich pod nazw№ *Treskaveuki euchologium* [16]. Porywnanie obu wersji (polskiej przygotowanej do druku i wydanej macedocskiej) wskazuje niekiedy na powaïne rozbieïnoњci w odczytaniu czкsto trudno czytelnego rкkopisu. Jednym z takich miejsc jest karta 81ᵛ. Wediug J. Karzarnowicza ustкp w wersie 10–11 brzmi *synu bo molim sк i vъpijeть blagoslovenь bogъ otьcь sъnma gromadeљtago* (...) Wediug wydania zabytku ten sam ustкp powinien brzmieж *synu bo molim sк i vъpijeть blagoslovenь bogъ otьcь sъnma grom pohd№љtago...* Wyraz znany jest w cerkiewnosiowiacskim juï w zabytkach XI wieku (Pandekty Antiocha w redakcji ruskiej) z obocznoњci№ rdzenia grom- // gram-, pojawia siк jednak powszechnie w zabytkach poiudniowosiowiacskich od XIII wieku (Apostoi Strumicki, Apostoi Љiљatowacki, Pandekty Antiocha redakcji serbskiej z XIV wieku) [4] juï o postaci rdzenia gram-. Wspyiczesny jкzyk buigarski zna wyrazy громада i грамада, грамаден w tych samych znaczeniach 'kupa, gromada, zebrana w jednym miejscu wiкksza iloњж jakichњ rzeczy, b№dц dodatkowo rzeczy poukiadanych jeden na drugim. Грамада dodatkowo moïe oznaczaж 'jednorodne rzeczy zebrane i poukiadane jedna na drugiej'[17], w jкzyku czeskim wyraz hromada i jego pochodne (hromadka, hromadeиka, hromadinka, hromadisko, hromadiљte) ma znaczenie 'kupa, větљi роиet, mnohstvi něиeho'[11]. Podobne znaczenie obecne jest teï w rosyjskich kontynuantach громоздкий, громоздить, громождать[1], jednak w powszechnym uïyciu wi№ï№ siк one z pojкciem 'zbieraж соњ, zajmowaж powierzchnik z wysiikiem, trudem, ocikïale'. Zawкïone pojкcie zbierania, zgarniania kontynuuje ukraicski czasownik громадити, громадитися 'zbieraж, zgarniaж przy pomocy jakiegoњ narzкdzia'[15]. Ma on jednak sporo derywatyw i wyrazyw przez niego motywowanych, w ktyrych obserwujemy przesuniкcia semantyczne 'zbieraж, zgarniaж'- 'zbieraж, zgarniaж ludzi w jakimњ okreњlonym celu'- 'zgromadzenie, zbiorowisko, grupa ludzi'- 'wieњ, gmina'- 'towarzystwo, spoiecznoњж': громада 'grupa ludzi, spoiecznoњж', громадський 'zwi№zany z grup№ ludzi, ze spoiecznoњci№', громадянин 'naleï№cy do grupy ludzi, spoiecznoњci', громадянство 'spoiecznoњж, ogyi spraw zwi№zanych ze spoiecznoњci№', громадянський, громадянщина 'spoieczny, zwi№zany ze spoiecznoњci№, grup№ ludzi'. To samo znaczenie maj№ leksemy oparte na rdzeniu grom- w jкzyku biaioruskim: грамада, грамдзянін, грамадзянскі, грамадскі, грамадскасць, грамадства. Postaж taka tych leksemyw jest zapewne wywoiana zjawiskiem akania oddawanym w ortografii biaioruskiej, a nie obocznoњci№ rdzeni grom-//gram-. W znaczeniu leksemyw przebija wyraцnie komponent 'grupa ludzi zamieszkuj№cych jedno terytorium lub powi№zanych ze sob№ uwarunkowanymi historycznie i spoiecznie formami wspyiïycia' [18]. W jкzyku polskim gromada nawi№zuje do pojкcia 'zbiorowisko, grupa ludzi (zamieszkuj№cych jakiњ wspylny obszar)' lub po prostu 'zbiorowisko, duïa iloњж czegoњ'. W gwarze kurpiowskiej nast№piia w tym przypadku konkretyzacja znaczenia gromada, gromadka 'jednostka miary uïywana przy sprzedaïy wкgla drzewnego, kupa', a dawni mieszkaccy Kurpiowszczyzny wкgiel drzewny wypalali i sprzedawali [3, s. 46]. Wszystkie te wyrazy maj№ bardzo podobne lub nawet pokrewne nawi№zania baityckie [10, s. 347–349; 16]. Materiai staropolski poњwiadcza takïe tylko postaж rdzenia grom- w wyrazie gromada 'zebranie gospodarzy wiejskich, mieszczan, czionkyw cechu; tium ludzi' [12, s. 493–494]. Uderza tu obocznoњж rdzenia. Postaж grom- jest charakterystyczna dla jкzykyw zachodniosiowiacskich i wschodniosiowiacskich, postaж grom- i gram- znane s№ na poiudniu Siowiacszczyzny. Postaж gram- jest postaci№ izolowan№ i to moïe њwiadczуж o jej pierwotnoњci, natomiast formy z rdzeniem grom- mog№ uchodziж za wtyrne. Istnieje jednak przeciwne wyjanњnienie dopatruj№ce siк w postaci grom- pierwotnoњci, a wtyrnoњci w postaci gram- [20, s. 103].

Rdzec grom- odnajdujemy w licznych polskich nazwiskach i mniej licznych nazwach miejscowych. Siownik Kazimierza Rymuta [9] notuje nastкpuj№ce nazwiska oparte na tym rdzeniu: Gromada, Gromadczuk, Gromadczyk, Gromadecki, Gromadka, Gromadko, Gromadio, Gromadowski, Gromadzik, Gromadzicski, Gromadzki, Gromadzkiewicz. Nazwy miejscowe z rdzeniem grom-: Gromadzice (d. woj. kieleckie, gm. Bodzechyw, gm. Czarnoïyiy, d. woj. sieradzkie), Gromadka (wieњ gminna w d. woj. leszczycskim), Gromadno (gm. Kcynia, d. woj. bydgoskie) [5]. Nie bкd№ tu jednak naleïeж nazwy miejscowe Gromadzin (d. woj. gdacskie), Gromoty (gm. Iiawa, d. woj.olsztycskie), jako nadane sztucznie

[1] Znane rosyjskiemu leksemy громада, огромный w powszechnym mniemaniu uchodz№ za poïyczki polskie, por. o tym siownik wydany przez W. Witkowskiego [14].

przez urzкdnikyw po II wojnie ћwiatowej. Wszystkie nazwiska wywodzi siк od leksemu *gromada* lub od miejscowoћci Gromadzice [8].

Istniej№ jednak w Polsce nazwiska oparte na rdzeniu gram-. K. Rymut notuje nastкpuj№ce: Gramacki, Gramada, Gramadka, Gramadzki, Gramala, Gramaia, Gramana, Gramat, Gramatka, Gramatnikowski, Gramatowski. Najliczniejsze jest nazwisko Gramacki (126 osyb, zamieszkuj№cych dawne wojewydztwa suwalskie, biaiostockie, bydgoskie, elbl№skie, gdacskie, ostroiкckie, poznacskie, torucskie, warszawskie). Nie s№ to jednak dane do kocca prawdziwe, brakuje w nich mianowicie informacji o nosicielach nazwiska Gramacki z wojewydztwa olsztycskiego (Machary, Piasutno, Piecki w okolicach Szczytna). Kazimierz Rymut nie wyjaћnia jednak etymologii tych nazwisk. Z punktu widzenia strukturalnego s№ to formy przymiotnikyw od podstaw gramata, *gramada, gromada. wszystko wskazuje na to, їe postaж Gramadzki pochodzi od Gromadzki przez upodobnienie na odlegioћж *o...a> a...a*.[2].

Niejasna nadal pozostaje podstawa nazwiska Gramacki. Nie sposyb wykluczyж tu jakiejћ rzadkiej realizacji podstawowego gromada > gramada z upodobnieniem na odlegioћж samogioski, co nie jest w gwarach polskich procesem wyj№tkowym. Wobec tego Gromadzki (od apelatywu gromada lub nazwy miejscowej Gromadzice) > Gramadzki, a w wyniku powszechnie znanych przeksztaicec fonetycznych mogia powstaж postaж Gramacki. W materiale staropolskim zwrociж musi uwagк zupeiny brak postaci obocznych z gram- w staropolskich nazwiskach Gromadza, Gromadzki, Gromadzin/ Gromadzyn, podczas gdy zanotowano postaci z grem- (Gremecki, Gremedzki) [13, s. 206–208].

Nie moїemy wreszcie wykluczyж, їe nazwisko powstaio na terenie zamieszkaiym przez Biaiorusinyw i jest bezpoћrednim nawi№zaniem do biaioruskiego przymiotnika грамадскі zwi№zanego z pojкciem ‘grupa, wspylnota ludzi’. Грамадскі to ‘cziowiek zwi№zany z tak№ grup№ ludzi, dziaiaj№cy w takiej grupie, lub teї dla niej’, a st№d blisko juї do pojкж cywilny, spoieczny, obywatelski’.

Nazwiska *Gromadzki, Gromacki, Gramadzki, Gramacki* na Kurpiowszczyцnie w dawnym woj. ostroiкckim mog№ wreszcie nawi№zywaж do wspomnianego wyїej regionalnego znaczenia gromada, gromadka ‘jednostka miary wкgla drzewnego’. Wspomniany juї tutaj niestrudzony badacz zwyczajyw, folkloru i їycia kurpiowskiego Adam Chкtnik wskazuje na typowy na Kurpiowszczyцnie w XIX i pocz№tkach XX wieku proces przemiany dawnych kurpiowskich nazwisk odprzezwiskowych lub odapelatywnych na «szlacheckie» z przyrostkiem –ski, -cki. Jak sam wspomina, proces ten nie byi drogi i kosztowai zaledwie 2 ywczesne ruble [3, s. 52–53]. Od nazwiska Wilk (a to od apelatywu wilk) powstai Wilczycski, Sosna (zapewne od apelatywu sosna) — Sosnowski, Malon — Malanowski, Lis — Lisiecki, wiкc prawdopodobne wydaje siк nastкpuj№cy kierunek przemian: apelatyw gromada → nazw. Gromada → nazw. Gramadzki, Gramacki z upodobnion№ na odlegioћж samogiosk№, byж moїe z chкci wiкkszego oddalenia nazwiska od apelatywu. Potwierdzeniem tej hipotezy mog№ byж przytoczone przez Chкtnika nazwiska Kijewski i Perzanowski od Kijek i Perzon [3, s. 52]. Spodziewany Kijkowski mygi mimo «szlacheckiego» przyrostka brzmieж ћmiesznie i niedostojnie, przez bezpoћrednie skojarzenie z odpowiednim apelatywem.

Niezwykle kusz№ce wydaje siк wyprowadzanie tego nazwiska bezpoћrednio od baityckich odpowiednikyw rdzenia. Istnieje w litewskim rzeczownik *gramatas*, *gramactas* ‘wielka bryia, coћ duїego’, do czego nawi№zuje siowiacska *gromada. Gramacki to moїe tyle co ‘ktoћ duїy, wielki’. Dodajmy tu, їe rdzec gram- w nazwach miejscowych najczкћciej wystкpuje w Polsce pyinocno-wschodniej. Znane s№ tu nazwy terenowe nawi№zuj№ce do nazwiska Gramacki lub zawieraj№ce rdzec gram- w Polsce pyinocno-wschodniej. S№ to: Gyra Gramackich (nazwa wzgyrza w d. woj. suwalskim), Gramaczycska Gyra (wzgyrze, pole i їwirownia w gm. Wiїajny, d. woj. suwalskie), Gramawizna (i№ka w gm. Korycin, d. woj. biaiostockie), Gramowe Pioski (pole we wsi Giuszyn, gm. Krasnopol, d. woj. suwalskie) [1, s. 131–132]. Jak wiadomo, gwary polskie tych terenyw wykazuj№ cechy gwar biaioruskich lub litewskich.

K. Rymut nazwisko Gromacki wyprowadza od apelatywu *grom* i czasownika *gromiж*. Maj№ one wyraцne nawi№zania baityckie w postaci *gramŭti* ‘uderzyж w ziemiк, raћж z haiasem’ [2, s. 158], a to z kolei nawi№zuje do starogermacskiego *gram- ‘gniewny’ [10, s. 347]. Potwierdzeniem tego mog№ byж dane staropolskie. *W Siowniku staropolskich nazw osobowych* zanotowano bowiem postacie nazwiskowe Gromnicki, Gromicki, Gramnicki, Gramicki, oba ostatnie jako oboczne do pierwszych. St№d piyn№iby wniosek, їe postaж *gram* powinna

[2] Jednak Gramaccy zamieszkuj№cy dawne wojewydztwo ostroiкckie powinni byж zapewne Gramadzkimi. Nosicieli nazwiska Gramadzki jest w kraju tylko 18, z tego wiкkszoћж zamieszkuje dawne ostroiкckie (11 osyb), nosicieli nazwiska Gramacki w Ostroiкckiem zaћ jest tylko 5. Za takim wyjaћnieniem przemawiaiyby tylko dane statystyczne.

вуж znana w Siowiacszczyцnie lechickiej w znaczeniu 'grom' (jak np. poiabskie *grameti* 'grzmież, w ktyrym jednak a pochodzi z jeru) [6, s. 68]. Tu naleï№ teï pierwotne zapisy nazwy Grzmi№ca w dawnym wojewydztwie koszalicskim w postaci Gramencz, Grumencz, st№d niemiecka nazwa Grementz [7, s. 108].

Nazwisko Gromnicki moïe nawi№zywaж do apelatywu *gromnica*, a ten ma pierwotne znaczenie 'њwieca zapalana od gromyw lub dla odwrycenia gromyw w czasie burzy'. Postacie Gromicki, Gramicki nawi№zuj№ do apelatywu *grom*. Moïe od Gramicki przez upodobnienie samogioski powstai Gramacki przy skojarzeniu z postaci№ Gromacki.

Ponadto moïna wi№zaж nazwisko Gramacki z polskim dialektyzmem gramata, gramatka, maj№cym nawi№zania innosiowiacskie, na przykiad czeskie hramatika ('polewka chlebowa), ukraicskie gwarowe грамотика ('czosnek tiuczony z sol№ i wod№'), oznaczaj№cym potrawк — zupк z wina lub piwa z dodatkiem chleba, masia soli, kminku i cukru, powszechnie znan№ w XVI–XVII wieku [2, s. 158; 9][3] i przygotowywan№ niekiedy do dziњ[4]. Znaczenie pierwotne nazwiska naleïaioby wtedy zaioïуж w postaci 'taki jak gramatka, maj№cy zwi№zek z gramatk№' (вуж moïe osoba siyn№ca z podawania i przygotowywania takiej potrawy lub metaforycznie niepochlebnie o kimњ, kto jest taki jak gramatka, czyli maio trењciwy, nie wiele warty. Zupa na winie lub piwie z dodatkiem chleba i ziyi nie ma specjalnych wartoњci odïywczych, nie jest na pewno tiusta, moïe wiкc i *gramacki to pierwotnie 'cziowiek bardzo szczupiy, chudy'). *Siownik staropolskich nazw osobowych* notuje tylko postaж Gramatyka (Petro Gramatica, z roku 1470 i 1480) motywowan№ przez wyraz gramatyka, nawi№zuj№c№ do omywionego tu znaczenia [12, s. 195].

Przyjкcie tej etymologii przemawiaioby za rodzimoњci№ na gruncie polskim rdzenia gram- , ktyrego kontynuantem mygiby вуж leksem *gramoliж siк* i jego ekspresywne derywaty w postaci *gramol, gramuia, graman, grama* o wspylnym znaczeniu 'niezgrabny, ociкïaiy', ponadto dialektyzm *gramaж siк* 'kroczyж z wielkim wysiikiem'. *Gramoliж siк* to 'niezgrabnie, powoli i z trudnoњci№ wchodziж na coњ; wydostawaж siк z czegoњ'. Blisko st№d do pojкcia 'zbierania, napeiniania, zajmowania powierzchni'. Moïna by zatem przyj№ж pierwotne psi. *gram- 'napeiniaж, zajmowaж jak№њ powierzchnik, zbieraж, naciskaж, њciskaж' bardzo zbliïone semantycznie do psi. *grom- (porywnajmy tu znaczenie wyrazyw громада, грамада w buigarskim).

W podsumowaniu naleïy podkreњliж zatem obocznoњж rdzenia grom-//gram-//grm- w caiej Siowiacszczyцnie, ze specjalizacj№ postaci grom--na pyinocy obszaru siowiacskiego, вуж moïe z zachowaniem pewnych postaci z gram-, obie postacie w staroruskim moïna bardzo iatwo wyjaњniж wpiywem cerkiewszczyzny, na poiudniu wreszcie zachowaiy siк wszystkie trzy postacie. Nazwisko *Gramacki* wi№zaж moïna z obszarami o wpiywach biaioruskich lub litewskich, poza tym z form№ nazwiska *Gramadzki, Gromadzki*, z dialektyzmem *gramata, gramatka,* wreszcie z apelatywem *grom.* Innym moïliwym do przyjкcia rozwi№zaniem jest propozycja K. Rymuta, wyprowadzaj№ca nazwisko *Gramacki* od postaci gramaж siк 'iњж z trudem, gramoliж siк' [8].

LITERATURA

1. Barszczewska N., Giuszkowska J., Jasicska T., Smuikowa E. Siownik nazw miejscowych pyinocno-wschodniej Polski / Nina Barszczewska i in. — Warszawa : Wydawnictwo UW, 1993. — T. 1. A-N. — 318 s.

2. Brьckner A. Siownik etymologiczny jкzyka polskiego / Aleksander Brьckner. — Warszawa : Wiedza Powszechna, 1998. — 805 s.

3. Chкtnik A. Z Puszczy Zielonej / Wyboru pism dokonai i wstкpem opatrzyi H. Syska / Adam Chкtnik. — Warszawa : Ludowa Spyidzielnia Wyawnicza, 1978. — 132 s.

4. Miklosich F. Lexicon palaeoslovenico — graeco — latinum / Franz von Miklosich. — Vidobonae : Guilelmus Braumueller, 1862–1865. — 1133 p.

5. Nazwy geograficzne Rzeczpospolitej Polskiej. — Warszawa–Wrociaw : PPWK, 1991. — 780 s.

6. Polacski K. Siownik etymologiczny jкzyka Drzewian Poiabskich / Kazimierz Polacski. — Wrociaw : Ossolineum, 1971. — Z. 2 : D'ьzd-Ľoть. — S. 143–346.

7. Rospond S. Siownik etymologiczny miast i gmin PRL / Stanisiaw Rospond. — Wrociaw : Ossolineum, 1984. — 463 s.

8. Rymut K. Nazwiska Polakyw. Siownik historyczno-etymologiczny / Kazimierz Rymuit. — Krakyw : Instytut Jкzyka Polskiego PAN, 1999. — T. 1. A–K. — 503 s.

9. Rymut K. Siownik nazwisk wspyiczeњnie w Polsce uïywanych / Kazimierz Rymuit. — Krakyw : Instytut Jкzyka Polskiego PAN, 1993. — T. 3. E–G. — 612 s.

[3] A. Brьckner, *Siownik etymologiczny jкzyka polskiego*, Warszawa 1998, s. 158. F. Siawski twierdzi jednak, ïe siowo znane byio w XV–XVIII wieku. *Siownik staropolski* notuje juï w XV wieku tylko w postaci *gramatyka*, lub *grumatka* (por. t. II, Krakyw 1956–1959).

[4] W tym znaczeniu wyrazy te nadal znane s№ w gwarze kurpiowskiej.

10. Siawski F. Siownik etymologiczny jкzyka polskiego / Franciszek Siawski. — Krakyw : Towarzystwo Miiоnьnikyw Jкzyka Polskiego, 1952–1956. — T. 1. — 599 s.

11. Slovnik spisovneho jazyka иeskeho / Red. Jaromнr Bělin. — Praha : Nakladatelstvн Иeskoslovenskй Akademie Vмd, 1971. — T. 1. — 1311 s.

12. Siownik staropolski / Red. St. Urbacczyk, Wi. Kuraszkiewicz. — Krakyw : PAN, 1956–1959. — T. II. — 552 s.

13. Siownik staropolskich nazw osobowych / Red. W. Taszycki. — Wrociaw : Ossolineum, 1968–1970. — T. II. — Z. 2. — S. 196–380.

14. Witkowski W. Siownik zapoïyczec polskich w jкzyku rosyjskim / Wiesiaw Witkowski. — Krakyw : Universitas, 1999. — 224 s.

15. Гринченко Б. Д. Словарь украпнськоп мови / Борис Давидович Гринченко. — Кипв, 1907. — Т. 1. — 492 с.

16. Десподова В., Јачева-Улчар Е., Митревски Л., Новотни С., Чичева–Алексиќ М. Трескавечки еухологиум / В. Десподова. — Прилеп : Институт за старословенска култура, 2000. — 300 с.

17. *Синонимен речник* на *съвременния български* книжовен *език* / Ред. М. Димитрова, А.Спасова. — *София :* Изд-во на БАН, *1980.* — 734 с.

18. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко. — Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1999. — 784 с.

19. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Макс Фасмер. — Москва : Прогресс, 1964. — Т. 1. — 562 с.

20. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О.Н. Трубачева. — Москва : Наука, 1980. — Вып. 7. — 224 с.

Hanna MAKURAT
Uniwersytet Gdański

INTERFERENCJE POLSZCZYZNY W GWARACH KASZUBSKICH ZAREJESTROWANE W SYSTEMIE KONSONANTYCZNYM

У статі описано мовні впливи польської мови на кашубські говірки у межах консонантизму. Інтерференції передусім торкнулися таких явищ: появи в кашубських текстах середньоязикових приголосних ć ś ź ʒ, вживання польських м'яких приголосних k', g', поява приголосної групи kt, а також śr, źr, зміна приголосної z на приголосну ʒ у слові zwón.

Ключові слова: *інтерференції, мовні впливи, консонантизм, кашубські говірки*

W artykule opisane zostały wpływy językowe polszczyzny na gwary kaszubskie w zakresie konsonantyzmu. Interferencje w szczególności objęły następujące zjawiska: pojawianie się w tekstach kaszubskich spółgłosek środkowojęzykowych ć ś ź ʒ, użycie polskich miękkich spółgłosek k', g', wystąpienie grupy spółgłoskowej kt oraz grup śr, źr, zmiana spółgłoski z w spółgłoskę ʒ w słowie zwón.

Słowa klucze: *interferencje, wpływy językowe, konsonantyzm, gwary kaszubskie*

This paper describes the influence of language on the dialect of the Polish language Kashubian the consonantism. Interference in particular included the following phenomena: the appearance of the text Kashubian central-tongue consonants ć ś ź ʒ, the use of Polish soft consonants k', g', the occurrence of consonant group kt and groups śr, źr, change related consonant consonant ʒ in the word zwón.

Key words: *interference, the influence of language, consonants, Kashubian dialect*

Niniejszy artykuł powstał jako wynik badań przeprowadzonych w latach 2004-2010 nad interferencjami fonetycznymi polszczyzny w gwarach kaszubskich. Badania te były prowadzone w 19 miejscowościach reprezentujących 12 gwar kaszubskich: północnokaszubskich (gwara wsi Odargowo, gwara bylacka, gwara wsi Chałupy i gwara luzińska), środkowokaszubskich (gwara mezowska, żukowska, gwara wsi Lisie Jamy, gwara wsi Klukowa Huta, gwara sulęczyńska) i południowokaszusbkich (gwara lipnicka, bruska, konarzyńska). Analizom poddano język bilingwalnych respondentów reprezentujących trzy grupy pokoleniowe Kaszubów, było to łącznie 88 osób urodzonych w latach 1913-1950, 1951-1980, 1981-1996. Badania prowadzone były w postaci elektronicznych nagrań wypowiedzi kaszubskojęzycznych, które następnie zostały spisane w transkrypcji półfonetycznej i przeanalizowane. Informatorzy z założenia wypowiadali się w języku kaszubskim, jednak w ich mowie pojawiły się cechy właściwe polskiemu systemowi spółgłoskowemu, które opisane zostały w niniejszym artykule.

Interferencje polszczyzny w gwarach kaszubskich odnotowane w wypowiedziach bilingwalnych informatorów, które pojawiły się w zakresie konsonantyzmu w pierwszej kolejności należy wiązać z różnicami ilościowymi oraz jakościowymi między polskim i kaszubskim systemem spółgłoskowym. Najistotniejsze odmienności między oboma tymi systemami są następujące: 1) w języku kaszubskim i we wszystkich gwarach kaszubskich występuje kaszubienie, polegające na przejściu szeregu ciszącego w szereg syczący; ze zjawiskiem tym wiąże się ilościowa różnica między systemem spółgłoskowym kaszubszczyzny i polszczyzny, mianowicie w języku kaszubskim nie istnieją środkowojęzykowe spółgłoski *ć*, :, *ś*, *ź*, które występują w polszczyźnie; 2) dla języka kaszubskiego i dla gwar środkowych kaszubszczyzny charakterystyczna jest palatalność spółgłosek dziąsłowych; ze zjawiskiem palatalności dziąsłowych łączy się jakościowa różnica między polskim a kaszubskim systemem konsonantycznym; 3) w systemie spółgłoskowym kaszubszczyzny (za wyjątkiem niektórych gwar) nie występują palatalne spółgłoski *k'*, *g'*, co jest wynikiem dalszych procesów palatalizujących przeprowadzonych na obszarze językowym Kaszub, procesy te w większości gwar kaszubskich oraz w literackiej kaszubszczyźnie doprowadziły do przejścia spółgłosek *k'*, *g'* w dziąsłowe spółgłoski 7, < (jedynie w niektórych gwarach południowych artykułuje się w tym miejscu *ć*, :); proces ten wiąże się z ilościową różnicą między polskim a kaszubskim systemem spółgłoskowym.

Procesy interferencyjne polszczyzny w gwarach kaszubskich zarejestrowane w systemie konsonantycznym nie są łatwe do opisania ze względu na pojawiające się różne gwarowe realizacje fonemów spółgłoskowych. W przypadku zmian w zakresie systemu spółgłoskowego problem opisu wiąże się

przede wszystkim z niejednakowym przeprowadzeniem na różnych obszarach Kaszub niektórych procesów językowych, w szczególności zmian w grupach spółgłoskowych, asymilacji i dysymilacji. Często mamy do czynienia nie z wpływem polskim, ale z wpływami międzygwarowymi, co wiąże się z niebezpieczeństwem opisania pozornych interferencji, które w istocie są naturalnymi zmianami dokonującymi się w kaszubszczyźnie. Przykładowo ze względu na znaczące różnice gwarowe w zakresie artykulacji spółgłosek 7, <, 8, 9 jako dźwięków palatalnych bądź niepalatalnych wpływ polszczyzny na depalatalizację tych głosek (zwłaszcza w gwarach północnych i południowych) został w niniejszej pracy świadomie pominięty.

W wyniku wpływu polszczyzny na wszystkich obszarach Kaszub i w mowie respondentów należących do różnych grup wiekowych zostały odnotowane następujące zmiany: występowanie w tekstach kaszubskojęzycznych spółgłosek szeregu ciszącego *ć ś ź ʒ*; użycie polskich spółgłosek *k'*, *g'* w miejscach, w których właściwe dla kaszubszczyzny byłyby spółgłoski 7 < || *ć* :. Dla respondentów urodzonych między 1913 a 1950 rokiem, a także dla osób urodzonych między 1951 a 1980 rokiem charakterystyczne jest: występowanie właściwej polszczyźnie grupy *kt* w miejscach, w których w języku kaszubskim powinna pojawić się grupa *xt* – zmiana ta rejestrowana jest we wszystkich trzech dialektach kaszubskich; artykulacja grup spółgłoskowych *śr*, *źr* zamiast kaszubskich połączeń *strz*, *zdrz* – zmiana odnotowana w Łebczu i Sulęczynie. U jednej respondentki z Mezowa urodzonej w 1929 roku w wyniku wpływu polszczyzny zarejestrowana została zamiana spółgłoski *z* w spółgłoskę ʒ w słowie *zwón* i w słowach od niego pochodnych.

1. Nieprzeprowadzona depalatalizacja spółgłosek środkowojęzykowych *ć, ś, ź,* ʒ

Zjawisko kaszubienia, polegające na depalatalizacji spółgłosek *ć*, :, *ś*, *ź* do postaci *c*, ʒ, *s*, *z* jest procesem właściwym jedynie kaszubszczyźnie. Jest to cecha konstytutywna języka kaszubskiego, nieznana innym językom słowiańskim. Dowiedziono, że proces depalatalizacji spółgłosek *ć*, :, *ś*, *ź* zachodził pomiędzy XII a XVII wiekiem, jednak nie dokonał się on wcześniej, niż w 2. połowie XII wieku, tj. po przejściu spółgłosek **t'*, **d'* w spółgłoski *ć*, :, a zarazem zmiana ta zaszła przed przejściem krótkiej samogłoski *ĭ* w kaszubską samogłoskę szwa *ë* (*ə*) w pozycji po spółgłoskach twardych[1]. Warto też wspomnieć, że w niektórych gwarach kaszubskich rejestrowane jest także zjawisko o charakterze przeciwnym, mianowicie pojawiają się wtórne procesy palatalizujące – szereg syczący przechodzi w szereg szumiący palatalny bądź rzadziej niepalatalny.

Występowanie w badanych tekstach kaszubskojęzycznych spółgłosek szeregu ciszącego *ć*, :, *ś*, *ź* trzeba uznać za skutek interferencji polszczyzny w gwarach kaszubskich. Proces ten został zarejestrowany w następujących przykładach: *k'ediś* (GK 1925, Odargowo), *i̯akoś* (BO 1931, Odargowo), *śćinai̯om* (BO 1931, Odargowo), *k'edyś* (BO 1931, Odargowo) *coś* (BO 1931, Odargowo), *kaźo* (LP 1954, Odargowo), *ʒadek* (LP 1954, Odargowo), *bapća* (HL 1957, Odargowo), *ślifk'i* (HL 1957, Odargowo), *ślif* (HL 1957, Odargowo), *ćelakům* (HL 1957, Odargowo), *ku̯emůś* (HL 1957, Odargowo), *v'iʒiś* (ZK 1960, Odargowo), *m'i̯eʒane* (ZK 1960, Odargowo), *k'edeś* (RO 1978, Odargowo), *i̯eśeń* (GS 1934, Starzyno), *raźe* (HL 1942, Łebcz), *bońć* (HL 1942, Łebcz), *źrudu̯a* (HL 1942, Łebcz), *ʒiśontk'i* (JD 1948, Starzyno), *grać* (JD 1948, Starzyno), *vyi̯śću* (JD 1948, Starzyno), *pšypalić* (JD 1948, Starzyno), *zapalić* (JD 1948, Starzyno), *mu̯oʒeży* (ZM 1963, Starzyno), *mu̯oʒež* (ZM 1963, Starzyno), *opov'i̯eśći* (ZM 1963, Starzyno), *śf'2ente̯i* (ZM 1963, Starzyno), *ʒau̯ůl* (ZM 1963, Starzyno), *pam'i̯ enći* (ZM 1963, Starzyno), *čęśći* (ZM 1963, Starzyno), *ʒau̯ań* (ZM 1963, Starzyno), *fśrut* (ZM 1963, Starzyno), *k'edyś* (KO 1956, Chałupy), *śe* (KO 1956, Chałupy), *k'edyś* (WK 1917, Luzino), *kśunc* (WK 1917, Luzino), *poʒivu* (FS 1940, Luzino), *roʒińe* (FS 1940, Luzino), *roʒina* (FS 1940, Luzino), *ʒiś* (FS 1940, Luzino), *luśiń̨a* (FS 1940, Luzino), *śe* (FS 1940, Luzino), *kśenžicovom* (FS 1940, Luzino), *coś* (EC 1948, Kochanowo), *bapća* (EC 1948, Kochanowo), *ileś* (EC 1948, Kochanowo), *roʒiny* (KL 1958, Luzino), *xoʒiu̯y* (KL 1958, Luzino), *i̯ak'eś* (TH 1969, Luzino), *pšənośi* (KW 1996, Luzino), *i̯eźoro* (BA 1929, Mezowo), *ʒev'i̯etnaśće* (BA 1929, Mezowo), *kośćou̯a* (BA 1929, Mezowo), *i̯ak'iś* (BA 1929, Mezowo), *roʒinům* (CS 1955, Mezowo), *bapća* (CS 1955, Mezowo), *ʒatk'em* (CS 1955, Mezowo), *naʒevane* (CS 1955, Mezowo), *ośemnast4m* (CS 1955, Mezowo), *k'edyś* (CS 1955, Mezowo), *ʒatka* (CS 1955, Mezowo), *kapu̯uśńak* (PK 1958, Mezowo), *kapu̯ůśńak* (PK 1958, Mezowo), *kapu̯ůśńaka* (PK 1958, Mezowo), *źele* (PK 1958, Mezowo), *liść* (PK 1958, Mezowo), *postaćům* (PK 1958, Mezowo), *ćiśńeń*, (MM 1962, Mezowo), *fćiskỷ* (MM 1962, Mezowo), *śerpuf* (MM 1962, Mezowo), *kturymś* (MM 1962, Mezowo), *śf'i̯ętym* (KK 1945, Glincz), *kośćou̯em* (KK 1945, Glincz), *ʒecka* (KK 1945, Glincz), *k'edyś* (KK 1945, Glincz), *pše̯iśće* (KK 1945, Glincz), *vəsokość* (KK 1945, Glincz), *śostry* (KK 1945, Glincz), *być* (KK 1945, Glincz), *koštovnośći* (KK 1945, Glincz), *p'i̯eršćeń* (KK 1945, Glincz), *śf'i̯entopeu̯ka* (KK 1945, Glincz), *rośliną̆erne* (TS 1959, Glincz), *źelone* (WK 1988, Glincz),

1 Zob. hasło [kaszubienie] w: [4, s. 112-113].

kfaśne (SM 1927, Lisie Jamy), *vożić* (SM 1927, Lisie Jamy), *dvaʒiśća* (SM 1927, Lisie Jamy), *źim'i̯e* (SM 1927, Lisie Jamy), *i̯exać* (SM 1927, Lisie Jamy), *v'iśńefsk'i* (SM 1927, Lisie Jamy), *viśńefsći* (SM 1927, Lisie Jamy), *k'edyś* (ZW 1936, Lisie Jamy), *ʒiś* (SK 1941, Lisie Jamy), *spu̯uʒelńi* (MG 1968, Lisie Jamy), *mau̯gośa* (AM 1992, Lisie Jamy), *i̯eśou̯ośćix* (AM 1992, Lisie Jamy), *spu̯u̯ʒelńax* (MM 1937, Klukowa Huta), *pui̯ʒemy* (KM 1941, Klukowa Huta), *vystrašić* (KM 1941, Klukowa Huta), *pšeśćeradu̯a* (KM 1941, Klukowa Huta), *coʒenńe* (BS 1946, Klukowa Huta), *ʒau̯kuf* (BS 1946, Klukowa Huta), *ʒau̯ka* (BS 1946, Klukowa Huta), *zav'i̯eʒony* (SK 1947, Sulęczyno), *fśrut* (SK 1947, Sulęczyno), *raʒe* (SK 1947, Sulęczyno), *i̯ak'eś* (DG 1951, Sulęczyno), *u̯ekreślony* (DG 1951, Sulęczyno), *činnośći* (DG 1951, Sulęczyno), *rob'ić* (TM 1957, Sulęczyno), *ʒau̯7i* (TM 1957, Sulęczyno), *ʒau̯ka* (TM 1957, Sulęczyno), *naśon* (MM 1962, Sulęczyno), *ʒeći* (BL 1923, Lipnica), *śedem* (BL 1923, Lipnica), *šei̯ść* (BL 1923, Lipnica), *ʒiśa2* (BL 1923, Lipnica), *śe* (BL 1923, Lipnica), *v'iʒau̯am* (BL 1923, Lipnica), *coś* (BL 1923, Lipnica), *roʒina* (BL 1923, Lipnica), *zrob'ić* (BL 1923, Lipnica), *ʒiś* (BL 1923, Lipnica), *urosnońć* (BL 1923, Lipnica), *rob'ić* (BL 1923, Lipnica), *goʒińe* (BL 1923, Lipnica), *podrosnońć* (BL 1923, Lipnica), *ćęšk'e* (HM 1943, Lipnica), *xoʒili* (HM 1943, Lipnica), *ʒiśai̯* (HM 1943, Lipnica), *kośili* (CB 1943, Budy), *ćenžarek* (CB 1943, Budy), *ʒeń* (CB 1943, Budy), *i̯exać* (SS 1930, Brusy), *śedem* (SS 1930, Brusy), *ośem* (SS 1930, Brusy), *ʒiśińć* (SC 1940, Czapiewice), *tiʒeń* (SC 1940, Czapiewice), *ćęšk'ỷ* (SC 1940, Czapiewice), *ćęška* (SC 1940, Czapiewice), *općońć* (RS 1959, Czapiewice), *opu̯ukać* (RS 1959, Czapiewice), *poʒelić* (RS 1959, Czapiewice), *obgotovać* (RS 1959, Czapiewice), *vu̯ožyć* (RS 1959, Czapiewice), *zalać* (RS 1959, Czapiewice), *kfaśno* (RS 1959, Czapiewice), *zagotovać* (RS 1959, Czapiewice), *dvaʒiśća* (RS 1959, Czapiewice), *dvaʒiśća* (RS 1959, Czapiewice), *pogotovać* (RS 1959, Czapiewice), *vezvać* (BB 1964, Brusy), *k'edyś* (BB 1964, Brusy), *kupśić* (BB 1964, Brusy), *pov'i̯ǫzać* (BB 1964, Brusy), *pšixoʒi* (BB 1964, Brusy), *znaleść* (BB 1964, Brusy), *oparće* (BB 1964, Brusy), *boćan* (BR 1983, Czapiewice), *xaće* (AS 1984, Czapiewice), *xoʒiu̯y* (PP 1933, Konarzyny), *lumpekśe* (PP 1933, Konarzyny), *śp'i̯evali* (PP 1933, Konarzyny), *bapćůf* (PP 1933, Konarzyny), *koźe* (PP 1933, Konarzyny), *koćou̯* (PP 1933, Konarzyny), *ʒadek* (JN 1943, Nierostowo), *k'edyś* (JN 1943, Nierostowo), *i̯ak',ś* (JN 1943, Nierostowo), *mariśa* (UB 1947, Konarzyny), *pšećer* (BB 1948, Konarzyny), *śm'igus* (BB 1948, Konarzyny), *pšyxoʒiu̯* (BB 1948, Konarzyny), *źemńak'i* (BB 1948, Konarzyny), *xćau̯o* (BB 1948, Konarzyny), *muśau̯a* (BB 1948, Konarzyny), *rob'ić* (BB 1948, Konarzyny), *v'i̯eće* (BB 1948, Konarzyny), *ʒeći* (SZ 1951, Zielona Huta), *k'edyś* (SZ 1951, Zielona Huta), *ʒuravix* (SZ 1951, Zielona Huta), *gʒe* (PZ 1959, Zielona Huta), *mu̯oʒeš* (PZ 1959, Zielona Huta), *pońeʒau̯ek* (PZ 1959, Zielona Huta), *p'i̯ećć* (PZ 1959, Zielona Huta), *mu̯oʒeży* (PZ 1959, Zielona Huta), *pośp'i̯evać* (MR 1963, Konarzyny), *potańčyć* (MR 1963, Konarzyny), *požartovać* (MR 1963, Konarzyny), *pšećeš* (MR 1963, Konarzyny), *ćixolevax* (MR 1963, Konarzyny), *spu̯u̯ʒelńi* (MR 1963, Konarzyny), *pšećeš* (MR 1963, Konarzyny), *gʒeś* (MR 1963, Konarzyny), *p'i̯eńʒiśont* (MR 1963, Konarzyny), *śedemʒiśont* (MR 1963, Konarzyny), *śp'i̯eva* (BR 1985, Konarzyny), *ńespoʒanka* (BR 1985, Konarzyny), *iʒemy* (BR 1985, Konarzyny), *i̯eźʒi* (BR 1985, Konarzyny), *ku̯aʒe* (KZ 1992, Zielona Huta).

Wskaźnik procentowy interferencji polszczyzny w gwarach kaszubskich w zakresie użycia w tekstach kaszubskojęzycznych spółgłosek szeregu ciszącego *ć*, :, *ś*, *ź* nie jest wysoki i wynosi on 19,72%. Pozostałe przykłady[2] reprezentują szereg syczący – w 74,38% przykładów i szereg szumiący (palatalny bądź niepalatalny) – 5,90% przykładów.

2. Spółgłoski *k'*, *g'* w miejscu kaszubskich spółgłosek 7, <

Po przeprowadzeniu trzech palatalizacji prasłowiańskich ani w języku polskim, ani w kaszubszczyźnie nie istniały połączenia spółgłosek tylnojęzykowych i samogłosek przednich. Zmieniło się to dopiero pod koniec XV wieku, kiedy to dokonała się IV polska palatalizacja tylnojęzykowych, polegająca na wymianie twardych spółgłosek *k*, *g* na spółgłoski miękkie *k'*, *g'*. W wyniku IV palatalizacji w systemie konsonantycznym języka polskiego pojawiły się nowe spółgłoski *k'*, *g'* (pierwotnie będące wariantami pozycyjnymi fonemów *k*, *g*), które w XVII wieku stały się odrębnymi fonemami polskiego systemu spółgłoskowego [6, s. 69], natomiast w kaszubszczyźnie spółgłoski te zostały poddane kolejnym zmianom i przekształciły się w spółgłoski dziąsłowe palatalne 7, <, a w gwarach południowokaszubskich w spółgłoski środkowojęzykowe *ć*, *ʒ*.

Pojawianie się w tekstach kaszubskojęzycznych spółgłosek *k'*, *g'* w miejscach, w których w poprawnej kaszubszczyźnie powinny pojawić się spółgłoski 7, < albo *ć*, *ʒ* uznaje się w niniejszej pacy za wynik interferencji polszczyzny w gwarach kaszubskich. Przyjęta tutaj została metoda analizy wszystkich odnotowanych przykładów we wszelkich gwarach kaszubskich, mimo że zjawisko to zachodziło niekonsekwentnie, a na niektórych obszarach spotyka-

2 Analizom poddane zostały tutaj jedynie przykłady reprezentujące szereg syczący i szumiący, które miały postać *ć*, *ʒ*, *ś*, *ź* przed dokonaniem się zmiany przejścia szeregu ciszącego w szereg syczący między XII a XVII wiekiem.

na jest jedynie realizacja *k' g'* (mianowicie w miejscowościach: Kiełpin, Karsin, Rekowo, Wierzchocino, Gdynia – por.: *Atlas Językowy Kaszubszczyzny i dialektów sąsiednich*, XIV, mapy 689, 690 – jednakże te miejscowości nie zostały objęte badaniami w niniejszej pracy) [1]. Opisane powyżej zmiany zostały zilustrowane następującymi przykładami: *k'edyś* (GK 1925, Odargowo), *k'edyś* (LP 1954, Odargowo), *dżev'i̯enk'i* (ZK 1960, Odargowo), *tak'i* (ZK 1960, Odargowo), *k'edəs* (SP 1913, Łebcz), *katolick'e* (ZM 1963, Starzyno), *v'i̯ei̯sk'e2* (ZM 1963, Starzyno), *v'i̯alg'i* (MK 1919, Luzino), *pu̯elsk'i* (EC 1948, Kochanowo), *tak'e* (TH 1969, Luzino), *drəg'i* (TH 1969, Luzino), *i̯ak'eś* (TH 1969, Luzino), *znak'i* (TH 1969, Luzino), *stšau̯k'i* (TH 1969, Luzino), *zagatk'i* (TH 1969, Luzino), *k'erunků* (KM 1988, Luzino), *p'i̯erdou̯k'i* (KO 1927, Mezowo), *drož<ůfk'i* (KO 1927, Mezowo), *tak'e* (KO 1927, Mezowo), *klusk'i* (KO 1927, Mezowo), *šfeck'e* (BA 1929, Mezowo), *ang'elsk'e* (PK 1958, Mezowo), *k'edyś* (KK 1945, Glincz), *norbertank'i* (KK 1945, Glincz), *i̯ak'eś* (KK 1945, Glincz), *paprik'i* (TS 1959, Glincz), *klatk'i* (TS 1959, Glincz), *viśńefsk'i* (SM 1927, Lisie Jamy), *bańk'i* (SM 1927, Lisie Jamy), *tak'*, (RS 1945, Klukowa Huta), *i̯ak'e2ś* (SK 1947, Sulęczyno), *i̯ak'eś* (DG 1951, Sulęczyno), *tak'i* (TM 1957, Sulęczyno), *tak'im'i* (HM 1943, Lipnica), *ćęšk'e* (HM 1943, Lipnica), *tak'i* (CB 1943, Budy), *tak'im* (CB 1943, Budy), *tak'ix* (CB 1943, Budy), *drug'i* (CB 1943, Budy), *tak'im'i* (CB 1943, Budy), *kašupsk'im* (LS 1953, Czapiewice), *drug'i* (RS 1959, Czapiewice), *tak'im'i* (BB 1964, Brusy), *šnurk'em* (BB 1964, Brusy), *gdańsk'i* (BB 1964, Brusy), *gdańsk'e* (BB 1964, Brusy), *du̯ug'e* (BR 1983, Czapiewice), *nog'i* (BR 1983, Czapiewice), *ponč k'i* (PP 1933, Konarzyny), *p'i̯osenk'i* (PP 1933, Konarzyny), *tak'i* (JN 1943, Nierostowo), *k'edyś* (JN 1943, Nierostowo), *i̯ak',ś* (JN 1943, Nierostowo), *kašəpsk'*, (BB 1948, Konarzyny), *fšistk'e* (SZ 1951, Zielona Huta), *fšysk'e* (SZ 1951, Zielona Huta).

Procentowy wskaźnik interferencji w zakresie użycia polskich spółgłosek *k'*, *g'* w miejscach, w których w kaszubszczyźnie powinny pojawić się spółgłoski 7, <, a w gwarach południowych *ć*, *ʒ́*, nie jest wysoki i wynosi 15,05% przykładów. Spółgłoski reprezentujące szereg szumiący albo szereg szumiący palatalizowany stanowią 72,45%, natomiast pozostałe 12,50% stanowią spółgłoski *ć*, *ʒ́*.

3. Realizacja grupy spółgłoskowej *xt* jako *kt*

Na gruncie kaszubskim doszło do dysymilacji w grupie spółgłoskowej *kt* ≥ *xt*, zmiana ta nie dokonała się w języku ogólnopolskim, w którym mamy do czynienia ze grupą konsonantyczną *kt*. Występowanie właściwej polszczyźnie grupy *kt* w miejscach, gdzie w poprawnym języku kaszubskim powinna pojawić się grupa *xt*, należy uznać za wynik interferencji polszczyzny w gwarach kaszubskich. Zmiany te zostały odnotowane w następujących przykładach: *ńikt* (BO 1931, Odargowo), *kto* (JD 1948, Starzyno), *ktury* (ZM 1963, Starzyno), *ktuży* (ZM 1963, Starzyno), *ktur*, (ZM 1963, Starzyno), *kto* (WK 1917, Luzino), *ktura* (BA 1929, Mezowo), *kture* (BA 1929, Mezowo), *kto* (BA 1929, Mezowo), *kturi* (BA 1929, Mezowo), *ktůri* (BA 1929, Mezowo), *ktůre* (PK 1958, Mezowo), *kturymś* (MM 1962, Mezowo), *ńikt* (ZW 1936, Lisie Jamy), *kto* (KM 1941, Klukowa Huta), *kturi* (SK 1947, Sulęczyno), *ktos* (MM 1962, Sulęczyno), *kto* (BL 1923, Lipnica), *ńektuży* (SC 1940, Czapiewice), *kture* (BB 1964, Brusy), *ńikt* (PP 1933, Konarzyny), *ktury* (MR 1963, Konarzyny).

Wskaźnik interferencji polszczyzny w gwarach kaszubskich w zakresie użycia grupy spółgłoskowej *kt* w miejscach, w jakich w kaszubszczyźnie powinna wystąpić grupa *xt*, jest stosunkowo wysoki i wynosi 37,68%, w pozostałych 62,32% przykładów użyta została bezbłędnie kaszubska grupa spółgłoskowa *xt*.

4. Artykulacja grup spółgłoskowych *śr*, *źr* zamiast kaszubskich połączeń *strz*, *zdrz*

Pochodzące z języka prasłowiańskiego grupy konsonantyczne **sř*, **zř* w wyniku asymilacji wstecznej rozwinęły się w języku ogólnopolskim w grupy *śr*, *źr*, a następnie miały one różny rozwój zależnie od określonego obszaru [3,s. 159]. Na kaszubskim obszarze językowym doszło do rozdzielenia sąsiadujących ze sobą szczelinowych spółgłosek przez wstawienie dysymilacyjnego *t*, *d* lub rzadziej *g*, zatem powszechne są na tym obszarze grupy spółgłoskowe realizowane jako *strz*, *zdrz*. Taki sam rozwój tych grup rejestrowany jest w gwarach południowych Wielkopolski i na przeważającym obszarze Śląska, w pozostałych gwarach Wielkopolski spotyka się rozwój tych grup konsonantycznych jako *śrz*, *źrz*; w północnej części Małopolski obserwuje się metatezę i realizację omawianych tu grup spółgłoskowych jako *rś*, *rź* [2, 140-141].

W wyniku interferencji polszczyzny w gwarach kaszubskich w badanych tekstach kaszubskojęzycznych zostały odnotowane formy grup konsonantycznych *śr*, *źr* zgodnie z ich ogólnopolską realizacją: *źrudu̯a* (HL 1942, Łebcz), *środa* (DG 1951, Sulęczyno). Będące wynikiem wpływu polskiego formy, w których nie zaszły procesy dysymilacyjne, polegające na pojawieniu się dodatkowej spółgłoski *t*, *d* albo *g*, stanowią 40% wszystkich przykładów, przeważającą większość, równą 60%, stanowią formy z rozwiniętą grupą konsonantyczną *strz*, *zdrz*.

5. Zamiana spółgłoski *z* w spółgłoskę *ʒ* w słowie *zwón* i słowach od niego pochodnych

Jak pokazują mapy *Atlasu językowego kaszubszczyzny i dialektów sąsiednich*, pierwotna forma *zwón* występuje właściwie na całym obszarze Kaszub, wyłączając miejscowości: Starzyno, Sopieszyno, Strzepcz, Sikorzyno, Skorzewo, Skwierawy, Korne, Sycowa Huta, Karsin, ponadto w kilku badanych punktach mamy do czynienia z równoległym występowaniem form *zwón* i *ʒwón* (AJK, XIII, mapa 640) [1]. W prasłowiańszczyźnie istniała forma **zvonъ* i oznaczała ona 'dźwięk', a wtórnie też 'przedmiot, który wydaje dźwięk', zatem grupa spółgłoskowa z elementem zwartym jest w języku polskim wtórna w słowie *ʒvon*. Jak podaje Zdzisław Stieber, zmiana *zvon* ≥ *ʒvon* dokonała się w polskim języku literackim i w niektórych gwarach polskich w XVI wieku. Stieber tłumaczy te przekształcenia powyższych form dokonujące się w polszczyźnie „reakcją przeciw naturalnej tendencji do oszczędzania energii, która to reakcja nie tylko zahamowała zmianę *ʒ* na *z* (jak w czeskim i łużyckim) i *ʑ* na *ź* (jak w dolnołużyckim), ale przez *hiperstaranność* wprowadziła zwarcie tam, gdzie go dawniej nie było" [5, s. 81].

Wobec tego za interferencje polszczyzny w gwarach kaszubskich należy uznać formy typu *ʒvon* zarejestrowane w kaszubskojęzycznej wypowiedzi informatorki z Mezowa: *ʒvonax* (BA 1929, Mezowo), *ʒvonə* (BA 1929, Mezowo), *ʒu̯enə* (BA 1929, Mezowo). Użycie właściwych polszczyźnie form typu *ʒvon* nie jest częste, stanowi ono 25% wszystkich użyć słowa *ʒvon* i słów od niego pochodnych, w pozostałych 75% prawidłowo zostały wykorzystane kaszubskie formy typu *zvón*.

Podsumowanie

Interferencje polszczyzny w gwarach kaszubskich w zakresie konsonantyzmu są rejestrowane u przedstawicieli wszystkich grup pokoleniowych. Trudno wyodrębnić jedną grupę wiekową, w której wpływy językowe byłyby bardziej wyraziste i bardziej intensywne niż u pozostałych grup, tak jak ma to miejsce w przypadku interferencji o przeciwnym kierunku, mianowicie interferencji gwar kaszubskich w polszczyźnie, notowanych w systemie spółgłoskowym. W przypadku interferencji o przeciwnym kierunku w zakresie konsonantyzmu wskaźnik interferencji jest najwyższy w najstarszej generacji, obejmującej osoby urodzone między 1913 a 1950 rokiem. W przypadku interferencji polszczyzny w kaszubskich gwarach pewne zmiany notowane są jedynie u respondentów urodzonych między 1913 a 1950 rokiem oraz u osób urodzonych między 1951 a 1980 rokiem, w szczególności chodzi tu o występowanie właściwej językowi polskiemu grupy *kt* w miejscu kaszubskiej grupy *xt* oraz artykulację grup konsonantycznych *śr*, *źr* zamiast kaszubskich grup *strz*, *zdrz*. Materiał ten jednak nie pozwala na wyciągnięcie bardziej ogólnych wniosków, omówione tu zjawiska można też spotkać w wypowiedziach najmłodszych respondentów, choć nie zostały one zarejestrowane w zebranych na użytek niniejszej pracy kaszubskojęzycznych tekstach.

Wpływy językowe polszczyzny na gwary kaszubskie są notowane w rozmaitych gwarach na całym obszarze Kaszub. Niektóre zmiany rejestrowane są tylko w wybranych miejscowościach, na przykład zamiana spółgłoski *z* w spółgłoskę *ʒ* w słowie *zwón* i słowach od niego pochodnych zarejestrowana została tylko u informatorki z Mezowa urodzonej w 1929 roku, ale nie należy wysnuwać wniosków, że proces ten obecny jest tylko w tej jednej gwarze bądź też u przedstawicieli najstarszego pokolenia; incydentalność tej zmiany należy raczej wiązać z niedostatecznym materiałem językowym i brakiem poświadczenia podobnych przykładów u innych osób reprezentujących pozostałe gwary na obszarze Kaszub.

Na koniec należy też podkreślić, że interferencje polszczyzny w gwarach kaszubskich w zakresie konsonantyzmu (podobnie zresztą jak interferencje wokaliczne) mają większy wpływ na językowy system kaszubszczyzny, niż interferencje o przeciwnym kierunku, rejestrowane w systemie spółgłoskowym oraz w całym systemie fonetycznym. Polszczyzna wpływa na kaszubskie gwarowe systemy konsonantyczne i wpływa też na kształtowanie się systemu spółgłoskowego literackiej kaszubszczyzny. Przedstawione tutaj interferencje mają wpływ na tendencje rozwojowe języka kaszubskiego używanego przez bilingwalnych użytkowników. Rejestrowane zmiany nie mają charakteru przypadkowego, okazjonalnego (jak ma to miejsce w przypadku interferencji kaszubskich gwar w polszczyźnie w zakresie konsonantyzmu), ale najczęściej są one silnie zakorzenione w mowie całej społeczności, reprezentującej określoną gwarę kaszubską, albo też dokonują się one na całym kaszubskim obszarze językowym. Wpływy polszczyzny na kaszubszczyznę w zakresie konsonantyzmu są przyczyną jeszcze większej wariantywności i tak już mocno zróżnicowanego gwarowo systemu spółgłoskowego. Różnice artykulacyjne, będące wynikiem interferencji, nie prowadzą jednak do większych komunikacyjnych zakłóceń i problemów w rozumieniu mowy kaszubskiej. Wiąże się to z tym, że spolszczona kaszubszczyzna jest doskonale rozumiana przez Kaszubów, ponieważ w przeważającej większości znają oni również język polski .

3 Można spotkać w najstarszym pokoleniu osoby monolingwalne, posługujące się jedynie kaszubszczyzną, ale stanowią one niewielki procent wszystkich Kaszubów.

LITERATURA:

1. Atlas językowy kaszubszczyzny i dialektów sąsiednich, opracowany przez zespół Zakładu Słowianoznawstwa PAN, pod kierunkiem Z. Stiebera, od t. VII pod kierunkiem H. Popowskiej-Taborskiej, z. I-XV, Wrocław 1964-1978.

2. Dejna K., Dialekty polskie, Wrocław 1973, 283 s.

3. Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., Gramatyka historyczna języka polskiego. Podręcznik dla studentów polonistyki, Warszawa 1999, 333 s.

4. Język kaszubski. Poradnik encyklopedyczny, red. J. Treder, Gdańsk 2006, 292 s.

5. Stieber Z., O zmianach typu dzban ≥ zban i zwon ≥ dzwon w języku polskim, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej XII, 1972, s.

6. Stieber Z., Rozwój fonologiczny języka polskiego, Warszawa 1962, 90 s.

Ludmiia MOJSEJENKO
Mікdzynarodowa Szkoia Ukrainistyki NAN Ukrainy

SOMATYZMY W JKZYKU UKRAICSKIM Z KOMPONENTAMI NAZYWAJĹCYMI ZJAWISKA PRZYRODY

W artykule zbadano grupк frazeologizmyw w jкzyku ukraicskim z komponentami nazywaj№cymi zjawiska przyrody, okreњlono ich semantyczne i strukturalne osobliwoњci, a takїe dowiedziono ich bezpoњrednich odniesiec do stanyw fizycznych i psychicznych oraz zachowac cziowieka.

Siowa kluczowe: *jкzyk ukraicski, jednostki frazeologiczne, somatyzmy, zjawiska przyrody.*

У статті досліджено низку фразеологізмів української мови з компонентом найменування явища природи, з'ясовано їхні семантичні та структурні особливості, а також доведено їхній безпосередній зв'язок з фізичним, психічним та поведінковим станом людини.

Ключові слова: *українська мова, фразеологічні одиниці, соматизми, явища природи.*

This paper examines a group of idioms in the Ukrainian language indicating the components of natural phenomena, defined the semantic and structural peculiarities, as well as evidence of their direct references to the physical and mental conditions and human behavior.

Keywords: *Ukrainian, phraseological units, somatisms, natural phenomena.*

Badanie jednostek frazeologicznych (dalej JF) jest niezbкdnym elementem badac lingwomentalnych konkretnych spoiecznoњci. Utarte zwroty odzwierciedlaj№ doњwiadczenie zdobyte w ci№gu tysi№cleci, zaczerpnikte z їycia i њwiadomoњci ludzi.

Okreњlenia zjawisk naturalnych to jeden z tych obiektyw badawczych w obrкbie leksykologii i frazeologii, ktyry stosunkowo iatwo poddaje siк analizie. Wynika to ze wzglкdnej stabilnoњci ich czionyw, utrwalonych przez wiele stuleci i odpowiedniego stopnia reprezentatywnoњci w ţrydiach leksykograficznych.

Aktualnoњж tematu wynika z d№їenia jкzykoznawcyw do wykrycia prawidiowoњci i specyfiki tworzenia siк, formowania i rozwoju JF oznaczaj№cy zjawiska naturalne. Celem jest wszechstronna analiza nazw-symboli zjawisk naturalnych w warstwie frazeologicznej jкzyka.

Celem badania jest kompleksowa analiza JF z komponentem oznaczaj№cym zjawisko przyrody we wspyiczesnym jкzyku ukraicskim, co zakiada ustalenie specyficznych wiaњciwoњci analizowanych jednostek jкzykowych i ich komponentyw, ktyre uczestnicz№ w tworzeniu caioњciowego znaczenia frazeologizmu.

Konkretnym zadaniem jest okreњlenie zasad symbolizacji nazw zjawisk naturalnych, analiza uїycia takich siyw-symboli w jкzyku ukraicskim, inwentaryzacja i systematyzacja podstawowego korpusu badanych idiomyw z komponentem nazywaj№cym zjawiska naturalnych w celu ich kompleksowego rozpoznania.

Obiektem badania s№ JF nazywaj№ce zjawiska naturalne, ktyre uznano za jeden z bardziej produktywnych њrodkyw wtyrnej nominacji.

Przedmiotem badac uczyniono procesy transformacji w podsystemie frazeologicznym jкzyka ukraicskiego, zgiкbienie wiaњciwoњci semantycznych JF, nazywaj№cych stan cziowieka utoїsamiany ze zjawiskami przyrody.

Metody badawcze: kontekstologiczna i leksykograficzna metoda, umoїliwiaj№ca inwentaryzacjк JF z komponentem nazwy zjawiska naturalnego. Metoda kontekstologiczna umoїliwiia pokazanie mechanizm wewnкtrznego funkcjonowania JF w jкzyku.

Nowoњж naukowa uzyskanych wynikyw to przede wszystkim kompleksowe badanie JF z komponentem nazwy zjawisk naturalnych we wspyiczesnym jкzyku ukraicskim na podstawie ich caikowitej lub czкњciowej zmiany wartoњci znaczeniowej.

Pragnienie zrozumienia i rozwi№zania kwestii istoty i mechanizmyw wewn№trz procesyw nominatywnych powoduje staie zainteresowanie lingwistyw siownictwem somatycznym. Wyniki s№ wykorzystywane przy omawianiu polisemii, wtyrnej nominacji, teorii metafory i in. Na gruncie jкzyka literackiego do problemu somatyzmyw w ryїnej mierze nawi№zywai w swoich pracach W. Rusaniwski, D. Szmeliow, W. Tkaczenko, A. Szamota, D. Terechowa, N. Jobur i in. [4; 9; 6; 8; 5; 3].

W. Rusaniwski uznawai «antroponimizacjк» zjawisk przyrody, «przypisywanie przyrodzie їywej

i nieoïywionej procesyw i dziaiac, zwi№zanych z dziaialnoњci№ cziowieka, funkcjonowaniem jego organizmu, z podobiecstwem do czkњci jego ciaia» za proces waïny w rozwoju znaczec siyw [4, c. 93].

Terminy 'somatyzm', 'somatyczny' tiumaczy sik na ryïny sposyb. Wediug szerszej wykiadni, 'somatyzm, somatyczny' (od *gr.* soma (somatos) — *pol.* ciaio), to њrodki oznaczaj№ce zjawiska, ktyre dotycz№ fizycznoњci. W w№skim znaczeniu, somatyzm — jest to dowolny przejaw, poioïenie lub ruch osoby i ciaia cziowieka, czyli termin obejmuj№cy wszelkie formy jednego z jkzykyw niewerbalnych — jkzyka ciaia, a w tym gesty, mimikk, sylwetkk, postawy osyb, jak teï ryïnorodne przejawy ich ruchyw i stanyw psychicznych [1, c. 85].

Leksyka jkzyka, ktyry definiuje strukturk skiadow№ JF jest њsinьle zwi№zana z otaczaj№cym њwiatem. Dlatego teï punktem wyjњciowym jest twierdzenie, ïe najbardziej aktywne w tworzeniu frazeologizmyw s№ leksemy-somatyzmy, wywoiuj№ce obrazowe skojarzenia z intelektem, prac№ fizyczn№, ïyciem, uczuciami, a takïe skojarzenia zwi№zane z postrzeganiem њwiata, jego wiedz№ i zmiennoњci№.

Powodem staiego zainteresowania somatyzmami jest fakt, ïe proces ewolucji њwiadomoњci w istniej№cej rzeczywistoњci i samookreњlenia jako osoby cziowiek rozpocz№i od uczuж, powstaj№cych bezpoњrednio przez zmysiy i czkњci wiasnego ciaia. Ludzkie ciaio okazaio sik byж jednym z najbardziej dostkpnych dla obserwacji i badac w tym zakresie obiektyw. Siowa oznaczaj№ce czkњci ciaia s№ tak stare jak ludzka њwiadomoњж.

Nazwy czkњci ciaia to najstarsza warstwa leksyki zwi№zanej bezpoњrednio z funkcjonaln№ i zmysiow№ stron№ ludzkiej egzystencji, odzwierciedlaj№ca kulturowe i antropologiczne cechy osyb naleï№cych do niektyrych wspylnot jkzykowych. To siownictwo nazywa sik somatycznym, czyli oznaczaj№cym czkњci ciaia i naturk jego organizmu, przez co jest jedn№ z ciekawszych grup leksykalno-semantycznych. Grupa ta naleïy do podstawowego korpusu siownictwa, ktyry powstai w ci№gu wielu wiekyw, i ktyry odzwierciedla nie tylko wiedzk nosicieli jkzyka o otaczaj№cym ich њwiecie, ale i ich wyobraïenia o sobie i swoim ciele.

W artykule rozpatrywane s№ JF z komponentem nazywaj№cym zjawiska naturalne, tj. stabilne kolokacje z caikowicie lub czkњciowo zmienionym znaczeniem [2, s. 210], ktyre obejmuj№ zjawiska naturalne w eksplicytnej formie. Pod JF z eksplicytn№ form№ wyraïania zjawisk naturalnych ma sik na myњli takie JF, ktyre zawieraj№ nazwk zjawiska naturalnego, czyli leksemy, takie jak: 'biyskawica', 'њnieg', 'deszcz' itd.

Zjawiska naturalne (burza, grzmot, wiatr itp.) juï u naszych przodkyw budziiy pragnienie wyjaњnienia ich pochodzenia i znaleцж dla nich miejsce w kreacji њwiata, poniewaï siiy natury, ktyre wpiywaiy na ludzi w ryïnych porach roku, wywoiywaiy w nich zioïone skojarzenia, stawaiy sik obrazami, personifikowaiy sik, przybieraiy formk wcielenia artystycznego.

Warto wikc bez zwioki podj№ж poszukiwania echa symbolicznych znaczec 'niepokoju, impulsywnoњci, nieroztropnoњci' ktyre znajduj№ sik choжby we frazemie «вітер в голові» (*pol.* mieж wiatr w giowie) co oznacza brak rozwagi. We frazemie «не кидати слів на вітер» (*pol.* nie rzucaж siyw na wiatr) — nie prowadziж bezcelowych rozmyw rywnieï odzwierciedliio sik znaczenie nierozwagi, ulotnoњci zwi№zanej z pojkciem wiatru; frazema «занести вітром» (*pol.* wiatrem zaniosio) — dostaж sik gdzieњ przypadkowo zawiera nutkk szybkiej zmiennoњci; «випускати слова на вітер» (*pol.* puszczaж siowa na wiatr) — nie przydawaж znaczenia wypowiedzi, byж niepowaïnym; «вітер гуляє в карманах» (*pol.* wiatr hula w kieszeni) — nie posiadanie pienikdzy, kompletny ich; «від вітру точиться» (*pol.* byж wiatrem poganianym) — byж zbyt zmkczonym, wychudzonym, szczupiym; «як вітром здуло» (*pol.* jakby wiatrem zdmuchn№i) — szybko zniknn№ж; «пустити за вітром» (*pol.* puњciж sik za wiatrem, puњciж соњ na wiatr) — traktowaж соњ lekcewaï№co, lub po prostu straciж соњ; «вийти на вітер» (*pol.* puњciж na wiatr) — wszystko straciж; «як вітром надмухане» (*pol.* niczym wiatrem nadkty) — mywi№ o cziowieku, ktyry rzekomo wygl№da dobrze, ale naprawdk jest chory; «вітер задує та впаде» (*pol.* padaж, ledwie wiatr zawieje) — byж bardzo siabym, chorowitym; «як вітер» (*pol.* jak wicher) — pyjњж bardzo szybko.

W siowniku frazeologicznym przytacza sik nastkpuj№ce frazeologizmy z elementem 'burza': «буря у склянці води» (*pol.* burza w szklance wody) — drobne zmartwienia, problemy niegodne uwagi, ktyre wydaj№ sik byж bardzo duïe; «як (мов, ніби і та ін.) буря понесла кого» (*pol.* /niczym, jakby, zdaje sik itp./ burz№ niesiony) — o kimњ, kto bardzo szybko, wybiegi, pobiegi.

Grom z dawien dawna traktowany byi jak kara za grzechy, choж w jego wizerunku dostrzegano teï pana miodego, otoczonego muzyk№. Grom jest obecnie kojarzony z symbolem alarmu, niepokoju,

zmian, rozchwiania, a szerzej — wszelkich silnych emocji (gniew, protest itp.). Obrazow№ i symboliczn№ wartońж zachowano we frazemie — «як грім з ясного неба» (*pol.* jak grom z jasnego nieba) — w znaczeniu 'nagle, niespodziewanie'.

Staiy zwi№zek wyrazowy «грім би мене (тебе) вдарив» (*pol.* niech mnie /ciebie/ piorun trzańnie) — to wyraz silnych emocji, graniczцy z przeklecstwem, lub — w nieco odmiennym brzmieniu — «грім би мене вдарив (побив)» (*pol.* ïeby mnie tak grom uderzyi /trafii/) jest uïywany jako zaprzysikïenie prawdziwońci jego siyw, szczerońci intencji, zapewnienia o czymń; «як грім» (*pol.* niczym grom) — fizycznie wytrzymaiy, silny; «метати громи й блискавки» (*pol.* rzucaж /ciskaж, miotaж/ grzmoty i biyskawice) — byж ziym, mywi ze ziońci№: «як громом вражений» (*pol.* jak raïony piorunem) — zaiamany, osowiaiy, przygnкbiony.

Biyskawicк (toïsam№ ze siowem grom) od staroïytnońci postrzegano jako wyraz gniewu boïego, skarania grzesznikyw. St№d stosunek do pioruna jako zagroïenia. Ponadto, siowo-obraz piorun niesie dodatkowy sens — zaskoczenia, szybkiego dziaiania, ale moïe rywnieï oznaczaж roziadowanie jakiegoń napiкcia, wyjńcia z trudnej sytuacji. Tak wiкc, nagromadzenie cierpienia, bylu moïe byж porywnywane ze zbieraniem siк czarnych chmur, a przezwycikïenie kryzysu emocjonalnego — z piorunem, ktyry uderzyi z chmur prosto w serce.

W frazeologii siowo 'chmura' ma znaczenie symboliczne: (*pol.* do chmur, pod chmury) — powie siк o kimń bardzo wysokim; «як хмара» (*pol.* niczym chmura) lub «хмара тучею» (*pol.* dosi. pochmurny obiok), czy teï «чорніший чорної хмари» (*pol.* czarniejszy od czarnej chmury) — bardzo smutny pochmurny, nieszczкńliwy, niezadowolony; «хмари згущуються» (*pol.* chmury zbierajцsiк /gкstniejц/) — o pogarszajцcym siк nastroju, przeczuciu nieszczкńcia; «витати в хмарах» (*pol.* nosiж giowк w chmurach) — byж bardzo zamyńlonym, roztrzepanym albo nieuprzejmym.

Siowo 'deszcz' ujawnia swoje symboliczne znaczenie w nastкpujцcych frazeologizmach: «золотий дощ» (*pol.* zioty deszcz) — duïy nieoczekiwany zysk; «щоб тебе дощ намочив» (*pol.* ïeby cik deszcz zmoczyi) — stosowany jest jako wyraz niezadowolenia z kogoń, podziwu lub zaskoczenia, najczкńciej z zabarwieniem humorystycznym; «з дощу та під ринву» (*pol.* z deszczu pod rynnк) — trafienie z jednego niebezpieczecstwa bezpońrednio do drugiego, od jednego do drugiego, jeszcze gorszego nieszczкńcia,. synonim «як з вогню в полум'я» — (*pol. dosi.* jak z ognia w piomienie).

Do zwi№zkyw frazeologicznych weszio rywnieï takie naturalne zjawisko, jak 'mgia': «напускати (підпускати) туману, пускати туману (в очі)» (*pol.* puszczaж mgiк /w oczy/, tumaniж kogoń) — powiedzieж coń niejasnego w celu ukrycia prawdy; «укритися туманом, тонути в тумані» (*pol.* okruж siк mgiц, tonцж we mgle) — gdy coń staje siк niewyraцne, zapomniane; «безпросвітний туман» (*pol.* nieprzenikniona mgia) — smutny, nie wywoiujцcy radońci albo wrкcz irytujцcy stan, przypadek; «туман вісімнадцятий» (*pol.* tuman skocczony /do potкgi, do kwadratu itd./) — giupi i uparty cziowiek.

Siowo 'ńnieg' jest komponentem nastкpujцcych wyraïec: «як торішнього снігу» (*pol.* /np. baж siк kogoń/ jak zeszioroczнego ńniegu) — negacja poczucia strachu siowo, nie baж siк kogoń ani trochк; «скинути увесь сніг» (*pol. dosi.* zwaliж caiy ńnieg) — zrzuciж caiц winк na kogoń; «як сніг на голову» (*pol.* niczym ńnieg na giowк) — pojawiж siк nagle, ni stцd ni zowцd [2, c. 97; 176].

JF czкsto zawierajц komponenty osobowe, zwi№zane z pojкciami 'ciepio' i 'zimno', co jest motywowane powi№zaniem stanyw emocjonalnych z procesami fizjologicznymi, wystкpujцcymi u ludzi. W tych frazeologizmach odzwierciedlone jest np., uczucie chiodu, ktyremu towarzyszy strach: «мороз поза шкірою подирає» (*pol.* mryz przenika /wdziera siк/ pod skyrк), «кидає то в жар, то в холод» (*pol.* ogarnia kogoń naprzemiennie ïar i chiyd).

Frazeologizm «ні гаряче, ні холодно» (*pol.* ani grzeje, ani zikbi) oznacza obojкtnońж, brak reakcji emocjonalnej; «обдало морозом» (*pol.* powiaio mrozem /chiodem/) — o rezerwie, oschońci w kontekńcie nastroju lub nastawienia jednej osoby do innej; «гарний як собака на морозі» (*pol.* ńliczny jak pies na mrozie) — ïartobliwie, z kpinц o kimń maio urodziwym; «як вогню боятися» (*pol.* baж siк jak ognia) — baж siк bardzo mocno.

'Gyra' i 'kamiec' symbolizujц waïkońж stanu psychicznego: «гора лежить у душі» (*pol. dosi.* gyra legia na duszy), «важкий камінь лежить на серці (душі, на совісті тощо)» (*pol.* sikïki kamiec na sercu /na duszy, sumieniu itp./); «камінь із душі звалився» (*pol.* kamiec spadi z serca /duszy/); «гора з плечей звалилася» (*pol.* dosi. gyra zwaliia siк z ramon) — poczucie ulgi, uwolnienie siк od uciцïiwego stanu.

Istotne sц teï elementy, takie jak niebo, ziemia, woda, siocce (ńwiatio, ńwiat), np.: «як у

воду опущений» (*pol.* jak wrzucony do wody) — bardzo smutny, pochmurny, nieszczkньliwy, niezadowolony, «вийти (вискочити) сухим з води» (*pol.* wyjньж /wyskoczyж/ suchym z wody; соń komuń uszio na sucho) — bкd№c winym umiejкtnie unikaж kary lub krytyki, pozostawaж bezkarnym lub niesplamionym [2, s. 18]; «як вода змила» (*pol.* jak wod№ zmyiy) — znikiy bez ньladu [2, s. 9].

«Готовий крізь землю провалитися» (*pol.* gotyw zaraньж sik pod ziemik) — ktoń rozdraïniony, w sytuacji zupeinie beznadziejnej; «діставати / дістати з-під землі» (*pol.* wydostawaж /wydostaж/ соń spod ziemi) — rozumiane dwojako — jako groцba wobec konkretnej osoby lub dokonanie czegoń niemoïliwego, «земля горить під ногами чиїми, в кого» (*pol.* grunt sik pali komuń pod nogami) — sytuacja staje sik beznadziejna [2, s. 55].

«Попасти пальцем у небо» (*pol.* trafiж palcem w niebo, trafiж kul№ w piot) — powiedzieж соń niezdarnego, nieodpowiedniego; «як з неба впасти» (*pol.* zwaliж sik niczym z nieba) — pojawiж sik nagle, niespodziewanie; «на сьомому небі» (*pol.* byж w siydmym niebie) — byж bardzo zadowolonym, radosnym, nieskocczenie szczkньliwym, «небо коптити» (*pol. dosi.* niebo zadymiaж — *kontekst.* psuж powietrze) — їуж bezczynnie, bez celu, bez poïytku innych [2, s. 107, 176].

«На місяць вити» *(pol.* wyж do Ksikïyca) — byж znudzonym, tkskniж; «як з місяця впасти» (*pol.* jakby sraньж z Ksikïyca) — pojawiж sik nagle, nieoczekiwanie.

Wediug starych przedchrzeńcijacskich wyobraïec komponent ньwiatia ma znaczenie pozytywne i i№czy sik ze znaczeniem ‘caiy ньwiat’, ‘ziemia’, ‘siocce’, ‘ньwiatio dzienne’: «світу білому не радий» (*pol.* biaiemu ньwiatu nierad) — o kimń silnie odczuwaj№cym byl, gniew, strach itp.; «біле світло не миле» (*pol.* i biaie ньwiatio mu niemiie) — gdy nic nie cieszy, wszystko jest przygnкbiaj№ce, irytuje ktoń; «світ у очах померк», (*pol.* ньwiat mu w oczach pociemniai) i «світ у рогожку видасться» (*pol.* ньwiat zda sik w kratkк) — gdy dla kogoń соń staje sik nieznońnie trudne, zie, straszne.

Jedno ze znaczec JF «побачити світ», «ніби на світ народитися» (*pol.* zobaczyж ньwiat, niczym narodziж sik na nowo) — to poczuж ulgк. I wreszcie, ‘siocce’, jako ‘uosobienie pikkna’ lub ze znaczeniem zawartym w wyraïeniu «мати місце під сонцем» (*pol.* mieж swoje miejsce pod sioccem), czyli pewn№ pozycjк w їyciu, w spoieczecstwie.

Wyraïenia — «зірок /зорі/ з неба не хапати (не знімати і т. ін.)» (*pol. dosi.* gwiazd /gwiazdek/ z nieba, nie iapaж /nie zbieraж, itp./ — *kontekst.* nie byж oriem) — uïywa sik, gdy ktoń nie odznacza sik wyj№tkowymi zdolnońciami, inteligencj№, a «народитися під щасливою зіркою /зорею/» (*pol.* urodzony pod szczkньliw№ gwiazd№) — gdy mowa o czyimń ci№giym szczkńciu, powodzeniu [2, c. 57].

Dlatego po analizie grupy JF z komponentem nazywaj№cym zjawiska naturalne, moïna z cai№ pewnońci№ stwierdziж, їe siownictwo jкzyka, wyznaczaj№ce strukturк skiadow№ jednostek frazeologicznych jest ńcińle zwi№zane ze ньwiatem, ale przede wszystkim — ze stanem fizycznym, psychicznym i zachowaniem ludzi. Nastryj cziowieka, jego samopoczucie, stan emocjonalny moïna ńmiaio porywnaж do z tych zjawisk, ktyre wystкpuj№ w ньrodowisku naturalnym. Leksemy-somatyzmy aktywnie uczestnicz№ w tworzeniu frazeologii, tworz№c abstrakcyjne skojarzenia z intelektem, prac№ fizycz№, їyciem, uczuciami, oraz zwi№zki z postrzeganiem ньwiata, jego recepcj№ i zmiennońci№.

Grupa somatyzmyw jako jeden z najbardziej archaicznych i odpornych na zmiany komponentyw systemu siownikowego byia i jest uïywana od zawsze przy rozwi№zywaniu wielu istotnych problemyw z zakresu historii jкzyka, zwiaszcza — w celu ustalenia pokrewiecstwa jкzykyw. Grupa ta naleïy do podstawowego korpusu siownictwa, powstaiego na przestrzeni wielu wiekyw, ktyre odzwierciedla nie tylko wiedzк o rodzimym o ньwiecie, ale teï o postrzeganiu samego siebie i swojego ciaia; pokazuje ono takïe najdobitniej proces tworzenia sik wtyrnej nominacji, ktyrej treńж semantyczna zwi№zana jest z aktywnońci№ cziowieka.

Temat pierwiastka ludzkiego w jкzyku cieszy sik ostatnio coraz wikksz№ popularnońci№. Frazeologizmy odgrywaj№ szczegyln№ rolк w tworzeniu jкzykowego obrazu ньwiata. S№ one zwierciadiem їycia narodu. Natura semantyczna frazeologizmyw jest ńcińle powi№zana z wiedz№ ogyln№ nosiciela jкzyka, z praktycznym doньwiadczeniem danej osoby, z kulturalnymi i historycznymi tradycjami ludzi, mywi№cych w danym jкzyku. Jednostki frazeologiczne przypisuj№ obiektom wiańciwońci, ktyre s№ kojarzone z obrazem ньwiata. Poprzez swoj№ semantykк jednostki frazeologiczne koncentruj№ sik na cechach cziowieka i jego dziaianiach.

Do powszechnońci uïycia somatycznych jednostek frazeologicznych przyczynia sik takïe ich sugestywnońж, їywa obrazowońж, ludowońж, prostota konstrukcji gramatycznej i ryïnorodnońж stylistyczna.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Верещагин Е. М. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. — М. : Русский язык, 1983. — 269 с.

2. Кунин А. В. Английская фразеология: Теоретический курс / А. В. Кунин. — М. : Высш. школа, 1970. — 344 с.

3. Лобур Н. В. Антропометрична метафора в мовній картині світу: типологічна модель : Автореф. дис. ...канд. філол. наук / Н. В. Лобур. — К., 1997. — 21 с.

4. Русанівський В. М. Структура лексичної і граматичної семантики / В. М. Русанівський. — К., 1984. — 240 с.

5. Терехова Д. І. Психолінгвістичні особливості сприйняття соматичної лексики в українській та російській мовах : Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Д. І. Терехова. — К., 1997. — 18 с.

6. Ткаченко В. А. Названия руки в развитии лексики индоевропейских языков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. А. Ткаченко. — К., 1991. — 16 с.

7. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. — К. : Знання, 2007. — 494 с.

8. Шамота А. М. Переносне значення слова. На матеріалі художньої літератури : Дис. ...канд. філол. наук / А. М. Шамота. — К., 1971. — 284 с.

9. Шмелев Д. Современный русский язык. Лексика. Учебное пособие для студентов пед. ин-тов по специальности «Рус. яз. и литература» / Д. Шмелев. — Москва, 1977. — 334 с.

СЛОВНИКИ:

1. Словник фразеологізмів української мови / Відпов. ред. В. О. Винник. — Київ : «Наша думка», 2003. — 788 с.

2. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. УЗЗ Фразеологічний словник української мови. — К. : Освіта, 1998. — 224 с.

3. Siownik frazeologiczny jkzyka polskiego / Red. i komentarze Jerzy Bralczyk. — Warszawa : PWN, 2008. — 590 s.

Олена ВОЙЦЕВА
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЗВ ТРАДИЦІЙ І РИТУАЛІВ ПОЛЬСЬКИХ МОРЯКІВ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНИХ МАС-МЕДІЙ)

Celem niniejszego artykuiu jest analiza nazw, zwi№zanych z tradycjami i ceremoniami morskimi w aspekcie lingwokulturologicznym na materiale wspyiczesnego polskiego dyskursu medialnego. Semantyka tych jednostek leksykalnych wywodzi sik z prastarych pojкж kultury morskiej.

***Siowa kluczowe**: lingwokulturologia, kultura morska, nazwy tradycji i ceremonii morskich, dyskurs medialny, jкzyk polski.*

У статті проаналізовано лексику ***на позначення назв морських традицій і ритуалів у лінгвокультурологічному*** *аспекті на матеріалі сучасного польського мас-медійного дискурсу. Семантика цих мовних одиниць зумовлена зв'язками з прадавніми поняттями морської культури.*

***Ключові слова**: лінгвокультурологія, морська культура, назви морських традицій і ритуалів, мас-медійний дискурс, польська мова.*

The article analyzes the lexis denoting the names of maritime traditions and rituals in the linguistic and cultural aspects on the material of modern Polish mass media discourse. The semantics of these linguistic units is caused by connections with ancient concepts and phenomena of maritime culture.

***Key words**: cultural studies, maritime culture, names of maritime traditions and rituals, mass media discourse, Polish language.*

Функціональна парадигма у другій половині XX ст. привернула увагу дослідників до ролі мови у пізнавально-когнітивній діяльності індивідуумів, до вивчення процесів кодування, перетворення і зберігання інформації у мовній системі. Олена Олександрівна Селіванова наголошує, що «функціональний прагматизм зумовив становлення нових галузей мовознавства, зокрема *лінгвокультурології*» [1, с. 32]. Це комплексна наукова дисципліна, яка відрізняється від етнолінгвістики, по-перше, орієнтацією на «сучасний стан та функціонування мови й культури», по-друге, метою («опис повсякденної картини світу в різних дискурсах, текстах культури») і матеріалом («живі комунікативні процеси»), по-третє, «поширеністю дослідницьких інтересів на надбання світової культури, субкультури різних угруповань» [1, с. 260–261].

Нашу увагу привернула проблема семантичного опису елементів морської культури (*kultura morska*), представлених у мовних знаках. Поняття *морська культура* сформовано в працях антропологів, етнографів, соціологів XIX ст., зацікавлених значенням морських і надрічкових цивілізацій, впливом професійної свідомості моряків на суспільство. Зокрема польські історики, культурологи і лінгвісти XX ст. (Франтишек Буяк, Анджей Піскозуб, Іоланта Мацькевич, Ян Ожджинський, Ева Колодзеєк та ін.) у своїх розвідках приділили значну увагу тлумаченню феномену *морської культури*.

Так, Ф. Буяк наголошував, що оскільки море займає 72% поверхні, а суходіл тільки 28%, «початки органічного життя, а отже і найвища людська культура тісно пов'язані з морською і річковою водою, передусім з морем»; найдавніші людські культури поділяються на два типи — «сухопутні (надрічкові) і надморські» [2, с. 7]. Рушійну силу всесвітньої історії, особливо морської, А. Піскозуб вбачає у постійному «змаганні між Півднем і Північчю» [7, с. 183].

За умови, що морську культуру відносять до «глобальної культури народу чи народів», розмежовують морські та сухопутні культури або, як І. Мацькевич, уналежнюють її як «складову глобальної культури» (морська субкультура частини суспільства — моряків, рибалок), вербалізовану в міфах і легендах, термінології, зокрема у лексемах на позначення традицій і звичаїв моряків [5, с. 182].

Я. Ожджинський обґрунтовує поняття *культурного комплексу*, яке відбиває суттєві аспекти, притаманні морській дійсності, як-от: *море* («культуротворчий чинник і стимулятор культури»), *люди моря* (моряки, рибалки, мешканці приморських теренів), *тип активності* («фізичний або психічний контакт з морем»), *про-*

цеси і винаходи, пов'язані з діяльністю людини на морі, *мариністичний дискурс* [6, с. 8].

Праці видатних польських учених Адама Клечковського, Болеслава Шленського, Леона Роппеля, Веслава Драпелли, Зигмундта Броцького, Едварда Лучинського, Іоланти Мацькевич, Еви Колодзеєк, Яна Ожджинського становлять вагомий внесок у розвиток термінологічних і лінгвокультурознавчих проблем, однак проведені дослідження не вичерпують усіх питань, пов'язаних із відображенням реалій, понять і явищ морської культури в сучасній польській мові.

Для аналізу ми обрали назви традицій і ритуалів (близько 30 слів і словосполучень) з огляду на те, що ці важливі компоненти морської культури є актуальними у мовленні польських моряків, набули нової семантики в сучасному польському мас-медійному дискурсі й потребують уваги з боку лінгвістів.

Фахово-мовна картина світу моряка має універсальний характер і водночас містить національно-специфічні та індивідуальні компоненти. Її універсальність зумовлена міжнародними контактами, розвитком ендо- і екзогенних культурних елементів. У процесі оволодіння морською справою формуються: ментальність моряків, переконання про необхідність спеціальних нахилів до цього фаху, уявлення про взірець справжнього моряка — капітана («*Pierwszego po Bogu*»), «морського вовка, старого досвідченого моряка, який знає і кохає море, свою професію» — *розм.* «*wilka morskiego*», *ірон. zejmana* [MSM, s. 250, 262], а також знання в галузі морських традицій і звичаїв.

Поляки вважаються «сухопутним народом» (крім кашубів, які не втрачали контактів із Балтійським морем), адже Польща протягом тривалого історичного розвитку боролася за вихід до Балтики. Ще в середині I тис. н.е. приморські слов'янські племена опанували техніку будівництва човнів, започаткували плавання у відкритому морі [8, с. 162]. Торговельно-ремісницькі центри слов'ян на Західному Помор'ї біля гирла р. Одри виникають у VIII ст., а в добу правління князя Мешка I Польща приєднала Східне, а згодом і Західне Помор'я (967 р.). Однак вже у XIII ст. провідні позиції на теренах Західного Помор'я зайняли німецькі осадники. Тільки після підписання Торунської угоди (1466) польська держава повертає морське узбережжя; місто Ґданськ, «природний порт на березі Ґданської затоки, у гирлі річки Вісла» [MSM, s. 72–73], засноване близько 980 р., через який експортували збіжжя зі шляхетських фільварків. За часів правління Сигізмунда III Вази і Владислава IV Вази створено польський морський королівський флот, однак у кінці XVIII ст. унаслідок тривалих війн, поділів Речі Посполитої країна втратила державність.

Процес відновлення морських кордонів почався у XX ст., коли за Версальською угодою 1919 р. Польща отримала морський коридор уздовж Балтійського моря (72 км між Зарновецьким озером і пристанню Орлово). На батьківщину повертаються польські офіцери Ф. Хласко, В. Стейер, Е. Рихлінський та ін., які служили в російському флоті. Серед них — моряки, чий життєвий шлях пов'язаний із Чорним морем: колишній студент Одеського університету генерал Маріуш Заруський, засновник польського вітрильного спорту, автор першого підручника з теорії морської навігації («Wspyiczesna ïegluga morska», 1904 р.), випускник Херсонського мореходного училища Тадеуш Стецький, який у 20–30 рр. написав спогади про свої морські подорожі («Z dziennika marynarza», «Ze wspomniec starego kapitana», «Tajfun» та ін.).

Повернення незалежності стимулює становлення, розбудову польського військово-морського та торговельного флотів. «Сьогодні під польським прапором працює близько 180 суден; Польща поставляє на світовий флот понад 22 тис. кваліфікованих кадрів, а в 2011 р. вона стала шостою країною у світі за обсягами суднобудування. Як відзначив з цього приводу Представник Польщі в ООН (Женева) Реміґіуш Генчел, Польща є «одним з основних джерел морської робочої сили в Європі» [Борис Бабін, Про ратифікацію Польщею Конвенції про працю в морському судноплавстві МОП (Міжнародної організації праці) 2006 р. // http://tavrida.co.ua/news/8846-polscha-ratifikuvala-kpms-2006.html]. Польські фахівці в галузі морської справи, які працюють на різних плавальних засобах, є носіями етнічної, світової і морської культури; елементи останньої закріплюються і передаються наступним поколінням у спеціальній лексиці (термінах, професіоналізмах, жаргонізмах тощо), яка функціонує в мас-медійному дискурсі.

У колективі моряків, що працюють в небезпечних для життя і здоров'я умовах, поширені пересуди (*przes№dy*) («ірраціональні переконання; забобони або повір'я» (*zabobony*), упередження, марновірство, помилкові погляди на що-небудь») [Sobol, s. 688, 792], до яких належать, наприклад, *feralny pi№tek, gwizdanie na pokiadzie, kobieta na statku* — «*diabli balast*»

(Z portu *nie wypiywa siк w pi№tek. Gwizdanie na pokiadzie — przyniesie duïy wiatr. Kobieta na statku przynosi nieszczкьcie*). Морські забобони і повір'я в минулому мали забезпечити прихильність містичних таємних сил. Фатальним днем вважали «нещасливу п'ятницю», пол. *feralny pi№tek* (< англ. *Friday*, нім. *Freitag* «день богині Фриї у германських народів» [Sobol, s. 204], який ототожнили з богинею смерті, володаркою місяця, погоди й вітрів). Із п'ятницею моряки пов'язують корабельні аварії (винятком є іспанські моряки, оскільки 3 серпня 1492 р., у п'ятницю, іспанський мореплавець Христофор Колумб розпочав свою експедицію, в ході якої було відкрито Південну Америку): *Ïeglarze nie s№ przes№dni, ale w pi№tek w morze nie wychodz№*.

Небажаною особою на плавальному засобі є жінка, і цей забобон, очевидно, пов'язаний із міфічними уявленнями. В грецькому міфі про аргонавтів легендарний корабель «Арго» був живою істотою — жінкою, яка не бажала, щоб на борту були інші особи жіночої статі [3, с. 20–21]: W dawnych czasach obecnoньж kobiety na pokiadzie uwaïano za nieszczkньcie dla okrкtu i zaiogi. Marynarze skrobali na pokiadzie ньlady styp kobiecych, personifikuj№c statek z kobiet№. Powszechnie uwaïano, ïe statek mygiby byж zazdrosny o kobietк znajduj№c№ siк na jego pokiadzie i w zwi№zku z tym okazaж swyj gniew (do dzisiaj statki w jкzyku angielskim okreньla siк jako «*she*» — ona) [Marynarka wojenna RP // http://www.mw.mil.pl/index.php?akcja=news&id=19960].

Перебування жінки на кораблях польського флоту Сигізмунда III без дозволу капітана (шкіпера) заборонено уставом 1571 р.: Artykui II regulaminu obowi№zuj№cego we flocie Zygmunta III grozii kar№ za wprowadzenie na okrкt prostytutki, a j№ zaнь po prostu wyrzucano za burtк. Na pokiad nie wolno byio wprowadzaж ïon, bez wyraцnego pozwolenia kapitana lub szypra. Znany jest zwyczaj sprawdzania nyg marynarzy w kojach przed capstrzykiem — sprawdzano w ten sposyb czy na posianiach nie ma kobiet. [P. Niewiadomski. Stare prawa morskie; http://www.ciekawostka.pl/content/view/1569/55].

Із другої половині XX ст. жінки все частіше обирають морські професії, хоч традиційні забобони щодо них залишаються (причину цих пересудів Е. Колодзеєк вбачає у суперництві між чоловіками за прихильність жінки) [4, с. 63–64]): Kobiety na statku? Oczywiньcie! W latach 60. XX wieku zdominowane przez mкïczyzn zaiogi przeïyiy szok, gdy, nie zwaïaj№cej na liczne przeszkody Danucie Walas-Kobylicskiej, udaio siк wejньж na kapitacski mostek. (…) okazaio siк, ïe kobieta kapitan swoj№ odwag№ w starciu z morskim ïywioiem i umiejкtnoньci№ wspyipracy z zaiog№ ньmiaio konkuruje z «mкskimi» kapitanami [http://portalmarynarski.pl/kobiety-na-statku-niemozliwe-a-jednak/].

Przez osiem miesiкcy byiam sama miedzy facetami — opowiada 26-letnia Dorota Radczyc, marynarz z trzyletnim staïem. — To byi myj najdiuïszy i najcikïszy rejs. Wtedy piywaiam jeszcze jako praktykant. Teraz dostaiam awans i piynк jako oficer. (…) *Kobieta na statku jest rzadkoньci№*. Na stu mкïczyzn przypada tylko jedna. [http://www.ostatnirejs.fora.pl/kobieta-marynarz-kobieta-na-morzu33/kobieta-marynarz201.html].

Знання про певні норми, звичаї, прийняті в колективі польських моряків, закріплені у назвах морських *традицій* («1. Досвід, звичаї, погляди, смаки, норми поведінки тощо, що склалися історично і передаються з покоління в покоління; перев. мн. 2. Звичайна, прийнята норма, манера поведінки, усталені погляди, переконання когось; узвичаєння, узвичаєність, неписаний закон» [НТСУМ 4, с. 558]) і *ритуалів* («2. Вироблений звичаєм або запроваджений порядок здійснення чого-небудь; церемонія, церемоніал» [НТСУМ 3, с. 910–911], зокрема: *poioïenie stкpki, wodowanie, prybny rejs*, *dziewiczy rejs*, *chrzest statku, chrzest rywnikowy, «wybijanie szklanek»*, *«psia wachta», pogrzeb morski, poïegnanie statku, pierwsze podniesienie bandery*, *znak dowydcy okrкtu*, *ukion bander№, gala banderowa, ostatnie opuszczenie bandery, ньwist trapowy, ronda wieczorna, Zaньlubiny z morzem, Dni morza* та ін.

До найпоширеніших належить ритуал «початку формування корпусу плавального засобу, встановлення першого закладного блока (або секції)», позначений словосполученням *poioïenie stкpki* (*закладення судна*) [MLM, s. 213; MSM, s. 175]. Під щоглою майбутнього вітрильника раніше клали золоті монети, а у наш час до металевої кишені суднової секції вміщують дошку із текстом, яка містить назву судна, дату початку його будівництва тощо: 1 sierpnia 2011 r. w stoczni Remontowa Shipbuilding S. A. *poioïono stкpkк* pod trzeci juï prom z serii B 612. Jest to jednostka wchodz№ca w skiad serii 4 promyw o napkdzie gazowym, budowanych dla jednego z najwikkszych norweskich przewoцnikyw firmy Torghatten Nord AS. [http://www.remontowa-rsb.pl/newss/view/polozenie-stepki-na-trzeci-prom-z-napedem-gazowym/].

Після завершення суднобудівного процесу відбувається спускання плавального засобу зі стапелів на воду. Ця церемонія має назву

wodowanie (*спускання судна на воду*) [MSM, s. 252], *chrzest statku* (*хрещення судна*), вона супроводжується урочистим ритуалом наданням імені кораблю за участю хрещеної матері [MLM, s. 300]. У прадавні часи зазначена традиція мала лише релігійний зміст, судно кропили рідиною (у давніх греків і римлян — водою, у норвежців, вікінгів — кров'ю) — символом очищення і благословення. Звичай розбивати шампанське перед спусканням судна на воду об його борт введено в 1789 р. у Франції, а згодом він поширився і в інших країнах.

Унаслідок цивілізаційного розвитку зміст морських традицій і ритуалів та відповідно семантика їхніх назв змінюються. Зокрема церемонія спускання судна на воду набула світського характеру: *Wodowanie*, lub przez innych nazywany *chrzest statku*, jest najstarsz№ tradycj№ morskiego ceremoniaiu. Jest to uroczystoњж nie dla marynarzy, ktyrzy bкd№ na wodowanym statku piywali, ale jest to њwikto dla armatora, a jeszcze bardziej dla stoczniowcyw, ktyrzy jednostkк budujn№. *Wodowanie* jest zamknikciem etapu budowy statku na l№dzie, a rozpoczкcie etapu budowy na wodzie. [Wiktor Czapp, Ceremonia wodowania nowobudowanego statku; http://zzkptiof.nw.pl/CEREMONIA%20%20WODOWANIA%20STATKU.htm]; W czwartek 12 kwietnia 2012 r. mieszkaccy Tryjmiasta bкd№ mieli okazjк zobaczyж *wodowanie* w Stoczni Gdacsk. Z pochylni B1 zjedzie prom pasaïersko-samochodowy Stavanger Fjord, budowany dla norweskiego kontrahenta. [http://www.trojmiasto.pl/wiadomosci/Wodowanie-w-Stoczni-Gdansk-n57236.html].

Після спускання на воду судно пливе в *prybny rejs* (*пробний рейс*), а потім — у *dziewiczy rejs* (*перший рейс*) [MLM, s. 62]: Rywno 45 lat temu m/s «Radom» wypiyn№i w *prybny rejs* ze Szczecina do Zatoki Gdacskiej. «Nadajк ci imiк «Radom». Piyc po morzach i oceanach, nień siawк polskich stoczniowcyw i marynarzy» — mywiia Bogumiia Siczek, *matka chrzestna* m/s «Radom» uderzaj№ca w kadiub statku butelk№ szampana. I faktycznie «Radom» piywai przez wiele lat po morzach i oceanach caiego њwiata [http://radom.gazeta.pl/radom/1,48201,11376337,45_lat_temu_w_probny_rejs_wyplynal_m_s_Radom.html#ixzz2D8WZXwQV]; *Dziewiczy rejs* m/s «Reine». Dzień tj. 20.06.2012 zbiornikowiec m/s «Reine» odbкdzie swyj pierwszy i ostatni wiњlany rejs [http://www.zegluga.wroclaw.pl/articles.php?article_id=479].

Усталене словосполучення *chrzest rywnikowy* та його варіанти *chrzest morski, ïeglarski* (*хрещення на екваторі*) номінують жартівливий морський ритуал, який викликає асоціації з релігійним хрещенням: неофітів кроплять посвяченою водою, надають імена. Проте використання античних мотивів свідчить про світський характер цієї традиції, яка виникла, ймовірно, в епоху великих географічних відкриттів (XV–XVIII ст.). Хрещення на екваторі допомагає морякам зняти психічну напругу, котра виникає через тривале перебування на обмеженій площині плавального засобу: Uroczystoњж przekraczania rywnika funkcjonowaia rywnieï jako *chrzest morski* dla nowo przybyiych na pokiad, szczegylnie na ïaglowcach. (…) Z rozmaitych materiaiyw tworzyli ryïnokolorowe, ekstrawaganckie kostiumy kryla myrz Neptuna, jego ïony (na pokiadach statkyw polskich — Prozerpina lub Amfitryta) (…) Po osi№gnikciu rywnika towarzystwo to dowodziio «*chrztem*» tzw. «neofityw»: najmiodszych czionkyw zaiogi i pasaïeryw znajduj№cych sik na pokiadzie. (…) Neofici byli smarowani najbardziej wymuњlnymi mazidiami, piawieni w wielkich beczkach tak diugo, aï nic nie siyszeli i nie widzieli («pryba wody»), a nastкpnie «balsamowani» smoi№ lub innymi њrodkami konserwuj№cymi [http://www.marmucommerce.com/pl/UroczystoAe_przekraczania_rwnika_chrzest_rwnikowy.html]; *Chrzest rywnikowy* to bardzo stary obyczaj ïeglarski. *Rywnikowy chrzest morski* celebruj№ zaiogi ïaglowcyw, statkyw handlowych wielu bander њwiata. Diugie rejsy i monotonne ïycie wymusiiy stworzenie czegoњ na wzyr rozrywki i jednoczeњnie sposyb na poprawienie kiepskiego stanu psychiki zaiyg w diugich rejsach [http://www.zegluje.pl/zagiel,chrzest-neofitow-8211-chrzest-rownikowy,58.html].

Наступна традиція *pogrzeb morski* (*морський похорон*) позначала давній звичай вікінгів, які ховали своїх вождів у морі, поширений згодом на вітрильному флоті в XVI–XIX ст. Уживання назви у польських мас-медійних текстах свідчить, що цей звичай зберігся в дещо модифікованому вигляді до наших днів: *Pogrzeb morski.* Zgodnie z prastarym ceremoniaiem morskim, wody Zatoki Gdacskiej pochionkiy prochy mata Edmunda Olszewskiego, bohaterskiego marynarza z czasyw II Wojny њwiatowej. Byi to pierwszy tego rodzaju pogrzeb w powojennej historii Marynarki Wojennej RP (26.06.2001) [http://gdynia.naszemiasto.pl/archiwum/134157,pogrzeb-morski,id,t.html].

Деякі найменування традицій і ритуалів відображають норми поведінки, загальноприйняті правила, вербалізовані у субкультурі польських військово-морських моряків,

наприклад: *ћwist trapowy* «траповий свист» — за допомогою боцманського свистка черговий моряк віддає честь офіцеру, який прибуває на військовий корабель або залишає його» [MSM, s. 227]: **Dwudziestu їoinierzy z Kompanii Reprezentacyjnej Marynarki Wojennej biio w niedzielк w Gdyni rekord Guinnessa w diugoњci** *ћwistu trapowego***.** Na pokiadzie muzealnego okrкtu ORP «Biyskawica» marynarze ћwistali bez przerwy przez 12,5 minuty. *Ћwist trapowy* — to stara marynarska tradycja. Stanowi ona formк oddania honoru oficerom wchodz№cych na okrкt lub z niego schodz№cych (2.11.2001) [http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Najdluzszy-swist-trapowy,wid,121727,wiadomosc.html?ticaid=1f955]; <…> tradycja *oddawania ћwistu* pozostaia do dzisiaj i jest kultywowana we wszystkich flotach utrzymuj№cych morskie zwyczaje [Marynarka wojenna RP ttp://www.mw.mil.pl/index.php?akcja=news&id=19960].

У мас-медійних текстах функціонує також словосполучення *ronda wieczorna* (*rondo* «музична форма, для якої характерне кількаразове повторення основної теми» [CIC, c. 736] < іт. *rondy*, фр. *rondeau* < *rond* «круглий», лат. *rotundus*) «вечірній обхід, під час якого заступник капітана і боцман проводять контроль безпеки корабля» [MLM, s. 275]: *Ronda wieczorna* powinna byж zakocczona nie руцniej niї 30 minut przed ogioszeniem ciszy nocnej [Regulamin siuїby na okrкtach marynarki wojennej, Gdynia, 2011 r.].

До назв традицій і пов'язаних із ними ритуалів, які виникли на ґрунті польської мови, відносимо: *Zaћlubiny z morzem* (*заручини з морем*), *Dni morza (Дні моря)*. Урочистість під назвою *Zaћlubiny z morzem* присвячено поверненню Польщею морських кордонів: Dziћ w Pucku upamiкtniono 92 Rocznicк *Zaћlubin Polski z Morzem*. 10 lutego 1920 roku Generai Jyzef Haller dokonai symbolicznego aktu *Zaћlubin Polski z morzem*. Na znak zaћlubin wrzucii do wody pierћciec (10.02.2012) [http://kontakt24.tvn.pl/artykul,92-rocznica-zaslubin-polski-z-morzem-puck-10-lutego-2012,166827.html]; Ceremoniai *zaћlubin z morzem* przetrwai dziejowe wzloty i upadki i w dalszym ci№gu jest znacz№cym przykiadem ћwiadomoћci morskiej [Marynarka wojenna RP http://www.mw.mil.pl/index.php?akcja=news&id=19960].

Польську традицію, яка виводиться від кашубського *Ћwiкta morza* (*Свято моря*), виникла в кінці XVIII — на початку XIX ст. і символізує зв'язок польського народу з морем, позначає словосполучення *Dni morza (Дні моря)*: Przed wybuchem II Wojny ћwiatowej *Ћwiкto Morza* lub inaczej *Dni Morza*, obchodzone byiy oћmiokrotnie, przede wszystkim w Gdyni. (…) Po wojnie uroczystoћci odbywaiy siк takїe w innych miastach polskiego wybrzeїa, m.in. w Szczecinie, Koiobrzegu, Siupsku, Ustce, Wiadysiawowie, Ћwinoujћciu i Sopocie [Marynarka wojenna RP ttp://www.mw.mil.pl/index.php?akcja=news&id=19960].

У процесі дослідження ми дійшли висновку, що частина назв морських традицій і ритуалів семантично трансформувалася у польських мас-медійних текстах під впливом зовнішньомовних чинників. Деякі з розглядуваних мовних одиниць із занепадом вітрильного флоту, розвитком прогресу в морській справі застаріли, зокрема назви покарань на вітрильному флоті: *powieszenie na rei* «повішання на реї» (Na przykiad za prybк ucieczki albo ukrywania czegoћ w tajemnicy przed resztк zaiogi groziia *powieszenie na rei* lub rozstrzelanie [Artur Diugosz, Piraci: Mity i fakty; http://esensja.pl/magazyn/2003/07/iso/12_13.html]); *przeci№ganie pod stкpk№* «протягання під кілем, кілювання». Словосполучення «*wybijanie szklanek*», яке означає «відбивати склянки ударами в судновий дзвін», вживається щодо явищ військово-морського флоту: Doba na okrкcie dzielona jest na ryїne odcinki zwane wachtami. Czas i wachty odmierzane s№ *wybijaniem «szklanek»*, czyli uderzec w dzwon [P. Niewiadomski. Stare prawa morskie; http://www.ciekawostka.pl/content/view/1569/55/]; Pomimo, їe wspyiczesna technika wymaga precyzyjnych urz№dzec pomiaru czasu na okrкtach, do dzisiaj przestrzegany jest zwyczaj odmierzania czasu za pomoc№ dzwonu okrкtowego. (…) Na okrкtach polskiej Marynarki Wojennej *wybijanie «szklanek»* uwarunkowane jest systemem czterogodzinnych wacht w systemie trzy lub dwuzmianowym. [Marynarka wojenna RP http://www.mw.mil.pl/index.php?akcja=news&id=19960].

Назви традицій сьогодні відіграють вагоме значення у суспільно-фаховому колективі польських моряків, є регулярно відтворюваними номінаціями, становлять окрему тематичну підгрупу. Проаналізовані найменування акумулюють універсальні знання і фаховий досвід, передаються у спадок наступним поколінням польських моряків. Перспективу подальшого дослідження вбачаємо у поглибленому зіставному вивченні назв морських звичаїв, ритуалів у польській мові на тлі інших слов'янських мов та їхньому подальшому лексикографічному описі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник / О. О. Селіванова. — Полтава : Довкілля, 2008. — 712 с.

2. Bujak F. Kultury morskie i l№dowe / F. Bujak. — Toruc : Wydawnictwo Instytutu Baityckiego, 1934. — 25 s. // Режим доступу : http://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=379&from=pubindex&dirids=3&lp=1405.

3. Brocki Z. Morze na oku. Historyjek z їycia terminyw morskich. Zbiorek drugi / Z. Brocki. — Gdynia : Wydawnictwo Morskie, 1964. — 227 s.

4. Koiodziejek E. Gwara ьrodowiskowa marynarzy na tle subkultury marynarskiej / E. Koiodziejek. — Szczecin : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecicskiego, 1994. — T. (CCXX) 146. — 140 s.

5. Mажkiewicz J. Czy istniej№I jкzykowe wyznaczniki kultury morskiej? / J. Mажkiewicz // Jкzyk a kultura. Podstawowe pojкcia i problemy / Red. J. Anusiewicz, J. Bartmicski. — Wrociaw, 1991. — T. 1. — S. 181–190.

6. Oїdїycski J. Morska wspylnota kulturowa w ьwietle faktyw jкzykowych: Morfologia zapoїyczec w polskim siownictwie flisackim i їeglarskim. Prace monograficzne. — T. 105. — Krakyw : Wydawnictwo WSP, 1989. — 376 s.

7. Piskozub A. Morze w dziejach cywilizacji / A. Piskozub. — Gdacsk : Pomorska Oficyna Wydawniczo-reklamowa, 1993. — 187 s.

8. Ьl№ski K. Siowianie zachodni na Baityku w VII–XVIII w. / Red. E. Kochanowska / K. Ьl№ski. — Gdacsk : Wydawnictwo Morskie, 1969. — 200 s.

СКОРОЧЕНІ НАЗВИ ДЖЕРЕЛ

НТСУМ — Новий тлумачний словник української мови: у 4 т. / [уклад.: Василь Яременко, Оксана Сліпушко]. — К. : Аконіт, 1998. — Т. 3–4.

СІС — Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. — 2-е вид., випр. і доп. — К. : Гол. ред. УРЕ, 1985. — 966 с.

MLM — Grajewski J., Wyjcicki J. Maiy leksykon morski. — Warszawa : Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1981. — 317 s.

MSM — Furmaga L., Wyjcicki J. Maiy siownik morski. Wyd. I. / Red. E. Cimaszkiewicz. — Gdyna : Mitel International Ltd, 1993. — 266 s.

Sobol — Siownik jкzyka polskiego PWN / Oprac. E. Sobol. — Wyd. 2. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN. — 2005. — 1304 s.

Наталія ГУЗЕВАТА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

КОНЦЕПТИ ІДІОСТИЛЮ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА (НА МАТЕРІАЛІ РАННІХ ЗБІРОК «SNY O POTKDZE» ТА «DZIEC DUSZY»)

Сучасна лінгвістична наука приділяє особливу увагу проблемам вивчення когнітивної діяльності людини в її лінгвістичній репрезентації. Дуже цікавим із цього погляду є авторський поетичний текст, у якому відображено не лише особисте сприйняття світу автором, а й певні актуальні в період активної діяльності поета ідеї, які в зазначеному контексті можна назвати концептами. У статті розглянуто основні концепти поезій Леопольда Стаффа, зібраних у томах «Sny o potкdze» (1901) та «Dziec duszy» (1903).

***Ключові слова**: когнітивна лінгвістика, концепт, образ, символ, свідомість, вербалізація, Леопольд Стафф, декадентські настрої, поезія, картина світу, авторська мова.*

Wspyiczesne badania lingwistyczne szczegyln№ uwagк zwracaj№ na problemy dziaialnoюci kognitywnej cziowieka w jej lingwistycznej interpretacji. Bardzo ciekawym z tego punktu widzenia jest poetyczny tekst autorski. Przecieї odzwierciedla on nie tylko osobiste autorskie widzenie юwiata, ale teї pewne nurty spoleczne aktualne w chwili aktywnej dziaialnoюci poety, ktyre w tym kontekscie tym nazwaж moїna konceptami. W artykule rozpatrzone zostaly podstawowe koncepty poezji Leopolda Staffa, zebranych w tomach «Sny o potкdze» (1901) i «Dziec duszy» (1903).

***Siowa kluczowe**: Kognitywna lingwistyka, koncept, obraz, symbol, юwiadomoюж, werbalizacja, Leopold Staff, nurty dekadenckie, poezja, kartyna юwiatu, jкzyk autorski.*

Modern linguistic studies focus special attention on the problems of the study of human cognitive activity in its linguistic interpretation. The poetic text is very interesting from this point of view. It reflectes personal perception of the world as well as some ideas which are actual at the moment of vigorous activity of author. In this context we can name these ideas as concepts. Basic concepts of the poetry collected in the books of Leopold Staff «Sny o potкdze» (1901) and «Dziec duszy» (1903) have been examined in the article.

***Keywords**: Cognitive linguistics, concept, image, symbol, mind, verbalization, Leopold Staff, decadent's spirit, poetry, worldview, language of author.*

Останніми роками лінгвістика все частіше змінює свою спрямованість. Замість вивчати мову саму в собі дослідники все більше орієнтуються на людину як носія мови. Тож сучасна лінгвістична думка зіткнулася з необхідністю виникнення нового терміна, необхідного для позначення змістового боку мовного знаку, який би розширив традиційне поняття значення та сенсу і органічно поєднав би психологічні та лінгвістичні категорії.

Активні мовознавчі дослідження 90-х років XX століття спричинили появу багатьох понять, серед яких «концепт», «лінгвокультурема», «міфологема», «логоепістема». Та найбільш життєздатним виявився саме концепт, ставши ключовим поняттям когнітивної лінгвістики.

На сьогоднішньому етапі розвитку когнітивної лінгвістики поняття «концепт» відноситься до числа нечітко визначених категорій, адже сам термін є відносно новим і не має однозначного визначення.

Лінгвістичний енциклопедичний словник твердить, що «поняття (концепт) — явище того ж порядку, що і значення слова, але розглядається в іншій системі зв'язків: значення в системі мови, поняття — в системі логічних відношень та форм, що досліджуються як у мовознавстві, так і в логіці» [4, с. 384].

Філософський енциклопедичний словник визначає концепт як одну з логічних форм мислення на противагу судженню та висновку, які складаються з понять. Проводиться межа між поняттями, якими ми користуємося в повсякденному житті, та поняттями логіки. Відзначено, що у мисленні народу або окремо взятої людини поняття утворюються не шляхом сприйняття та об'єднання притаманних групі предметів однакових ознак, а завдяки тому, що сприймаються та перероблюються поняття суттєвої властивості речей [1, с. 354].

Найповніше, на нашу думку, визначення поняття «концепт» дає Е. С. Кубрякова. У її розумінні «концепт — це термін, що служить для роз'яснення ментальних і психічних ресурсів людської свідомості та тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід

людини; оперативно-змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку (lingua mentalis), усієї картини світу, що відображена в людській психіці [3, с. 90].

Отож, основними інваріантними ознаками поняття «концепт» є:

– мінімальна одиниця людського досвіду в його ідеальному уявленні, відображена за допомогою слова, яка має польову структуру;

– основні одиниці обробки та передачі знань;

– наявність гнучких змістовних кордонів;

– концепт є соціальним, при цьому асоціативне поле зумовлює його прагматику;

– культурна маркованість [5, с. 47].

Організація концепту складна і включає поняттєві й культурні складники: вихідну форму (етимологія), основні змістові ознаки (асоціації та оцінки). Концепт формується у свідомості людини з її чуттєвого досвіду, предметної діяльності, мисленнєвих операцій з уже наявними у свідомості індивіда концептами, пізнання мовних одиниць.

Концепт народжується як образ у свідомості, але завдяки вербалізації стає публічним, доступним кожному читачеві. Він складається з окремих ознак об'єктивного чи суб'єктивного світу, диференційовано відображених у мові [5, с. 52–55].

Вирішальним фактором у дослідженні творчої індивідуальності письменника є мова. При дослідженні ідіостилю найважливішими є такі властивості мови, як творчий характер, функціональна спрямованість, роль у відображенні авторського бачення світу. Художній текст відображає авторські уявлення, концепції, досвід, ціннісні орієнтири та особисті ознаки, детерміновані генетично, культурно та соціально.

Тож, спробуємо розглянути творчу індивідуальність Леопольда Стаффа, спираючись на основні концепти, що зустрічаються у його ранній творчості — віршах, зібраних у виданнях «Sny o potkdze» (1901) та «Dziec duszy» (1903). Обидва цикли були створені під впливом молодопольських настроїв, тому їм притаманні занепадницькі й песимістичні настрої, дух розчарування та переосмислення цінностей. Водночас Стафф у своїх ранніх поезіях шукає виходу, рішення, не піддається сповна декадентським ідеям. В обох збірках бачимо не лише світосприйняття автора, а й певну систему концептів, якими, скоріше за все, в цей період мислив Леопольд Стафф і які, безумовно, відобразив у віршах.

Збірка «Sny o potkdze» відзнаменувала початок нової епохи польської літератури. Цей дебют містив бунтівні ідеї, передані, як не парадоксально, поетичною мовою. Через що багато хто дорікав Стаффові, що діонісійські злети невластиві його природі, а поетична збірка, яка мала б підкреслити стихійність віршів, занадто холодна. Незважаючи на велике значення збірки «Sny o potkdze» для літератури молодої епохи, сама її лірична схема сьогодні оцінюється як банальна і вторинна. Сам автор визнав в одній із програмних статей, що, будучи одним із «наймолодших», застав сум декадансу, але не хотів відчути його особисто.

Збірка «Dziec duszy» також відзначається пошуком життєвої позиції і продовжує декадентські настрої збірки «Sny o potkdze». Видання демонструє, як серйозно Стафф сприймав перехід від ніцшеанської зверхності й декадентської безпорадності до повноти життя і яких зусиль мала докласти екзистенціальна натура, аби сповна реалізувати цей перехід.

Ідіостилю Леопольда Стаффа у перших двох збірках властивий певний набір концептів, які мандрують із поезії в поезію, щоразу розкриваючись новими гранями. Варто звернути увагу на те, як автор сприймає процес творення. У більшості віршів читається концепт безсонної **ночі** як періоду особливого провидіння, моменту, в якому власне народжується твір. «W noce bezsenne // Otwyrz swej duszy ziote podwoje, // Niechaj w nie wejd№ bladych mar roje». Та у такі ночі народжується ще й істина, щось, що є найважливішим у житті: «Oto po nocy dzikiej obikdnymi snami, // Nikczemny, nkdzny budzк sik z rozpaczy szaiem, // Їe chwilк їycia mego najwikksz№ przespaiem!». Ніч — найпотаємніша пора доби. Вночі автор або спить, боячись проґавити щось найважливіше у житті, або творить, або мріє і кохає.

Цікавим є концепт **кохання** у блоці інтимної лірики Леопольда Стаффа. Його кохана приходить, аби заспокоїти, втішити, надихнути, нагадати про втрачене щастя, воскресити змушену, поховану під зів'ялим листям віру. Кохана Стаффа не має обличчя, не має імені, але від кожної поезії про неї віє чи то спокоєм, чи то безмежним смутком, тугою.

Душа і серце також зустрічаються у багатьох творах як два самостійні концепти. Але їх значення для автора часто перегукуються. Іноді бачимо, що «Dusza moja to puchar, co zioto swej treńsci // Przelewa rozpienionym, wezbranym nadmiarem. А часом «O, jak ostroїnie niosк

ciche serce moje... // O, jak ostroïnie niosк myj puchar z krysztaiu». Можна зробити висновок, що як душа, так і серце для Стаффа є стрижнем, внутрішнім світом, власним багатством, «bezksztaitn№ mas№ kruszcyw drogocennych», із яких і кується те, що Стафф в одному з віршів називає «niebywaiym koњciyiem, przygniatajцcym groцn№ potкg№ ogromu».

Говорячи про метафізичні поняття, не можна згадати **мрію**. Вона для Леопольда Стаффа є чимось магічним. Саме мрія у розумінні автора дозволяє людині поглянути на навколишній світ крізь призму магічного. Дівчина-мрійниця, з острахом зазираючи у криницю, бачить, як «nurki jakiњ zioty skarb nios№, jakieњ cudne kwiaty, ktyrych nadr№ba dnie w porostach wodnych, i dziwne klejnoty».

Дуже цікаво в поезіях Стаффа передані пори року та природні явища. Якщо це **зима**, то усі її настрої і кольори зображуються повною мірою, надзвичайно яскраво — тут і білизна, і сірість, і сивина, і срібло («park, ubielon њnieïnym zimy kwieciem», «mryz, biaiy ojciec zimy, starzec siwy», «biaiy park w szar№ ciszк pogr№ïyi siк caiy», «dцwikk srebrny, nieuchwytny»). Але поряд із візуальним відтворенням дійсності не можна не помітити аудіальний. Так, наприклад, **осінній дощ** передається звуконаслідуванням «To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny // I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny, // Dïdïu krople padaj№ i tiuk№ w me okno...». У всіх поезіях природа лиш передає настрій, є фоном для основної ідеї. Так, у поезії «Deszcz jesienny» дощ уособлює декадентські занепадницькі ідеї, є фоном для скорботи автора за чимось втраченим. А ось зиму Стафф сприймає щоразу інакше. То вона символізує білосніжне і чисте кохання, то смерть і втрату коханої людини.

Згадуючи природу, не можна не згадати **море і гори**, які величчю своєю нагадують поетові процес творення і власні амбіції та ідеї. Свою лірику Стафф бачить широкою, наче море, та непохитною, наче гори. «Sen o morzu», «Sen o gyrach», «Sen nieurodzony» не просто проводять паралелі між творчістю та образами стихій, вони ще і повертають нас до ідеї творення уві **сні**, у стані марення, «by sen z ognia wcieliж w marmuru odiamie».

Час від часу у творах Леопольда Стаффа з'являється **смерть**, яку поет усіляко намагається перемогти. І перемагає, розбивши **пісочний годинник**. «Nie mr№ ludzie! Pryïno starucha ïebracza // Klnie, pryïno klej№ szcz№tki szkia jej palce grube...». Не можна не звернути увагу на символ пісочного годинника, символ плинності часу, неминучості кінця. Досить яскравою постає смерть в іншому вірші — «pani ciemna chmur, trosk i staroњsi», котра водночас уособлює ніч, морок, зло. Але духовна сила, праця і творчість у кожній поезії перемагає морок, і серце автора стає всесвітом («caiy wszechњwiat bкdzie wielkim sercem mym»).

Крім універсальних образів, у збірках Стаффа з'являються й **античні концепти** Психеї, Фавна, русалки, Діоніса. А ще власне **польські символи** — берези, орла, родючої землі, налитого колоса, криниці.

Отож, термін «концепт» є дуже актуальним для сучасної лінгвістики. І викликано це тим, що все частіше дослідники розглядають мову не як абстрактне, об'єктивне явище, а як спосіб передачі інформації. А якщо говорити про передачу інформації, то не можна забувати про носія цієї інформації, який вкладає у своє мовлення ще і власний досвід, відображає власну картину світу. Мова поезії з цього погляду є дуже цікавою, адже автор-поет під час написання лірики дозволяє собі передати дійсність, застосовуючи певні образи, концепти, художні засоби, часто відірвані від об'єктивної дійсності. І поетична мова, на нашу думку, є особливо цікавою з погляду дослідження основних концептів. Лірика Леопольда Стаффа дуже багата з погляду художніх засобів, але нашим завданням було вичленити серед усіх метафор, алегорій, персоніфікацій ключові концепти. Душа, серце, кохання, мрія, сон, ніч, смерть — метафізичні концепти, яскраво відображені у збірках «Sny o potкdze» та «Dziec duszy» (1903). Гори, море, зима, осінній дощ, зима — природа, яку бачив Леопольд Стафф, створюючи вірші і відображаючи свою суб'єктивну дійсність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іваськевич М. О. Сучасні підходи до вивчення авторського ідіолекту та ідіостилю. Гуманітарний вісник [Текст]: зб. наук. пр.: у 2 т. Чис. 11. Серія: Іноземна філологія Т. 2. Проблеми сучасної лінгвістики / М. О. Іваськевич / Черкаський держ. технол. ун-т. — Черкаси : Видавництво ЧДТУ, 2007. — С. 360–364.

2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. — М., Наука, 1987. — 263 с.

3. Кубрякова Е. С. Концепт. Концептуализация / Е. С. Кубрякова // Краткий словарь когнитивных терминов. — М. : Филологический факультет МГУ, 1996. — С. 90–94.

4. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — 683 с.

5. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие / В. А. Маслова. — М. : Флинта: Наука, 2004. — 296 с.

6. Мухин Н. Ю. Вводные компоненты и индивидуальный стиль автора / Н. Ю. Мухин // http://frgf.utmn.ru/last/No16/journal.htm.

7. Пищальникова В. А. Концептуальный анализ поэтического текста / В. А. Пищальникова. — Барнаул, 1991.

8. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира / З. Д. Попова. — Воронеж : Изд-во «Истоки», 2002. — 59 с.

9. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожиной. — М. : Флинта: Наука, 2003. — 696 с.

10. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. — М. : Сов. энциклопедия, 1983. — 840 с.

11. Энциклопедия Кругосвет // http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html.

12. Grzegorczykowa Renata. Pojkcie jkzykowego obrazu ьwiata. — Jkzykowy obraz ьwiata — wydanie drugie poprawione pod red. Barbary Paprockiej / Renata Grzegorczykowa // Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Skiodowskiej. — Lublin, 1999.

13. Staff Leopold. Антологія — невидана. Опр. Р. Радишевським.

Оксана МОГИЛА
Українсько-американський гуманітарний інститут
«Вісконсинський міжнародний університет (США) в Україні»

НАЙДАВНІШІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

У статті шляхом зіставлення ареалів контактуючих лексем розглядаються найдавніші українсько-польські лексико-семантичні паралелі. Дається їх лексико-семантична, ареальна та генетична характеристика.
***Ключові слова**: лексико-семантична група, метеорологічна лексика, праслов'янська лексика, етимологія, семантична реконструкція.*

The article is dedicated to the investigation of specific features genesis, semantics and areal pecularities of one of the most ancient lexico-semantic groups of the meteorological lexics in the Ukrainian dialects in contrastive aspect.
***Keywords**: lexico-semantic group, meteorological lexics, etymology, semantic reconstruction.*

W artykule omywiono kontakty jкzykowe na pograniczu ukraicsko-polskim. Wymieniono najwaïniejsze drogi przenikania polonizmyw do dialektyw ukraicskich
***Siowa kluczowe**: grupa leksykalno-semfntyczna, kontakty jкzykowe polsko-ukraicskie, leksyka meteorologiczna, etymologia, rekonstrukcja semantyczna.*

Дослідження української діалектної лексики показує, що мовні контакти, які виникають в процесі спілкування українців із сусідніми слов'янськими та неслов'янськими народами, є досить складними, оскільки виявляються як у вигляді запозичень (або й перезапозичень), так і у вигляді спільних міждіалектних утворень. На думку Й. О. Дзендзелівського, «при вивченні взаємодії мов, і зокрема таких близькоспоріднених, як слов'янські, не можна обмежуватися встановленням самих запозичень з однієї мови в другій і навпаки, бо в таких випадках увага має приділятися спільним та паралельним утворенням» [2, с. 3]. Критеріями ж для визначення спільного міжмовного утворення дослідник вважає, по-перше, наявність (тепер чи в минулому) суцільного ареалу цього явища на територіях сусідніх контактуючих мов та, по-друге, відповідність цього явища загальним тенденціям (напрямам) розвитку контактуючих мов. Коли ж це явище є лексичним, то спільним воно може бути лише за умови існування ще до періоду появи його відповідного поняття (реалії) в кожній із контактуючих мов та початкової тотожної семантики. Низку ознак спільного міжмовного явища можна визначити лише від супротивного [2, с. 3–4].

Проблема польсько-українських зв'язків, незважаючи на тривалу історію та велику кількість праць, займає чільне місце серед мовних контактів української мови. У взаємодії польської та української мов мовознавці виділяють два періоди: перший період, коли українська й польська мови виступали як рівноправні, незалежні; другий — коли після поступового завоювання польською шляхтою українських земель починається полонізація українського народу [1, с. 6]. Значну увагу дослідженням мовних контактів на польсько-українському пограниччі приділяють і польські дослідники. Так, Е. Вольнич-Павловська виділяє такі їх види: 1) літературна польська мова — літературна українська мова; 2) літературна польська мова — українські діалекти; 3) польські діалекти — українська літературна мова; 4) польські діалекти — українські діалекти; 5) діалекти польські — діалекти українські; 6) польська та українська мови й діалекти цих мов — інші мови, що функціонують на колишніх польських Кресах, наприклад, російська, німецька, їдиш, певною мірою румунська, угорська, вірменська, а також турецька мова та її діалекти [15, с. 284–285].

Зіставлення семантичної структури лексики українських говорів із говорами інших генетично споріднених мов часто засвідчує спільність репертуару, особливостей структурної організації лексико-семантичних груп, мотивів номінації, напрямів семантичного та дериваційного розвитку. Метеорологічна лексика є одним із найдавніших пластів лексичної системи української мови, багато компонентів якої прийшло до слов'янської прамови з індоєвропейської мовної єдності й функціонує в усіх або багатьох індоєв-

ропейських мовах з однаковим семантичним навантаженням та певними відмінностями у фонетичному оформленні. У слов'янських мовах для основних лексем цих тематичних груп характерні спільні тенденції семантичного розвитку, проте деякі з праслов'янських назв у них семантично розійшлися, утворюючи лексико-семантичні паралелі.

Дослідження словникового складу говорів української мови в зіставленні з говорами інших слов'янських мов дає змогу виявити низку закономірностей розвитку цих назв, подібність і розходження у семантичній реалізації вихідних основ у слов'янських і близькоспоріднених їм мовах, а також визначити універсальні моделі семантичної реконструкції. Однією з таким паралелей є лексема *ру|да*, загальнослов'янського походження, походить від псл. *ruda* 'руда, іржаве болото', що, у свою чергу, пов'язано з *rudъ* 'червоний, рудий' [3, с. 134]. Для української мови найбільш характерним є вживання цього слова в значенні географічного терміна (ороніма). На території ж українських Карпат *ру|да* фіксується ще і як сільськогосподарський та метеорологічний термін. У значенні 'дощ із сонцем' ця лексема зустрічається окремими вкрапленнями в бойківських (Самбірський, Стрийський, Турківський р-ни Лв), закарпатських (Квасово, Пилипець, Уклин Зк), гуцульських (Замагорів, Криворівня І-Ф), покутських (Тростянець І-Ф), наддністрянських (Залужани, Ясениця Лв) та лемківських говірках. У гуцульській говірці с. Криворівня І-Ф паралельно з *ру|да* відзначається й утворення *ру|довена*. Походження цієї назви І. Франко пояснює так: «*господині вірять, що коли такий дощ змочить полотно, простерте на сонці для білені, то воно порудіє (його руда ззість). Такий дощ називає ся також руда вина*» [7, с. 162]. У гуцульській говірці с. Луг Зк *ру|да* 'спорожнілий горіх від сльоти'. Ізоглоса лексеми *ру|да* продовжується в польських [5, с. 45] та чеських говорах, де *ruda* відома також як метеорологічний термін [13, с. 426]. Ареал цієї лексеми підтверджує думку Г. П. Клепікової, що *ру|да* 'сліпий дощ' — карпатський локалізм, семантичний розвиток якого проходив таким чином: 'іржа на листках, причина якої дощ із сонцем' > 'дощ із сонцем, що викликає захворювання рослин (іржу на листках)' > 'дощ із сонцем' [4, с. 105]. Пор. також у німецьких сілезьких діалектах *Giftregen* 'отруйний дощ' [5, с. 47].

У словниковому складі української мови одне з чільних місць належить праслов'янській лексиці, яка дістала в спадок і зберегла частину індоєвропейських лексем, для яких у слов'янських мовах характерні спільні тенденції семантичного розвитку. Так, лексема *|бур'а* 'сильний вітер' утворює суцільний ареал у південно-східних та поліських говорах, спорадично в цьому значенні вона фіксується у волинських, буковинських, надсянських та закарпатських говірках. У низці південно-західних говорів (закарпатські, гуцульські, наддністрянські та подільські говірки) лексема *|бур'а* маніфестує семему 'гроза'. Семантичний розвиток цієї лексеми в українських говорах можна уявити так: 'сильний вітер' > 'сильний вітер з опадами' > 'сильний вітер з опадами, громом та блискавкою'. Ця лексема — загальнослов'янська: пор. стсл. БОУРЮ 'буря, гроза', болг. *буря* 'буря, гроза', схв. *бура* 'буря, сильний вітер', слц. *bura*, пол. *burza*, чес. *boure* 'гроза, буря', мак. *бура* 'буря, ураган, шторм', слн. 'північно-східний вітер', рос. *буря* 'сильний, руйнівний вітер, який супроводжується грозою, дощем, у зимовий час — снігом', діал. 'туча'. Утворена ця назва за допомогою суфікса *-j-* від псл. **bur'a* 'буря', що в свою чергу походить з індоєвропейського кореня **bhour*, **bhur-*, до якого зводиться також лат. *bauruot*, норв. *bura* 'ревіти', ст.-ісл. *byrr* 'попутний вітер при плаванні' [10, с. 250].

У низці південно-західних говорів лексемою *|бур'а* реалізується семема 'гроза' (закарпатські, гуцульські, наддністрянські, подільські), у семантиці якої відбулося зміщення значень: 'сильний вітер' > 'сильний вітер з опадами' > 'сильний вітер з опадами, громом та блискавкою' > 'гроза'. У значенні 'гроза' спорадично в західно- та середньополіських, волинських, бойківських, надсянських та закарпатських (ужанських, боржавських) говірках уживається давня слов'янська назва *|туча*, яка фіксується на більшій частині української території в значенні 'велика грозова або градова хмара'. Подібну семантичну трансформацію 'велика грозова або градова хмара' > 'гроза' маємо й у назвах *|кумпана* (Турятка Чнв) та *ш|турма* (Пульмо Вл), що позначають в одній і тій самій говірковій системі паралельно 'дощову або грозову хмару' і 'грозу'.

У гуцульській говірці с. Н. Березів І-Ф паралельно з назвою град виступає лексема |бур'і, семантичний модифікат семеми 'гроза', відомий низці гуцульських говірок; зауважимо, що в цій говірці назва град є табу: гуцули застерігають: не ка|жи град, бо |буде |д'ід'ко рад, а ка|жи |бур'і, |буде |д'ід'ко ў |жур'і. Подібну табуїзацію зустрічаємо й при найменуванні інших метеороло-

гічних явищ. Так, у гуцульській говірці с. Лоїва І-Ф функціонують дві назви райдуги — ту|га і ве|селка, але не можна називати веселка, бо йій |т'ежко |через д'і|р'авий |кам'ін' |пити |воду, а лише ту|га; пор. повір'я, записане в с. Озерці Рівненської області: йі|дин ска|заў «ту|га» ~ «Бис ту|жиў / пок |будиш жиў» — відповіла туга. Друг'ій ска|заў «виси|лиц'і». Бис виси|лиўс'е / пок |будиш жиў, — відпові|ла виси|лиц'і.

Із семантикою 'сильний вітер' у говорах української мови вживається цілий ряд похідних утворень із коренем *буря,* що функціонують як стилістично нейтральні міждіалектні дублети. Це низка назв, утворених за допомогою різних суфіксів: *-к-*: *бурка*, *-еч-*: *буреча*, *-иск-*: *буриско* (Славна Три). Частина назв постала шляхом словоскладання, причому першим компонентом таких складних слів завжди є основа *бур-*: *буре|лом* 'сильний вітер, що ламає дерева в лісі', *буре|вій* 'дуже сильний вітер, ураган' (Болехів І-Ф, Цикова Хм). Пор. також болг. *горо|ломния* 'вітер, який ламає дерева', утворене із загальнослов'янських коренів *gor-* і основи дієслова *lomiti* [14, с. 15], рос. *буре|лом* 'жорстокий вітер, буря' [12, с. 98], болг. діал. *бурник* 'сильний вітер' [12, с. 100].

Лексема *зимб* в українській літературній мові відома зі значенням 'пора року', характерним для більшості українських говірок. Лише в низці гуцульських говірок, крім тих, які знаходяться на території Закарпатської обл., ця лексема відзначена із семантикою 'сніг', тобто тут відбулася семантична трансформація 'сніг' > 'пора року', яка пояснюється тим, що сніг є сталим атрибутом зимової пори року: *зи|ма і|де* 'іде сніг' (Брустури, Криворівня І-Ф), *ла|бата зи|ма, |западна зи|ма, |тиха зи|ма* (Криворівня І-Ф), *зи|ма па|де, зи|ма |випала на лист* (Шепіт Чнв). Таку ж семантичну зміну зафіксовано й у бойківських говірках [8, с. 308], у закарпатських говірках лексема *сн'іг* ототожнюється з лексемою *зы|ма* лише в народній творчості: *|мыла |мойа, |мыла |мойа, |зыма бы т'а з|была за то|т'і кола|ч'і, шчо с' в'ід н'а по|йіла* (Воловець Зк).

Значення 'найхолодніша пора року' лексеми зи|ма відоме в усіх слов'янських мовах: рос. зимб, блр. зімб, пол. zima, ч. zima, слц. zima, болг. зъма, мак. зъма, серб. зъма, вл. zyma, нл. zyma, слн. znma, полаб. zanmr [3, с. 262]. Походить ця лексема від псл. *zima (< іє. ghei-m) і споріднена з лтв. ħiema, лтс. zmema, прус. zemo [3, с. 262]; у низці індоєвропейських мов (грецька, вірменська, санскрит) вона маніфестує дві семи: 'пора року' та 'сніг' [6, с. 190]. Це дало підстави вважати, що вихідним значенням лексеми зимб було 'сніг; пора, коли випадав сніг'. Таким чином, маємо семантичне протиставлення літо ~ зима, тобто в календарному році пора снігу протиставлялася порі дощів. На думку інших мовознавців, іє. *ĝhei-m-na, *ĝhie-m-na, *ĝhim, можливо, було пов'язано з *ĝhei- 'лити (про дощ)' [3, с. 262] і первісною семантикою лексеми було 'пора дощів' [11, с. 120]; пізніше в індоєвропейських мовах розвинулися значення 'сніг' та 'час випадання снігу', відомі всім слов'янським мовам [9, с. 29–30; 11, с. 120].

Як бачимо, на українському ґрунті праслов'янська лексика зазнала певних семантичних трансформацій, які відзначаються також у низці слов'янських мов. Розглянутий матеріал свідчить, що контакти між українськими говорами та говорами західнослов'янських мов виявляються як у вигляді спільних міждіалектних утворень (деякі з них сягають ще праслов'янської доби), так і у вигляді запозичень, які на українському ґрунті асимілювалися, зазнаючи фонетичних, морфологічних та семантичних змін.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Дзендзелівський Й. О. Українсько-західнослов'янські лексичні паралелі / Йосип Олексійович Дзендзелівський. — К. : Наукова думка, 1969. — 212 с.*
2. *Дзендзелівський Й. О. Діалектна взаємодія української мови з іншими слов'янськими в карпатському ареалі. Доповідь на VII Міжнародному з'їзді славістів / Йосип Олексійович Дзендзелівський. — К. : Наукова думка, 1973. — 31 с.*
3. *Етимологічний словник української мови. — Т. ІІ. — К. : Наукова думка, 1985. — 570 с.*
4. *Клепикова Г.П. Карпатская лексика и ее отношение к лексике иных зон славянского мира. 2–4 / Галина Петровна Клепикова. — ОЛА. Материалы и исследования. — М., 1980. — С. 102–104.*
5. *Кондратенко М. М. Лексика народной метеорологии как фрагмент языковой картины мира славян / Михаил Михайлович Кондратенко // II Славистические чтения памяти профессора П. А. Дмитриева и профессора Г. И. Сафронова. — Санкт-Петербург, 2001. — С. 45–48.*
6. *Кочерган М. П. Назви часових понять в українській мові / Михайло Петрович Кочерган. — Дис. канд. філол. н. — К., 1967. — 350 с.*
7. *Людові віруваня на Підгірю /Зібрав І. Франко. — Етнографічний збірник. — Т. 5. — Львів, 1898. — С. 160–218.*

8. Онишкевич М. Й. Словник бойківських говірок / Михайло Йосипович Онишкевич. — Т. II. — К., 1984. — 515 с.

9. Трубачев О. Н. Славянские этимологии. 1-7. 1. Зима / Олег Николаевич Трубачев // Вопросы языкознания. — Вып. 2. — 1957. — С. 29–30.

10. Фасмер М. Этимологический словарь русского язика / М. Фасмер. — Т. I–IV. — М., 1964–1973.

11. Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского язика / Николай Максимович Шанский, Валерий Васильевич Иванов, Тамара Васильевна Шанская. — М., 1961. — 403 с.

12. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О. Н. Трубачева. Вып. 1–33. — М. : Наука, 1974–2007.

13. Etymologickэ slovnnk jazyka ueskŭgo a slovenskŭgo / V. Machek. — Praha, 1957. — 627 s.

14. Koseska V. Buigarskie siownictwo meteorologiczne na tle ogylnosiowiacskim / V. Koseska. — Wrociaw–Warszaw– Krakyw–Gdacsk : Wyd-wo PAN, 1972. — 131 s. + 30 map.

15. Wolicz-Pawiowska E. Uwagi o metodologii badac leksykalnych na siowiacskich pograniczach jкzykowych / E. Wolicz-Pawiowska // Leksyka siowiacska na warsztacie jкzykoznawcy / Pod red. H. Popowskiej-Taborskiej. — Warszawa, 1997. — 281 s.

УДК 811.162.1'373.74:33

Олена Пацеєвська
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ТЕРМІНИ-ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ЯК МАРКЕР ЗВ'ЯЗНОСТІ У ПОЛЬСЬКОМОВНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У статті розглянуто особливості прагматичного функціонування термінів-фразеологізмів як маркерів зв'язності у польських наукових текстах з погляду їхнього контекстуального представлення із урахуванням потреб передперекладацького аналізу текстів.

***Ключові слова**: зв'язність, когерентність, когезія, прагматичний ефект, термін-фразеологізм, контекст, переклад, польська мова, польсько-український переклад.*

W artykule opisano cechy pragmatycznego funkcjonowania frazeologizmów w charakterze terminów jako markerów koherencji polskich tekstów naukowych w zakresie ich kontekstowej prezentacji dla potrzeb etapu wstępnego tłumaczenia — analizy tekstu.

***Słowa kluczowe**: efekt pragmatyczny, term-idiom, teksty ekonomiczne, kontekst, w języku polskim.*

The article discusses the features pragmatic functioning terms, phraseology in Polish texts economy in terms of their contextual representation of these specific texts in the Polish discourse.

***Keywords**: pragmatic effect, the term phraseologism, the context, the Polish language.*

У світлі потреб підготовки перекладача-славіста особливої ваги й актуальності набуває проблематика збереження зв'язності наукового тексту при відтворені оригінального тексту інослов'янською мовою. Категорія зв'язності, що на семантичному рівні репрезентує підкатегорія *когерентності,* а на структурному — підкатегорія *когезії,* належить до базових лінгвістичних категорій, оскільки забезпечує функціонування тексту як цілісного структурно-семантичного утворення. Відтак, її відтворення є визначальним для збереження смислової єдності тексту та отримання адекватного наукового перекладу. Ми зосередимося на вивченні специфіки саме наукових текстів, адже вони посідають значний відсоток у тренувальних і практичних перекладах із польської на українську і навпаки.

Найбільш повно питання відтворення зв'язності в перекладі висвітлено в працях В. Н. Комісарова, О. Д. Швейцера, Л. О. Черняховської, Р. Якобсона, Р. де Богранда, А. Нойберта, Г. Шрева, Ш. Блюм-Кульки, М. Ларсона, Б. Хатіма, О. О. Селіванової, В. А. Кухаренко, К. Я. Кусько, Н. В. Кондратенко, С. М. Рибачка, однак відтворення зв'язності тексту у міжслов'янських перекладах залишається до сьогодні практично відкритим. Особливої уваги потребує дослідження зв'язності як проблеми наукового перекладу: сучасні розвідки перекладознавчого характеру присвячені відтворенню когезії та когерентності в художньому перекладі (А.В. Іванченко, О. Огуй), на матеріалі англійської й української мови з'являються транслатологічні дослідження, присвячені науковим текстам, що свідчить про актуальність проблематики [1]. Що ж до засобів репрезентації зв'язності та конкретних способів їхнього відтворення в перекладі, зокрема термінів у в науковому тексті, то вони взагалі ще не були об'єктом ґрунтовного вивчення, чим і визначають *актуальність* системного вивчення зв'язності як перспективної проблеми наукового перекладу, виявлення засобів формування зв'язності у польському науковому дискурсі та способів їхнього відтворення українською мовою, що дозволить створити корисний інструмент для аналізу смислової структури наукового тексту та її передачі в перекладі.

Успішність професійно-зорієнтованої комунікації залежить від рівня обізнаності автора і адресата повідомлення у специфіці текстів відповідної галузі. Виділення економічного та інших функціонально-тематичних різновидів тексту пов'язано із тривалим періодом пошуків у напрямі тематичної класифікації текстів (Ю. Ф. Прадід, Г. Я. Солганік). Значущою цивілізаційною реалією стала комунікація в економічній сфері. Дослідження 80-х років XX ст. в основному розглядали економічний текст як джерело накопичення, вивчення і систематизації фахової термінології, аналізу економічної терміносистеми, укладання і упорядкування словників і глосаріїв. Наукові статті, дисер-

тації, монографії, предметом дослідження у яких ставав економічний текст, присвячувалися переважно проблематиці лінгвістичного (семантичного, словотвірного, граматичного, етимологічного) аналізу певних груп економічної термінології (С. М. Кіршо, Н. В. Мандрик, Р. С. Цаголова).

У своїй роботі ми зосередимося на ролі контекстуального оточення терміна-фразеологізму як особливого мовного знаку в економічних польських текстах — наукових та публіцистичних. Наша робота обмежується вивченням польської фахової мови економіки на наявність у них специфічних мовних одиниць, які входять до складу терміносистем і виконують функції термінів у фаховому тексті, які одночасно є при цьому *ідіофразеологізмами*. У літературі предмету вживається також термін на позначення природи подібних утворень — *термінологічний фразеологізм* або *термінологізм*, а також *термін-фразеологізм* (ТФ) та *фразеотермін*. У зарубіжній лінгвістиці було запропоновано цілий перелік термінів на позначення явища, що перебуває на перетині термінології і фразеології, зокрема, «спеціальні фразеологізми» (fachsprachliche Phraseologismen) (термін Б. Шпілнера), «фразеологія або фразеолексеми для спеціальних цілей» (LSP phraseology / phraseolexemes) (термін Дж. Драскау), «спеціальна фразеологія» (fachsprachliche Phraseologie) (термін Х. Піхта). У роботі Р. Глейзера, як свідчать Т. Н. Федулєнкова й І. Ю. Ширяева, наведено таке визначення: «Термінологічна фразеологія — сукупність висловів, утворених на основі сталих сполучень слів, що зустрічаються у текстах спеціальної направленості» [5, с. 207]. Оскільки у цьому визначенні первинною є фразеологія, а вторинною — термінологічний аспект, такі одиниці ми б пропонували називати ТФ на відміну від термінологізмів, для яких характерний зворотній зв'язок.

Як відомо, на рівні окремих речень та словосполучень дискурс твориться за допомогою двох дискурсотворчих факторів другого порядку — когерентності та когезивності [1, с. 8]. Когерентність — це приховані змістові зв'язки між частинами тексту, які відкриває реципієнт за допомогою процесу інтерпретації його дискурсу. Розпізнавання моделей когерентності в дискурсі оригінального твору та слідкування за їхнім відтворенням і трансформацією в дискурсі перекладного твору є продуктивним напрямом аналізу для пропонованої дисертації. Особливе місце у науковому тексті, зокрема, економічному, тут посідають терміни, що маркують зв'язність, дозволяючи реципієнту наскрізно відчувати єдність тематики, а перекладачеві — спиратися на них у процесі відтворення тексту. Тісно пов'язаним із дискурсотворчим фактором когерентності є фактор когезивності, що фахівці визначають як «властивість поверхневої зв'язності дискурсу, відтворення якої є обов'язковим для дискурсивно адекватного перекладу на формально-текстовому рівні» [1, с. 9].

Залежно від конкретного функціонального навантаження економічні тексти ***офіційно-ділового стилю*** дослідники (зокрема, Май Лікунь) пропонують відносити до двох функціональних підстилів: *офіційних економічних документів* (жанри офіційного економічного договору, угоди, трактату, протоколу, декларації, контракту, меморандуму, комюніке, конвенції, акта) і *матеріально-фінансових документів* (жанри коносамента, векселя, платіжного доручення, банківського переказу, рахунка-фактури, чека, страхового полісу, товарних сертифікатів, доручення тощо); ***економічні тексти наукового стилю*** — до шести *наукових економічних підстилів*: *власне наукового* (економічна монографія, дисертація, наукова економічна стаття, доповідь, дипломна і курсова роботи з економічних спеціальностей), *навчально-наукового* (підручник, навчальний посібник, методичний посібник, вказівки, рекомендації, порадник, навчальна лекція (курс лекцій) з економічних дисциплін), *науково-інформаційного* (економічний реферат і анотація більшого за обсягом наукового економічного тексту), *науково-довідкового* (енциклопедія, довідник, каталог, прейскурант, перелік із різних сфер економіки), *науково-ділового* (патент, автореферат економічної дисертації, економічний науковий звіт, висновок економічної експертизи), *науково-популярного* (нарис, економічна стаття та лекція, спрямовані на популяризацію економічних знань серед громадян); ***тексти економічної публіцистики*** — до *підстилю інформаційної економічної публіцистики* (економічна хроніка, замітка, репортаж, інформаційна кореспонденція, інформаційне інтерв'ю, інформаційний звіт тощо) та *підстилю аналітичної економічної публіцистики* (економічний коментар, огляд, рецензія, стаття, аналітичне інтерв'ю, аналітична кореспонденція, аналітичний звіт, деякі інші).

Обираючи тексти для аналізу і добору ТФ, ми зверталися до певних текстів *науково-довідкового* характеру (словник, довідник. енцикло-

педія) та обмежилися лише одним видом текстів *власне наукового* підстилю (наукова економічна стаття), *науково-інформаційного* (економічний реферат і анотація більшого за обсягом наукового економічного тексту), *науково-популярного* (нарис, економічна стаття, спрямовані на популяризацію економічних знань серед громадян), які є максимально наближеними формально і за метою до текстів публіцистики, та текстами підстилю *аналітичної економічної публіцистики*, виключивши з розгляду інші види публіцистичних текстів, зокрема, тексти підстилю інформаційної економічної публіцистики.

Наукові тексти є необхідним етапом аналізу стану наукової думки у конкретній галузі. Тому, говорячи про наукові тексти, прийнято за їхнє комунікативне завдання визначати передачу спеціальних (професійно-зорієнтованих) відомостей, що мають наукову новизну і цінність; вважається, що вони призначені для доволі вузького кола осіб і позбавлені авторської індивідуальності; тут переважає когнітивна інформація — так званий інформаційно-термінологічний тип тексту. Дійсно, елементи емоційної інформації є у таких текстах «стертими», проте можна зафіксувати модальні засоби, притаманні науковій дискусії — лексичні посилювачі, риторичні запитання і вигуки.

Якщо ж говорити про відсутність авторського стилю у наукових текстах, то, починаючи з 70-х років, стає помітною тенденція до «гуманізації» викладу, все більша орієнтація на інтереси, потреби і можливості читача, максимальне пристосування спеціального тексту до участі в процесі комунікації, що досягається через широке використання емоційно-експресивних елементів, індивідуальних стильових засобів, прийомів мовної виразності. На нашу думку, поява ОТФ та функціонування ТФ в економічному та інших дискурсах є проявом авторського стилю у науковому тексті. Виділяючи основні риси сучасного наукового стилю, Р. О. Будагов вказує, що він тяжіє не лише до «звичних» точності, простоти, логічної стрункості, але й до «емоційної вражальності... постійної взаємодії з загальнолітературною мовою... широкого використання різноманітних стилістичних ресурсів мови» [2, с. 45].

Із погляду структури наукові тексти мають логічну будову, що забезпечується спеціальними засобами формальної і семантичної когезії: до семантичних відноситься повторюваність ЛО (найчастіше ключових термінів), до формальних — надлишкові зв'язні слова. Додатковими засобами логічної організації наукового тексту є шрифт, курсив, розрядка, колір, підкреслення. Для наукових економічних текстів характерними є складність і різноманітність синтаксичних структур, точність формулювань, дефініцій, висока термінологічна насиченість, у тому числі вузькоспеціальними термінами і абстрактною лексикою; маркерами такого дискурсу, окрім термінів, є одиниці, що вказують на послідовність і логіку викладення думок, доказів, прийомів дослідження, на типовість / нетиповість, періодичність і повторюваність закономірностей, явищ, на джерело, авторство, спосіб вираження думки, концепції, ступінь вірогідності інформації, формули скромності як прийом самоавторизації. Необхідними елементами організації такого типу текстів є когезійні елементи, які виражають відношення причини, наслідку, цілі, часу, допусту. Інтертекстуальний характер текстів науково-економічних підстилів ілюструється наявністю посилань, виносок, цитат, приміток, а також наявністю невербальних або змішаних знаків — схем, таблиць, графіків, формул, у яких присутні ТФ, причому такі, що не згадуються у тілі статті.

Текстам економічної публіцистики притаманні як елементи наукового стилю, так розмовного, поєднання поміркованої науковості, книжності із потужною силою переконання і впливу. Експресивність, зумовлена основною, перлокутивною функцією публіцистичного тексту (В. М. Вакуров, М. М. Кожина М. М. Кохтєв, І. П. Лисакова, Г. Я. Солганік, О. О. Тертичний), поєднується з інформативністю, доказовістю, наявністю стандарту у вираженні. Отже, провідною функцією текстів інформаційно-публіцистичного економічного підстилю є інформаційна, аналітико-публіцистичного економічного підстилю — функція впливу (перлокутивна). Публіцистичні тексти з економіки можуть бути адресовані різним аудиторіям — масовому читачеві та фахівцям.

Автори текстів економічно-публіцистичних жанрів намагаються дотримуватися принципів добору мовних засобів із настановою на їхню зрозумілість та атрактивність із метою привернення і утримання уваги читача:

- із метою створення атмосфери довіри між комунікантами і різновиду «спільної мови» звертаються до використовують загальновідомих економічних термінів та ТФ і уникають наукових, енциклопедичних дефініцій, схем, графіків тощо (*okres bezodsetkowy, kredyty*

hipoteczne, podatki akcyzowe, zamknięty rynek, kraje wytwarzające i konsumujące energię, ceny hurtowe);

- дотримуються пропорції знайомий / незнайомий термін, відоме / нове поняття із перевагою першого з них (*gospodarcza prosperity, specjalistka od investor relations, kredyty spożywcze/ konsumpcyjne, solidność spłacania zobowiązań — kwota zaległości w relacji do wartości zadłużenia*);
- «популяризують» економічну термінологію шляхом евфемізації, продукування ОТФ, використання ТФ (*biegun kredytowej Polski* — кредитний полюс Польщі, *turbodoładowanie zakupów* — гіперпришвидшення закупівель, *niesolidni klienci* — порушники кредитних зобов'язань, *średniak akcyzowy* — країна, що має середній у світі показник рівня акцизних зборів);
- тісно «переплітають» термінологію із фразеологією у рамках одного речення (*Na czarnej liście BIK (Biura Informacji Kredytowej) mają one ledwie 3-proc. udział. Banki prześcigają się w redukowaniu do minimum formalności — Lukas Bank obiecuje gotówkę do ręki w 15 minut, BZ WBK przebija go 5 minutami, a Bank Pocztowy kusi dostarczeniem pieniędzy do domu. Banki rozdają karty kredytowe na prawo i lewo. Poprzeczka dostępności kredytów została znacznie obniżona. (Polityka № 15(2600), 14.04.2007, s. 34–39*); використовують повтори ключових термінів — синонімічні, антонімічні, омонімічні, асоціативні, спільнокореневі, алюзії, гру слів тощо (*Horyzont kredytowy nie jest jednak aż tak bezchmurny);*
- використовують засоби розмовно-економічного підстилю, професіоналізми, сленгізми, жаргонізми: елементи професійного мовлення біржових брокерів, посередників, банківських службовців, податківців тощо (*firmy krzaki* — фірми-одноденки, *produkty z średniej półki* — товари з середньої полиці, які магазин прагне продати найбільшій кількості покупців (на рівні руки покупця, середня цінова і якісна категорія), *pomostówki* — пенсії для пільгових категорій, *łowcy okazji* — любителі розпродажів; *badylarz* — огородник, власник теплиць);
- широко використовують розмовні, просторічні засоби (*nastawiony zakupowo* — налаштований на більші закупи; *zalew zachodniej żywności* — потоп західних продуктів; *towary podłej jakości* — товари низької якості; *ucieczki w szarą strefę* — втечі у «тінь», *niemiłe niespodzianki w gospodarce światowej* — неприємні несподіванки світової економіки), вдаються до гіперболізації, персоналізації (*krociowe zyski, internet puchnie, ceny szaleją, gwałtownie rośnie deficyt, przesadny deficyt budżetowy, budżet tonie, posłów ogarnia amok, dramatyczny wzrost cen, gigantyczne nakłady, rosyjska administracja pozostaje głucha*), розгорнутих образних порівнянь (*Czy budżet tonie, czy więc zbliża się potop i czas rezerwować bilety na arkę? Może jeszcze nie, ale warto zacząć się dowiadywać, skąd arka odpływa.(Polityka № 14, 7.04.2007, s. 68–71*), афоризмів (*«Nic za darmo», «Dobry zwyczaj nie pożyczaj», «Bez kredytu nie ma dobrobytu»*);
- дотримуються принципу економії мовних засобів: лаконічне викладення поєднується з інформативною насиченістю (терміни-зліпки: *demoludy, biobaroni, multikredytowiec, internauta* та ін.; кальки: *przyjazne osiedle, e-katastrofa, e-handel, e-bankowość;* метонімія: *ratusz* — мерія);
- часто вживають абревіатури, ергоніми, номенклатурні найменування (*BIK — Biuro Informacji Kredytowej; Warset — system informatyczny obsiugujący Giełdę Papierów Wartościowych w Warszawie od 17 listopada 2000 roku*).

Економічний текст є віддзеркаленням певної моделі економіки та пов'язаної із цим термінологічної ситуації. Жанр тексту, зміст і стиль викладу та вживання у тексті спеціальної термінології формують політекономічне тло професійно-зорієнтованого повідомлення, так, у тілі економічного тексту можуть містити як *загальноекономічний* (універсальний) *компонент*, так і *специфічний компонент*, що дозволяє ідентифікувати політекономічний фон, певну модель економіки і уточнити спеціальну галузь знань. Засобами присутності специфічного компонента у текстах економіки є: терміни, ТФ, їхні дефініції й тлумачення, ремінісценції, особливості синтагматики і семантичного структурування текстів, стилістичні особливості, статистичні дані, формули інші графічні засоби.

Серед основних ознак терміна, запропонованих науковцями-термінознавцями, особливе місце посідає неоднозначна у трактуваннях різних авторів вимога *контекстуальної стабільності* (Т. С. Коготкова, Д. С. Лотте, О. О. Реформатський, А. Д. Хаютін), сформульована у 70-х роках XX століття.

З одного боку, термін за своєю функцією повинен відзначатися незалежністю від контексту, проте дослідники (Д. С. Лотте, Т. І. Панько) зауважують, що зсуви можуть відбуватися у структурі термінів залежно від найближчого контекстуального оточення: «Відхилення від

принципу незалежності терміна від контексту можуть бути допущені лише у двох випадках: 1) коли відомо, про яке поняття йдеться, можна випускати частини терміна, що визначають його суть; 2) за необхідності частих повторів того самого видового терміна можуть виникнути стилістичні похибки, у зв'язку з чим слід відкидати частини визначень, замінюючи їх, за традицією, відповідними вказівними словами (цей, той, даний і т. ін.)» [2, с. 74].

У випадку публіцистичних текстів варіативність засобів уникнення повторення термінів є значно ширшою, ніж згадані вище — це, найчастіше — наведення інтернаціоналізму або англійського відповідника, а також утворення авторських оказіональних синонімів термінологічного характеру (ОТФ), описових, евфемічних тощо, звернення до прихованих засобів когезії. Так, у тексті «*Dolce vita na raty*» (*Newsweek Polska,* 38/2007, 23.09.07, с. 46–49), присвяченому збільшенню обсягу кредитів для населення, автор наводить кілька синонімів ключового для статті поняття «*kredytobiorcy*» — *громада, суспільство позичальників, власники кредитів*, серед яких є нетерміни, однослівні й аналітичні власне терміни, ТФ, ОТФ, а деякі є лише метафоризованими авторськими оказіоналізмами: *społeczecstwo wydające pieniądze szybciej niż je zarabia* (квазітермін, дефініція), *entuzjaści życia za pożyczone pienądze* (нетермін), *zadłużeni* (нетермін), *posiadacze kredytu* (ТФ), *posiadacze rachunków kredytowych* (термін), *społeczność pożyczających* (ОТФ, термінологізм), *pożyczający pieniądze* (термін), *Polska kredytowa* (авторський неологізм, формально, ОТФ), *Rzeczpospolita kredytowa* (авторський неологізм, формально, ОТФ), *fani zadłużania* (авторський неологізм, формально, ОТФ, термінологізм).

Для автора статті ключовий термін, що послідовно має форму множини (фактично це ЛО *pluralia tantum*), є семантично варіативним щодо форми множини від «*kredytobiorca*» і конотує негативне, дистанціююче ставлення до описуваного явища. Синоніми наводяться за принципом зростання оцінного навантаження, замкнутого кола повторення інваріанта першого терміна *zadłużeni* (ті, що заборгували, боржники, у боргах «по вуха»), останнім у переліку є найбільш категоричний, тавруючий авторський варіант *fani zadłużania* (аматори заборгованості, залежні від кредитів, такі, що люблять бути винними гроші), що повинно підштовхнути читача до висновку про неприйнятність бездумного позичання.

Кількаразове повторення терміна *Polska kredytowa*, утвореного за загальновідомою моделлю *Polska Ludowa* (негативно конотований термін Народна Польща, тобто ПНР), свідчить про те, що автор номінує згадане поняття конотованим ОТФ, а наводячи таку кількість контекстуальних і оказіональних синонімів, радше не намагається уникнути тавтології, а прагне всебічно описати і оцінити ключове явище. Особливо обирає вільне словосполучення *kredytowa Polska*, яке у наступному ж абзаці перетворюється на формально термінологічне *Polska kredytowa* — непрямий порядок слів за законами польської мови має детермінувати приналежність словосполучення до термінологічних. Отже, явище, назване спочатку, ще не є «діагнозом» явища, натомість, після перерахування певних його ознак стає поняттям і потребує термінологічної номінації.

Свій внесок у тлумачення терміна вносить і наведення розгорнутих описових антонімічних конструкцій, фактично, дефініцій на позначення населення, що не має кредитів: *doroślі obywatele, nie mający żadnej styczności z sektorem finansowym — дорослі громадяни, що не мають жодного відношення до фінансового сектору* (контекстуальний антонім, евфемізм)*; Polak, który nie przełamał awersji do kredytów — поляк, який не поборов огиди / антипатії до кредитів* («поляк» ужито в узагальненому сенсі — поляки, оцінна дефініція)*; ci, których poraża perspektywa spłaty wieloletniego kredytu — ті, кого вражає / лякає перспектива виплати багаторічного кредиту* (слово «перспектива» ужито іронічно, евфемізм).

Кожне з наведених формулювань містить оцінні елементи, що несуть конотацію засудження тих, хто бездумно бере кредити. Звичайно, що перекладач повинен адекватно розуміти і відтворити таке навантаження. Характерно, що автор намагається дібрати якнайбільше термінологічних визначень для явища, яке оцінює негативно, а, називаючи протилежне за значенням явище, навпаки, уникає термінів взагалі. На його думку, не брати кредитів — це норма, здорова людина має вроджену антипатію до кредитів, брати багато кредитів — відступ від норми, позичальник — це той, хто подолав захисний механізм антипатії до заборгованості. Пропонує автор і однослівний термін для людини, залежної від кредитів, яка має кілька різних кредитів одночасно, — *multikredytowiec*.

Другий ключовий термін статті *kredytowy entuzjazm* — фонове поняття для згаданого пер-

шим — теж має синоніми: *ofensywa kredytowa, kredytowa eksplozja*, усі є термінологізмами, трансформованими з військової сфери, що підкреслює екстремальний, некерований і шкідливий для людини характер явища.

Прагматична функція терміна полягає в передачі установки автора повідомлення під час акту обміну інформацією у рамках професійно-зорієнтованої комунікації. Дослідники, як правило, доходять висновку про нетиповий характер цієї функції у випадку терміна, за винятком конотованих термінів політичної сфери, коли термін стає хибно мотивованим із метою свідомого дезінформування адресата шляхом евфемізації [6, с. 54].

Таким чином, досягнення комунікативного, прагматичного ефекту текстів популярної економічної публіцистики — активного втручання у події і здійснення впливу на читача — залежить від повноти і способу розкриття та презентації термінів і ТФ у тексті. У неспецифічному оточенні ТФ і, особливо, ОТФ, що залишається без супровідних коментарів, призводить до різних варіантів порушення комунікативного ефекту повідомлення — від приблизного, неточного до помилкового розуміння або повного нерозуміння його змісту. Дібраний і проаналізований нами матеріал засвідчує, що у більшості текстів ТФ та ОТФ не лише отримують, як правило, розгорнуті й комплексні тлумачення, а й сам композиційний прийом наскрізного повторення і коментування ключового ТФ (ОТФ) у текстах економічної аналітичної публіцистики є поширеним, традиційним і часто експлуатованим.

Автори текстів преси мають практично необмежений доступ до мовних і мовленнєвих ресурсів на всіх рівнях системи, з яких вони добирають засоби і матеріал, керуючись прагматичним наміром впливу на читача та принципом комунікативної функціональності, виправданості. Тексти на економічну тематику характеризує поєднання елементів різного стилю, що повинні посередницькій ролі публіцистичного тексту у встановленні ефективної комунікації між автором і читачем. Потрапляючи у тексти преси, економічний термін реалізує свій текстотворчий потенціал і допомагає у створенні стилістичного ефекту взаємодії функціонально-стилістичних особливостей терміна із лексикою інших стилістичних пластів.

Іще однією, додатковою, властивістю контексту є його роль у встановленні доведеності тверджень автора та вірогідності інформації, що пропонується адресатові. Автор може використовувати ТФ для створення ефекту послідовності, наскрізності, наповненості, замкнутості, а отже, переконливості системи власних доказів, ТФ виступає у ролі маркера економічного дискурсу, когезійним елементом зазначеного тексту і, водночас, атракційного елемента, оздоби, що привертає увагу читача. Інтенції адресата передбачають наявність певної стратегії у досягненні прагматичного ефекту професійно-зорієнтованого повідомлення, тактичними прийомами якої є специфіка структурної побудови тексту і його наповнення відповідними елементами, зокрема, ТФ. Повторюючи ТФ у різний спосіб, автор повідомлення задає спокійний тон, атмосферу довіри та забезпечує передбачуваний характер комунікації, встановлює свою роль авторитета, фахівця, «привчає» адресата до цих ТФ, сприяє їхньому потраплянню до активного словника користувачів мови.

Як видно з попереднього прикладу та більшості дібраних нами фрагментів, кожний логічно оформлений текстовий відрізок містить доволі симетричну сітку ТФ із певною логікою повторення. У публіцистичних текстах це, зазвичай, увесь простір статті, у науковому — певні його фрагменти. ТФ може наводитися у повній та еліптичній (якщо така є) формі (*niepewność konsumenta — niepewność; pokusa nadużycia zaufania konsumenta — pokusa nadużycia*), наводить синонімічний англомовний термін, що характерно для наукового економічного дискурсу або утворює численні оказіональні відповідники із прозорою семантикою, «грає» словами, вдається до евфемізації для урізноманітнення текстової шати і уникнення тавтології, що характерно для економічної аналітичної публіцистики. Добираючи джерельний термін для синонімічних ОТФ, автор зазвичай використовує конотативний потенціал таких ЛО, наприклад, для ключового ОТФ *kredytowy entuzjazm* протягом тексту наведено два оказіональних відповідники *ofensywa kredytowa, kredytowa eksplozja*, що є термінологізмами, трансформованими з військової сфери, які несуть конотацію катастрофи, лиха, екстремального явища, некерованості, шкоди для людини. Аналізуючи подібні термінологізми, можна прогнозувати наявність мовного у даному випадку потенціалу джерельних термінів *gorączka, głód, inercja, lawina, nacisk, piętrzenie się, przegrzanie, wyścig* для творення ОТФ.

Таким чином, прагматика ТФ в економічних текстах полягає у функціонуванні цих одиниць

як лексичних маркерів, що сприяють ідентифікації дискурсу читачем та позначають межі композиційних відрізків тексту для зручності в орієнтації у ньому. Цей аспект функціонування ТФ прямо пов'язаний з інтенціями автора повідомлення, його соціальними параметрами та даними комунікативної ситуації. ТФ як прагматична одиниця реалізовує свій потенціал передачі й маніпулювання інформацією, що міститься у змісті поняття, номінованого ТФ, приваблює увагу адресата до поняття, доносить погляд автора, його ставлення і оцінку описуваних фактів, явищ, подій. Відправник повідомлення використовує контекст як доказ достовірності інформації, для адресата контекст є допоміжним інструментом адекватного і коректного витлумачення значень ТФ та змісту усього тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кондратьєва О. В. Когезія та когерентність у перекладі наукової прози (на матеріалі наукових статей та монографій) [Текст] : автореферат... канд. філологічних наук, спец.: 10.02.16 — перекладознавство / О. В. Кондратьєва. — Одеса : ДЗ «Південноукраїнський нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського», 2011. — 20 с.

2. Литературные языки и языковые стили. — М. : Высшая школа. 1967. — 378 с.

3. Лотте Д. С. Основы построения научно-технической терминологии / Д. С. Лотте. — М. : Изд-во АН СССР, 1961. — 157 с.

4. Май Ликунь Подстили и жанры экономического текста // Русский язык: система и функционирование (к 80-летию проф. П. П. Шубы): Мат-лы III Междунар. научн. конф. (Минск, 6–7 апреля 2006 г.) / Белорусский госуниверситет. — Минск : РИВШ, 2006. — Ч. 2. — С. 98–101.

5. Федуленкова Т. Н. Коммуникативная валидность терминологической фразеологии / Т. Н. Федуленкова, Ю. А. Ширяева // Прикладная лингвистика без границ. Материалы международной конференции в Российском Государственном Педагогическом Институте им. А. И. Герцена. — С.-Петербург, 2004. — 212 с.

6. Lejchyk W., Biesikerska L. Terminoznawstwo: przedmiot, metody, struktura / W. Lejchyk, L. Biesikerska. — Białystok, 1998. — 184 s.

Наталія СОВТИС
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Національний університет «Острозька академія»

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

У статті розглянуто особливості дослідження мовної картини світу художнього твору; наведено аргументи щодо використання художнього тексту в реконструкції мовної картини світу.
***Ключові слова**: мовна картина світу, художній текст.*

W artykule poddano analizie osobliwoњci badania jкzykowego obrazu њwiata tekstu artystycznego. Podano argumenty dotycz№ce wykorzystania tekstu artystycznego w rekonstrukcji jкzykowego obrazu њwiata.
***Siowa kluczowe**: jкzykowy obraz њwiata, tekst artystyczny.*

The article investigates peculiarities of the linguistic picture of the world in the literary work. The proofs concerning the usage of literary text in the reconstruction of the linguistic picture of the world are also presented.
***Key words**: linguistic picture of the world, literary text.*

Протягом останніх десятиліть у слов'янському мовознавстві помітно активізувався інтерес до проблем вивчення художнього тексту, до питання аналізу мовотворчості письменника. Варто згадати дослідження російських учених: Михаїла Бахтіна, Юрія Лотмана, Юрія Караулова, Ірини Ковтунової; чеських: Франтішка Данеша; польських: Марії Ренати Маєнової, Тереси Добжинської, Анжея Богуславського, Ромуальда Гущі. В українському мовознавстві — це праці Світлани Бибик, Світлани Єрмоленко, Лариси Масенко, Анатолія Мойсієнка, Надії Сологуб, Лесі Ставицької та ін. Незважаючи на численні дослідження, питання вивчення мовотворчості письменника й надалі залишається актуальним і викликає пошук та залучення нових методів та підходів.

У сучасній лінгвістиці для позначення сукупності характерних мовних рис творчості певного письменника використовують терміни 'індивідуальний стиль', 'ідіостиль', 'ідіолект'. Термін 'індивідуальний стиль' (взаємозамінний термін — ідіостиль) трактується в мовознавчій літературі як «ідейно-художня, мовно-стилістична своєрідність творчості письменника й безпосередньо відбір і синтез виражальних засобів» [2, с. 6]. Важливою складовою ідіостилю в сучасній поетиці є ідіолект як мовна характеристика особистості, що не тільки окреслює особливе, а й розкриває різноманітні аспекти мови як загальнонаціонального феномена. Вивчення ідіостилю з мовного погляду допомагає розкрити індивідуальну неповторність митця, проаналізувати його внесок у розвиток національної мови та основні тенденції розвитку певного мовного періоду.

Питання вивчення індивідуального стилю у сучасних лінгвістичних студіях тісно пов'язане з такими поняттями, як 'світобачення письменника', 'мовна особистість' та 'мовна картина світу'.

Український мовознавець Флорій Бацевич стверджував, що «мовна картина світу — це сукупність уявлень про світ, які історично склалися в поточній свідомості певного мовного колективу і віддзеркалилися в його етнічній мові; певні способи концептуалізації дійсності за допомогою засобів етнічної мови; має своїми витоками ідеї Вільгельма фон Гумбольдта (гумбольдіанство) та європейського неогумбольдіанства щодо внутрішньої форми мови, а також ідеї американських етнолінгвістів (Франца Боаса, Едварда Сепіра, Бенджаміна Лі Ворфа), зокрема гіпотезу лінгвістичної відносності, згідно з якими значення елементів та категорій етнічної мови складаються в єдину систему поглядів, формуючи колективну філософію, обов'язкову для всіх носіїв цієї мови» [1, с. 223]. Для українського мовознавства величезну роль відіграли праці Олександра Потебні, який розвинув ідеї Гумбольдта і певною мірою випередив етнолінгвістичні ідеї не тільки Сепіра й Ворфа, а й деякі концепції німецького неогумбольдіанства XX сторіччя (Лео Вайсґербер та ін.).

Мета нашого дослідження — розкрити особливості використання поняття «мовна картина світу» щодо аналізу художнього твору письменника. Матеріалом дослідження слугували твори польських письменників XIX ст.

У сучасному мовознавстві існує значна кількість монографічних досліджень та окремих статей відомих і молодих науковців, у яких розглянуто поняття мовної картини світу та подано спроби власного визначення цього терміна. Останнім часом значну увагу зосереджено на дослідженні мовної картини світу творів окремих письменників. Однак саме використання терміна «мовна картина світу» щодо аналізу художніх текстів і досі належить до дискусійних проблем. Наприклад, Рената Гжегорчикова писала, що поет намагається дійти до такої глибини дійсності, яка є невидимою для очей; отже, можна говорити про особливу картину світу поетичної мови, хоча варто було б говорити про поетичне бачення світу, виражене за допомогою особливого (такого, що перевищує норму) вживання мови. У будь-якому випадку, явища, про які йтиметься, є чимось зовсім іншим, ніж факти, що були наведені раніше. Отже, краще, мабуть, не використовувати до цього типу явищ поняття «мовна картина світу», зберігаючи цей термін для системних фактів [4, с. 47]. Розрізняти мовну картину світу від поетичної картини світу пропонує Анна Кадиєвська. На її думку, в тексті тісно переплітаються оказіональні явища, характерні для конкретного вживання, явища, властиві загальнонаціональній мові й певному автору. Усі ці явища створюють структуру, яку можна назвати текстовою картиною світу, що слід розуміти як опозицію до поняття «система» [5, с. 328].

Мар'ян Бугайський і Анна Войцеховська у статті «Teoria jкzykowego obrazu ћwiata w badaniu idiolektu pisarza» стверджували, що певні мовні явища можуть унормовуватися в межах текстів певного письменника і таким чином входити до «системи» його мови, до ідіолекту, який визначали як буття між langue і parole [3, с. 34].

Протилежної концепції дотримуються Анна Пайдзінська і Ришард Токарський, зазначаючи, що художні тексти містять цінний, інколи основний матеріал для дослідників, які намагаються відтворити систему понять, зафіксованих у мові, і можуть бути використані з різною метою. Для підтвердження своєї тези наводять такі аргументи: а) різноманітне творче використання мови полегшує спостереження над певними уявленнями про світ і його «вписаними» елементами в конкретну мову; б) художні тексти допомагають перевірити явища, встановлені на підставі кодових загальноприйнятих фактів; в) художні тексти можуть бути істотним доповненням загальноприйнятих фактів: можуть не тільки звертати увагу дослідника на певні аспекти мовної картини світу, вирізняючи або підтверджуючи певні явища, які можна було б виявити під час аналізу давно зафіксованих елементів, а також дозволяють виявити наступні семантичні трансформації слова, втрачені або непомітні в загальнонаціональній мові, і безперервно надають докази смислової відкритості мовних висловлювань [6, с. 156].

Відповідь на вищезазначені твердження варто розпочати словами Яна Розвадовського, який іще в 1913 році писав, що формування відношення людини до власної мови, до власного способу розуміння світу, закладеного в її мові, має велике значення, бо впливає на розвиток людини. Поет іде тільки далі цією самою дорогою і мусить нею йти, якщо хоче дійти до людської душі [7, с. 200].

Отже, на нашу думку, художній текст репрезентує й індивідуальний світ окремого автора, окремого твору, і мовотворчість певного історичного періоду, певної епохи та регіону, в якому проживав письменник. Художній текст на рівні з іншими, а, можливо, навіть і більше, може бути використаний у реконструкції мовної картини світу. Відразу зазначимо, що навіть граматична система мови може стати живою дійсністю нашої свідомості в певних ситуаціях, наприклад, завдяки відповідному вибору і підбору граматичних елементів, які ніби автоматично введені у твір, але приковують увагу, оскільки несуть певне смислове навантаження (наприклад, вірш Галіни Посвятовської «Кон'югація»). Це не тільки стає важливим для семантичної структури твору, але водночас відбиває спосіб мислення, властивий певній мовній спільноті. Саме завдяки аналізу поетичних текстів можна більш ефективно дійти до семантизованої форми мови, семантичних смислів, закодованих у морфології та синтаксисі, тобто до образу світу, що розкривається через граматичну систему.

Особливо важливим залишається вплив митця слова на зміну норм рідної мови, розкриття її можливостей і ресурсів. Наприклад, Адам Міцкевич завдяки використанню просторічної та регіональної лексики у своїх творах розірвав прірву між штучною класицистичною мовою літератури того часу і розмовною мовою польського народу. Вивчаючи мовотворчість Болеслава Пруса, можна відтворити стан польської мови другої половини XIX ст. з усім багатством її соціальних та стилістичних різновидів.

Через мову художніх творів, відбір зображальних засобів із загальнонаціонального мовного фонду та їх художнє осмислення розкривається і мовна особистість письменника, його світогляд, духовні цінності, уявлення про добро і зло, прекрасне і потворне, справедливість, смисл історії і призначення людини тощо. І саме глибокий внутрішній світ письменника з його естетичними принципами світосприймання, домінуючими духовними цінностями породжує дискурс, звернений до естетично, духовно, інтелектуально розвиненого читача.

Індивідуальна мовотворчість підпорядковується законам загальнонаціональної мови, письменник актуалізує ті окремі загальномовні значення мовних одиниць, що становлять особливу вагу для нього особисто. Отже, відбувається нашарування авторських смислів на загальномовні — для надання певного естетичного й експресивного значення слову та реалізації його семантико-стилістичного ефекту.

Окрім того, для кожного митця слова характерними є індивідуально-мовні особливості: утворення авторських неологізмів і неосемантизмів або фразеологізмів. Наприклад, новотвори Юліуша Словацького: obroniciel, ogniotkczowy, maiowierny; використання поетом зменшувально-пестливих назв у творах: anioieczek, chateczka, ïoneczka, kwiateczki. У літературній мові письменника часто повторюються принципи утворення метафори, метонімії та інших тропів. Таким чином, на нашу думку, можна говорити про певну системність індивідуального стилю, що ґрунтується на формуванні мовної картини світу.

І саме в цій картині світу письменника поєднано загальне й індивідуальне. Розглянемо, наприклад, творчість письменника українсько-польського пограниччя — Льва Венглінського. У творах знаходимо низку назв, які позначають поняття і предмети, що вказують на спільність з усією світовою цивілізацією. Це назви реалій, які є складовими елементами Всесвіту: Сонце, Небо, Місяць, Ріка, Вітер тощо. Але крім цієї групи мовних одиниць мовна картина світу Венглінського позначена назвами суто слов'янських реалій. Мовні одиниці з національно-культурним компонентом відображають специфіку історії, культури, світобачення. Як приклад, можна подати використання в ліричних піснях назв птахів (голуби, лебеді, горобці, зозулі) та назв дерев і кущів (верба, калина, груша), що надає поезії виразного національного забарвлення та має символічне звучання. Національні особливості релігійних уявлень слов'янських народів з елементами пантеїстичного ставлення до природи знайшли своє відображення у поезіях та казках. Як до «живих» звертаються ліричні герої до сонця, місяця, вітру, квітів, саду. І птахи та рослини теж говорять до читача своєю мовою.

Отже, аналіз художнього тексту вимагає не лише розуміння змісту мовних одиниць конкретного твору, але й асоціації, порівняння їх смислів та закладених понять у лінгвокультурному аспекті, залучення історичних даних та досвіду мовної спільноти. Таким чином, художній текст окрім презентації авторської мовної картини розглядається як джерело знань про епоху, суспільство, традиції, стає т.зв. культурним кодом.

До національних та загальнолюдських цінностей звертається Венглінський у поезії «Слав'янство»: воля, мир, віра, єдність. Окрім назв осіб, реалій та понять, зрозумілих для слов'янських народів ('розподіли', Болеслав Хоробрий, П'яст, 'козацтво', 'східний тигр'), автор використовує загальновідомі поняття світової культурної спадщини: 'jak Fenix z popioiu', 'Nowy Sfinx', 'Minotaur', 'Paryї polarny' (вивезена в Сибір інтелігенція). Вірш поета присвячений історії становлення слов'янських народів та проблемі втрати незалежності, яку автор вбачає у розбратах і амбіціях. Оспівуючи героїзм предків, письменник закликає об'єднатися і боротися за власну незалежність. Поезія перебуває в контексті дискусії багатьох польських письменників та патріотичних діячів XIX ст. про причини втрати власної незалежності. У творі Венглінського Батьківщина порівнюється з сумною матір'ю, слов'янські народи, що втрачали свободу і вірили обіцянкам з 'тихими вівцями'. Варто зазначити, що сам Венглінський Польщу та Україну не розрізняє як дві окремі держави; його Батьківщина — це край, де він народився і виріс. Письменник знає, що здобуття власної свободи для слов'янських народів — це лише питання часу, бо вірить у Божу допомогу і силу не окремої людини, а усього народу, його духу.

Етапи формування духовного світу польського народу в певні історичні епохи відображають також історичні твори відомого польського письменника Юзефа Ігнація Крашевського. Активізація відповідних мовностилістичних засобів одразу вводить читача у світ життя історичної політичної особистості й простого селянина того часу. З метою відтворення мовного колориту автор вживає архаїзми, лек-

сичні запозичення з інших мов або створює власні новотвори на позначення певних реалій: skyrznie, tok, wola, hradyszcze, wiadyka, korowaj, mir, smerda, stoib, chram, knęц.

Отже, в художньому тексті спостерігаємо поєднання індивідуально-авторських мовних особливостей, мовних явищ, характерних для окремого твору і явищ, властивих національній (та регіональній) мові певного періоду, а також регіону, в якому проживав письменник.

Дослідження мовної картини світу творів письменника дає можливість побачити індивідуальну неповторність митця у представленій ним вербально-естетичній картині світу, оцінити його внесок у систему вже функціонуючих словесних художніх засобів національної мови, розкрити його світоглядні та домінуючі духовні принципи.

Аналіз мовної картини світу можна здійснювати на різних рівнях. Плідним, на нашу думку, може бути вивчення текстів однієї тематики або часу виникнення, але для повнішого розкриття світобачення письменника допоможе аналіз усієї його літературної творчості.

Для дослідження мовної картини світу, на нашу думку, можна використовувати мовотворчість відомих письменників. Це допоможе розкрити їх мовно-культурний вплив на літературну мову певного періоду і формування ціннісних культурних орієнтирів, а також менш відомих письменників, твори яких залишаються відображенням і світогляду певного митця слова, і джерелом знання про мову, культуру, суспільну мораль і традиції, а також соціально-історичні умови життя суспільства того часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. С. Філософія мови: Історія лінгвофілософських учень: Підручник / Ф. С. Бацевич. — К. : ВЦ «Академія», 2008. — 240 с.

2. Шуляк С. А. Лексико-тематичні парадигми у поетичному ідіолекті Євгена Гуцала / Автореф. дис. ... канд. філол. наук / С. А. Шуляк. — К., 2005. — 14 с.

3. Bugajski M., Wojciechowska A. Teoria jкzykowego obrazu ћwiata w badaniu idiolektu pisarza / M. Bugajski, A. Wojciechowska // Poradnik jкzykowy. — 1996. — Z. 3. — S. 34–38.

4. Grzegorczykowa R. Pojкcie jкzykowego obrazu ћwiata / R. Grzegorczykowa // Jкzykowy obraz ћwiata / Red. J. Bartmicski. — Lublin, 1990. — S. 39–47.

5. Kadyjewska A. Problematyka obrazu ћwiata w badaniach jкzyka pisarza (na przykiadzie pism Cypriana Norwida) / A. Kadyjewska // Semantyka tekstu artystycznego / Red. A. Pajdzicska, R. Tokarski. — Lublin, 2001. — S. 321–333.

6. Pajdzicska A., Tokarski R. Jкzykowy obraz ћwiata — konwencja i kreacja / A. Pajdzicska, R. Tokarski // Pamiкtnik Literacki. — 1996. — LXXXVII. — Z. 4. — S. 145–158.

7. Rozwadowski J. O poezji w jкzyku / J. Rozwadowski // Stylistyka polska. Wybyr tekstyw. — Warszawa, 1973. — S. 197–201.

Надія ТРАЧ
Національний університет «Києво-Могилянська академія»

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВНИЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ У ГАЛИЧИНІ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕКСИКОГРАФІЇ)

У статті висвітлено засади та тенденції розвитку української юридичної термінології в Галичині на прикладі правничого словникарства.
***Ключові слова**: правнича термінологія, українська мова у Галичині, лексикографія.*

W artykule przedstawiono zasady i kierunki rozwoju ukraicskiej terminologii prawnej w Galicji, na przykiadzie siownikarstwa prawniczego.
***Siowa kluczowe**: terminologia prawnicza, jкzyk ukraicski w Galicji, leksykografia.*

The article highlights bases and tendencies of Ukrainian legal terminology development in Halychyna on the materials of legal dictionaries.
***Keywords**: Legal Terminology, Ukrainian language in Galicia, lexicography.*

У II половині XIX ст. розпочався процес унормування юридичної термінології. Після «весни народів» 1848 р. утворено австрійський парламент, делегатами до якого виступають представники різних народностей; тож особливо актуально постає питання створення національних політико-юридичних терміносистем: «…виникла необхідність у термінології слов'янськими мовами, яка могла б задовольнити практичні потреби адміністративно-чиновницького апарату і судової влади у слов'янському мовному середовищі» [4, с. 265]. Отже, при цісарському уряді, а саме при міністерстві юстиції, у липні 1849 р. у Відні було створено комісію з укладання реєстрів правничих термінів для слов'янських народностей Австро-Угорської імперії. Слід зазначити, що до укладання реєстру було залучено не тільки урядовців, юристів, а й відомих культурних та громадських діячів. Серед них були: Я. Головацький, К. Ербен, В. Караджич, Я. Коллар, Ф. Міклошич, Т. Петранович, П. Шафарик та ін. [4, с. 265].

У межах комісії діяли окремі мовні секції (чеська, польська, сербська, словенська, русинська (українська), перед якими, як зазначає дослідниця О. Остапенко, було поставлено завдання створити юридичну термінологію на основі лексичного багатства цих мов, яка б могла задовільнити потреби тогочасного законодавства й управління [4, с. 265]. Комісія завершила роботу в листопаді 1849 р., а 1851 р. вийшло німецько-українське видання словника під назвою «Juridisch-politische Terminologie fьr die slavischen sprachen Oesterreichs (deutsche-rutenische separate Ausgabe)» («Правничо-політична термінологія для слов'янських мов Австрії (німецько-український випуск)»). Позитивним моментом було те, що до реєстру ввійшли не тільки типові для Західної України слова, а й терміни, вживані на східних та центральних теренах: безправність, власність, жалоба, нарада, підданство, порука, темниця та ін. [5, с. 132].

Проте були і негативні відгуки про це видання. Науковці відзначають такі недоліки першого українського словника правничої мови, як наявність багатьох слів із так званого язичія — суміші староукраїнської, церковнослов'янської, російської та елементів народнорозмовної галицької мови. Причини значної кількості термінів, оформлених власне язичієм, були не суто лінгвістичними, а й соціально-психологічними. Як слушно зазначає Л. Ткач, хоч після революції 1848 р. «…українська мова, як і мови інших народів, що населяли Австро-Угорщину, була допущена до законодавчо-адміністративної сфери, проте тогочасна галицька інтелігенція, як і політичний провід українців у Галицькому соймі, ще не виробили чіткого мовно-культурного світогляду й не змогли утвердити право української народної мови на офіційне вживання, а віддали перевагу книжній галицькій мові — як такій, що мала за собою традицію» [6, с. 34]. Автори підручника з фахової мови для юристів А. Токарська та І. Кочан, аналізуючи правничі терміни галицького періоду, зауважують, що в документах і словниках Австро-Угорської імперії, писаних краєвою україн-

ською мовою, спостережено значну кількість старослов'янізмів: изложеніє теченія, підлігающоє податку поступаніє, почитаніє закона, свідочество зрілости, не зовсім вдало (з огляду на структурно-семантичні особливості української мови) скальковані терміни з польської мови: виточеня спору, заступца, здаренє, оречення, поборца, скуток тощо [7, с. 68]. Австрійський мовознавець М. Мозер, зіставляючи українську версію «Правничо-політичної термінології» з польським та чеським словниками цього ж типу доходить висновку, що польські впливи в українській версії виразно проступають на лексичному та синтаксичному рівнях, а чеські — в кальках та синтаксисі [2, с. 680]. Значною мірою на формування першого українського реєстру юридичних термінів мали і погляди та уподобання укладачів. Так, як стверджує М. Мозер на основі порівняльного аналізу українського та чеського видань, «руська» підкомісія відверто протестувала (…) проти однієї з визначальних ліній у роботі всієї комісії, тобто проти її пуристичного налаштовання» [2, с. 691].

Згодом, 1893 р., К. Левицький, видатний громадський діяч, перший президент Західноукраїнської Народної Республіки, на основі «Juridisch-politische Terminologie fьr die slavischen sprachen Oesterreichs (deutsche-rutenische separate Ausgabe)» видає «Німецько-український правничий словар». У передмові до видання К. Левицький зазначає, що ініціатором публікації був відомий у Галичині мовознавець О. Огоновський: «У нас підніс гадку виданя нової правничої термінольоґії… професор Олександер Огоновський в році 1881 між молодими правниками (…) Заохочений добрим словом свого професора та користаючи з його уваг… постановив підняти ся праці: виданя нового руского словаря правничого і по десяти роках труду приступив до осущеня тої гадки» [1, с. IV]. Джерелами словника, крім видання 1851 р., стали «Малоруско-німецкий словар» Є. Желехівського та ««Нѣмецко-руский словар» О. Партицького. Також укладач скористався здобутками інших європейських лексикографій (польської, російської, чеської, угорської) і намагався розвивати термінологію на базі народної мови: «…використанє природного богацтва рускої мови, яка жиє в устах нашого народу» [1, с. IV].

Слід зазначити, що К. Левицький творчо опрацював і переосмислив терміни, вміщені в «Juridisch-politische Terminologie fьr die slavischen sprachen Oesterreichs (deutsche-rutenische separate Ausgabe)», значною мірою оновив і доповнив лексико-термінологічний склад видання. Так, у передмові упорядник, зокрема, зазначав: «З першої рускої термінольоґії правничої з року 1851 задержав укладник всі тоті вислови, котрі відповідають теперішньому розвоєви рускої мови, натомість пропустив всі вислови: несхожі з духом рускої мови, неясні або незрозумілі…» [1, с. IV].

К. Левицький був також укладачем другого доповненого видання словника, яке вийшло друком 1920 р. У передмові до словника автор зазначав, що із розвитком мови змінюється й оновлюється її лексичний склад. Якраз ці зміни в галузі юридичної термінології він намагався зафіксувати у словнику.

Отже, переходимо до власне аналізу словника. Термінологічна праця К. Левицького складається з коротких перекладних німецько-українських статей, в яких подається переклад відповідного терміна без граматичних характеристик. Поширенішими (з наведенням багатьох прикладів уживання в різних словосполученнях) є статті словника, що стосуються загальних юридично-економічних та юридично-політичних понять: вексель, відповідальність, власть, закон, земля, купно, обтяжувати, право, річ, суд, торг тощо [1].

Так, словникова стаття «право» подає великий перелік термінологічних сполучень, що перебувають у системних зв'язках: безглядне ~ загальне ~; законне ~; звичаєве ~; осібне ~; підметове ~; почастинне ~; правниче ~; предметове ~; приватне ~; публичне ~; розпорядиме ~ та ін. Досить розгалуженою є й словникова стаття суд: ~ в гірничих справах; ~ в неспірних справах; ~ в промислових справах; ~ в спірних справах; ~ в справах морських; ~ в торговельних справах; ~ веденого заряду; ~ визивного позву; ~ з добровільного підданя; ~ місця доконаного чину; ~ повірничого спору; ~ полевого пошкодження; ~ придибання; ~ пробування; ~ сполучности; ~ тимчасного забезпеченя; ~ умореня, амортизації; ~ установлений найвисшим судом; виїмковий ~; відпоручений ~; загальний ~; звичайний ~; каузальний ~; надзвичайний ~; осібний ~; вічевий ~; спадковий ~; справний ~; та ін. [1]. Із погляду ретроспекції можемо сказати, що більшість із вищеперерахованих терміносполучень не прижилися в українській правничій термінології. Багато з названих вище понять стали історизмами,

окремі у сучасній правничій термінології іменуються по-іншому: безглядне право → імперативне право; підметове право → суб'єктивне право; почастинне право → партикулярне право; предметове право → об'єктивне право; розпорядиме право → диспозитивне право тощо. Це свідчить, що далі правнича термінологія значною мірою інтернаціоналізувалася, проте розгалужені словникові статті у словнику К. Левицького на позначення основних правничих понять свідчать не тільки про розвиненість тогочасної правної системи на території Галичини, а й про клопітку роботу термінолога, який намагався дібрати власне українські відповідники до європейських термінів.

Частина термінів у словнику К. Левицького запозичені безпосередньо з польської та німецької мов (або ж із німецької через польську). Приклади з запозичень із польської — це переважно терміни, утворені із лексики загального вжитку, а також пов'язані із загальноправними поняттями, судовим процесом: біжниця (із пол. byïnica — синагога); виємковий суд, виємок (із пол. wyj№ж — вийняти); вильосованє (із пол. wylosowaж — витягнути жереб); випроцесувати (із пол. procesowaж sik — судитися); витвір штуки (із пол. sztuka — мистецтво); дневникар (із пол. dziennikarz — журналіст); закуп (із пол. zakup — купівля); розказ (із пол. rozkaz — наказ); розправа (із пол. rozprawa — судове засідання); розправляти (із пол. rozprawiaж — обговорювати); справунок (із пол. sprawunek — придбання), товмач (із пол. tiumacz — перекладач); узглядняти (із пол. uzgadniaж — узгоджувати), уневажняти (із пол. uniewaïniж — скасувати), управнений (із пол. uprawniж — дати право, уповноважити), ціха (із пол. cecha — риса) та ін. [1].

Словник К. Левицького містить і значну кількість германізмів латинської етимології. Переважно це терміни з галузі фінансового та цивільного права, дипломатії, а також незначна кількість термінів, які постали із загальновживаної лексики: білянс (із нім. Bilanz — баланс); вінкульованє (із нім. Vinkulierung — перетворення пред'явницьких цінних паперів в іменні); ґрунтова парцеля (із нім. Grundparzelle (Grund — ґрунт, parzelle — дрібна ділянка землі)); імматрикуляція (із нім. Immatrikulation — зарахування); клявзуля (із нім. Klausel — обмовка, умова в договорі); клявзура (із нім. Klausur — затворництво); кодициль (із нім. Kodizill — завершальна частина заповіту); кольпортер (із нім. Kolporter — книгоноша, газетник); конзулят (із нім. Konsulat — консульство); конферувати (із нім. onferieren — радитися, вести переговори); коректа (із нім. Korrektur — виправлення); кураделя (із нім. Kuratel — опіка); куренда (із нім. Kurrende — циркуляр); лєгатар (із нім. Legatar — відмовоодержувач); люка в законі (із нім. Lucke im Gesetze — виняток у законі); лявдемія (із нім. Laudemium — грошова повинність); мандатар (із нім. Mandatar — довірена особа); промеса (із нім. Promesse — обіцянка); цло (із нім. Zoll — мито); шаржа (із нім. Charge — посада); юкста (із нім. Juxta — контрольний купон) та ін. [1]. Утворено також словотворчі кальки з німецької ручна праса (нім. Handprasse: Hand — рука, Prasse — прес), напівдоказ (нім. Halbbeweis: halb — половинний, beweis — доказ), краєва табуля (нім. Landtafel: Land — земля, Tafel — таблиця), людокрадіж (нім. Menschenraub: Mensch — людина, Raub — грабіж) тощо [1].

Проте більшість термінів утворені на українській народно-розмовній основі. Це яскраво засвідчують синонімічні ряди, похідні від різних твірних основ: арештант ↔ придержанець ↔ вязень; вибороти ↔ виправувати; виживленє ↔ проокормленє ↔ прохарчованє; вижидач ↔ ожидавець; виконуванє ↔ справованє; виможенє ↔ вимушенє ↔ всилуванє; вихователь ↔ плекатель; відмеженє ↔ відграниченє; відроченє ↔ продовженє речинця; відступленє ↔ залишенє; вязба ↔ арешт; границя ↔ кордон; граничний сусід ↔ сумежник ↔ межівник; діланє ↔ чинність; діловодець ↔ справничник; діловодство ↔ справниченє; дозволенє ↔ одобренє; дохід ↔ дожиток; заворушник ↔ бунтівник; замовник ↔ заказник; захожий ↔ зайда ↔ пришлець; злодій ↔ крадун; змерщина ↔ спадщина; мешканець ↔ житель; набувець ↔ придбавець; нагородженє ↔ відплаченє; обвинений ↔ виноватець; обидник ↔ зневажник; оборонець ↔ защитник ↔ речник; оминенє закона ↔ обхожденє закона; оскверненє ↔ сплюгавленє; перемитник ↔ пачкар; перепродавець ↔ торгаш ↔ дрібний торгівник; перешкодженє ↔ зупиненє ↔ перепиненє; посередник ↔ баришівник; приставник ↔ супровідець; присудженє ↔ присуд; родимець ↔ краян; розбруїти ↔ розоружити; справозаступник ↔ повірник; судовий урядник ↔ судовик; сховник ↔ судник; таїтель ↔ укривач ↔ таєнник; убуток ↔ шкода ↔ кривда; уневи-

ненє ↔ оправданє; утеча ↔ збігство; чужинець ↔ чужоземець ↔ чужосторонець ↔ закордонець тощо [1].

Синонімія в різних лексико-тематичних групах правничої термінології наявна і на словотворчому рівні. Так, упорядник подає терміни з різними суфіксами і префіксами: вивідник ↔ звідець; видавник ↔ видавець; визивник ↔ визивач; вимушенє ↔ вимус; виставник ↔ виставець; віддане ↔ віддача; власник ↔ властитель; давкиня ↔ дателька; дань ↔ данина ↔ дачка; державець ↔ держитель; засуд ↔ засудженє; здавець ↔ датель; надавець ↔ надавник; основатель повіреності ↔ засновник повіреності; позовниця ↔ позовничка; посідник ↔ посідач; право вступу ↔ право вступленя; призволень ↔ дозвіл; розгнів ↔ розгніванє; самоволя ↔ самовільність; службодавник ↔ службодавець; спір ↔ суперечність; спротивленє ↔ спротив; улекшенє ↔ пільга ↔ полекша; фальшир монет ↔ фальшівник грошей; чужоложність ↔ чужоложство тощо [1]. Наведені вище приклади показують, що К. Левицький закладав основи української правничої термінології. Як відомо, для першого етапу формування термінології характерною є наявність великої кількості синонімів на означення одного поняття. Згодом уже мовний узус, словотвірна продуктивність, відповідність поняття і терміна визначають, який саме термін залишається в термінологічній системі певної галузі.

Слід зазначити також, що в побудові словникових статей відображена тенденція до формування термінології на народній основі. Так, упорядковуючи словник, К. Левицький у більшості випадків на перше місце ставить власне національний термін зі слов'янським коренем, а чужомовні запозичення подає після українських відповідників: взір ↔ формуляр; виконанє ↔ екзекуція; висланник ↔ посол ↔ депутат; відшибка ↔ дисконто; второпис ↔ дуплікат; дописователь ↔ дописовник ↔ дописувач ↔ кореспондент; достовірність ↔ автентичність; завідовник ↔ адміністратор; згромадженє ↔ корпорація; книговодець ↔ бухгальтер; надплата ↔ змінне ↔ ажіо; начерк закона ↔ проєкт закона; обезпеченє ↔ асекурація; оклик ↔ аклямація; орудовник ↔ спекулянт; пакунки ↔ поклажа ↔ баґажа; переписка ↔ дописованє ↔ кореспонденція; переселенець ↔ емігрант; підвинаємець ↔ підарендатор; породовий лікар ↔ акушер; посадник ↔ бурмістр; правотар ↔ адвокат ↔ речник; приєм ↔ акцепт ↔ вексель; самоуправа ↔ автономія; співпідпис ↔ контрасиґнованє; судовий відпоручник ↔ судовий комісар; судовий засідатель ↔ асесор; судовий помічничий ↔ адюнкт; судовий прислухач ↔ авскультант; увідомне письмо ↔ авізо; уділовий зиск ↔ дивіденда; умісцевник ↔ доміцілянт; управа ↔ заряд ↔ адміністрація та багато ін [1].

Варто зазначити, що у словнику наявні й приклади зворотної побудови статті, проте така практика запису терміна стосується переважно широковживаних у європейській правній практиці інтернаціоналізмів. Більше того, упорядник все ж намагається підібрати до чужомовного національний термін і подати його в синонімічному ряді: адвокатура ↔ правотарство; анальоґія ↔ схожість; апеляція ↔ відкликанє; аристократія ↔ можновладство; бльокада ↔ обступ; бляннкет ↔ порожна картка; геґемонія ↔ верховід; демократ ↔ народовець; демократія ↔ народовладь ↔ народоправство; депутація ↔ висланництво; дирекція ↔ провідня; інспектор ↔ надзорець вязнів; канцелярія ↔ урядова писарня; конвенція ↔ уклад ↔ договір; службовий реґулямін ↔ службовий устав та ін. [1].

У значній кількості наявні у словнику К. Левицького терміни, виражені активними дієприкметниками на -аюч-, -уюч-. Для західноукраїнського варіанта української літературної мови поширення форм активних дієприкметників було типовим явищем (наприклад, у художній творчості О. Кобилянської, Л. Мартовича, І. Франка). Така ситуація, без сумніву, пов'язана зі значним впливом польської мови, в якій активні дієприметники — форма поширена і нормативна. У правничій термінології поява активних дієприкметників — явище неминуче, оскільки багато юридичних понять за своєю суттю є процесуальними (пов'язані, для прикладу, із судовим процесом чи грошовими операціями), відповідно виражають часто не назви, а стани відповідних понять. Тож, на перший погляд, для їх номінації граматична форма активного дієприкметника надається чи не найкраще. У словнику К. Левицького натрапляємо на такі терміни та термінологічні сполучення, до складу яких входять активні дієприметники: біжучий рахунок; виарендовуючий; видержуючий пробу; виказ залягаючих довжників; виконуюча власть; випози-

чаючий заклад; випозичаючий банк; виказуючий належність; відказуючий; відкликуюче письмо; голосуючий; даючий постій; домагаючий права; доповняюча частина; жадаючий заступленя; завідуюча, управляюча рада; комісія наглядаюча виконанє кари; листа льосуючих; нарушаючий право; недодержуючий обовязку; неупереджуюча гадка; обовязуюче приреченє; оправдуючий процес; оправдуюче письмо; пануюча (в державі) релігія; плекаючі родичі; плекаюча мати; подаючий просьбу; позичаючий на застав; позов оправдуючий запримічене; правно обовязуючий; примітка, потверджуюча число сторін; правно обовязуючий; прирікаюча присяга; приймаючий на мешканє; рішаюча обставина; розвязуюче услівє; складаючий рахунок; співубігаючий; стісняюче поясненє; суд пересправляючий спадщину; убігаючий про наданє; увільняючий договір; урядуючї суді та ін. [1].

Проте слід зазначити, що часом укладач подає паралельні варіанти термінів-синонімів, один із яких — активний дієприкметник чи словосполучення, до складу якого входить ця граматична форма, інший — виражений іменником чи прикметником або ж описовим зворотом: арендатор ↔ виарендовуючий; важний ↔ рішаючий; винаймаючий ↔ винаємець; випозичник ↔ вигоджуючий ↔ надавник; відволікаючий ↔ відрочний; віддавець ↔ віддаючий; відповідаючий договору ↔ після договору; гордівник ↔ погорджуючий; даючий відсотки ↔ опроцентований; діймаючий, ущипливий спосіб писання; жадатель ↔ завзиваючий; жиючий з доходу ↔ капіталіст; завіщаючий ↔ тестатор; замінок ↔ річ, заступаюча другу ↔ суроґат; записуючий ↔ записівник; зле ділаючий ↔ проступник; маючий ↔ маєтний; маючий участь ↔ учасний чого; найбільше подаючий ↔ найвисший подавець; накладник ↔ удержуючий наклад; намагаючий ↔ покуситель; невідповідаючий законови ↔ беззаконий; недодержуючий договору ↔ неустійний в договорі ↔ договороломний; недоказаний ↔ недаючий доказати ся; незнаючий ↔ несвідомий; немаючий ↔ незаможний; немаючий права ↔ неуправнений; нерішаючий ↔ нерішучий; обзівник ↔ реклямуючий; облегчуюча обставина ↔ лагодяча обставина; оплатна річ ↔ підпадаюча оплаті; переважний ↔ переважаючий; підписуючий ↔ підписователь; плаваючий млин ↔ плавак; плекатель ↔ плекаючий отець; подавець ↔ подаючий; подаючий висшу ціну ↔ перекупець; поправний ↔ даючий ся поправити; правуюча особа ↔ сторона ↔ сторонництво; приготовляючий ↔ приготовний; прихильний ↔ сприяючий; проситель ↔ подаючий просьбу; протестуючий ↔ протизаявець; псовимий ↔ підпадаючий псуттю ↔ погубний; сторони, заключаючі договір ↔ договірні сторони; уміючий писати ↔ письменний та ін. [1].

Подання паралельних варіантів вказує на те, що К. Левицький, імовірно, усвідомлював штучність граматичної форми активного дієприкметника для українського літературного стандарту. І, незважаючи на складність номінації юридичних процесуальних понять, він намагався підібрати кілька синонімів на позначення терміна задля створення вибору для мовців.

Спробуємо простежити динаміку правничої термінолексики на прикладі порівняльного зіставлення словників галицької правничої термінології: «Juridisch-politische Terminologie fьr die slavischen sprachen Oesterreichs (deutsche-rutenische separate Ausgabe)» 1851 р. та «Німецько-українського правничого словаря» за ред. К. Левицького 1920 р. До аналізу ми залучили і загальномовний «Німецько-український словар» за ред. В. Кміцикевича 1912 р. Обмежимо порівняння лексико-тематичою групою назви державних посад, юридичних професій, військових звань тощо. Порівняльний аналіз першого німецько-українського реєстру 1851 р. та словника за ред. К. Левицького 1920 р. виразно вказує на зміну словотвірних моделей формування термінів: верховный пановникъ, самодержавный → верховладець; властєлинъ, панъ будовы → власник будови; властодержецъ → властець; завѣдователь, мѣстодержецъ → правитель, заступник, наставник; записничій, водитель записника, протоколъ → протоколянт, письмоводець, записничий; книговодчикъ, счетоводчикъ → книговодець, бухгальтер; надзиратель → надзорець, доглядник, інспектор; наймодержитель → державець; настоятель, предстоятель, началникъ → начальник, наставник, голова; посѣдатель → посідник, посідач; посланникъ, отпоручєнникъ → посол, висланець, відпоручник; предводитель → провідник, начальник; предстоятель громады → начальник громади, війт; судодержецъ, судодержитель → судодержець, судатор, справуючий судівництво; слухачъ, слушатель правъ, правникъ

→ правник, юрист; соглядатель, звѣдователь → вивідник, звістун; толкователь, толмачъ → перекладник, товмач та ін.; судовий виконавець; совѣтникъ суда → радник краєвого суду тощо [8; 1]. Окремі приклади засвідчують зміну твірної основи зі старослов'янської на власне українську: истязатель → слідчий судя, слідовник; судовый исполнитель → судовий виконавець; совѣтникъ суда → радник краєвого суду тощо [8; 1].

Отже, з порівняльного аналізу словників 1851 та 1920 рр. доходимо висновку про зміну основи творення правничої термінології. Якщо 1851 р. основою для творення правничих термінів було так зване язичіє (через що словник справедливо покритиковано сучасними дослідниками), то вже 1920 р. основою для творення стає українська мова, словотворчі моделі є продуктивними для української мови і відповідають внутрішнім законам її розвитку. З іншого боку, правнича терміносистема стає відкритішою до запозичень із європейських мов: так, поряд із національними відповідниками починають функціонувати терміни бухгальтер, депутат, парламентар, шеф краю та ін. [1]. Якщо порівнювати номінацію в термінологічному словнику 1920 р. із фіксуванням правничих термінів у загальномовному словнику 1912 р., побачимо деякі відмінності. Так, загальномовний словник часто надає перевагу українським термінам перед іншомовними, натомість термінологічний словник показує більшу тенденцію до інтернаціоналізації термінів: міністр справедливости → міністр юстиції; правник → правник, юрист; управитель, орудар → завідовник, адміністратор тощо [3; 1].

Незважаючи на те, що галицька правнича термінологія не стала основою загальноукраїнської юридичної терміносистеми і більшість західноукраїнських правничих термінів у радянські часи було відкинуто як діалектизми, регіональні слова, словник К. Левицького містить корисний матеріал і для сучасних редакторів юридичних текстів, і для законотворців. Для прикладу, в сучасному законодавстві досить часто вживана тавтологічна конструкція «відшкодування шкоди в разі ушкодження». Словник Левицького пропонує варіанти «винагорода шкоди», «винагородженя шкоди», «поверненє», «погорільча винагорода» [1].

Сучасний юридично-політичний термін «дострокові вибори» утворено від росіянізму «строк» — галицький словник пропонує власне український термін «поновні вибори». У чинному законодавстві України велика кількість інших скалькованих із російської мови термінів, серед них — безхазяйна річ. Словник Левицького подає варіанти «річ без власника», «річ нічія» [1].

ЛІТЕРАТУРА

1. Левицький К. Німецько-український правничий словар / Кость Левицький. — Відень, 1920. — 494 с.

2. Мозер М. Причинки до історії української мови / М. Мозер / За заг. ред. С. Вакуленка. — Харків, 2008. — 831 с.

3. Німецко-український словар / За ред. В. Кміцикевича. — Чернівці, 1912. — 672 с.

4. Остапенко О. До історії слов'янської лексикографії: Juridish-Politische Terminologie fьr die Slavischen Sprachen Цesterreichs (1849–1853) / О. Остапенко // Проблеми слов'янознавства. — 2003. — Вип. 53. — С. 264–270.

5. Панько Т. Українське термінознавство: підручник для вузів / Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк. — Львів : Світ, 1994. — 216 с.

6. Ткач Л. О. Українська літературна мова на Буковині в кінці XIX — на початку XX століття. Джерела і соціокультурні чинники розвитку / Людмила Олександрівна Ткач. — Чернівці : Книги — XXI, 2007. — 704 с.

7. Токарська А.С. Українська мова фахового спрямування для юристів / А. С. Токарська, І. М. Кочан. — К. : Знання, 2008. — 413 с.

8. Juridisch-politische Terminologie fьr die slavischen sprachen Oesterreichs (deutsche-rutenische separate Ausgabe). — Vien, 1851. — 294 s.

УДК 811.162.1'373.74

Марія ЧЕРНЯК
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МОВНИЙ ОБРАЗ КОНЕВИХ У ПОЛЬСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

У статті проаналізовано мовний образ коня, кобили та шкапи. Здійснено поглиблений семантичний аналіз фразеологізмів із цими зоонімами. Розглянуто символіку названих персонажів в етнокультурному контексті.
***Ключові слова**: фразеологізм, зоонім, мовна картина світу.*

W artykule dokonano analizy jкzykowego obrazu konia, kobyiy i szkapy. Zbadano semantykк frazeologizmyw, zawieraj№cych te zoonimy. Rozpatrzono symbolikк wspomnianych postaci w aspekcie etnokulturalnym.
***Siowa kluczowe**: jednostka frazeologiczna, zoonim, jкzykowy obraz ьwiata.*

Description of a linguistic image of a horse is given in the article. A profound semantics analysis of a group of idioms with these units is conducted. A set of symbols of the mentioned personages in an ethnic and cultural context is described.
***Keywords**: set phrase, animal name, world's linguistic picture.*

Дослідження різних тематичних груп у польській фразеології ведуться протягом кількох десятків років і досі не втратили своєї актуальності. Особливо популярним є аналіз фразеологізмів, до складу яких входять назви тварин. Однією з найчисельніших груп зоофразеологізмів (близько 400) є ті, котрі у своєму складі містять назви представників ряду непарнокопитних (Equiformes (Perissodactyla) родини коневі (Equidae) роду кінь (Equus), котрі номенуються пол. лексемами *koc* (самець), *kobyia, szkapa* (самиця), *ęrebiк* (дитинча). Найменування представників Родини Коневих у фразеології були об'єктом вивчення у працях польських мовознавців, зокрема Януша Анусевича, Єжи Гурбіша, Катажини Мосьолек-Клосінської, однак залишається ще багато аспектів, що потребують додаткової розробки.

Кінь і кобила в народній традиції є найміфологізованішими тваринами. Кінь був атрибутом міфологічних персонажів, він одночасно пов'язаний із культом плодючості та смерті. Звідси вагомою є роль коня в календарних та сімейних обрядах (передусім весілля) та ворожіннях [2, с. 590]. Кінь (кобила) був маскою переряджання на різні свята, пор. пол. *konik zwierzyniecki* — різновид народної розваги на урочистостях у Кракові [17, с. 341]. Згідно з археологічними даними кінь (поряд із собакою) був однією з основних жертовних тварин на похоронах, провідником на «той світ» [4, с. 590]. Через це у фразеологізмах часто можна простежити зв'язок коня із потойбічним світом: *kiedy trzeba do piekia jechaж jednym koniem, to juї wolк dwoma* [16, с. 123], *konie na pogrzebie sik smiej№* «їдуть повільно, їх не підганяють» [16, с. 125], *konie na weselu piacz№* «їх підганяють, вони перевантажені, їх погано годують» [16, с. 125].

За уявленнями лужичан, кінь, як і собака, може бачити смерть, про що свідчить його неспокійна поведінка [4, с. 590]. Саме з нею пов'язано чимало прикмет, наприклад, якщо кінь ірже — до добра, тупає ногою — до дороги, пирхає в дорозі — до доброї зустрічі тощо [4, с. 592]. Остання прикмета закріпилася в мові у вигляді пол. прислів'я *konie parskaj№, bкd№ nam radzi* — по дорозі в гості або у свати [16, с. 126].

Уявлення про коня як про нечисту тварину відображені в етіологічних легендах. За однією із них, Бог перетворив на коня чорта, який заважав людині боронувати [4, с. 593]. У східнослов'янських оповідках кінь протиставляється волові як чистій тварині через те, що віл укривав сіном маленького Ісуса в яслах, тоді як кінь поїдав це сіно (тому кінь не може наїстися) [4, с. 593]. Конотації голоду, прожерливості прослідковуються в образі коня й на фразеологічному матеріалі. Так, ФО *tyc zjeњж konia z kopytami* [17, с. 344] означає «бути дуже голодним, спроможним багато з'їсти». Фразеологізм *retoryki konie siuchaj№* означає «стоять голодні» [16, с. 136]. Коня належало також гарно доглядати, про нього треба дбати, а для того, щоб він багато працював, його треба добре годувати; основним продуктом харчування для коня, як відомо, є овес, пор. пол. *jak dasz koniom jeњж, tak sik bкd№ wieцж* [16, с. 121], *kto koniowi obrok rachuje, ten piechot№ chodzi* [16, с. 132], *daj koniowi owsa i goc go jak psa* «треба коня добре нагодувати, а потім вимагати роботи» [16, с. 118], *koniowi owsa lub siana przyprzaiego, ptakowi mikса przytkchiego nie dawaj* [16, с. 126], *koc o*

ньwікto nie dba, byle miai obroku [16, с. 129], *nie сікїу obrok koniowi* [16, с. 134], *na to konia u їiobu postawili, їeby owies jadi* [16, с. 134], *nie poganiaj konia biczem, tylko owsem (workiem)* [там само], *koc lubi owies, a sкр padlinк* [16, с. 127], *dopiero koniowi owsa, kiedy idzie do psa* [16, с. 119], *konia cieszy owies, krowк koniczyna, starego pieni№dze, miodego dziewczyna* [16, с. 123], *koc dla owsa, pies dla chleba, ptak dla mіksa — siia sік naucz№ radzi* [16, с. 127].

Свідченням любові й пошани людини до коня є ФО *konia tanio nie cec, kryla o maio nie proнь* [16, с. 125], *nie ten konia dogodnie uїywa, co tanio, ale ten, co drogo piaci* [16, с. 135], *baba tyle kosztuje, co pіkkny koc* [14, с. 32]. Конотацію «особлива цінність» підтверджує також фразеологізм *konia z rzкdem (stawiaж/daж) temu kto...* «висока винагорода для того, хто...» [19, с. 979], який є «відлунням давніх магнатських, великопанських жестів» [12, с. 515]. Вислів *dam ci konia z rzкdem* [16, с. 118] Ю. Кшижановський тлумачить як шляхетський звичай ставити великі фанти при суперечках, битися об заклад [15, с. 118], тоді як С. Бомба пояснює зміст цього фразеологізму як «висока винагорода, платня для того, хто зробив щось неможливе» [9, с. 214].

Фразеологія зафіксувала також і той звичай, що коня як щось особливо цінне не можна нікому позичати, пор. пол. *do konia, ktyrego poїeczaj№, do pana, ktyrym siudzy radz№, do wioski w ziym samsiedzctwie — nie masz sік do czego cisn№ж* [16, с. 119], *konia na pole nie poїyczaj, na byrg bior№c, drugim nie dawaj* [16, с. 124], *konia nie poїyczaj, a niewieньcie nie wierz* [16, с. 124], *daj komu konia, a sam siedц doma* [16, с. 118]. Для того, щоб не позичити коня, люди вигадували різні відмовки: *dobry koc jest zawsze chory* [16, с. 119], деякі з них стали прислів'ями: *nie myj koc, nie myj wyz, nie bкdк сік na nim wiyzi* [16, с. 134].

У польській мові популярні фразеологізми, у яких лексема *konik* означає «чиєсь улюблене заняття, улюблена тема розмов, хобі» [8, с. 145], пор. пол. *kaїdy ma swego konika* «у кожного свої вподобання, хобі» [16, с. 122], *dosiadaж/dosi№ньж/wsi№ньж na swego konika* [17, с. 341] у значенні «починати говорити на свою улюблену тему», *mieж swego konika; to jego konik; wpraньж na swego konika* [17, с. 341] (пор. рос. *конёк* із аналогічним значенням).

Використання коня для обробітку землі спричинило те, що кінь почав ототожнюватися із важкою, виснажливою працею: *haruje jak koc* [14, с. 779], *harowaж/oraж/naharowaж sік/naoraж sік/pracowaж/napracowaж sік jak koc* [17, с. 344], *dobry koc do szlei* «до роботи, а не до карети» [16, с. 119], а про надзвичайно важку роботу кажуть *koc byiby tego nie wytrzymai, cyц dopiero cziowiek* [там само, с. 26], пор. принагідно укр. *працювати як кінь; кінь — не хлібороб, не коваль, не плотник, а перший на селі роботник* [5, с. 51]. Про виснаження від роботи промовляє ФО *byi to koc, ale sік zjeїdzii* [15, с. 117], *chiustai, chiustai, aї konik ustai* [там само]. Зміст «хто працює, того й використовують» мають ФО *ktyry to koc lepiej ci№gnie, tego wіkcej batem* [16, с. 133], *im szerszy koc, tym na niego wіkcej nakiadaj№* [16, с. 121]. Тож не дивно, що тварина, яка витримувала такі навантаження, почала означати міць і силу: *silny (mocny) jak koc* [15, с. 194], *by koc o swej sile wiedziai, їaden by na nim nie siedziai* [15, с. 117]. Про особливо великих і сильних коней кажуть *konie jak hamany* [16, с. 125], порівнюючи їх з іншими стереотипно сильними тваринами, як, наприклад, *konie jak lwy/smoki* [16, с. 125]. У польській мові поширені метафори типу *lekarstwo kocskie,* тобто «сильнодіючі ліки» [10, с. 462], *kocska kuracja* «інтенсивна, шокова терапія» [19, с. 983] (пор. укр. *кінська доза* «дуже велика порція, доза» [6, с. 258]).

Про те, що коня використовували як для обробітку земель, так і для перевезення вантажу та людей, свідчить прислів'я *konie i do їyta, i z wizyt№* [16, с. 125]. На конях їздили верхи, а також запрягали у вози, а в давні часи до карет. Звичайно, коні, яких запрягали до карет й екіпажів, були більш цінованими, дорогими й породистими, ніж коні, котрі обробляли землю: *konie wprawne pod pany, a nieuki pod furmany* [16, с. 126], *konia r№czego do wozu furmacskiego, szlachcica wolnego do mieszkania szkoda, bo grosz z wolnoньci№ precz* [16, с. 125]. Через це їхній образ люди почали метафорично використовувати на позначення пихи, погорди: пол. *chodzi jak kolasowy koc* [14, с. 278]. Володіння кіньми було дуже престижним, тому про людину, яка гордилася, говорили *jakby go na ziotego konia wsadzii* [16, с. 122], *jakby go na sto koni wsadzii* [16, с. 121], *jakby go na koc turecki wsadzii* [16, с. 121], а зміст «не гордуй, не будь таким поважним» передавали висловом *nie szeньж koni сік jeцdzi* [16, с. 135].

Кінь, завдяки своїм фізичним властивостям, асоціюється з великим розміром, а також є еквівалентом великої кількості (протиставлення коту — як малої кількості), пор. *їre jak koc, a pracuje tyle, co kot napiakai* [19, с. 979]. Опосередковано значні розміри маніфестує також ФО *na koniu jedzie, a konia szuka* [10, с. 460], *na kobyle jeцdzi, a kobyiy szuka* [15, с. 90] зі значенням

«хтось не бачить очевидних речей», в основі якої лежить сценарій: хтось не бачить навіть великих предметів, які знаходяться поблизу. Великий розмір голови коня співвідноситься із мудрістю, розумом, пор. пол. *ktyry koc ma duïy ieb, to m№dry* [16, с. 133], звідси пол. *koc ma wielki ieb, niech sik martwi* [17, с. 344], *kobyia ma wikkszy ieb, niech sik martwi* [17, с. 332], *niech sik kobyia/koc kiopoce, bo ma wielk№ giowk* [15, с. 91], *niech sik koc martwi, bo ma wielk№ giowk* [16, с. 135].

Я. Анусевич уважає, що через конотацію «великий розмір» у мові виступає зв'язок коня із чимось незграбним, невправним, навіть потворним, наприклад, *kocska szczkka* — це «непропорційно велика щелепа» [19, с. 983], *kocska warga* «велика, потворна губа» [8, с. 144], *kocska twarz* «позбавлене форми, велике обличчя» [8, с. 144], *kocskie zkby* «довгі, великі, непропорційні зуби» [8, с. 144] (пор. ботанічну назву *kocski z№b* — «кормовий сорт кукурудзи із зернами видовженої форми та заглибленням на верху» [8, с. 144]).

Зміст «ніхто не врятований від помилок, із кожним може статися щось погане» передає фразеологізм *koc ma cztery nogi, a potknie sik* [16, с. 128]. В. Копалінський стверджує, що це прислів'я історією свого виникнення сягає ще часів Стародавнього Риму. У ті часи для коня не було такої гарної упряжі, як нині. Під час їзди вона здавлювала йому горло якраз у місці, де проходить дихальна трахея, через що кінь мусив піднімати голову, і, як наслідок, міг спіткнутися [12, с. 480]. Пізніше виникли варіанти цієї ФО: *osiei ma cztery nogi, a potknie sik* [15, с. 745] та *g№ska nie raz na lodzie poыliïnie sik* [14, с. 624].

Значні розміри коня, його сила й міць асоціюються у мовній свідомості поляків із міцним здоров'ям: пол. *kocskie zdrowie* [17, с. 345], *kocski organizm* [17, с. 345]. Крім того, як засвідчує народна мудрість, гарний кінь забезпечував людині здоров'я, імовірно, через те, що економив її сили, пор. пол. *koc dobry — zdrowie ludzkie* [16, с. 127]. Фразеологізм *kocskie zkby* [17, с. 345] пов'язаний не лише із вказівкою на їхній розмір, а й хороший, здоровий стан. Це пояснюється звичаєм перевіряти здоров'я коня за станом його зубів, пор. пол. *konia poznaж po zkbach* [16, с. 124], а також ФО *darowanemu koniowi nie zagl№da/nie patrzy sik w zkby* [19, с. 980; 12, с. 514], *darowanemu koniowi nie patrz№ w zkby* [16, с. 118], з семантикою «подарунками не перебирають» (укр. *дарованому коневі в зуби не дивляться* [5, с. 51], *дарованим конем не їздити* [5, с. 51]).

Значна кількість фразеологізмів із зоонімом *koc* та його партонімами передає ознаку інтенсивності певної дії, наприклад, пол. *rïeж jak koc* «дуже голосно сміятися, реготати» [8, с. 145] із дещо негативним відтінком, або *bije kopytami jak koc* [14, с. 87], пор. також *kocska grzywa* «про буйну, густу чуприну» [8, с. 145].

Завдяки тому, що кінь, порівняно з іншими тваринами, рухається дуже швидко, однією із провідних позитивно конотованих рис коня є швидкість, інтенсивність руху: *poриьс koniowi cugle, a uniesie cik* [16, с. 136]. Із бігом коня може метафорично порівнюватися біг людини, пор. пол. *bieïy jak koc* [14, с. 92], у такий спосіб, можливо, позначався сильний, швидкий біг, великими рівними стрибками. Пор. також пол. *leci jak koc wyuzdany* [15, с. 280], *leci jak koc pocztowy* [15, с. 282]. У фразеологізмі *i w sto koni nie dogoni* [17, с. 344, 16, с. 120] імпліковано значення «хтось від'їхав так далеко, що його не здоженеш, запрягши навіть багато коней». Зміст «їхати дуже швидко, галопом» передають фразеологізми *co koc (wy) skoczy, wyrwie; ile tchu, ile pary w koniach* [17, с. 344], *co pary w koniu* [16, с. 118], у яких вкладено сенс «їхати так швидко, як тільки зможе кінь», пор. також пол. *gaiopowaж/pkdziж/sadziж na koniu* [17, с. 344]. В основі ФО *даж koniowi ostrogk* лежить сценарій, коли аби пришвидшити рух коня, його били в боки шпорами чобіт. У сучасній мові, за нашими спостереженнями, цей вислів уживається зі значенням «змусити когось діяти швидше». З інтенсивністю пов'язується додаткова риса чогось швидкоплинного, минущого, пор. пол. *iaska pacska na pstrym koniu jeцdzi* «швидко проходить» [20, с. 125], *konny prkdko dopkdzi, prkdko ust№pi* [15, с. 115].

Про доброго, вірного друга польською мовою говорять: *moïna z kim konie kraьж* [9, с. 216]. Підставою виникнення фразеологізму був той факт, що конокрадство в усі часи було справою небезпечною, за це можна було отримати покарання, тому робити цю справу йшли тільки з випробуваними людьми, яким цілковито довіряли.

Однак кінь може співвідноситися також із недовірою, пор. *kobyiemu ibu nigdy nie dowierzaj: jak go z daleka spotkasz, to jeszcze omic* [15, с. 90] (імовірно, пов'язано з легендою про князя Олега). Недовіра виступає конотативною рисою і в багатьох інших фразеологізмах: *koniowi i kobiecie nigdy nie wierz* [16, с. 126], *z koniem nie graj, samsiadowi nie ulegaj, pieni№dz sam chowaj, chceszli w powadze byж* [15, с. 138], надто ж не можна довіряти чужому коневі: *z cudzego konia i w pyi drogi zsiadaj* [15,

с. 138], *jako z rusznice cudzym nabiciem nie strzelaж, tak na cudzego konia nie siadaж jednym koniem sik nie dorobi* [15, с. 122].

Велике значення мала порода та масть коня. Згідно із фразеологічним матеріалом, найціннішим є турецький кінь: *nad tatarskie nie ma w ьwiecie koni* [16, с. 134]. Він вирізняється не лише будовою тіла, а й особливою ходою, яка є дуже зручною для вершника. Про те, що таких коней дуже цінували, говорить фразеологізм *chodzi koio niego jak koio tureckiego konia* «гарно доглядає, приділяє багато уваги» [14, с. 282]. Доцільним тут є також коментар турецьких фразеологів, котрі стверджують, що кінь (тур. *at*) був найбільшим другом кочівника-тюрка, про що і свідчить величезна кількість турецьких фразеологізмів, пов'язаних із цією твариною. Приказку тур. *at yiğidin yoldaєidir* (букв. «*кінь — друг молодця*») дослідники коментують так: «турки дуже люблять коня, (...) турки кожен день проводять із конем: перевезення, мандрівки... Кінь настільки близький друг турка, що він доглядає його краще, ніж дружину та дітей» [2, с. 66] І. Л. Покровська говорить, що кінь пов'язаний не лише з господарством турка, а взагалі з його свідомістю та повсякденним життям, змаганнями на війні, про що свідчать і такі приказки: *at kudьmь, yurt kudьmь, avrat kudьmь* (букв. «*турок уважає священним свого коня, батьківщину та дружину*») [2, с. 66].

За матеріалами словника «Славянские древности», під час ворожіння важливий був код кольорів масті коня: «*Kuc czornyj — nieducha. Kuc czyrwonyj — horiaczka. Kuc siwij — dobre...*» [4, с. 592]. Подібно у фразеології певні масті коней мали виключне значення, так, наприклад, для роботи на полі застосовували коней білого, вороного й рудого кольорів: *koc biaiy, wrony i rydzy wszystek — taki bywa dobry robotniczek* [16, с. 126], *na wronym nie jedц do boju, a gdy cik spiesz№, nie wsiadaj na kasztana* [16, с. 134], тоді як так званих сивих, буланих, каштанових, карих коней використовували на полі бою: *nie nowina siwcowi wojna* «у XVI ст. сивих коней найчастіше використовували лицарі під час боїв» [16, с. 134], *koc siwy, chart piowy, ptak biaiy — czkьciej dobrzy trafiaj№ sik* [16, с. 129], *kto nie miai konia siwego, ten nie miai dobrego* [16, с. 132], *nie bkdzie buiany, byle w domu chowany* [16, с. 135], *kary bez odmiany — ьmierж albo rany* [16, с. 122], пор. також *koc cisawo-pleьniawy rycerzom szczkьliwy* [16, с. 127], *dobrze ci№gnie siwy, kiedy mu kary pomoïe* [16, с. 119], *biaiy z czarn№ skyr№, ponad wszystkie konie gyr№* [15, с. 117].

Цікаво, що чорний кінь є символом несподіваного успіху: *czarny koc* «про того, хто несподівано виявився переможцем або вирішальним чином вплинув на перебіг подій» [9, с. 73].

У наведених вище фразеологізмах містяться повсякденні знання, досвід, який метафорично виражає у фразеологізмах фізичні риси, поведінку, зовнішній вигляд коня. Знання людини про цю тварину та досвід спілкування із ним цілих поколінь поляків виражається у прислів'ях, що містять загальноприйняті правди, наприклад, ФО *baba z wozu, koniom liej* [14, с. 32]; *kiedy spraьж to z dobrego konia* (укр. *з доброго коня не шкода і впасти* [5, с. 51]); *pacskie oko konia tuczy* «особистий нагляд господаря забезпечує чітке функціонування господарства, підприємства і под.» [19, с. 979–980]; пол. *koc na cztery nogi kuty* «щось безпечне, безпечно їхати на чомусь» [20, с. 124], *zawїdy lepiej jechaж na koniu, niцli piechot№ iьж* [15, с. 138], *dwych panyw koc zawsze chudy* [16, с. 119], *na ziej szkapie brodu probowaж* «діяти необдумано, легковажно» [16, с. 395]. Давній звичай фіксує ФО *siowo sik rzekio, kobyia/ kobyika u piotu* «те, на що присягався, повинно бути дотриманим» [17, с. 332] (рос. *сказано — сделано* [21, с. 547]). Відомі історичні події спричинили виникнення ФО *koc trojacski* [9, с. 215] (укр. *троянський кінь* «хитрі дії, підступні засоби боротьби» [6, с. 377]), який, на думку А. П. Коваль, означає «підступний дарунок, поступку, яка полегшує перемогу» [3, с. 179].

Самиця коня — пол. *kobyia, szkapa* (укр. *кобила, шкапа*) — має дещо відмінний образ у мові, ніж кінь. Її теж використовували як важливу тяглову силу, тому її образ так само співвідноситься з важкою фізичною роботою, пор. пол. *jak byio, to byio, ty ci№gnij, kobyio* [15, с. 90], *ciyng, szkapo, bo kopieczek* [16, с. 396]. Кобилі також приписують конотації великого розміру, пор. *to (wielka) kobyia* «це велика важка річ» [17, с. 332]. Лексема *kobyia* у переносному сенсі означає щось громіздке, незграбне [1, с. 307], але якщо кінь оцінюється як велика й гарна тварина і при цьому співвідноситься із чоловіком, то кобила, хоч і велика, але негарна, і символізує жінку з непривабливою зовнішністю, худу, змучену, спрацьовану, пор. пол. *wielka to kobyia, ale chuda* «поганий інтерес, поганий маєток» [15, с. 91], *wychudiy jak szkapa* [18, с. 274], *szkapa nikczemna pod dekiem, chiop giupi pod sukni№, kamyk biyszcz№cy pod mniemaniem — rz№dnym pokazaniem ujdzie na ьwiecie czasem* [19, с. 396], *szkapa gpuьna urod№, pan sk№py czapkк, kupiec*

fortelny mow№, siuga leniwy postaw№, niejednego ukontentuj№ giupca [19, с. 396].

Зі зневагою говорять також про шкапу: пол. *nie pomoïe szkapie poziocista uzda* [19, с. 396]. У польській мові є навіть відіменникове дієслово *szkapieж*, яке у стосунку до коня означало «слабшати, старіти», а до жінки — «ставати нечепурою» [1, с. 1034]. Окрім цього, шкапа оцінюється також як лінива тварина: пол. *szkapa leniwa, pan sk№py jednacy s№* [19, с. 396], а також норовлива та вперта: пол. *tak szkapa brykaia, aï sik nosem podpieraia* [19, с. 396], *ziy szkapa, kiedy sik uprze, i z gyry nie poci№gnie* [19, с. 396]. Кобила у польській фразеології має також конотації «розумової обмеженості»: *jak z kobyi№ w biocie (gadaж/rozmawiaж)* «даремно, без сенсу» [15, с. 90], *gadaj z nim jak z kobyi№ pacierz* [14, с. 589].

Якщо про когось говорять, що він *wyjeïdïa jak z iys№ kobyi№ na targ,* це означає, що він «хизується, вихваляється чимось нецінним» [15, с. 91].

Зміст «перекладати на когось труднощі, важку роботу, погано ставитися» передають ФО на зразок пол. *na niego jak na iys№ kobyik/konia* [15, с. 90], *wszyscy na niego jak na iys№ kobyik* «усі йому надокучають» [17, с. 332], *wjechaж/wpraньж na kogo jak na iys№ kobyik* «сильно нагримати на когось» [17, с. 332], *wjechaж jak na iys№ kobyik* «накинутися на когось (із докорами)» [1, с. 307], *jechaж/jeцdziж na kim jak na iysej kobyle* «легковажно з кимось обійтись, зневажати когось» [1, с. 332]. Із віком коней пов'язане порівняння *znaж sik jak iyse konie* «знати дуже добре когось» [9, с. 217]. Ця ідіома пов'язана з виглядом коней, який залежить від їхнього віку, від стану їхньої шкіри. А це, у свою чергу, імплікує сему «добре знати когось, знатися з давніх часів» [19, с. 979].

Проаналізований фразеологічний матеріал у підсумку показав, що кінь має загалом подвійну аксіологічну вартість, хоча позитивні конотації виразно переважають. Він виступає передусім як тварина велика, сильна, потужна, яка швидко рухається, і відповідно до цього асоціюється зі здоров'ям, інтенсивністю. Кінь позначає також важку працю, цінність, високу винагороду, водночас довіру і недовіру, а також пиху та погорду. ФО із зоонімами *kobyia, szkapa* можуть позначати такі негативні риси, як лінощі, розумова обмеженість, розгубленість. Кобила співвідноситься із недовірою, важкою працею, великим розміром, позначає негарну, худорляву, виснажену жінку. Шкапа співвідноситься зі старістю, норовливістю та впертістю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гессен Д. Большой польско-русский словарь: в 2-х т. / Д. Гессен, Р. Стыпула. — Москва, Варшава : «Сов. Энциклопедия» — «Ведза Повшехна». — Т. I. — 1967. — 1344 с.

2. Каян І. Л. Турецькі фразеологізмів з компонентом-зоонімом у семантичному аспекті / І. Л. Каян // Сходознавство. — 2005. — Вип. 29–30. — С. 64–73.

3. Коваль А. П. Крилате слово / А. П. Коваль. — К. : Рад. шк., 1983. — 222 с.

4. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / [Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, А. В. Гура и др.; РАН; Институт славяноведения и балканистики; отв. ред. Н. И. Толстой]. — М. : Международные отношения, — Т. II: Д–К (Крошки). — 1995. — 697 с.

5. Українські народні прислів'я і приказки. — К. : Знання України, 1992. — 95 с.

6. Фразеологічний словник української мови: 2-х т. / [укладачі: Л. Паламарчук, В. Винник, В. Білоноженко та ін.; 2-е вид.]. — К. : Наукова думка. — Т. I. — 1999. — 528 с.

7. Anusiewicz J. Koc — jaki jest — w jкzyku polskim / J. Anusiewicz // Prace Filologiczne. — 1992. — T. 37. — S. 201–212.

8. Anusiewicz J. Jкzykowo — kulturowe definicje znaczec wyraïec jкzykowych / J. Anusiewicz // Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki. — Wrociaw : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrociawskiego, 1995. — 180 s. — S. 117–150.

9. B№ba S. Podrкczny siownik frazeologiczny jкzyka polskiego / S. B№ba, G. Dziamska, J. Liberek. — Warszawa : PWN, 1995. — 775 s.

10. Budrewicz O. Siownik Warszawski / O. Budrewicz. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2004. — 320 s.

11. Gurbisz J. Poi№czenia wyrazowe z leksymami zoosemantycznymi. Pryba interpretacji ankiety frazeologiczno-paremiologicznej / J. Gurbisz // Zeszyty Naukowe Wydziaiu Humanistycznego Uniwersytetu Gdacskiego, Filologia Rosyjska. — 1982. — № 10. — S. 79–86.

12. Kopalicski W. Siownik mityw i tradycji kultury / W. Kopalicski. — Warszawa: RYTM, 1985–2003. — 1520 s.

13. Mosioiek-Kiosicska K. Stereotypy konia przekazywane przez jкzyk polski i francuzki // Jкzyk a kultura. — 1998. — T. 12: Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne. — S. 265–271.

14. Nowa ksiкga przysiyw i wyraïec przysiowiowych polskich: w 3-ch t. / [pod red. J. Krzyïanowskiego]. — Warszawa : PIW. — T. I. — 1969. — 881 s.

15. Nowa ksiкga przysiyw i wyraïec przysiowiowych polskich: w 3-ch t. / [pod red. J. Krzyïanowskiego]. — Warszawa : PIW. — T. II. — 1970. — 1165 s.

16. Nowa ksiкga przysiyw i wyraïec przysiowiowych polskich: w 3-ch t. / [pod red. J. Krzyïanowskiego]. — Warszawa : PIW. — T. III. — 1972. — 996 s.

17. Skorupka S. Siownik frazeologiczny jкzyka polskiego: w 2 t. / S. Skorupka. — Warszawa : Wiedza Powszechna. — T. I. — 1974. — 788 s.

18. Skorupka S. Siownik frazeologiczny jкzyka polskiego: w 2 t. / S. Skorupka. — Warszawa : Wiedza Powszechna. — T. II. — 1974. — 905 s.

19. Siownik jкzyka polskiego: w 10 t. / [Pod. red. W. Doroszewskiego]. — Warszawa : PWN, 1958–1969. — T. III. — 1961. — 1215 s.

20. Siownik ludowych stereotypyw jкzykowych. Zeszyt prybny / [Pod red. J. Bartmicskiego]. — Wrociaw : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrociawskiego, 1980. — 274 s.

21. Siownik przysiyw. — Warszawa : Harald G Dictionaries, 1997. — 756 s.

ПРО АВТОРІВ

Bracki Artur (Брацкі Артур) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, ад'юнкт кафедри славістики Філологічного факультету Ґданського університету (Польща)

Felski Wiesław (Фельскі Вєслав) — кандидат гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри сучасної літератури Інституту польської філології факультету гуманітарних наук Католицького люблінського університету ім. Івана Павла II (Польща)

Janicka Anna (Яніцка Анна) — кандидат гуманітарних наук, ад'юнкт відділення позитивізму та Молодої Польщі Інституту польської філології філологічного факультету Університету в Білостоці (Польща)

Jarzębski Jerzy (Яжембскі Єжи) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор кафедри сучасної критики факультету полоністики (Польща)

Karzarnowicz Jarosław (Кажарнович Ярослав) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор, завідувач відділення мовознавства та полоністичної освіти Інституту полоністики філологічно-історичного факультету Поморської академії в Слупську (Польща).

Kasperski Edward (Касперскі Едвард) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор, завідувач відділення компаративістики Інституту польської літератури факультету полоністики Варшавського університету (Польща)

Kowalski Grzegorz (Ковальскі Ґжеґож) — аспірант Інституту польської філології філологічного факультету Університету в Білостоці (Польща)

Krukowska Halina (Круковска Галіна) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор кафедри філологічних досліджень «Схід-Захід» Інституту польської філології філологічного факультету Університету в Білостоці (Польща)

Łapot-Dzierwa Kinga (Лапот-Дзєрва Кінґа) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор Інституту дошкільної та шкільної педагогіки Педагогічного університету в Кракові, уповноважена Ректора Педагогічного університету (Польща)

Ławski Jarosław (Лавскі Ярослав) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор, завідувач кафедри філологічних досліджень «Схід-Захід» Інституту польської філології філологічного факультету Університету в Білостоці (Польща)

Makurat Hanna (Макурат Ганна) — кандидат гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри польської мови Інституту польської філології філологічного факультету Гданського університету, постійний член Кашубсько-Поморського Об'єднання та Ради Кашубської Мови (Польща)

Makurat Paweł (Макурат Павел) — аспірант, асистент кафедри права праці факультету права й адміністрації Гданського університету, уповноважений декана факультету права й адміністрації з питань дистанційного навчання та Інтернет-ресурсів факультету (Польща)

Moska Owidiusz (Моска Овідіуш) — аспірант факультету суспільних наук Гданського університету (Польща)

Olech Barbara (Олєх Барбара) — кандидат гуманітарних наук, ад'юнкт відділення міжвоєнної і сучасної літератури Інституту польської філології філологічного факультету Університету в Білостоці (Польща)

Olszewska Maria Jolanta (Ольшевска Марія Йоланта) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор відділення літератури другої половини XIX століття Інституту польської літератури факультету полоністики Варшавського університету (Польща)

Serkowska-Mąka Jadwiga (Серковска-Монка Ядвіґа) — кандидат педагогічних наук, ад'юнкт факультету суспільних наук Інституту менеджменту в Варшаві (Польща)

Sikorski Dariusz Konrad (Сікорскі Даріуш Конрад) — доктор ґабілітований гуманітарних наук, ад'юнкт відділення модернізму і новітньої літератури Інституту полоністики філологічно-історичного факультету Поморської академії в Слупську (Польща)

Żmudzka-Brodnicka Monika (Жмудзка-Бродніцка Моніка) — кандидат гуманітарних наук, магістр філософії, завідувач майстерні філософії спорту відділення суспільних наук кафедри гуманітарних наук факультету туризму і рекреації Академії фізичного виховання і спорту ім. Єнджея Снядецького в Гданську (Польща)

Айдачич Деян — доктор філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Астаф'єв Олександр — доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Міжнародної школи україністики НАН України, професор кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Бай Олена — викладач кафедри іноземних мов і перекладу Луцького інституту розвитку людини Університету «Україна»

Байдацька Світлана — кандидат філологічних наук, асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Білявська Вікторія — аспірант Інституту філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка, викладач Гуманітарної гімназії № 5 м. Коростишів Житомирської області

Брацка Марія — кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Бродніцкі Маріуш — кандидат гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри історії виховання Інституту педагогіки Факультету суспільних наук Гданського університету

Варфоломеєва Неля — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Вінійчук Ольга — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Войцева Олена — доктор філологічних наук, доцент кафедри загального і слов'янського мовознавства Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Гончаренко Богдана — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Гузевата Наталія — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Даниляк Петро — дослідник історії Поділля

Єршов Володимир — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Інституту філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка

Жорнокуй Уляна — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Жулинський Микола — доктор філологічних наук, професор, академік НАН України, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Заяс Кшиштоф — доктор габілітований гуманітарних наук, в. о. завідувача кафедри міжнародних полоністичних студій факультету полоністики Ягеллонського університету

Зелінська Лідія — кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови та літератури факультету романо-германських мов Національного університету «Острозька академія»

Ігор Ісіченко — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, Архиєпископ Харківський і Полтавський

Константиненко Ксенія — викладач Університету Ка Фоскарі, Венеція (Італія)

Кравченко Леся — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Лапій Марія — молодший науковий співробітник Інституту Івана Франка НАН України

Манько Руслана — аспірант кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Мацькович Марія — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Меньок Віра — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Могила Оксана — кандидат філологічних наук, доцент кафедри класичної та новогрецької філології Київського державного лінгвістичного університету

Мойсеєнко Людмила — молодший науковий співробітник Міжнародної школи україністики НАН України

Нахлік Олеся — аспірант кафедри польської філології Львівського національного університету імені Івана Франка

Ориняк Оксана — студент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Пацеєвська Олена — асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Перескоцька Уляна — студент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Поплавська Наталія — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики філологічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

Прокопенко Маргарита — магістрант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Радишевський Ростислав — доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, провідний науковий співробітник Міжнародної школи україністики НАН України, завідувач кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, академік Польської академії знань

Река Дарина — науковий працівник Міжнародної школи україністики НАН України

Романишин Віра — аспірант кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Руденко Ірина — кандидат філологічних наук, викладач Академії Служби безпеки України

Совтис Наталя — кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Степовик Дмитро — доктор мистецтвознавства, доктор філософії, доктор богословських наук, професор, академік Академії наук Вищої школи України

Стрілько Ганна — магістрант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Сухарєва Світлана — кандидат філологічних наук, асистент кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Волинського національного університету імені Лесі Українки

Сухомлинов Олексій — кандидат філологічних наук, завідувач кафедри слов'янської філології, декан польсько-українського суспільно-економічного факультету Бердянського інституту підприємництва, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Ткачук Олена — кандидат філолгічних наук, доцент кафедри перекладу Хмельницького національного університету

Трач Надія — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Урсу Ганна — студент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Фрис Ірина — кандидат філологічних наук, асистент кафедри польської філології Львівського національного університету імені Івана Франка

Церковняк-Городецька Олеся — кандидат філологічних наук, учений секретар Міжнародної школи україністики НАН України

Циганок Ольга — кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Циховська Елліна — доктор філологічних наук, доцент Національного авіаційного університету, директор Науково-дослідного інституту слов'янознавства і компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

Цьолик Наталя — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Волинського національного університету імені Лесі Українки

Чепелик Олександра — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Черняк Марія — кандидат філологічних наук, секретар Польського центру при кафедрі полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Чужа Тетяна — кандидат філологічних наук, асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Швець Аліна — студент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Швець Анна — студент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Яковенко Сергій — кандидат філологічних наук, доцент, науковий співробітник Університету Альберти (Канада)

Ямборко Світлана — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Ясній Ярина — аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка