

MODERNIZM(Y) SŁOWIAŃSKI(E)
W ANTURAŻU CZUŁOŚCI

XXXXXXXXXX

Korekta

Tereza Ondruszová, Lubov Ostash, Maja Novković, Darya Zharyna,
Monika Budzyń-Kelly

DTP

Andrzej Sokulski

ISBN 978-83-7977-646-7



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
ul. Kościuszki 142, 50–439 Wrocław, tel. 71 342 20 56
<http://www.atutoficyna.pl>; e-mail: wydawnictwo@atutoficyna.pl

INSTYTUT FILOLOGII SŁOWIAŃSKIEJ
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

MODERNIZM(Y) SŁOWIAŃSKI(E)
W ANTURAŻU CZUŁOŚCI

Redakcja naukowa Izabella Malej, Agnieszka Matusiak
i Anna Paszkiewicz



Wrocław 2021

Spis treści

WSTĘP

Izabella Malej, Agnieszka Matusiak, Anna Paszkiewicz

Na tropie czułości: od modernizmu po metamodernizm 7

INTERPRETACJE

Agnieszka Bandura

Kicz pierwszej potrzeby – czuła krytyka ludzkiej wrażliwości 15

Светлана Титаренко

Рефлексия ‘*findesiècle*’: декадентский маньеризм

в поэзии Валерия Брюсова 33

Maria Cymborska-Leboda

Концепт «нежность» и «нежная идея» в творчестве

Зинаиды Гиппиус – контексты понимания 43

Izabella Malej

„Пугающая чуткость...”. O ambiwalencji emocjonalnej

w liryce Aleksandra Błoka (cykl *Carmen*). 57

Dubravka Brunčić

Love, motherhood, and care: the formation of female identities

in Marija Jurić Zagorka’s novel *Jadranka*. 69

Barbara Stelingowska

„Czułość niejedno ma imię” – stany emocjonalne

bohaterów powieści Jewdokii Nagrodzkiej *Gniew Dionizosa*. 89

Anastasia Tyshchenko

Тендітна фланерка: жіночий персонаж у пошуках «голубої далі»

у міському просторі «Сентиментальної історії» Миколи Хвильового . . . 103

Sanja Grakalić Plenковиć

O ženskoj autobiografiji u hrvatskoj književnosti moderne 121

Diana Oboleńska

Czułość wibracji duszy podczas koniunkcji planet.

O wierszu *Rudolf Steiner* Waleriana Borodajewskiego 135

Sanja Knežević

Metafora nježnosti u pjesništvu Vesne Parun 149

Aurelia Kotkiewicz

„I dzisiaj znowu płakałem, czytając Twoje listy”.

Wasilija Grossmana czuła pamięć 161

Małgorzata Ulanek

Czułość świata w opowiadaniu *Благость* Vladimira Nabokova 171

Tomáš Hájek

Něžnost mezi ars erotica a scientia sexualis

(inspirováno filosofem Michelelem Foucaultem) 181

Елена Олесина, Ольга Стукалова

«Чужую жизнь почувствовать своею...»

(личность и творчество Елизаветы Кузьминой-Караваевой

в восприятии современных российских студентов) 193

Anna Horniatko-Szumilowicz

Між бруталністю і ніжністю – „мала проза” Олеся Ульяненка 203

Przemysław Lis-Markiewicz

Категорія *ніжності* в інтимній ліриці Сергія Жадана

(на матеріалі десяти вибраних поезій) 219

ANEKS

Z ARCHIWUM UKRAIŃSKIEGO MODERNIZMU

Раїса Мовчан

До історії однієї автобіографії 233

PO POST-MODERNIZMIE

Jacek Kubera

Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość

po postmodernizmie 259

Izabella Malej¹

Uniwersytet Wrocławski (Polska)

ORCID 0000-0002-9219-3131

Agnieszka Matusiak²

Uniwersytet Wrocławski (Polska)

ORCID 0000-0003-0329-1379

Anna Paszkiewicz³

Uniwersytet Wrocławski (Polska)

ORCID 0000-0001-5144-6561

WSTĘP

Na tropie czułości: od modernizmu po metamodernizm

Tom konstituuje osiemnaście tekstów, które obrazują specyficzną mapę slawistycznej czułości o modernistycznej proveniencji. Albowiem nie o modernizm tu chodzi, a o modernizm(y) właśnie i to w ujęciu wieloaspektowym: jako modernizmy narodów słowiańskich, jako sztuka przez nie realizowana, jako etalon zjawisk z modernizmów wpływających, będących źródła pierwotnego, czy to kontynuacją i poszerzeniem, czy też nowoczesnym zaprzeczeniem. Autorzy zaproponowali interesującą i aktualną perspektywę odczytania fenomenu modernizmów, i choć każdy z nich uczynił to we właściwy dla siebie sposób, to ową mozaikową manifestację czułości w literaturze polskiej, rosyjskiej, czeskiej, chorwackiej oraz ukraińskiej XX i XXI wieku zespala w jedną całość konwencja rozumianej po Bachtinowsku dialogiczności. Modernistyczny dyskurs rozwija się na przestrzeni tomu zarówno na osi czasu, czyli w synchronicznym funkcjonowaniu kultur różnych narodów słowiańskich od epoki nowoczesności do ponowoczesności, jak

¹ **Adres do korespondencji:** Instytut Filologii Słowiańskiej UWr, 53-313 Wrocław, ul. Poczтовая 9. **E-mail:** izabella.malej@uwr.edu.pl

² **Adres do korespondencji:** Instytut Filologii Słowiańskiej UWr, 53-313 Wrocław, ul. Poczтовая 9. **E-mail:** agnieszka.matusiak@uwr.edu.pl

³ **Adres do korespondencji:** Instytut Filologii Słowiańskiej UWr, 53-313 Wrocław, ul. Poczтовая 9. **E-mail:** anna.paszkiewicz@uwr.edu.pl

i w diachronicznym przekroju problemowym. Inaczej mówiąc – modernizmy słowiańskie wchodzą ze sobą w dyskurs o czułości i nad czułością, wykraczając poza ramy zarówno epoki, jak i Słowiańszczyzny jako takiej. Ów wielopoziomowy ogląd sprawia, że modernizmy żyją niejako własnym życiem, przeglądając się w podwójnym lustrze, dokonując swoistej samooceny i konfrontując indywidualne oblicze czułości jako kategorii literackiej z jej około- i pozaliterackimi kontekstami na szerokim tle europejskim. Predysponuje zresztą do tej wielogłosowości już samo pojęcie czułości, które mieni się w językach słowiańskich wielością semantycznych i emocjonalnych odcieni. W języku rosyjskim są to na przykład *нежность* i *чувствительность*, w ukraińskim zaś *ніжність*. Z kolei Czesi mają w swoim zasobie słów *něžný* oraz *jemný*, natomiast Chorwaci posługują się parą *nežan – točan*. I już choćby z tego względu nie winna nas dziwić mnogość interpretacji, ujęć, wcieleń, figur i modeli, jakich kalejdoskop tworzą w niniejszym tomie czułościowe peregrynacje przez Autorów przeprowadzone. Otwiera go dość przewrotnie tekst wrocławskiej filozofki Agnieszki Bandury, która przeprowadza konfrontację antypodycznie, zdawać by się mogło, ulokowanych kategorii, czyli czułości i kiczu. Autorka tworzy ciekawy katalog możliwych reakcji na kicz jako zjawisko kulturowe, podkreślając jego aspekt emocjonalny, ujawniający się w kontakcie odbiorcy z wytworami o małej wartości artystycznej. Ten na wskroś postmodernistyczny głos w dyskusji nad modernizmami uznałyśmy, przez wzgląd na jego aktualność oraz uniwersalizm, za nad wyraz ważny i potrzebny. Jeśli jednak tekst wrocławskiej filozofki tom otwiera, to domyka go artykuł, będący rezultatem oryginalnej perspektywy badania fenomenu czułości, jaki zaproponowały Jelena Olesina i Olga Stukałowa. Swój wywód Autorki oparły na wynikach sondy, której celem było poznanie emocjonalnego odbioru przez młodzież XXI stulecia faktów z życia i twórczości poetki Srebrnego Wieku Marii Skobcowej. W ten sposób kategoria czułości wypełnia się w kole hermeneutycznym, modernizm zaś, będący punktem wyjścia, łączy się ze współczesnością jako punktem finalnym tej wieloaspektowej podróży. Przestrzeń pomiędzy wypełniają natomiast teksty, które stanowią różnorodne egzemplifikacje czułości w tekstach Słowiańszczyzny Wschodniej, Południowej i Zachodniej. Swietłana Titarenko tropi obecność nastrojów schyłkowych w twórczości Walerija Briusowa, zwracając szczególną uwagę na manieryczne w swym wydźwięku tony dekadenskie, które pozwalają na wyprowadzenie powiązań z XVI-wieczną kulturą europejską. Wyjątkowy dwugłos tworzy z tymi rozważaniami tekst kolejny, jaki wyszedł spod pióra lubelskiej znawczyni epoki modernizmu Marii Cymborskiej-Lebody. Jest to czuły portret jednej z najbarwniejszych twórczyń Srebrnego Wieku – Zinaidy Gippius, zwanej Białą Diablicą, jaki rekonstruuje Autorka za pomocą współczesnych narzędzi badawczych, wypracowanych przez Ronalda Barthes'a oraz Emmanuela

Levinasa. Dwoistość modernizmu, przejawiająca się w antypodyczności emocji analizuje na przykładzie cyklu lirycznego *Carmen* Aleksandra Błoka wrocławska badaczka Izabella Malej, sprzęgając interpretację literaturoznawczą z teoriami Sigmunda Freuda. Z kolei chorwacką odmianę buntowniczego typu kobiecości, dla której czułość jest nie słabością, lecz siłą, przybliża, napisany w języku angielskim, artykuł Dubravki Brunčić, która wzięła na warsztat powieść Mariji Jurić Zagorki *Jadranka*. W poetyce gniewu o dionizyjskim charakterze jest utrzymany utwór rosyjskiej modernistki Jewdokii Nagrodzkiej, o którym pisze kolejna polska literaturoznawczyni, Barbara Stelingowska. Główną bohaterką *Gniewu Dionizosa* okazuje się „nowa kobieta”, artystka o szczególnej wrażliwości. Natomiast kijowska badaczka Anastasia Tyszczenko w tekście zatytułowanym *Krucha flâneuse: kobieca postać poszukująca „błękitnej dali” w przestrzeni miejskiej „Sentymentalnej historii” Mykoły Chwyłowego* rozpatruje kwestię kobiecej podmiotowości przez pryzmat jej zderzenia z brutalną rzeczywistością sowieckiej Ukrainy lat 20. XX wieku. Z kolei wątki autobiograficzne, obecne w twórczości chorwackich modernistek, a dotąd w badaniach słabo oswojone, znalazły się w centrum uwagi Sanji Grakalić Plenković. Dogłębnie analitycznym, kobiecym okiem spogląda na twórczość poetycką mało znanego przedstawiciela męskiej odmiany modernizmu rosyjskiego Diana Oboleńska. Jest nim Walerian Borodajewski, którego metafizyczne fascynacje współtworzą sieć semantycznych koniunkcji w wierszu *Rudolf Steiner*. Do świata twórczości modernistek przenosi nas z powrotem artykuł Sanji Knežević, poświęcony poezji wybitnej przedstawicielki modernizmu chorwackiego Vesny Parun. Badaczka rozpatruje tu kategorię czułości w relacji do świata flory i fauny, co koreluje z tendencjami ekologicznymi, obecnymi we współczesnym myśleniu o kulturze. Aurelia Kotkiewicz, krakowska rusycystka podjęła niełatwą próbę przeniknięcia w głąb intymnych relacji, łączących syna i matkę. Wziąwszy na warsztat twórczość Wasilija Grossmana, przeciwstawia modernistyczną czułość emocjom, jakie zrodziła eksterminacja ludności żydowskiej, dokonana przez III Rzeszę Niemiecką. Małgorzata Ułanek podejmuje temat czułości świata w prozie Władimira Nabokowa, który zyskuje tutaj wymiar sakralny, wiąże się z formułą „ja-dla-Innego” oraz z semantyką daru. Z kolei z inspiracji filozofią Michela Foucaulta wypływają rozważania, zaprezentowane przez czeskiego badacza Tomáša Hajka. Czułość jest przez tego Autora rozpatrywana jako dynamiczna przestrzeń, w której spotykają się zasady *ars erotica* i *scientia sexualis*. Ostatnie partie tomu prezentują kwestię czułości w horyzoncie po-modernistycznym. Anna Horniatko-Szumilowicz omawia to zagadnienie na przykładzie jednego z głośniejszych ukraińskich twórców drugiej połowy XX stulecia, Ołesia Ulianenki, który podchodząc z czułością do Człowieka i świata, bezlitośnie piętnował w swej prozie wszelkie sygnały utraty człowieczeństwa w człowieku oraz moralnej

degeneracji współczesnego świata. Natomiast Przemysław Lis-Markiewicz sięgnął w swych rozważaniach po erotyki Serhija Żadana, na bazie których przyjrzał się on kategorii czułości – w ujęciu psychologicznym, filozoficznym i religijnym – w kontekście jej kluczowego znaczenia dla formowania się światopoglądu omawianego autora.

Monografię całościowo domyka *Aneks*, na który składa się tekst Rajisy Mowczan, wydobywający na światło dzienne (w oparciu o niepublikowane wcześniej materiały) postać i dorobek głośnego w swym czasie ukraińskiego modernisty Andrija Czużego (właśc. Andrija Storożuka), którego reżim sowiecki na fali represji, jakie dotknęły literaturę ukraińską w dobie tzw. rozstrzelanego odrodzenia, na długie dziesięciolecia brutalnie wykreślił z kulturowej pamięci ukraińskiego społeczeństwa.

Natomiast artykuł Jacka Kubery stanowi wnikliwe omówienie nowej popostmodernistycznej wrażliwości, której pokłosiem okazuje się nowa poponowoczesna tożsamość, pozwalająca podmiotowi, osłabionemu postmodernistycznym kryzysem, odzyskać swą sprawczość.

Monografia zbiorowa, jaką oddajemy do rąk Czytelników, prezentuje wyniki najnowszych badań nad zjawiskiem czułych modernizmów w ujęciu literacko-teoretycznym, historyczno-literackim, kulturoznawczym. Każdy z wypowiedzianych tu przez Autorów głosów jest jednakowo cenny i składa się na wieloformatową debatę o inwariantności modernizmów słowiańskich. Żywimy nadzieję, że lektura tekstów pozwoli stać się Państwu jednym z uczestników tej rozmowy, albowiem, jak pisał Michaił Bachtin, wszystko w życiu jest dialogiem: „Dialogiczna natura świadomości. Dialogiczna natura samego życia ludzkiego. Życie – to znaczy uczestniczyć w dialogu: pytać, słuchać, odpowiadać, zgadzać się...”⁴.

Noty o Autorkach

Izabella Malej – profesorka nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, rusycystka, związana z Instytutem Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku; zjawisko modernizmu w kulturze europejskiej; korespondencje literatury i sztuk pięknych; symbolizm literacki i jego kontaminacje z filozofią, antropologią, psychologią/psychoanalizą, religioznawstwem; poetyka dzieła modernistycznego. Monografie: *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku*. *Wybrane zagadnienia* (1997); *Indywidualizm impresjonistyczny*. *Konstantina*

⁴ М. БХАТИН, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, s. 318 (przekład własny).

Balmonta świat wyobraźni poetyckiej (1999); *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Blok i A. Biely)* (2002); *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)* (2008); *Tajemnice duszy. Michaił Wrubel i psychoanaliza* (2017).

Agnieszka Matusiak – doktorka habilitowana, literaturoznawczyni, sławistka, profesorka Uniwersytetu Wrocławskiego. Od 1998 roku pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej. W latach 2008–2018 kierowała Zakładem Ukrainistyki IFS. Od 2015 roku jest kierownikiem Centrum Transkulturowych Studiów Posttotalitarnych na Wydziale Filologicznym UW. Jej zainteresowania naukowe dotyczą literatury ukraińskiej i rosyjskiej, studiów nad płcią, studiów memorialnych i nad traumą, studiów postkolonialnych oraz dekolonialnych. Jest autorką ponad stu publikacji naukowych, w tym takich monografii, jak: *Motywnu w prozie starszych symbolistów rosyjskich. Fiodor Sołogub* (2001), *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”* (wyd. pol. 2006; wyd. ukr.: 2016), *Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Мухайла Яцкова* (2010), *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną* (2018; wyd. ukr. 2020). Redaktorka naczelna czasopism: „Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensia” (Wrocław) oraz „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe” (Lwów–Kijów–Wrocław), a także serii wydawniczej „Wrocławskie Studia nad Posttotalitaryzmami” (Wyd. UW). Obecnie w ramach sieci badawczej Laboratorium Transkulturowych Studiów nad Dramatem i Teatrem Postkomunistycznej Europy kieruje projektem *I znów prolog?*, realizowanym we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Anna Paszkiewicz – doktorka habilitowana, literaturoznawczyni, rusycystka, profesorka Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku; literatura emigracyjna, szczególnie pierwsza fala emigracji rosyjskiej (w jej ramach: antropologia literacka, ego-literatura, komunikacja międzykulturowa, korespondencja sztuk). Monografie: *Opowieści Iwana Bunina z lat 1913–1916. Wybrane zagadnienia poetyki* (1990); *Z problematyki ekspresjonizmu w literaturze rosyjskiej. Od Leonida Andriejewa do Wsiewołoda Wiszniewskiego* (1999).

INTERPRETACJE

Agnieszka Bandura¹
Uniwersytet Wrocławski (Wrocław, Polska)
ORCID 0000-0002-6854-7008

Kicz pierwszej potrzeby – czuła krytyka ludzkiej wrażliwości

Need for Kitsch – A Tender Critique of Human Vulnerability. The philosophical anthropology since the antiquity deals with a problem of so called human nature and the specific definition of it, which underlies our (human) highest position among the other living creatures. A human being used to be specified as a social, speaking, laughing, political, lying, mimetic animal...

Although the theoretical reflection upon kitsch was started in the 20th century, kitsch – considered both as a quality of things and the element of subjective attitude towards some “differently aesthetic” objects we like or, at least, as an integral element of some existential style or a way of being – is as old as beauty and ugliness, art and a need for expression; and “homo kitchovaticus” is with us since the very beginning of humankind.

I would like to present the evolution of a “tender” approach to kitsch in philosophy and aesthetics and offer you some synthetical explanation of the aesthetic bases of so human need for kitsch.

Keywords: kitsch, human condition, art, aesthetics

Wiem bardzo dobrze, czego chcą ludzie: świat jest kolorowy, bezsensowny, pretensjonalny i intelektualnie napuszony. To chcą wyszydzać, napiętnować, negować, niszczyć. Jak najbardziej trzeba o tym mówić... Kto żarliwie nienawidzi, musiał kiedyś bardzo kochać. Kto chce negować, musiał trzymać w ramionach to, co teraz pali.

Kurt Tucholski, „Dada” z 20.07.1920²

¹ Estetyk, adiunkt w Zakładzie Estetyki IF UWr, wykładowca wrocławskiej ASP; adres do korespondencji: Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego, ul. Koszarowa 3/20, 51-149 Wrocław, agnieszka.bandura@uwr.edu.pl

² Cyt. za P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 428.

Kicz od momentu, w którym pojawił się w historii naszej kultury w XIX w. (kwestia powstania kiczu pozostaje dla wielu dyskusyjna³) budził co najmniej kontrowersje, nierzadko stając się celem ostrych intelektualnych ataków ze strony krytyków, estetyków, filozofów, artystów; równie często – obiektem wyszukanych złośliwości; w obrębie samej sztuki – antywartością, *persona non grata* współczesnego *artworldu*. Przyczyny takiego mocno krytycznego podejścia do kiczu są różnorodne.

Najbardziej oczywista to arbitralny podział na kulturę wysoką i niską, elitarną i masową – skryształowane w XX w. podejście – spadek po sztuce i filozofii idealistycznej, romantycznej, findesieclowej, wzmocnione stanowiskiem większości awangard, zgodnie z którym sztuka (autentyczna, dobra czy wybitna, prawdziwa itd.) powinna być trudna, (najlepiej intelektualnie) wymagająca, w żadnym razie przyjemna. Z taką wizją sztuki koresponduje ściśle współczesna teoria sztuki i estetyka, w której przyjemność, zmysłowość, bezpośredni kontakt z dziełem zawłaszczone zostały (jako konieczny, acz niewartościowy punkt wyjścia) przez interpretację. Susan Sontag w słynnym eseju z 1964 r. mocno napiętnowała tę podporządkowaną wymogom konceptualizacji, dyskursu, analizy itd. „hermeneutykę” sztuki, a jako alternatywę dla nich zaproponowała „erotykę” sztuki⁴. Kicz (wraz ze wspomnianymi przez Sontag malarstwem abstrakcyjnym, pop-artem, częściowo poezją współczesną czy filmem) chciałabym umieścić dziś w obszarze doświadczenia estetycznego – nie poddającego się „hipertrofii intelektu”, teorii czy normatywnej estetyki, które cechuje „skrywana brutalność i pogarda wobec tego, co jawnie widoczne”⁵, oczywiste czy naturalne:

Żyjemy w czasach, gdy podjęcie interpretacji jest działaniem reakcyjnym i duszącym. Niczym spaliny i fabryczne wylizywy zatruwające miejskie powietrze, erupcje interpretacji dzieł sztuki zatruwają dziś naszą wrażliwość. W kulturze, której zasadniczym problemem jest nadmierny rozrost intelektu dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania, interpretacja stanowi zemstę

³ Arthur Koestler wskazuje fragment *Ucztę Trymalchiona* Petroniusza – jako pierwszy zaobserwowany przykład kiczu, Susan Sontag – fragment *Don Kichota* Miguela Cervantesa (w którym wyśmiewa on romanse rycerskie z końca XVII w.), Hermann Broch „ojcem kiczu” ogłosił romantyzm, Matei Călinescu uważa, że kicz pojawił się „w latach 60. i 70. XIX wieku w Monachium w żargonie malarzy i marszandów i był stosowane jako oznaczenie artystycznej taniochy” (M. Călinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington 1977, s. 234), Clement Greenberg utrzymuje, że kicz pojawił się wraz z modernizmem, jako produkt rewolucji przemysłowej (C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 3–18), podobnie Theodor W. Adorno, wiążąc zjawisko kiczu z utowarowieniem sztuki.

⁴ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, [w:] *eadem, Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 26.

⁵ *Ibidem*, s. 15.

intelektu na sztuce. Mało tego, poprzez interpretację intelekt bierze odwet na całym świecie. Zinterpretować to zubożyć i wyczerpać rzeczywistość [podczas, gdy] nasz świat, jest już dość wyczerpany i ubogi⁶.

Kicz budził kontrowersje również z tego powodu, że z trudem poddawał się filozoficzno-estetycznym definicjom czy klasyfikacjom – w swej prostocie i naiwności, spontaniczności i psotnej nieprzewidywalności od zawsze stawiał opór teorii. Co ciekawe, o kiczu, który przytrafia się nam osobiście, ferujemy wyroki szybko, choć trudno jest nam następnie, w uporządkowany sposób, uzasadnić nasz sąd.

Dalej, piętnowano kicz, wytaczając przyciężkie działa krytyki, a nie pochylono się nad kwestią genezy kiczu i naszej wobec niego słabości czy wręcz naszego na kicz zapotrzebowania. Milan Kundera stanowi jeden z wielu chwalebnych wyjątków od tej reguły:

W chwili kiedy pojmujemy, że kicz jest kłamstwem, przestaje on być kiczem. Traci swą autorytatywną władzę i jest wzruszający jak każda inna ludzka słabość. Bo przecież nikt z nas nie jest nadczłowiekiem i nie może w pełni ustrzec się kiczu. Choćbyśmy nim nie wiem jak pogardzali, kicz przynależy do ludzkiego losu⁷.

Podsumowując, w hierarchii ogólnoludzkich potrzeb kicz jest powszechnym dobrem pierwszej potrzeby, sztuka – luksusowym dobrem drugiej potrzeby. Od wielu lat stanowi też zarówno istotny wątek moich badań i dociekań, jak i mroczny przedmiot fascynacji teoretyka estetyka (było nie było produktu akademii). Myślę, że droga, na jakiej ewoluował mój stosunek do kiczu powiela pewien, właściwy nam – akademikom, schemat: od zniesmaczenia i odrzucenia, przez pogłębiane zainteresowanie i próby osvajania kiczu, po pogodną rezygnację z walki z kiczem i pełną wyrozumiałości samokrytykę, pogodzenie się z własną słabością względem kiczu czy „zgubnymi” skłonnościami zarówno własnymi, jak i reszty ludzkości.

W artykule tym zajmę się kolejno jego definicjami proponowanymi zarówno przez krytyków, jak i apologetów kiczu. Następnie postaram się zarysować własne stanowisko „czulej” krytyki, prezentując, czym według mnie jest czy mogłaby być. Wreszcie, w formie podsumowania, zaproponuję antropologiczne podejście do kiczu jako istotnego wyznacznika czy znamienia kondycji ludzkiej – powrócę do nieraz forsowanej przeze mnie antropologicznej figury *homo kitchovaticus*.

⁶ *Ibidem*, s. 16–17.

⁷ M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 193.

Niežnośna lekkość definicji

Do specyfiki kiczu zaliczam fakt, iż z natury wymyka się on wszelkim systematycznym opisom czy zamkniętym, jednoznacznym definicjom. Chciałabym dowieść tego, zestawiając dwie diametralnie odmienne, wywodzące się z różnych tradycji oraz dziedzin, propozycje charakterystyki kiczu autorstwa Tomáša Kulki i Abrahama Molesa – podczas gdy pierwsza sytuuje się w tradycji filozofii i estetyki analitycznej, druga przedstawia kicz z mniej systematycznej perspektywy popkulturoznawczej i socjologicznej.

Wcześniej jednak kilka uwag etymologicznych. Problemy z kiczem powodowane są również tym, że brak nam wciąż (a prawdopodobnie już zawsze tak będzie) pewności w temacie pochodzenia słowa „kicz”. Mogło ono powstać z angielskiego *sketch*, zniekształconego przez niemiecką wymowę⁸, niemieckiego *verkitschen* (znaczącego tyle, co ‘tanio opchnąć’⁹) lub *kitschen* (równego *den Strassenschlam zusammenscharren*, tj. ‘zmywać błoto, szlam z ulicy’). Jeszcze bardziej fascynująca jest hipoteza, że „kicz” powstał przez inwersję francuskiego wyrazu *chic*¹⁰. W języku hiszpańskim „kicz” występuje w połączeniu ze słowem *cursi*, które według Ludwiga Giesza pojawiło się około 1869 r. na określenie osoby pragnącej, by uważano ją za elegancką i szykowną, także artysty, który bezskutecznie stara się oddać podniosły nastrój i wyszukane emocje¹¹. W języku polskim mamy do czynienia z prostą kalką językową (podobnie, jak w języku angielskim), niemniej uderza pejoratywność tego określenia oraz jego wieloznaczność, które sytuują kicz w obszarach pokrewnych do bezguścia, tandety, szmelcu, gniota, szmiry, badziewia itd. Badacze genezy (i początków) kiczu są natomiast raczej zgodni w kwestii jego postępującego rozpowszechniania od drugiej połowy XIX w. – kicz staje się od tego czasu wszechobecnym i integralnym elementem kultury masowej.

Abraham Moles, wskazując na trudności w definiowaniu kiczu, opisuje go, po pierwsze, jako zjawisko „konotatywne, intuicyjne i zniuansowane”¹²; po drugie, podkreśla, że „kicz to bardziej stosunek [postawa, styl bycia] człowieka do rzeczy aniżeli rzecz sama”¹³. Zgodnie z ustaleniami strukturalistów, Moles formułuje jednak pięć ogólnych zasad kiczu: pierwsza zasada niedostosowania odnosi się do obecnego w kiczu odchylenia (dewiacji) od zaplanowanej funkcji („kicz zawsze trafia trochę obok”¹⁴). Nawet jeśli

⁸ Por. G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, s. 859–860.

⁹ Por. J. Chodera, S. Kubica, A. Bzdęga, *Podręczny słownik niemiecko-polski*, Warszawa 2003.

¹⁰ Por. T. Kulka, *Sztuka a kicz*, tłum. K. Dudzic, A. Wanik, Wrocław 2013, s. 25.

¹¹ Por. L. Giesz, *Fenomenologia del kitsch*, Barcelona 1973, s. 98 (cyt. za T. Kulka, *op. cit.*, s. 25).

¹² A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 14 i in.

¹³ *Ibidem*, s. 34 i in.

¹⁴ *Ibidem*, s. 76 i n.

przedmiot kiczowaty został wykonany zgodnie z regułami sztuki, to zbija z tropu sama jego idea, koncept – przekombinowany, z innego świata, zawsze trochę „nie na miejscu” (co pozwala Molesowi mówić o heterogeniczności kiczu). Druga, mieszczańska, zasada kumulacji wyraża się w praktyce gromadzenia obok siebie rozmaitych przedmiotów, ponownie wywodzących się z różnych obszarów, jak religia i heroizm czy erotyzm i egzotyka. Zasada kumulacji prowadzi do niekontrolowanej immersji w kolekcję, a towarzyszy jej odczucie pławienia się w przedmiocie bądź przedobrzenia. Trzecia z zasad – synestezyjnej percepcji – opisuje sposób, w jaki kicz angażuje nasze zmysły, właściwie atakując je, najlepiej wszystkie naraz (według Molesa, opera i operetka są w związku z tym naturalnie kiczogenne). Autentyczność i zasiedziałość stanowią fundament czwartej zasady kiczu, mianowicie przeciętności, która tu przybiera postać masowej akceptacji całej gamy drobnych perwersji estetycznych, funkcjonalnych, politycznych, religijnych itd. Kicz pozwala zarówno na swobodną ekspresję, jak i manifestację swojej odrębności (gustów, preferencji) czy drobnych ekstrawagancji, lecz w granicach normy (autentyczna fałszywość kiczu wywołuje, według Molesa, uśmiech pobłażania u bardziej wyedukowanego odbiorcy). Można powiedzieć, że kicz balansuje na granicy awangardyzmu, nie przekraczając jej – jest w pół drogi do nowości. Zaspokaja nasze pragnienie nowości i oryginalności, nie podważając klasycznych paradygmatów estetycznych (np. piękna pojmowanego jako symetria czy harmonia). Pozwala nam hołdować tradycyjnym wartościom, lecz równocześnie podążać za aktualnymi trendami: „Kicz jest na miarę człowieka, w odróżnieniu od sztuki, która go przerasta; rozcieńcza oryginalność w takim stopniu, że może być przyjęty przez wszystkich”¹⁵. Ostatnia zasada – komfortu czy swojskości (*Gemütlichkeit*) – wynika z wcześniejszej: kicz spełnia przeciętne wymagania estetyczne, nie wymaga zdystansowania (wręcz odwrotnie – chodzi o to, by czuć się jak u siebie), skutkując stonowaną satysfakcją, dobrym samopoczuciem, nigdy – odczuciem wyobcowania czy jakimkolwiek dyskomfortem.

Jak widać, Moles nie epatuje naukową terminologią, definiując kicz często przy użyciu swojskich kolokwializmów. Pięć zasad kiczu nie musi występować w koniecznej koniunkcji – każda z nich pełni raczej funkcję sondy pozwalającej nam ocenić rozmiary naszych codziennych „pięknych tragedii”, których jesteśmy spontanicznymi autorami bądź odbiorcami. Proponowane przez Molesa podejście sprawdza się w praktyce, gdy przychodzi do zrozumienia zjawisk typu „hawaikum”¹⁶, „działking”¹⁷, prywatne archiwum i „szaleństwo katalogowania” itp. Kicz nasz codzienny świetnie

¹⁵ *Ibidem*, s. 34.

¹⁶ Por. *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz, Kraków 2015.

¹⁷ Por. *Dzielo-działka*, red. M. Szczurek, M. Zych, Kraków 2012.

uchwylił w projekcie Balaton Wojciech Woźniak¹⁸, który spędził kilka lat, dokumentując w formie fotografii i wywiadów dziesiątki meblościanek, obecnych w typowych dużych pokojach polskich bloków z przełomu XX i XXI wieku. Mimo że pięć uniwersalnych zasad kiczu Molesa znajduje tu odzwierciedlenie, to końcowe efekty pozostają każdorazowo unikatowe i nieporównywalne. Szaleństwo kiczu w rozmiarze pamiętnego M-4 daje wyraz tęsknocie za pięknem realizowanym na miarę indywidualnych możliwości. Obfituje też w przywoływane przez Molesę w formie ilustracji pojawiające się w różnych epokach formy kiczogenne, takie jak: styl kluskowaty (dizajn, zdobienia obfitujące w skomplikowane linie krzywe), *horror vacui* (powierzchnie duże, ale wypełnione symbolami, ornamentami, wzorami itd.), specyficzna kolorystyka (kontrasty czystych, dopełniających się barw, tonacja od czerwieni do landrynkowego różu i fioletu; miks kolorów tęczy), materiały „w przebraniu” (udające coś, czym nie są), tendencja do miniaturyzacji (zauważalna rozbieżność rozmiarów kiczowatego naśladownictwa i oryginału), pewna doza ekstrawagancji przejawiająca się w „oporze” wobec czystej funkcjonalności przedmiotów użytkowych, zabawność (pod postacią ludycznego przyzwolenia: „to takie zabawne”), *genius loci* acz z domieszką egzotyki, ekspresje religijności acz na granicy obrazoburczej ekstazy czy zamroczenia, wreszcie odwiecznie zagospodarowywana przez kicz sfera miłości czy seksualności.

Tomášowi Kulce zgodne z Kunderowskim przeświadczeniem o powszechnym występowaniu kiczu nie przeszkadza wyrokować o złym guście tych, którzy mają do niego słabość:

Kicz podoba się ludziom dlatego, że większość z nich ma zły gust. Kłopot w tym, że słabości do kiczu nie można utożsamiać ze złym gustem, ponieważ [...] nikt z nas nie jest całkowicie odporny na kicz¹⁹.

Kulka, zastanawiając się nad przyczynami atrakcyjności kiczu, identyfikuje trzy: po pierwsze, ważne jest, co kicz przedstawia. Jako warunek *sine qua non* mamy więc określoną tematykę o „silnym ładunku emocjonalnym”, który „wywołuje automatyczną odpowiedź uczuciową”²⁰, co istotne – pozytywną (w rodzaju podziw lub wzruszenie):

Tematy zazwyczaj przedstawiane przez kicz są ogólnie przyjęte za piękne (konia, długonogie dziewczęta), ładne (zachód słońca, kwiaty, alpejskie wioski), urocze (kotki, szczeniaki) i wyraźnie emocjonalnie zabarwione (matki z dziećmi, płaczące dzieci)...²¹

¹⁸ W. Woźniak, *Duży pokój* [projekt Balaton], 2013, <http://wyborcza.pl/51,75410,14968813.html?i=0> [odczyt: 15.10.2020].

¹⁹ T. Kulka, *op. cit.*, s. 22, 26 i in.

²⁰ *Ibidem*, s. 31 i n.

²¹ *Ibidem*, s. 32.

Po drugie, istotne jest, jak kicz przedstawia – rozpoznawalność stanowi drugi, również niezbędny, warunek kiczu. Temat musi być „łatwo rozpoznawalny”²², w sposób natychmiastowy, na podstawie aktualnie panujących konwencji przedstawieniowych (realizm), bez niejasności i niejednoznaczności, bez stylistycznych innowacji w obrazowaniu.

Po trzecie, kicz nie wzbogaca, nie pogłębia, nie wyostrza, w ogóle nie zmienia standardowych skojarzeń, nawyków percepcyjnych, interpretacyjnych itd. związanych z przedstawianym tematem²³. Trzeci warunek jest warunkiem wystarczającym dla kiczu.

Punktem wyjścia swej definicji kiczu Kulka czyni zjawisko jego antynomii – zauważa, że kicz, przez tych, którym się podoba, postrzegany jest zarówno jako piękny, jak i jako sztuka. Natomiast osią, wokół której nadbudowuje kolejne elementy definicji, jest koncepcja Monroe C. Beardsleya wartościowania sztuki za pomocą *good-making properties*²⁴. Trzy własności, które pozwalają krytykowi ocenić dzieło jako udane czy dobre to jednolitość, kompletność i intensywność (*unity, complexity, intensity*). Jedność dzieła oznacza jego skończoność, zupełność, dobrą organizację, „wewnętrzną logikę struktury i stylu”²⁵ – dzieło jednolite na drodze wprowadzania zmian czy oboczności można tylko pogorszyć (w podobny sposób klasycy definiowali piękno jako „harmonię wszystkich części dostosowanych do siebie i będących w zgodzie i proporcji z tym dziełem, w którym się znajdują, tak że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości”²⁶). Złożoność to wielowymiarowość, bogactwo, ekstensywność, mnogość detali, wszechstronność – w ramach całości. Intensywne z kolei jest dzieło, w którym każdy pojedynczy element jest zamierzony na wywołanie konkretnej emocji, pozytywnej lub negatywnej (brak w nim elementów ekspresywnie obojętnych).

Teza postawiona przez Kulkę brzmi: kicz jest estetycznie wadliwy, gdyż brak mu jedności, formalnej doskonałości, zharmonizowania elementów, funkcjonującej w ich ramach złożoności oraz intensywności. W przypadku dzieła sztuki wszystkie trzy kryteria muszą być spełnione. Kicz – jak się okazuje w toku analiz Kulki – nie spełnia żadnego. Filozof ma co prawda wątpliwości w kwestii trzeciego kryterium, tj. intensywności, ale szybko je rozwiewa na niekorzyść kiczu – mamy tu do czynienia nie ze złożoną intensywnością rozmaitych emocji, które wywołuje dzieło, lecz ze schematycznym powierzchownym sentymentalizmem²⁷. Jedna uwaga: powszechność kiczu nie

²² *Ibidem*, s. 35 i n.

²³ *Ibidem*, s. 39 i n.

²⁴ M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.

²⁵ *Ibidem*, s. 462.

²⁶ L.B. Alberti, *Definicja piękna*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki 3: Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 97.

²⁷ M. Kundera, *op. cit.*, s. 77 i n.

jest fundowana wyłącznie na konwencji, lecz również na tworzącej się *ad hoc* wspólnocie przeżywania oraz każdorazowym poczuciu przynależności do tej wspólnoty – temu trudno przypisać powierzchowność (to poczucie więzi wspólnoty, więzi ze stadem jest jednym z najbardziej podstawowych ludzkich pragnień, jego spełnieniu nie może towarzyszyć nikła przyjemność). Myślę, że to dobre miejsce, by przywołać raz jeszcze słowa dobrego ducha tego tekstu i patrona czułości zarazem, Milana Kundery:

Kicz wyciska dwie łzy wzruszenia. Pierwsza łza mówi: jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku! Druga łza mówi: jakie to piękne, wzruszać się wraz z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku! Dopiero ta druga łza robi z kiczu kicz²⁸.

Dalej, co uważam za wyjątkowo wartościowe w tym podejściu, Kulka przedstawia zależności między kiczem a kapitałem kulturowym widza. Istnieje kicz ekskluzywny i snobistyczny, bardziej wyrafinowany czy zamaskowany niż ten potoczny, bezdyskusyjny; ten pierwszy jest konsumowany przez ualistów (intelektualistów podlegających pustym modom, trendom; Kulki „ualista” to intelektualista pozbawiony intelektu)²⁹.

Spróbujmy teraz przekuć napiętnowane przez Kulkę wadliwe aspekty kiczu w jego mocne strony. Jednakże, by to uczynić, trzeba nam będzie w pierw wprowadzić w miejsce radykalnej, racjonalnej, modernistycznej z ducha krytyki – bardziej czułe podejście wobec kiczu.

Od empatii do symaptii – ku czułej krytyce

Wielki projekt oświecenia ma swoje odbicie również w modernistycznej krytyce i historii sztuki współczesnej. Najbardziej dobitny wyraz znalazł w Greenbergowskim przeciwstawieniu sztuki awangardowej i kiczu. Jesienią 1939 r. Clement Greenberg opublikował w lewicowym „Partisan Review” esej *Awangarda i kicz*, z którego dowiadujemy się, że „kicz jest produktem przemysłowej rewolucji, która przeniosła do miast masy zachodniej Europy i Ameryki, a także wprowadziła tzw. powszechną oświatę”³⁰. Greenberg piętnuje kicz – jako ariergardę w relacji do awangardy, tj. sztuki wysokiej i trudnej – jako „kulturę nadającą się do spożycia”, „kulturę-ersatz”, nieprawdziwą i rozrywkową. Sztuka awangardowa z kolei zostaje wyniesiona na Parnas jako ta, która odrzuca „świat zwykłych, z zewnątrz przychodzących doznań”, jako oderwana od życia, od rzeczywistości, a nakierowana na samą siebie

²⁸ *Ibidem*, s. 189.

²⁹ T. Kulka, *op. cit.*, s. 140, 143 i n.

³⁰ C. Greenberg, *op. cit.*, s. 8.

(jest wartością samą dla siebie), jako czysta, a nawet – jak chce Greenberg – „absolutna”. Idąc tym tropem, kicz byłby pseudosztuką – rodzajem ekspresji brudnej, skażonej, zanieczyszczonej wpływami z zewnątrz, będącej ogólnie pod wpływem życia (na marginesie, w podobny sposób, choć nie negatywnie, charakteryzuje kicz Noël Carroll: „Kicz jest ekstrawertyczny – mówi o świecie”³¹). Wedle Greenberga, przyjemność płynąca z kiczu jest „bezrefleksyjna” i „nieaktywna”, nacechowana biernością. Zgoda – widzę jednak znaczącą różnicę w sposobach rozumienia bezrefleksyjności (również jako spontanicznej reakcji, czystego dziania się, zmysłowego czy erotycznego kontaktu ze sztuką, jak chciała Sontag). Czy kicz aktywizuje naszą wyobraźnię? czy napędza naszą kreatywność? Oczywiście, choć – uwaga – nie zbiorową, a indywidualną.

Mniej jednoznaczny (tj. wyłącznie negatywny) stosunek do kiczumie-li, jak się wydaje, przedstawiciele szkoły frankfurckiej. Theodor W. Adorno podkreślał zarówno względność³², jak i potencjał kiczu w odzyskiwaniu przez awangardę naruszonej przez upadek oświecenia pozycji – w przezwyciężaniu kiczu przez sztukę awangardową widział Adorno ratunek dla zdegenerowanego smaku: „Być może owa historia upadku [sztuki w kicz] jest historią korygowania sztuki, jej prawdziwym postępowaniem”³³. W procesie utowarowienia sztuki i schematyzacji przemysłu kulturowego (sztuki popularnej) dochodzi, wedle Adorno i Horkheimera, do uwięźnięcia lub automatyzacji zarówno refleksji, jak wyobraźni odbiorców, którzy ze świadomych i autonomicznych jednostek zmieniają się w stado bezwolnych baranów-anestetyków pędzonych na rzeź sztuki. Kicz – jako zjawisko, powtórzmy, zrelatywizowane do wybranych czasu i okoliczności – jest w mocy przynajmniej odwrócić ten wektor przez upozowanie się na sztukę awangardową:

Jednym z momentów kiczu, które narzucają się jako definicje, byłoby pozorowanie nie istniejących uczuć i tym samym ich neutralizacja, jak też neutralizacja fenomenu estetycznego. Kiczem byłaby sztuka, której ani nie można potraktować poważnie, ani ona tego nie chce, a która swoim wyglądem postuluje przecież powagę estetyczną³⁴.

Zdolność wczucia się w rolę odbiorcy sztuki awangardowej (od empatii) z jednej strony zwyczajnie osłabia modernistyczną krytykę kiczu (teraz staje się on wyzwaniem i odwróconym apelem o odnowienie wrażliwości estetycznej), z drugiej – buduje poczucie misji, zbiorowej odpowiedzialności i wspólnoty czy współodczuwania (do sympatii). Nie zmienia to jednak faktu, iż frankfurteczycy postrzegali kicz jako produkt uboczny i konieczną

³¹ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 41.

³² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 573: „To, co było sztuką, może stać się kiczem.”

³³ *Ibidem*, s. 573.

³⁴ *Ibidem*, s. 572.

konsekwencję postępującego upadku tak sztuki, jak rozumu. Abraham Kaplan, podkreślając, że to właśnie autentyczna (inaczej, awangardowa) sztuka pozwala nam opanować emocje czy refleksyjnie się do nich zdystansować, pisze o sztuce dla mas w taki sposób:

Sztuki popularne nie dodają brakującego składnika do naszego życia, lecz przyrządzają smakowitą papkę z tego, co mają pod ręką. Jednym słowem, uczuciom zawsze brakuje głębi, niezależnie od ich intensywności. Sztuka popularna jest zatem płytka³⁵.

Napędza ją pogoń za sensacją, a nie poznaniem. Jednak i tu nie sposób odmówić sztuce masowej, a z nią kiczowi, zdolności reanimacji doświadczenia estetycznego (czy jest sensacja, jeśli nie zdarzeniem, które wywołuje powszechny, żywy odzew?).

Myślę, że to odpowiedni moment, by wtrącić uwagę o różnicy między kiczowatym obiektem sztuki a kiczowatą fabułą. W przypadku tej drugiej proces doświadczenia, ale i angażowania odbiorcy, jest bardziej rozciągnięty w czasie, co dodatkowo wzmacnia reakcję emocjonalną czy przyjemność czerpaną z kontaktu z kiczem. Oczywiście, może się tu od razu pojawić zarzut, że emocje generowane przez kiczowaty film, powieść czy serial są powierzchowne, w odróżnieniu od głębokich, powodowanych przez sztukę wysoką – to podejście Kaplanowskie i Greenbergowskie między innymi. Można jednak próbować bronić zarówno form zaangażowania, jak i przyczyn atrakcyjności sztuki masowej oraz kiczu, przyjmując odmienną perspektywę. Odwołując się do analiz sztuki masowej Carrolla, chciałam poruszyć jeszcze jedną kwestię, istotną również w przypadku kiczu. Otóż Carroll jako jedną z zasadniczych własności sztuki masowej podaje jej przystępność³⁶: „Twierdzę, że dzieła sztuki masowej ciążą ku rozwiązaniom zwiększającym przystępność”³⁷. Przystępność, która nie równa się jednakże automatycznie jej atrakcyjności, a stanowi warunek wstępny doświadczenia estetycznego. Sztuka masowa – tak, jak kicz – jest egzoteryczna, tj. nie wymaga od odbiorcy posiadania wyspecjalizowanej wiedzy czy wyedukowania i zaznajomienia z filozofią sztuki. Carroll podkreśla, że „[s]ztuka masowa i awangardowa są antytezami pojęciowymi, powiązanymi [jednak] w taki sposób, że tożsamość jednej z nich wyłania się poprzez skonstrastowanie z drugą”³⁸.

Nie utożsamiam oczywiście sztuki masowej z kiczem. Z jednej strony, jest on towarem przeznaczonym do masowej konsumpcji, jak masowe artefakty, z drugiej, jest też nierzadko przedmiotem osobistego użytku, intymnym

³⁵ Cyt. za N. Carroll, *op. cit.*, s. 243.

³⁶ *Ibidem*, s. 193 i n.

³⁷ *Ibidem*, s. 205.

³⁸ *Ibidem*, s. 241.

artefaktem, fetyszem czy talizmanem, do którego mamy osobistą słabość. Ponadto kicz bywa – w odróżnieniu od sztuki masowej – wyrazisty, dobitny w swym nadmiarze czy przesadzie, przedobrzeniu, podczas gdy sztuka masowa zamyka się w panującym standardzie czy modzie. Dalej, zgadzam się, że kicz – jak sztuka masowa – nie apeluje do intelektu czy tzw. dobrego smaku, ale nie jest też adresowany do „najniższego, wspólnego poziomu wrażliwości”. Wręcz przeciwnie, przemawia do wrażliwości może nie wyszukanej, wysokiej (*highbrow*³⁹), lecz na pewno zniuansowanej – kicz jest horyzontalnie nieokiełznany w różnaitości swych form. Ponadto, istnieją mniej i bardziej skomplikowane przedmioty kiczowate itd. Kicz nie jest tożsamy ze sztuką masową.

Istotny wydaje mi się wątek emocji wywoływanych przez kicz. Działa on z przemożną siłą, jest nieodparty i poddaje mu się większość przedstawicieli *homo sapiens*⁴⁰. To wspólny mianownik wszystkich kiczowatych artefaktów. Jednak emocje, które powodują, to oddzielna sprawa – nie sposób ich sprowadzić do jednego typu reakcji (np. prostej przyjemności), gdyż różnią się między sobą.

Zupełnie roboczo chciałam zarysować możliwą typologię standardowych odpowiedzi na kicz:

- przede wszystkim, strach czy przerażenie (w reakcji na kicz typu horror);
- podszyte grozą rozbawienie, ewentualnie na odwrót (w reakcji na kicz typu makabreska/ makabra);
- przejmujący smutek z momentami nostalgii (w reakcji na kicz typu *romantic* z elementami tradycji, ewentualnie tzw. dziedzictwa kulturowo-historycznego, np. kicz martyrologiczny);
- pospolite (wz)ruszenie płynące z odczucia wspólnego losu i walki o wspólną sprawę, niekoniecznie doprecyzowaną (kicz w rodzaju „nie jesteś sam”), przy tej okazji nierzadko pojawia się również bliżej nieokreślona potrzeba czynu (np. jak wyżej);
- prosta rozkosz (kicz sensualny, wspomniana immersja w doznania, *illynx* i kalejdoskop coraz to nowych wrażeń);
- żarliwe (także samo)uwielbienie, z elementami niebezpiecznej fiksacji (kicz fetyszystyczny, konwergencyjny, „poszukujący”, skoncentrowany na specyficznym elemencie, stopniowo wyłączający wrażliwość na towarzyszące bodźce i doznania) itd.

³⁹ Dwight MacDonald utożsamiał kicz ze sztuką *middlebrow*, ale nie ze „średniactwem” (por. D. MacDonald, *Teoria kultury masowej*, tłum. Cz. Miłosz, [w:] *Kultura masowa*, red. Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 14–36.

⁴⁰ Poziom osobniczej kiczoodporności – o ile nie wynika z socjopatycznego defektu – wymaga pracy i wyrzeczeń.

Większość wymienionych emocji powoduje uzależnienie od kiczu. Uzależnienie natomiast wymaga odpowiedniego podejścia – właśnie „czułego” czy wrażliwego (ewentualnie terapii, co wykracza poza problematykę tego artykułu).

Zacznę od tego, czym „wyrzuciła krytyka”, „czuła krytyka” według mnie nie jest.

Daleka jest ona od oświeceniowych projektów krytyki religii (Wolter, Diderot, Herder i in.), krytyki historii (Monteskiusz i in.). Dalej, odległa jest ona od Immanuela Kanta trzech *Krytyk*. Krytyka po kantowsku jest oczywiście formą autorefleksji (a nie odniesienia do czegoś na zewnątrz), lecz mimo to sytuuje się na antypodach czułej (zwłaszcza w kontekście pism po- i przedkrytycznych, tzw. antropologicznych, w których Kant daje się poznać jako mizogin, rasista, ogólnie – nieomylny arbiter smaku). Kant krytykę rozumiał raczej jednowymiarowo: jako pogłębioną filozoficzną analizę podstaw czy warunków możliwości ludzkiego poznania, doświadczenia, wartościowania itd. W obszarze jego rozważań znalazło się siłą rzeczy zagadnienie granic tych możliwości (granic ludzkiego poznania, wyobrażania czy doświadczenia), ale w kwestiach estetycznych czy antropologicznych pozostał uniwersalistą czy wręcz fundamentalistą. W *Krytyce władzy sądenia* piękno oraz wzniosłość są definiowane z perspektywy uniwersalistycznej – jedynie z obwarowaniem ich ostatecznie niejasnymi, tajemniczymi subiektywnymi, indywidualnymi warunkami (w rodzaju: jeśli piękne, to dla wszystkich, choć nie na mocy odgórnego decyzji; jeśli piękne, to celowe, lecz bez spełnienia konkretnego celu, np. sprawienia przyjemności zmysłowej).

Krytyka czuła krystalizuje się w kontrze do późniejszych (pokantowskich) krytyk ideologii, przesądów, iluzji (Marks, Nietzsche, Freud, Gadamer i in.) oraz do krytyki oświecenia wspomianej szkoły frankfurckiej – mimo kilku, częściowo zasygnalizowanych, punktów wspólnych z pełną smutku i melancholii krytyką racjonalności, nauki i filozofii Adorno.

Wreszcie, przechodząc do kolejnego, już pozytywnego określenia „czułej” krytyki, różni się ona od krytyki cynicznego rozumu i wiedzowładzy Petera Sloterdijka.

Czym zatem jest czy powinna być (na etapie inauguracji projektu) wyrzuciła, czuła krytyka?

Przede wszystkim, krytyką subiektywną, jeśli nie wręcz osobistą, intymną. Skoro – jak chce Walter Benjamin: „»bezstronność«, »swoboda sądu« stały się kłamstwem, jeśli nie wielce naiwnym wyrazem płaskiej niekompetencji”⁴¹ – skazani jesteśmy już tylko na mnogość sądów i – parafrazując Friedricha Nietzschego – nie nagą prawdę, a prawdę w przebraniach, zdarza się, że kiczowaty.

⁴¹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 56.

Dalej, winna być krytyką przez bliskość, a nie przez (świadomie budowany i wykorzystywany) dystans – nie rozumową, a wyrozumiałą. Krytyką, która pragnie uzmysłwić, pokazać, dać wgląd w różnice – nie zracjonalizować, sprowadzić do wspólnego mianownika, przekonać retorycznymi chwytami i racjonalnymi argumentami. Może nawet krytyką dywergencyjną i dywersyjną względem autorytetu rozumu („bałaganem”, jak powiedzieliby Immanuel Kant czy Kazimierz Twardowski), która powoduje znieczulicę, podczas gdy nasza krytyka za zadanie ma również uczulać.

Niedoścignionym ideałem byłaby krytyka nieuprzedzona i niewinna (której możliwość pozostawiam do dalszych rozważań).

Wreszcie, sięgając do Sloterdijka, powinna być krytyką „kyniczną” (Sloterdijk kynizm odróżnia od współczesnego cynizmu⁴²), adresowaną do wszystkich przedstawicieli gatunku *yesbody* (w odróżnieniu od *nobody*), których starożytnym patronem jest Diogenes z Synopy (przeciwstawiony Odysowi), przywiązany do własnego ja, akceptujący cielesność, buntownik przeciw teorii i nauce, inteligentny, ironiczny i zabawny satyr. O nowym podmiocie, symbolizowanym przez Diogenesa a przeciwstawionym racjonalnemu *ego* filozofii nowoczesnej, Piotr Dehnel pisze w ten sposób: „Sloterdijk chce tak rozumiany podmiot rozmiękczyć, rozhartować, uczulić, uwrażliwić, ale bynajmniej nie uczynić go sentymentalnym, kłiwym, płacziwym czy melancholijnym”⁴³.

Krytyka kyniczna byłaby krytyką bezczelną – kynik „desperackimi żartami broni się przed »konceptualizacją« kosmicznego uniwersalizmu, który powołał [śmiertelnie poważnego] filozofa na jego urząd”⁴⁴. Sam kicz bywa odbierany jako bezczelny czy nawet bezwstydnny – podobnie jego krytyka, bezczelność łączyłaby z witalizmem: żywotnością, rzutkością, energią, żartem, zabawą.

Kynizm to, wedle Sloterdijka, „refleksja esencjalnie plebejska”⁴⁵, podobnie jak kicz jest twórczością plebejską. W kynizmie nie ma rozziwu między sferą publiczną a prywatną (Diogenes załatwiający się lub masturbujący publicznie, a analogiczne wątki w sztuce współczesnej, posądzanej o kicz: *Merda d’artista* Piera Manzonia, *Cloaca Wima Delvoye’a*, *Seed Bed Vita Acconciego* i in.). Kynicy stawiają na ludzkie ciało, cielesność i zmysłowość/ sensualność, a nawet zwierzęcość czy zwierzęce (niezracjonalizowane) elementy natury ludzkiej jako pierwszorzędne i naturalne. Choć starożytny

⁴² P. Sloterdijk, *op. cit.*, s. 22: „cynizm to oświecona fałszywa świadomość. Jest naszą zmodernizowaną świadomością nieszczęśliwą, nad którą oświecenie pracowało owocnie, choć nadaremnie. Odrobiła ona swoją lekcję oświecenia, ale się nie zrealizowała i z pewnością zrealizować się nie może. Ciesząca się doskonałą kondycją, a zarazem żalonna świadomość ta nie czuje się już zagrożona przez żadną ideologię; jej fałszywość jest wyważona na drodze refleksji”.

⁴³ P. Dehnel, *Powrót Diogenesa?*, [w:] P. Sloterdijk, *op. cit.*, s. XIX.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 119.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 120.

kynizm to pieśń przeszłości, Sloterdijk odnajduje jego współczesne substytuty w figurach miasta, karnawału, uniwersytetu i bohemy – co najmniej dwa są dziś dziedziną kiczu. Dalej, na przedstawicieli współczesnego neokynizmu namaszcza dadaistów, z czym w pełni się zgadzam, ale chciałabym dołączyć do nich również prekursorów kiczu w sztuce postmodernistycznej i kampie (*Krytykę cynicznego rozumu* wydano w 1983 roku – sztuka postmodernistyczna, tym bardziej kampowa, są wtedy jeszcze w powijakach).

W kwestii kiczu i sztuki postmodernistycznej nie zgadzam się z Halem Fosterem, który (parafrazując Sloterdijka) malarstwo lat 80. XX w. (zwane przez niego „neo-geo” bądź malarstwem symulacyjnym)⁴⁶ sytuuje w kręgu sztuki cynicznego rozumu. Foster uważa, że kicz i prymitywizm obrazów Sherrie Levine, Phillipa Taaffego czy Petera Schuyffa cynicznie zawłaszczają dziedzictwo abstrakcjonizmu, redukując abstrakcję do estetycznego dizajnu, oraz drwią z *op-artu*, czasami z patosem. Kicz malarstwa symulacyjnego jest wobec tego w zamierzony sposób nieudany czy wynika z pozorowanego nieudolnego naśladownictwa. Takie pompatyczne, nihilistyczne i instrumentalne podejście wyklucza według mnie obecność kiczu w tych obrazach – kicz ujmowany przeze mnie jako afirmacja oraz źródło naiwnej przyjemności; kicz cytowany, sparodiowany przestaje być kiczem – traci swój kiczowaty szarm, staje się cynicznym odwetem na kiczu. Zupełnie inaczej odbieram też twórczość Sherrie Levine czy Cindy Sherman – nie jako cyniczną grę z ustalonymi kanonami świata sztuki, zdystansowaną refutację kolejnego pokolenia współczesnych artystek, lecz jako spontaniczną, zabawną, eksperymentalną grę (w tożsamość, w definicję i cele sztuki, ludycznie podważającą reguły *artworldu*). W ich postmodernistycznym haśle tworzenia „rzeczy tak złych, że aż dobrych” pobrzmiwa i dystans i czuła wyrozumiałość wobec kiczu. Ostatecznie „najważniejsze, żeby nie stracić poczucia humoru, w końcu to tylko sztuka” – podkreślała Levine podczas postmodernistycznej debaty *From Criticism to Complicity*⁴⁷ w 1986 roku.

W kwestii kampu podążam za Susan Sontag (i Anią England, której monografia nt. kampu w sztuce ukazała się w 2018 r., a postawa autorki wobec kiczu w kampie jest co najmniej czuła⁴⁸). Kamp – podobnie, jak kicz – detronizuje powagę⁴⁹ (Sztuki, Prawdy, Podmiotu itd.), stanowiąc „śmiałą

⁴⁶ H. Foster, *Sztuka cynicznego rozumu*, [w:] *idem, Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 121–151.

⁴⁷ *From Criticism to Complicity* – Koons, Halley, Steinbach, Bickerton, Levine, „Flesh Art” 1986, No. 129, online: <https://theoria.art-zoo.com/from-criticism-to-complicity/> [dostęp: 15.10.2020].

⁴⁸ A. England, *Bezczelnik, czyli o kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole 2018.

⁴⁹ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 320: „Kamp jest żartobliwy, niepoważny. Ścisłej – kamp wprowadza nowy, bardziej złożony stosunek do »rzeczy serio«. Można być poważnym, mówiąc o rzeczach frywolnych, frywolnym mówiąc o poważnych”.

i dowcipną odmianę hedonizmu. Dzięki niemu człowiek o dobrym smaku odzyskuje dobry humor, kiedy groziło mu przedtem, że będzie chronicznie sfrustrowany. To dobrze robi na trawienie⁵⁰. Będąc nie tylko czułym i wyrozumiałym względem kiczu, jest „miłością do tego, co przesadne, co »się nie mieści« (*off*), do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są⁵¹. To, co przesadne, to, co udawane – a trudno nie utożsamić z nimi kiczu – wpisane jest w naturę ludzką, wobec której kimp przejawia „tkliwe uczucie”⁵².

Niestety, wyjąwszy nieliczne wyjątki, estetyka czy filozofia w obliczu kampu i kiczu wciąż zachowują albo „uporczywe milczenie, albo też agresywną niechęć”⁵³. Być może przyczyną takiego nastawienia jest antytotalitarny, oddolny, nie tyle demokratyczny, co wręcz anarchiczny aspekt kiczu. To o sędzie czy standardzie smaku możemy powiedzieć, że jest demokratyczny. Nieprzewidywalny kicz obywa się bez zasad czy reguł, w trybie *il arrive* „zdarza się” spontanicznie; nie tyle świadomie kontestuje smak, ile wytrąca mu z rąk ostrze racjonalnej krytyki, podważa jego wiarygodność przez zabawę, śmiech, przygodę, przyjemność wreszcie. Wracając do próby określenia „czulej” krytyki, nad anarchicznym aspektem małych narracji pochylał się od lat 70. XX w. Jean-François Lyotard – czuła krytyka jest wypowiedzią w formule mikroopowieści, czym wspiera krytykę instrumentalnego czy cynicznego autorytarnego Rozumu.

Podsumowując, czuła krytyka oczarowuje, podczas gdy tradycyjna – odczarowuje. Czuła krytyka nie demaskuje lecz uwrażliwia, a nawet broni.

Homo kitchovaticus

Kicz ostatecznie staje się w mych rękach narzędziem zrozumienia, a nawet usprawiedliwienia ludzkiej słabości. Symbolicznym dowodem ambiwalencji natury ludzkiej, której właściwe jest zarówno dążenie do rzeczy wzniosłych (wyparcie kiczu), jak i pomniejsze słabostki (akceptacja kiczu). „Homo sum; humani nihil a me alienum puto”, jak podobno mawiał Terencjusz. Problematyka kiczu nieodwołalnie kieruje nas w dziedzinę antropologii filozoficznej (w jej starożytnej i renesansowej historii, ale i współcześnie – z początków XX w.) z refleksją nad (co najmniej) dwoistą naturą człowieka oraz pomysłami, jak zaradzić tej egzystencjalnej schizofrenii. Gdyby XIX w. nie wynalazł kiczu, należałoby to zrobić teraz – kicz staje się dopasowaną do nowoczesności i ponowoczesności kategorią antropologiczną, pozwalającą dowiedzieć się i powiedzieć coś więcej o kondycji ludzkiej.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 323.

⁵¹ *Ibidem*, s. 311.

⁵² *Ibidem*, s. 323.

⁵³ N. Carroll, *op. cit.*, s. 15.

Dodatkowo, specyfika kiczu tkwi w konieczności podejmowania opowieści o nim w pierwszej osobie. Trzecioosobowa narracja zdystansowanego racjonalnego obserwatora nie dotyka tego, co najistotniejsze, umyka jej fakt, że współczesność zrodziła kolejną antropologiczną figurę *conditio humana*. Od starożytności filozofia starała się odkryć i wyjaśnić na czym polegać ma odmienność (według niektórych wyższość, w myśl innych słabość) człowieka na tle innych istot. Człowieka określało jego pragnienie ekspresji (w sztuce, w języku), naśladownictwa, rozumowania, stowarzyszania się, jego zdolność do śmiechu i poczucie humoru, ale i umiejętność kłamania i oszukiwania, zdolność do bezinteresownej zabawy, władza wynajdywania symboli i komunikowania się poprzez nie, wreszcie samoświadomość, zdolność empatii i altruizm...

Wrażliwość na kicz i potrzeba otaczania się nim być może jest z nami od zawsze, podobnie jak forsowana przez estetyków ewolucyjnych odwieczna *proclivity to art*. Ewolucjonizm jednakże, w swym uniwersalizującym podejściu do sztuki, piękna i kiczu (czy, ściślej, tego, co atrakcyjne) gubi istotny wątek – ludzką perspektywę konkretnego życia. Propozycja to ciekawa, równoważąca pewne, nazbyt abstrakcyjne nurty współczesnej estetyki, jednakże niewystarczająca i, przede wszystkim, nieczuła, a nawet niehumanitarna, w kontekście refleksji i krytyki ludzkich potrzeb.

Czułość jest spontaniczna i bezinteresowna, wykracza daleko poza empatyczne współodczuwanie. Jest raczej świadomym, choć może trochę melancholijnym, współdzieleniem losu. Czułość jest głębokim przejściem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu. Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości. Jest tym trybem patrzenia, które ukazuje świat jako żywy, żyjący, powiązany ze sobą, współpracujący, i od siebie współzależny⁵⁴.

W klasycznym już dla estetyki ewolucyjnej dziele, skądinąd fascynującym, Ellen Dissanayake opisuje estetyczne predyspozycje (do tworzenia, do sztuki) jako powszechnie wpisane w naturę ludzką i biologicznie determinowane⁵⁵. Skłonność czy popęd do sztuki porównywane są tu do zdolności językowych. Sztuka pełni ewolucyjnie pozytywne funkcje. Wyróżnia ludzi wśród innych gatunków i zapewnia im przetrwanie przez uczynienie bardziej wyjątkowymi (*making special*) pewnych naturalnych aktywności życiowych (jak jedzenie, umieranie, seks, walka itp.), nadanie im form rytualnych, dramaturgicznych czy estetycznych, sprzyjającym zacieśnianiu więzi wspólnotowych.

⁵⁴ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, esej Olgi Tokarczuk wygłoszony w Akademii Szwedzkiej, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1,literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read> [dostęp: 15.10.2020].

⁵⁵ E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York 1992.

Homo aestheticus to figura podsuwana nam przez przyrodoznawstwo i estetykę ewolucyjną – humanistyka i nauki społeczne dopełniają ten bazowy obraz o refleksję nad kiczem jako fenomenem tkwiącym głęboko zarówno w naturze, jak i kulturze. Ale to nie sztuka, jak chce Dissanayake, gloryfikuje codzienność – czyni to kicz.

Współczesny *homo kitchovaticus* odczuwa powszechną i nieodwołalną potrzebę kiczu. Nie tylko odczuwa, lecz wreszcie ją wyrozumiale akceptuje. Jest nie tyle, jak w Noblowskiej mowie Olgi Tokarczuk, „czułym narratorem”, ile „czułym odbiorcą” zdarzeń, życia, sztuki, natury – wszystkich domen kiczu niezamierzonego i zaplanowanego. Celowo użyłam słowa „potrzeba” (nie „pragnienie”), by podkreślić jej fundamentalność i uniwersalność – choć zindywidualizowaną i skrajnie zróżnicowaną – jako integralnego elementu ludzkiej natury i ludzkiej wrażliwości. To istotowa czy – jak chcą inni – biologiczna konieczność (*urgency*), którą tak, owszem, można z natury ludzkiej wyrugować (można nas wytrenować do „właściwego”, zgodnego z obowiązującymi standardami smaku – stanowionymi wszak przez ludzi – osądu tego, co piękne i krytyki tego, co kiczowate), ale po co? Odpowiedź na to pytanie winna być zawarta w każdej refleksji na temat kiczu.

Moles określał kicz mianem „totalitaryzmu bez przemocy”, Kundera mówił, że „braterstwo wszystkich ludzi świata można zbudować wyłącznie na kiczu”⁵⁶ – język kiczu i jego czuła krytyka okazać się mogą brakującym, wspólnym sposobem odbierania rzeczywistości i opowiadania o niej⁵⁷.

Nie tylko literatura „cudownie zachowała sobie prawo do wszelkich dziwactw, do fantasmagorii, prowokacji, do groteski i wariactwa” – do czułości, tej „najskromniejszej odmiany miłości”⁵⁸, otrzymujemy dziś klucz w postaci kiczu. Kicz czyni nas ludźmi.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. 1994. *Teoria estetyczna*. Warszawa: PWN.
Benjamin, Walter. 1997. *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Warszawa: Sic!.
Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York.

⁵⁶ M. Kundera, *op. cit.*, s. 189.

⁵⁷ O. Tokarczuk, *op. cit.*: „Brakuje nam języka, brakuje punktów widzenia, metafor, mitów i nowych baśni. Jesteśmy za to świadkami, jak te nieprzystające, zardzewiałe i anachroniczne stare narracje próbuje się wrzęgnąć do wizji przyszłości, może wychodząc z założenia, że lepsze stare coś niż nowe nic, albo próbując w ten sposób poradzić sobie z ograniczeniem własnych horyzontów. Jednym słowem – brakuje nam nowych sposobów opowiadania o świecie”.

⁵⁸ *Ibidem*.

- Călinescu, Matei. 1977. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Carroll, Noël. 2011. *Filozofia sztuki masowej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Chodera, Jan. Kubica, Stefan. Bzdega, Andrzej. 2003. *Podręczny słownik niemiecko-polski*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Dissanayake, Ellen. 1992. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York: Free Press.
- Dzielo-działka*, red. M. Szczurek, M. Zych, Kraków 2012.
- England, Ania. 2018. *Bezczelnik, czyli o kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole: Galeria Sztuki Współczesnej.
- Foster, Hal. 2010. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Kraków: Universitas.
- From Criticism to Complicity – Koons, Halley, Steinbach, Bickerton, Levine*, „Flesh Art” 1986, No. 129, online: <https://theoria.art-zoo.com/from-criticism-to-complicity/> [dostęp: 15.10.2020].
- Greenberg, Clement. 2006. *Obrona modernizmu. Wybór esejów*. Kraków: Universitas.
- Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz, Kraków 2015.
- Kulka, Tomáš. 2013. *Sztuka a kicz*. Wrocław: Galeria Miejska.
- Kundera, Milan. 1996. *Niežnośna lekkość bytu*. Warszawa: PIW.
- MacDonald, D. 2002. *Teoria kultury masowej*, tłum. Cz. Miłosz, [w:] *Kultura masowa*, red. Cz. Miłosz, Kraków: Wyd. Literackie.
- Moles, Abraham. 1978. *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Warszawa: PIW.
- Sloterdijk, Peter. 2008. *Krytyka cynicznego rozumu*. Wrocław: DSW.
- O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, esej Olgi Tokarczuk wygłoszony w Akademii Szwedzkiej, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1,literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read> [dostęp: 15.10.2020].
- Woźniak, Wojciech. 2013. *Duży pokój* [projekt Balaton], online: <http://wyborcza.pl/51,75410,14968813.html?i=0> [dostęp: 15.10.2020].

Nota o Autorze

Agnieszka Bandura – doktor, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Autorka książki *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej* (2013). Interesuje się sztuką i percepcją zmysłową.

Светлана Титаренко¹
Санкт-Петербургский государственный университет
(Санкт-Петербург, Россия)

Рефлексия ‘*findesiècle*’: декадентский маньеризм в поэзии Валерия Брюсова

Статья посвящена проблеме отражения рефлексии ‘*findesiècle*’ в поэзии русского модернизма 1890-х гг. В центре внимания находятся книги стихов символиста Валерия Брюсова: *Juvenilia* (1892–1894), *Chefsd’œuvre* (1894–1896), *Meesmesse* (1896–1897). Анализируется также его повесть *Декадент* (1894) как модель поэтических сюжетов. Показывается, что ранняя поэзия Брюсова оказывается близка стилю модерн и художественно-эстетическим принципам европейского маньеризма XVI века. Анализируются эстетические принципы творчества Брюсова 1890-х годов, которые изложены в его статье *О искусстве*. Он утверждал, что поэт-символист должен обладать особой чуткостью в восприятии мира, поэтому важен опыт синтеза чувственного и сверхчувственного познания. В ранней поэзии Брюсов конструирует искусственный мир красоты, мечты и сновидения, в котором все является зеркалом его сознания. Он создает образ поэта-Нарцисса, который воспринимает Музу как свою тень и земную женщину. Его поэзия отличается изощренностью символической и аллегорической манеры. Рассматриваются сюжеты и мотивы трансформации идеалов, экзотической страсти и любовной игры.

Ключевые слова: ранний модернизм в России, ‘*findesiècle*’, поэзия Валерия Брюсова, поэтика символизма, маньеризм.

Понятие ‘*findesiècle*’ стало символом переходности модернистской культуры конца XIX – начала XX века. Особенностью художественного мышления становится установка на иррациональное познание мира, культивируется утонченность переживаний художника-творца, который пересоздает мир, становясь демиургом. Ааге Ханзен-Леве определяет 1890-е годы в развитии русского символизма как период эстетизма и артифициализма². Аврил

¹ Адрес для корреспонденции: Университетская наб., 9/11, Санкт-Петербург, 199034, Россия; 9/11, Universitetskayanab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation. E-mail: s.titareno@spbu.ru

² А. Ханзен-Лёве. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, пер. с нем. С. Бромерло, А. Масевич, А. Барзах, Санкт-Петербург 1999, с. 13.

Пайман считает, что русское декадентство – это негативная реакция на кризис морали и религии в культуре конца века³.

Подобной переходной эпохой в истории европейской культуры был маньеризм XVI века, показавший кризисность ренессансных ценностей в период между готикой и барокко. Макс Дворжак в книге *История искусства как история духа (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte)* (1924) писал, что с маньеризмом в искусстве происходит крушение объективной и создание субъективной картины мира как искусства “внутренних ощущений”, например, у Эль Греко или Тинторетто⁴. В маньеризме, считал он, тематика приобретает новое значение, и при этом становится то грубо чувственной, то литературно изощренной⁵. Маньеризм свидетельствовал о кризисе сознания человека, он изменил, как считают исследователи, о целостности личности⁶. Анализируя теоретические проблемы маньеризма, Кирилл Чекалов приводит дискуссионные точки зрения, касающиеся того, что этот стиль был явлением константным и не укладывается в рамки XVI века, о чем писал, например, Эрнст Курциус в известной книге *Европейская литература и латинское средневековье (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948)*⁷.

Художественный язык маньеризма как переходного явления отличался изощренностью, манерностью, ему была присуща экзальтированная мифологизация жизни, эстетизация эротики, зла и смерти. «Сущностью маньеризма в литературе и искусстве, – как считает Алексей Лосев, – является рефлексия над искусством». Восприятие определяется тем, что “маньеризм склонен к символизму и аллегоризму”, к поэтизации тела и чувственности, поэтому его считали упадочным по отношению к Ренессансу⁸. Эти же задачи ставились и в связи с развитием европейского стиля модерн конца XIX века, в основе которого была “философия жизни”, раскрывающая себя в образах витализма, мифологизма, экстаза, вакханалий⁹. Поэтому основные установки стиля модерн и эстетические и художественные принципы маньеризма совпадают в основном

³ А. Пайман, *История русского символизма*, пер. с англ. В. Исакович, Москва 1998, с. 10–11.

⁴ М. Дворжак, *История искусства как история духа*, пер. с нем. А. Сидорова, В. Сидоровой и А. Лепорка, под ред. А. Лепорка, Санкт-Петербург 2001, с. 310.

⁵ *Ibidem*, с. 312.

⁶ М. Андреев, *Литература Италии. Темы и персонажи*, Москва 2008, с. 344.

⁷ К. Чекалов, *Маньеризм во французской и итальянской литературе*, Москва 2001, <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/chekalov-manerizm/manerizm-i-ego-samoopisanie.htm> [доступ: 10.10. 2020].

⁸ *Ibidem*, с. 455–456.

⁹ Д. Сарабьянов, *Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы*, Москва 1989, с. 170–172.

– в реализации задач эстетического наслаждения и стремлении воплотить чувственно-сверхчувственное.

Проблема синтеза чувственного и сверхчувственного начал в творчестве поэта эпохи декаданса как явления, типологически близкого маньеризму в культурно-философском, ретроспективном и стилизаторском смысле, еще мало изучена. На это явление указывает А. Ханзен-Леве, отмечая, что “явно недостаточно проанализирована художественная и культурно-типологическая связь между модернизмом (или символизмом) и маньеристической традицией”¹⁰. Вместе с тем важные принципы анализа маньеризма уже исследовались на материале европейской литературы.¹¹ Это говорит об актуальности проблемы исследования русского модернизма и маньеристического стиля. В центре нашего внимания три первых книги стихов Валерия Брюсова (1873–1924) *Juvenilia* (1892–1894), *Chefsd'œuvre* (1894–1896) и *Meeumesse* (1896–1897), которые репрезентируют его новую декадентскую манеру. Мы хотели бы показать, что его модернистская поэтика типологически близка маньеризму и отражает некоторые важные принципы стиля модерн конца XIX века.

Рефлексия художника, живущего в эпоху 'findesiècle', определяет стремление выработать новую поэтическую манеру. Например, в *Дневнике* за 1892 год Брюсов писал: «Что, если бы я думал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? у меня не хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущения 'findesiècle'! Нет, нужен символизм»¹². Там же Брюсов рассуждает о картинности своих образов в замыслах таких произведений, как *Юлий Цезарь* или *Помпей*. Возникающие в воображении “картины”, как он называет образы своего воображения, близки полотнам художников римского маньеризма. Для них также характерна динамическая экспрессия, театрализация и наличие картинности¹³. В записях Брюсова говорится: «Когда я пишу *Помпея*, мне грезится сцена, с которой я раскланиваюсь, крики: «автора, автора!», аплодисменты, венки, цветы, зрительный зал, залитый огнями, полный тысячью зрителей, и среди них в ложе... головка Вари, с полными слез глазами»¹⁴.

¹⁰ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, *op. cit.*, с. 33–34.

¹¹ G. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Hamburg 1987.

¹² В. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*, ред. Е. Иванова, Москва 2002, с. 29.

¹³ Дж. Гере, *Римский маньеризм*, Москва 1985, с. 8–9.

¹⁴ В. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*, *op. cit.*, с. 22.

Для нашего анализа важна малоизученная и долгое время не публиковавшаяся ранняя автобиографическая проза Брюсова, например, его повесть *Декадент* (1894), которая называлась первоначально *Медиум*.¹⁵ В сопоставлении с поэзией Брюсова это произведение не рассматривалось. Сюжет повести близок распространенным в маньеризме аллегорическим полотнам, изображающим любовную игру или любовную охоту. Сюжет берет начало в античности. Показательно, что на страницах дневника 1892 года Брюсов пишет о своих переводах древнеримского поэта Овидия¹⁶, книга которого *Искусство любви* (*Ars Amatoria*) считается энциклопедией эротических мотивов.

Как пишет Н.А. Богомолов, публикуя повесть *Декадент*, подлинная суть этого произведения оказывается скрытой, так как она связана не столько с любовными историями, изложенными здесь, а с определением “конструктивных признаков, долженствующих стать характеристичными для «нового поэта» вообще”¹⁷. Герой повести по имени Альвиан представляет собой неопита, посвящаемого в таинства спиритизма и греховной страсти. Он ощущает себя медиумом, него страсть становится игрой, как и спиритические сеансы. Его Муза, образ которой дан в стихотворном тексте *Муза, погибаю! Сознаю бессилье...* (1892), помещенном в структуру повести, является отражением сознания поэта, находящегося в клетке своих амбиций¹⁸. Герой и его возлюбленная играют роли, навязанные им сценарием воображения. Смерть героини выглядит как исполнение сценария. Герой, оставляя женщин, как “тени”, говорит: “Я покидаю все, окружающее меня”¹⁹. В развитии сюжета любовной охоты наблюдается трансформация кодекса служения Прекрасной Даме. Написав стихотворение *Муза, погибаю! Сознаю бессилье...* как пишет Брюсов, он “стал спокоен, как труп... и только”²⁰. Не случайно критик начала XX века Юлий Айхенвальд отмечал, что Брюсову была свойственна изысканность тем и вычурность построений, а его Муза – это лишь отражение в зеркале, символизирующее “искусственность волнения”²¹.

В эссе *Ответ “очаровательной незнакомке”* (1894) – Брюсов излагает свое понимание предназначения поэта-символиста, который должен быть сверхчутким, то есть “обладать чуткой душой и тонко развитой

¹⁵ *Ibidem*, с. 33.

¹⁶ *Ibidem*, с. 29.

¹⁷ Н.Богомолов, *Валерий Брюсов. Декадент*, [в:] *Эротизм без берегов*, ред. М. Павлова, Москва 2004, с. 299.

¹⁸ В. Брюсов, *Декадент*, публ. Н. Богомоллова, [в:] *Эротизм без берегов*, ред. М. Павлова, Москва 2004, с. 323.

¹⁹ *Ibidem*, с. 345.

²⁰ В. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма, оп. cit.*, с. 25.

²¹ Ю. Айхенвальд, *Силуэты русских писателей*, Берлин 1923, с. 130.

организацией”²². В этом плане большой интерес представляет статья Брюсова *О искусстве* (1899). Основная идея, высказанная здесь, что цель поэзии диктуется субъективной волей и чувствами поэта, что поэт “ищет свободы в искусстве”²³. Задача художника – “глубже понять себя”²⁴, и художник “еще неведомый мир, где все ново”²⁵. Следуя этой логике, эстетическая чуткость поэта должна быть основана на иррациональном и вдохновенном угадывании тайн самого себя: “Все свои произведения художник находит в самом себе”²⁶. Один из проявления законов единения, как утверждает Брюсов, – половая любовь: “Половая любовь – первое средство общения, единственное на низших ступенях бытия; сладость сладострастия – в уверенности, что ты не одинок”²⁷. В этот период Брюсов верит в свой особый путь в литературе и свою исключительность. Это модель творческой нарциссической личности художника, креативного гения-творца, для которого характерна самовлюбленность. “Цель творчества не общение, – писал Брюсов, – а только самоудовлетворение и самопостижение”²⁸.

Дискурс исторического маньеризма, как пишет, например, Жизель Матье-Кастеллани, достаточно сложен, так как маньерист подвержен стихии отрицания и сомнения²⁹. Матье-Кастеллани считает, что маньерист включается в водоворот жизни, его мир – это мир масок, сна, увлечений и иллюзий, и модель поэта близка образу Нарцисса, гонящегося за своей тенью или своим отражением³⁰. В стихотворении *Юному поэту* (“Сам же себя полюби беспредельно...”)³¹, *Обязательства* (“Эту тайну я понял любя...”)³² проявляется присущий ранней поэзии Брюсова нарциссический комплекс. На нарциссизм Брюсова обратил внимание Ханзен-Леве, считая, что Брюсов “настойчиво требовал от художника сделать эстетизм и нарциссизм своей жизненной позицией”³³.

²² В. Брюсов, *Русские символисты. Ответ*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 6, Москва 1973, с. 31.

²³ В. Брюсов, *О искусстве*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 6, *op. cit.*, с. 44.

²⁴ *Ibidem*, с. 45.

²⁵ *Ibidem*, с. 47.

²⁶ *Ibidem*, с. 49.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, с. 60.

²⁹ G. Mathieu-Castellani, *Vision baroque, vision maniériste*, [в:] “Études Epistémè” Paris 2006, nr. 9, <http://www.famillegheeraert.net/ee/articles.php?lng=fr&pg=211> [доступ: 17.02. 2020].

³⁰ *Ibidem*.

³¹ В. Брюсов, *Юному поэту*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 1, Москва 1973, с. 99–100.

³² *Ibidem*, с. 132.

³³ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, *op. cit.*, с. 95.

Идеи нарциссизма получили распространение в европейском модернизме и прежде всего во французском символизме. Поль Валери, как известно, был вдохновителем Андре Жида, который написал *Трактат о Нарциссе* (*Traite du Narcisse*, 1891). Миф о Нарциссе Жида близок поэтическим сюжетам и образам Брюсова. Нарциссу хочется узнать, как выглядит его душа. Он ищет ее в себе, он “ищет собственный силуэт, ищет ту плоть, в которую могла бы наконец облечься его душа”³⁴. Нарцисс вглядывается в реку времени и видит символические отражения всех форм, в итоге – отражение собственного лица.

Используя нарциссическую модель, Брюсов создает образ поэта, творящего свое отражение. Женщина-Муза является тенью мужчины, его андрогинным спутником-маской. В *Дневнике* Брюсова за 1996 год сохранилась запись, характеризующая его отношение к Музе: “Муза, где ты! Увы, моя прежняя муза умерла, а новая <...> закрыла лицо и покинула меня, видя, как я оскорбляю ее лучшие заветы...”³⁵ Каждая из трех ранних книг стихов Брюсова представляет характерные для него модели искусственного мира, в котором Прекрасная Дама и ее отражение Муза являются соперницами.

Сборник *Juvenilia* начинается с Пролога, где намечается тема создания мира фантазий. Ее продолжает тема сотворения искусственного мира художником-демиургом на основе иррациональных представлений. В стихотворении *Уныние* (1893) возникает образ Орфея, с которым отождествляет себя лирический герой. Создается мир эстетизированной реальности, например, в стихотворении *Самоуверенность* (1893). В стихотворении *Творчество* (1895) представлено мнимое пространство, цвет приобретает музыкальную функцию, появляются искаженные образы сознания, например, “фиолетовые руки”, “прозрачные киоски”, “месяц обнаженный”, который всходит “при лазоревой луне”.³⁶

Образ женщины в стихах Брюсова также необычен. Излюбленным становится мотив рокового влечения, зла и смерти, как в живописи модерна, например, у Густава Моро или Густава Климта. Женский образ – это знак власти бессознательного. Особенностью новой манеры Брюсова является визуализация сновидческого (грез и мечтаний). Сюжеты любовной охоты, мотивы сладострастия, обаяний и телесности напоминают живопись и скульптуру маньеристов. У Брюсова в стихотворении *Заветный сон* (1893) и других произведениях появляется мотив сплетенья тел, характерный для маньеризма. Как пишет Ханзен-Леве,

³⁴ А. Жид, *Трактат о Нарциссе*. Теория символа, пер.с франц. Г. Косикова, [в:] *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдородора*, ред. Г. Косиков, Москва 1993. с. 445.

³⁵ В. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*, *op. cit.*, с. 42.

³⁶ В. Брюсов, *Творчество*, [в:] *его же, Собрание сочинений в 7 томах*, т. 1, *op. cit.*, с. 35.

“Понятие «сплетения» – как диаволической спутанности души и тела «в темном» (unionaturalis) соответствует диаволической иллюзорной связи, противопоставляемой символистскому слиянию”.³⁷

В этой системе разрушаются представления об образе Музы как источнике вдохновения свыше, так как поэт основывает его на интуитивном познании скрытых чувств, представлений, эмоций и тайного сокровенного знания. Стихотворение *Она в густой траве запряталась ничком...* (1894) – это аллегорический текст, в котором поверженная Диана представляет собой олицетворение Музы. С подобным образом мы сталкиваемся в наброске Брюсова *Муза в измятом венке, богиня, забытая миром...* (из вступлений к поэме *Атлантида*, 1897). Эти стихотворения говорят о трансформации поэтического образа Музы.

В книге стихов *Chefsd'œuvre* также создается искусственный мир страсти как бегства в мир чувственно-сверхчувственный. Стихотворения напоминают живопись XVI века, которая была основана на светско-мифологическом сюжете. Здесь “красота фигур поглощает все или почти все”, как пишет Генрих Вельфлин³⁸. Например, показательны стихотворение *Предчувствие* (1894) (“Моя любовь – палящий полдень Явы...”), где вводится мотив сплетенных змееподобных тел. Образы многих стихотворений (Мари, Кора, Миньона, Диана, спящая принцесса, маленькая фея) – это маски женщины и Музы как источника вдохновения. Показательны мотивы “поцелуи без любви” (*Поцелуи*, 1895). Кошунственные образы стихотворения *К монахине. В средние века* (1895) отличаются изощренностью, искусственностью, манерностью изображения смерти в объятьях поэта. Наблюдается трансформация образа Музы. Это – “фантом женоподобный”, как в *Сонете к мечте* (1895).

В книге *Meeumesse* мотивы нарциссизма усиливаются. У Брюсова Нарцисс становится символом сотворения собственного эго-мира, и его зеркалом является эго-женщина как модель сознания. Поэт конструирует мир, в котором все предметы являются зеркалом его сознания, что близко маньеризму и романтизму, но не доведено в этих системах до тотального отрицания реальности.

Таким образом, новая декадентская манера Брюсова типологически близка маньеризму, который также был переходным явлением в развитии литературы и искусства. Близость определяется созданием образов художника-Нарцисса и его отражения – изменчивой Музы как модели сознания, иллюзорностью и искусственностью мира. Доминантным становится утверждение эротической проблематики, повторение сюжетов

³⁷ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, *op. cit.*, с. 108.

³⁸ Г. Вельфлин, *Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения*, пер. с нем. А. Константиновой и В. Невежиной, Петербург 1997, с. 251.

разрыва и ухода, мотивов любовной игры, символического умирания, обретения бессмертия через эрос и творчество. Все это определяется задачами синтеза чувственного и сверхчувственного начал на основе нового типа художественного опыта, рождающегося в отражениях *findesiècle*.

Библиография

- Айхенвальд, Юлий. 1923. *Силуэты русских писателей*. Берлин: Книгоиздательство “Слово”.
- Андреев, Михаил. 2008. *Литература Италии. Темы и персонажи*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- Богомолов, Николай. 2004. *Валерий Брюсов. Декадент*, [в:] *Эротизм без берегов*, ред. М. Павлова, Москва: Новое литературное обозрение, с. 297–309.
- Брюсов, Валерий. 1973. *Собрание сочинений в 7 т.* Т. 1. Москва: Художественная литература.
- Брюсов, Валерий. 1973. *Собрание сочинений в 7 т.* Т. 6. Москва: Художественная литература.
- Брюсов, Валерий. 2002. *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*. Москва: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир.
- Брюсов, Валерий. 2004. *Декадент*, публ. Н. Богомолова, [в:] *Эротизм без берегов*, ред. М. Павлова, Москва: Новое литературное обозрение, с. 310–348.
- Вёльфлин, Генрих. 1997. *Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения*, перевели с нем. А. Константинова и В. Невежина. Петербург: Алетейя.
- Герс, Джон. 1985. *Римский маньеризм*, перевела с итал. Е. Федотова. Москва: Изобразительное искусство.
- Дворжак, Макс. 2001. *История искусства как история духа*, пер. с нем. А. Сидорова, В. Сидоровой и А. Лепорка, под ред. А. Лепорка, Санкт-Петербург: Академический проект.
- Жид, Андре. 1993. *Трактат о Нарциссе. Теория символа*, перевел с франц. Г. Косиков, [в:] *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора*, ред. Г. Косиков, Москва: Издательство Московского университета.
- Лосев, Алексей. 1978. *Маньеризм*, [в:] его же, *Эстетика Возрождения*, Москва: Мысль, с. 454–461.
- Пайман, Аврил. 1998. *История русского символизма*, пер. с англ. В. Исакович. Москва: Республика.
- Сарабьянов, Дмитрий. 1989. *Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы*. Москва: Искусство.

- Ханзен-Лёве, Ааге. 1999. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, перевели с нем. с. Бромерло, А. Масевич и А. Барзах, Санкт-Петербург: Академический проект.
- Чекалов, Кирилл. 2001. *Маньеризм во французской и итальянской литературе*, Москва: Институт мировой литературы Российской Академии наук, <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/chekalov-manerizm/manerizm-i-ego-samoopisanie.htm>[доступ: 10. 10. 2020].
- Hocke, Gustav René. 1987. *Die Welt als Labyrinth. Manienschmus in der europäischen Kunst und Literatur*. Durchges und erweiterte. Ausg. Hg. V. Griitzbacher, Reinbek bei. Hamburg.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. 2006. *Vision baroque, vision maniériste*, [в:] "Études Epistémè", Paris 2006, nr. 9, <http://www.famillegheeraert.net/ee/articles.php?lng=fr&pg=211> [доступ: 17. 02. 2020].

Nota o Autorze

Титаренко Светлана Дмитриевна/Titarenko Svetlana Dmitriyevna – doktorka habilitowana nauk filologicznych, profesorka w Katedrze Historii Literatury Rosyjskiej Państwowego Uniwersytetu w Sankt Petersburgu (Rosja). Zainteresowania naukowe: rosyjski modernizm, mitopoetyka, intermedialność.

Maria Cymborska-Leboda
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Lublin, Polska)

Концепт «нежность» и «нежная идея» в творчестве Зинаиды Гиппиус – контексты понимания

Koncept „czułość” i „czuła idea” w twórczości Zinaidy Gippius – konteksty rozumienia. Przedmiotem badań i materiałem postępowania analityczno-interpretacyjnego uczyniono opowiadanie Z. Gippius *Nezhnost'* (Czułość) z emigracyjnego okresu jej twórczości. Deszyfracji poddano tytułową kategorię czułość, wskazując na jej źródła (preteksty) u W. Rozanowa i M. de Scudéry, traktując ją jako pojemne pole semantyczne (aksjologiczne) obejmujące pozytywne wartości – delikatność, otwartość na Innego, troskę, dobroć, gościnność, odpowiedzialność – a u Gippius związane z koncepcją „innej miłości”. Zaproponowano dialogiczne podejście metodologiczne, wykorzystując Bachtinowskie pojęcie „narastającego” kontekstu rozumienia, konfrontując badany tekst z innymi tekstami kulturowymi i z ujmowaniem deszyfrowanego konceptu w europejskiej myśli filozoficznej – u Bubera, Marcela, Lévinasa oraz Barthesa. Ukazano istniejące analogie i zbieżności w odczytywaniu pojęcia czułości. Ustalono, że czułość jest figurą semantyczną określającą szczególny (projektowany) rodzaj relacji z Innym, w jej wymiarze etycznym i metafizycznym; jest aktywnością podmiotu etycznego i jego przekierowanej świadomości: sposobem bycia-dla-Innego i odpowiedzialnego bycia-przy-Innym (prichastnost').

Słowa kluczowe: aksjologiczne/semantyczne pole czułości, relacja z Innym, Gippius, Lévinas, Barthes.

The concept of ‚tenderness’ and ‚tender idea’ in the works of Zinaida Gippius – contexts for understanding. Subject of our research, and the material for the analytical-interpretative procedure was the short story by Z. Gippius, entitled *Nezhnost'* (Tenderness) from the émigré period of her work. We decrypted the title category of *tenderness*, indicating its sources (*pretexts*) in works by V. Rozanov i M. de Scudéry, treating it as a capacious semantic (axiological) field encompassing positive values – gentleness, openness to the Other, care, loving-kindness, hospitality, responsibility – which in Gippius are tied with the concept of „other love”. Applying Bakhtin’s concept of the „growing” context of understanding and confronting the studied text with other cultural texts and with the treatment of the decrypted concept in European philosophical thought – in Buber, Marcel, Lévinas and Barthes, were all proposed as part of dialogical

approach. We demonstrated the existing analogies and similarities in reading the concept of tenderness. We found that tenderness is a semantic figure that defines a specific (projected) type of relationship with the Other, in its ethical and meta-physical dimensions; it is the activity of the *ethical subject* and its redirected consciousness: a *modus* of being-for-the-Other and of responsible being-at-the-Other (*prichastnost'*).

Keywords: axiological/semantic field of tenderness, relation with the Other, Gippius, Lévinas, Barthes.

Слово «нежность» и его дериваты «нежная», «нежное», «нежный» появляются в разных жанровых формах творческого наследия Зинаиды Гиппиус, в её поэзии, переписке, в художественной прозе¹. В предлагаемом исследовании мы сосредоточимся на последней – точнее на рассказе, созданном в период эмиграции и озаглавленном *Нежность* (1935). С точки зрения интересующей нас проблемы это рассказ-загадка. Концепт, о котором пойдет речь и который требует дешифровки появляется именно в заглавии и лишь один раз в самом тексте рассказа – в высказывании героя-рассказчика, можно сказать «нежного повествователя», носителя «нежной идеи».

I. Текст и претексты. Розанов и/или Madeleine de Scudéry

Дешифровка концепта или категории *нежность*, заданной заглавным словом рассказа Гиппиус, предполагает, на наш взгляд, определённый методологический и интерпретационный подход. С одной стороны, анализ внутритекстовых смысловых сцеплений, смысловой текстуры, а также «трансгрессии смысла» поверх очевидного сюжета, о чем далее. С другой, учет интертекстуальных связей и того культурного контекста, который напрашивается, когда ставится вопрос о концепции нежности. Все это вызывает потребность в диалогической установке, близкой Гиппиус, как поклонницы Достоевского. Актуальной и продуктивной остается Бахтинская формула «наращивания» и предвосхищения дальнейшего контекста, трактовка понимания как соотношения одного текста с другими текстами, истолкования одного смысла с помощью другого, изоморфного².

¹ Наиболее репрезентативным поэтическим произведением писательницы является стихотворение *Вечно женственное* (1938 г.). См. слова «Чтоб Нежная узнавала / Свой чистый образ в нем (...)». З. Гиппиус, *Стихотворения*, Санкт-Петербург 1999, с. 266. Определение *нежный* (вечер)/*нежные* (глаза) – это, можно сказать, постоянные и значимые эпитеты в творчестве Гиппиус.

² См. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 382.

Наша цель – выявить **смысл** нежности и его составляющие в рассказе Гиппиус, показать, как он подкрепляется интертекстом, позволяющим обнаружить семантические обертоны концепта. Сначала попробуем установить его источник. Это прежде всего Василий Розанов – понятие «нежной идеи» в заглавии статьи восходит именно к нему. Он различает «нежные идеи» и «железные идеи». Первые связывает с любовью³. Следует назвать и другой источник; он связан с Францией, где Гиппиус создала свой рассказ, и французской культурой, знатоком которой, несомненно, была. Имеется в виду известное произведение Madeleine de Scudéry *Clélie* (1660 г.): в истории культуры оно стало известным прежде всего из-за знаменитой *Carte de Tendre* или *Carte du Pays de Tendre*. Обращает на себя внимание что она упоминается в одном из *lettre d'amour* Марины Цветаевой молодому поэту Николаю Гронскому, написанном во время пребывания в эмиграции во Франции. Вот, что пишет Цветаева, определяя характер отношений с адресатом: «Мы с Вами так много путешествовали мысленно, всю карту исходили! А вот Вам и уголок *Carte de Tendre*».⁴

Знала ли Гиппиус роман Scudéry – с уверенностью сказать трудно, но, думается, не зная его она не могла. Отметим, что *Carte de Tendre* упоминается в *Ade* Владимира Набокова; напрашивается вывод о существовании этого мотива в читательском и культурном сознании того времени. Так или иначе, это важный контекст и топос мышления о нежности. Сама же Карта Нежности обозначает воображаемое топографическое место, в сущности, утопическое. Знаменитая символическая карта населена местами-знаками, имеющими аффективный и аксиологический характер. Центральным местом – столицей страны Tendre является прекрасный город Нежность, расположенный над рекой Клятвой. Другие места – это Забота, Чувствительность, Уважение и Дружба, а также – знаменательно – Большое Сердце, Большое служение, Щедрость, Легкость и Искренность⁵. Противоположностью Нежности и ценностей с ней связанных является **Равнодушие**, оно в страну Нежности не имеет доступа⁶. Тем самым Карта Нежности называет положительные аффекты и ценности, проецируя сеть отношений в воображаемой идеальной стране. Как мы увидим далее, с подобным

³ В. Розанов, *Уединенное*, Москва 1998, с. 524. Нежность как отношение к миру, по Розанову, противопоставлено безучастию (ibidem, с. 541).

⁴ М. Цветаева, *Письма 1933–1936*, сост. Л. Мнухин, Москва 2016, с. 32.

⁵ См. Карта Нежности: <https://www.pinterest.fr/pin/328270260310643814/> [dostęp 24.10.2020].

⁶ См. А. Manguel, G. Guadalupi, *Słownik miejsc wyobrażonych*, przeł. P. Bikont i in., Warszawa 2010, s. 746–747; *Carte de Tendre*: https://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_de_Tendre [dostęp 20.10.2020]. Здесь и далее все подчеркивания мои (М. Ц.-Л.), кроме оговоренных случаев.

ценностным подходом мы имеем дело в рассказе Гиппиус: носителем или выразителем этих ценностей является протагонист Иван Слетов, приехавший к матери рассказать свою «любовную историю». Рассказать означает для него – понять, **что случилось** и почему так **случилось**; на самом деле это не столько рассказ, сколько диалог. Голосу Слетова противопоставит голос жены Вари и «третьего» – матери; ее знание/незнание, мышление «по людской привычке» («Ты ослеплен»)⁷, которое не в состоянии проникнуть в суть отношения с Другим.

II. Нежность как фигура отношения с Другим

Мартин Бубер, автор книги *Я и Ты*, с которой Гиппиус, подобно другим представителям русской диаспоры в Париже (Шестову, Бердяеву и др.), была ознакомлена, в работе *Проблема человека* писал следующее: «Нежная поверхность в нас требует Другого»⁸. Нежность и Другой – понятия, коррелирующие друг с другом. Нежность определяет характер отношений с Другим. Другой не есть «оно» (у Бубера) или безличный «он» (у Габриэля Марселя), а именно *ты*. Именно это кардинальное противопоставление присутствует и тематизируется в рассказе *Перламутровая трость*, написанном в 1933 г., который есть свидетельство пребывания Гиппиус в русле европейской философской мысли⁹. Поэтому адаптивное использование этих категорий и их приложение к рассказу *Нежность* представляется оправданным и продуктивным. При этом имеются в виду не только категории, присутствующие у Бубера и Марселя, в сущности, современников Гиппиус, но также у Эммануэля Левинаса, основные сочинения которого возникли после написания рассказа и после смерти писательницы. Тем более близость или совпадение некоторых мотивов у Гиппиус с мыслью автора *Гуманизма другого человека* заслуживает внимания и осмысления. Прежде чем вскрыть эти аналогии и их значение для понимания интересующего нас рассказа, отметим следующее: *Нежность* – это любовный рассказ, в центре которого, казалось бы,

⁷ З. Гиппиус, *Арифметика любви. Неизвестная проза 1931–1939 годов*, Санкт-Петербург 2003, с. 265. Далее ссылки на это издание указываются в скобках, прямо в тексте.

⁸ М. Бубер, *Два образа веры*, пер. с нем. М.И. Левиной и др., Москва 1999, с. 295.

⁹ Ср. «Ты открывает больше, чем может изведать Оно.» (*ibidem*, с. 29). Ср. также «(...) другой, в этой мере, в какой я мыслью себя существующим **для него** становится для меня „ты“.» Г. Марсель, *Метафизический дневник*, пер. В. Быстрова, Санкт-Петербург 2005, с. 283. Добавим, что Бубер и Марсель несомненно существовали в сознании представителей русской интеллектуальной диаспоры в Париже. Ср. в этой связи хотя бы: *Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером*, сост. О. Табачникова [в приложении письмо Буберу 1932 г.], Москва 2011, с. 165–167.

банальная история ухода жены (Вари) от мужа и ее измены. На самом деле существенным оказывается то, каким образом писательница преодолевает банальную схему, обновляя жанр рассказа¹⁰ концептом нежности как художественной и мировоззренческой **инновации**, ставя в центре осознание и осмысление отношения с другим человеком как Ты. Правда, как было отмечено, эта проблема уже существовала в европейской философской мысли, однако с акцентом на онтологическом аспекте отношения с Другим. Инновация же Гиппиус заключается в том, что писательница выявляет аксиологический и этический аспекты этого отношения, поверх бытийственного¹¹. В основе этого отношения – **«иная любовь»: ситуация, когда, по словам героя-рассказчика, «иначе любишь (...)**», без притязания на власть и обладание. Как нам представляется, именно проект осуществления «иной любви», в ее богатом семантическом объеме, в рассказе именуется Нежностью. Возникает вопрос: в чем суть любви-нежности, что положено в ее основу, только ли аффект, эмоциональность? Рискнем утверждение, отсылающее к рефлексии упомянутого Марселя: у основ «иной любви»/ нежности лежит то, что философ называет **причастностью**, «присутствием у» (*chez*)¹², определяющей *реальность* субъекта и его особый подход к Другому, принадлежность и открытость ему¹³.

Прибегая к другим понятийным терминам, можно указать на корреляцию с Бахтинским *участным сознанием*, *участным мышлением*¹⁴. У Гиппиус же ядром нежности является озабоченность Другим,

¹⁰ М. Цимборска-Лебода, *Любовные истории и дискурс телесности в прозе писателей русской диаспоры Парижа (З. Гиппиус, М. Осоргин, Г. Газданов, И. Бунин)*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria XII, tom monograficzny przygotowany na Międzynarodowy Kongres Slawistów, red. L. Suchanek, Warszawa 2012, s. 37–43.

¹¹ Подтверждением важности этого аспекта в раннем творчестве Гиппиус может служить стихотворение 1907 г. *Женское «Нет»*.

¹² В *Метафизическом дневнике* философ говорит о причастности самой жизни и миру – о причастности вине: «(...) я вынужден думать о виновном как о человеке (...)». Г. Марсель, *Метафизический дневник*, *op. cit.*, с. 374. В работе *Le mystère de l'être (Тайна бытия)* Марсель связывает причастность с готовностью принять Другого у себя (ставя акцент на метафизическом значении местоимения «у» (*chez*) – т.е. в своем доме, в своем сердце. Причем это принятие означает поступок, способ действия, который противостоит «внутреннему бездействию, каким является *не-нежность* или равнодушие» (G. Marcel, *Tajemnica bytu*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1995, s. 141).

¹³ По мнению Марселя, это происходит в любви и посредством любви. Не являясь адекватным познанием, ни привилегированным знанием, она предшествует знанию, как и оценке. Марсель замечает, что любовь связана с «выходом из я»; она предполагает освобождение от я, которое вместо того, чтобы полагать себя как сущность, «разбрызгивает» себя в любви. Г. Марсель, *Метафизический дневник*, *op. cit.*, с. 381.

¹⁴ Впрочем, Бахтин говорит о долженствовании как установке сознания и *долженствующей причастности* (см. И. Пешков, *М.М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка*, Москва 1996, с. 63).

забота о нем, отказ от эгоизма («растрачивание» себя ради Другого), который Соловьев полагал условием любви и проявлением ее истины. Действительно ли в рассказе мы имеем дело с ситуацией отсутствия эгоизма и эгоцентризма? Желая осуществить свое бытие (так это понимает муж, в отличие от его матери, считавшей это «преступлением»), Варя уходит к певцу. Слетов уважает этот выбор («Могло быть хуже»); его поведение и отношение к жене основано на признании свободы Другого, его права идти своей дорогой, «жить по своей природе» (263), совершать ошибки. Притом он хочет быть причастным этим ошибкам: озабоченность, желание всячески помочь («заботиться, хотя издали») являет собой суть «иной любви» – нежности. В этом плане Иван Слетов это *нежный* герой (нежный муж) и субъект особого рода. Особое качество его субъектности, созвучно той, о которой писал цитированный Марсель; оно проявляется на фоне оценочного речевого поведения его матери, застывшей в «окаменелостях» сознания (определение Гиппиус). С ее точки зрения разрушение брачного союза – вина Вари, требующая наказания и исключаящая прощение, с точки же зрения *нежного* субъекта такой вины в свободном решении жены – нет.

III. Нежность и субъект. Тайна Другого

Как субъект, испытывающий наращивание нежности («А у меня особая нежность к ней росла», 263), понимаемой не только в своей аффективной основе, но также действенной, Слетов лишен интолерантности к Другому. Ушедшую жену он любит и опекает, потому что «она есть»¹⁵ в инакости своего женского бытия, к которому он не перестает быть причастным, и в котором в определенной мере присутствует. В итоге, своей причастностью он ставит себя в позиции заботливого сторожа, издали следившего за судьбой жены, как своего ближнего («Вот только здоровье у нее хрупкое (...). Непременно напишу, чтоб, если устанет или заболит, вернулась ко мне. Я ее выхожу» (264). Библейский «Каинов ответ» Ивана Карамазова («Сторож я что ли брату моему...»)¹⁶ чужд ему.

¹⁵ Г. Марсель, *Метафизический дневник*, *op. cit.*, с. 381.

¹⁶ Ср. Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, т. 1, Москва 1970, с. 270. К этой формуле Достоевского, а также словам Зосимы (*ibidem*, с. 348, 351, 354, 372–373) часто возвращается Левинас, подвергая их интерпретации и делая основой своей этики и своего понимания человеческой субъектности. Ср. напр., E. Lévinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-L'Autre*, Paris 1991, p. 120–122; E. Lévinas, *Éthique et Infini*, Paris 1982, p. 95, 97. Подробнее: М. Цимборска-Лебода, «Каинов ответ Богу», или *Ответственность (Я-для-Другого): от Достоевского до Левинаса*, [в:] *Русская словесность в мировом культурном контексте*, ред. И. Волгин, Москва 2008, с. 214–222.

В этом смысле его особая нежность, включающая дарственность – дар из себя самого, означающая бытие-для-Другого, ставит его в позиции этического субъекта, сущность которого в концепции Левинаса (о котором далее) выражается в уязвимости, чуткости, ответственности. Эти атрибуты героя, особая жалость к жене, противостоят равнодушию и нетолерантности его негодующей матери, определяют его поведение и его экзистенциальную ситуацию, предвещаемую Достоевским: «любить на самом деле», быть «ответчиком» за «грех людской». При всем при том, герой не оценивает Другого (жены) в категориях вины и нравственности. Скорее всего вину герой ищет в себе (эхо формулы Зосимы «Я виноват больше всех»¹⁷), в своем прежнем непонимании тайны Другого, тайны женского бытия. («Я-то знал давно, только не все так понимал..., как теперь понимаю», «Теперь я знаю, почему Варю не понимал» (262, 264). Осознание присутствия тайны в другом человеке, уважение к этой тайне, пронизывающее аффективную и волитивно-действенную сторону существа героя, являет собой несомненное художественное и концептуальное открытие З. Гиппиус. Устами нежного рассказчика она выражает мысль о неподвижности женского:

«Это женское, а женское нельзя понять, да и не нужно, оно и само себя разве понимает»; «А природа уж такая, то есть женская, что не позволяет знать, что завтра будет, куда повлечет» (265).

Соотнесение нежности с тайной Другого очень важно и фундаментально, эта связь находит подтверждение в рефлексии уже упомянутого Левинаса, почитателя и интерпретатора Достоевского. Творчество автора *Братьев Карамазовых* и является тем общим звеном, которое связывает «находку» Гиппиус с Левинасом, и позволяет объяснить аналогии, наблюдаемые в пределах их мышления.

Понятие *нежность* (*Tendre, Régime du tendre*) появляется в книге Левинаса *Totalité et Infini* – в главе о феноменологии Эроса, в связи с размышлениями о сущности женского и Вечной Женственности. Мы находим здесь те ключевые мотивы, что и в рассказе Гиппиус. Обращает на себя внимание уже начальная фраза указанной главы книги. Она содержит определение любви, обнаруживая ее смысл.

«L'amour vise Autrui, il le vise dans sa faiblesse (...). Aimer, c'est craindre pour autrui, porter secours à sa faiblesse»¹⁸. «Любовь обращается к Другому – и обращается к нему в его слабости. Любить – значит бояться за другого человека и нести помощь его слабости».

¹⁷ «Воистину я за всех, может быть, всех воновнее ...». Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, с. 348.

¹⁸ E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris 1971, p. 286.

При этом Левинас сразу же подчеркивает, что *слабость* не означает низкой степени определенного атрибута Другого, его порочности. *Слабость* определяет другость Другого, его инакость и его хрупкость. Напомним, что именно *это* Соня Мармеладова обнаруживает в лице Раскольников¹⁹ (после убийства); то есть слабость, которая **призывает**, требует отклика и помощи. Учтем, однако: в книге, о которой идет речь, таким образом понятая любовь и нежность связывается с феноменом женственного, трактуемого как исток (и образец) концепта другости. Женственное с одной стороны вызывает нежность, с другой же, в определенном смысле, является ее воплощением. У Гиппиус же, как было отмечено выше, мы имеем дело с первым случаем. Женственное, в своей другости/слабости вызывает у героя рассказа все то, что Левинас вкладывает в понятие *любовь/любить*, а именно боязнь за другого, желание нести ему помощь, вопреки всему, то есть *нежность-жалость*²⁰.

Стоит сосредоточиться на том, как Левинас истолковывает нежность в собственном смысле слова и привести его высказывание:

«L'épiphanie de l'Aimée, ne fait qu'un avec son régime de tendre. La manière du tendre, consiste en une fragilité extrême, en une vulnérabilité»²¹. «Эпифания Любимой совершается только вместе с ее нежностью. Способ [бытия] нежности заключается в экстремальной деликатности и уязвимости».

То есть, эпифания женского (любимой), по Левинасу, соединяется в одно целое с ее сущностной нежностью («son régime de tendre»). Способ бытия нежности зиждется на предельной уязвимости, хрупкости. Думается, подобным образом воспринимает женственность своей жизненной спутницы герой рассказа Гиппиус. Он подмечает в жене то хрупкое и непрочное (деликатное), которое требует чуткого подхода, отзывчивого понимания, а им именуется нежностью. Ибо, нежность в собственном смысле слова, если остаться в контексте мысли Левинаса, означает еще нечто другое.

«Le tendre désigne une manière, la manière de se tenir dans le no man's land, entre l'être et le ne-pas-encore être»²². «Нежность – это модус, способ поведения в *no man's land*, между [данным] бытием и *еще-не-бытием*».

¹⁹ Эту сцену комментирует Левинас, соотнося доброту с «ненасытимым состраданием» у Достоевского. См. Э. Левинас, *Время и Другой. Гуманизм другого человека*, пер. А. Парибка, Санкт-Петербург 1998, с. 166.

²⁰ Это понятие присутствует в рассказе писательницы *Небесные слова* 1902 г. См. З. Гиппиус, *Избранное*, Москва 1997, с. 730. Из другого рассказа явствует, что нежность (любовь) «нежнее дружбы» (*ibidem*, с. 612).

²¹ E. Lévinas, *Totalité et Infini, op. cit.*, p. 286.

²² *Ibidem*, p. 290.

В высказываниях Гиппиус перспектива подобного переключения от данного к желанному или должному – есть топос ее мышления²³. Интересующий нас рассказ позволяет судить, что речь идет об истинном, **желанном** отношении между Я и Ты²⁴. Нежность есть имя, выражающее суть этого многоаспектного, проецированного отношения, указывающее на то, насколько важным является для человека *включить себя в отношение*, быть в отношении (*un soi en relation*²⁵), расширяя объем своего я наращиванием нежности к Другому. Используя язык В. Соловьева и Ролана Барта, к мысли которого нам подобает подойти²⁶, можно сказать, что это отношение является утопическим или *сверхутопическим*, в особом понимании социальной утопии²⁷. В курсе парижских лекций и семинаров 70. гг. (1976–1977), которые читались в Collège de France и были озаглавлены *Comment Vivre Ensemble*, Барт отмечает: „Grand vision claire de l’utopie (hupar), une distance pénétrée, irriguée de tendresse ...”²⁸. «Большое светлое видение утопии (hupar), дистанция, проникнутая нежностью (...).» В другом месте Барт пользуется синонимным словом *деликатность*, чтобы назвать им ценность очень важную в его утопии отношения с Другим.

«Delicatesse voudrait dire: distance et égard, absence de poids dans la relations, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Le principe en serait: ne pas manier l’autre, les autres, ne pas manipuler, renoncer activement aux images (...). Utopie proprement dite, car forme du Souverain Bien.»²⁹ «Деликатность означает дистанцию, и всматривание, уважение, отсутствие тяжести в отношении и одновременно живую теплоту этого отношения. Но принцип в нем таков: не владеть Другим, Другими, не манипулировать, не воспринимать Другого сквозь внешний образ (...). Утопия в собственном смысле [слова], так как являет Высшее Добро.»

Категория деликатности появляется в мышлении Барта также во *Фрагментах речи влюбленного* – и знаменательно – в главе *Сострадание*.

²³ З. Гиппиус, *Арифметика любви*. *op. cit.*, с. 392, 170.

²⁴ См. в письме Гиппиус А. Суворину: «Но путь людского сознания не кончен, и есть в нем повороты, ведущие [его] дальше». *Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус*, кн. первая, сост. Н. Богомолов, М. Павлова, отв. ред. О. Коростелев, Москва 2018, с. 61.

²⁵ P. Ricoeur, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. M. Drwięga, Kraków 2018, s. 100.

²⁶ М. Цимборска-Лебода, *Еще об эротической утопии: Утопия идеальной личности, от Ролана Барта до Владимира Соловьева*, [в:] *Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий*, ред. А. Майер-Фраатц и О. Сазончик, Wiesbaden 2016, с. 27–37.

²⁷ По Бердяеву, ошибочно думать, что утопии неосуществимы: «Утопии могут осуществляться». Н. Бердяев, *Царство Духа и Царство Кесаря*, Москва 1995, с. 353.

²⁸ R. Barthes, *Comment Vivre Ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris 2002, p. 177.

²⁹ Ibidem, p. 179–180.

Мне больно за другого. Деликатность соотносится здесь с состраданием (compassion), но боль за Другого, со-переживание с ним, в интерпретации мыслителя, не может состояться без некоторой дистанции. При этом деликатность, сопровождающая сострадание, исключает нажим³⁰.

Существенно, что в своих размышлениях Барт нюансирует качество отношения с Другим, совместного обитания в мире. Во-первых, важным оказывается теплота, соучастие (сострадание) или причастность (*мне больно за Другого*); во-вторых, дистанция, ненавязчивость в общении с Другим, *деликатность* – легкость в прикосновении к Другому. Показательно, что все эти элементы мы находим в рассказе Гиппиус; они могут быть скоррелированы с поведением «идеального» мужа в этом произведении. Достаточно привести некоторые его фрагменты, подтверждающие деликатность героя в его желании: не стеснять Другого, не посягать на его свободу:

«Никогда я не спрашивал, где она, с кем была (...). Так мы и мучались оба, я – ее мучением, главное. Но как его прекратить? Как сделать, чтобы она ничего не боялась?

— Одно время я думал просто подойти, обнять с **лаской, шепнуть:** доверься, мол, мне, Варюша; я, ведь, только **чтоб ты была довольна. Я на все готов.** Поживи на свободе, одна, или как захочется. Если я тебе понадобится – **мне и то хорошо, знать, что тебе хорошо...** Много раз хотел так попытаться, да нет: хуже только расстрою, очень вросло в нее недоверие: ведь я – «муж» (263).

В этом и других фрагментах речи героя проявляется необычайная готовность быть чутким и деликатным по отношению к ушедшей жене («Беспокоюсь, не заболела бы», 264), т.е. та фундаментальная потребность, которую Барт называет нежностью. Он указывает на две стороны нежности. С одной, отмечает присущую человеку потребность испытывать нежность, с другой «потребность быть нежным к другому»³¹. Он говорит о взаимном материнствовании и в связи с таким пониманием нежности о «**возвращении к корням всяких отношений**» («Nous revenons à la racine de toute relation»)³²; точнее говоря, о **возвращении к корню/истоку всякого отношения.** (Вспомним у Бубера: «В Начале

³⁰ «Я буду, стало быть, страдать с другим, но без *нажима* (...) Такому поведению, одновременно очень эмоциональному и очень рассудочному, очень влюбленному и очень окульгуренному, можно дать имя: это *деликатность*; она словно «здоровая» (цивилизационная, художественная) форма сострадания (Ата-богиня смятения, но Платон говорит о ее деликатности: ее нога *крылата*, она касается легко)». Р. Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, пер. В. Лапицкий, Москва 1999, с. 354–355. Курсив Барта.

³¹ Ibidem, с. 203.

³² R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, p. 265.

отношение»³³). Корнем всякого отношения и того, что находится в **поле нежности** является для Барта доброта (присутствующая – *bonté* – на Carte de Tendre у Скюдери). Иначе, чем Левинас, он пишет о **взаимной доброте**: мы испытываем нежность (потребность нежности) и дарим ее, ибо и сами нуждаемся в этом; дарить нежность есть пра-изначальная человеческая потребность («... nous nous enfermons dans une bonté mutuelle»³⁴). У Левинаса и у Гиппиус подобной симметрии не наблюдаем. Нежность явно не симметрична (ср. «Я ведь только чтобы ты была довольна»). Притом если фигурой нежности, как было отмечено выше, является *иная любовь*, порывающая с «чувством собственности», власти и обладания, то ее суть у Гиппиус выражается словами, определяющими характер нежного отношения: «Другое дело, если «чувство собственности» к близкому, **а если нет – иначе любишь**. Тогда ее [женщину] надо ласкать, угревать, веселить; уйдет – оставить, издали заботиться. Прийдет – угреть» (264). «Придет – угреть» – очень важные слова, вызывающие ассоциации с формулой гостеприимства³⁵, в его значении у Марселя и Левинаса.

В этой связи один аспект, находящийся в смысловом поле нежности, а подмеченный Бартом, думается, эксплицирован в недостаточной степени. Речь идет о самом понимании доброты и Блага (оно имеет у Барта ключевое значение), являясь высшей ценностью. Ведь тот проект нежного поведения, который развертывает и реализует герой Гиппиус, без доброты не получил бы осуществления. Но означает ли это, во-первых, что нежность включается в поле того, что Левинас называет этическим отношением? Во-вторых, что нежность не проявляется лишь в эмпирии, но осуществляется как бы в *эмпирее* (Флоренский) или по крайней мере это предполагает. Поэтому мы вправе говорить о метафизике нежности³⁶. В известной статье *Арифметика любви*, возникшей не без инспирации В. Соловьева, Гиппиус указывает на перспективу истолкования творчества человека как борьбы за какую-нибудь ценность, «за превращение бытия потенциального в действительное» (335). Протагонист рассказа

³³ М. Бубер, *Я и Ты*, [в:] *Два образа веры*, *op. cit.*, с. 35.

³⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 265.

³⁵ Г. Марсель, *Опыт конкретной философии*, пер. В. Большакова и В. Визгина, Москва 2004, с. 74. Знаменательно в этой связи присутствие эпитета „czuły” в стихотворении Эдварда Стахуры *Dookola mgła*: „I zapędź, do czułych zakulaj mnie drzwi!”. Нежное означает здесь гостеприимное, доброе. <http://wiersze.doktorzy.pl/mgla.htm> [dostęp: 20.10.2020].

³⁶ «Метафизика возвращает полноте бытия подлинные ценности и их иерархию. И возвращает человеку его сущность». Ж. Маритен, *Творческая интуиция в искусстве и поэзии*, пер. В.П. Гайдамака, Москва 2004, с. 104. Сама Гиппиус всю жизнь склоняясь к метафизике, писала о «вложенных в человека аспирациях», о поисках «полноты любви» и потенциях «личной любви» (335).

Нежность, несомненно, в определенной мере, ведет такую борьбу – на уровне сознания, отталкивания от формальной этики, социальных стереотипов, они же укоренены в мышлении и его матери, считавшей Варю «безнравственной женщиной», и даже его жены («ведь я – „муж”»). При этом существенным оказывается отталкивание самого героя от себя прежнего, от своего прежнего понимания/непонимания Другого.

Вернемся к первому аспекту проблемы «нежность и доброта». Почему доброта, которую у Гиппиус знаменует **жалость**, со-страдание и со-участие, есть проявление или даже условие этического отношения, опровергавшего, как уже отмечалось «Каинову логику». «Быть для Другого – пишет Левинас, это быть добрым (...)»³⁷. Однако *бытие-для-Другого*, согласно его словам, это не просто понятие среди других понятий, это «не мое понимание этого концепта, это **моя доброта**». Имеется в виду отнюдь не абстрактное утверждение другого существа, а практическое, – в действии, в этическом жесте доброты³⁸, которая превалирует всякие предварительные суждения и оценки. Созвучны концепту Гиппиус и следующие слова Левинаса: «Факт, что, существуя для другого, я существую **иначе**, чем существую для меня самого, в этом сказывается сама мораль»³⁹. Та мораль, которая, согласно Левинасу, является «первой философией»⁴⁰. Быть-для-Другого означает **существовать иначе** – в поле доброты (у Левинаса) или **любить иначе** – в поле нежности (у Гиппиус). Существенно и то, что в интерпретации Левинаса, доброта «не излучает свой свет на анонимность какого-то коллектива (...)»⁴¹, напротив, она проливается на личность и личный союз двоих, в своей сути являясь **ненасытимой**. Также и в этом смысле она коррелируется с нежностью. Стоит еще раз, в этой связи, привлечь бартианскую формулу нежности: «нежность сплошь бесконечная, **неутолимая** метонимия»⁴². Думается, эта формула подтверждает исходный тезис наших размышлений: концепт нежности в рассказе Гиппиус расшифровывается как смысловое поле, которое образуют аффекты и волевые акты, связанные с качеством испытываемой и даруемой любви («иная любовь»),

³⁷ E. Lévinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 292.

³⁸ „Я принимаю другого человека, который появляется в моем доме, открывая перед ним дом (...)». Ibidem, p. 293. Отсюда акт доброты, служения и гостеприимства вписывается у Левинаса в понятие метафизики, как отношения с Другим. См. ibidem, p. 334.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, p. 341. В другой работе философ акцентирует социальное значение «доброты ответственности», которая вместе с *не-равнодушием* (*non-indifférence*), являет собой «первичный язык» и «инициальное событие встречи» (E. Lévinas, *Hors sujet*, Paris 1987, p. 168–169).

⁴² Р. Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, op. cit., с. 204.

а также поведение неэгологического субъекта, назначенное знаком «новой этики». Нежность приходится интерпретировать как «привилегированный способ присутствия для Другого» и качество отношения с ним, как «модальность бытия»⁴³.

Не с таким ли осмыслением нежности мы имеем дело уже в раннем эпистолярном дискурсе Гиппиус – в письме Николаю Минскому 1892 года: «Я буду нежная и ласковая, **буду к вам всей душой, буду так, как быть хочется**»⁴⁴.

Библиография

- Барт, Ролан. 1999. *Фрагменты речи влюбленного*. Пер. В. Лапицкий. Москва: Ad Marginem.
- Бахтин, Михаил. 1986. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бердяев, Николай. 1995. *Царство Духа и Царство Кесаря*. Москва: Республика.
- Бубер, Мартин. 1999. *Два образа веры*. Пер. с нем. М.И. Левиной и др. Москва: АСТ.
- Гиппиус, Зинаида. 2003. *Арифметика любви. Неизвестная проза 1931–1939 годов*. Санкт-Петербург: Росток.
- Гиппиус, Зинаида. 1997. *Избранное*. Москва: Terra-Terra.
- Гиппиус, Зинаида. 1999. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Новая библиотека поэта.
- Достоевский, Фёдор. 1970. *Братья Карамазовы*. Т.1. Москва: Художественная литература.
- Левинас, Эммануэль. 1998. *Время и Другой. Гуманизм другого человека*. Пер. А. Парибка. Санкт-Петербург: Изд. Высшей религиозно-философской школы.
- Маритен, Жак. 2004. *Творческая интуиция в искусстве и поэзии*. Пер. В.П. Гайдамака. Москва: РОССПЭН.
- Марсель, Габриэль. 2005. *Метафизический дневник*. Пер. В. Быстрова. Санкт-Петербург: Наука.
- Марсель, Габриэль. 2004. *Опыт конкретной философии*. Пер. В. Большакова и В. Визгина. Москва: Республика.
- Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером*. 2011. Сост. О. Табачникова. Москва: УМСА-Press.
- Пешков, Иван. 1996. *М.М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка*. Москва: Лабиринт.
- Розанов, Василий. 1998. *Уединенное*. Москва: Республика.
- Цветаева, Марина. 2016. *Письма 1933–1936*. Сост. Л. Мнухина. Москва: Эллис Лак.

⁴³ E. Lévinas, *Hors sujet*, op. cit., p. 51.

⁴⁴ *Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус*, op. cit., с. 181.

- Цимборска-Лебода, Мария [Cymborska-Leboda, Maria]. 2016. «Еще об эротической утопии: Утопия идеальной личности, от Ролана Барта до Владимира Соловьева». В: *Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий*. Ред. А. Майер-Фраатц и О. Сазончик, 27–38. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag.
- Цимборска-Лебода, Мария. 2008. «"Каинов ответ Богу", или Ответственность (Я-для-Другого): от Достоевского до Левинаса». В: *Русская словесность в мировом культурном контексте*, ред. И. Волгин, 214–222. Москва: Лабиринт.
- Цимборска-Лебода, Мария [Cymborska-Leboda, Maria]. 2012. «Любовные истории и дискурс телесности в прозе писателей русской диаспоры Парижа (З. Гиппиус, М. Осоргин, Г. Газданов, И. Бунин)». W: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria XII, tom monograficzny przygotowany na Międzynarodowy Kongres Slawistów, 37–43. Red. L. Suchanek. Warszawa: Polska Akademia Nauk. Komitet Słowianoznawstwa.
- Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус*. 2018. Кн. Первая. Сост. Н. Богомолов, М. Павлова, отв. ред. О. Коростелев. Москва: ИМЛИ РАН.
- Barthes, Roland. 2002. *Comment Vivre Ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Texte établi, annoté et présenté par C. Coste. Paris: Éd. du Seuil.
- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éd. du Seuil.
- Carte de Tendre*: https://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_de_Tendre [dostęp 20.10.2020] oraz <https://www.pinterest.fr/pin/328270260310643814/> [dostęp 24.10.2020].
- Lévinas, Emmanuel. 1991. *Entre nous. Essai sur le penser-à-L'Autre*. Paris: Figures Grasset.
- Lévinas, Emmanuel. 1982. *Éthique et Infini*. Paris: Fayard et Radio-France.
- Lévinas, Emmanuel. 1987. *Hors sujet*. Paris: Fata Morgana.
- Lévinas, Emmanuel. 1971. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Kluwer Academic.
- Manguel, Alberto i Guadalupi, Gianni. 2010. *Słownik miejsc wyobrażonych*. Przeł. P. Bikont i in. Warszawa: PIW.
- Marcel, Gabriel. 1995. *Tajemnica bytu*. Tłum. M. Frankiewicz. Kraków: Znak.
- Ricoeur, Paul. 2018. *Miłość i sprawiedliwość*. Przeł. M. Drwięga. Kraków: Universitas.
- Stachura, Edward. *Dookoła mgła*, <http://wiersze.doktorzy.pl/mgla.htm> [dostęp: 20.10.2020].

„Пугающая чуткость...”. O ambiwalencji emocjonalnej w liryce Aleksandra Błoka (cykl *Carmen*)

„Пугающая чуткость...” **About emotional ambivalence in Alexander Blok’s poetry (*Carmen* series).** The work of Alexander Blok is a testimony to an extraordinary sensitivity which acts as a filter for the Russian symbolist in the process of perceiving the world. After being disappointed with mysticism, Blok tries to find joy in earthly passion. There are three elements in which Blok’s lyrical „self” is completely immersed, namely the element of nature, the element of the city and the element of love. The latter reaches its apogee in the cycle *Carmen* (1914), born under the influence of passionate fascination with the person of actress L. Andreeva-Delmas. Realism and symbolism become a structural unity here, while the poetic images created are characterised by such duality, typical of Blok’s imagination, internal disharmony, one of the manifestations of which is emotional ambivalence. From the Freudian point of view, tenderness can be seen in the *Carmen* series as a sublimation of sexual instinct. The emotions on which the poet built this lyrical cycle accompany the process of sublimation of bodily desire into tenderness, physical ecstasy into spiritual one.

Keywords: A. Blok, tenderness, libido, anxiety, sublimation

Twórczość Aleksandra Błoka stanowi świadectwo niezwyklej wrażliwości, pełniącej dla rosyjskiego symbolisty funkcję swoistego filtra w procesie percepcji świata². Właściwość owa zdaje się posiadać dwa źródła. Jedno wypływa z klimatu epoki, w jakiej przyszło Błokowi żyć i tworzyć, z jej rozedrgania, wynikającego z gorączkowego poszukiwania nowych podniet, z uzurpowania sobie przez wkraczające na scenę u schyłku XIX stulecia młode pokolenie poetów prawa do bycia teurgami, boskimi posłańcami, którym dane jest

¹ **Adres do korespondencji:** Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, ul. Poczтовая 9, 53-313 Wrocław. **E-mail:** izabella.malej@uwr.edu.pl

² Jak twierdził sam Błok: „Wyrodziłem się z rodziny Błoków. Jestem czuły. Romantyk. Ale tak samo jak oni pokrętny” (A. Błok, *Dzienniki 1901–1921*, tłum. M. Leśniewska, przedm. J. Szymak-Reiferowa, Kraków 1974, s. XII).

spoglądać za zasłonę Mai³. Drugiego źródła poszukiwać należy w samym Błoku, a ściślej w sposobie doświadczania przezeń emocji, w psychicznych zapętleniach, które prowadziły go na skraj nicości, w namiętnych przeżyciach, jakie wyzwalaly w nim kobiety, czy to realne, czy też wyobrażone, idealne, wyśnione⁴. Nierzadko mistyczne rojenia i rzeczywistość w odbiorze Błoka zachodziły na siebie, ich granice rozmywały się, a on sam żył w pół śnie, w pół jawie, błądząc w labiryncie własnej duszy, rozpostartej pomiędzy antypodami świadomości i nieświadomości. Nie bez racji zatem badacze Błokowskiej spuścizny artystycznej wskazują na „porażającą intymność” jako cechę kluczową odczuwania przez autora *Wierszy o Przepięknej Pani* zarówno otaczającej rzeczywistości, jak i siebie samego: „остро личностное, сугубо индивидуальное чувство – влюбленность – становится в его творчестве одной из главных поэтической форм переживания бытия и «вочеловечения» мира”⁵.

Liryki, jakie wyszły spod pióra Błoka na początku drogi twórczej stanowią konglomerat wpływów rosyjskiej i niemieckiej tradycji romantycznej oraz mistycznej poezji Włodzimierza Sołowjowa, będącego apologetą ideału Sofii-Wiecznej Kobiecości⁶. Jeśli na tym pierwszym etapie – tezy (1900–1903), poeta znajdował się pod wpływem mistycznego pragnienia holistycznej syzygii z Duszą świata, to w kolejnych, antytezy (1904–1907) i syntezy (1908–1921), jednokierunkowe marzenie o mistycznej harmonii zostaje zastąpione przez „krażenie” w labiryncie duszy. Po rozczarowaniu mistycznymi rojeniami, Błok znalazłszy się na rozstajach, podejmuje próby odnalezienia radości w ziemskiej namiętności, w jasnej i ciemnej stronie życia. „Восторгов мира не избыть, влюбленность, как фенкс, возникает из пепла (...)”⁷ – pisał poeta we wstępie do tomu *Ziemia pod śniegiem* (*Землявснегу*, 1908). Od tego momentu radość już zawsze będzie nosiła w ujęciu Błoka odmienne, od pełnego mistycznej nadziei oblicza znanego nam z erotycznych

³ Szerzej czytaj: I. Paperno, *The Meaning of Art.: SymbolistTheories*, [w:] *Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism*, ed. by I. Paperno and J. D. Grossman, Stanford University Press, Stanford – California 1994, s. 13–23; З. Р. Жукоцкая, *Свободная теургия: культурофилософия русского символизма*, Москва 2003; М. А. Воскресенская, *Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX веков*, Томск 2003; Т. И. Ерохина, *Личность и текст в культуре русского символизма*, Ярославль 2009.

⁴ Życie Błoka opisuje w kontekście jego drogi twórczej Władimir Orłow. Zob.: В. Орлов, *Жизнь Блока. Гамаюн, птица вещая*, Москва 2001.

⁵ Л. А. Колобаева, *Символы и творческая мифология поэтов. Лирика А. Блока и А. Белого*, [w:] *eadem*, *Русский символизм*, Москва 2000, s. 155.

⁶ Szerzej patrz: О. Matich, *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice*, [w:] *Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism*, *op. cit.*, s. 24–50.

⁷ А. Блок, *Земля в снегу. Третий сборник стихов*, Москва 1908, изд. журн. «Золотоеруно», с. 8.

modlitw, zanoszonych do Przepięknej Pani. Porwany przez wichry namiętności, oszołomiony fizycznym pożądaniem, poeta i jego nastroje ewoluują w kierunku dionizyjskiego szaleństwa i przyjmują z biegiem czasu coraz bardziej demoniczne tony⁸. Można wyróżnić trzy żywioły, w które zanurza się bez reszty „ja” liryczne Błoka, a mianowicie żywioł natury, żywioł miasta oraz żywioł miłości⁹. Ten ostatni zdaje się osiągać apogeum w cyklu *Carmen* (*Кармен*, 1914), zrodzonym pod wpływem namiętnej fascynacji osobą aktorki Lubowii Andriejewej-Delmas¹⁰. Realizm i symbolizm stają się tu strukturalną jednością, kreowane obrazy poetyckie cechuje natomiast tak typowa dla Błokowskiej wyobraźni dwoistość, wewnętrzna dysharmonia, której jednym z przejawów jawi się ambiwalencja emocjonalna.

Obraz-paradoks, na jakim wspiera poeta kręgosłup cyklu *Carmen*, łączący to, co nie jest do połączenia możliwe, ujawnia całą swoją semantyczną antypodyczność w planie psychologicznym. Zasygnalizowana już przeze mnie wcześniej postawa dionizyjska Błoka, która po raz pierwszy ujawniła

⁸ Szerzej czytaj: B. Trojanowska, *Kilka słów o poetyckiej wizji demona w twórczości Aleksandra Błoka*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”: „Studia Filologiczne”, z. 37, „Filologia Rosyjska” 1992/15, s. 85–92.

⁹ Rolę żywiołów w twórczości Błoka analizuje w swoich pracach Dmitrij Maksimow. Zob. np.: Д. Максимов, *Идея пути в поэтическом мире Александра Блока*, [w:] *idem*, *Поэзия и проза Ал. Блока*, Ленинград 1975, s. 6–151.

¹⁰ Romans pomiędzy śpiewaczką i poetą rozpoczął się w sezonie teatralnym 1913/1914 r., kiedy to Błok zauroczony po jednym z petersburskich przedstawień opery Georges’a Bizeta, zaczął zabiegać o względy Delmas. Połączyło ich burzliwe, namiętne uczucie, z którym się nie kryli, spacerując po Petersburgu, chodząc na kolacje do restauracji i na nadewskie bulwary, by podziwiać razem wschody i zachody słońca. Poeta posyłał regularnie kochance czerwone róże i wyznawał miłość w listach (Błok w dziennikach pisał: „Я ничего не чувствую, кроме её губ и колен” – <https://zen.yandex.ru/media/biografia/aleksandr-blok-i-liubov-delmas-pochemu-poet-sbejal-ot-svoei-vozliublennoi-5b84109f16552900aeb-8f06c/11.10.2020/>) oraz w poezji (prócz cyklu *Carmen*, zapisem uczuć do Delmas jest także zbiór *Harfy i skrzypce / Арфы и скрипки*, 1908–1916/ oraz poemat *Słowiczy ogród / Соловьиный сад*, 1915/). Związek ten znalazł swój niespodziewany finał z woli Błoka, który o ochłodzeniu uczuć pisał już w sierpniu 1914 r., by miesiąc później powrócić do żony, Lubowii Mendelejewej. Analizę relacji intymnych Błoka z kobietami zawiera książka Olgi Matich: *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, The University of Wisconsin Press 2005 (rozdz. *The Case of Alexander Blok* oraz *Blok's Femme Fatale*). Z postacią Delmas wiąże się także obecność tematyki cygańskiej w twórczości Błoka, którą w Polsce bada Anna Sobieska. Zob. np.: *eadem*, *Ach, ten „Tiomnyjmorok cygańskich piesien...” (Aleksandr Błok) – o uwiedzionych przez rosyjski romans cygański*, „Pamiętnik Literacki” CIII, 2012, z. 3, s. 143–181. O obecności motywów muzycznych w Błokowskim cyklu *Carmen* i jego relacjach z Delmas czytaj: А.А. Шульдишова, *«Сердце в плену у Кармен»: Литературно-музыкальный анализ поэтического цикла А.А. Блока*, «Вестник Тамбовского университета Серия Филологические науки и культурология» 2016, т. 2, вып. 4 (8), с. 73–83. Natomiast cykl *Carmen* z punktu widzenia konstrukcji formalnej wierszy nań się składających wnikliwie analizuje Efim Etkind: „*Кармен*” *Александра Блока: лирическая поэма как антироман*, „Revue des Études Slaves” 1982, nr 54/4, s. 711–732.

się w cyklach wierszy *Śnieżna maska* (1906–1907) oraz *Faina* (1906–1908)¹¹, prowadzi tutaj do orgiastycznego zapamiętania w żywiole miłości. Wielka siła namiętności, w której władaniu znalazł się Błok poprzez zauroczenie wykonawczynią roli Carmen, łamie wszelkie przeszkody, obala zakazy i ogarnia swym oddziaływaniem cały wszechświat, którego jednym z elementów czuje się sam poeta. W ten sposób ziszcza się, choć iluzorycznie, marzenie Błoka z pierwszego okresu twórczości, o połączeniu się z niebiańskim aspektem Wiecznej Kobiecości. W tym namiętnym żywiole miłości pobrzmiwa także z wielką siłą muzyka świata, sprawiając, iż harmonijnie łączą się ze sobą skrajne emocje: cierpienie i radość, burza i uspokojenie:

Здесь – страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную – постичь ее нет сил.
Там – дикий сплав миров, где часть души
вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.
[...]
Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе – лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

И в зареве его – твоя безумна младость...
Все – музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен¹².

Świadom dwoistości natury ludzkiej, życia i całego kosmosu, poeta osiąga stan osobliwej równowagi i wyzwolenia. Obraz Carmen staje się ucieleśnieniem prawdziwego ideału życia, podporządkowanego kosmicznym zasadom, odmiennym od norm obowiązujących we współczesnej, martwej cywilizacji. Muzyczny żywioł namiętności, ze swej istoty dwoisty, sprawia, że zacierają się granice między przeżyciem osobistym, intymnym a wszechświatem, co napawa podmiot liryczny euforią i poczuciem szczęścia. Jednak obrazom hołdu, namiętności i samozatrącenia wychodzą naprzeciw, niczym mroczne sobowtóry, uczucia o ujemnej jakości emocjonalnej. Wówczas pożądaniu i czułości towarzyszą doznania przeciwstawne, które napawają trwogą i niepokojem. Można zatem mówić w tym kontekście o symbolicznej eksplikacji w poetyckich wizjach Błoka rozszczepienia myślenia i odczuwania, polegającego na jednoczesnym przeżywaniu dwojakich

¹¹ Oba cykle Błok dedykował swojej wcześniejszej miłości, aktorce Natalii Wołochowej.

¹² А. Блок, *Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, Москва–Ленинград 1960, т. 3, s. 239.

uczuć w stosunku do jednej osoby. Znamienne, że tego rodzaju emocjonalna dwoistość zostaje przez podmiot liryczny najpierw dostrzeżona w samej Carmen, odebrana, a następnie przeniesiona do sfery emocjonalnej zakonchanego w niej mężczyzny. Doznając możliwości przeżywania odmiennych stanów emocjonalnych w tym samym czasie, tworzy on reprezentację osoby posiadającej jednocześnie pozytywne i negatywne cechy („Ты – как отзвук забытого гимна/ В моей черной и дикой судьбе. / О, Кармен, мне печально и дивно, / Что приснился мне сон о тебе”¹³; „Мелодией одной звучат печаль и радость... / Но я люблю тебя: я сам такой, *Кармен*”¹⁴). Zjawisko to, opisane w psychiatrii, jest charakterystyczne dla różnego rodzaju psychoz i świadczy o niestabilności emocjonalnej osoby, która go doświadcza¹⁵. Istotna wydaje się w tym kontekście obserwacja, że Błok odczuwa sprzeczne uczucia w tym samym momencie. Jest to zatem jedna emocja o dwóch przeciwstawnych kierunkach, która prowadzi do dezorientacji, chaosu myśli i odczuć, wzmaga pragnienie ucieczki od męczącej rzeczywistości. Jednak uczuciem nadrzędnym, spajającym w całość te niejednorodne doświadczenia emocjonalne, na którym Błok tak naprawdę opiera całą swoją twórczość jest lęk¹⁶.

Psychoanaliza Sigmunda Freuda podpowiada, że siłą wyzwalającą ambiwalentne emocje jest znajdujący się poza sferą ludzkiej świadomości popęd libidalny¹⁷. Freud wyróżnił dwie siły napędowe ludzkiego zachowania się. W pierwszej wersji swych poglądów, obok libido wymienia jeszcze instynkt samozachowawczy. Oba te motory struktur motywacyjnych w sposób zasadniczy różnią się swą naturą. Instynkt seksualny (libido) kieruje się zasadą przyjemności, instynkt samozachowawczy zaś zasadą realności. Inny jest także stosunek obu tych popędów do lęku – instynkt seksualny ma o wiele silniejsze powinowactwa z lękiem, niż instynkt samozachowawczy. „Niezaspokojenie głodu i pragnienia, dwóch najelementarniejszych popędów zachowawczych, nie ma nigdy za skutek przemiany ich w lęk – podkreśla Freud – podczas gdy przekształcenie się niezaspokojonej libido w lęk należy

¹³ А. Блок, *Ты – как отзвук забытого гимна*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 236.

¹⁴ А. Блок, *Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 239.

¹⁵ Por.: J. Trempała, *Psychologia rozwoju człowieka. Podręcznik akademicki*, Warszawa 2011, s. 267.

¹⁶ O lęku jako kategorii Błokowskiego świata poetyckiego pisałam już wcześniej. Por. np.: *Efekt lustra: Błok – Freud – Lacan*, „*Slavia Orientalis*” 2019, nr 4, s. 645–659.

¹⁷ Korzystam tutaj z opracowania freudowskiej teorii libido oraz seksualnej etiologii nerwic autorstwa Kazimierza Pospiszyla (*idem, Zygmund Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 62–94) oraz Kazimierza Pajora (*idem, Psychoanaliza Freuda po stu latach*, Warszawa 2009, s. 143–154).

do zjawisk najlepiej znanych i najczęściej spostrzeganych”¹⁸. Konsekwencją tych różnic jest to, że instynkt samozachowawczy nie stanowi siły sprawczej zaburzeń nerwicowych, siłą taką ma zaś libido, czyli popęd seksualny. Owa szczególna rola seksualizmu wypływa z tego, że – jak przekonuje Freud – jest on „jedyną funkcją żyjącego organizmu, która wychodzi poza jednostkę i zabezpiecza jej powiązanie z gatunkiem. Nie da się zaprzeczyć, że jej wykonywanie nie zawsze przynosi korzyści jednostce, tak jak inne czynności, lecz przeciwnie, kosztem wielkiej rozkoszy naraża ją na niebezpieczeństwa, które zagrażając życiu i dość często je niszczą”¹⁹. To negatywne działanie rozkoszy seksualnej wyraża się w nerwicy, która – zdaniem Freuda – wywodzi się z różnego rodzaju zakłóceń na drodze prawidłowego działania różnorodnych form aktywności seksualnej, której celem jest rozładowanie napięcia. Niespożytkowana i nagromadzona energia libido przemienia się w lęk, gdyż, jak twierdzi austriacki psychiatra „ujście w formie lęku, jest najbliższym losem libido, którą spotkało stłumienie”²⁰. Niemożność wyładowania energii libido wiąże się z uwarunkowaniami zewnętrznymi i wewnętrznymi jednostki. W przypadku Błoka można wskazać na co najmniej dwie przyczyny lęku o podłożu seksualnym. Z jednej bowiem strony pamiętać należy o rozszczerzonej osobowości poety, czego przykładem jest poczucie prześladowania przez sobowtóra²¹, z drugiej natomiast o nieudanym życiu seksualnym poety z żoną Lubowją Mendelejewą²², która w połączeniu z predylekcją do wypierania przez Błoka pożądania fizycznego do sfery nieświadomości daje nam obraz nerwicy seksualnej na jaką zapewne cierpiał.

Droga od namiętnej czułości do lęku prowadzi u Błoka od doznań zmysłowych, fascynacji pięknem kobiecego ciała aż do zakamarków nieświadomości, w mrokach których czai się niepewność, tęsknota, gorycz i zło. W roli miłosnych fetyszy²³ występują w cyklu *Carmen* następujące elementy ciała:

¹⁸ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982, s. 401.

¹⁹ *Ibidem*, s. 357.

²⁰ *Ibidem*, s. 354.

²¹ Pod datą 27 grudnia 1901 roku poeta zanotował: „Rozdwoiłem się. I oto ja – obdarzony świadomością – czekam na skraju lasu, a ja – ten drugi – dokonuję w dalekich stronach tajemnego wielkiego czynu” (A. Błok, *Dzienniki 1901–1921*, *op. cit.*, s. 9). Poetycką eksplikację tego stanu stanowią wiersze *Do sobowtóra* (*Двоинику*, 1901), *Sobowtór* (*Двоиник*, 1903 oraz 1909).

²² Błok już we wczesnej młodości odczuwał „słodki wstręt do aktu płciowego”, twierdząc, że „(...) nie trzeba żyć z piękną kobietą, do tego należy wybierać wyłącznie brzydkie (...)” (A. Błok, *Dzienniki 1901–1921*, *op. cit.*, s. VIII).

²³ O fetyszyzmie jako odpowiedzi na lęk przed kastracją pisał Freud w roku 1927. Zob.: S. Freud, *Fetyszyzm*, [w:] *idem, Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 303–309. Jak twierdzi Freud „czułość i wrogość w traktowaniu fetysza, utożsamiające się z zaprzeczeniem i uznaniem kastracji, w różnych przypadkach mieszają się ze sobą w różnych proporcjach, tak że wyraźnie widoczna jest już to jedna, już to druga”

wyraz twarzy („бледное лицо”²⁴), krągła linia drżących pleców i dłoni („/.../ этих нервных рук и плеч/ Почти пугающая чуткость!”²⁵; „И целую тебя я в плеча”²⁶), ruch głowy („В движениях гордой головы/ Прямые признаки досады...”²⁷), perłowe zęby („Блеснул зубов жемчужный ряд”²⁸) oraz długie, opadające kaskadą włosy („/.../ и прядь/ Волос, спадающая низко...”²⁹). Stają się one nie tylko poetyckimi lejtmotywami, lecz pełnią także rolę symboli niezaspokojonych pragnień seksualnych oraz ekwiwalentów stanów psychicznych, wywołanych z jednej strony aktywnością popędu biologicznego, z drugiej – wzniosłym uczuciem miłości. Każdy z tych znaków cielesności związany jest z obiektem tęsknoty i materializuje się jako detal całości, przy czym całość nie jest osiągalna i zawiera się w owych fragmentach niejako zastępczo. Inaczej mówiąc: detale ciała Carmen stanowią dla podziwiałego je podmiotu lirycznego namiastkę spełnienia seksualnego. Jak wykazał Freud, różne elementy ciała mogą w marzeniach sennych pełnić funkcję znaków seksualnych: „genitalia mogą być we śnie reprezentowane przez inne części ciała, członek męski przez dłoń lub stopę, pochwa kobieca przez usta, ucho, nawet oko”³⁰. Wyobraźnia Błoka nie pozostała obojętna na niepokojąco groźne spojrzenie bezbarwnych oczu Delmas, które wzbudzają w nim lęk i niepokój („Сердитый взор бесцветных глаз. / Их гордый вызов, их презренье”³¹). Urastają one do rangi znaku innego, nieuświadomianego świata, w którym Eros i Tanatos tworzą nierozzerwalną parę. Symbolizują nieprzystępną, silną kobiecość, która bierze zauroczonego nią mężczyznę w niewolę („Розы – страшен мне цвет этих роз, / Это – рыжая ночь твоих кос? / Это – музыка тайных измен? / Это – сердце в плену у Кармен?”³²). Przeżycia, uczucia i pragnienia, jakie zostały przez poetę wcześniej wyparte, teraz powracają pod maską symbolu,

(*ibidem*, s. 309). U Błoka w kontakcie z fetyszami przeważa zdecydowanie czułość, choć nie można wykluczyć, że u źródeł problemów seksualnych poety leży właśnie nieuświadomiany lęk przed kastracją. Potwierdzają to np. wiersze, w których pojawia się obraz Salome, tańczącej z taczą, na której leży obcięta głowa św. Jana Chrzciciela. Piszę o tym w książce *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008.

²⁴ А. Блок, *Сердитый взор бесцветных глаз*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 233.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ А. Блок, *Вербы – это весенняя таль*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 235.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ А. Блок, *Бушует снежная весна*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 231.

²⁹ А. Блок, *Сердитый взор бесцветных глаз*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 233.

³⁰ Cyt. za: Н. Н. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 267.

³¹ А. Блок, *Сердитый взор бесцветных глаз*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 233.

³² А. Блок, *Вербы – это весенняя таль*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 235.

dając domagającym się ujścia nieświadomym afektom równoczesne zaspokojenie zastępcze. Jednocześnie żywioł miłości, we władanie którego oddaje się poeta, stanowi swoiste *antidotum* na lęk, jest formą obrony przed przykrymi odczuciami. Jak stwierdza Antoni Kępiński „jednym z zasadniczych sposobów zwalczania lęku lub jego przytłumienia jest dojście do punktu szczytowego jednej z zasadniczych postaw uczuciowych, tj. postawy »od« lub »do«. Szczytowym punktem postawy »od« jest mord, czyli maksymalna agresja. (...) Lęk rozładowuje też osiągnięcie szczytu postawy »do«, tj. akt seksualny. Zwykle w lęku punkt ten osiąga się bez przejścia pośredniej drogi miłości i dlatego w okresach zagrożenia nie obserwuje się przejawów miłości, ale raczej przejawy rozpusty”³³. Błok szuka uwolnienia od lęku, wywołanego świadomością utraty miłosnego obiektu w ekstazie, w miłosnym oszołomieniu, które prowadzi z kolei do dezintegracji. Całkowite poddanie się działaniu popędu powoduje, że świadomość zostaje przytłumiona, zamroczona, lęk rozplywa się niejako w chaosie przeżyć. Takimi emocjonalnymi narkotykami stają się dla poety wino i prostytutka (*Незнакомка*, 1906; *Твое лицо бледней, чем было...*, 1906; *Из хрустального тумана...*, 1909; *В ресторане*, 1910) oraz ekstaza miłosna o różnych obliczach (mistyczna, dionizyjska). W każdym ze stanów dezintegracji, bez względu na wywołującą ją czynnik kategorią nadrzędną, wyższą jawi się zawsze dla Błoka czułość, będąca formą psychicznego przywiązania do kobiety, której poeta pragnie fizycznie: „Вы – та жемчужная раковина, полная жемчугов, которая находится за что-то, как награда, или как упрек, или как предостережение, или как весть о гибели, может быть. Не знаю, знаю только, что – не даром”; „Меня наполняет горячая нежность и благодарность Вам за то, что Вы есть – в мире, за то, что Вы такая – и красивая, и прекрасная, и окрыленная, и тихая, веселая и печальная”; „Я не мальчик, я много любил и много влюблялся. Не знаю, какой заколдованный цветок Вы бросили мне, но Вы бросили, а я поймал”³⁴ – wyznawał Błok. Z punktu widzenia freudyzmu czułość zatem można uznać w cyklu *Carmen* za sublimację instynktu seksualnego, dla którego przeciwwagą stanowi skorelowana z nią wrażliwość.

Traktując czułość jako zjawisko sublimowania, należy zwrócić także uwagę na jej rolę jako mechanizmu przeniesienia³⁵. W stanie zafascynowania realną kobietą – aktorką – Carmen Błok dokonuje, z psychoanalitycznego punktu widzenia, przeniesienia na nią ideału kobiecości. Delmas jest dla niego niedostępna, przelotne, przypadkowe spotkanie nie jest nawet namiastką zaspokojenia, wręcz przeciwnie – wzmacnia pragnienie bliskości („Всех линий – таянье и пенье. / Так я Вас встретил в первый раз. / В парте-

³³ A. Kępiński, *Lęk*, Kraków 2001, s. 295.

³⁴ <https://kulturologia.ru/blogs/210717/35364/>(odczyt: 11.10.2020)

³⁵ Zob.: Z. Rosińska, *Freud*, Warszawa 2002, s. 53–68.

ре – ночь. Нельзя дышать. / На грудник черный близко, близко... /.../ Я испытал немую жуткость!”³⁶). W ten sposób dochodzi do reaktywacji marzenia o Wiecznej Kobiecości. Inaczej mówiąc: Carmen stanowi surogat ideału, poeta dokonuje przesunięcia marzenia o Przepięknej Pani na obiekt zastępczy. Freud, opisując mechanizm obronny przeniesienia i sublimacji, podaje przykłady działania tych mechanizmów, np. przy okazji omawiania rozwoju popędów seksualnych i rozważań dotyczących genezy nerwicy. W przekonaniu psychoanalityka niezaspokojenie któregoś z silnych cząstkowych popędów seksualnych prowadzi do nerwicy. Atoli Freud ma tu na uwadze nie tyle zaspokojenie jako takie, lecz jego wyjątkową odmianę, to jest takie, którego człowiek odmawia sam sobie, wypiera, gdyż nie jest w stanie, a raczej nie chce go spełnić. Stąd też do nerwicy prowadzi niezaspokojenie popędu w jakiś jedyny, specyficzny sposób, który jest dla tego konkretnego człowieka najważniejszy. Pamiętając o mistycznym ideale Przepięknej Pani, który Błok w momencie rozczarowania wyparł do nieświadomości, można stwierdzić, iż pojawienie się postaci Carmen, przeniesienie na nią požądania fizycznego stanowi przejaw tęsknoty za wyjątkowym, idealnym sposobem zaspokojenia, zarówno cielesnym, jak i duchowym („Да, в хищной силе рук прекрасных, / В очах, где грусть измен, / Весь бред моих страстей напрасных, / Моих ночей, Кармен!”³⁷). I nie chodzi tutaj o rezygnację z zaspokojenia, lecz o zmianę obiektu („Как океан меняет цвет, / Когда в нагроможденной туче / Вдруг полыхнет мигнувший свет,- / Так сердце подгрозой певучей / Меняет строй, боясь вздохнуть, / И кровь бросается в ланиты, / И слезы счастья душат грудь / Перед явленьем Карменситы”³⁸). Rezygnacja z zaspokojenia popędu oznaczałaby jego wyrzeczenie się, a przecież w każdym obrazie kobiecości, pojawiającym się w poezji Błoka, od Przepięknej Pani, aż po Rosję³⁹ celem sublimacji jest ochrona popędu, nie zaś jego wyrugowanie. Chodzi bowiem o to, aby „w taki sposób zmienić cele popędu, iż by uniemożliwienie jego zaspokojenia, (...), nie ugodziło w sam popęd (...) najczęściej sublimację osiąga się wówczas, kiedy w wysiłku o charakterze psychicznym i intelektualnym potrafi się w dostatecznym stopniu uzyskać rozkosz”⁴⁰, a zatem uzyskać spełnienie, czyli cel popędu, zmieniając formę jego zaspokojenia.

³⁶ А. Блок, *Сердитый взор бесцветных глаз*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 233.

³⁷ А. Блок, *О да, любовь вольна, как птица*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 237.

³⁸ А. Блок, *Как океан меняет цвет*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, t. 3, s. 227.

³⁹ Przeglądową charakterystykę poetyckich obrazów kobiecości zawiera artykuł: Н.М. Солнцева, *Анализ лирики А. А. Блока*, <http://russlitxx.narod.ru/analizblok.html> (odczyt: 11.10.2020).

⁴⁰ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] *idem, Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1967, s. 252.

W ten sposób zmiana celu popędu prowadzi w przypadku Błoka do jego sublimacji i jednoczesnego zahamowania („Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь. / Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет, / Сквозь бездну дней пустых, чьё бремя не избудешь. / Вот почему я – твой поклонник и поэт! // Здесь – страшная печать отверженности женской / За прелесть дивную – постичь её нет сил. / Там – дикий сплав миров, где часть души вселенской / Рыдает, исходя гармонией светил”⁴¹). Jak twierdzi Freud, popędy o zahamowanym celu potrzebują obiektu, bliskości fizycznej z nim, bądź widoku osoby ukochanej. Poeta odczuwa stan rozkoszy na widok aktorki grającej Carmen, osiągając tym samym sublimację, w wyniku której dochodzi do uwznioślenia celu popędu, podniesienia go do rangi ideału.

Emocje, na jakich zbudował Błok ten cykl liryczny, towarzyszą procesowi sublimowania pożądania cielesnego w czułość, ekstazy fizycznej w duchową. Jednak proces sublimacji cechuje dwoistość, ma on także swoją mroczną stronę, która sprawia, że czułość, będąc wyższą wartością, jest jednocześnie maskowaną formą dążenia seksualnego, którego zaspokojenie doprowadziłoby do zniszczenia czułości. Pragnąc wyrwać się z tego rotacyjnego ruchu popędów, Błok ubiera swój ideał w coraz to inne maski, neutralizując w ten sposób energię instynktu. Twórczość poetycka staje się tym samym procesem odciągania energii od sfery cielesności, bezpośredniości i zmysłowości do sfery kultury i symboliczności.

Bibliografia

- Błok, Aleksander. 1974. *Dzienniki 1901–1921*. Tłum. Maria Leśniewska. Przedm. Jadwiga Szymak-Reiferowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Etkind, Efim. 1982. „Кармен Александра Блока: лирическая поэма как антироман”. *Revedes Études Slaves* 54/4: 711–732.
- Freud, Sigmund. 2009. *Fetyszizm*. W: *idem. Psychologia nieświadomości*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 303–309.
- Freud, Zygmund. 1967. *Kultura jako źródło cierpień*. W: *idem. Człowiek, religia, kultura*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Freud, Zygmund. 1982. *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. Salomea Kempnerówna, Witold Zaniewicki. Warszawa: PWN.
- Hofstätter, Hans. 1987. *Symbolizm*. Tłum. Sławomir Błaut. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Kepiński, Antoni. 2001. *Lęk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Malej, Izabella. 2008. *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁴¹ А. Блок, *Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь*, [w:] *idem, Собрание сочинений в восьми томах*, т. 3, s. 239.

- Malej, Izabella. 2019. „Efekt lustra: Błok – Freud – Lacan”. *Slavia Orientalis* 4: 645–659.
- Match, Olga. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Match, Olga. 1994. *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice. W: Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism*. Ed. by Irina Paperno and Joan Grossman, 24–50. Stanford – California: Stanford University Press.
- Pajor, Kazimierz. 2009. *Psychoanaliza Freuda po stu latach*. Warszawa: ENETEIA.
- Paperno, Irina. 1994. *The Meaning of Art.: Symbolist Theories. W: Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism*. Ed. by Irina Paperno and Joan Grossman, 13–23. Stanford – California: Stanford University Press.
- Pospizyl, Kazimierz. 1991. *Zygmund Freud: człowiek i dzieło*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rosińska, Zofia. 2002. *Freud*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sobieska, Anna. 2012. Ach, ten „Tiomnyj morok cygańskich piesien...” (Aleksandr Błok) – o uwiedzionych przez rosyjski romans cygański, *Pamiętnik Literacki* CIII, z. 3: 143–181.
- Trempała, Janusz. 2011. *Psychologia rozwoju człowieka. Podręcznik akademicki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Trojanowska, Beata. 1992. Kilka słów o poetyckiej wizji demona w twórczości Aleksandra Błoka. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy: Studia Filologiczne*, z. 37, *Filologia Rosyjska* nr 15: 85–92.
- Блок, Александр. 1908. *Земля в снегу. Третий сборник стихов*, Москва: изд. журн. «Золотое руно».
- Блок, Александр. 1960. *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 3. Москва – Ленинград: Государственное Издательство Художественной Литературы.
- Воскресенская, Марина Аркадьевна. 2003. *Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX веков*, Томск: Изд-во Томск. Ун-та.
- Ерохина, Татьяна Иосифовна. 2009. *Личность и текст в культуре русского символизма*, Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К.Д. Ушинского».
- Жукоцкая, Зинаида Романовна. 2003. *Свободная теургия: культурофилософия русского символизма*. Москва: РГГУ.
- Колобаева, Лидия Андреевна. 2000. *Символы и творческая мифология поэтов. Лирика А. Блока и А. Белого*. Weadem. *Русский символизм*, 155–212. Москва: Изд-во Моск. Ун-та .
- Максимов, Дмитрий. 1975. *Идея пути в поэтическом мире Александра Блока*. Widem, *Поэзия и проза Ал. Блока*, 6–151. Ленинград: Советский писатель.
- Орлов, Владимир. 2001. *Жизнь Блока. Гамаюн, птица вещая*, Москва: ЗАО Изд. «Центрполиграф».
- Солнцева, Наталья Михайловна. *Анализ лирики А.А. Блока*. Dostęp: 11. 10. 2020. <http://russlitxx.narod.ru/analizblok.html>.

Шульдишова, Алина Анатольевна. 2016. „Сердце в плену у Кармен»: Литературно-музыкальный анализ поэтического цикла А.А. Блока», *Вестник Тамбовского университета Серия Филологические науки и культурология*, т. 2, вып. 4 (8): 73–83.

<https://zen.yandex.ru/media/biografia/aleksandr-blok-i-liubov-delmas-pochemu-poet-sbejal-ot-svoei-vozliublennoi-5b84109f16552900aeb8f06c> Dostęp: 11.10.2020.

<https://kulturologia.ru/blogs/210717/35364/> Dostęp: 11.10.2020.

Nota o autorce

Izabella Malej – profesorka nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, rusycystka, związana z Instytutem Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku; zjawisko modernizmu w kulturze europejskiej; korespondencje literatury i sztuk pięknych; symbolizm literacki i jego kontaminacje z filozofią, antropologią, psychologią/psychoanalizą, religioznawstwem; poetyka dzieła modernistycznego. Monografie: *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia* (1997); *Indywidualizm impresjonistyczny. Konstantina Balmonta świat wyobraźni poetyckiej* (1999); *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Biely)* (2002); *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)* (2008); *Tajemnice duszy. Michaił Wrubel i psychoanaliza* (2017).

Dubravka Brunčić

Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Croatia

ORCID 0000-0002-3357-8314

Love, motherhood, and care: the formation of female identities in Marija Jurić Zagorka's novel *Jadranka*

The paper analyses the formation of female identities in Croatian writer Marija Jurić Zagorka's historical novel *Jadranka*. The paper interprets representations of different models of heterosexual love and maternal love as important components in shaping female identities, explores the shaping of caregiver figures (godmother, nanny) as surrogate mothers, and analyses the topic of female charity work. It also considers subordination and/or determination of female identities by class, economic, and national-political relations, and analyses the ideological dichotomy between the (re)affirmation of the traditional, patriarchal notion of femininity and subversive, gender-emancipatory impulses embedded in the formation of female identities.

Keywords: Marija Jurić Zagorka, *Jadranka*, female identities, love, motherhood, care

1. Introduction

Croatian writer Marija Jurić Zagorka's novel *Jadranka* was published, like many of her novels, in sequels in the paper *Nova Hrvatska* from 1943 to 1945, and it was published in its entirety for the first time in 1953.¹ It is a historical novel with characteristics of a romance set in the late 1850s, during the time of Bach's Absolutism, the period of the centralist and absolutist political regime in the Habsburg Monarchy, named after the Minister of the Interior Alexander Bach. The events are mostly set in Zagreb and its surroundings, and the novel gives an overview of socio-political circumstances in the 19th century. The

¹ On the circumstances of the publication of this novel, cf. M. Kolanović, *Zagorka – sinonim za popularno*, [in:] *Sabranadjela Marije Jurić Zagorke, sv. 11. Jadranka, drugidio*, Zagreb 2006, pp. 575–594.

second part of the novel takes place mainly in Switzerland, where the main characters are forced to seek refuge from persecution.

As in other Zagorka's novels, the focus in *Jadranka* is on female heterosexual romantic love and marital relations.² Representations of motherhood, maternal love and care, and female charity work make an interesting element of the novel that shows female identities are subordinated and/or determined by class, economic, and national-political relations. The formation of female identities in the novel is also characterized by an ideological dichotomy between the (re)affirmation of the traditional, patriarchal notion of femininity and its link to the private sphere, and subversive, gender-emancipatory impulses and critiques of female subordination, with female characters also serving as „spokespersons for Zagorka's political, ethical, feminist ideas”.³

2. Models of heterosexual love: love vs dowry

The novel represents heterosexual love, different conceptions of love customs, and bonding among members of the noble and the middle class. The novel confronts and questions the noble class endogamy and arranged marriages, interclass and middle-class marriages, and the modern conception of romantic love as a potential source of human happiness and self-realization through the controversy of love vs dowry.

Given that these are novelistic depictions which discursively (re)create concepts and transformations of love in certain cultural systems, Niklas Luhmann's thesis on love as a code of communication and medium through which different societies and social structures interconnect, negotiate, and concur is acceptable.⁴ In different socio-historical contexts, diverse notions are formed and messages are sent about (un)acceptable conceptions of love and love behaviour. Since heterosexual love and socio-economic relationships are the central themes of the novel, the paper discusses how different notions of love and economic aspirations are embedded in the formations of female identities. The paper starts from Eva Ilouz's theses, who believes that romantic love and independent emotional choices play a significant role in

² B. Oklopčić, S. Babić, *Jadranka i brak – „san koji živizauvijek,”* https://www.kulturpunkt.hr/sites/default/files/Uzduz-i-poprijeko_zbornik.pdf [access: 17 July 2020].

³ D.D. Dujmić, *Ljepšapolovicaknjiževnosti*, Zagreb 1998, p. 164: „glasnogovornici Zagorkinih političkih, etičkih, feminističkih ideja”.

⁴ „(...) love as a medium is not itself a feeling, but rather a code of communication, according to the rules of which one can express, form and simulate feelings, deny them, impute them to others, and be prepared to face up to all the consequences which enacting such a communication may bring with it.” – N. Luhmann, *Love as Passion*, transl. by J. Gaines and D.L. Jones, Cambridge, Massachusetts 1986, p. 20.

constituting the modern self, can destabilize patriarchy, and have a certain gender-emancipatory potential, but she also emphasizes the ambivalent nature of heterosexual love which „contains a denial of the economic underpinnings of the choice of a love object, and fuses both economic and emotional logics”.⁵

The characters themselves in the novel comment on the concepts and transformations of love and love customs, and present their reflections on the class and economic preconditions of marriage and on the (im)possibilities of free individual love choices and bonding. In doing so, they detect a kind of crisis of romantic love. The character of the young noblewoman Zorislava Halper sees the key reason for the transformation of love choices in the worldview changes and the disappearance of the ideal of romantic love, which was characterized by a strong respect for women: „today is no longer the romantic era of the eighteenth century – warns Zorislava. My brother Nikica says that the era of celebrating women has faded, unless they have an inheritance.”⁶ Countess Julija Oršić sees the change in social frameworks in society's burden of economic interests, in the transformation of the communicational love code, and the introduction of too explicit forms of love behaviour that led to the de-idealization of women, and thus the loss of Eros:

Ljubavi je bilo onda kad su djevojke društvenim propisima bile udaljene od mladih ljudi i moglišu se sporazumijevati samo pogledima. Danas je društvo dovelo djevojku pre blizumuškarcu, čime je njegova čežnja umanjenapa se ljubav ne razvija u jak osjećaj koji bi mogao mladića prisiliti da ne pita za miraz. Ali, danas sui materijalni interesi uništili ljubav (...).⁷

2.1. Aristocratic love code

One example of the permeation of love and economic discourse is the topic of an aristocratic arranged marriage between Ljubomir Oršić and Mirta Erdödy, which Ljubomir's mother Countess Julija Oršić sees as an opportunity to resolve a bad family economic situation. The controversy arises because Julija Oršić and Ljubomir differ in terms of their views on love. He promotes the concept of romantic love and insists on emotional closeness. A transgression of class restrictions is acceptable for him because of his love for *Jadranka Marušić*, a girl of middle-class descent, who after her father's death grew up in the home of her godmother and his mother Countess Oršić. He considers

⁵ E. Illouz, *Why Love Hurts*, Cambridge, Malden 2012, p. 10.

⁶ M.J. Zagorka, *Jadranka*, Zagreb 1966, p. 221: „danas nije više romantično doba osamnaestog stoljeća – upozorava Zorislava. Moj brat Nikica veli da je utrulo doba slavlja žena, osim ako imaju baštinu.”

⁷ *Ibidem*, p. 145. On eye language as a traditional code of love communication, cf. N. Luhmann, *Love as Passion*, *op. cit.*, p. 25.

marrying Mirta Erdödy humiliating because of the dowry and it is inconceivable for him „to be bonded for life to a woman who is beautiful and sweet, but still completely foreign? I haven't come close to her soul, I don't know what she's like, what she thinks, how she feels...”.⁸ His mother seeks to reach a compromise between aristocratic endogamy, which is in the function of class biological and socio-economic reproduction,⁹ ensuring family economic security, and enabling her son's individual emotional choice. She accepts the idea of marriage based on love but sees love in the balance of the emotional and rational, economic nature of a relationship („Your father loved me sincerely and I loved him, but I knew that a marriage contract is to be written on the occasion of marriage”),¹⁰ and the ability to accept the partner's virtues and shortcomings. She believes that love is based on the ability to accept socially prescribed norms and respect the moral principles advocated by a particular community,¹¹ including preserving family reputation and promoting national values.

Aristocratic love code and marriage negotiations are based on a „ritualized romantic order”.¹² In such a regime, emotions were not a prerequisite for marital bonding, but they potentially developed as a product of a socially controlled and codified ritual of courtship.¹³ An example of such a relationship is Ljubomir's courtship of Mirta Erdödy, encouraged by Countess Oršić in the hope that a „proper” performance could result in the awakening of emotions which would contribute to marital happiness, with a class, nationally, and economically acceptable chosen one. Accordingly, carefully staged phases of courtship (dancing, horseback riding, socializing on a trip, seating at a table) are indicated, which ought to stimulate emotions and announce Ljubomir's intentions in a socially validated way: „Ljubomir was seated first in line opposite Mirta. (...) Her eyes are full of great hopes. (...) Ljubomir will say the word she's been waiting for a long time today.”¹⁴ Courtship is thus based on

⁸ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 147: „cijeli se život vezati sa ženom koja je lijepa i mila, ali ipak posve strana? Nisam se nikako približio njezinoj duši, ne znam kakva je, što misli, kako osjeća...”

⁹ On this aspect of aristocratic marriages, cf. I. Iveljić, *Plemkinje Banske Hrvatske u kasnom 18. i 19. stoljeću*, [in:] *Spomenica Renea Lovrenčića*, ed. D. Agičić et. al., Zagreb 2016, p. 183.

¹⁰ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 146: „Tvoj me je otac iskreno ljubio i ja sam ljubila njega, ali sam znala da se prigodom ženidbe piše i ženidbeni ugovor”.

¹¹ On the concept of love that unites emotional and moral dimensions, including an individual's ability to embody socially prescribed values, cf. E. Illouz, *Why Love Hurts*, *op. cit.*, pp. 23–27.

¹² *Ibidem*, p. 30.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, pp. 327–328: „Ljubomira su posjeli prvoga u redu nasuprot Mirti. (...) Njezine su oči pune velikih nada. (...) Ljubomir će joj danas kazati riječ koju već odavna čeka.”

the performance of assigned roles and the ability of the suitor to „display the emotions attendant to the role”.¹⁵

Thereby, although basically objectified as a commodity on the marriage market, the character of Mirta does not problematize the matrimonial strategies of her own mother and Countess Oršić. Moreover, she sees her value not in internal qualities but in class status. Ljubomir's violation of social conventions (helping to prevent *Jadranka*'s abduction) is perceived as a violation of the aristocratic love code, disregard for her role as a future fiancée and position in the social hierarchy: „Ljubomir, who would now have to stand by her and perhaps watch with contempt Vjeran's race for the abductors of the most insignificant girl under the sun – is now fighting for glory to save her. (...) She feels humiliated, hurt.”¹⁶ It is interesting to note that, after numerous vicissitudes of love, we find out about the (un)success of Ljubomir's courtship of Mirta only in the form of information about the upcoming loveless marriage from his point of view, while Mirta's voice is denied.

2.2. Romantic love and (im)possibilities of transgression of social frameworks

The novel presents and questions the possibilities of achieving romantic love based on the „regime of emotional authenticity,” the freedom of love choice, and the possibility of marriage based on sincere emotions.¹⁷

Shaped as early as in premodern cultural-historical notions, according to Eva Illouz, the ideal of romantic love has a utopian dimension and carries an „aura of transgression” because emphasizing sincere feelings and the right to personal love choices regardless of socio-economic circumstances undermined „an essential regulatory mechanism of any social group, kinship,” destabilized religious and national identities, and gender and class hierarchies.¹⁸ In modern society, which she associates with the development of capitalism, romantic love proves to be quite ambivalent. Although personal choices are initially emphasized and the idea of the individual unencumbered by social frameworks is promoted, love practices rest on rational foundations and economic logic in choosing the right partner. The diversity and complexity of the selection criteria thus affect the competitiveness of partners in the love market, and the „commodification of romance,” combining consumerism and love in the form of different products as „attributes of erotic attraction

¹⁵ Illouz, *Why Love Hurts*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, pp. 329–330: „Ljubomir, koji bi sada morao stajati uz nju i možda s prezirom promatrati Vjeranovu trku za otmičarima najnezatnije djevojke pod suncem – on se sada otima za slavu da spasi nju. (...) osjeća se ponižena, povrijeđena.”

¹⁷ E. Illouz, *Why Love Hurts*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Cf. E. Illouz, *Consuming the Romantic Utopia*, Berkeley, Los Angeles, London 1997, p. 8.

or achieved intimacy,” is increasingly emphasized with the development of consumer culture.¹⁹

One example of the transgressive effects of romantic love is the interclass marriage of Vjeran Keglević’s parents. The marriage between an aristocrat and a non-noblewoman was a violation of aristocratic endogamy. In the novel, the theme was used to promote the liberal-democratic values of modern middle-class society and the idea of social equality, which Countess Oršić explicitly comments on by stating that after the abolition of serfdom „the aristocracy that joined Gaj’s Movement, (...) with a new doctrine that ordinary citizen is equal to aristocracy. Thus, the son of the late Keglević fell in love with the daughter of his steward, who was not a nobleman.”²⁰ However, in addition to the critique of class endogamy, the motif of disrupting the class and gender hierarchy also shows the ambivalent effects of romantic love which does not necessarily produce an independent self and does not contribute to the empowerment of women (or men). Instead of a comforting image of a love idyll that can overcome all obstacles, the novel presents mechanisms of exclusion for violating social norms. Countess mother Keglević does not accept her son’s choice and leaves Croatia, and the aristocratic society rejects the Count’s wife, which is why she „fell into consumption out of grief, and Vjeran’s poor father mourned his wife so much that Vjeran was left completely alone at the age of six.”²¹

The motif of Vjeran’s courtship of Julia Oršić opens the topic of the transgression of gender-age hierarchies, because it questions the social cliché about the unacceptability of love between an older woman and a younger man. The Countess nominally advocates her right to love choice, without marital obligation („If life has something more to give me (...) I will ask no one, (...) even though it has never entered my head to change my name with another.”).²² However, she interprets Vjeran’s courtship as a projection of a child’s longing for his mother, and by rejecting the love offer she (re)affirms the existing gender-age hierarchy.

The most complex love relationships are built around the character of Jadranka Marušić. She is the subject of interest of numerous male characters – Vjeran Keglević, Ljubomir Oršić, Baron Larsen – and the representation of their relationships questions, among other things, sincere and simulated

¹⁹ *Ibidem*, pp. 11, 82.

²⁰ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 25: „aristokracija koja se pridružila Gajevom pokretu, (...) uz novu nauku da je obični građanin ravnopravan aristokraciji. Tako se sin pokojne Keglevićke zaljubio u kćer svojega upravitelja koji nije bio plemić.”

²¹ *Ibidem*, p. 25: „od žalosti pala u sušicu, a nesretni Vjeranov otac tako je tugovao za svojom ženom da je Vjeran sa šest godina ostao sam samcat.”

²² *Ibidem*, p. 324: „Ako mi život ima još nešto pružiti (...) neću nikoga pitati, (...) iako mi nije ni na kraj pameti da svoje ime izmijenim s drugim.”

love, notions of female values, susceptibility and resistance of romantic love by gender and class hierarchies, and national-patriotic efforts.

The character of *Jadranka* belongs to the group of Zagorka's female rebel characters²³ who undermine socially determined gender boundaries and notions of female roles, often ambivalently positioned because they combine strategies of adaptation and resistance to social norms. Her liminal position is continuously emphasized in the novel. By descent, she belongs to the middle class, she was raised in an aristocratic family, and with her education and job as a knitter she also belongs to the working class. The love and marital possibilities that open up to her in the novel are an example of the complex intertwining of love and economic principles of action.

She is a self-conscious person who critically considers the social mechanisms that organize love lives and regulate the choice of marital partners. Criticizing the economic-market model of marriage and the commodification of living („people have progressed only in improving the comfort of life, and not in improving their feelings.”²⁴), she also condemns gender-discriminatory property law relations based on which the lack or deficit of dowry is an obstacle to marriage. In doing so, she establishes an analogy between gender, class, and racial discrimination: „A girl who would like to enter an aristocratic society without property and noble charters today would resemble a black man seeking equality among whites.”²⁵ Although a happy marriage after a series of love and other vicissitudes is an important trait of Zagorka's novels, the professional literature draws attention to the various treatments of marriage in her works. With the experience of marriage as a torture chamber and prison,²⁶ implied in this novel through the motif of the aristocratic arranged marriage of Ljubomir Oršić and Mirta Erdödy, the heroines in Zagorka's novels „use the institution of marriage for the purpose of resisting the community”²⁷ and patriarchal social conventions. *Jadranka* is thus portrayed as a „child of spirit, mobility, work”²⁸ whose struggle for the right to marriage has a gender-eman-

²³ On the characters of rebel women in Zagorka's novels, cf. M. Kolanović, *Zagorkin popularni feminizam u među prožimanju novinskih tekstovai romansi*, [in:] *Neznanajunakinja – nova čitanja Zagorke*, eds. M. Grdešić and S.J. Fribec, Zagreb 2008, pp. 203–220; G.G. Kakkonen, *Buntovništvo kao Zagorkin životni i književni lajtmotiv*, [in:] *Kako je bilo... O Zagorkinoj ženskoj povijesti*, ed. S. Prlenda, Zagreb 2011, pp. 77–88.

²⁴ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 226: „Ljudi napredovali samo u poljepšavanju udobnosti života, a nikako u poljepšavanju svojih osjećaja.”

²⁵ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 579: „Djevojka koja bi danas bez imetka i plemićkih povelja htjela ući u aristokratsko društvo nalikovala bi crncu koji ulazi među bijelce i traži ravnopravnost.”

²⁶ Cf. S. Lasić, *Književni počeci Marije Jurić Zagorke*, Zagreb 1986, p. 22.

²⁷ M. Kolanović, *Zagorkin popularni feminizam*, *op. cit.*, p. 213: „korist[e] institucijom braka u svrhu otpora prema zajednici”.

²⁸ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 517: „dijeteduha, pokretnosti, rada”.

cupatory dimension, and is based on the ideal of sincere love and democratic principles of class and gender equality. In this sense, the characters in the novel emphasize that she embodies a „new, nobler female model”²⁹ who „does not want people to be divided according to privileges anymore, when a girl will not wear the old lady’s shameful ‚parta’ [head ornament] because she has no dowry, but her dowry will be knowledge and ability.”³⁰

Jadranka’s love choice is a combination of emotional and rational, social and economic principles. She advocates the ideal of romantic love as an appreciation of her inner values, but she combines that ideal with social ideas and economic logic. She insists on class and economic equality with her spouse („even if I loved someone from higher aristocratic circles to death, I would never be his wife”),³¹ and on retaining her own job as a guarantee of her economic independence and power. Her self-esteem is based on consistent adherence to social and moral principles. She therefore rejects Ljubomir’s marriage proposal because she believes that economic and class inequality would only (re)produce female inequality within the marriage.

An interesting episode in her love story is the relationship with Baron Larsen, a close associate of Minister Bach and the character of a sexual predator who introduces himself as Norwegian nobleman Olaf Kristian in an attempt to seduce her. Having in mind the national-territorial implications of Jadranka’s name, it can be said that Larsen’s games with the identities of the foreign, the Other, depictions of his lust, and simulations of love also have national-political connotations in terms of trying to conquer the female – as national – body.

Namely, contemporary gender-theoretical analyses emphasize that national-forming discourses often assign women the roles of „symbolic border guards and (...) embodiments of the collectivity,”³² „the bearers of the collectivity’s honour,”³³ as well as an embodiment of the very border between one’s own community and Others (national communities, cultures, external threats, etc.).³⁴ Numerous traps, persecution, attempted abductions of Jadranka, false accusations of high treason, and exile in Switzerland represent her private, and symbolically also national traumatic story. However, the sexual threat and potentially endangered female honour of a young girl, otherwise a common

²⁹ *Ibidem*, p. 575: „novi, plemenitiji uzor ženskog tipa”.

³⁰ *Ibidem*, p. 533: „ne želi da se ljudi više dijele prema privilegijama, kad djevojka neće nositi sramotnu ‚partu’ stare gospođice zato što nema miraza, nego će njezin miraz biti znanje i sposobnost.”

³¹ *Ibidem*, p. 533: „i da nekoga iz viših aristokratskih krugova smrtno ljubim, nikada ne bih bila njegova žena”.

³² N.Yuval-Davis, *Gender & Nation*, London 1997, p. 23.

³³ *Ibidem*, p. 45.

³⁴ *Ibidem*, p. 45–46; L. Abrams, K. Hunt, *Borders and Frontiers in Women’s History*, „Women’s History Review“ 2000, no. 2, p. 193.

motif in Šenoa's tradition of historical novels, as well as in Zagorka's novels, is shaped in the manner of Zagorka's rebel characters. *Jadranka* consciously decides to expose herself to the threat and deliberately play with it in order to prove her own innocence and national loyalty. In this way, the violation of the conventions of „proper” female behaviour is represented as a legitimate act of defending one's own female and national honour.

Jadranka is thus portrayed as a transgressive figure who does not fit into the cliché of a victim woman, who resists social notions of gender boundaries and acts in accordance with her own moral principles, which she herself comments on in a conversation with Countess Oršić: „I would do anything and endure everything to prove I'm not a spy for the imperial gendarmes. – Would you even give up woman's honour for that price? – Anything – anything, to show the strength of my human honour.”³⁵ She was eventually rehabilitated in the novel for her courageous actions and rewarded with a happy ending to a love story and marriage to Vjeran.

It should be noted that the potential of romantic love for transgression of not only class, but also national frameworks is questioned through Larsen's/Christian's courtship and marriage proposal to *Jadranka*, which she had considered until she found out his true identity. Larsen's courtship seemed more seductive to her than Ljubomir's marital „uplift” because he emphasized her inner values: „I celebrate the wealth of your spirit, your being, the wealth of happiness with which your chosen one will be showered.”³⁶ In this way, the foreign, the Other becomes the first to raise awareness of and value *Jadranka*'s qualities, and only then does she begin to arouse the interest of male members of Croatian nationality. Nevertheless, in accordance with the basic national-patriotic orientation of Zagorka's novels, the marriage of *Jadranka* and Vjeran returns the main love story to the desirable intra-national framework. In agreement with the stated criteria of love choice, *Jadranka* agrees to marry Vjeran only when he accepts her idea of love. Slightly tendentious, but in accordance with the basic ideas of the novel, he rejects his aristocratic heritage, divides the family property, decides to get a job, and puts the marital union in the function of fighting for Croatian national interests. Besides, he raises awareness of the value of *Jadranka*'s female work („Her hands are my sanctuary and no one is allowed to take away their work.”)³⁷ and by accepting a stronger female presence in the public sphere the novel promotes the concept of romantic love as an instrument of destabilizing patriarchal ideology, the

³⁵ M. J. Zagorka, *Jadranka, op. cit.*, p. 361: „sve bih počinila i sve podnijela da dokažem kako nisam špijun carskih žandara. – I žensku bi čast dala za tu cijenu? – Sve – sve, da pokažem čvrstoću svoje ljudske časti.”

³⁶ *Ibidem*, p. 220: „Ja slavim bogatstvo vašeg duha, vašeg bića, bogatstvo sreće kojom će biti obasut vaš odabranik.”

³⁷ *Ibidem*, p. 591: „Njezine su ruke moja svetinja i nitko im ne smije oduzeti rad.”

effects of which manifest in relating and separating spheres of action – private, female and public, male.³⁸

3. Motherhood and care

Care is an activity that provides help and support to socially disadvantaged persons; it is concerned with the basic life needs of individuals, nurturing, and protecting the needy (children, the ill, disabled, elderly), and includes performing various tasks as well as providing emotional support.³⁹ Within the (re)construction of the 19th-century society and lifestyle in Zagreb, the novel presents various types of informal and formal, unpaid and paid female caregiving work, from maternal care, characters of female caregivers (godmothers, nannies) as surrogate mothers to the thematization of female charity work.

3.1. Representations of motherhood

Contemporary professional literature emphasizes that motherhood is a heterogeneous experience. Unlike earlier essentialist notions of the natural maternal instinct, it is considered as a socio-historically and culturally variable construct, an experience based on caring for others.⁴⁰ Motherhood is inseparable from cultural notions of femininity; it is shaped under the influence of different discourses on motherhood, as well as through different maternal practices and activities.⁴¹

The novel *Jadranka* presents numerous and diverse representations of motherhood. These depictions partly correspond to the nineteenth-century notions of desirable qualities of femininity that are (re)created but also subverted in the novel, and it is the very experience of motherhood that is a mirror of the heterogeneity and complexity of female identities. Namely, the role, behaviour, and attitudes of the characters of mothers are conditioned by their class, national, and political identities, and their depictions vary from idealizing, emphasizing empowering aspects to limiting aspects and challenges of motherhood.

³⁸ Cf. C. Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, California, 1988.

³⁹ Cf. E.K. Abel, M.K. Nelson, *Circles of Care: An Introductory Essay*, [in:] *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, eds. E.K. Abel and M.K. Nelson, Albany, 1990, p. 4.

⁴⁰ Cf. E.N. Glenn, *Social Constructions of Mothering: A Thematic Overview*, [in:] *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*, ed. E.N. Glenn et. al., New York 2016, pp. 1–29; D.D. Johnston, D.H. Swanson, *Uloga medija u stvaranju ideologija majčinstva*, „Treća“ 2004, no. 1, pp. 68–85.

⁴¹ A. Tomljenović, Majčinski identitet, „Treća“ 2005, no. 1–2, pp. 445–449.; K.V. Horvat, *Imaginarna majka*, trans. A. Peti-Stantić, Zagreb 2017.

3.1.1. Middle-class and aristocratic motherhood and caregiving: between love and family survival

In the repertoire of different models of maternal identities presented in the novel, particularly interesting is the experience of Vjeran Keglević's mother as a woman of middle-class descent who entered aristocratic society by marriage. She is portrayed as an archetypal figure of a suffering mother who was rejected by her mother-in-law Countess Tereza Keglević and aristocratic society because of her non-noble descent, and fell ill and died of grief and fragility when Vjeran was a child. The shaping of the narrative of „the boy-child's loss of the idealized mother”⁴² with the frequent literary topos of the absent (dead) mother⁴³ has multiple meanings. In addition to the already mentioned political-ideological implications, promoting the idea of class equality, marriage out of love, and critique of aristocratic endogamy, shaping her character in the novel promotes the ideal of motherhood, presented through Vjeran's matrilineal inheritance of the qualities of humanity, nobility, and compassion: „His, by his mother's blood deeply innate compassion for man (...) has risen from death with a cry of joy. (...) Still others need kindness, warmth, sacrifice, and he will share it.”⁴⁴

On the other hand, the characters of female aristocrats, whose position is largely gender-determined by their roles as wives and mothers, hold a significant place in the novel. Namely, the sexual/gender policy of aristocratic society intended for women „the task of providing (...) offspring they will raise to follow traditional spiritual and material values”.⁴⁵

The depictions of aristocratic motherhood in the novel are heterogeneous. The character of Vjeran's grandmother, father's mother Countess Tereza Keglević is portrayed as a bad mother who, due to aristocratic class pride and prejudice, gave her son an ultimatum „to choose either mother or love”⁴⁶ and is indirectly responsible for the family's breakup and Vjeran's early parental loss.

The character of Countess Julija Oršić stands out in particular. She is a widow and mother of 23-year-old Ljubomir and 16-year-old Ninka, who must balance between maternal love, care for the well-being and happiness of her own children, and resolving family socio-economic status, which is inseparable from its national-political efforts. Persuading her son to marry

⁴² E.A. Kaplan, *Motherhood and Representation*, New York 2013, p. 69.

⁴³ Cf. *The Absent Mother in the Cultural Imagination*, ed. B. Åström, London 2017.

⁴⁴ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 266: „Njegov, po majčinoj krvi duboko urođeni suosjećaj za čovjeka (...) uskrsnuo je od zamrlosti krikom radosti. (...) Opet drugi trebaju dobrote, toplote, požrtvovnosti, a on će ih dijeliti.”

⁴⁵ I. Iveljić, *Plemkinje Banske Hrvatske*, *op. cit.*, p. 174: „zadač[u] da osiguraju (...) potomstvo koje će dati odgoviti tako da slijedi tradirane duhovne i materijalne vrijednosti”.

⁴⁶ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 25: „da odabare ili majku ili ljubav”.

Mirta Erdödy, who fits the image of a desirable daughter-in-law as a member of a prominent Croatian noble family, Countess Oršić warns of a possible family breakdown, which she interprets in both economic and national-political categories: „All Ninka has left is a monastery, and all you have left is to seek service with His Excellency Bach. A shameful end to Oršić’s name! (...) Only the dowry of your wife can save, fix, and stabilize our condition.”⁴⁷ In profiling the Countess’s character and her experiences of motherhood, one can identify the socio-analytical dimension, highlighted by showing the material decline of Croatian aristocracy and the beginning of the development of modern middle-class society and social, political, and ethical disputes caused by these processes.

The character of Julija Oršić embodies a model of aristocratic motherhood full of contradictions; patriarchal because it binds woman to the private sphere of the home and puts her in the function of family reproduction, but also inseparable from her functions of reproducing class, and thus public, economic and political power. In addition, she does not fit into the patriarchal ideal of a self-sacrificing mother willing to sacrifice for the happiness of her own children, and she represents a departure from traditional portraits of suffering women (here, a noblewoman), victims of unfavourable family and socio-economic circumstances who passively accept their own family’s downfall. Given the Countess’s matrimonial strategy, her strong influence and crucial role in Ljubomir’s choice of Countess Mirta Erdödy as a marital partner, it can be said that the portrayal of maternal power in the aristocratic, arranged marriage in the novel confirms Nira Yuval-Davis’s thesis on historically diverse ways of forming gender relations and subordination of women but also the fact that „in most societies some women have power at least over some men as well as over other women”.⁴⁸ The Countess’s successful marriage policy and efforts to preserve the family’s aristocratic identity show that power and authority are not exclusively male/masculine qualities, but also illustrate the extent to which the experience of motherhood is burdened and inseparable from class, economic, and national-political issues.

This is also manifested in the portrayal of Julija Oršić in the role of the godmother-caregiver, surrogate mother to Jadranka Marušić, whom she „raised as a child without a home and housing”.⁴⁹ However, due to the bad socio-economic situation, she cannot provide her with a dowry and encourages her to learn a trade and ensure her existence with work. As a caregiver, the Countess has some characteristics that are attributed to ideal motherhood,

⁴⁷ *Ibidem*, p. 146: „Ninki preostaje samostan, a tebi jedino da potražiš službu u njegove ekselencije Bacha. Sramotni svršetak Oršićeva imena! (...) Jedino miraz tvoje žene može naše stanje izvući, popraviti i ustaliti.”

⁴⁸ N. Yuval-Davis, *Gender & Nation*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 313: „othranila kao dijete bez kuće i kućišta.”

such as understanding, support, and tolerance, but she constantly reminds Jadranka of her socio-economic position. She interprets her godmotherhood as a form of national transclass solidarity and emphasizes that she had adopted Jadranka out of a sense of duty and as a political supporter of her father, an advocate of Illyrian ideas. In relation to Jadranka, what comes to the fore is the Countess's disciplinary procedure, insistence on respecting her authority, adherence to social norms on desirable female behaviour, and emphasis of Jadranka's co-responsibility for preserving the reputation of the Oršić family. For her, Jadranka primarily represents the class Other, who threatens the stability and survival of the aristocratic family due to Ljubomir's love. Even when she acknowledges Jadranka's values, she interprets them in class categories: „it seems that nature favours ordinary human blood as opposed to our aristocratic”.⁵⁰

3.1.2. Nanny and wet nurse: surrogate motherhood and working mother

The figure of a loyal nanny is one of the literary topoi in Zagorka's novelistic opus.⁵¹ It is characteristic of aristocratic society, which she depicts in numerous novels, that the biological mother is not the only one who takes care of her own child – part of the mother's practices are performed by wet nurses, nannies, and governesses. The character of Matilda Zlatarić, a former wet nurse and nanny of Vjeran Keglević, whose social position is determined by family status, motherhood experience, work, class position, and national-political framework, plays an important role in *Jadranka*. She is interesting as Vjeran's surrogate mother also as a working, single mother of peasant descent who balances between taking care of her own son Videk, former wet nurse and nanny jobs, and the current job of a locksmith and household manager of the aristocratic Kollenbach family, where Videk is employed as a servant. In this sense, the private and professional spheres of activity in her life are continuously permeated.

The combination of Matilda's experiences of biological and non-biological, transclass motherhood is emphasized by the phrase „son by blood and (...) by milk”.⁵² The representation of the double experience of motherhood questions notions of normative motherhood, maternal position, and the influence on family and other social structures.

In the novel, Zagorka does not thematize the challenges that the character of Matilda, as a working mother from a deprived social class, faced during

⁵⁰ *Ibidem*, p. 575: „izgleda kao da priroda protežira običnu ljudsku krv nasuprot naše aristokratske”.

⁵¹ For example, the character of nanny Marta in the *Kamen na cesti*, but also the character of Nardela, the nanny of Queen Beatrice of Aragon in *Gordana*, who is completely loyal and devoted to the Queen, although negatively portrayed as a conspirator.

⁵² M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 32: „si[n] po krvi i (...) po mlijeku”.

Videk's childhood. However, the system of class inequalities is criticized through Videk's reminiscences of the manor overseer's beatings, the system which made it difficult for the lower classes to create a family home as a safe haven. Numerous ambivalences are shown in representing Matilda's later maternal experience. She is idealised as a caring and devoted mother, but instead of „comfort and nostalgic pleasure – the position to which patriarchal culture (...) wants to tie motherhood,”⁵³ her motherhood is also a troubled experience, aggravated by widowhood and the care for Videk, who is threatened by numerous perils (imprisonment, job loss), as she seeks to shed light on the truth about the identity of the „right” and „wrong” Vjeran in the novel: „She feels miserable, unhappy, like when her husband, the manor overseer on the Keglević estate, died. Her son is in peril (...).”⁵⁴ This experience is also determined by class hierarchies, work as a source of modest economic security, and the work ethic she shares with her son Videk. Here emphasized is the mother's role as a protector caring for her son's safety and health – they face private and work challenges in cooperation.

By representing Matilda's experiences of a wet nurse and nanny as surrogate motherhood, the novel expands and (re)defines notions of motherhood, which is not just an act of biological reproduction, as sociologist Jessie Bernard noted, but encompasses „many ways of nurturing children regardless of kinship connections.”⁵⁵ Besides, „by unmooring motherhood from biological constraints, fictional surrogate mothers call into question the intrinsic nature of dominant maternal norms and open up spaces for female social agency.”⁵⁶

Matilda comments on her role in caregiving for Vjeran during their reunion in Zagreb after years of separation: „I breastfed you and put you on your feet, and when your mother died, all the care fell on me. You were a dear, good boy.”⁵⁷ Although Vjeran's loss of his mother is irreparable, Matilda contributed to alleviating his emotional trauma and maintained a maternal relationship with her „foster child” even in his adulthood. Particular emphasis is placed on the emotional aspect of their relationship, Matilda's warmth, care, and affection as characteristics relevant to the work of a wet nurse and nanny, which are also emphasized as her maternal qualities.

The depiction of a working mother's experience, combined with the experience of transclass surrogate motherhood, is placed within the ideological

⁵³ K.V. Horvat, *op. cit.*, p. 16: „komforna i nostalgične ugone – što je pozicija uzkoju patrijarhalnakultura (...) želi vezati majčinstvo”.

⁵⁴ M.J. Zagorka, *Jadranka, op. cit.*, p. 32: „Osjeća se bijedna, nesretna, kao ondakadjoj je umromuž, špannaimanju Keglevićevića. Pogibelj prijeti njezinusinu (...).”

⁵⁵ K.M. Huie Harrison, *Surrogate Power*, Georgia State University 2015, p. 1.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁷ M.J. Zagorka, *op. cit.*, p. 17: „Dojiljasam vas ipostavila na noge, a kadvam je umrla majka, sva je brigapalanamene. Bili stedragi, dobri dječaćić.”

framework of class and national narratives, and family imaginaries, with Matilda's liminal position continuously emphasized. Her mobility, movement within family and class intra-national borders, and between the private and public space are conditioned by the mechanisms of „symbolic giving meaning to the gender and social order”.⁵⁸

She is an idealized figure of a devoted mother „with a moral authority consistent with the notions of the feminized private sphere”.⁵⁹ However, as she is also a worker in an aristocratic household, she is a liminal figure who acts at the crossroads of the domestic and working worlds, thus disrupting the related dichotomy of the private, female / public, male sphere of activity. These are the jobs performance of which unites the private and public segments because they take place in a space that is at the same time her workplace and someone else's, but also her family home. A departure is thereby made from the patriarchal model of motherhood as a basic female function, work is shown as a socio-economic necessity, but also that its quality performance, work ethic, and the possibility of work advancement (from wet nurse and nanny to head of household) are important components of Matilda's identity: „she shuddered at the thought that someone might take away her first place in (...) in a house in which she is the absolute master”.⁶⁰

In addition, representing the experience of the working mother as a form of surrogate motherhood emphasizes the interdependence of family, class, and national relationships. In this context, the strategies of politicization of motherhood, maternal body, and lactation come to the fore. On the one hand, Matilda is a socially stabilizing figure who, through her maternal care, contributed to the aristocratic class, as well as to the national biological and cultural reproduction.⁶¹ She had a positive influence in the upbringing of Vjieran, a boy who became a successful, socially sensitive, and nationally conscious young man. On the other hand, the idealization of her maternal love and affection also highlights the weaknesses of the aristocratic policy of motherhood, which presupposes class and family interests to the needs and well-being of children. Also presented are disruptive, but positively intoned, effects of the maternal body on the existing social hierarchy, because the introduction of the motifs of „mother by blood” and „mother by milk” metaphorically indicates the permeation and erasure of class barriers between the noble and non-noble strata.

⁵⁸ K.V. Horvat, *Imaginarnamajka*, *op. cit.*, p. 213: „simboličko gadavanja značenja rodnom i društvenom poretku”.

⁵⁹ M. Klimaszewski, „The contested site of maternity in Charles Dickens's *Dombey and Son*,” [in:] *The Literary Mother*, ed. S.C. Staub, Jefferson, 2007, p. 140.

⁶⁰ M.J. Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 260: „trgnula [se] pripomisli da bi joj netko mogao uzeti prvo mjesto u (...) u kući u kojoj je ona neograničeni gospodar”.

⁶¹ On the role of women in the biological and cultural reproduction of the nation, cf. N. Yul-val-Davis, *Gender & Nation*, *op. cit.*, pp. 26–67.

Furthermore, since she and her son Videk played a key role in shedding light on Larsen and Bardović's conspiracy to take over Vjeran Keglević's identity, saving him from the asylum and prison, the character of Matilda undermines the class order with her actions and goes beyond the clichéd frames of a submissive and obedient maid, demonstrating female influence as a protector and saviour, and a critic of Bach's regime violence.

Representing the experience of transclass surrogate motherhood in the novel also served to expose modern, liberal-democratic ideas of equality of all people regardless of class, education, profession, and material status, which Vjeran, the biological son of a mother of non-noble descent and Matilda's „son by milk,” clearly articulates: „There is no master who should say he is more than a servant.”⁶² Besides, Matilda and Videk's collaboration with Vjeran promoted the ideas of national unity and the necessity of transclass national solidarity within the framework of Habsburg absolutist rule and the problematic Bach regime.

3.2. Female charity work

Although not directly named as such, the novel shows the work of the Women's Society (*Gospojinsko društvo*) in Zagreb, the first women's charitable society in Croatia, which helped support the work of the *Pjestovalište* (institution for the care for poor children) founded in 1855 by Archbishop (Cardinal since 1856) Juraj Haulik.⁶³ Zagorka uses and modifies historiographically verified facts in order to, among other things, present the women's social scene in Zagreb in the 1850s. The novel thus deals with the involvement of noblewomen (Julija Oršić, Zinka Erdödy, Jožica Ottenfels, Verka Vraniczany-Dobrinović, Rozalija de Grebenović) and well-off middle-class women (Sigismunda Premru, Agata Tušar) in charity work, planning and organizing a lottery, and a charity party with the aim of raising funds for the *Pjestovalište*. These are activities formed according to the model of philanthropic feminism, which was based on the „socialization of traditional female roles” of caregivers of children, the elderly, and the ill.⁶⁴ Such engagement of female characters corresponded to the notions of the nineteenth-century social ideal of femininity (noblewomen and middle-class women) represented (but also subverted) in the novel, which included altruism, compassion for human problems, a sense of social responsibility, and Christian charity. Although such work is not represented as a form of destabilizing the traditional social divisions of women's

⁶² Zagorka, *Jadranka*, *op. cit.*, p. 111: „Nemagospodara koji bi smioreći da je višeodsluge.”

⁶³ On the work and programme of the Women's Society, cf. L. Benyovsky, Dobrotvorna-gospojinska (ženska) društva u Hrvatskoj od osnivanja do Prvog svjetskog rata, „Časopis za suvremenupovijest” 1998, vol. 30, no. 1, pp. 78–81.

⁶⁴ L. Sklevicky, *Konji, žene, ratovi*, Zagreb 1996, p. 79.

and men's activities in the novel, it can be said that charity work contributed to women's visibility in the public space and in this sense was part of the process of women's emancipation.

However, instead of promoting the ideas of women's above-class solidarity, social responsibility, and care for the needy, the novel also presents women's charitable work as a podium for manifesting the personal intolerance of female characters and for national-political conflicts between pro-Croatian and pro-Austrian characters. The engagement of women in the Women's Society is thus integrated into Zagreb's 19th-century civil and Croatian national-political (hi)story, which Zagorka used to criticize denationalization and promote the ideas of national freedom and independence.

4. Conclusion

As in her other novels, in *Jadranka* Zagorka shows complex relations between the notions of femininity and national, class, economic, and other discourses. Representations of the female side of the story in heterosexual love, the complexity of maternal experiences, the themes of female care and charity work are examples of the constant balancing between the (re)affirmation of the traditional notion of femininity and the advanced femininity of gender-emancipation impulses that characterizes her literary production. Numerous feminist and liberal-democratic ideas, which Zagorka skilfully used to provoke her contemporaries, and which she also wove into *Jadranka*, make her work relevant to contemporary readers.

Translated by Damir Sekulić

Bibliography

- Abel, Emily K., and Margaret K. Nelson. 1990. „Circles of Care: An Introductory Essay”. IN *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, ed. by Emily K. Abel and Margaret K. Nelson, 4–34. Albany, State University of New York Press.
- Abrams, Lynn, and Karen Hunt. 2000. „Borders and frontiers in women's history.” *Women's History Review* 2: 191–200.
- Åström, Berit, Ed. *The Absent Mother in the Cultural Imagination: Missing, Presumed Dead*. London: Palgrave MacMillan, 2017.
- Benyovsky, Lucija. 1998. „Dobrotvornagospojinska (ženska) društva u Hrvatskoj od osnivanja do Prvogsvjetskog rata.” *Časopis za suvremenu povijest* 1: 73–93.
- Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepšapolovicaknjiževnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

- Galić Kakkonen, Gordana. 2011. „Buntovništvo kao Zagorkin životni i književni lajtmotiv.” IN *Kako je bilo... O Zagorkinoj i ženskoj povijesti*, ed. by Sandra Prlenda, 77–88. Zagreb: Centar za ženskestudije.
- Glenn, Evelyn Nakano. 2016. „Social Constructions of Mothering: A Thematic Overview.” IN *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*, ed. by Evelyn Nakano Glenn, Grace Chang, Linda Rennie Forcey, 1–29. New York: Routledge.
- Harrison, Kathryn M. Huie. 2015. „Surrogate Power: The Agency of the Replacement Mother in Mid-Victorian Literature.” Doctoral dissertation, Georgia State University. Access: 26.08.2020. https://scholarworks.gsu.edu/english_diss/144.
- Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Illouz, Eva. 2012. *Why Love Hurts*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Iveljić, Iskra. 2016. „Plemkinje Banske Hrvatske u kasnom 18. i 19. stoljeću.” IN *Spomenica Renea Lovrenčića*, ed. by Damir Agičić, Drago Roksanđić and Tvrtko Jakovina, 173–200. Zagreb: FF Press.
- Johnston, Deirdre D., and Swanson, Debra H. 2004. „Ulogamedija u stvaranju ideologijamajčinstva.” *Treća* 1: 68–85.
- Jurić Zagorka, Marija. 1966. *Jadranka*. Zagreb: Stvarnost.
- Kaplan, E. Ann. 2013. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. New York: Routledge.
- Klimaszewski, Melisa. 2007. „The contested site of maternity in Charles Dickens's *Dombey and Son*.” IN *The Literary Mother: Essays on Representations of Maternity and Child Care*, ed. by Susan C. Staub, 138–158. Jefferson: McFarland.
- Kolanović, Maša. 2006. „Zagorka – sinonim za popularno” IN *Sabranadjela Marije Jurić Zagorke, sv. 11. Jadranka, drugidlo*, 575 – 594. Zagreb: Školskajnija, MJZ.
- Kolanović, Maša. 2008. „Zagorkin popularni feminizam u međuprožimanju novinskih tekstov a i romansi.” IN *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke*, ed. by Maša Grdešić and Slavica Jakobović Fribec, 203–220. Zagreb: Centar za ženskestudije.
- Lasić, Stanko. 1986. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke*. Zagreb: Znanje.
- Luhmann, Niklas. 1986. *Love as Passion*. Trans. by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Oklopčić, Biljana, and Snježana Babić. 2015. „Jadranka ibrak –,san koji živizauvijek’.” IN *Kakoće to bitidivno! Uzduž i poprijeko. Brak, zakon i intimno građanstvo u povijesnoj i suvremenoj perspektivi*, ed. by Anita Dremel et. al., 70–79. Zagreb: Centar za ženskestudije. Access: 17.07.2020. https://www.kulturpunkt.hr/sites/default/files/Uzduz-i-poprijeko_zbornik.pdf
- Pateman, Carole. 1988. *The Sexual Contract*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Sklevicky, Lydia. 1996. *Konji, žene, ratovi*. Zagreb: Ženskainfoteka.
- Tomljenović, Ana. 2005. „Majčinskiidentitet.” *Treća* 1–2: p. 445–449.

Love, motherhood, and care: the formation of female identities in Marija Jurić Zagorka's novel *Jadranka*

Vidmar Horvat, Kesnija. 2017. *Imaginarna majka*. Trans. Anita Peti-Stantić. Zagreb: Sandorf.

Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender & Nation*. London: Sage publications Ltd.

Nota o Autorze

Dobravka Brunčić – profesorka języka i literatury chorwackiej w Katedrze Teorii Literatury i Literatury Powszechnej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Osijeku (Chorwacja). Zainteresowania naukowe: współczesna literatura chorwacka, romantyzm, studia nad płcią kulturową.

Address: Faculty of Humanities and Social Sciences, L. Jägera 9, 31 000 Osijek, Croatia

E-mail: dbruncic@ffos.hr

Barbara Stelingowska¹

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach (Polska)

ORCID 0000-0001-7324-1452

„Czułość niejedno ma imię” – stany emocjonalne bohaterów powieści Jewdokii Nagrodzkiej *Gniew Dionizosa*

“Tenderness has many names” – emotional states heroes in *Gniew Dionizosa*
by Jewdokiia Nagrodzka

The article focuses on issues related to the characters' emotions, with particular emphasis on the category of „tenderness” – or the lack of it. This category is multidimensional, and the interpretation made is only an attempt to describe the individual emotional states experienced by the characters. The emotional relations between the characters in the novel can be read on three different levels: physical, social and psychological.

Keywords: modernism, Nagrodzka, feelings, emotion, Russian literature, diversity

Modernistyczna koncepcja postrzegania świata opierała się na dekonstrukcji założeń ewolucjonizmu, naturalizmu i determinizmu na rzecz indywidualności i unikatowości jednostki, stając się elementem wiążącym i wspólnotowym dla pokolenia twórców tego okresu. Tendencje do amplifikowania niepowtarzalności, widoczne są w wielu dziedzinach działalności artystycznej, filozoficznej i światopoglądowej. Andrzej Drawicz, dokonując syntezy literatury rosyjskiej początków XX wieku, zauważa, że „subiektywizacja prozy oznaczała zwrot ku ludzkiemu wnętrzu. Proza uczyniła istotny krok ku psychologizacji literatury, przenosząc punkt ciężkości z obserwacji świata zewnętrznego ku rzeczywistości psychicznej”². Termin *moderne*, określający początkowo sztukę nowoczesną, okazał się najbardziej pojemnym pojęciem, obejmującym uniwersalną treść każdego przejawu twórczości. Nowa sztuka stała się wyzwoleniem dla jednostki, skupiając się na indywidualizmie przeżywania, zagadnieniach metafizycznych, odwołując się do transcendencji, zaś pełniąc funkcje magiczne, rytualne i sakralne zbliżała się do Absolutu.

¹ **Adres do korespondencji:** Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UPH w Siedlcach, ul. Żytnia 39, 08-110 Siedlce. **E-mail:** barbara.stelingowska@uph.edu.pl.

² *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. Andrzej Drawicz, Warszawa 2007, s. 109.

Na tle różnorodnych koncepcji sztuki można wyróżnić pierwiastek kobiecy, który ma na celu podkreślenie jej niestereotypowej roli, zaakcentowanej w twórczości pisarek, zdecydowanie zaznaczających swoją obecność w przestrzeni literackiej na przełomie wieków³. Zjawisko to miało miejsce w różnym czasie we wszystkich literaturach słowiańskich, poprzez wyraźne analogie dając asumpt do pogłębionych studiów komparatystycznych⁴. Ewa Komisaruk podkreśla, że „najważniejsze było zyskanie przez »drugą płęć« samoświadomości i poczucia własnej wartości. [...] Ważną rolę w procesie samoidentyfikacji i zdobywania podmiotowości odgrywać miała swobodna ekspresja żeńskiego pierwiastka twórczego”⁵. W rosyjskim powieściopisarstwie dyskusje na temat twórczość kobiet stały się przedmiotem wielu dyskusji z udziałem różnych grup społecznych.

Powieść *Gniew Dionizosa* Jewdokii Nagrodzkiej, będąca przedmiotem interpretacyjnym niniejszego artykułu, w sposób modelowy koncentruje się wokół głównych zagadnień podejmowanych przez piszące kobiety. Analiza utworu skupia się na tematyce związanej z emocjami bohaterów, ze szczególnym zwróceniem uwagi na kategorię „czułości” bądź jej braku, na co wskazuje już sam tytuł artykułu. W sparafrazowany sposób nawiązuje on do powieści Pierre la Mure *Miłość niejedno ma imię* z 1959 roku, wyraźnie podkreślając, że kategoria ta jest niejednorodna i wielowymiarowa, zaś dokonana interpretacja jest jedynie próbą opisu indywidualnych stanów emocjonalnych doświadczanych przez bohaterów. Powrót do początków kobiecego pisarstwa łączy się z tendencjami, które współcześnie zdominowały przestrzeń społeczno-kulturową. Badania w obszarze krytyki feministycznej czy dyskursu genderowego, będące naturalnym produktem ewolucji myśli humanistycznej, stanowią podstawę metodologiczną *Gniewu Dionizosa* Nagrodzkiej, powieści będącej modelową egzemplifikacją uczuciowej natury człowieka. Walorem determinującym jej naukową eksplorację jest przede wszystkim charakterystyczna dla modernizmu predylekcja związana z formowaniem się nowej tożsamości, w której pisząca kobieta stawiała w centrum inną kobietę, czyniąc ją tym samym podmiotem rozważań i analiz. Wiązało się to z odzwierciedlonymi w literaturze rosyjskiej przełomu wieku: emancypacją, prawem do samorealizacji, koniecznością wyzwolenia spod rozmaitych wpływów (tradycji, kultury, religii, autorytetów), samoidentyfikacją i dowartościowaniem. Bohaterki powieści, opowiadań czy dramatów najczęściej pozostają „uwikłane w płęć”, akcentują własną „żeńskość” i odmienność oraz odsłaniają specyficzny rodzaj uczuciowości. Prowadzą życie będąc w trudnej

³ Więcej na ten temat, zob. B. Stelingowska, „Modernizm kobiecy” w *literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015.

⁴ Zob. *Ibidem*, s. 15–27.

⁵ E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku*, Wrocław 2009, s. 9.

emocjonalno-fizycznej relacji z mężczyzną, niekiedy nawet ironicznie i przesmiewczo ujawniając wartości przypisane do każdej płci, wraz z nakładanymi na nie modelami zachowań.

Wiele z ówczesnych bohaterek literackich niejednokrotnie stanowiło odzwierciedlenie poglądów i osobistych doświadczeń autorek, stąd znamienne wydają się poruszane przez nie tematy, przeznaczone głównie dla kobiecego odbiorcy, ponieważ „[...] to kobieta jest najbardziej wiarygodna i uprawniona do tego, by opowiadać o swej Inności oraz o świecie przeżyć niedostępnych męskiemu doświadczeniu poznawczemu”⁶. Za narratorkami skrywają się często pisarki naznaczone różnymi traumami i kompleksami, osamotnione, niejednokrotnie wybitne i świadome własnej wyjątkowości. Mając poczucie misji przełamania tabu i pragnienie subiektywnego oglądu świata, zrywają ze stereotypami, demitologizują pogląd na miłość, dążą do wolności seksualnej, przede wszystkim zaś pragną rozbudzić samoświadomość wszystkich kobiet, dając im wolność wyboru. O tej wyjątkowej na przełomie wieków ekspresji żeńskiego pierwiastka pisała między innymi Aleksandra Kołłontaj w czasopiśmie „Sowriemiennyj mir” z 1913 roku⁷. W szkicu *Nowa kobieta* dokonała ona charakterystyki odmiennego wzorca kobiety, ukazując jego rozwój i modelowe cechy.

Reprezentatywnym przykładem nowej „żeńszczyzny” w literaturze rosyjskiej okazała się Tatiana Aleksandrowna z powieści *Gniew Dionizosa* Jewdokii Nagrodzkiej⁸, która ucieleśnia charakterystyczne dla modernizmu cechy kobiety i ukazuje koncepcję inności widzianą w aspekcie psychologicznym, cielesnym i duchowym. Nagrodzka, obok Anastazji Wierbickiej, Zinaidy Gippius, Nadieždy Sanżar czy Anny Mar (Anny Jakowlewny Browar), była jedną z najbardziej czytanych powieściopisarek na początku XX wieku w Rosji. Poruszając tematykę dotyczącą różnorodnego kobiecego doświadczenia, które rozpoznawane było przez krytykę jako skandaliczne i pornograficzne, odsłoniła niezwykle ważne elementy ówczesnej panoramy literackiej.

Warto także przyjrzeć się przestrzeni tekstowej, w której ukazani są główni bohaterowie, funkcjonujący i pozostający ze sobą w różnych związkach homo- i heteroseksualnych. Należy wszelako pokreślić, że Nagrodzka nie była prekursorką w podejmowaniu tematyki „inności” w sferze płciowej, bowiem to Michaił Kuzmin jako jeden z pierwszych przedstawił w powieści *Skrzydła* subtelny obraz miłości dwóch mężczyzn: nauczyciela i ucznia⁹.

⁶ *Ibidem*, s. 26.

⁷ A. Kołłontaj, *Nowa kobieta*, „Sowriemiennyj mir” 1913.

⁸ J. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, [b.r.]. Jedyne polskie tłumaczenie powieści ukazało się nakładem Biblioteki Groszowej w Warszawie w tłumaczeniu Zygmunta Rożatowskiego. Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z tego wydania.

⁹ Zob. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, op. cit., s. 105–108.

Pornograficzne, gorszące i skandaliczne były także według krytyków powieści Sanżar (*Zapiski Anny*), Wierbickiej (*Klucze szczęścia*), Zinowjewej-Annibał (*Trzydzieści trzy szaleństwa*) czy Mar (*Kobieta na krzyżu*), opisujące zachowania homoseksualne czy masochistyczne. We wspomnianych utworach dokonywała się charakterystyczna dla modernistycznego pisarstwa kobiecego eksploracja tabuizowanych przestrzeni, przełamująca dotychczasowe ich postrzeganie. Podobna subwersywność współgrała z poczuciem własnej tożsamości, identyfikującej się jako wewnętrzna harmonia, oraz zerwaniem z paradygmatem kanonicznych kulturowych zachowań.

Przedstawione w powieści postaci łączy kult serca i uczucia, a emocjonalność odgrywa w ich życiu priorytetową rolę. Bohaterowie są ludźmi bardzo wrażliwymi, lecz bez przesadnej skłonności do długiego deliberowania na temat swoich uczuć i stanów. Kategoria „czułości”, rozumiana jako odsłanianie prywatnego świata, stanów emocjonalnych, uczuciowych i psychicznych, zobrażowana zostanie szczegółowo na podstawie związku Tatiany Aleksandrowy i Edgara Starka oraz relacji łączącej Tanię z mężem Eljaszem i przyjacielem Łączynowem.

Tatianę Aleksandrowną, 28-letnią kobietę poznaje czytelnik w chwili, w której wyjeżdża ona z Petersburga na Kaukaz, aby spotkać się z rodziną ukochanego męża. Przypadkowo poznany towarzysz podróży Edgar Stark wzbudza w niej zaskakującą namiętność, która wpływa na całe jej życie, stawiając bohaterkę przed wyborem między dawną miłością a pasją erotyczną. Tania reprezentuje w powieści typ kobiety wykształconej, inteligentnej, swobodnej w myśleniu i działaniu twórczym. Charakterystyczna jest jej niezależność od mężczyzny w sferze intelektualnej oraz – co nie mniej istotne – finansowej. Jest aktywną i uznaną malarką, która sztukę stawia na pierwszym miejscu, odnajdując w niej szczęście i cel życia. Jako bezdzietna wdowa poślubia Iliję, mężczyznę zapewniającego psychiczny spokój, ale nieumiejącego odwzajemnić pragnienia piękna, zapału i pasji. Artystyczne predyspozycje sprawiają, że bohaterka poszukuje doznań estetycznych w postaciach, rzeczach, twarzach przechodniów i słowach, które „[...] są czasem słodsze od pocałunków”¹⁰.

Przedsiębiorca Edgar Stark wzbudza w bohaterce nieznaną wcześniej namiętność, która odmitologizowuje dotychczasowe myślenie o uczuciu dwojga ludzi. Protagonisci wikłają się więc w relację, w której odnajdują chwilowe spełnienie zarówno pod względem zmysłowym, jak i estetycznym. To ostatnie znajduje wyraz w aktach o charakterze twórczym, których rezultatem jest dzieło malarskie, tytułowy obraz *Gniew Dionizosa*. Namalowane przez Tanię płótno odzwierciedla *nota bene* jej emocjonalną więź ze Edgarem, bowiem „Dionizos – kobiecy, ale majestatyczny i zagniewany” symbolizuje

¹⁰ J. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, *op. cit.*, tom I, s. 103.

„żeńskie” Starka uwiecznionego przez malarza-kobietę, w której sposobie „malowania nie znać kobiety”¹¹.

Relacje emocjonalne między bohaterami powieści można odczytać w trzech płaszczyznach: fizycznej, społecznej i psychicznej. Pierwsza odnosi się do sfery seksualnej, wyrażającej się w bezpośrednim cielesnym i intymnym kontakcie. Tania staje się przedmiotem pożądania zakochanego w niej do szaleństwa Starka. Mężczyzna wyraża swe uczucia w sposób czuły, z „tkliwym wyrazem twarzy”, „opromieniony”, dygocząc i tuląc się ze łzami radości. Kobiecie wydaje się on „ładny, gdy płacze” ze wzruszenia, „pięknie umie kochać”, jego śmiech jest zaraźliwy, a „pocałunki upajają bardziej niż szampan”. Edgara ogarnęło szaleństwo namiętności i pożądania, wyrażające się „obłąkanym wzrokiem”, „drżącymi rękami”, zmysłowością i żądzą, która przemienia mężczyznę w dzikie i brutalne zwierzę. Ilustruje ów stan choćby taki opis:

Chwila... On chwyta mnie, rozrywa sukienkę, i dławiąc się, szepce:
– Przebacz, przebacz... jestem dzikus... brutalne zwierzę... ale nie mogę już, nie mogę... tak długo czekałem na ciebie!¹²

Apogeum miłości i szczęścia odczuwa w chwili, w której dowiaduje się, że ukochana jest w ciąży i oboje spodziewają się dziecka. Ciepłe gesty oddają jego podniosły nastrój, są oznaką rozrzewnienia i ogromnego przejęcia. W rozmowach kochanków panuje czułość, która charakteryzuje dialog miłości i zrozumienia. Edgar darzy Tanię miłością niemal mistyczną, wierząc, że istnieje między nimi uczucie niezwykle, zaś oboje są sobie przeznaczeni. W myśleniu tym wyraźnie daje się odczuć powinowactwo romantyczne, które gloryfikuje jednostkowe, tragiczne przeżywanie. Taki rodzaj miłości przypomina postawę cierpiącego Wertera Johanna Wolfganga Goethego czy Gustawa z IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Wspólnym elementem jest bez wątpienia rozgraniczenie miłości i małżeństwa. Niklas Luhmann w *Semantyce miłości* twierdzi, iż „ślub jest godnym sposobem na zerwanie z ukochaną” lub „wystarczy małżeństwo, by miłość ustała”¹³. Bohaterów wspomnianych utworów nie łączy trwały czasowy związek lecz jedynie podobieństwo zauważalne w tożsamym sposobie doświadczenia sensu życia, przeżywanie skrajnych nastrojów, namiętności, pasji, załamania i niemocy. Stark nie próbuje walczyć z ogarniającym go uczuciem, lecz robi wszystko, by zdobyć serce ukochanej. Jest cierpliwy, wytrwały i wierny, czym przekonuje Tanię, że zasługuje na wzajemność.

A ja... Oddałem ci serce, życie całe. Jesteś dla mnie nie tylko kobietą – jesteś wszystkim, Taniu! Zwariuję, jeżeli utracę ciebie! Chcę, żebyś kochała we

¹¹ *Ibidem*, tom II, s. 10.

¹² *Ibidem*, tom I, s. 120.

¹³ N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, Warszawa 2003, s. 93.

mnie także człowieka. Taniu, życie moje, pokochaj mnie, pokochaj choć trochę. Nie mogę żyć bez takiej miłości¹⁴.

W opisywanej relacji miłosnej Tatiana Aleksandrowna pozostaje chłodna i wyważona. Walczy ze sobą i ze swoimi emocjami, buntuje się przeciwko im, a miłość i czułość ukrywa pod maską obojętności. Nie odpowiada na listy, skupia się na bliskich, na pracy, koncentruje na sprawach bieżących, odkłada wyjazd do Rzymu do ostatniej chwili. Targają nią różne, sprzeczne uczucia – z jednej strony namiętność i skrywana fascynacja, z drugiej racjonalizm i przywiązanie do rodziny. Tylko w skrytości serca snuje marzenia i fantazje. Konstrukcja psychiczna bohaterki nie jest pospolita choćby z tego powodu, że nie zadowala się ona przeciętnością, szukając i pragnąc wciąż nowych wrażeń i wyzwań. Jest jednostką twórczą, ambitną i wyzwoloną, nie umie jednak odrzucić uczucia i w chwili próby oddaje się zmysłowemu pożądaniu ze zdwojoną siłą, czego dowodem jest następujący fragment:

Nie wiem, co się ze mną dzieje, ale to już nie miłość, nie namiętność – to szal! Jesteśmy zmęczeni, ledwo możemy się poruszać, a jednocześnie patrzymy na siebie zgłodniałymi oczami¹⁵.

W jej postawie odzwierciedla Nagrodzka wizje modernistycznych kobiet przełomu wieku XIX i XX, które pragnęły wolności i niezależności w realizacji pasji erotycznej, odczuwaniu i przeżywaniu fizycznych doznań czy wykonywaniu wybranego zawodu. Postać Tatiany uosabia wszystko, co ówczesnie uważane było za ważne: indywidualizm, odkrywanie tożsamości, samostanowienie. W procesie emancypacyjnym kobiet istotną rolę odgrywała również wolność seksualna. Potrzeba swobody w kwestii miłości fizycznej stała się jednym z postulowanych elementów, które uwalniały kobiety od zakazów i nakazów. Tatiana w subtelnie opisywanych aktach miłosnych reprezentuje hedonistyczny i rozerotyzowany typ, który pozwala sobie na zatracenie i miłosne szaleństwo. „Emocjonalne nacechowanie i dogmatyczne w swym krytycznym wydźwięku wystąpienia były reakcją na przekraczanie kolejnej granicy dotychczasowego tabu: oto kobiety nie tylko zaczęły pisać [...] ale na domiar złego pisały o rzeczach »nieprzystojnych«, na przykład o seksualnym wymiarze miłości, o tym, że kobieta ma prawo wyboru partnera lub nawet partnerów”¹⁶.

Trzeba przy tym zauważyć, że kreśląc charakter swoich bohaterów, rosyjska powieściopisarka stawia również pytania o psychofizyczną męskość i kobiecość, wyraźnie podkreślając, że konstrukcje decydujące o przynależności do danej płci mogą ulegać zamianie. Ujawniając psychoanalityczną

¹⁴ J. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, op. cit., tom I, s. 133.

¹⁵ *Ibidem*, tom I, s. 121.

¹⁶ E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilknięcia*, op. cit., s. 50.

prawdę o człowieku, włącza się w dyskurs dotyczący kreowania tożsamości czy doświadczania samoidentyfikacji. Zauważa, że społecznie narzucone role płciowe nie mają charakteru uniwersalnego i zależą od wielu czynników, które współczesna socjologia i psychologia dzieli na *sex* i *gender*. Rozróżnienie pojęć i przejście ich w badaniach feministycznych nauka zawdzięcza Simone de Beauvoir, która w książce *Druga płeć* z 1949 roku, przeniosła punkt ciężkości z płciowości rozumianej czysto biologicznie w stronę czynników społeczno-kulturowych.

W powieści wyraźnie zauważyć można przekraczanie granic przyporządkowanych do określonych ról płciowych na co wskazywał Robert Stoller, stawiając sobie pytanie o to, „w jaki sposób to, co biologiczne, determinuje zachowanie seksualne człowieka”¹⁷. Koncepcja podziału na *sex* i *gender* zyskała wielką popularność w połowie wieku XX i „[...]” pozwala przeciwstawiać się esencjalizmowi i jednowymiarowej koncepcji płci uwikłanej w determinizm biologiczny, wskazuje na kulturowe uwarunkowanie kobiecości i męskości oraz podkreśla wpływ oczekiwań społecznych na eksponowane cechy, zwane płciowymi. Równocześnie nie wymaga zakwestionowania anatomiczno-fizjologicznych różnic płciowych”¹⁸. U Nagrodzkiej cechy i modele zachowań stereotypowo przypisywane kobietom, jak czułość, wierność, oddanie, miłość czy egzaltacja zostają przeniesione na mężczyznę, który przyjmuje na siebie rolę opiekuna domu, stając się matką dla dziecka, kochając je „[...]” nie jak ojciec, lecz miłością najczulszej matki. [...] Jego miłość do dziecka przekracza czasem wszelkie granice”¹⁹.

[...] Stark był właśnie tem między mężczyznami, czym pani była wśród kobiet. Silny odważny, miał naturę kobiecą – bardziej kobiecą niż pani. W powierzchowności pani nie ma nic męskiego wtedy, kiedy kształty ciała Starka i jego sposób bycia – są bardziej miękkie i wytworne niż u wielu kobiet. Ludziom normalnym kobiecość u mężczyzn nie podoba się, a jednak proszę zobaczyć, jak wszyscy lubią Starka. Podoba się ludziom o zupełnie przeciwnych gustach. A jego miłość do dziecka? Czyż to jest uczucie ojcowskie? Nie, to matka – i matka, najbardziej namiętna²⁰.

Stark staje się emocjonalną kobietą, Tania zaś wykazuje zdroworozsądkowe podejście, zupełnie niepodobne do kobiecego. Nagrodzka tym samym kwestionuje pogląd, że to jedynie kobiecie przynależy rodzicielstwo, wyraża swój sprzeciw wobec sztywnej realizacji ról społecznych, traktując je jako ograniczenie i wymuszenie określonych zachowań, co stanowi przeciwieństwo

¹⁷ R. Stoller, *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*, London 1968.

¹⁸ K. Wódz, J. Klimczak, *O genderyzacji ciała i ucieleśnianiu płci*, [w:] K. Wódz, J. Klimczak (red.), *O współczesnych praktykach genderyzacji ciała*, Katowice 2014, s. 8.

¹⁹ J. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, *op. cit.*, tom II, s. 78.

²⁰ *Ibidem*, tom II, s. 125.

pełnego rozwoju człowieka. Apeluje o świadome przewycięzanie oczekiwań, wpisując się w głoszone przez ruch feministyczny hasła, które doprowadziły do silnych przeobrażeń w tradycyjnie pojmowanych przestrzeniach społecznych w ramach wzorca ról kobiecych i męskich.

W opozycji do czułości, bliskości i ciepła znajdują się obcość, obojętność, a nawet nienawiść. Wszystkich tych negatywnych uczuć doznaje Stark, zawiedziony decyzją pozostania Tani przy mężu. Zdradzony i rozżalony, pogrąża się w szaleństwie, zostaje przez Łączynowa odwiedziony od zamiaru popełnienia samobójstwa. Rozgniewany Dionizos doświadcza skrajnych uczuć, cierpi kochając i nienawidząc jednocześnie. Staje się bezwzględny, złośliwy i karzący, powoduje nim chłodna kalkulacja, bohater nie pozwala sobie na jakiegokolwiek pozytywne emocje. Jedynie prawdziwą i bezinteresowną miłość okazuje dziecku. Namietność ustąpiła miejsca obojętności, miłość przerodziła się w zawiść, zaś pożądliwość w odrzucenie. Po dawnej czułości między kochankami nie ma już śladu, a iluzję wzajemnej ciepłej relacji udaje się im osiągnąć jedynie w obecności wrażliwego syna, który wywołuje w obojgu zapomniane wzruszenia, pieszczoty i serdeczność.

Chłopak jest wrażliwy i ogromne nerwowy [...]. A Stark w mojej obecności jak gdyby umyślnie denerwuje się, złości. Czasem wydaje mi się, że jest zazdrosny o dziecko, a czasem jestem przekonana, że to zemsta. Bardzo rzadko rozmawiamy ze Starkiem sam na sam i to tylko o interesach, lecz i te rozmowy kończą się zawsze kłótnią. Przy obcych jest on wobec mnie poprawny i uprzejmy, lecz i wtedy nie może powstrzymać się od ukłuć i aluzji. To samo w listach. Niby nic – a ukłuje²¹.

Powrót do poprzedniego *status quo* jest już jednak niemożliwy. Mimo tolerancyjnej postawy Eljasza i pozostanie przy nim, Tatiana wzięła się więc w zakłamaną grę, w wyniku której sama cierpi najbardziej.

Idę, idę tam i będę kłamać jednemu i drugiemu – całe życie, całe życie, gardząc sobą! Zasłużyłam na to! Nie mogę walczyć z okolicznościami. To jest wygodne, a na myślenie nie pozwalam sobie! Mnie jest źle, cierpię... za to wszyscy dookoła mnie są zadowoleni²².

Trzeba przy tym zwrócić uwagę na fakt, że relacji między małżonkami Jewdokia Nagrodzka nie poświęca wiele miejsca. Rozpatrywać je można na poziomie społecznym, postrzegając Tatianę i Eljasza jako modelową rodzinę, dbającą o siebie nawzajem i dającą poczucie bezpieczeństwa. Iljusza jest typem mężczyzny o „powierzchnowości bohatera skandynawskiej sagi”,

²¹ *Ibidem*, tom II, s. 74.

²² *Ibidem*, tom II, s. 117–118.

który jednak nie wzbudza w żonie fizycznej fascynacji i w tej płaszczyźnie ich małżeństwo jest „spotkaniem obcych sobie ludzi”²³.

Podoba się wielu ludziom. Jego wysoka, atletyczna postać zawsze wyróżnia się w tłumie. O, w nim można się zakochać! W nim, takim rozumnym, utalentowanym, silnym! Ja kocham go, kocham. Wydaje mi się, że nigdy w życiu tak nie kochałam, lecz dlaczego nie czuję w sobie tej namiętności, z której tak często spowiadały mi się inne kobiety?²⁴

Zostaje ukazany jako łagodny i dobry człowiek, w którego gestach nie ma serdeczności czy potrzeby bliskości. W stosunku do żony jest miły, delikatny i powściągliwy. Jedyną czułość w jego zachowaniu to tendencja do zdrabniania imienia żony, nazywanej Tanią, Tanieczką, Tatą czy Taniuszą. Jest to wyraz skrywanego wzruszenia świadczący o miłości i ufności. Szara, domowa rzeczywistość u boku stonowanego emocjonalnie męża, kontrastowała z cudownym czasem spędzonym przy boku Starka, przy którym Tatiana czuła się jak w idealnym świecie spełnionych marzeń.

W relacji małżonków panuje emocjonalna stabilność. Nie ma w niej miejsca na porywy serca, wzniosłość czy patos. Bliskość fizyczna małżonków ogranicza się jedynie do dotyku, drobnych gestów pieczyoty, wyrażających wzajemną troskę i dających poczucie bezpieczeństwa.

[...] widzę swój błąd. Jestem zrównoważony, spokojny i – sam nie wiem dlaczego – boję się wszelkiej przesady. Boję się okazać śmiesznym. [...] Nie byłem nigdy szczery – jakbym bał się tej szczerości. Rzuciał się czasem do mnie w szale zachwytu lub tęsknoty, i umyślnie ochładzałem ten szal tylko dlatego, że wydawał mi się on dziwnym u dorosłego człowieka. [...] Chciałem nauczyć ciebie żyć życiem prostym i odbierałem ci jego poezję. W tem był błąd największy²⁵.

Psychiczna płaszczyzna czułego porozumienia, zachodząca pomiędzy Tatianą i Łączynowem, opiera się na powinowactwie myśli i pokrewieństwie duchowym. Los łączy ze sobą przyjaciół w najtragiczniejszym momencie życia. Mężczyzna ocala przed śmiercią zarówno Starka, którego pielęgnuje w chorobie, jak i Tatiannę, która zawdzięcza mu życie.

Jestem mu wdzięczna, jestem mu dłużna dozgonną wdzięczność! W najtrudniejszych chwilach życia znajdowałam oparcie w jego sile charakteru, taktcie i nawet pieczyocie. Zawdzięczam to tylko jemu, że nie roztrzaskałam sobie głowy, kiedy odbierano mi dziecko!²⁶

²³ U. Beck, E. Beck-Gernsheim, *Całkiem zwyczajny chaos miłości*, przeł. Tomasz Dominiak, Wrocław 2013, s. 97–98.

²⁴ J. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, *op. cit.*, tom I, s. 7.

²⁵ *Ibidem*, tom II, s. 45–46.

²⁶ *Ibidem*, tom II, s. 69.

Rozmowy Tatiany i Łączynowa dotyczą również tematyki ciała i cielesności, wpisując się tym samym w ważny element ówczesnego rosyjskiego powieściopisarstwa²⁷. Zagadnienie seksualności podejmowane było zwłaszcza w twórczości kobiecej, wychodzącej przeciwko zdominowanym przez tradycję męską motywom ciała uprzedmiotowianego. „Stanowiło to dla Cerkwi wydarzenie na wskroś szokujące, budzące radykalny sprzeciw”²⁸, podważając całą tradycję prawosławną. Pisarki podjęły próby przywrócenia godności kobiecemu ciału, samoakceptacji i odkrywania tożsamości cielesnej²⁹. „Kategorie te były ważnymi elementami w ich dyskursie na temat projektu budowy »nowej« tożsamości kobiecej, dyskursie, którego podjęcie wymagało od nich determinacji i odwagi”³⁰. Ciało nie było ukazywane z czułością, co wiązało się ze swoistą rewolucją seksualności demitologizującą dotychczasowy pogląd na miłość. Autorki zwracały się bardziej ku doświadczeniu doznań fizycznych, opisując tabuizowane ówczesnie tematy związane z odczuwaniem przyjemności. W *Gniewie Dionizosa* obiektem i podmiotem estetycznych doznań jest Edgar Stark, którym zachwyca się artystka-kobieta. Tatiana afirmuje męskie ciało i utrwała na płótnie jego piękno, harmonię oraz doskonałość. Kochając Starka, bierze w posiadanie również jego fizyczność, którą darzy szczególnym uwielbieniem. Specyficzna psychoseksualna cecha bohaterki dodatkowo podkreśla jej inność i uwypukla męską naturę. Czyni ją absolutnie nową męską kobietą, zawłaszczającą, dominującą, z silnym poczuciem własnej tożsamości.

[...] zastanawiam się: co właściwie tak mnie w nim porywa? [...] jest to pewien rodzaj kobiecości. Kobiece ruchy, ta jego zgrabna kokieteria, to jego niedbałe, omdlewające lenistwo, a jednocześnie dziecinna ruchliwość i wesołość. Jako artystkę zachwyca mnie jego ciało. To ciało, wysmukłe i silne, cienkie w pasie, z nieskazitelnej formy rękoma i nogami – ma też w sobie coś kobiecego, ale

²⁷ Tematyka dotycząca ciała i cielesności była przedmiotem wielu analiz i opracowań, m.in. E. Paczoska, *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000; *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, S. Szwarec, Warszawa 2006; I. Małej, *Ciało uduchowione: akt męski w sztuce modernizmu rosyjskiego*, [w:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008 i in.

²⁸ J. Kosiński, *Bóg, cielesność i miłość*, Warszawa 1997, s. 217. Zob. też, *idem*, *Człowiek i jego ciało w nauce Kościoła i filozofii wczesnochrześcijańskiej. Źródła i problemy*, „Roczniki Naukowe AWF w Warszawie” 1993, t. XXXIV, s. 17–24 i in.

²⁹ Nowemu odczytaniu tekstów modernistów służy również somatopoetyka w ujęciu Anny Łepkowskiej, zob. A. Łepkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019.

³⁰ E. Komisaruk, *Cierpienie jako sygnatura kobiecości w prozie pisarek rosyjskich początku XX wieku*, „Rossica Lublinensia” 2008, tom 5, s. 97–98.

właśnie to jest to, czego szukałam dla mego Dionizosa. Miłość jego, namiętna i pokorna – jest ładna³¹.

Dokonana modyfikacja i przeniesienie środka uwagi z kobiety na mężczyznę zrywa z dotychczasowym schematem, czyniąc z Tatiany protagonistkę w podmiotowym traktowaniu ciała męskiego. Rosyjska powieściopisarka dokonuje interesujących obserwacji związanych z koncepcją zamiany ról płciowych. Zdaniem Łatczynowa, Tatiana Aleksandrowna jest mężczyzną posiadającym ciało „kobiety czulej, wykwintnej”³² o charakterze oryginalnym i skomplikowanym.

[...] jako mężczyzna jest pani prostą i zwykłą. Dobry chłop, trochę poeta, bujny, uczuciowy – ale uczciwy i kochający, choć gburowaty – jak wszyscy mężczyźni. Czy zwróciła pani kiedykolwiek uwagę, jak pani wymyśla? [...] Pani powinna być lesbijką. [...] Spokojnie przyjacielu, przeleżała się pani od razu słów, a chodzi o sens. Nie stała się nią pani tylko dlatego, że jej wychowanie, warunki, czystość moralna i temperament, nieobudzony przed poznaniem Starka, nie pozwoliły pani wejść na tę drogę³³.

Homoseksualna miłość do mężczyzn położyła się piętnem na życiu, osobowości i charakterze Łatczynowa, który u progu życia zwierza się Tatianie ze swego tragicznego wewnętrznego rozdarcia. Tajemnica skrywana od dzieciństwa była z jednej strony jego świadomym życiowym wyborem bycia czystym, z drugiej zaś cierpieniem, które nie mogło wyzwolić się spod jarzma namiętności. Swoją odmienną orientację seksualną traktował jako rozpustę, dlatego też starał się zmusić do towarzyszenia kobietom, nawiązywania z nimi znajomości, a nawet kupowania ich namiętności. „Brałem te kobiety jak wstrętne lekarstwo, którym miałem nadzieję wyleczyć się ze swojej choroby, ze swej hańby. Odczuwałem to, co musi odczuwać zdrowy człowiek, którego zmuszają do jakiegoś zboczenia”³⁴. W takich związkach nie ma miejsca na czułość i bliskość. Obserwować można jedynie odwrotność, która objawia się odrzuceniem i kompromitacją. Serdeczny i dobrotliwy Łatczynow przez całe życie czuł piętno homoseksualnego uczucia, bał się i wstydził samego siebie. Uważał, że miłość odczuwana do mężczyzn była „błędem” natury, którego los oszczędził Tatianie, łącząc ją ze Starkiem.

Chciałem ukorzyć się przed piękną ciałą, przed każdą twarzą młodego półboga. Chciałem aż do zapomnienia się, rozdawać pieszczoty memu ideałowi,

³¹ J. Nagrodzka, *Gniew Dionizosa*, *op. cit.*, tom I, s. 123.

³² *Ibidem*, tom II, s. 124.

³³ *Ibidem*, tom II, s. 124–125.

³⁴ *Ibidem*, tom I, s. 129.

oczekiwać od niego tylko pocałunku i poezji w tym moim kulcie. A te szpetne stworzenia, te wymalowane lalki proponowały mi to, czym handlowały³⁵.

Emocje bohatera można interpretować również z perspektywy kategorii wstępu wypracowanej przez Marthę C. Nussbaum, obejmującą deprecjację cielesności człowieka świadomego swojej inności i odrębności³⁶. Są one obrazem cierpienia, wynikającego z konieczności ukrywania tożsamości, podporządkowanie do oczekiwań społecznych, bez możliwości wyboru własnej życiowej drogi.

Ukazanie w powieści procesów psychologicznych nadaje subiektywnej wartości każdej postaci, dostarczając czytelnikowi wielu informacji o każdym z bohaterów. Stany emocjonalne wpływają na wzajemne osobiste i społeczne relacje międzyludzkie. Zastosowana przez Nagrodzką strategia bliskości z odbiorcą dostarczała temu drugiemu silnych wrażeń związanych z uniwersalną tęsknotą do szczęścia. „Czytelniczki poszukiwały w literaturze najczęściej takich bohaterek, których przeżycia mogły stać się dla nich podstawą identyfikacji lub projekcji”³⁷. Powieść dawała im możliwość współodczuwania stanów emocjonalnych doświadczanych przez głównych bohaterów ze względu na ich uniwersalny charakter. Autentyfikował je realizm, prawdopodobieństwo przeżycia podobnej historii oraz niwelowanie dystansu związanego z fikcją literacką.

Kategoria czułości, obecna w płaszczyźnie fizycznej, społecznej i psychicznej, obnaża potrzeby, pragnienia i namiętności bohaterów. Uczuciowość wymienionych postaci czyni z nich bohaterów dynamicznych i wrażliwych na słowo, piękno, gest czy dotyk. Ich „uczucia mają różne imiona”, bywają zmienne, niejednolite i bliskie każdemu. Nagrodzka w *Gniewie Dionizosa* ze szczególną uwagą odsłania punkt widzenia kobiety, przywraca jej głos i dokonuje przewartościowania ról psychicznych, emocjonalnych i uczuciowych, co czyni powieść wyjątkową i wyróżniającą na tle rosyjskiego powieściopisarstwa.

Bibliografia

Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc. Warszawa: DiG.

³⁵ *Ibidem*, tom II, s. 133.

³⁶ U. Lisowska, *Wstępu jako zasada medialnej reprezentacji cielesności – perspektywa filozofii Marthy C. Nussbaum*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2013, nr 3(7).

³⁷ A. Martuszevska, *Jak szumi „Dewajtis”?* *Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, s. 211.

- Komisaruk, Ewa. 2009. *Od milczenia do zamknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kraskowska, Ewa. 2001. Kilka uwag na temat powieści kobiecej. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. Anna Nasiłowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Malej, Izabella. 2008. Ciało uduchowione: akt męski w sztuce modernizmu rosyjskiego. W: *Kobieta i jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku (w kontekście europejskim)*. Red. Maria Cymborska-Leboda, Agnieszka Gozdek. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Martuszevska, Anna. 1989. *Jak szumi „Dewajtis”?* *Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nagrodzka, Jewdokja. [b.r.]. *Gniew Dionizosa*. Przeł. Zygmunt Rożatowski. Warszawa: Biblioteka Groszowa.
- Paczoska, Ewa. 2000. Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. Grażyna Borkowska, Lilianna Sikorska. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Ritz, German. 2002. *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Stelingowska, Barbara. 2015. „*Modernizm kobiecy*” w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar). Siedlce: Wydawnictwo Stowarzyszenie tutaj teraz.

Nota o Autorze

Barbara Stelingowska – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa w Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach. Swoje zainteresowania skupia wokół literatury polskiej i światowej przełomu XIX i XX wieku. Wydała monografię: „*Modernizm kobiecy*” w literaturach słowiańskich (Na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar) (2015); dwa tomy interpretacyjne: *Poezja „idylliczna” Marii Komornickiej. Szkic interpretacyjny*, tom I (2017) oraz *Poezja „idylliczna” Marii Komornickiej. Dialog, idylla, romans*, tom II (2019). Przygotowała edycję: *Maria Komornicka, Xięga poezji idyllicznej. Rzeczy francuskie* (2011).

Anastasia Tyshchenko¹

National University of Kyiv-Mohyla Academy (Kyiv, Ukraine)

Тендітна фланерка: жіночий персонаж у пошуках «голубої далі» у міському просторі «Сентиментальної історії» Миколи Хвильового

Tender Flâneuse: Female Character in Search of “Blue Yonder” in Urban Space in “A Sentimental Tale” by Mykola Khvyliovyi. One of the prominent Ukrainian modernist writers Mykola Khvyliovyi (Fitiliiv, 1893–1933) is well-known for his aesthetic experiments. Master of short prose, he poetically depicts conflict between grey reality and lofty ideals. This conflict produces a specific type of character in Khvyliovyi’s prose. It is tender *flâneuse*, who makes an attempt to implement in life her dream about “the blue yonder” by immersing her fragile self into brutal reality of the Soviet city. The methodological approach develops the ideas of Janet Wolf, Griselda Pollock, and Elizabeth Wilson, who studied the *flâneuse* type in literature. The attention will be focused on defining strategies of *flanerie* and the *flâneuse*’s interactions with the urban space through representation of public places, itineraries, and the image of the city as a whole seen from the female perspective. The modernist literary imagery will be interpreted within gender context, in particular, from the viewpoint of women’s sensibility to spatial, cultural and social issues.

Keywords: flâneuse, urbanism, image of the city, modernism, MykolaKhvyliovyi

Соціально-економічні та культурні зміни кінця XIX – початку XX століття, вплинули на підходи до зображення художнього простору в літературі. Модерні письменники активно створюють міські тексти, які розкривають нову екзистенційну проблематику сучасної людини: відчуття часу, простору, соціальних структур та взаємозв’язків, породжені переміщенням людей в урбаністичне середовище. Значну роль відіграє гендерний аспект цього процесу, адже спеціальні уявлення, успадковані від попередніх епох, сприймалися як гендерно марковані: чоловік освоював зовнішній світ, жінка – оселю. Із розвитком міст панівний гендерний розподіл втрачає свою силу, що виражається, зокрема, в тому, що тексти культури означають присутність жінки на вулицях міста. Проте варто

¹ **Adres do korespondencji:** 2 H. Skovorody st., Kyiv,04070, **e-mail:** ana.tyshchenko@gmail.com

відзначити, що освоєння міського простору статтями було різним, що пояснюється силою дії попереднього ладу.

У нашій роботі нас цікавитиме зв'язок між гендером і урбаністичним простором. Сама по собі така постановка питання не є новою в українському літературознавстві. Віра Агеєвау студії *Жіночий простір* (2002) аналізує цю проблему у текстах жінок-авторок початку ХХ століття: Лесі Українки, Людмили Старицької-Черняхівської, Ольги Кобилянської та Ірини Вільде. Дослідниця робить висновок, що життя і творчість згаданих мисткинь слова позначені тенденцією до відходу від усталеної схеми «чоловічого-жіночого» простору. У своїх текстах письменниці розробляють образи героїнь, які помірковано або радикально уникають ролі «янгола хатнього вогнища» та жінок, чие буття обмежене закритим простором. Таким чином, В. Агеєва демонструє, що жіноче питання у різних його проявах було актуальним для української модерної літератури. На зв'язок жіночої суб'єктності і міського простору вказує Тамара Гундорова. Аналізуючи репрезентацію простору Києва, дослідниця зазначає, що він «організовується також як простір сексуального бажання»², однак здебільшого чоловічого. На думку науковиці, в сюжетах романів «Записки Кирпатого Мефістофеля» Володимира Винниченка та «Місто» Валер'яна Підмогильного розкрито теми чоловічого статевого потягу та сексуальності чоловіків, що збуджуються під впливом урбаністичного простору.

Реалізація жіночої сексуальності у місті також поступово набуває видимості в українській літературі. Ця тема стає менш табуованою загалом. Українські автори відображають присутність жінок у різних соціальних сферах міського життя. У міському просторі зароджуються нові жіночі типи, які беруть активну участь у житті міста: жінка, що приїхала із села, міщанка, інтелігентка-мисткиня (у творах Ольги Кобилянської, Володимира Винниченка, В. Домонтовича, тощо). Твір Миколи Хвильового «Сентиментальна історія» посідає тут окреме місце.

На думку дослідника творчості письменника Юрія Безхутрого, новела пропонує новаторське опрацювання популярного міського сюжету: «Традиційна сюжетна схема приїзду наївної провінціалки(-а) в місто для того, щоб підкорити його, – актуальна й популярна в багатьох літературах, тогочасній українській у тому числі (знамените “Місто” В. Підмогильного, наприклад)»³. Варто відзначити, що у своїй творчості М. Хвильовий часто приділяв увагу жіночим образам, проте з огляду на ідейно-естетичну спрямованість його текстів найбільш актуальними для

² Т. Hundorova, *U kolystsi mifu, abo topos Kyieva v literaturi ukrainskoho modernizmu*. “Kyivska starovyna”, 2000, № 6, p. 81.

³ Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khylyovoho*. 2003, p. 130.

нього були образи матері, жінки-революціонерки. «Жінку революції» як узагальнений тип у письменника аналізує Юлія Должанська у новелах «Синій листопад» та «Кіт у чоботях», зазначаючи, що система жіночих персонажів М. Хвильового ще потребує детального вивчення. Водночас слід відзначити, що через надмірний інтерес до типу жінки у революційному часопросторі М. Хвильового, аналізу жіночого міського досвіду, художньо осмисленому письменником, приділено поки що невелику увагу.

У цьому полягає актуальність нашого дослідження. Образ Б'янки із оповідання «Сентиментальна історія» розкриває письменницьке бачення урбаністичного досвіду, у якому поєднуються проблеми ностальгії, сексуальності, засвоєння модерного світу. Досвід героїні новели формується через практики подібні до фланерських, що дає підстави розглядати їх як такі, що засвідчують народження типу фланерки в українській літературі ХХ ст. Розкриття цієї теми потребує використання синтетичної методології, яка є результатом поєднання історико-культурного та гендерного підходів, спрямованих на дослідження зв'язку урбаністичного простору і жіночої сексуальності. За допомогою такої герменевтики ми маємо намір проаналізувати авторське бачення М. Хвильовим жіночого досвіду, проживання модерності, трагедії етичного зламу, який настав разом із новою епохою. Подальший виклад матеріалу здійснюватиметься за таким планом. Спочатку ми розглянемо форми репрезентації міста у «Сентиментальній історії», далі ми перейдемо до зіставлення практик головної героїні із фланерськими практиками, описаними іншими європейськими письменниками-модерністами, і завершимо аналізом «Сентиментальної історії» з погляду зв'язку сексуальності Б'янки із урбаністичним та фланерським дискурсами, створеними Миколою Хвильовим.

Репрезентація міста в «Сентиментальній історії»

У розвідках, присвячених дослідженню міського простору в українській літературі, ім'я М. Хвильового згадується у зв'язку із Харковом. Із актуалізацією урбаністичної прози для української літератури стає популярним поняття міського тексту. Серед поодиноких спроб описати феномен харківського тексту на певних історико-літературних етапах слід згадати студію *«Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба* (2010) Ярини Цимбал. У ній науковиця обґрунтовує існування літературного тексту Харкова та доводить правомірність існування цього терміна, адже «корпус текстів, подібність описів, харківська міфологія, позатекстові структури, що визначають буття й свідомість персонажів, – дозволяють

стверджувати існування окремого «харківського тексту» 1920-х – початку 1930-х років»⁴. До творців цього корпусу текстів Я. Цимбал зараховує: Майка Йогансена, Павла Тичину, Олександра Копиленка та Івана Дніпровського, тому що дослідниця спирається на найбільш дотичні до історико-культурної реальності зразки літератури. Інша науковиця Тетяна Тимошенко, порівнюючи тексти Києва та Харкова 20-х років ХХ століття, включає у корпус твори М. Хвильового. Дослідниця цитує письменника, який казав, що для нього Харків: «смердюче, промислове місто велике, але не величне»⁵. Таке різко негативне ставлення письменника до міста є, на наш погляд, причиною того, чому дослідники так неохоче зв'язують міській простір, змальований М. Хвильовим, із реальним Харковом. Чільне місце з-поміж характеристик художнього простору у текстах М. Хвильового надається провінційності. На цій рисі міського простору у творах письменника наголошує Олена Муслієнко: «містечко – місце циклічного побутового часу. Тут немає подій, а є лише повторювані «бування». Час тут позбавлений поступального історичного руху»⁶. У такому ключі О. Муслієнко характеризує міста із текстів «Редактор Карк», «Чумаківська комуна», «Мати» та «Сентиментальна історія», яка є об'єктом нашого аналізу.

Відштовхуючись від спостережень вищезгаданих науковців, ми можемо стверджувати, що міський простір в «Сентиментальній історії» є простором провінційним. Про це свідчить його знеособлення. Маємо на увазі те, що хоча й сюжет новели розкривається у місті, й сам текст має ознаки міського, проте урбаністичний простір не має яскраво вираженої міської сутності. У нього навіть немає імені. М. Хвильовий у тексті називає його «місто Z», що говорить про умовність географічних координат квазі-урбаністичного простору, змального письменником. «Місто Z» позбавлене натяків на культурний, політичний, історичний центр, тобто організоване не як міський простір, який приваблює своїми можливостями та враженнями, а як неоформлене поселення. Головна героїня тексту Б'янка не називає місто тим ідеальним місцем, де можна знайти «голубу даль»: «Власне, в Z я не сподівалась найти її»⁷, адже для героїні «голуба даль» – метафоричне означення якогось незрозумілого, розвиненого майбутнього. А місто Z – такий провінційний простір, де

⁴ Y. Tsymbal. „Kharkivskiy tekst” 1920-kh: obirvana sprobа, „Literaturoznavchi obrii”, Pratsi molodykh uchenykh, 2010, Vyp. 18, p. 60.

⁵ M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv “Slovo”, Ukrainске Vydavnytstvo “Smoloskyp” im. V. Symonenka, 1980, p. 132.

⁶ O. Musliienko, *Misto u semiosferi absurdu M. Khvylovoho*, *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Filolohichni nauky*. 2010, № 20, p. 148.

⁷ *Ibidem*, p. 181.

нічого не відбувається й який не виконує функцію центру культури, він має риси маргінального.

Цю особливість відзначає й дослідник творчості М. Хвильового Юрій Безхутрий, але розглядає її з іншого погляду. На прикладі «Сентиментальної історії» та її персонажів науковець аналізує просторову метафору «соціального низу». Вона репрезентована образом підвалу, яким обмежений життєвий простір персонажів: товаришки Уляни, Чаргара й, власне, Б'янки: «Їхня [підвалів] функція полягає у своєрідній матеріалізації маргінальної суті героїв. [...] Простір підвалу стає оціночною й одночасно екзистенційною категорією»⁸. Наведена цитата нагадує про негативний опис підвальних приміщень Гастоном Башляром у «Поетиці простору», який зазначав, що у підвалах «замуровані трагедії»⁹. Трагедії персонажів М. Хвильового мають спільну основу – це ностальгія за високими ідеалами революції, уособлена у недосяжній «синій далечіні», до якої прагнуть повернутися персонажі. Це прагнення є стрижневим конфліктом для всієї творчості письменника, який, на думку Івана Дзюби, М. Хвильовий сам переживав. Унаслідок краху втілення ідеалів у текстах письменника звучить:

«відраза до всякої провінційності, звідси ж і конфронтація із «всефедеративним міщанством», неприйняття переродження революції – з її світовим соціально-етичним зарядом – у партійно-бюрократичну обивательщину: неприйняття, що набувало трагічного характеру»¹⁰.

Авторський задум цілком резонує із сірим провінційним простором, на яке перетворилося місто після поразки революції, тобто переродження останньої на бюрократичну радянщину. Якщо продовжити застосування до тексту «Сентиментальної історії» ідей Г. Башляра, то можна побачити, що місто М. Хвильового є простором, позбавленим властивостей вертикальності, тобто таким, яке немає цінностей подолання, досягнення¹¹. Отже, М. Хвильовий створює «місто Z» у «Сентиментальній історії» як провінційний маргінальний простір, місто, яке позбавляє своїх персонажів можливості прорватися до ціннісних ідеалів «блакитної далі».

Хоча просторовий образ міста змальовано у похмурих тонах, він все ж таки зберігає риси, що нагадують рештки ідеального простору, до якого персонажам немає повернення – простору ностальгії за справжньою революцією та пам'яті про її минулі перемоги. Ю. Безхутрий вказує на топоніми, присутні у тексті: вулиця Повстання, площа Повстання,

⁸ Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho*. 2003, p. 140.

⁹ G. Bashlyar, *Izbrannoye. Poetika prostranstva*. Moskva: ROSSPEN, 2004, p. 39.

¹⁰ I. Dziuba, *Mykola Khvylovyi: "Aziatskyi renesans" i "Psykhologichna Yevropa"*. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2005, p. 6.

¹¹ G. Bashlyar, *Izbrannoye. Poetika prostranstva*. Moskva: ROSSPEN, 2004, p. 40.

сад Паризьких комунарів, площа Трьох комунарів, вулиця Делеклюза, майдан Лассаля. У міських маркерах збережена пам'ять про Французьку революцію та Паризьку комуну, як втілення революційних ідеалів. Тут дослідник пропонує їхнє прочитання у дидактичному ключі – як нагадування про поразку радянської революції: «насильство і кров – неминучий супутник і наслідок усякої революції, а добрими намірами воістину вимощена дорога до пекла»¹². У результаті урбаністична метафора Парижу прочитується персонажами «Сентиментальної історії» як недосяжний ідеал, незаплямований гіркотою поразки. Вони самі вкладають у нього це значення: «журналістка запевнила мене, що Париж уже ніколи не повернеться й не може повернутися»¹³. У провінційному міському просторі новели відсутня матеріальна прив'язка пам'яті про ідеали із фізичними географічними об'єктами. Аляйда Ассман, аналізуючи інструменти збереження пам'яті пригадує термін П'єра Нора, автора концепції місць пам'яті: «Пам'ятне місце – це те, що залишається від того, що більше не існує. [...] з руйнацією місця його історія не припиняється; воно зберігає матеріальні рештки, які стають елементами розповідей, а разом з тим вихідними точками нових культурних спогадів»¹⁴. Герої ж М. Хвильового, навпаки, зберігають спогад про ідеал, який не має жодного фізичного втілення і є ретроспективним, цим і зумовлена та велика і недосяжна дистанція між омріяним Парижем і провінційним Z.

Головна героїня тексту Б'янка, здійснює постійну спробу до подолання цієї дистанції. Її життєва історія вписується у стратегії повернення, пригадування, оновлення спогаду. За А. Ассман, у міському просторі таким інструментом є прогулянка містом, завдяки якій «хронологія стає топологією історії, яку можна вивчати шляхом прогулянки й відкривати крок за кроком»¹⁵. У місті Б'янка шукає не стільки матеріальних об'єктів, скільки особу, яка допомогла б їй здобути цей досвід: «вірила, що в Z я зустрінусь з якимсь великим чоловіком, і тоді станеться чудо»¹⁶. Загалом у репрезентації міста в «Сентиментальній історії» простежується роздвоєність міського простору на два втілення: на провінційний, маргінальний простір, який поглинає персонажів і позбавляє їх дотику до ідеалів «блакитної далі», та простір ідеальний, пам'ять про який зберігають герої

¹² Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho*. 2003, p. 140.

¹³ M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainse Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 222.

¹⁴ A. Assman, *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty*. Kyiv: Nika-t-sentr, 2012, p. 328.

¹⁵ *Ibidem*, p. 329.

¹⁶ M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainse Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 180.

новели та оформлюють його у просторовій метафорі Парижа як місця, де втілення ідеалів революції було успішним. Між цими двома просторами знаходиться головна героїня тексту, й вона робить спробу пошуку й досягнення ідеалів через прогулянки міськими вулицями.

Фланерські практики Б'янки

Для того, аби наблизити можливість зустрічі з кимось, хто поведе її у хмарну голубу даль, Б'янка проводить час після роботи на вулицях міста, перетворюючись на фланерку, жіноче втілення нового типу, що формується в культурі у результаті освоєння людиною міста. Йдеться про фланера, чоловіка, що блукає, досліджує, збирає враження від міського простору. Його образ з'являється в наукових працях таких культурологів і літературознавців, як Вальтер Беньямін, Роб Шилдс, Девід Фрісбі, Зигмунт Бауман та Дорде Гарсія та ін. Якщо існування чоловічої іпостасі цього типу не викликає сумніву у дослідників культури та літератури, то наявність його жіночого варіанта – питання дискусійне. Легітимувати його намагаються Джанет Вольф, Грізельда Поллок та Елізабет Вілсон, які, застосовуючи гендерну оптику до осмислення феномену фланерства і закликаючи сконцентрувати увагу на вивченні репрезентацій жінки у місті, наполягають на потребі виокремлення типу *фланерки* як напряму досліджень. .

У своїх роздумах стосовно фланерки згадані дослідниці пропонують різне бачення питання, адже спираються на різне сприйняття цього образу. Дж. Вольф та Г. Поллок зазначають, що фланер є частиною патріархального дискурсу, для Е. Вілсон він, навпаки, є представником модерної ідентичності, яка ставить під питання патріархальні цінності. Для Дж. Вольф основна теоретична засада полягає у постулаті: «модерна література описує чоловічий досвід»¹⁷. Тому популярні та авторитетні у фланерському дискурсі тексти Шарля Бодлера, Георга Зіммеля та Вальтера Беньяміна є невдалою основою для дослідження та розкриття жіночого фланерського досвіду. Дослідниця зазначає, що навіть в урбаністичному просторі існувала політика «окремих сфер» (це поняття вона запозичує у Річарда Сеннета), яка розділяла місця на чоловічі та жіночі: «Те спільне, що мають усі розповіді – це їх інтерес до публічного світу роботи, політики та міського життя. І це ті сфери, з яких жінок було виключено, або вони були практично невидимими»¹⁸. Ту ж саму тезу дослідниця ілюструє на прикладі відомої британської художниці

¹⁷ J. Wolff, *The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity*, <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005> [access: 14.09.2020].

¹⁸ *Ibidem*.

Гвен Джон, яка у своїй творчості зображала переважно інтер'єри, закриті простори, і змагалась із митцями-чоловіками за право на присутність та на творчість у маскулінних просторах. Такої ж думки дотримується Г. Поллок, аналізуючи роботи видатних художниць Берти Морізо та Марі Кассат. На думку науковиці, жінки-художниці зображали найбільш близький для них та знайомий досвід, відповідно простір вулиці для них був малодоступним.

Інша характеристика, яку помічає Г. Поллок, – це погляд. Жінка-мисткиня дивиться на іншу жінку як на суб'єкт творчості, спосіб самовираження, позбавлений навмисної сексуалізації, об'єктності. Погляд митця-чоловіка, а зокрема митця-фланера, навпаки, є агресивним: «жінки не насолоджувались станом непомітності у натовпі. У них не було права дивитись, витріщатись, роздивлятись або спостерігати. Як показує Бодлерів текст: жінки не дивляться. Їх висвітлено, як об'єкт пильного погляду фланера»¹⁹. Отже, Дж. Вольф та Г. Поллок, аналізуючи урбаністичний простір, визначають тип фланера патріархальним, а простір – несприйнятливим для означення жіночих вуличних практик. Тому, на думку дослідниць, у цих умовах фланерка не могла з'явитися та існувати як культурний тип.

Іншої позиції притримується Е. Вілсон, яка у есеї «Невидимий фланер» зазначає, що абсолютизація патріархального дискурсу негативно впливає на загальний фланерський дискурс. Акцент на небезпеках життя жінок у великих містах та їхній обмеженості у просторі, об'єктивізації є проявами недалекоглядної заангажованості у сфері гендерних студій. «Проголошуючи, що фланерки не існували, Джанет Вольф нехтує історіями жінок-авторок XIX століття»²⁰. Для Е. Вілсон біографії Жорж Санд та Дельфіни де Жирарден, жінок-представниць кола Прерафаелітів – це історії про втілення творчих і соціальних амбіцій, заперечення уявлень про жінку як пасивного об'єкта в урбаністичному та культурному просторах. Таким чином, дослідниця, навпаки, пропонує наголошувати на світоглядних змінах, які почали відбуватися на зламі епох та поклали початок новим формам культури, мислення та сприйняття. Як бачимо, у дослідницькому дискурсі домінантною залишається думка про обмеженість інформації про опанування міського простору жінками та їхні вуличні практики. Проте у конкретних випадках, а саме у біографіях згаданих письменниць, художниць, у літературних текстах, жіночі фланерські практики почасти присутні, адже жінка не може бути повністю ізольованою від міста. Відповідно, вона може бути присутня у рефлексіях

¹⁹ G. Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity* [In:] *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, 50–90. London and New York: ROUTLEDGE, 1988, p. 71.

²⁰ E. Wilson, "The invisible flâneur." [In:] *Theory, Culture & Society: The contradictions of culture: Cities: Culture: Women*, London: SAGE Publications Ltd, 2001, p. 84.

чоловіків про урбаністичний простір. Чоловічий погляд на міську жінку та її досвід дають змогу поглибити дискурс модерних міських жіночих практик. Тому текст М. Хвильового, який переповідає про життя молодій жінки у радянському місті, дає можливість сформуванню уявлення про формування типу фланерки в українському урбаністичному дискурсі першої половини ХХ століття.

Б'янка, головна героїня «Сентиментальної історії», – молода дівчина, що покидає село через відчуття, що її «тягне в даль» і що наступним етапом для формування її особистості стане освоєння нею урбаністичного простору. Провінційне «місто Z» не стає викликом для героїні: вона легко в нього вписується. Привертає увагу те, як вільно вона поводить себе у міському просторі: «Іноді після роботи я не йшла додому, я йшла куди очі дивляться»²¹. «Колись я вийшла з установи й кілька годин блукала по городу. Блукала якось без цілі»²². Оскільки із тексту видно, що дівчина проводила велику кількість часу на вулиці, то зрозуміло, що практика прогулянок не була забороненою чи соціально неприйнятною, тобто міський простір був комфортним середовищем для неї.

Б'янка має низку відмінностей від образу класичного фланера. За французьким публіцистом Луї Адрієном Уаром, фланер – це чоловік, який «має насолоджуватись надзвичайно детальним топографічним дослідженням Парижа»²³. Л. Уар описує фланера, який отримує насолоду від дослідження простору, зберігання та накопичення інформації про нього: «він має дослідити усі вулиці, усі паризькі магазини, хто з капелюшниць, модисток, продавчинь м'яса та лимонадів найкрасивіша»²⁴. Для Б'янки ж важливе не чисте фланерство заради накопичення вражень (хоча у її блуканнях містом вона описує картини міського життя), а місто як тло, а не як образ, на якому спеціально око концентрує увагу: «Далі над ратушею заблимає вечірня зоря, і побігли квадрати будинків у присмеркову даль. Стояла струнка вулиця...»²⁵.

Інша відмінність Б'янки-фланерки, на противагу Уарівському фланеру, полягає в тому, що вона не прагне залишатись інкогніто на вулиці, вона доступна погляду перехожих: «Я оглядала вітрини, автобуси,

²¹ М. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainse Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 181.

²² *Ibidem*, p. 186.

²³ L. Huart, 1841. *Physiologie du flaneur*. <https://archive.org/details/physiologiedufla00huar> [access: 14.09.2020].

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ М. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainse Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 188.

трамваї, а мені казали збоку: – Подивіться, яка пейзажочка!»²⁶. Тобто, героїня розуміє, що вона – жінка і є об'єктом споглядання перехожих. Її задоволення від того, що вона є видимою на вулиці, не є ознакою панування патріархального устрою, як можна було б подумати. У баченні М. Хвильового, вона не відчуває себе об'єктом, жертвою або упослідженою. Навпаки, видимість для героїні – це засіб привернути увагу особи із суголосними цінностями, аби з її допомогою відбути у пошук «блакитної далі». Передчуття зустрічі марковано у тексті постійною тривогою Б'янки перед чимось незвіданим: «мені здавалось, що якась невідома сила насувається на мене»²⁷; «Мене затривожило. [...] Хвилинами мені навіть здавалось, що цей вечір буде судним днем мого неспокійного життя»²⁸; «Вже в перших числах березня я знову затривожилась, і мій зимовий сон якось хутко відлетів. Я знову затоскувала за даллю»²⁹; «Легенька тривога раз-у-раз примушувала мене здригатись»³⁰. Ця тривога виникає у стані психічного напруження героїні на її суб'єктивному піку наближення до далеких ідеалів протягом її прогулянок містом. У своєму фланерстві Б'янка намагається віднайти ґрунт, втрачений поколінням революції, поколінням її брата, пам'ять про якого вона зберігає.

Єдиний персонаж, який висловлює певну здогадку стосовно мети прогулянок Б'янки, – це сіроока журналістка, яку головна героїня теж найчастіше зустрічає на вулицях міста: «Потім вона говорила мені, що «в тихому болоті чорти водяться», що... і т. д. Я сказала, що «чорти» тут зовсім ні при чому, бо ходжу сама й навіть не маю знайомих мужчин»³¹. Сіроока журналістка – це персонаж, який представляє доволі цинічну позицію: «Невже ти не бачиш, що земля давно вже летить у безодню й що ми напередодні світової катастрофи. Ну?»³². І міський простір для неї постає лише можливістю втамувати втрату ідилічного простору задоволенням сексуальних потреб та інстинктів. Про вуличні блукання Б'янки вона відгукується так само саркастично: «світова скорбота з'їдає твоє серце?.. Чи, може, інтелігентська самотність спокою не дає?»³³. Таке ж непорозуміння встановлюється між Б'янкою та іншими персонажами «Сентиментальної історії»: діловодом Куком та товаришкою Уляною. Загалом усі персонажі ставляться до міського простору як до закритого, суто функціонального, спустошеного. «Всі ці люди були, на мій погляд,

²⁶ *Ibidem*, p. 179.

²⁷ *Ibidem*, p. 181.

²⁸ *Ibidem*, p. 201.

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰ *Ibidem*, p. 212.

³¹ *Ibidem*, p. 187.

³² *Ibidem*, p. 188.

³³ *Ibidem*, p. 187.

маленькими людьми, так чи інакше подібними до мене, і, очевидно, не могли допомогти мені вийти з того зачарованого круга дичавини, що загородив мені якусь таємну даль»³⁴. У цьому контексті б'янчине фланерство постає як спроба протиставити себе безгрунтарству інших персонажів, які відмовляються робити спроби віднайти рештки минулого, аби наблизитися до ідеалів «блакитної далі».

Ольга Полухович, дослідниця феномену відчуження в українській літературі, об'єднує цією темою персонажів М. Хвильового і характеризує взаємозв'язки між ними та простором таким чином: «У текстах Хвильового часопростір постає відчуженим від людини, оскільки з реальним часом та місцем у героя немає нічого спільного. Персонажі письменника майже ніколи не перебувають у площині тут-і-тепер»³⁵. Персонажем, який найяскравіше підтверджує цю тезу, є товаришка Уляна, із якою Б'янка зустрічається лише у межах своєї квартири, де жінка часто ностальгує за революційним минулим: «тому, що ви ніколи не були в ролі Єви і ви ніколи не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни»³⁶. Ця відірваність від реальності, замкненість у закритому просторі стає для товаришки Уляни настільки нестерпною, що за сюжетом героїня вмирає від рук власного чоловіка. На тлі цієї сюжетної лінії доходять свого логічного завершення Б'янчині пошуки «далі», коли прогулянки містом, все частіше замінює робота:

«Мені здавалось, що я затоплю в цій роботі своє лихо. Але скепсис уже з'їдав мене. Мені ввижалось, що я по суті виконую дрібну й зовсім непотрібну роботу дрібних і нікчемних людей, що живуть, як воли, як корови, що коло їхніх інтересів обмежується «геранню» на столі»³⁷.

Таким чином, Б'янка, опинившись у провінційному міському просторі, становить опозицію до інших персонажів «Сентиментальної історії» через спроби досягнути ідеального простору «блакитної далі». Основною її стратегією для досягнення мети є прогулянки міським простором, які викликають у неї відчуття наближення до ідеального простору та мають на меті зустріч із людиною, яка приведе її до світу свободи. Проте її особистий міський досвід не можна описати як повноцінну фланерську практику, адже урбаністичні враження, отримані

³⁴ *Ibidem*, p. 183.

³⁵ О. Poliukhovych, *Na marginesakh velykoi istorii (tema bezgruntianstva v tekstakh Mykoly Khvylovoho)*, *Mahisterium. Literaturoznavchi studii*, 2012, Vyp. 48, p. 48.

³⁶ М. Khvylovuyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainkykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 192.

³⁷ *Ibidem*, p. 222.

героїнею новели впродовж прогулянок, замкнені реальністю міського провінційного простору. Загалом, фланерський досвід Б'янки можна описати радше як метафізичний. На противагу цьому міському досвіду можна протиставити інший досвід – еротичний: це зустріч із чоловіком на вулицях міста, яка має сюжетотвірну функцію.

Фланерство та сексуальність в «Сентиментальній історії»

У «Сентиментальній історії» письменник опрацьовує теми сексуальності, еротизму в міському просторі. «Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття», зазначає Соломія Павличко³⁸. Вулиці маргінального провінційного міста М. Хвильовий перетворює на простір сексуальних практик, пов'язаних передусім комунікативним актом виставляння себе на споглядання. І пошуку того, хто зрозуміє фланерку. Пізнання у міському просторі здобуло нову особливість, на яку звернув увагу Вальтер Беньямін: «Взаємовідносини людей у великих містах [...] вирізняються яскраво вираженою перевагою активності зору над активністю слуху»³⁹. Так і у «Сентиментальній історії» візуальний аспект є доміантним. До прикладу, діловод Кук, «пристаркуватий і аморальний холостяк», який має «шалену любов до молоденьких машиністок», пропонує Б'янці вийти із ним на прогулянку містом, обґрунтовуючи це таким чином: «Яка краса, – говорив він мені, – іти з красунею в парку, припустім (Кук натякував на себе й на мене), і почувати, що вона гідна тебе»⁴⁰. Для діловода окрему насолоду становить не лише можливість проводити час із привабливою жінкою, а й її демонстрація оточенню. Не лише про красу, а й про сексуальну привабливість Б'янки говорять усі персонажі тексту, зокрема, на це натякає її товаришка Лізбет:

«Невже я й досі не доміркувалась, що моїм обличчям і моєю фігурою можна цілий світ перевернути? Лізбет піднесла мені дзеркало й запропонувала подивитися на себе. Тоді я запротестувала: невже вона радить мені продати своє тіло? Лізбет почала запевняти, що ніякого тут продажу нема: на мене будуть дивитись і тільки!»⁴¹.

³⁸ S. Pavlychko, *Teoriia literatury*. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2002, p. 226.

³⁹ S. Bodler, V. Benjamin, *Paryzkyisplin. Ese*. Kyiv: Komubuk, 2017, p. 261.

⁴⁰ M. Khvylovyi, *Tvory v piatokhtomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 182.

⁴¹ *Ibidem*, p. 180.

Крім аспекту демонстрації себе на вулиці, фланер (фланерка) у М. Хвильового стикаються з іншим аспектом фланерської культури – потребою враховувати загрозу небажаного фізичного контакту, який нав'язує вулиця. Проте деякі персонажі нахабно вриваються у тілесний простір Б'янки, як сіроока журналістка, яка постійно щипає її, або діловод Кук, який протягом прогулянок торкається дівчини чи притуляється до неї. Проте для самої Б'янки така поведінка є неприйнятною: «Мені було дуже неприємно вислухувати цю парикмахерську пошлятину, і я поспішала від нього відійти»⁴². Про протиставлення піднесеного почуття любові та задоволення сексуальних потреб зазначає Ю. Безхутрий: «Ерос як рушійна сила людських інтенцій, причому далеко не в “чистому” його розумінні, підкреслено акцентується оповідачем у поведінці навіть епізодичних дійових осіб повісті»⁴³.

Водночас слід зауважити, що загалом нараторка не стигматизує сексуальність жінки та її бажання до вдоволення тілесних потреб, про що свідчить наступний уривок тексту, який переповідає про міські сексуальні практики з позиції сіроокої журналістки:

«Особливо її інтригують ці ночі, коли на Невському проспекті блукають юнаки з задуманими очима й продають своє тіло. Я здивувалась: невже й юнаки продають своє тіло? Сіроока журналістка зареготала й заціпила зуби. Потім вона казала мені, що це звичайна річ, і її дуже дивує, що їх нема в нашому городі. Вони б добре заробляли»⁴⁴.

Вона спокійно говорить про те, що має коханця та активне сексуальне життя. А втім, її сексуальність постійно межує із відчуттям тривоги, передчуттям світової катастрофи, яке, можливо, й пробуджує у ній статевий потяг. Проте Б'янку бентежить відкрита сексуальність сіроокої журналістки. На її думку, вона межує із божевільям. Ще варто звернути увагу на певне протиставлення у наведеній цитаті столичного і провінційного просторів, Пітера і «міста Z», де останнє не має тих сексуальних практик та можливостей, які може запропонувати велика столиця. Це знову-таки вказує на відсутність потенціалу міського простору, у якому персонажі втрачають здатність до реалізації різноманітних соціальних практик, у цьому випадку, безумовно, заборонених. Про це й шкодує сіроока журналістка, яка скептично ставиться до міста Z, у якому живе.

Єдиний персонаж, який, на думку героїні, становить протилежність до провінційних жителів міста, – це художник Чаргар. Можливо,

⁴² *Ibidem*, p. 182.

⁴³ Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykolya Khvylovoho*. 2003, p. 133.

⁴⁴ M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv “Slovo”, Ukrainske Vydavnytstvo “Smoloskyp” im. V. Symonenka, 1980, p. 187.

для зустрічі з ними вона і вдавалась до фланерських практик. Через стосунки із ним Б'янка мала надію досягнути своїх ідеалів: «мені вони були потрібні, як повітря, бо тільки такі відношення приводили мене до останнього, невідомого мені закутка людської душі, що в ньому найкраще мусли віддзеркалитись химерні озера загадкової далі»⁴⁵. Проте, чим частіше Б'янка зустрічається із художником, тим глибше вона занурюється у пізнання себе, своєї тілесності та сексуальності, її погляд переміщується із міських картин на своє власне тіло: «Я підвелась і підійшла до дзеркала. Я знала собі ціну, але такою прекрасною я ще себе не бачила. Тоді мені ще ясніш стало, що Чаргар сьогодні свідомо й проти бажання відштовхує мене від себе»⁴⁶. Дівчина доволі часто розглядає себе у дзеркалі, наголошуючи на силі своєї привабливості, яка зростає настільки, що Б'янка сміливо проявляє свою сексуальність на вулицях міста, вона говорить про себе: «Це була страшенно зворушлива картина. Серед шумної вулиці стояла красива жінка й пропонувала своє тіло. Повз нас пробігали городяни і здивовано оглядали і мене, і Чаргара»⁴⁷.

Великий злам відбувається у неспроможності митця задовольнити спрагу Б'янки за блакитною даллю, адже її омріяний маскулінний ідеал перетворився на безсилового чоловіка: «...в моїх очах маячила Сентиментальна даль, і тому, коли я побачила, що Чаргар, моя остання надія, не міг утекти від світового бардачка, я кинулась у розпач»⁴⁸. Так само художник не може реалізувати свій потенціал творця, творця-митця. І проєкт «картини універсального значіння» залишається лише в уяві художника, його він навіть усно не може висловити: «Говорив він, правда, страшенно плутано й незрозуміло»⁴⁹. Мистецька криза плавно перетікає у кризу маскулінності, адже контакт із жінкою він заперечує навіть у мистецтві. На пропозицію Б'янки позувати йому митець відмовляється, як і опирається стосункам із дівчиною: «Я жінок іще ніколи не малював і, очевидно, не буду малювати»⁵⁰. Врешті-решт, Чаргар сам постає серед сірих людей і викликає зневагу Б'янки через бажання отримати вигоду з її любові у якості «аліментів». Художник набуває спільних рис із діловодом Куком у своїй неспроможності взяти відповідальність за стосунки із жінкою у творчості й у житті.

Міський текст Б'янки переплітається із текстом тілесним тоді, коли почуття розпачу стає більшим за прагнення досягти блакитної далі. До того ж у передостанній розмові із сіроокою журналісткою Б'янка впізнає

⁴⁵ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 221.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 194.

і визнає своє сексуальне бажання: «раптом відчула, як мене обхопило пожаром бажання»⁵¹. Іще більше у міському просторі проявляє себе людська тілесність тоді, коли Б'янка вирішує віддатись діловодіві Куку і описує свою дорогу до нього, але місто, яким вона простує, огидне, як той чоловік, якому вона вирішили віддатися:

«Повз мене проїхав асенізаційний обоз, і вулиця раптом запахла важким калом. Але я не тільки не кинулась убік, навпаки – з якоюсь пожадливістю я вбирала носом важкий запах міських нечистот. Наді мною, очевидно, стояло м'яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила»⁵².

Отже, урбаністичний простір у М. Хвильового постає тлом для досліджень сексуальності головної героїні Б'янки, яка здійснює їх у прогулянках містом. Загалом жіноча сексуальність, хибність дівочих сентиментальних сподівань для письменника постала важливою темою, за допомогою якої він опрацьовує лейтмотив своєї творчості – крах ідеалів «синьої далі». Вдало резюмує увесь текст О. Полухович: «Сентиментальна історія» М. Хвильового – це текст, який знищує усі ідеали та безжално розстрілює віру у всякі «сині далі» й «загірні комуни»⁵³.

Висновки

У «Сентиментальній історії» М. Хвильовий опрацьовує стрижневий конфлікт своєї творчості. Це конфлікт між сірою реальністю та блакитними ідеалами. Автор переносить його на вулиці провінційного «міста Z», у якому легко впізнати пореволюційне радянське місто. У ньому жінка, яка має схильність до фланерства, намагається здійснювати такі практики, як ходіння містом та намагається вступити у романтичні стосунки, що зароджуються і розвиваються на вулицях міста. У такий спосіб вона прагне знайти чоловіка, який їй допоможе досягти омріяного місця «синьої далі», де вона вповні змогла б реалізувати себе. Таке фланерство розпалює її сексуальне бажання, яке залишається вдоволенним не з тим обранцем, про якого мірялось, і за огидних умов. У цьому контексті М. Хвильовий активно розробляє тему жіночої сексуальності у міському просторі, поєднуючи міський ландшафт із тілесністю та її проявами на вулицях міста. Врешті-решт, урбаністичний простір у письменника є таким, що не дає реалізуватися фланерським схильностям головної

⁵¹ *Ibidem*, p. 212.

⁵² *Ibidem*, p. 230.

⁵³ О. Poliukhovych, Na marginesakh velykoi istorii (tema bezgruntianstva v tekstakh Mykoly Khvylovoho), *Mahisterium. Literaturoznavchi studii*, 2012, Vyp. 48, p. 51.

героїні. Жінка-фланерка М. Хвильового не зважає на соціальні правила, проте обмежена сірістю та закритістю провінційного радянського міста та своєю власною наївністю (сентиментальністю). Таким чином, історія Б'янки стає ще одним сюжетом про нездійсненність мрій про «голубу даль» (нову Україну), розчавлених радянщиною, до якого постійно повертався Микола Хвильовий у своїй творчості.

Bibliography

- Aheyeva, Vira. 2002. "Zhinochyi prostrir." *Magisterium*, Vyp. 8. Literaturoznavchi studii: 3–10.
- Assman, Aliaida. 2012. *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty*. Kyiv: Nika-tsentr.
- Bashlyar, Gaston. 2004. *Izbrannoye. Poetika prostranstva*. Moskva: ROSSPEN.
- Bezkhutryi, Yurii. 2003. "Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho." Doctoral dissertation, Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka.
- Bodler Charl, Benjamin Valter. 2017. *Paryzkyi splin. Ese*. Kyiv: Komubuk.
- Dolzhanska, Yuliia. 2011. "Zhinka revoliutsii" v novelakh Mykyty Khvylovoho "Kit u chobotakh" ta "Synii lystopad." *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H.S. Skovorody*, Ser. : Literaturoznavstvo, Vyp. 1(3): 73–79.
- Dziuba, Ivan. 2005. Mykola Khvylovyi: "Aziatskyi renesans" i "Psykhologichna Yevropa". Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia».
- Huart, Louis. 1841. *Physiologie du flaneur*. Paris: Aubert; Lavigne. Access: 14.09.20 <https://archive.org/details/physiologiedufla00huar>.
- Hundorova, Tamara. 2000. "U kolystsi mifu, abo topos Kyieva v literaturi ukrainskoho modernizmu." *Kyivska starovyna*, № 6: 74–82.
- Khvylovyi, Mykola. 1980. *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka.
- Musliienko, Olena. 2010. "Misto u semiosferi absurdu M. Khvylovoho." *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Filolohichni nauky*. № 20: 146–153.
- Pavlychko, Solomia. 2002. *Teoriia literatury*. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy".
- Pollock, Griselda. 1988. "Modernity and the Spaces of Femininity" In *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, 50–90. London and New York: ROUTLEDGE.
- Poliukhovych, Olga. 2012. "Na marginesakh velykoi istorii (tema bezgruntianstva v tekstakh Mykoly Khvylovoho)." *Magisterium. Literaturoznavchi studii*, Vyp. 48: 46–52.
- Tsymbal, Yaryna. 2010. "Kharkivskiy tekst" 1920-kh: obirvana sproba." *Literaturoznavchi obrii, Pratsi molodykh uchenykh*, Vyp. 18: 54–61.

- Tymoshenko, Tetiana. 2010. “Kyivskiy” ta “kharkivskiy” teksty ukrainskoi literatury 20-kh rokiv XX stolittia.” *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Filolohichni nauky*. № 20: 36–41.
- Wilson, Elizabeth. 2001. “The invisible flâneur.” In *Theory, Culture & Society: The contradictions of culture: Cities: Culture: Women*, 72–89. London: SAGE Publications Ltd.
- Wolff, Janett. 2015 “The artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris.” In *The Flâneur*, edited by K. Tester, 111–137. New York: Routledge.
- Wolff, Janett. 1985. “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity.” *Theory, Culture & Society*, Vol 2, No 3: 37– 46. Access: 14.09.2020 <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>.

Nota o Autorze

Anastasia Tyszczenko – doktorantka w szkole doktorskiej Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, członkini Stowarzyszenia Hispanistów na Ukrainie (Asociación de Hispanistas de Ucrania), lektorka języka hiszpańskiego jako języka obcego na Uniwersytecie Narodowym “Akademia Kijowsko-Mohylańska”. Aktualny temat badawczy: obraz flâneura w literaturze hiszpańskiej i ukraińskiej końca XIX – początku XX wieku.

Sanja Grakalić Plenković¹
Veleučilište u Rijeci (Rijeka, Hrvatska)
ORCID 0000-0001-5578-2124

O ženskoj autobiografiji u hrvatskoj književnosti moderne

Rastuće područje interesa suvremene znanosti o književnosti predstavlja i produkcija autobiografskog diskursa, koja se u hrvatskoj književnoj i kulturnoj moderni predočava organiziranim zbornicima autobiografija pisanih na narudžbu. Među 40-ak autobiografija književnika moderne sedam su pisale žene (Ivana Brlić-Mažuranić, *Autobiografija* (1916.); *Autoportrait iz Rogaške Slatine* (1932.); Štefa Iskra-Kršnjavi, *Autobiografija* (1929.); Jagoda Truhelka, *Iz prošlih dana* (1933.); Zdenka Marković, *Autobiografija* (1941.); Marija Jurić Zagorka, *Što je moja krivnja?* (1947.); Adela Milčinović, *Autobiografija* (1964.)). S obzirom na to da povećanje udjela intimne, osobne nad faktografskom i dokumentarno provjerljivom tematikom karakterizira odmak autobiografija hrvatske književne moderne prema 20. stoljeću u odnosu na autobiografije nastale do kraja 19. stoljeća, rad opisuje korpus autobiografija književnica hrvatske moderne stavljajući naglasak na pristup modelima osobnog i javnog. Osobno će uključiti motive djetinjstva, školovanja, obiteljske motive, motiv majčinstva i uopće privatni život, potom motive povezane uz nastajanje i okolnosti koje okružuju književnu produkciju autorica. Radi se većinom o naručenim autobiografijama, stoga se nameće pretpostavka da svijest o recepciji kod čitateljske publike, u oblikovanju teksta prema adresatu, može uvjetovati sličnu klišeiziranu metatekstualizaciju. U pristupu intimnom dijelu svog života autorice u problematiku ulaze različitom slojevitošću, uz širu paletu emotivnosti, s primjetljivom estetskom obojenošću i naglašenijom literarizacijom.

Keywords: autobiografija, ženska autobiografija, hrvatska književna moderna, model osobnog

On Female Autobiography in the Period of Croatian Modernism: In the field of contemporary literary criticism, the autobiographical discourse represents an increasingly important genre. During the Croatian literary and cultural Modernism, autobiographies were written on a commission basis and published in periodicals. Among some 40 autobiographies written in the period of Modernism, seven of them were written by women (Ivana Brlić-Mažuranić, *Autobiografija* (1916); *Autoportrait iz Rogaške Slatine* (1932); Štefa Iskra-Kršnjavi, *Autobiografija*

¹ **Address:** Veleučilište u Rijeci, Vukovarska 58, 51000 Rijeka. **E-mail:** sgrakal@veleri.hr.

(1929); Jagoda Truhelka, *Iz prošlih dana* (1933); Zdenka Marković, *Autobiografija* (1941); Marija Jurić Zagorka, *Što je moja krivnja?* (1947); Adela Milčinović, *Autobiografija* (1964)).

The modernist emphasis on the intimate and personal rather than the factographic and documentary that characterised 19th century autobiographies, represents an interesting background for the examination of female autobiographies of Croatian Modernism with a particular focus on the models of personal and public self.

Key words: (female) autobiography, Croatian literary Modernism, the model of personal

Uvod

Dvadeseto stoljeće mogli bismo nazvati i stoljećem autobiografije. Dva su razloga za to; najveća produkcija autobiografija dotad i vrlo bogata teorijska recepcija. I iako je autobiografija postala frekventnim područjem interesa suvremenih teorija književnosti, fluidna na granicama žanrova, provjerljivog, dokumentarnog i introspektivnog, literarna ili neliterarna, teoretičari je teško složno definiraju. Intrigantnu u subjektivnim pitanjima vezanim uz poziciju autora, adresanta, pa time i samoreprezentaciju i autorefleksiju, javno predstavljanje, adresata, karakteriziraju je i obvezni, objektivni, „neknjiževni” elementi, poput faktografičnosti i dokumentarnosti. Danas je najcitiranija definicija autobiografije ona Philippea Lejeunea, koja će je definirati najslobodnijim okvirom, određivši je retrospektivnim prozним tekstom kojim neka stvarna osoba pripovijeda o vlastitu životu i razvoju svoje ličnosti. Autor (potpisnik autobiografije), pripovjedač i glavni lik jedna je osoba, a taj tzv. autobiografski sporazum prepoznaje i čini pouzdanim čitalačka recepcija².

Hrvatska književnost uzlaznu produkciju u 20. stoljeću duguje počecima sustavnih okupljanja autobiografija za hrvatske književne moderne³, kada časopisi, izdavači zbirki i skupnih edicija naručuju autobiografije umjetnika i tako posreduju u njihovu predstavljanju publici⁴. Među autobiografijama

² Ph. Lejeune, *Autobiografski sporazum*, [in:] *Autor – pripovjedač – lik*, ed. C. Milanja, Osijek 2000, p. 202.

³ U smislu vremenskog omeđivanja ovog književno-umjetnički, poetički frekventnog i dinamičnog razdoblja prihvaćamo najširu periodizaciju, razdoblje od 1892. do 1916. (A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb 1986; M. Šicel, *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća*, Zagreb 2005)

⁴ Usp. S. Grakalić Plenković, *(Auto)biografije Hrvatske mlade lirike*, [in:] *Riječki filološki dani 10*, ed. L. Badurina, Rijeka 2016, p. 196.

objavljenima za moderne naći ćemo i prve autobiografije koje su napisale književnice: Jagoda Truhelka (1864. – 1957.), Štefa Iskra-Kršnjavi (1869. – 1952.), Marija Jurić Zagorka (1873. – 1957.), Ivana Brlić-Mažuranić (1874. – 1938.), Adela Milčinić (1879. – 1968.) i Zdenka Marković (1884. – 1974.). Pet od sedam autobiografija koje pišu naručili su izdavači, pa osvrst na njih, i uopće na autobiografsku produkciju autorica u širem kontekstu, može podastrijeti odgovor na pitanje kako književnice koje otvaraju vrata hrvatskoj ženskoj autobiografiji pristupaju konceptu javne samoreprezentacije. Kao posebno zanimljiva nameću se pitanja o načinu na koji se autorice predstavljaju, i u javnoj, profesionalnoj ulozi, i u onoj privatnoj, osobnoj, dakle kako, kao poznate književnice, tekstualno oblikuju svoj portret. Naime, autobiografije s početka 20. stoljeća u odnosu na one pisane ranije i one koje će tek nastati, očituju se pomakom u intimnije tematske krugove koji će se, prema sredini i kraju stoljeća, sve više nametati i brojnošću nadvladavati faktografske elemente⁵. Autobiografski diskurs često se ističe kao formalna preferencija ženske književnosti, čemu u prilog govori i šire književno stvaralaštvo šest književnica, koje, među ostalim, pišu i/ili objavljuju tekstove kojima dominira autobiografska naracija⁶. Zanimljivo je, stoga, koliko će osobnoga u ovim autobiografijama biti otvoreno oku javnosti, budući da se radi o prvim autobiografijama hrvatskih književnica.

Mada je autobiografija i kod nas, paralelno sa svjetskim interesom, frekventno područje i produkcije i recepcije, hrvatska teorija autobiografije nije se sustavnije bavila ženskom autobiografijom. Ovaj će rad, stoga, nastojati opisati jedan manji, zaokruženi korpus šest književnica hrvatske moderne te pronaći njihove moguće pretpostavljene poveznice u načinu samoreprezentacije, s obzirom na to da se većinom radi o naručenim autobiografijama. Opisat će njihove zajedničke karakteristike, elemente kojima autorice definiraju svoj autobiografski potpis, način njihova predstavljanja i formiranja javnog identiteta te elemente koje biraju istaknuti u okrilju ovog oblika javnog istupa⁷.

⁵ S. Grakalić Plenković, *Moderna u osobnom zrcalu: autobiografije hrvatskih modernista*, Rijeka 2018.

⁶ Osvrćući se na ostalu književnu produkciju autobiografkinja, na tragu razmišljanja Dunje Detoni Dujmić koja književno-teorijski analizira opuse hrvatskih književnica 19. i 20. stoljeća, među kojima i one naših autobiografkinja, pod pojmom ženske književnosti predmijevat ćemo književnost koja nije vezana uz spolom definirane estetsko-poetološke kriterije, koju su pisale žene, a čiji se rad odrazio na estetsku vrijednost, bogatstvo i europski kontekst naše nacionalne književnosti (D. Detoni Dujmić, *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb 1998, p. 385–393.).

⁷ Podatke o autobiografijama i sve njihove citate navodim prema zbirci V. Brešić (ed.), *Autografije hrvatskih pisaca*, Zagreb 1997.

Tekstualna formulacija autoportreta književnica hrvatske moderne

„...gladna i žedna sama samcata... podlegla sam – strasti pisanja!”⁸

Književnice koje djeluju i objavljuju za hrvatske moderne pišu autobiografije kasnije, u zrelijim godinama, nakon što su objavile svoja najznačajnija djela.

Jedina autobiografija koju piše žena i koja je napisana u vrijeme moderne jest *Autobiografija* I. Brlić-Mažuranić, pisana u svibnju 1916. u Topuskom, na poziv što ga književnici upućuje JAZU, odlučivši autobiografiju uvrstiti u „Hrvatski biografički rječnik”. On nikada nije otisnut pa je *Autobiografija* objavljena tek 14 godina kasnije, 1930. u časopisu *Hrvatska revija*. Često se interpretira i čita kao tumač književnog opusa koji je proslavio Brlić-Mažuranić pa je u tom smislu snažno pridonijela formiranju autoričina portreta u javnosti. Nedvojbenu naklonost autobiografskom diskursu koja odlikuje Brlić-Mažuranić potvrdit će i njezina druga, autobiografija pjesma, *Autoportrait iz Rogaške Slatine*, datirana 9. srpnja 1932., šest godina prije autoričine smrti⁹. Dosad objavljena samo dvaput¹⁰, pronađena je u knjižici *Smij se i kod kuće*, koju je Brlić-Mažuranić u ograničenom broju priredila isključivo za obiteljsku upotrebu pa je u tom smislu teško usporediva s ostalim autobiografijama korpusa¹¹.

I njezina vršnjakinja, Marija Jurić Zagorka, ističe se istom sklonošću autobiografskom pismu¹², no najčitanijom i najcitiranijom smatra se autobiografija *Što je moja krivnja?* Pa iako je Zagorka svoja najznačajnija djela

⁸ Jurić Zagorka, [in:] Brešić, p. 461.

⁹ Usp. S. Grakalić Plenković, *Dvije autobiografije u stihovima*, [in:] *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi*, ed. K. Bagić, L. Małczak, Katowice 2020, in print.

¹⁰ Dulju inačicu pjesme *Autoportrait iz Rogaške Slatine* zapisuje u doktorskoj disertaciji Jasna Ažman (J. Ažman, *Autobiografska proza Ivane Brlić-Mažuranić*, Zagreb 2010, p. 70–72.). U kraćoj inačici objavljena je u kritičkoj biografiji književnice (D. Zima, *Praksa svijeta*, Zagreb 2019, p. 331–332.).

¹¹ Spomenutu naklonost autobiografizmu potvrđuju djevojački dnevnički zapisi koje Brlić-Mažuranić piše u razdoblju od 1888. do 1891., a objavljeni su tek 2010. (I. Mažuranić, *Dobro jutro, svijete!*, Zagreb 2010). Istaknimo i svojevrstu razasutu autobiografiju, okupljenu u opsežnoj korespondenciji koju je Brlić-Mažuranić vodila s obitelji, prijateljima i suradnicima (J. Ažman, *Život zapisan u pismima*, „Hrvatska revija” 2013, no 3, o. 4–19.). Pronađeni u privatnoj ostavštini, ni pjesma ni dnevnički zapisi nisu pisani kako bi bili objavljeni, no nakon 1916., kada piše autobiografiju u Topuskome, Brlić-Mažuranić ni jedan svoj zapis neće nazvati autobiografskim, do pjesme *Autoportrait (...)*, što joj donosi jedinstven pečat autorskoga autobiografskog iskaza u kojemu će, kao književnica, progovoriti – stihovima.

¹² Uz roman *Kamen na cesti* (1938.), tumačen u autobiografskom i feminističkom kontekstu, objavljuje još pet autobiografsko-memoarskih tekstova (*Poznata hrvatska spisateljica svojoj publici o svome radu* (1932.), *Tko ste vi? Film u riječima: sličice iz doživljaja ženskog novinara od 1897. – 1938.* (1939., 1940.), *Iz Zagorkinih memoara* (1952.), *Kako je bilo* (1953.), *Moje pravo i dužnost* (1956.)), no oni se često ne podudaraju u faktografskim

objavljivala gotovo istodobno kada i Brlić-Mažuranić¹³, iako joj popularnost potvrđuju suvremenici, a njezin književno-novinarski rad, opusom znatno opsežniji, prati brojna čitalačka publika¹⁴, neprilagođen književno-stilističkom obrascu svoga vremena, njezin opus sve do kraja 20. stoljeća nisu popratile ozbiljne književne kritike. Zagorkinu autobiografiju, stoga, nitko nije naručio niti otisnuo; napisala ju je najvjerojatnije krajem 1947.¹⁵, deset godina prije smrti, a pronađena je u njezinoj rukopisnoj ostavštini, da bi bila objavljena tek 1988. u tjedniku *Danas*, posthumno, nakon četiri desetljeća. Pisana polemičkim tonom, ova će autobiografija često biti temelj rasprava i poticaj za upoznavanje okolnosti pod kojima je djelovala njezina autorica¹⁶. Odlikuje se stilom kojim dominira dokumentarna tehnika prožeta navodima o dokumentiranim (tiskanim) dokazima kojima je moguće potkrijepiti prepričane epizode o situacijama i kolegama, tako da se oni doimaju kao pouzdano i provjerljivo ispričani¹⁷.

Najstarija među autobiografkinjama, Jagoda Truhelka, autobiografiju *Iz prošlih dana* napisala je najvjerojatnije 1933., a objavila tek 1942., u kasnim osamdesetima, kao predgovor prerađenom izdanju autobiografske proze *Zlatni danci*¹⁸.

Autobiografiju Štefe Iskra-Kršnjavi, napisanu 1929., pronašao je Mirko Petravić u *Zbirci životopisa hrvatskih katoličkih kulturnih radnika* i objavio

podacima, što se tumači svjesnom manipulacijom autorice „u službi Zagorkina projekta samouobličavanja (*self-fashioning*)” (M. Grdešić, *Politička Zagorka. Kamen na cesti kao feministička književnost*, [in:] *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, ed. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split 2005, p. 221–222.).

¹³ Brlić-Mažuranić: *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* (1913.), *Priče iz davnine* (1916.); Jurić Zagorka: *Grička vještica* (1912. – 1914.), *Republikanci* (1916.).

¹⁴ U autobiografiji *Što je moja krivnja?* Zagorka svjedoči brojnim izdanjima svojih romana, a bilježi i istup Antuna Gustava Matoša koji će svojoj vršnjakinji odati priznanje, doduše osebujnim, kritičkim tonom u neočekivanom kontekstu. Iako književnoj kritici poznat po osobnoj pristranosti i pretjerivanju, Matoš istupa iskreno, mada s nekolegijalnošću koja i tada, a iz današnje perspektive osobito, sasvim nepopularno odjekuje... „Ja ne mogu živjeti od pera, koji sam pozvan od prirode po mojem velikom talentu, a vi, neznatna pojava s vašim malim talentom možete! Eto čak i dižete tiražu jednom listu. (...) Da smo vam priznali ono, što posjedujete, onda bi danas imali na vratu cijelu regimentu ženskih konkurentica. Nemojte se zgražavati, ja sam možda jedini, koji vam je istinu rekao!” Nakon toga pruži mi prijateljski ruku, pa izade...” (Jurić Zagorka, [in:] Brešić, p. 474.)

¹⁵ Neditiran i neobjavljen anopistograf Jurić Zagorka, datiran i potpisan (35 listova, strojopis s rukopisnim bilješkama, 21 x 29,8 cm) čuva se u NSK-u u Zagrebu, pod signaturom R 7601.

¹⁶ Pretpostavka je Bore Đorđevića, koji je Zagorkinu autobiografiju priredio za tisak, da je autobiografija ipak pisana s namjerom da bude objavljena kao javna, te da ju je autorica umnožila i poslala nekolicini visokih rukovodilaca (B. Đorđević, *Zagorka – kroničar starog Zagreba*, Zagreb 1965.).

¹⁷ „Štampani primjerak kod mene, kao i Kranjčevićeva pisma (...) Štampani primjerak Obzora kod mene (...) god. 1932. u Ilustrovanom tjedniku štampala sam svoju izjavu (...) podigla sam tužbu kod suda (odvjetnik dr. Iljadica)” (Jurić Zagorka, [in:] Brešić, p. 451–497.)

¹⁸ J. Truhelka. *Zlatni danci: istina i priča: sa crtežima i sl. iz staroga Osijeka*. Zagreb 1942.

u časopisu *Marulić* 1982. godine. Njezina kratka forma tumači se tiskanim obrascem naručitelja s pitanjima na koja je trebalo vlastoručno upisati odgovore, čime je motiviran i izbor podataka koje autorica o sebi iznosi.

Najmlađa među autobiografkinjama, učenica Truhelke i Iskra-Kršnjavi, Zdenka Marković, *Autobiografiju* piše 1941., a objavljuje je u *Izabranim djelima* 1968.¹⁹ Iako urednici napominju da je *Autobiografija* pisana upravo za tu knjigu, velika razlika u godinama njezina nastanka i objave upućuje na zaključak da to nije slučaj.

U istoj knjizi objavljena je i *Autobiografija* Adele Milčinović, pisana u New Yorku 1964.²⁰ I ove autobiografije, poput ostalih pisanih prema zadanom obrascu, odlikuje kronološko pripovijedanje usmjereno sugeriranim pitanjima naručitelja.

Samooblikovanje i samoreprezentacija identiteta

„Bog oslobodi, da još više o sebi pišem, i ovo me je stajalo užasnog pregora!”²¹

Šest suvremenica autobiografkinja, različita podrijetla, naobrazbe, religijskih stavova, obiteljskih okolnosti, fluidno povezuje profesija književnice, premda to nije jedina, često ni prva profesija koja će obilježiti njihovo djelovanje. Javni poziv na autobiografiju, druga poveznica među autoricama, čini se kao jedno od objašnjenja zašto se autobiografije odlikuju klišeiziranim počecima i završecima (rođenje, naobrazba, školovanje, djelovanje), a njihova je opsežnost rezultat većeg broja detalja i šireg izbora faktografskih činjenica koje su, prilagođene oku javnosti, uočljivo brojnije u odnosu na intimnije detalje.

Uopće, autobiografije pisane prema upitniku slijede sličnu klišeiziranu autoprezentaciju. Iskra-Kršnjavi unosi autobiografske podatke na tiskani obrazac, a način na koji vlastoručno upisuje odgovore te strogo izostavlja svako suvišno slovo, precizno i faktografski, svjedoči o neugodnom iskustvu koje donosi pisanje naručene autobiografije. Brlić-Mažuranić pitanja iz Akademijina upitnika bilježi na marginama autobiografije te ih nadopunjuje i proširuje²² u kompozicijski čvrsto uokvirenu prozu koja kronološki niže događanja, poput epizoda u priči. Način na koji konstruira priču o sebi nadilazi granice obrasca koji je dobila i, mada u osnovi skromno i samozatajno progovara, ne smatrajući svoju autobiografiju zanimljivom „povijest(i)

¹⁹ M. Šicel, Ed. *Izabrana djela: Ivana Brlić-Mažuranić, Adela Milčinović, Zdenka Marković*. Zagreb 1968, p. 417–425.

²⁰ *Ibidem*, p. 327–331.

²¹ Iskra-Kršnjavi, [in:] Brešić, p. 412–413.

²² D. Zima, *Ivana Brlić-Mažuranić*, Zagreb 2001, p. 171.

života' istaknutog pisca"²³, svoju će prezentaciju književnice ispriповјediti kao povijest „razvitk(u)a jednog misaonog i osjetljivog bića"²⁴.

Zagorkina autobiografija nema poznatu narudžbu, no posljednja rečenica otkriva da je autorica itekako svjesna čitateljske recepcije („...molim poštene i pravedne, neka ovo pročitaju, provjere dokumente, novine, izjave i žive svjedočke...")²⁵, stoga pretpostavljamo da jest pisana kako bi bila javno objavljena.

U svjesnom obraćanju očekivanim recipijentima s kojima ih povezuje zajednički cilj – čin čitanja autobiografije, autorice pažljivo odmjeravaju riječi. Otkrivaju svoje prve inspiracije i prve književne retke koji upućuju na njihovo, posebno i individualno, *dospijeće do pisanja*²⁶, put na kojem je njihov književni talent stasao i izborio se za svoj konačan uzlet u težnji da se postane književnicom i utaži „žudnja za pisanjem"²⁷, intimni prostori stvaralaštva. I ne čudi što su možda najcitiranije rečenice u našoj teoriji autobiografije one kojima Brlić-Mažuranić tematizira rođenje književnice u sebi:

„Moja velika želja da kadgod tiskom izađe bilo što iz mog pera, bila je već rano potiskivana drugim vrlo jakim čuvstvom: moje me naime razmišljanje rano dovelo do zaključka da se spisateljstvo ne slaže s dužnostima ženskim. (...) Kad je počela dorašćivati četica moje djece i kad se je u njih pojavila običajna u to doba želja za čitanjem – učinilo mi se ujedanput da sam našla točku gdje se moja želja za pisanjem izmiruje s mojim shvaćanjem dužnosti.”²⁸

Autobiografije književnica kao odjek utjecaja kulturnih krugova ogleдалa su kontekstualno prihvatljive reprezentacije identiteta, prema pravilima kulturne epohe u kojima nastaju; potenciraju dvije tematske okosnice kojima teče potraga za dvama identitetima; za (dominantno) književnim, profesionalnim identitetom i, paralelno s njime, traganje za osobnim identitetom.

Naručitelj će se autoricama obratiti upravo kao književnicama, pa će i sama prigoda jasno definirati prirodu njihovih autobiografija, u profesionalnom tonu, sviješću o recipijentima i porukama koju formiraju autobiografijom. Posredno će se identificirati predstavivši se kroz intimnije, privatne odnose koji variraju u svom intenzitetu u odnosu na privatnost; poput onih o obitelji, široj (roditelji, preci) ili užoj (supružnici, djeca), do uzora u životu, pisanju i sl.

U tom će se smislu autorice držati motivsko-tematske okosnice očekivane za naručene autobiografije, tj. one faktografski obojene, povezane s profesijom književnica, pa intimne i privatne činjenice vezane uz obitelj i intimni život spominju rijetko, s odmakom, pripremljene. Izuzetak u tom

²³ Brlić-Mažuranić, [in:] Brešić, p. 521.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Jurić Zagorka, [in:] Brešić, p. 497.

²⁶ Termin prema sintagmi Héléne Cixous (H. Cixous et al. *La venue à l'écriture*, Paris 1977.).

²⁷ Brlić-Mažuranić, [in:] Brešić, p. 526.

²⁸ *Ibidem*, p. 524, 522.

smislu nije ni Zagorkina autobiografija, u kojoj autorica u predstavljanju javnosti filtrira intimne podatke, vješto izbjegavajući obiteljsku situaciju, brak i sl., no sve navedeno uvijek je u funkciji autoričine samoprezentacije kao potplaćene i nedovoljno cijenjene novinarka, postojane u svojim uvjerenjima i po cijenu siromaštva i gladi.

„...Nitko mi uopće ne odgovara i tako prodajem svoja odijela, da mogu platiti sobicu i safaladu, pišem za ladicu i čekam u ludoj nadi. (...) ...dok sam ja često založila svoj jesenski kostim, da kupim drva za zimu. (...) prodajem kapute, štedim na safaladama, zima. (...) nema za me kazališta, ni kina, ni saobraćaja sa znancima, dapače ni šetnje. (...) ...stalno bolujem, a prijetite mi dražbom pokušstva...”²⁹

Svijest o postojanju pozicije cijenjene književnice, poznate i nagrađivane, Brlić-Mažuranić iskazuje vrlo skromno i nenametljivo; svjedoči o tome plemenitom samozatajnošću kojom daje do znanja da je upravo neprimjereno sve postignuto suviše sama naglašavati – njezina djela govore sama za sebe. Osobni identitet Brlić-Mažuranić povezuje s intelektualnim, ponajviše duhovnim razvojem, što ukazuje na „njezino simbolično i eksplicitno prihvaćanje klasnih i reprezentacijskih očekivanja devetnaestostoljetnih javnih i privatnih rodnih politika”³⁰.

Samoprezentacijom u kojoj intimni detalji čine tek manji dio kojim će se približiti i upoznati s čitateljstvom autobiografkinje pišu na tragu Gusdorfova zaključka da se autobiografije među sobom neće razlikovati ni upola onoliko koliko su životi autobiografa i njihove osobnosti različiti, jer su autobiografije koje obiluju intimnim i privatnim – rijetke. U tom smislu su i autobiografije književnica povezane i njihov je način samoprezentacije blizak, i mada su posve različito živjele, ovaj mali korpus to neće istaknuti. Književnice će se prilagoditi obrascima „ponašanja i karaktera kakve predlažu ideje i ideali njihova doba (...) pridružujući se vladajućim kalupima autobiografske materije”³¹.

Modeli tekstualizacije u autobiografijama

„Pišem ovu svoju malu autobiografiju...”³²

Autorice pripovijedaju u prvom licu, uobičajenom za autobiografski diskurs. Stanovita kratka odstupanja od tog pripovjednog modela (Milčinović, Iskra-Kršnjavi) ne pretpostavljaju odmak pripovjedača ni udaljavanje

²⁹ Jurić Zagorka, [in:] Brešić, p. 452- 494.

³⁰ D. Zima, *Praksa svijeta*, op. cit., p. 8.

³¹ G. Gusdorf, *Ja sam ja*, [in:] *Autor – pripovjedač – lik*, ed. C. Milanja, Osijek 1999, p. 178.

³² Brlić-Mažuranić, [in:] Brešić, p. 522.

subjekta od uobičajenog narativnog modela; tumačimo ga formom autobiografija pisanih prema zadanim obrascima. Narativne strategije u funkciji su kronološkog pripovijedanja koje simulira spontanost i prirodnost upravo retrospekcije kao uobičajenog načina oblikovanja priče o sebi. Autobiografov najčešći medij, sjećanje, oblikuje narativne tehnike, diktirajući redosljed autobiografskog nizanja (kronološkog, retrospektivnog, hinjenom logikom prisjećanja), pa će njime biti formirane i uspomenama osjenčane imaginarne slike djetinjstva, odrastanja, mjesta prvih inspiracija. Tako ona postaju simbolički prostori u kojima se njihovi autorski identiteti umjetnički, kulturno i društveno potvrđuju, otkrivajući se kroz različite dimenzije. Brlić-Mažuranić uvijek ih vezuje uz ljude; prostor sjećanja koji je povezuje s djetinjstvom, precima te obiteljski, intimni, s ljudima koji je okružuju. Jurić Zagorka u autobiografiji opisuje simbolički prostor kao društvenu kategoriju i primjer refleksije stava društva kojim je okružena u svojem radu, a koji je doživjela kao novinarka, okružena muškim kolegama (uredništvo *Jutarnjeg lista*, *Obzora*) i onodobnim zagrebačkim umjetničkim i novinarskim krugovima. Reflektiraju se kao društveno i kulturno formirani miljei koji simboliziraju način njezina izopćenja i odbacivanja, kao odraz tadašnje neravnopravnosti i neprofesionalnosti koja opet odražava neafirmaciju žena u „muškom” poslu kao što je novinarstvo. Obilježava ga s jedne strane negiranje, nepriznavanje i poniženje, a s druge bunt i bijeg u novi prostor prkosa i borbe za opstanak.

Upotreba različitih tipova naracije, stilskih sredstava i estetski kriteriji autorica uvjetovat će i različite stupnjeve literarnosti autobiografija. Estetska vrijednost autobiografije odraz je za autobiografiju uvijek intrigantnog odnosa istinito – fikcijsko, dakle načina na koji umjetnik korelira na prijelazu iz jednog medija u drugi – iz sjećanja u književnost, iz pozicija autora kao pripovjedača svjedoka u pripovjedača sudionika, koji pretpostavlja srž autobiografskog kazivanja. Autorice, stoga, odabiru osnovni ton za svoje tekstualne portrete; sumnjaju u opravdanost pisanja autobiografije (Iskra-Kršnjava), progovaraju ogorčeno i buntovno (Jurić Zagorka), nostalgично se sjećajući rezignirano gledaju sadašnjost (Brlić-Mažuranić, *Autobiografija*) ili duhovito i samoironično osvrću na nesretni trenutak u životu (Brlić-Mažuranić, *Autoportrait iz Rogaške Slatine*), hineći intimu pripovijedanja nekome bliskom (Truhelka). Pišući autobiografije, uokvirene predmnijevanom tematikom, autorice ostaju vjerne narativno-stilskim značajkama kojima odlikuju i svoja ostala djela koja prethode autobiografijama, stoga prevladavaju realističko-tradicionalne narativne strategije, uz povremene retrospektivne osvrte i skokove kroz vrijeme simulacijom prisjećanja koja ponekad rezultira prisnošću sa zamišljenim čitateljem, formulaičnim počecima u obraćanju ili završecima uz životni moto ili stilizirane fraze retrospektivnog pripovijedanja.

Bijeg od „književnikovanja” kao autoreferencijalnost i autopoetizacija

„Imala sam svoje zvanje, rođeno, s diplomom i prisegama
i ostalim što je s njime u vezi,
ali književnikovanje, književni rad?”³³

Autobiografkinje, očekivano, problematiziraju koncept svojeg književnog rada, tematizirajući svoje stvaralaštvo i književnu produkciju; od uzora, inspiracije za pisanje, prvih književnih pokušaja, stvaralačkih dvojbi, stvaralačkog čina i tumačenja vlastite poetike. Uočljiva svijest o čitateljima kojima se obraćaju donosi manje-više precizno nabranjanje djela i postignuća.

Detalji koje iznosi Zagorka o okolnostima pod kojima nastaju njezini romani u nastavcima svjedoče o stresu i enormnoj pripremi zbog prisile na ogromnu produkciju i pritiska strogih rokova. Autorice osvješćuju vlastiti stvaralački čin pisanja, pa i onaj koji prethodi samom pisanju ove autobiografije, posredno i vlastite stavove, poetičku koncepciju kojoj su sklone, vlastiti položaj na suvremenoj im književnoj sceni (Truhelka, Brlić-Mažuranić). Autopoetski podaci koje donosi *Autobiografija* Brlić-Mažuranić često se spominju u interpretaciji antologijske zbirke *Priče iz davnine*, a pojašnjenje o njezinoj tendenciji „da u skroz slobodnu invenciju tih priča uplete(m) nazive, likove i duh drevne hrvatske i opće slavenske mitologije”³⁴ nezaobilazno je u svakoj ozbiljnijoj interpretaciji.

Mada autobiografije književnice, kao što smo već istaknuli, pišu u svojim zrelijim godinama, kada su njihova najveća djela već objavljena, i premda su svjesne čitateljske i kritičarske recepcije koju su njima izazvale, otkrivaju stanovitu rezerviranost u odnosu na pisanje autobiografije i svoje, kako ga naziva, „književnikovanje”.

„Ali napisati, pa da se čak i tiska i da to čitaju i drugi, pa možda još pisati kao svoj poštovani ‚Ja’ u prvoj osobi, kada se ona do sada mudro krila pod različitim imenima i osobama, eh, to onda više nije šala, tu treba mnogo srčanosti i samoprijedora, jer valja biti iskren i istinit, a sada još k tomu i ‚probran’, da bude biografija ‚sazeta’ i, kako se već kaže, u malo riječi mnogo kazati.”³⁵

Teško se, stoga, oteti dojmu o njihovoj distanciranosti i odmjerjenosti u osvrtu na književnu produkciju i uopće poziv književnice. Samozatajnost, kao osobina koju dijele, naslućuje se i u činjenici da umanjuju odjek svojeg književnog rada, često se predstavljajući svojom drugom, neknjiževnom profesijom.

³³ Truhelka, [in:] Brešić, p. 358.

³⁴ Brlić-Mažuranić, [in:] Brešić, p. 528.

³⁵ Truhelka, [in:] Brešić, p. 337.

Najvažnija autorica hrvatske dječje književnosti, Brlić-Mažuranić, svoja dotadašnja književna djela opisat će kao „malobrojna, a sadržajem i objemom skromna”³⁶. Truhelka će otkriti „da su je zvali književnicom, mada se „u duši nikada ni[sam]je takvom pravo ni osjetila (...) došlo je samo od sebe, bez namjere, bez priprave, bez ikakve ambicije...”³⁷, najviše pišući upravo o nastavničkom radu i svojem prvom pozivu, onom učiteljice. Svoj psihološki roman *Plein air* (1897.), koji prethodi hrvatskoj književnosti moderne³⁸, neće ni spomenuti, pa će, unatoč 40 godina nastavnog i 63 godine književnoga rada³⁹ svojoj karijeri književnice posvetiti tek posljednju od tridesetak stranica autobiografije.

Slično primjećujemo i u *Autobiografiji* Z. Marković, koja će puno opsežnije pisati o svojim poznanstvima no o svojem književnom radu, dok će A. Milčinović detaljno nabrojati svoja djela, bez objasnidbene bilješke, kao da sama o sebi piše leksikografsku natuknicu.

Poznato je Zagorkino isticanje i inzistiranje upravo na pozivu novinarke, a ne književnice, pa će se tako, uostalom, i potpisati u autobiografiji – *Marija Jurić Zagorka, novinarka, Zagreb, Dolac 8/1*. Ovakvo odsustvo sklonosti moglo bi upućivati na činjenicu da autorice, pišući u razdoblju *fin de siècle*, poziv književnika ili uopće osvajanje javnog prostora djelovanja i osobne afirmacije drže primjerenijim muškarcima, dok je nastavnica i odgovorno-obrazovna djelatnost primjerenija ženama, pa su se kao spisateljice odlučile usmjeriti na neko drugo područje književnosti, uz vjerojatnu pretpostavku da je ono manje zanimljivo većini i naoko slabije kvalitetom, poput književnosti za djecu (Brlić-Mažuranić, Truhelka), trivijalne književnosti i povijesno-popularnih romana (Jurić Zagorka), pripadnosti književnom krugu druge kulturne sredine (polonistika za Marković), duhovne (Iskra-Kršnjavi) ili književnosti egzila (Milčinović). Tako bi se njihov rad mogao vrednovati kao navodno drugačiji ili slabiji samo vrijednosnom procjenom čitatelja, dok bi književnicama pružio sigurnu udaljenost od „važnijih” područja tradicionalne i općepriznate nacionalne književnosti⁴⁰.

³⁶ *Ibidem*, p. 522

³⁷ Truhelka, [in:] Brešić, p. 359.

³⁸ D. Detoni Dujmić, *Ljepša polovica književnosti, op. cit.*, p. 111.

³⁹ Lj. Matutinović, Introduction to *Izabrana djela; Jagoda Truhelka (...)*. Zagreb 1970, p. 7.

⁴⁰ Kako ističe Anita Gostomska, ovakav odnos književnica prema vlastitom književnom radu rezultirat će smještanjem u književnom kanonu „u redu u kojem muškarci obično nisu zasjedali”, stoga „implicitan kanonizacijom ugled koji su stekle (...) treba smatrati neravnopravnim”, (A. Gostomska, *Ženske autobiografske naracije s početka dvadesetog stoljeća prema hrvatskom književnom kanonu*, [in:] *Transmisije kroatistike*, ed. K. Pieniążek-Marković i T. Vuković, Zagreb 2015, p. 101.

Zaključak

U kontekstu književne produkcije 20. stoljeća značajno mjesto pripada autobiografskom diskursu. Autobiografije se sustavno naručuju i okupljaju, na poziv izdavača i za javnu objavu, formirajući najveći korpus dotad. Početkom 20. stoljeća, u razdoblju hrvatske književne moderne, objavljuje i piše šest književnica, suvremenica, čije će autobiografije započeti i utri put ženskoj autobiografiji. Javne autobiografije karakteriziraju dvije tematske okosnice. Slijedom narudžbe, važnija je i dominantna ona koja opisuje njihov profesionalni rad i književno stvaralaštvo (kulturnih, obrazovnih i javnih djelatnica), kojom će u autobiografijama iznijeti svoj književni put, inspiracije i težnje, individualne poetike. U sjeni spomenutog, potisnutom, drugom tematskom preokupacijom, autorice problematiziraju svoj privatni, intimni, obiteljski život umjetnica, prilagodivši ih za oči javnosti. Narudžba izdavača rezultira odsutnošću spontanosti u tematiziranju vlastitog „ja”, pa se autorice usmjeravaju prvenstveno na predstavljanje sebe kao književnice, u svjetlu književnog poziva i profesije, svjesne čitateljske recepcije, no njihov osvrt na književni rad nije očekivano afirmativan. U predstavljanju sebe skromno se osvrću na pisanje, više se priklanjajući poziciji autobiografa koji je prisiljen govoriti o sebi, nego nekome tko ima priliku, napokon, reći nešto o svom radu.

Pretpostavku da je autobiografska naracija formalna preferencija književnica i uopće ženskoga pisma ove će autorice potvrditi i u dijelu svojeg književnog, autobiografskim diskursom inspiriranog opusa, gdje će, bez obveza i okvira očekivanja naručene autobiografije, o sebi progovoriti otvorenije.

Literatura

- Ažman, Jasna. 2010. „Autobiografska proza Ivane Brlić-Mažuranić.” Doctoral dissertation, Sveučilište u Zagrebu.
- Ažman, Jasna. 2013. „Život zapisan u pismima; iz rukopisne ostavštine Ivane Brlić-Mažuranić.” *Hrvatska revija* 3:4–19.
- Benstock, Shari, Ed. *The private self: theory and practice of women's autobiographical writings*. Chapel Hill: London: The University of North Carolina Press, cop. 1988.
- Brešić, Vinko, Ed. *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, 1997.
- Cixous, Hélène et al. 1977. *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Đorđević, Bora. 1965. *Zagorka – kroničar starog Zagreba*. Zagreb: Stvarnost.
- Flaker, Aleksandar. 1986. *Stilske formacije*. Zagreb: SNL.
- Gostomska, Anita. 2015. „Ženske autobiografske naracije s početka dvadesetog stoljeća prema hrvatskom književnom kanonu.” IN *Transmisije kroatistike*, edited by Krystyna Pieniążek-Marković, Tvrtko Vuković, 101–113. Zagreb: Filozofski fakultet.

- Grakalić Plenković, Sanja. 2016. „(Auto)biografije *Hrvatske mlade lirike*.“ IN *Riječki filološki dani 10*, edited by Lada Badurina, 195–204. Rijeka: Filozofski fakultet.
- Grakalić Plenković, Sanja. 2018. *Moderna u osobnom zrcalu: autobiografije hrvatskih modernista*. Rijeka: Ri-stream.
- Grakalić Plenković, Sanja. 2020. „Dvije autobiografije u stihovima.“ IN *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi*, edited by Krešimir Bagić, Leszek Małczak, in print.
- Grdešić, Maša. 2005. „Politička Zagorka. Kamen na cesti kao feministička književnost.“ IN *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VII. Hrvatska književnost tridesetih godina 20. stoljeća*, edited by Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić, 214–235. Split: Književni krug.
- Gusdorf, Georges. 1980. „Conditions and Limits of Autobiography.“ IN *Autobiography, essays theoretical and critical*, edited by James Olney, 28–48. Princeton University Press.
- Gusdorf, Georges. 1999. „Ja sam ja.“ IN *Autor – pripovjedač – lik*, edited by Cvjetko Milanja, 151–197. Osijek: Svjetla grada.
- Lejeune, Philippe. 2000. „Autobiografski sporazum.“ IN *Autor – pripovjedač – lik*, edited by Cvjetko Milanja, 201–236. Osijek: Svjetla grada.
- Matutinović, Ljerka. 1970. Introduction to *Izabrana djela: Jagoda Truhelka, Verka Škurla-Ilijić, Dora Pfanova, Mila Miholjević, Mara Švel-Gamiršek*. Zagreb: Zora.
- Mažuranić, Ivana. 2010. *Dobro jutro, svijete!* Zagreb: Mala zvona.
- Perić, Martina. 2011. „Ivana, romani i djeca – pitanja identiteta i samoreprezentacije u dnevničkim i autobiografskim tekstovima Ivane Brlić-Mažuranić.“ *Književna smotra* 160:113–120.
- Šicel, Miroslav. 2005. *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, moderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Šicel, Miroslav, Ed. *Izabrana djela: Ivana Brlić-Mažuranić, Adela Milčinović, Zdenka Marković*. Zagreb: Matica hrvatska, 1968.
- Truhelka, Jagoda. 1942. *Zlatni danci: istina i priča: sa crtežima i sl. iz staroga Osijeka*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Zanone, Damien. 1996. *L'autobiographie*. Paris: Elipses.
- Zima, Dubravka. 2001. *Ivana Brlić-Mažuranić*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
- Zima, Dubravka. 2019. *Praksa svijeta: biografija Ivane Brlić-Mažuranić*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Nota o Autorze

Sanja Grakalić Plenković – jest glównym bibliotekarzem i adiunktem na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu w Rijecie (Chorwacja). Zainteresowania naukowe: modernizm, autobiografizm.

Diana Oboleńska¹
Uniwersytet Gdański (Gdańsk, Polska)
ORCID

Czułość wibracji duszy podczas koniunkcji planet. O wierszu *Rudolf Steiner* Waleriana Borodajewskiego

The sensitivity of the vibration of the soul during the planet conjunction. about the poem *Rudolf Steiner* by Valerian Borodaevskij. The article presents the profile of the slightly forgotten poet of the Silver Age, Valerian Borodaevskij, whose output is essential for considering the role of the artist and the concept of art from the spirit. The sonnet *Rudolf Steiner*, devoted to the founder of anthroposophy, was considered as an example of the active attitude of the creationist.

Keywords: Silver Age, Valerian Borodaevskij, anthroposophy, sensitivity

Esej zatytułowany *Nieuniknione „ja” artyści* Ernesto Sábato kończą znamienne słowa: „Bóg nie potrzebuje sztuki”². Tuż przedtem autor tak określa stanowisko duszy w procesie twórczym: „Boleśnie dwoista dusza cierpi między ciałem i duchem, a oświadczenia namiętnościami śmiertelnego ciała, pożąda duchowej wieczności. Sztuka (to znaczy poezja) rodzi się w owej niejasnej krainie właśnie z powodu jej niejasności”³. Romantyczna postawa tej wypowiedzi rodzi określone projekcje symultanicznej rzeczywistości życia duszy i jej wpisanej w wieczność współpracę z rozumem. W innym przypadku istota absolutu (pojęcia używam tu z małej litery, aby rozważania nie podnosić do rangi wszechwiedzy, lecz jedynie ograniczyć się praktycznością pola semantycznego samego pojęcia) zaprzeczałaby swojej uniwersalności, a jej założone dążenie do poznania stworzonej przez nią samą rzeczywistości byłoby jedynie aberracją. Wyłącznie dlatego, że nie udałoby się w takim wypadku zrównać powołanej zasady istnienia z rzeczywistością dokonaną. Nie każdy proces twórczy możemy nazwać sztuką, czyli przypisać do niego konkretny rezultat

¹ Adres do korespondencji: Instytut Rusycystyki i Studiów Wschodnich, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk. E-mail: diana.obolenska@ug.edu.pl

² E. Sábato, *Nieuniknione „ja” artyści*, [w:] *idem, Pisarz i jego zmory*, tłum. i posł. R. Kalicki, Kraków 1987, s. 15.

³ *Ibidem*, s. 15.

końcowy, który zmienia strukturalny schemat tego, co było na to, co aktualnie jest lub zadziało. Perspektywa zmiany należy do człowieka, stanowi jego udział we wszechświecie i okazuje się być tym, co aktualizuje w nieskończoność pierwotną matrycę stworzonej przez absolut rzeczywistości. Już z tego dość okrojonego punktu widzenia rodzi się przekonanie, że „Bóg nie potrzebuje sztuki”, gdyż byłaby ona dla Niego procesem wstecznym, czyli takim, który rozbija powstały twór na elementy składowe, na pierwotny zapis ich możliwych połączeń. Ponownego zespolenia tych elementów potencjalności dokonać może człowiek. Prowadzi do tego jego ograniczoność do tu i teraz, czyli do rzeczywistości, w której owe elementy istnieć muszą. Posługuje się on zatem dokładnie takimi narzędziami, których należy użyć do zespolenia elementów i tym samym przekodowania aberracji na równanie rzeczywistości duchowej. W przypadku aktywności absolutu taki ruch byłby nie tyle niemożliwy, co niepotrzebny. Rozłączony ciąg elementów danej rzeczywistości tym razem nie zostałby uaktualniony przez działanie twórcze jednostki, lecz uzyskałby nowy poziom połączenia, innymi słowy mielibyśmy do czynienia z zupełnie nową rzeczywistością. Zatem tylko działanie człowieka może tkąć tę samą sieć zwaną przez Sábato krainą niejasności. Bez wątpienia jedną z form takiego działania jest właśnie sztuka.

Argentyński pisarz określa również w swojej wypowiedzi warunek zaistnienia stanu twórczego jednostki: „Boleśnie dwoista dusza [...] pożąda duchowej wieczności”. Pożądanie owe rodzi się ze świadomości (współpraca duszy i rozumu) istnienia wieczności. To, co do takiej świadomości może prowadzić, należy określić czułością. Owo narzędzie będzie zawierać w sobie wszystkie aspekty rozumienia tego pojęcia: czułość, z którą możemy się odnosić do kogoś lub do czegoś, lub posługiwać się nią w kierunku własnym, uwrażliwiając dla siebie samych cel poznania, stając się tym samym organicznym konstruktem o precyzyjnym odbiorze bodźców zewnętrznych. Dla Sábato ową czułością jest poezja.

Traktując w tym miejscu pojęcie czułości jako narzędzie twórcze, należy wskazać na określony wzorzec artystyczny, który powinien być niezwykle nośny za sprawą swojej precyzji w ujęciu przeżyć wewnętrznych stanowiących o stopniu integralności osobowości z podświadomością, szerzej – naturą i ostatecznie – kosmosem. Ani określenie sztuka duchowa, ani sztuka ducha, w swoim konceptualnym znaczeniu nie odpowiadają istocie twórczości, o jakiej tu mowa. Na przeszkodzie stoi wielowiekowy narost znaczeń, poszerzenie się perspektywy ujęcia kiedyś ściśle określonych ram znaczeniowych oraz obszaru asocjacji. Z racji wybranego tematu i ograniczenia objętością niniejszego artykułu mogę przytoczyć tylko jeden przykład takiej twórczości, który będzie odpowiadał określonym wyżej wytycznym – a będzie to sztuka antropozoficzna.

Ujawniona w wypowiedzi Sábato trójczłonowość istoty człowieka (ciało, dusza, duch) stanowi zasadę normatywną w ujęciach antropozofii,

w których dusza jest formą pośredniczenia pomiędzy ciałem i duchem, a żaden z tych elementów nie jest degradowany znaczeniowo. Dzieło sztuki w tym systemie to swoisty wskaźnik zaawansowania formy duchowej, pojmowanej jako projekcja ducha na zewnątrz siebie, czyli do świata fenomenalnego. Projekcja ta o tyle staje się zjawiskiem, o ile odnosi się do świadomego powielenia w formie materialnej swoistego początku tego dzieła sztuki, jaki ma miejsce w duchu, a zatem ma formę duchową. Wewnętrzne usadowienie skończonej formy artystycznej, będącej rezultatem uświadomionej aktywności duchowej, rodzi pytanie o jakość i formę doświadczenia estetycznego czy religijnego. Twórca antropozofii, Rudolf Steiner, pisał: „Tak więc dzieło sztuki w rzeczywistości zostaje jedynie pobudzone do istnienia dzięki temu, że posiada formę. Dzieło sztuki jest tym, co przeżywa dusza, kiedy odczuwa formę całościowo”⁴. Ujawniają się tu dwie postaci formy: forma wewnętrzna, z ducha, i forma zewnętrzna, od duszy. O ile zewnętrzna nie rodzi problemu rozpoznania i możemy ją określić jako dzieło sztuki – obraz, tekst literacki, utwór muzyczny, rzeźba *et cetera* – o tyle wewnętrzna jest rezultatem doświadczenia na poziomie ducha, czyli wyższego stanu świadomości noumenalnej, w tym przypadku poznawalnej. Rozpoznanie, w znaczeniu heglowskiego urzeczywistnienia, odbywa się za pośrednictwem duszy, która wypełnia wewnętrzną formę elementami znaczeniowymi – symbolicznymi, czerpiącymi swą aktywność w świecie fenomenalnym⁵. Działanie takie możliwe jest między innymi właśnie dzięki czułości jako narzędziu postrzegania oraz jako elementowi wtórnemu, czyli narzędziu tworzenia wrażeń. Doświadczenie, jakie powołuje tak powstałe dzieło sztuki, czyli etap przyswojenia i zrozumienia wrażenia, plasuje się pomiędzy doświadczeniem religijnym a estetycznym, łącząc w sobie elementy obu perspektyw. Jeśli uznamy za Johnem Fisherem, że „transcendencja doświadczenia religijnego umieszczana jest w bóstwie transcendentnym. W doświadczeniu estetycznym natomiast jedyną transcendencją jest transcendencja poza zwykłe zabiegi i interesy życiowe, przy skupieniu się bez reszty na samym przedmiocie estetycznym w sposób bezinteresowny. Doświadczenie estetyczne staje się więc ostatecznie wartością wewnętrzną”⁶, to sztuka antropozoficzna niewątpliwie plasuje się pomiędzy tymi dwiema formami doświadczenia. Transcendencja doświadczenia antropozoficznego⁷ dotyka nie tyle samego bóstwa (jest to

⁴ Р. Штейнер, *Искусство в свете мудрости мистерий*, пер. Д. Демидов, Санкт-Петербург 2017, s. 42. Tłumaczenie – D. O.

⁵ *Ibidem*, s. 43.

⁶ J. Fisher, *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, Warszawa–Kraków 1985, s. 149.

⁷ Przez doświadczenie antropozoficzne rozumieć poznanie imaginatywne i dalej – inspirowane i intuicyjne, przeżywane przez stan świadomości, przebywający w wyższych światach duchowych.

etap ostateczny), ile kosmosu transcendentnego, pojmowanego jako wyższy świat duchowy, znajdujący się na, pod i nad poziomem świata materialnego. A zatem takie doświadczenie nie jest doświadczeniem punktowym, lecz obszarowym. Poziom doświadczenia estetycznego (jeśli taki występuje w antropozoficznym dziele sztuki) jako wartość wewnętrzna prowadzi do doświadczenia antropozoficznego. Zatem celem takiego dzieła sztuki jest aktywacja odbiorcy na różnych poziomach świadomości duchowej. Dla adepta antropozofii będzie to swoiste ćwiczenie duchowe, duchowa medytacja, dla zainteresowanego – pewna wskazówka, jaką drogą można podążać, ale tylko w tym przypadku, kiedy dzieło wzbudza przeżycie estetyczne. Trzeba tu powiedzieć otwarcie, że nie wszystkim dziełom antropozoficznym można przypisać czysty poziom przeżycia estetycznego, zdarzają się formy niezwykle schematyczne, ujęte w szereg form symbolicznych o niskiej wartości artystycznej. Jednak pozostają one częścią pojęcia sztuki artystycznej z tego powodu, iż służą przede wszystkim samym autorom dzieła za swoistą egzemplifikację ich własnych ćwiczeń duchowych.

Tak rozumiany proces twórczy i powstające dzięki niemu dzieła sztuki odnajdziemy w różnych formach aktywacji twórczej. W naszym konkretnym przypadku, zaznaczonym w tytule tego artykułu, jest to sztuka poetycka, uprawiana przez jednego z rosyjskich twórców Srebrnego wieku.

Walerian Borodajewski (Валериан Бородаевский, 1874–1923) jest dziś postacią nieco zapomnianą. Twórczość jego była ambiwalentnie odbierana przez współczesnych mu czytelników i krytyków⁸. Również i dziś nie odnajdziemy przepastnych tomów opracowań jego twórczości. Na uwagę zasługuje zaledwie kilka z nich⁹, w tym zbiór wierszy poety opublikowany w 2011

⁸ Wystarczy tu przywołać dwa skrajne przykłady oceny wierszy Borodajewskiego. Oto zapis w notatkach Walerija Briusowaz 1902 roku: „Пришлось познакомиться мне с целым рядом новых и молодых. [...] приходил Бородаевский – его стихи довольно жидки, – как лицо, он интереснее, но немного” (cyt. za: E. Глухова, „Духовным голодом томимый...”, [w:] В. Бородаевский, *Посох в цвету. Собрание стихотворений*, сост., под текста, прим. А.Д. Бородаевского, Ю.А. Бугрова, И.П. Михайловой, В.А. Резвого, послесл., комм. Е.В. Глуховой, Москва 2011, s. 313). Zupełnie odmienną opinię miał o poezji Borodajewskiego Andriej Bieły: „Независимо от данных стихов Бородаевский крупная личность и большой талант”. (cyt. za: E. Глухова, „Духовным голодом томимый...”, *op. cit.*, s. 325).

⁹ Ю.А. Бугров, *Певец Курского края*, „Литературная Россия” 1983, №28; *К уединенному долу. Жизнь и творчество поэта Валериана Бородаевского*, Курск 2006; И.П. Михайлова, „Мои шаги – так скорбно малы”. *Личность и поэзия В.В. Бородаевского*, „Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология” 2007, №2; *Художественный мир поэта В.В. Бородаевского*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Орел 2010; *Инскрипты в судьбе поэта Серебряного века В.В. Бородаевского*, „Вестник архивиста” 2012, № 2; *Элегические традиции в лирике поэта В. В. Бородаевского*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2014, № 4; E. Глухова, *Вячеслав Иванов и Валериан Бородаевский. К истории взаимоотношений*, [w:] Вячеслав Иванов. *Исследования*

roku w opracowaniu międzynarodowego zespołu redakcyjnego z posłowiem i komentarzami Jeleny Głuchowej¹⁰. Wybrany dla tematycznego przykładu sonet pochodzi właśnie z tego wydania.

Рудольф Штейнер
Сонет

Твое обетование не ложно,
Великий Вождь, ты прав, я вижу это:
Душа народа ждет, как мать, тревожно
Неверный шаг незрелого поэта.
Так вешним днем пробьются осторожно
Побеги трав, когда земля пригрета.
Теперь мне сердце выразить возможно,
Когда над ним стоит моя планета.
И пусть ты далеко: ведь дух твой мощный
Достиг меня через поля и горы,
От юга твоего к стране полнощной.
Мне грезятся пылающие взоры,
Чело жемчужное, движенья дланей
И слышны громы вещей заклинаний¹¹.

Borodajewski urodził się we wsi Кме́нь (Кмень) w guberni Kurskiej. Dorastał w dobrobycie, studiował w Państwowym Instytucie Górniczym w Sankt-Petersburgu, który ukończył z powodzeniem w 1900 roku. W jego biografii zawodowej pojawia się wątek polski. Po okresie pracy jako inżynier w kopalniach Donbasu, został przeniesiony na posadę inspektora w fabryce w Pabianicach. O swoich wrażeniach tak pisał w liście do F. Sołoguba:

Вот уж десять дней, как я в Польше, осматриваюсь и осваиваюсь; учусь польскому языку и скорблю о том, что петербургские академики, ампутирующие фиту и ять, не поусердствовали над польским алфавитом. Вот тарабарщина! Сплошь и рядом четыре буквы произносятся как одна (напр. szcz=ш). – Язык понимается много легче¹².

Czasy były niespokojne, fabryka nierzadko stawała się miejscem strajków i w roku 1906 Borodajewski zdecydował się wyjechać do Samary. Rok

и материалы, отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин, Санкт-Петербург 2010; „Духовным голодом томимый...”, *op. cit.*; Г.В. Обатнин, *К характеристике творческого пути В.В. Бородаевского (по архивам Ф.К. Сологуба и сестер Чеботаревских)*, „Русская литература” 2017, № 4 i inni.

¹⁰ В. Бородаевский, *Посох в цвету*, *op. cit.*

¹¹ В. Бородаевский, *Посох в цвету*, *op. cit.*, s. 201.

¹² Сут. за: Г.В. Обатнин, *К характеристике творческого пути В.В. Бородаевского*, *op. cit.*, s. 202.

1908 okazał się przełomowym, bo właśnie wtedy młody poeta postanowił znaczną część czasu poświęcać literaturze, co było możliwe dzięki spokojnemu życiu rodzinnemu w posiadłości Pietropawłówka. Decyzja ta była podbudowana wcześniejszą działalnością na polu twórczym. Swoją pierwszą wiersz *Странник. Подражание восточному* Borodajewski opublikował już w 1899 roku. Cztery lata później uczęszczał na słynne Religijno-filozoficzne spotkania w Petersburgu, gdzie zainteresował się filozofią Włodzimierza Sołowjowa, dyskutował z Wasyliem Rozanowym i ostatecznie przygotował do publikacji rozprawę *О религиозных взглядах К.Н. Леонтьева* (książka nie została wydana). W owym okresie pojawił się jeszcze jeden ciekawy tekst Borodajewskiego pod tytułem *О трагизме в христианстве* (1903), w którym autor nakreślił swoje poszukiwania istoty chrześcijaństwa.

Dla ówczesnych czytelników historia pojawienia się Borodajewskiego na firmamencie poezji symbolistycznej zaczęła się w roku 1909, w którym autor opublikował w wydawnictwie „Печатное искусство” swój zbiór wierszy *Страстные свечи* i zaniósł go do oceny Władczesławowi Iwanowowi. Guru młodszych symbolistów rozpoznał w Borodajewskim utalentowanego poetę i od tego momentu możemy mówić nie tylko o swoistej opiece sprawowanej przez jednego nad drugim, ale i długoletniej przyjaźni między rodzinami Iwanowów i Borodajewskich¹³. Znaczna część wierszy ze wspomnianego tomu pojawiła się w tym samym roku w nowej oprawie w wydawnictwie W. Iwanowa „Оры”, otrzymawszy tytuł *Стихотворения: Элегии, оды, идиллии* i przedmowę organizatora spotkań w Baszcie. „Не современная, а какая-то архаическая закваска душевной разделенности и равного влечения воли к идеалу аскетическому и к искушениям «искусителя» заставляет поэта переживать каждую полярность сознания в ее метафизически последней и чувственно крайней обостренности” – pisał W. Iwanow¹⁴. Znaczącym wyróżnieniem dla Borodajewskiego było znalezienie się w kręgu wybranych poetów, których wiersze zostały opublikowane w antologii „Мусагер”-u wydanej w 1911 roku¹⁵. Trzy lata później został wydany kolejny tom wierszy Borodajewskiego *Уединенный дол*.

Czas zawieruchy politycznej i ekonomicznej, przewroty i rewolucje, zmusiły poetę do opuszczenia Piotrogradu i osiedlenia się w Kursku, gdzie pracował i czynnie uczestniczył w pracach kurskiego związku poetów. Właśnie w Kursku w roku 1922 wygłosił swoją znamioną mowę o Aleksandrze Błoku, a 16 maja 1923 roku dokonał tu żywota.

¹³ М. Бородаевская, *О моих встречах с писателями*, [w:] В. Бородаевский, *Посох в цвету*, *op. cit.*

¹⁴ Вяч. Иванов, *Предисловие [к сборнику «Стихотворения: Элегии, оды, идиллии» СПб.: Оры 1909]*, [w:] В. Бородаевский, *Посох в цвету*, *op. cit.*, s. 264.

¹⁵ О całej historii z tym związanej patrz: Е. Глухова, „Духовным голодом томимый...”, *op. cit.*; Г.В. Обатнин, *К характеристике творческого пути В.В. Бородаевского*, *op. cit.*

W tej krótkiej biografii umyślnie pominęłam rok 1913 i 1914, kiedy to małżeństwo Borodajewskich wstępuje do Towarzystwa Antropozoficznego, a żona poety uczestniczy w budowie pierwszego Goetheanum. Ten czas dotyczy spotkania Borodajewskiego z człowiekiem, któremu poświęcony został tytułowy sonet, czyli z Rudolfem Steinerem. Warto powiedzieć o tym osobno i nieco szczegółowiej.

Trudno dziś jednoznacznie wskazać dokładny moment na linii czasu, kiedy Borodajewski zbliżył się do określonego systemu ideowego i, co potem nastąpiło, zainteresował się antropozofią. Głuchowa wskazuje na rok 1911 i współpracę z „Молодым Мусаретом”, gdzie wówczas działało Kółko rytmiczne i Kółko antropozoficzne¹⁶. Jednak mogło to już nastąpić rok wcześniej. Głuchowa pisze:

Мистицизм Бородаевского и его интерес к русской религиозности, к особой роли христианства в истории, с момента встречи с Ивановым начинает приобретать черты увлечения оккультными учениями. Время знакомства Бородаевского с «башенной» жизнью совпадает с усиленным интересом Вяч. Иванова к розенкрейцерству. Бородаевский был представлен теософке А.Р. Минцловой, которая месяцами гостила на «башне»; тогда она переводила *Теософию* Штейнера и хотела организовать розенкрейцерское «братство»¹⁷.

Faktem jest, że w 1913 roku podczas podróży do Włoch małżeństwo Borodajewskich uczestniczyło w wykładach Steinera i poznało go osobiście. Ze słynnych notatek wspomnieniowych Andrieja Biełego wiemy, że Walerian Borodajewski brał udział w jednym z najważniejszych dla rosyjskich antropozofów wykładów, wygłoszonych przez Steinera w 1913 roku w Helsingforsie¹⁸. Niezwykle przydatne w odtworzeniu zdarzeń są wspomnienia Margarity Borodajewskiej, żony poety. Oto garść znich:

Тут в Бреславль, куда мы в это время приехали [wiosna 1913 roku – D.O.], приехал и Д-р Штейнер, и мой муж поехал за ним в Дрезден слушать лекции (Д-р видел Диму [synBorodajewskich] и погладил его), а мы с няней поехали домой и приехали в Петропавловку 1-го апреля. [sierpień 1913 г.] я поехала в Мюнхен на антропософские мистерии Штейнера и пробыла там около 2 недель. [...] В Бреславе я была впервые на открытой лекции Р. Штейнера и была у него на аудиенции. Второй раз в Мюнхене, где получила от него медитацию. Там мы познакомились с М-ме Сиверс впоследствии женой Штейнера. [...] Нашей гаранткой при вступлении в антропософическое общество была Татьяна Алексеевна

¹⁶ E. Глухова, „Духовным голодом томимый...”, *op. cit.*, s. 333–335.

¹⁷ *Ibidem*, s. 323.

¹⁸ Р. Штейнер, *Оккультные основы Бхагават Гиты*. Die okkulten Grundlagen der Bhagavad Gita (GA 146). 28.05–05.06.1913.

Бергенгрюн [...], тетка Маргариты Волошиной. Отнее и ее дом а пошло сближение с Киселевым¹⁹.

Ze słów autorki bije ogień głodu poszukiwań i swoista czułość wobec zdarzeń z tego okresu. Odróżnia to postawę żony, która weszła w strukturę antropozoficznego towarzystwa bez żadnych zastrzeżeń, od perspektywy, jaką nakreślił dla siebie sam Borodajewski. Jego stosunek do antropozofii był postawą twórczego indywidualisty, wykorzystującego system pojęciowy, jaki proponował Steiner, do kreacji własnej sieci impulsów dusznych (określenie antropozoficzne) i duchowych, która zdolna będzie do przekształcenia aberracji absolutu w rzeczywistość istnienia człowieka, innymi słowy w proces twórczy, w którym twórca stanowi o sobie. W 1915 roku, w liście do W. Iwanowa, Borodajewski pisze:

С поэзией я еще не покончил, с антропософией тоже, – однако и то и другое выкристаллизовывается во мне по-иному. [...] Охладел ли я к антропософии? Да, если понимать таковую, как особую международно-немецкую секту, нет – если взять ее шире «в духе и в истине». Окультизм индийский и средне-европейский, русская церковная мистика и многое другое в какой-то сокровенной глубине духа складываются в нечто целое и свое, от чего легко не откажешься; во всяком случае, от такого отказа я дальше чем когда бы то ни было²⁰.

W tym konkretnym przypadku spełnione są wszystkie podstawowe warunki do tworzenia sztuki na poziomie aktywacji wyższej rzeczywistości, czyli odtworzenia założonego odgórnie procesu ujawniania się struktur rzeczywistości danej, a tym samym możliwości żonglowania składnikami w celu utworzenia nowych sekwencji stanu rozumienia zasad kosmogonicznej projekcji. Tymi warunkami w wyżej przywołanym sonecie są: pojawienie się mistrza („Великий Вождь, ты прав, я вижу это”), znającego już zasady gry i tym samym zdolnego do poprowadzenia „rozgrywki”, pozytywne nastawienie adepta do takiego a nie innego klucza tych zasad oraz wewnętrzna wrażliwość na sposoby przejawu wyższej świadomości, zwanej w tym artykule czułością artystyczną.

Sonet *Rudolf Steiner* nie był opublikowany. Być może ze względu na osobisty kontekst wiersza, którego adresat jest nie tylko Wielkim Wodzem, wytyczającym aktualne i przyszłe przemiany świadomościowe podmiotu lirycznego, lecz również bardzo bliską i ważną osobą, zmieniającą sposób patrzenia autora na otaczającą go rzeczywistość.

Мне грезятся пылающие взоры,
Чело жемчужное, движенья дланей
И слышны громы вещей заклинаний.

¹⁹ М. Бородаевская, *О моих встречах с писателями*, *op. cit.*, s. 290–291.

²⁰ Сут. за: Е. Глухова, „Духовным голодом томимый...”, *op. cit.*, s. 338–339.

W przytoczonym wyżej fragmencie opisany został sposób patrzenia mistrza, podkreślający tym samym proces komunikacji odbywającej się wciąż i nieustannie, podbudowany zdolnością poety do odtwarzania konkretnej rzeczywistości na potrzeby uaktywnienia czynnie zmieniającej się przestrzeni twórczej, która poprzez ruch aktualizuje deszyfrację nieświadomego obrazu wewnętrznego i transponuje go w świadomy zapis zewnętrzny.

Kolejny wers emocjonalną perspektywą uzupełnia racjonalną strukturę. Opis postaci wywołuje pełne uczucie wspomnienie kogoś bliskiego. Lecz w następnej linijce zostajemy wydarci z przytulnej rzeczywistości i spada na nas grzmiący przekaz mistrza. Są to proroctwa, które dzięki zatrzymaniu w konstrukcji sonetu, ujawniają niepodważalną wiarę poety w wypowiedziane słowa. Jednocześnie są to zaklęcia będące próbą określenia przez samego mistrza istoty dalszego przebiegu metahistorycznego. Ich aktywizacja, dzięki przywołaniu wspomnienia, zmusza do zmiany postawy zarówno podmiot liryczny, jak i odbiorcę. To czas wytyczenia ścieżki poza sam sonet, w stronę dalszych potrzebnych poszukiwań.

Obraz mistrza według Borodajewskiego (ale jak się okazuje także i według wielu innych poszukiwaczy) powstaje dzięki korelacji dwóch przestrzeni postrzegania Steinera. Z jednej strony osobowość twórcy antropozofii odgrywała tu rolę kluczową, zjednując od pierwszego spotkania i zapowiadając możliwość zagłębienia się w tajniki wszechświata²¹. Z drugiej zaś – wygłaszane wykłady, które antropozofowie szczegółowo notowali, co umożliwiło ich późniejszą publikację, dotyczyły nie tylko indywidualnie każdego ze słuchających, lecz także stanowiły obszerny plan ujmujący rzeczywistość realną i nadrealną, jak również klucz do jej transformacji, którym miała być zasada twórcza („громывещих заклинаний”).

Aktywacja zadanego programu możliwa była dzięki osobistemu zaangażowaniu zainteresowanego, jego potrzebie zrozumienia i możliwości ujrzenia tego, co znajduje się za zasłoną Izydy.

Теперь мне сердце выразить возможно,
Когда над ним стоит моя планета.

Zasłona owa, podobnie jak w przypadku Borodajewskiego, nie musiała jednak być za każdym razem kluczem do rozumienia całego świata; mogła

²¹ Wielu antropozofów pisało o niezwykłym uroku samego Steinera, uroku człowieka, który rozumiał i widział wszystko. Nie będzie błędem stwierdzenie, że antropozofią był sam Steiner. Patrz: А. Белый, *Рудольф Штейнер и Гетеви́ровоззрени́и современности. Воспоминания о Штейнере*, Москва 2000; А. Тургенева, *Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гетеанума*, Москва 2002; Г. Хан, *Рудольф Штайнер. Каким я его видел и знал*, пер. не указ., Москва 2006; Ф. Риттельмайер, *Встречи с Рудольфом Штайнером*, пер. П. Снегирева, Москва 2011; М. Волошина (М.В. Сабашникова), *Зеленая Змея. История одной жизни*, пер. М.Н. Жемчужникова, Москва 2015 i inni.

być, co obserwujemy tutaj, kluczem do samego siebie. Koniunkcja planet, możliwa dzięki współpracy wybranej jednostki i świata, wskazuje czas i miejsce, otwiera dodatkowy wymiar do działania. Ten ostatni osiągalny był dla rosyjskich modernistów poprzez pośrednictwo Duszy Świata. Tego elementu wtajemniczenia nie widzimy w sonecie, lecz mimo to nadchodzi czas twórczenia. W tym czynie projekcja staje się zjawiskiem o tyle, o ile odnosi się do świadomego powielenia w formie materialnej swoistego początku owego dzieła sztuki, jaki ma miejsce w duchu, a zatem ma formę duchową.

Ujawniona Borodajewskiemu („незрелого поэта”) perspektywa postrzegania, dzięki tworzeniu, usiana była niekończącymi się wektorami wymiarowości, rozszerzała się i zwężała, puchła i wybuchała. Lecz był przewodnik („Твое обетование неложно / Великий Вождь, ты прав, я вижу это”) i była czułość („Так вешним днем пробьются осторожно / Побегу трав, когда земля пригрета”), tworząca system sonarowy, kierujący sterującym we właściwą stronę. Teraz poeta wraca na wskazaną przez planety pozycję, zmierza do powtórzenia sekwencji zespolenia elementów potencjalności absoulutu, budujących tu i teraz. Uświadomienie poprzez powtórzenie nieskończonych prób twórczego działania (twórczość – tworzenie – sztuka) umożliwiło tym samym drobną, lecz znaczącą zmianę w zadanym kodzie zdarzeń, modyfikując tym samym rezultat tych czynności („ведь дух твой мощный / Достиг меня через поля и горы”). Dodajmy, że nierzadko zmiany owe były widoczne wyłącznie dla tego, kto zmieniał równanie danej rzeczywistości, stąd otwarte podkreślenie przez Borodajewskiego w sonecie samej następującej transformacji. W powtarzalności tego procesu (w modyfikacji kodu) kryło się jego powszechne uświadomienie. Stąd rola twórcy jest rolą nadrzędną. Borodajewski ją przyjmuje pomimo niepewności („Неверный шаг незрелого поэта”), bo antropozofia zmienia postrzeganie podmiotu lirycznego „если взять ее шире «в духе и в истине»”. Andriej Biełypisał:

[...] переработка образов этой представляемости, или работа души рассуждающей над душой ощущающей, в процессе дальнейшего высвобождения из нее есть формирование из мира мифов мира искусств²².

Zmianie przez powtórzenie przekazu, jakim może być zarówno słowo przewodnika, jak i wypracowany twórczo wywnętrzny obraz poety stający się zjawiskiem poprzez wydobywanie go na zewnątrz, podlega nie tylko pojedyncza jednostka, ale poprzez nią – rzeczywistość wyższego rzędu: „Душа народа ждет”. W przekazie Borodajewskiego antropozofię można pojmować jako swoisty zbiór „вещих заклинаний” ułożonych w system form ćwiczeniowych, za pomocą których poeta powołuje do życia swoją niepowtarzalną mowę obrazów – poezję, która niosąc na sobie piętno indywidualnego

²² А. Белый, *Душа самосознающая*, сост., стат. Э.И. Чистякова, Москва 1999, с. 350.

załązka rozkwita w postaci kwiatu, podziwianego przez innych. W samym podziwianiu odnajdziemy kolejno zainteresowanie, czułość pojmowaną jako skonkretyzowany stosunek patrzącego do podziwianego przedmiotu, chęć naśladowania, jeśli patrzący ma do tego zdolności, i tym samym powielenia „вещих заклинаний”, które kolejno zmieniają wciąż następującą rzeczywistość. W sonecie ukazany jest wektor zmiany:

И пусть ты далеко: ведь дух твой мощный
Достиг меня через поля и горы,
От юга твоего к стране полнощной.

Borodajewski przywołuje tym samym nadejście nowej epoki kulturowej – słowiańskiej, o czym wielokrotnie mówił Steiner²³. Zostaje to wzmocnione przez przywołanie duszy-matki, specyficznie zredukowanego słowiańskiego obrazu matki-ziemi (матушки земли) oczekującej powrotu poety oświeconego:

Душа народа ждет, как мать, тревожно
Неверный шаг незрелого поэта.

Zadaniem nowego wieszczka nie jest głoszenie słów mistrza, lecz utrzymanie powstałej świadomości, jaką jest внутренняя необходимость²⁴. To ona spowoduje rozwój siły twórczej, a poprzez nią – zjednoczenie się ze światem, co znaczy ni mniej, ni więcej jak nową formę duchową samego wieszczka.

Tak więc słowa Sábato „Bóg nie potrzebuje sztuki” równe są postawie antropozoficznej. Chodzi tu o aktualność zawężonego pojęcia, jakie określiśmy za pomocą czasu i przestrzeni, i zazwyczaj zwiemy rzeczywistością. Podlegając ciągłej aktualizacji kodowej, dokonywanej przez człowieka, co zakładało powstanie tu i teraz bez błędu aberracyjnego absolutu, rzeczywistość nie tylko zmienia projekcję czasu i przestrzeni, ale również odnajduje połączenia z innymi częściami całości, zwanej tu uniwersum. Steiner nie nazywa tego twórczą ewolucją, lecz w istocie rzecz ma się właśnie tak. Proces ów bez wątplenia ma swój oczekiwany koniec. Następuje on w momencie przejścia danej rzeczywistości na wyższy poziom istnienia, przykładowo bez znanego nam kierunku czasowego i zmienionej funkcji przestrzennych zależności. Wtedy proces aktualizacji rozpoczyna się od nowa i zawiera nowe narzędzia i możliwości. Jednak na każdym z docelowych etapów istotnym napędem przemiany jest właśnie proces twórczy oraz wyczulenie jednostki

²³ Patrz: Р. Штейнер, *О России. Из лекций разных лет*, пер. Г.А. Кавтарадзе, Санкт-Петербург, Дамаск 1997.

²⁴ Pojęcie owo zaproponował Włodzimierz Sołowjow, pojmując внутреннюю необходимость jako obowiązkowy warunek twórczości. Konceptję tę wykorzystał i rozwinął w swojej twórczości Wassily Kandinsky.

na potrzebę zmiany stanu rzeczy. Formy procesu twórczego nie są tu określone czy przypisane do konkretnego działania, a wynikają z „wewnętrznego języka” osoby, która się nimi posługuje, aby dokonać opisanej przemiany. Dla Borodajewskiego stała się nią poezja. Zastanawiam się, czy słusznym byłoby zastosowanie w takim przypadku pojęcia poezji antropozoficznej. Zbyt głęboki i niejednorodny czynnik indywidualny każdego procesu poetyckiego chyba na to nie pozwala. Antropozofia Steinera w każdym przypadku twórczym jest jedynie pretekstem do budowania własnych światów. Mogą powtarzać się wybrane ujęcia czy techniczne chwytły, lecz przebieg procesu za każdym razem będzie odrębny. A przecież o proces poniekąd tu chodzi, kiedy podejmuję próbę określenia struktury wewnętrznej przemiany zgodnie z antropozoficznym systemem pojęciowym. Pojęcie twórczości antropozoficznej, jako określenie scalające, od którego wyszłam w tym tekście, wydaje się dużo bardziej adekwatne.

W roku 1873 Walter Pater ogłosił, że „sztuka staje przed nami, dając nam możliwość ostatecznego udoskonalenia wszystkich naszych chwil, ze względu na nic innego jak tylko na nie same”²⁵, rozpoczynając tym samym iście modernistyczne rozważania o sztuce istniejącej dla niej samej. Jeśli poszerzymy rozumienie pola pojęciowego „na nie samo” jako narzędzie skierowane do wewnątrz twórcy i umożliwiające udoskonalenie radaru czułości, to czyż nie o to właśnie chodziło? Czułość jako szybkie reagowanie jest tym czynnikiem, który kieruje naszą uwagę na sposób postrzegania przedmiotów, lub szerzej – bytów. Czułość, jako emocje nakierunkowane na konkretną cechę, mogą uczestniczyć w procesie powstawania myśli i dalej – sądu o rzeczywistości. Ostatecznie czułość, jako wyczulenie, pozwala nam zaadaptować postrzegany proces myślowy do projekcji twórczej. Oba elementy w takim modelu muszą być świadome. Ostatecznie czułość staje się precyzyjną w kodowaniu nowej rzeczywistości. Tak działa twórca antropozoficzny, a Borodajewski bez wątpienia miał tego świadomość.

Bibliografia

- Fisher, John. 1985. Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne. Przeł. Maria Gołaszewska. W: *Ethos sztuki*, red. Maria Gołaszewska, Warszawa–Kraków: PWN.
- Pater, Walter. 1998. *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*. Przeł. Piotr Kopszak. Warszawa: Aletheia.
- Sábato, Ernesto. 1987. *Pisarz i jego zmyły*. Przeł. Rajmund Kalicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

²⁵ W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, tłum. P. Kopszak, Warszawa 1998, s. 168.

- Белый, Андрей. 1999. *Душа самосознающая*, составление, статья Э. И. Чистякова, Москва: Канон+.
- Белый, Андрей. 2000. *Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере*. Москва: Республика.
- Бородаевская, Маргарита. 2011. О моих встречах с писателями. W: Валериан Бородаевский. *Посох в цвету. Собрание стихотворений*, составление, подготовка текста, примечания А.Д. Бородаевского, Ю.А. Бугрова, И.П. Михайловой, В.А. Резвого, послесловие, комментарии Елена Глухова, 217–292. Москва: Водолей.
- Бородаевский, Валериан. 2011. *Посох в цвету. Собрание стихотворений*. Составление, подготовка текста, примечания А.Д. Бородаевского, Ю.А. Бугрова, И.П. Михайловой, В.А. Резвого, послесловие, комментарии Е. Глухова. Москва: Водолей.
- Бугров, Юрий. 2006. *К уединенному долу. Жизнь и творчество поэта Валериана Бородаевского*. Курск: Курский государственный университет.
- Бугров, Юрий. 1983. Певец Курского края. *Литературная Россия*, 28.
- Волошина, Маргарита. 2015. *Зеленая Змея. История одной жизни*. Перевод Мария Жемчужникова, Москва: Humanus.
- Глухова, Елена. 2010. Вячеслав Иванов и Валериан Бородаевский. К истории взаимоотношений. W: *Вячеслав Иванов. Исследования и материалы*, ответственный редактор К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин, 493–532. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского дома.
- Глухова, Елена. 2011. Духовным голодом томимый... W: Валериан Бородаевский. *Посох в цвету. Собрание стихотворений*, составление, подготовка текста, примечания А.Д. Бородаевского, Ю.А. Бугрова, И.П. Михайловой, В.А. Резвого, послесловие, комментарии Елена Глухова, 313–343. Москва: Водолей.
- Иванов, Вячеслав. 2011. Предисловие [к сборнику «Стихотворения: Элегии, оды, идиллии» СПб.: Оры 1909]. W: Валериан Бородаевский. *Посох в цвету. Собрание стихотворений*, составление, подготовка текста, примечания А.Д. Бородаевского, Ю.А. Бугрова, И.П. Михайловой, В.А. Резвого, послесловие, комментарии Е. Глухова, 263–266. Москва: Водолей.
- Михайлова, Ирина. 2012. Инскрипты в судьбе поэта Серебряного века В.В. Бородаевского. *Вестник архивиста* 2:209–217.
- Михайлова, Ирина. 2007. „Мои шаги – так скорбно малы”. Личность и поэзия В.В. Бородаевского. *Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология* 2: 195–199.
- Михайлова, Ирина. 2010. *Художественный мир поэта В.В. Бородаевского*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Орел.
- Михайлова, Ирина. 2014. Элегические традиции в лирике поэта В.В. Бородаевского. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica* 4:113–120.
- Обатнин, Геннадий. 2017. К характеристике творческого пути В.В. Бородаевского (по архивам Ф.К. Сологуба и сестер Чеботаревских). *Русская литература* 4: 194–212.

- Риттельмайер, Фридрих. 2011. *Встречи с Рудольфом Штайнером*. Перевод П. Снегирева, Москва: Энигма.
- Тургенева, Ася. 2002. *Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гетеанума*. Москва: Новалис.
- Хан, Герберт. 2006. *Рудольф Штайнер. Каким я его видел и знал*. Перевод не указан. Москва: Старклайт.
- Штейнер, Рудольф. 2017. *Искусство в свете мудрости мистерий*. Перевод. Александ Демидов, Санкт-Петербург: Деметра.
- Штейнер, Рудольф. 1997. *О России. Из лекций разных лет*. Перевод Г.А. Кавтарадзе, Санкт-Петербург: Дамаск.

Nota o Autorze

Diana Oboleńska – literaturoznawczyni, doktorka habilitowana, profesorka Uniwersytetu Gdańskiego w Zakładzie Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Ruscystyki i Studiów Wschodnich. Zainteresowania badawcze: rosyjski modernizm, ezoteryka.

Sanja Knežević¹
Sveučilište u Zadru (Chorwacja)
ORCID 0000-0003-0582-4298

Metafora nježnosti u pjesništvu Vesne Parun

The metaphor of tenderness in the poetry of Vesna Parun. In the paper we'll interpret a poetry of the Croatian poet Vesna Parun (1922–2010) with a focus on the metaphor of tenderness in her collection *Zore i vihori*. Vesna Parun is certainly the most famous Croatian poet of the 20th century whom marked Croatian „the second modern” by the poetry of Mediterranean discourse. On the stylistic level she opens her lyrics to picturesqueness and metaphor. From 1947 to the late 1970s, her poetry was most often categorized as love poetry but with a significant-ly recognizable fondness for floral and animal motifs. The metaphor of tenderness, and occasionally metaphor of care, appears in her poetry already in the first collection *Zore i vihori* (1947), which essentially influenced the historical development of Croatian literature. Immediately after its release, the collection was condemned by the then communist regime for its emotionality and subjectivity, while from the current perspective we take the collection as a periodization point that marks the beginning of a new era of Croatian modern poetry. Openness to emotionality and the rich world of Mediterranean flora and fauna have become the dominant features of Vesna Parun's future poetic expression.

Key words: Vesna Parun, Croatian poetry of the Second Modern, a metaphor of tenderness, natural motifs, *Zore i vihori*

1. Uvod

Pojava pjesništva Vesne Parun² u dijakronijskom razvoju hrvatskoga pjesništva i njegova moderniteta označilo je svojevrsnu prekretnicu u odnosu prema

¹ **Adres do korespondenciji:** Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru, Obala kralja Petra Krešimira IV., br. 2, Croatia. **E-mail:** sanja.knezevic@unizd.hr

² Vesna Parun rođena je na otoku Zlarinu 1922. godine, a umrla u Stubičkim Toplicama 2010. godine. U hrvatskoj književnosti pojavila se 1947. godine zbirkom pjesama *Zore i vihori* i otada neumorno stvara i piše u gotovo svim književnim žanrovima – pjesništvo, drama, radio-drama, kratka priča, autobiografska proza, itd. I u pjesništvu se okušala u go-

kanonski zadanoj soc-realističkoj praksi. Međutim, izlazak njezine prve pjesničke zbirke *Zore i vihori*, predstavljao je i nastavak svojevrzne tradicije Augustina Ujevića ili Gustava Krkleca u odnosu na njihov neosimbolizam ili fenomenologizam. Osim što se ova zbirka svojom poetikom naslonila na pjesništvo koje je, iz današnje perspektive gledano, svojom kvalitetom izašlo izvan nacionalnih okvira, ova je pjesnikinja svojom zbirkom, uz Juru Kaštelana i Dragu Ivaniševića, u hrvatsko postratno pjesništvo anticipirala lorkijansku poetiku koja je u bitnome obilježila daljnji razvojni tijek hrvatskoga pjesništva. U cjelini gledajući, cjelokupan pjesnički opus Vesne Parun s jedne strane nastavlja, a s druge izgrađuje poetiku mediteranizma u hrvatskom modernom pjesništvu. U bitnome to podrazumijeva tematiziranje prostora kao ishodišta metaforike, helenističku ideju vitalizma i platonizma, a na razini poetike slikovitost i metaforičnost u odnosu na strogu pojmovnost.

Prva pjesnička zbirka Vesne Parun *Zore i vihori* predstavlja i simbolički i stvarni početak neomoderne u hrvatskoj književnosti.³ Objavljena 1947. godine u nakladi Društva književnika Hrvatske, dakle u razdoblju tada vrlo agresivne socrealističke poetičke propagande, propagandna književna kritika iz pera Marina Franičevića osudila je *Zore i vihore* kao dekadentnu i štetnu zbirkupjesama.⁴ Ne samo negativna kritika, nego i javno prozivanje zbog poetičkog nasljeđivanja tada proskribirana Augustina Ujevića, pjesnikinji je bitno otežalo put u pjesnički kanon hrvatskoga pjesništva druge polovice 20. stoljeća. Često se o zbirci *Zore i vihori* govorilo više iz aspekta odnosa prema političkoj prozivci, nego iz aspekta same lirike i što je ona kao takva donijela novoga u hrvatsku književnost. Iz današnje perspektive gledano, *Zore i vihori* zbirka je antimarcijalne lirike, ispletana bogatim metaforičkim jezikom u čijem su tematskom središtu odnos čovjeka prema čovjeku kroz ogledalo prenesenoga značenja u sliku prirodnih zakona i prirodnih odnosa. Vesna Parun u hrvatsko je pjesništvo nakon Drugoga svjetskog rata ovom zbirkom unijela i intimnost,

tovo svim vrstama i tematsko-motivske i formalne razdiobe pjesništva. Uz prvu pjesničku zbirku svakako još valja izdvojiti zbirke *Crna maslina* (1955.), *Ropstvo* (1957.), *Vidra-ma vjerna* (1957.), *Pusti da otpočinem* (1958.), *Ti i nikad* (1959.), *Koralj vraćen moru* (1959.), *Vjetar Trakije* (1964.), *Sto soneta* (1972.), *Olovni golub* (1975.), *Apokaliptične basne* (1976.), *Tronožac koji hoda* (1993.).

³ Usp. „U književnost je ušla knjigom pjesama *Zore i vihori* (1947) koja je, uz Kaštelanovu zbirku *Pijetao na krovu* (1950), označila početak novoga modernog razdoblja u suvremenom hrvatskom pjesništvu, razdoblja koje se opire dogmatizmu kritike vulgarnog marksizma“ (Milačić, 1995: 7).

⁴ Usp. o tome u članku: Kokolari, M. (2017) „Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog „slučaja““, Nova Istra, XXII, br. 1, Pula, str. 140–151.

snažnu dimenziju individualiteta, osjećaj univerzalne tuge iskazan kroz osobni gubitak te u konačnici zabrinutost za svijet izranjen ratom.⁵

2. Metafora nježnosti u pjesništvu Vesne Parun

U pjesništvu Vesne Parun senzibilnost se očituje kao nježnost, često pomiješana i s brižnošću, međutim, ona se rijetko (gotovo nikad!) ne izriče eksplicitno, nego metaforom koju često možemo čitati kao metaforu nježnosti – što bi zapravo značilo da ona unutar svoga pjesničkog jezika stvara metaforične odnose sa slikama prirode koje potom kod čitatelja izazivaju doživljaj nježnoga. Promatrajući poetiku Vesne Parun u cjelini, posve je razvidno da se njezina specifičnost očituje u plastičnoj slikovitosti i bujnoj metaforici vezanima uz floru i faunu.⁶ U tom smislu Maleš će zapaziti da „V. Parun locira izgubljeno mjesto čovjeka iz svijeta, kao početak razlikovanja čovjeka i svijeta, u ljekovitosti prirode realnog svijeta“ (Maleš, 1981: 213).

Zbirka *Zore i vihori* okrenuta je tematizaciji ratnog i postratnog vremena promatrajući zlo i njegove posljedice kroz začudene oči djeteta koje je prisilno odraslo. Gubitak brata u ratu rana je koja je od prve do posljednje zbirke Vesne Parun ostala otvorena. Njezina bol je i intimna i univerzalna, zaprepaštena nad zlom kao neistrebjujućom pojavom ljudske civilizacije. Moglo bi se kazati, čitajući njezine pjesme, da se pjesnikinja odriče ljudskoga u čovjeku jer je zlo, a prihvaća njegovu humanu narav u metaforičnim slikama prirode koje ona u svom pjesništvu predstavlja kao slike humanističke harmonije u kojima nju priroda majčinski, brižno i nježno štiti. Svijet ljudi – svijet je kaosa, a svijet prirode – slika univerzalnog kozmosa.⁷ Ljudska duša po pjesnikinji pripada uređenom i skladnom kozmosu, stoga se unutar metaforične prisprodoobe prirodnih odnosa u njima osjeća sigurno, uljuljano u nježnost. Slika prirode u ovim se pjesmama kreira kao metafo-

⁵ Vidi o modernom senzibilitetu pjesničke knjige *Zore i vihori* kod Milićević, 1982: 13–18, Milanja, 2000: 45–47 te suvremenu te vrlo poticajnu studiju Tina Lemca „Poetičko-stilska konceptualizacija pjesničke knjige *Zore i vihori* Vesne Parun“ (Lemac, 2014: 345–374).

⁶ Usp. „...sva slikovitost Vesne Parun izvađena je iz prirode, sve njene asocijacije, usporedbe, dojmovi, sve se to projiciralo kroz koloplet prirodnih pojava, najčešće kroz bilinski i životinjski svijet“ (Milićević, 1982: 11). Usp. „Bilo da je tražila izmirenje sa zavičajem, njegovom ritmikom i bojom, bilo da se vraćala pred oltare djetinjstva izmoliti ponovnu ljepotu proljeća, ili srljala kroz svakodnevn život otrovan srdžbom borbe, poliven znojem, suzama i krvlju, Parunova je u svakoj ptici, biljci, vodi i zvijezdi, ali i u svakom kamenu, panju i pepelu iznalazila sunčane, mjesečne, krijesničke ili fosforne svjetlosti ljubavi“ (Bilosnić, 2011: 74–75).

⁷ Tin Lemac ovu distinkciju interpretira kroz utopijsko, odnosno distopijsko polje: „Središnja tema zbirke pripada dvama izrazito razvedenim poljima, a to su utopijsko i distopijsko“ (Lemac, 2014: 348).

rička kadenca u kojoj priroda preuzima odijelo dubokog humanizma koji nježnošću liječi pjesnikinjinu intimnu bol.⁸

Kreacija metafore nježnosti ostala je jedno od njezinih bitnih obilježja i kasnije lirike, što svjedoči i lirski zapis „Kad ptica prestane voljeti“ iz 1973. godine, lirski zapis u kojem je gotovo manifestno realizirana metafora nježnosti u lirici Vesne Parun. Iz tog razloga prije same interpretacije metafore nježnosti u njezinu književnom prvijencu *Zore i vihori*, u cijelosti citiramo ovaj lirski zapis:

Kad ptica prestane voljeti drugu pticu, ona joj ne kaže: odleti sada tisuću milja daleko, da ne bi gledala kako se gomila ravnodušnost u mojim zjenicama!

Jer ptica nije troma kao čovjek; daljina je za nju lepršanje slatke svjetlosti, koja raspiruje ljubav.

Ne kaže joj: sada se sakrij tisuću stopa duboko ispod zemlje, da ne čuješ kako pjevam u predvečerje nježnu uspavanku drugoj dragani, koja leži s kljunom u mome krilu!

Jer ptica nije površna kao čovjek; ona zna da se otkucaji srca pod zemljom propinju još snažnije, i umjesto umirujućih zvukova uspavanke cijela bi šuma morala slušati tutnjavu podzemlja koju je izbacila bol.

Zato kad ptica prestane voljeti drugu pticu, ostane pokraj nje da tu umre, u samooći.

A čovjek, kad prestane voljeti drugog čovjeka, od stida i pomutnje ne zna što bi i, bježeći sve to dalje od nje, ugnijezdi zauvijek u svome srcu njegovu tugu.

(Parun, 1989: 279)

Osim stalnog, i u njezinu pjesništvu prepoznatljiva motiva ptice, realizaciju metafore nježnosti možemo prepoznati najčešće u sljedećim motivskim skupinama: a) životinje (ptice), b) voda (more), c) biljni svijet, d) astralni elementi (Mjesec, Sunce, zvijezde), što će biti razvidno tijekom interpretacije metafore nježnosti u zbirci *Zore i vihori*.

⁸ O humanističko-pacifističkoj dimenziji stvaralaštva Vesne Parun pisao je i Zlatko Tomičić dovodeći specifičnost njezina humanizma s otvorenim femininim pristupom pjesništvu: „...bol nad krvlju čovjekovom veći je u žene nego u muškarca, jer to je bol žene: majke, sestre, supruge, čiji se sin, muž, brat kolje s drugim bratom, sinom, mužem; ono u ženi najbolje i ovim putem izražava Vesna Parun, jer je u ženi prirodno milosrđe, suosjećanje, nagoniska osuda krvoprolića jača (...). Žena više može suosjećati, praštati, užasavati se nad animalnim krvološtvom i to je upravo ono najbolje u ženi; – prenoseći to snažno u poeziju – žena je u preimućstvu“ (Tomičić, 1969: XII)

2.1. Metafora nježnosti u zbirci *Zore i vihori*

Kako je već prethodno rečeno, pjesnička zbirka *Zore i vihori* u hrvatskoj književnoj povijesti zauzima posebno mjesto. Način na koji pjesnikinja pristupa temama rata, poraća, gubitaka, općih i osobnih tragedija, otvorio je put novom hrvatskom pjesništvu 20. stoljeća. Ni u čemu deklamativna ili angažirana, a opet izrazito zabrinuta i brižna za svijet – to bi moglo biti najsažetije čitanje ove zbirke. Isto je i sama Vesna Parun potvrdila u jednom od svojih autorreferencijalnih tekstova o vlastitom iskustvu soneta, kada je objašnjavajući koliko ju se dojmio Rimbaudov „Spavač u dolini“ – „Ta biser suza poezije što mlad ju pjesnik nad mrtvim ratnikom proli opčinila me“, zapravo iznijela samotumačenje zbirke *Zore i vihori*:

„Čitava materija moje prve zbirke *Zore i vihori* izgrađena je na tom lajtmotivu. Dječak, mladić, regrut, vojnik na umoru, tenkom pregažene tratinčice, nasilje, rat. I čitava moja potonja lirika nosi – mada su katedre za taj fakt bile slijepe – taj isti samaritanski majčinski žig: zaštititi, oživjeti dahom, ljuljati u zipci stiha nevin mlad život, bezumlju povijesti prepušten – bilo gdje, ma čiji“ (Parun, 1991: 122–123).

Dakle, središnju tezu ove zbirke „ja sam zabrinuta za svijet i želim ga zaštititi svojom nježnošću“, odčitavat ćemo u metaforičkim jezičnim kombinacijama kojima je pjesnikinja uspjela postići krajnji cilj – dojam nježnosti koja obnavlja svijet i svaku njegovu ranu. Pritom valja odmah primijetiti da je metafora nježnosti u pjesništvu Vesne Parun izgrađena po načelu „nepoznatih analogija“, odnosno, kako to tumači H. Ponges: „...metafora usmjerena prema biću stvari, koje (stvari) valja rasvjetljavati otkrivanjem dotle nepoznatih analogija“ (Ponges, 1978: 82), odnosno da njezina jezična metaforičnost od čitatelja zahtijeva punu pozornost s obzirom na začuđujuće analogije na kojima gradi svoju metaforičnost (usp. o metaforičnosti pjesničkog jezika S. Plath u: Semino-Steen, 2008: 234). U pjesničkom jeziku Vesne Parun sama pjesnička slika neodvojiva je od metaforičkog izraza pa je pjesnikinja tako stvorila svoj originalni „idiolet i osobni svjetonazor“ (usp. Semino-Steen, 2008: 239), odnosno kako je o teoriji metafore zapazio još P. Caminade: „U metafori se razvija složena igra između signifikanta i signifikata. (...) ...ona je odstupanje od običnog jezika, prenošenja ili promjena. Ona je nosilac složene, semantički polivalentne poruke“ (Caminade, 1978: 87).

U prvom ciklusu zbirke „Bila sam dječak“ i istoimenoj pjesmi Vesna Parun slikom igre prirodnoga svijeta definira sebe kao pjesnikinju, znajući da je njezin zbiljski svijet neće razumjeti, i otvara prostor noći i sna u kojem ostvaruje svoje jastvo i u kojem osjeća pripadnost. Već ovdje slika života u prirodi po zakonima vječne igre daje naslutiti da je slikama prirode ovdje postignuta metafora nježnosti na asocijativnoj razini semantike slika (npr.

„U mjesečinu me je skrila / večer (...) // Bila sam zrno rumena grožđa / u zubima sred poljubaca; (...) // (...) šarena mačka u košari igre /Šta nisam bila, šta nisam smjela, / zrcalo ribe u zjenici vidre!“ (Parun, 1947: 9). U pjesmi „Bila sam dječak“ priroda je pjesnikinji metaforički saveznik u igri i pjesništvu, očitujući kroz metaforu igre i protočnosti brzih slika prirode samu nježnost prirode koja čuva njezin bitak. U pjesmi „San“, dakle pjesmi opet oniričke dimenzije, svoju sigurnost pronalazi u sjećanju (snu) na majčinu nježnost čija je ruka metaforično „krilo blage vuge“ da bi u završnom stihu poetirala „pjesma moje majke, ivančica bijela, vodi me za ruku“ (11). Dakle, ruka prisposobljena s pticom u prvom stihu postaje sama pjesma u zadnjem stihu s neočekivanom metaforom u kojoj je pjesma (dakle majčina ruka) iskazana motivom bijele ivančice, krhkog livadnog cvijeta. Metafora nježnosti iskazana ivančicom i blagom vugom svoju konačnu snagu crpi iz odnosa s metaforičnim stihom „Putuju bunari, puni teške vode, u neznanu luku“ (11), stihom koji metaforično iskazuje težinu i neizvjesnost, ali i samu strepnju nad životnim putom. Gotovo je nevjerojatno koliku je razinu osjećaja bolnog gubitka pjesnikinja uspjela postići metaforom nježnosti prirodnih slika u odnosu na prisutnost smrti. Pjesmu donosimo u cijelosti i u njoj ćemo podcrtati metafore nježnosti kojima pjesnikinja vida svijet kojim prolazi smrt. Naime, smrt i jest središnja os pjesme (podebljani stihovi), a kako ju je pjesnikinja „okružila“ metaforama nježnosti prirode – njezino je semantičko polje dodatno obojano strepnjom, gubitkom i tugom.

Između zrelih jabuka prolazi moja željeznica;
mekane šume omorikove miruju na suncu.
Tetošave šturkom i talasavim granama,
uspavanke šume, ja ih ljubim nježno kao pučinu.

Blago popodnevu, ono počiva na zlatnim bundevama!
Oduvijek tako počiva, a ljudi umiru na putu;
tanki nečujni oblaci.

Nikad više nećemo vidjeti ove sjenke
u dolini obasjane jeseni.
Skoro će biti obrani kukuruzi.
Kraj zatvorenih vrata krave će mukati tužnije. (17)

Vesna Parun, osim semantičkih odnosa u samoj metafori, dojam nježnosti postiže i fonetskom, zvučnom dimenzijom metaforičke slike.⁹ Izvrstan primjer takvoga tipa metaforičke gradnje je pjesma „Sjever“ u kojem kroz pjesmu varira naziv rijeke Neve, doduše kao Njeva, čime se postiže još snažniji dojam nježne mekoće i topline u odnosu na samu temu pjesme – sanjariju o sjeveru i njegovim „teškim ljudima“. Pjesnikinja nježnost realizira kroz zvukovnu dimenziju same Neve već prvim stihovima „Netko je rekao danas to bijelo ime *Njeva*, / blagi, nujni doziv sjevernih tišina“ (34) nastavljajući dalje kroz pjesmu imenom Njeva prizivati nježnost i toplinu dalekog i nepoznatog sjevera.

Jedinstvo semantičke i foničke razine metafore kojima se prirodnim elementima iskazuje nježnost očituje se u jednoj od antologijskih pjesama Vesne Parun – „Ljubav“. Osim što će pjesmu početi tako da ljubav opiše kao „tihu i prastaru“, što odaje da vjeruje u njezinu postojanost, odmah zatim pjesnikinja, da bi iskazala njezinu krhkost u svijetu kojemu pripada, označit će je metaforama bilja (krhkost, tajnost) i mora (mogućnost kratkotrajnosti, gubitka): „Tiha i prastara je ljubav, skrovito srce bilja, / treptavo more i mekan srh na vlatu“ (51). Metaforama prirode kojima izriče nježnost i krhkost ljubavi, ona će joj još dodatno pridjenuti i širinu refleksivnosti („Ljubav je blagoslov zemlje, zamišljena ptica / večernji jablan...“). Međutim, kao neodvojiv dio ljubavi, Vesna Parun drži da je bol, i to u metafori „posječene lastavice“ – dakle metafori ptice koja je sloboda i odanost u svom dubinskom značenju, međutim ona naslućuje da će i kao takva njezina ljubav biti dokinuta. Za samu spoznaju bola dokinutosti i/ili kratkotrajnosti ljubavi pjesnikinja se poslužila metaforom prirodnog svijeta kako bi kod čitatelja u prvoj strofi izazvala osjećaj nježnosti, topline, blagoslova, da bi u posljednjoj strofi, opet se služeći metaforikom prirode (lastavice), izazvala još snažniji dojam gubitka i prolaznosti same ljubavi. Promotrimo kako metafora nježnosti (podcrtani stihovi) funkcionira unutar kompozicijske kontrastne strukture same pjesme u kojoj je kadenca ipak spoznaja da je bol njezin neodvojiv dio (podebljani stihovi). Metaforom nježnosti Vesna Parun ne umanjuje spoznaju boli, ali otvara prostor vlastite samozaštite u okrilju prirodnoga reda i kozmičke harmonije.

Tiha i prastara je ljubav, skrovito srce bilja,
treptavo more i mekan srh na vlatu.
Ljubav je blagoslov zemlje, zamišljena ptica,
večernji jablan, kudjelja na kolovratu.

⁹ Usp. o fonetskom i semantičkom sloju metafore: „Ona (metafora, op. S. K.) često predstavlja dinamičko jedinstvo dviju poruka podjenako bogatih: fonemske i semantičke. Često nas, pošto smo prethodno pretrpjeli utjecaj bilo fonemske bilo semantičke poruke, iznenadi otkriće da jedna ne bi bila tako upečatljiva da nije bila nosilac druge“ (Caminade, 1978: 90). I ovo razmatranje o metafori govori u prilog autentičnoj modernosti pjesničkoga izraza Vesne Parun.

Ona je njihala borce i vozila sanjare,
uzbibala je ljude, njivu suncokreta.
Dala je zelen lišću i škrge ribama da dišu;
ljubav je čelo djetinje, bajka ljepšega svijeta.

**A bol je dio njen, posječena lastavica,
suza što glinu mekša, vrutak tajni.**

Bol cvate klasom gorkim, čudesni kvasac vida,
osvrtao za suncem i gutljaj oproštajni. (51)

Osjećaj gubitka i nemoći pred ratnim stradanjima ponajviše je došao do izražaja u pjesmi „Ivanja Rijeka“, pjesmi u kojoj pjesnikinja u metaforama prirode progovara o gubitku brata, njegovu stradanju u Drugom svjetskom ratu. Ivanja Reka mjesto je u blizini Zagreba gdje se posljednji put oprostila s bratom, ne znajući da je oproštaj konačan, stoga slike prirode koje ju asociraju na njihov rastanak kontrastira slikama mediteranskog, zavičajnog, otočnog pejzaža – pejzaža u kojem more izgubljeno vraća. Kada pjesnikinja kaže „Ali sve je s tobom nestalo, u tvojim očima od mulja“, ona u metafori „oči od mulja“ asocira smrt, raspadljivost, konačnost. Međutim, prizvavši u sjećanje Mediteran, ona svoju metaforu otvara nježnosti – prostor zavičaja u kojem je njezin brat mogao ostati živ i čuti „kako rastu spužve u dubini“ u potpunoj je suprotnosti muljavoj zemlji gdje mu ni grob nije sačuvan. Kadencu boli na kraju pjesme Vesna Parun prekriva iznova metaforom nježnosti u sada idiličnoj, gotovo mitskoj slici prirode koja je stalna u svojoj obnovi, čija moć dolazi do izražaja kada se iz njezine slike harmonije izmjesti čovjek sa svojim zlom i nemirom. Dojam nježnosti Parunova je u završnim stihovima postigla konkretizacijom školjke poznate kao uho sv. Petra, omiljene dječje „morske igračke“, odraslima potpuno nevrjedne, a ujedno predmeta koji ujedinjuje obje analogije same metafore (izgubljeni i ponovno nađeni brat). Citirat ćemo prvu i posljednju strofu pjesme „Ivanja Rijeka“ kako bi do izražaja došla i slikovitost i metaforičnost ove pjesme te virtuoзитet u skladnji metafora same autorice koja je od dubokih i teških emocija uspjela postići smirenje kontrastom prenesenih značenja prirodnih slika i pojava (*kasna trava, zeleno sunce, vrbe* s jedne strane, a s druge *more, žal, školjka, kasno ljeto*):

Polako odmičeš ravnicom,
još sada te vidim s brijega.
Kasna trava u novembru,
zeleno sunce
i vrbe.
Tamo je Ivanja Rijeka.

(...)

Da si barem školjka!
Uho svetog Petra!
Našla bih te sigurno na žalu,
za oseke,
kasno, potkraj ljeta, kad parobrodi otidu. (61–62)

Velike teme života i smrti kroz metaforu nježnosti Vesna Parun na iznimno dojmljiv način rješava u pjesmi „Tenk prolazi gradom“, pjesmi koja je zapravo sva komponirana na izmjeni kontrasta prirodnih slika koje nose preneseno značenje – metafora nježnosti koje se očituju kao život i metafora straha koje se očituju kao smrt. Kao kompozicijsku sliku usporedit ćemo posljednje dvije strofe pjesme – u prvoj je slika prirode iskazana kao postojan i neuništiv život (cvrčak od pamtivijeka, energija Sunca pred kojom je čovjek ništavan, puna vimena i polja žita kao slika blagostanja), a u drugoj (tenk u prisposobi zelene kornjače koja je iscrpila i uništila život i prirodu, pokidale ljudske spona s astralnim u slici rušenja zvjezdarnice i duhovnim u slici tihih golubova). U ovoj je pjesmi Vesna Parun uspjela izgraditi metafore nježnosti i metafore straha pridajući motivima iz prirode vrlo snažna i semantička i simbolička obilježja:

(...)
Voda je mirna i modra, sunce peče vimena
nabrekla od mlijeka.
Žita se njišu, bruje; tu cvrčak samotar
mudruje od pamtivijeka.

A teška zelena kornjača popasla je pašnjake
i posrkala ribolove.
Štropot će srušiti noćas žalosnu zvjezdarnicu
i tihe golubove. (65)

Primjer kontrasta harmonije i čovjekove čežnje za njenom disharmonijom ratom zasigurno je i pjesma „Balada prevarenog cvijeća“. U suptilnim slikama prirode, cvijeća i livada na kojima se igraju djeca, Vesna Parun možda je baš ovdje postigla puninu bijega od stvarne ratne zbilje u metaforu nježnosti, upravo kako je i „poručila“ nevinim dječacima zatečenim ratom koji je prekinuo njihovu igru: „Hitac je zbunio vjevericu. Srnuli su dječaci / u čamce vezane o obalu, ali nije ih pustila straža. / Uđite brzo u male mravinjake, utrnite svijeću“ (77). Asocijacija malenosti, krhkosti mikrosvijeta livade i zemlje (pauk, bumbar, mravi, ličinke, kozja krv, tulipani, tratinčice, cvijeće) pjesnikinja suprotstavlja grobovima koji remete arkadiju života unutar zemlje same poništavajući život. Jedna od iznimno snažnih slika rata iz očiju nevinih upisana u antologiju hrvatske književnosti izrečena je istodobno metaforom nježnosti i kontrastom u stihu: „Rastvorila je oči od straha tratinčica, jer nije

izuo čizme mitraljezac“ (77). U ovom je stihu Vesna Parun, želeći postići što snažniji dojam čovjekove uloge u ratu i zlu, uporabila riječ mitraljezac tako da je ljudske osobine pridala oružju, znajući dakako da je čovjek najstrašnije oružje, a krhkim od svega cvijeća – tratinčici – pridala velike zaplašene dječje oči.

Ako smo uvodno citirali lirsku prozu „Kad ptica prestane voljeti“ kao primjer metafore nježnosti u odnosu na cjelinu poetike Vesne Parun, središnja slika metafore nježnosti u kojoj pjesnikinja slikama prirode u prenesenom značenju iskazuje čežnju i bol nad ljudskom sudbinom pjesma je „Mati čovjekova“ i ona u tom smislu ima amblematsko značenje u kontekstu cijele zbirke *Zore i vihori*. Donosimo je u cijelosti:

Bolje da si rodila zimu crnu, o mati moja, nego mene.
 Da si rodila medvjeda u brlogu, zmiju na logu.
 I da si poljubila kamen, bolje nego lice moje,
 vimenom da me je dojala zvjerka, bolje bi bilo nego žena.

I da si porodila pticu, o mati moja, bila bi mati.
 Bila bi sretna, krilom bi ogrijala pticu.
 Da si porodila drvo, drvo bi oživjelo na proljeće,
 procvata bi lipa, zazelenio šaš od pjesme tvoje.

Do nogu bi ti počivalo janje, da si mati janjetu.
 Da tepaš i da plačeš, razumjelo bi tebe milo blašće.
 Ovako sama stojiš i sama dijeliš muk svoj s grobovima;
 gorko je čovjek biti, dok nož se s čovjekom brati. (90)

U početnoj verziji prije objavljivanja u knjizi njezin je posljednji stih bio još drastičniji: „Mene je ubio brat moj, čovjek me je ubio, mati“ (cit. po Milačić, 1995: 8) i zamislimo koliko bi strašnija bila kadenca pjesme i gradacija metafora nježnosti u odnosu na životinjski svijet. Pjesma je i u svom ublaženom obliku kada je bila objavljena u knjizi označena kao „divljački dekadentna“¹⁰, a pjesnikinja pred smrt svjedoči kako je pjesma nastala „na sesvetskoj cesti, u iščekivanju brata nestalog u Drugom svjetskom ratu“ (Parun, 2010: 28). Dojam nježnosti pjesnikinja je uspjela postići čak i u prvoj strofi kada analogijom spaja naizgled nespojive slike nježnosti – no glagolima koji iskazuju majčinsku nježnost (roditi, poljubiti, doći) ona čak i u tako zahtjevnim metaforičkim odnosima to uspijeva postići – umjesto kontrasta, ona realizira začuđujuću metaforu nježnosti. Početno iznenađenje ublažava

¹⁰ Usp. „Ima međutim jedna iznimna pjesma (*Mati čovjekova*), puna otvorene ojađenosti i gorčine, kratka, ali nabita golim i ostrim slikama, kroz koje je Vesna Parun, kao malo tko u to doba, dala snažan protest protiv zločina i zla u čovjeku. No unatoč dubokoj humanosti, ipak je pjesnikinja, zbog ove i još nekih sličnih pjesama, bila u ono vrijeme označena kao divljački dekadentna“ (Miličević, 1982: 13).

drugom strofom u kojoj suodnos majčinstva razvija u šire slike ljepote: majka – ptica – krilo – toplina ili majka – drvo – proljeće – lipa – pjesma. Posljednja strofa, međutim, donosi duboko semantičko-simbolički kontrast kao okvir metafori nježnosti majčinstva u odnosu na cijelu pjesmu. U prvom redu čitatelj uočava kontrast janje – nož, dok dublji sadržaj izriče dvjema metaforama – metaforom nježnosti: „Da tepaš i da plačeš, razumjelo bi tebe milo blašče“ (90) i metaforom boli: „Ovako sama stojiš i sama dijeliš muk svoj s grobovima“ (90). Obje metafore svoj puni smisao dobivaju posljednjim stihom koji dovodi u pitanje čovjeka kao biće ravnopravno životinjskom svijetu dok god u nožu (zlu) prepoznaje bratstvo.

3. Zaključak

Interpretacija metafore nježnosti kao specifične figure u pjesništvu Vesne Parun, dodatno je ukazala na specifičnost i modernost njezina pjesničkog izraza. Posve samosvojna i originalna u stvaranju metaforičkih odnosa svoje pjesme najčešće temelji na slikovnoj metafori unutar koje razvija semantičke ili fonetičke analogije, a vrlo često ih i objedinjuje u jedinstvenu sliku. Metaforu nježnosti Vesna Parun izgrađuje na analogijskim odnosima iz prirodnoga svijeta (biljke, životinje, vode, astralni elementi) prepoznajući unutar njihova odnosa harmoniju, sklad kozmosa kao sliku kojoj kontrastira međuljudske odnose temeljene u ratu, a zasnovane na boli, patnji i gubitku. Metafora nježnosti prepoznatljiva je i u njezinim kasnijim zbirka, a može se zaključiti da je i jedna od temeljnih poetskih obilježja njezina pjesništva u cjelini.

4. Izvori i literatura

- Parun, V. (1947) *Zore i vihori*, Društvo književnika Hrvatske, Zagreb.
- Parun, V. (1989) *Krv svjedoka i cvijet*, Mladost, Zagreb.
- Parun, V. (1991) „Sonet i ja: sjaj nesuglasja“ u: *Sonetni vijenci*, Prosvjeta, Zagreb.
- Parun, V. (2010) *Ja koja imam nevinije ruke*, Naklada Zoro – Profil, Zagreb – Sarajevo.
- Bilosnić, T. M. (2011) „Skrovito srce bilja“, u: *Vrijeme i riječi*, 3000 Za dar, Zadar, str. 71–100.
- Caminade, P. (1978) „Slika i metafora“, u: *Pesnička slika*, prir. M. Šutić, Nolit, Beograd, str. 85–91.
- Kokolari, M. (2017) „Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog ‚slučaja‘“, *Nova Istra*, XXII, br. 1, Pula, str. 140–151.
- Lemac, T. (2014) „Poetičko-stilska konceptualizacija pjesničke knjige ‚Zore i vihori‘ Vesne Parun“, *Croaticaet Slavica Iadertina*, X/II, Sveučilište u Zadru, Zadar, str. 345–374.

- Lemac, T. (2015) *Autorsko, povijesno, mitsko: pjesnički diskurz Vesne Parun – teorija i interpretacija*, Biakova, Zagreb.
- Maleš, B. (1981) „Kozmološki genetizam i naturalistički humanizam Vesne Parun“, u: Parun, Vesna, *Šum krila, šum vode*, Mladost, Zagreb, str. 197–214.
- Milačić, Karmen (1995) „Pjesničko djelo Vesne Parun“, u: Parun, Vesna, *Izbor iz djela*, Školska knjiga, Zagreb, str. 5–22.
- Milanja, Cvjetko, (2000) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, knjiga I, Zagrebgrafo, Zagreb. Miličević, N. (1982) „Vesna Parun“, u: Parun, Vesna, *Izabrana djela*, Nakladni zavod MH, Zagreb, str. 7–34.
- Ponges, H. (1978) „Metafora i slika“, u: *Pesnička slika*, prir. M. Šutić, Nolit, Beograd, str. 82–84.
- Semino, E. – Steen, G. (2008) „Metaphorin Literature“, in: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. Gibbs, R. W. Jr., Cambridge University Press, New York, pp. 232–246.
- Tomičić, Z. (1969) „Pjesnički svijet Vesne Parun“, u: Parun, Vesna, *Ti i nikad*, Lykos, Zagreb, str. IX – LIV.

Nota o Autorze

Sanja Knežević – doktorka, literaturoznawczyni, kierownik Katedry Kroatystyki w Instytucie Języka i Literatury Chorwackiej Uniwersytetu w Zadarze (Chorwacja). Zainteresowania badawcze: literatura chorwacka XX wieku (zwłaszcza modernizm), literatura dziecięca i młodzieżowa. Bibliografia publikacji dostępna na łamach Chorwackiej Bibliografii Naukowej (CROSBİ): <https://bib.irb.hr/lista-radova?autor=301662>

Aurelia Kotkiewicz¹
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Polska)
ORCID 0000-0003-4210-4257

*Dla wielu bogów
utraciłem słowo, jakie mnie szukało:*

Kadysz.

*Poprzez tę służę muszę, w przyptyw soli,
sponad i spoza, odratować to słowo:*

Jizkor².

„I dzisiaj znowu płakałem,
czytając Twoje listy”
Wasilija Grossmana czuła pamięć

“Today I cried again, when I was reading your letters”. On Vasily Grossman’s Tender Memory of His Mother. The Modernist tenderness occasioned by the sense of all things passing, which flows from the feelings of longing, melancholy, and nostalgia for the unknown, suspended between the dream of ineffable beauty and the impossibility of achieving it, can all be set against the experience of universal catastrophe which marks the 20th century. Artistic attempts to intellectually and rationally recognize and delineate the manifold horrors of totalitarianism, the horror of the WWII and the Holocaust in particular, lead to the tragic experience of loss of faith in values and reason, which ought to warrant the order and harmony of the world. The letters of Vasily Grossman to his mother, Yekaterina Savelievna, who was murdered by the Nazis during the liquidation of the Jewish ghetto in Berdichev in 1941, are a particularly poignant example of such tenderness and remembrance. The image of his dead mother, who once again comes alive in the letters, helps the writer deal with the mourning caused by her death, and tell the world about the Holocaust of his people.

Keywords: Grossman, letters to Mother, Holocaust, memory, tenderness

¹ Adres do korespondencji: Instytut Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN, ul. Studencka 5, 31-116 Kraków. E-mail: aurelia.kotkiewicz@up.krakow.pl

² P. Celan, *Śluza*, frag. wiersza z tomu *Róża niczyja*, [w:] P. Celan, *Utwory wybrane*, tłum. R. Krynicki, Kraków 2003, s. 131. Jizkor (hebr. Oby wspominał) – początek modlitwy za dusze zmarłych.

Modernistyczna czułość, związana z poczuciem przemijania, wywodząca się z rejonów tęsknoty, melancholii i nostalgii za nieodgadnionym, rozpięta między marzeniem o niewysłowionym pięknie a niemożnością jego osiągnięcia, przeciwstawia się katastroficznemu doświadczeniu człowieka XX stulecia. Wyrafinowaniu estetycznemu i dążeniom do przeobrażenia rzeczywistości w imię ideałów prawdy i piękna towarzyszy egzystencjalny niepokój. Podejmowane przez twórców próby intelektualnego, racjonalnego rozpoznania grozy XX-wiecznych totalitaryzmów, zwłaszcza grozy Zagłady kończą się tragicznym doznaniem ostatecznego rozpadu wartości i negacją wiary w rozum, wyznaczającym porządek i harmonię świata.

„Pierwsza połowa wieku dwudziestego przejdzie do historii jako epoka totalnej, usankcjonowanej teoriami społecznymi i rasowymi likwidacji olbrzymich warstw ludności Europy³, skonstratował Wasilij Grossman (1905–1964), pisarz, korespondent wojenny, świadek i uczestnik wydarzeń, jakie rozegrały się podczas II wojny światowej: zwycięskich bitew, klęsk, masowych mordów, Zagłady. Właśnie tym historycznym wydarzeniom i uwikłanym w nie ludzkim losom poświęcił pisarz swoje reportaże, szkice, opowiadania i powieści. Szczególnie gatunek reportażu stał się dla Grossmana formą najbardziej pojemną i najbardziej adekwatną dla ukazania prawdy wojny i prawdy osobistego doświadczenia. Jego credo artystyczne zawsze opierało się na wierności realiom, sytuacjom, których sam był jednocześnie świadkiem i uczestnikiem, pozostając przy tym autentycznym i pozwalając sobie na emocjonalny charakter relacji. Notatki pisarza, zapisywane w prowadzonym przez okres wojny *Dzienniku* stały się kanwą do napisania najważniejszego dzieła – powieści *Życie i los*, znalazły także wyraz w *Czarnej Księdze*, kronice Holocaustu, opisującej zagładę Żydów na terenach Związku Radzieckiego i Polski w latach 1941–1945. Zastosowana w *Czarnej Księdze* metoda mikrohistorii (mikroopowiadań), nowatorska jak na owe czasy, polegająca na zbieraniu i opracowywaniu rozproszonych informacji, rozmów, wywiadów, wspomnień świadków i ocalałych mieszkańców białoruskich i ukraińskich wsi i miasteczek, pozwoliła odtworzyć grozę Zagłady⁴.

Szczególnym świadectwem pamięci pisarza są listy do matki, Jekatieriny Sawieljowny Grossman, ofiary Holocaustu, zamordowanej podczas likwidacji getta w Berdyczowie (rodzinnym mieście Grossmana) we wrześniu 1941

³ W. Grossman, *Życie i los*, tłum. J. Czech, Warszawa 2020, s. 243.

⁴ Jak napisał w *Słowie wstępnym* Marian Turski, są to „opisy *in crudo*, i na tym polega ich niewyobrażalne znaczenie i waga”, [w:] *Czarna Księga*, red. W. Grossman, I. Erenburg, tłum. M. Buchalik, H. Dubyk, H. Grubowska etc., Warszawa 2020, s. 9. Sam Grossman na posiedzeniu Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego w kwietniu 1946 r. mówił, że zebrane materiały miały posłużyć jako oskarżenie Niemców o popełnione zbrodnie.

roku. Jak wspomina pasierb pisarza, Fiodor Huber⁵, większość korespondencji przepadła, zachowały się tylko dwa listy, napisane już po wojnie, kiedy Grossman wiedział, że matka nie żyje. Pisarz, przemierzając szlak bojowy z Armią Radziecką od Stalingradu do Berlina jako specjalny wysłannik gazety Armii Czerwonej „Krasnaja Zwiezda” na własne oczy widział spustoszenia wojenne na terenach Ukrainy i Białorusi i bezmiar tragedii ludności cywilnej: „Cały czas jeżdżę po wyzwolonych od Niemców rejonach i widzę, co robiły te przeklęte bestie ze starcami i dziećmi. A mama była przecież Żydówką. Wzbiera we mnie pragnienie, żeby zamienić pióro na karabin”⁶.

Grossman już wcześniej przeczuwał śmierć matki, wciąż jednak łudził się nadzieją: „Rozmawialiśmy z tatą o moim największym zmartwieniu, ale nie piszę o tym, to dniem i nocą tkwi w sercu. Czy żyje? Nie! Wiem to, czuję...”⁷; „...podwójnie smucę się, kiedy pomyślę o mamie...”⁸. W styczniu 1942 roku jest już pewien, że matka nie żyje: „...Myślę o mamie – nie wierzę jeszcze w Jej śmierć i nie mogę jeszcze ogarnąć jej w duchu. Ten ból naprawdę przyjdzie później...”⁹. O śmierci matki pisarz dowiedział się dopiero zimą 1944 roku. W styczniu tego roku w liście do żony napisał: „Trudno wyrazić, co czułem i co przeżyłem w ciągu kilku godzin, chodząc po mieszkaniach krewnych i znajomych. Tu są tylko groby i śmierć”¹⁰. Choć szczegóły śmierci Jekatieriny Sawieljewny Grossman poznał tuż po zakończeniu wojny, jej tragiczny los i los berdyczowskich Żydów znalazły bezpośrednie odzwierciedlenie we wstrząsającym reportażu *Zagłada Żydów w Berdyczowie* (1944). Niepewność pisarza co do okoliczności śmierci matki znajduje swój spóźniony wyraz w bezpośrednim zwrocie, adresowanym do niej samej w liście: „Nie wiedziałem tylko, jaką okropną śmiercią zginęłaś, dowiedziałem się, kiedy przyjechałem do Berdyczowa i wypytałem ludzi, którzy wiedzieli coś o masowej egzekucji w dniu 15 września 1941 roku”¹¹.

Oba listy do matki, napisane już po wojnie, jeden w 1950 roku, drugi w 1961 Grossman przechowywał w kopercie, w której znajdowała się także fotografia rozstrzelanych więźniów getta. Listy te noszą charakter rozmowy z nieżyjącą już matką i są przejawem nie tylko najgłębszego wymiaru rozpacz, spowodowanej poczuciem winy pisarza wobec niej, ale także wyrazem szczególnej odmiany czułości. W liście z 1950 roku przyjmuje Grossman perspektywę człowieka prowadzonego na śmierć: „Dziesiątki razy, a może

⁵ F. Huber, *Wasilij Grossman. Pamięć i listy*, tłum. J. Czech, Warszawa 2011.

⁶ A. Beevor, L. Winogradowa (oprac.), *Pisarz na wojnie. Wasilij Grossman na szlaku bojowym Armii Czerwonej 1941–1945*, tłum. M. Antosiewicz, Warszawa 2006, s. 230.

⁷ F. Huber, *op. cit.*, s. 120.

⁸ *Ibidem*, s. 178.

⁹ *Ibidem*, s. 180.

¹⁰ *Ibidem*, s. 261. Podczas pracy nad *Czarną Księgą* Grossman już wiedział o skali niemieckich zbrodni.

¹¹ F. Huber, *op. cit.*, s. 184.

setki razy usiłowałem wyobrazić sobie, jak umarłaś, jak szłaś na śmierć, starałem się wyobrazić sobie tego, kto Cię zabił. Był ostatnim człowiekiem, który Cię widział”¹².

W akcie wskrzeszenia obrazu zamordowanej i ostatniego spotkania z nią, podejmując próbę wypełnienia pustki, pisarz opowiada o swojej rozpaczy: „Dzisiaj jesteś dla mnie tak samo żywa, jak byłaś tamtego dnia, kiedy widzieliśmy się po raz ostatni, i taka sama, kiedy jako mały chłopiec słuchałem Twojego głośnego czytania. I ból mój jest taki sam, jaki był tamtego dnia, kiedy sąsiadka mieszkająca przy ulicy Uczyliszcznej powiedziała mi, że Ciebie już nie ma i nie warto liczyć na to, że znajdę Cię wśród żywych. Pomyślałem wtedy chyba, że moja miłość i ten straszny ból nie przeminą już aż do dnia mojej śmierci”¹³.

Postawa „empatycznego niepokoju”, „empatyczne wytrącenie z równowagi”¹⁴, owa szczególna odmiana czułości, domagająca się opowieści o bólu utraty nie polega na utożsamieniu się z ofiarą; pisarz nie zawłaszcza doświadczeń i uczuć matki i nie przejmuje jej głosu. Praca jego pamięci jest skomplikowana i bolesna, wspomnianie i odtwarzanie przeszłych dramatycznych wydarzeń wynikają z potrzeby dania świadectwa i oplakania straty. Podjęty przez niego wysiłek przejścia przez proces żałoby pozwala przepracować traumę.

Wiktor Sztrum, *alter ego* Wasilija Grossmana z powieści *Życie i los* nosi przy sobie ostatni list od matki, zamkniętej w getcie. Jest on dla niego talizmanem, punktem odniesienia w sytuacjach wyborów moralnych, wyrzutem sumienia, ucieleśnieniem osobistego dramatu. W liście tym, przepelnionym miłością i czułością do syna, opisującym przesiedlenie, grozę gettowej codzienności, zachowania i reakcje ludzi, uczucia, jakie towarzyszą jej samej: od nadziei, rozpaczy, strachu, skrajnej samotności, poczucia izolacji do instynktownego pragnienia życia i współczucia do innych, Anna Siemionowna Sztrum daje wyraz swoim przeczuciom: „Twojej odpowiedzi nigdy nie dostanę, bo już mnie nie będzie. Chcę, żebyś znał prawdę o moich ostatnich dniach, lżej mi z tą myślą odchodzić ze świata”¹⁵. Przeczucie końca pojawia się we śnie: „Dziś w nocy uświadomiłam sobie wyraźnie, że cały ten hałaśliwy świat brodatych, troskliwych tatusiów, gderliwych babć, wypiekających miodowe pierniki i faszeryjących gęsie szyjki, świat obyczajów

¹² *Ibidem*. Ważnym śladem pamięci, utrwaleniem utraconej przeszłości i jednocześnie powrotem do traumy są też zachowane nieliczne fotografie matki pisarza, łagodnie uśmiechającej się do obiektywu aparatu fotograficznego; podobnie jak listy nadają one kształt utraconemu.

¹³ *Ibidem*, s. 185.

¹⁴ D. La Capra, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 63.

¹⁵ W. Grossman, *Życie i los...*, s. 102.

weselnym, powiedzonek, sobotnich świąt – zejdzie na zawsze pod ziemię”¹⁶. Sen, ukazany przez Grossmana w powieści, wywołuje z nieświadomości tęsknotę za matką, umożliwiając mu jednocześnie rozpoznanie grozy Zagłady i pozwalając zbliżyć się do niepojętego i niewyobrażalnego¹⁷. Lustrzanym odbiciem snu bohaterki powieści jest sen Jekatieriny Sawieljewny Grossman, która w jednym ze swoich ostatnich listów do syna, dając wyraz matczynym niepokojom o niego, przeczuwa swoją śmierć i godzi się z losem: „To, czego się obawiałam, stało się faktem. Znowu powtarza się przeszłość (...) Myślę, że to draństwo specjalnie nienawidzi Berdyczowa za jego żydowską ludność. No nic, co będzie, to będzie. Nie czuję się samotna czy porzucona...”¹⁸.

Dziewięć lat po śmierci matki, w liście do niej z 1950 roku Grossman powraca pamięcią do przeszłości i opowiada sen, który przyśnił mu się jeszcze we wrześniu 1941 roku: „...wshedłem do pokoju, dobrze wiedząc, że to Twój pokój, i zobaczyłem pusty fotel, dobrze wiedząc, że w nim spałaś; z fotela zwieszała się chusta, którą okrywałaś nogi. Patrzyłem długo na ten pusty fotel, a kiedy się obudziłem, wiedziałem, że już Cię nie ma na świecie”¹⁹. Ten proroczy, jak się okazało, sen, do którego Grossman powraca na kartach powieści, pozwala określić go jako wyraz tęsknoty za matką, przejaw katastroficznych przeczuć co do jej losu, wreszcie – jako metaforę śmierci i Zagłady.

W swoim pisarstwie Grossman łączy perspektywę wyznania współodczuwającego podmiotu z perspektywą reportera wojennego, precyzyjnie i szczegółowo, pozornie beznamytnie dokumentującego ślady eksterminacji Żydów, nie będącego jednak naocznym świadkiem Zagłady. Choć u źródeł tej strategii pisarskiej leży doznanie rozpaczki po śmierci matki, której los jest podobny do losów wielu milionów zamordowanych, pisarz stara się zachować równowagę między własnymi emocjami a usłyszaną relacją ocalałych. Równowaga ta, widoczna w warstwie narracyjnej i stylistycznej reportażu oraz powieści, w pejzażu dźwiękowym i zapachowym, przejawia się w dążeniu twórcy do zachowania maksymalnego dystansu, wyrazistości, dosadności. Znajduje ona swój rezonans w takich tekstach, jak wspomniany już reportaż *Zagłada Żydów w Berdyczowie*²⁰, *Ukraina bez Żydów* (inny tytuł: *Zabicie narodu*),

¹⁶ *Ibidem*, s. 113.

¹⁷ B. Engelking, *Sny jako źródło do badań nad Zagładą*, [w:] *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Kraków 2020, s. 325–348; И. Паперно, *Сны террора (Сон как источник для истории сталинизма)*, „Новое Литературное Обозрение”, 2012, nr 116 (4), <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/p18.html>

¹⁸ F. Huber, *op. cit.*, s. 175.

¹⁹ *Ibidem*, s. 184.

²⁰ Por. fragm.: „...przez cały dzień lała się krew. Doły były pełne krwi, gliniasta gleba nie wchłaniała jej, krew wylewała się z dołów, tworzyła na ziemi ogromne kałuże, ciekła strumieniami... Buty katów przesiąkły krwią... *Zagłada Żydów w Berdyczowie*, [w:] *Czarna Księga...*, s. 76.

*Treblinka*²¹ (znany też pod tytułem *Piekło Treblinki*) oraz w tych fragmentach powieści *Życie i los*, których akcja rozgrywa się w wagonie wiozącym wysiedlonych do obozu koncentracyjnego w Auschwitz oraz w komorze gazowej.

Zagłada jest w powieści ukazana jako tragedia konkretnych osób: małego żydowskiego chłopca Dawida i lekarki, Sofii Osipownej Lewinton²². Dawid tęskni za matką, za bajkami przez nią opowiadanymi, za dotykiem jej rąk, za czułością i miłością. Skondensowana, obrazowa narracja pozwala wydobyć z zakamarków pamięci wspomnienia o smakach, zapachach, kolorach i dźwiękach świata żydowskiego sztetla, skazanego na unicestwienie: „Wysiedziane krzesła, na których leżały kawałki dykty, gruba szafa na ubrania roztaczały łagodny, przyjemny zapach; tak właśnie pachniały włosy i sukienki babci”²³. Wspomnienia, pozwalające powrócić do przeszłości, poczucie dojmującej tęsknoty za utraconym rajem zostają brutalnie przerwane po przybyciu ofiar do obozu, kiedy o człowieku mówią już tylko przedmioty pozostawione w pociągu i wszystko przeszłe łączy się w „ślepy, gorący, dojmujący poczuciu przeżytego życia”²⁴. Te wstrząsające fragmenty powieści są artystycznym przetworzeniem osobistych wspomnień i przeżyć Grossmana, który jako jeden z pierwszych reporterów wojennych zobaczył miejsca kaźni i obozy zagłady na terenie Białorusi, Ukrainy i Polski.

Przymus opowiedzenia o traumie, o tym, „co oznacza nie wiedzieć”²⁵, nie wiedzieć o śmierci, umieraniu, o ostatnich chwilach, uczuciach i myślach zamordowanej matki, przejawia się właśnie w pisaniu, które jako forma terapii pozwala rozpoznać i zapanować nad cierpieniem. Powtórne, spóźnione przeżycie śmierci matki, wynikające z niemożności wcześniejszego zareagowania na nią jest spotkaniem z Realnym²⁶.

²¹ Por.: „Strączki łubinu pękają od najłżejszego dotyku... Dźwięk spadających ziarenek, dźwięk pękających strączków zlewa się w jedną smutną, cichą melodię. Zdaje się, że to z samego wnętrza ziemi dochodzi żałobny dźwięk malutkich dzwoneczków, ledwo słyszalny, smutny, szeroki i spokojny. A ziemia porusza się pod nogami – pulchna, tłusta, jakby obficie polana olejem lnianym, bezdenna ziemia Treblinki, wciągająca jak morska toń”, *Treblinka*, [w:] *Czarna Księga...*, s. 707.

²² Jak pisze M. Brzóstowicz-Klajn, Grossman w swojej powieści „wyszedł poza estetyczne ramy tekstu literackiego, wprowadził elementy lirycznych opisów i autobiograficzne akcenty oraz podkreślił performatywny i etyczny wymiar całości – jako formy pamięci o tych niezliczonych ofiarach nie tylko Zagłady, ale i każdego XX-wiecznego totalitaryzmu”, zob.: M. Brzóstowicz-Klajn, *Holocaust w powieści Wasilija Grossmana Życie i los*, „Porównania” 2011, nr 8, s. 117; por. także: J. Leociak, *Wstęp*, [w:] *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, Wrocław 2019, oprac. M. Janczewska, J. Leociak, s. XC-XCI.

²³ W. Grossman, *Życie i los...*, s. 239.

²⁴ *Ibidem*, s. 613.

²⁵ C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenie (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 20015, s. 49.

²⁶ Trauma rozumiana jako uraz, wywołujący wstrząs w psychice człowieka to, zdaniem J. Lacana, „efekt zbliżenia się do Realnego, czyli tego, na co nie ma słów w języku (...)”

Struktura traumatycznego doświadczenia, które nazaczyło Grossmana na całe życie, zostaje przedefiniowana: żałoba została zatrzymana, to, co się wydarzyło, nie zostało rozpoznane i przyswojone we właściwym sobie czasie, ale z opóźnieniem, powraca więc w formie repetycji, poddane jest procesowi powtarzania obrazów, snów, wspomnień. Ból utraty brak, nieobecność, piętno śmierci, jej bliskość i jednocześnie niedostępność wydarzenia i niewiedza na jego temat, rodzą złudną nadzieję na ocalenie, lecz jednocześnie powodują narastające, nieznośne poczucie winy wobec matki, nieodstępujące pisarza do końca życia. Uczucia miłości i czułości, przejawiane wobec niej, przeplatają się z głębokim psychicznym cierpieniem, rozpaczą i żalem: „I dzisiaj znowu płakałem, czytając Twoje listy”²⁷; „Płaczę nad listami – dlatego że w nich jesteś Ty...”²⁸. Czynność czytania listów – świadków przeszłości wydaje się być dla Grossmana symbolicznym powrotem do utraconego świata, którego ucieleśnieniem jest obraz matki.

Podjęty przez pisarza wysiłek wyobrażenia sobie i zrozumienia tego, co się naprawdę wydarzyło, pozwala wciąż i na nowo zadawać pytania o to, jakie uczucia i myśli towarzyszyły skazanym w ich ostatniej drodze: „Czy znajdziemy w sobie siłę, by zastanowić się nad tym, co czuli, czego doświadczyli w swoich ostatnich chwilach (...)?”²⁹; „Trzeba się zastanowić nad tym, co musiał przeżyć, czego doświadczyć człowiek, żeby poczuć się szczęśliwym w obliczu rychłej kaźni”³⁰. Ten eksperyment wyobraźni kończy się niepowodzeniem: „Trudno odtworzyć stan psychiczny dwudziestu tysięcy ludzi nagle wyjętych spod prawa i pozbawionych jakichkolwiek praw ludzkich”³¹, „Nie, nie da się wyobrazić sobie tego, co się dzieje w komorze”³².

W drugim liście, napisanym dwadzieścia lat po śmierci matki, w 1961 roku, będącym świadectwem nieprzerwanej pracy pamięci i wynikającym z potrzeby rozmowy z nieobecną, Grossman zapewnia matkę o swojej miłości i czułej pamięci: „Ja – to Ty, moja kochana. I dopóki ja żyję, Ty będziesz żyła. A kiedy umrę, będziesz żyła w tamtej książce, którą Ci zadedykowałem, a której los podobny jest do Twojego losu (...) Ty jesteś dla mnie tym, co ludzkie, i Twój straszliwy los jest losem, losem człowieka w nieludzkim czasie”³³. Los powieści *Życie i los*, która na długie lata znalazła się na indeksie

Realne jest traumatycznym jądrem w ludzkiej psychice, osłabiającym relację z rzeczywistością”, A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 65.

²⁷ F. Huber, *op. cit.*, s. 186.

²⁸ *Ibidem*, s. 187.

²⁹ W. Grossman, *Treblinka*, [w:] *Czarna Księga...*, s. 697.

³⁰ *Idem*, *Życie i los...*, s. 245.

³¹ *Idem*, *Zagłada Żydów w Berdyczowie*, [w:] *Czarna Księga...*, s. 70.

³² *Ibidem*, s. 698.

³³ F. Huber, *op. cit.*, s. 186. List został napisany w roku 1961, kiedy władze skonfiskowały powieść Grossmana *Życie i los* dedykowaną matce.

ksiąg zakazanych, w metaforyczny sposób odzwierciedla los Jekatieriny Sawieljewnej Grossman, a także los samego pisarza.

Jak pisał Emil Cioran: „Są doświadczenia, po których człowiek nie może już dalej żyć. (...) Jeśli mimo wszystko żyjemy nadal, zawdzięczamy to naszej zdolności do obiektywizacji przez pisanie, uwalniające nas od niesłuchanego napięcia. Twórczość jest tymczasowym wybawieniem ze szponów śmierci”³⁴. Skomplikowana i bolesna praca pamięci, wspomnianie i odtwarzanie przeszłych wydarzeń, wynikające z potrzeby oplakania śmierci matki poddane zostaje procesowi powtórzenia. Pisanie ma tu głęboki terapeutyczny sens i jest związane z emocjonalnym wymiarem pamięci, pozwalającej Grossmanowi dostrzec w losie matki tragedię narodu³⁵, wydobyć z niebytu ofiary Zagłady i opowiedzieć o ich losie.

Bibliografia

- Beevor, Antony, Luba Winogradowa. 2006. *Pisarz na wojnie. Wasilij Grossman na szlaku bojowym Armii Czerwonej 1941–1945*. Przeł. Maciej Antosiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Magnum.
- Brzóstowicz-Klajn, Monika. 2011. „Holocaust w powieści Wasilija Grossmana *Życie i los*”. *Porównania* 8: 107–117.
- Burzyńska, Anna., Michał Paweł Markowski. 2007. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Caruth, Cathy. *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*. Przełożyła Katarzyna Bojarska. W: *Antologia studiów nad traumą*, pod redakcją Tomasza Łysaka, 31–57. Kraków: Universitas.
- Celan, Paul. 2003. *Utwory wybrane*. Oprac. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Cioran, Emil. 2007. *Na szczytach rozpacz*. Przeł. Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Engelking, Barbara. 2020. *Sny jako źródło do badań nad Zagładą*. W: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. Ewa Kobylńska-Dehe, 325–348. Kraków: Universitas.

³⁴ E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 14; por. też: E. Kobylńska-Dehe, *Siła przeznaczenia. Alberta Szalita, żydowska psychoanalityczka z Warszawy w Ameryce*, [w:] *Psychoanaliza w cieniu...*, s. 133–171.

³⁵ W reportażu *Ukraina bez Żydów*, napisanym w 1943 r. i wydrukowanym w czasopiśmie Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego „Einikeit” Grossman napisał: „Nie ma już Żydów na Ukrainie. Nigdzie – w Połtawie, Charkowie, Krzemieńczuku, Boryspolu, Jagotinie – w żadnym z miast, setek miasteczek i tysięcy wiosek nie zobaczycie czarnych, wypełnionych łzami oczu małych dziewczynek, nie usłyszycie zboliałych głosów starych kobiet, nie zobaczycie ciemnej twarzy głodnego dziecka. Wszędzie panuje cisza. Wszystko zastężyło w bezruchu. Cały naród został bezlitośnie wymordowany”, A. Beevor, L. Winogradowa (oprac.), *Pisarz na wojnie...*, s. 257.

„I dzisiaj znowu płakałem, czytając Twoje listy”. Wasilija Grossmana czuła pamięć

- Grossman, Wasilij. 2020. *Życie i los*. Przełożył Jerzy Czech. Warszawa: Wydawnictwo Noir sur Blanc.
- Grossman, Wasilij, Erenburg Ilja, Red. 2020. *Czarna Księga*. Przeł. Małgorzata Buchalik, Halyna Dubyk, Halina Grubowska etc. Warszawa: Wydawnictwo ŻIH.
- Huber, Fiodor. 2011. *Wasilij Grossman. Pamięć i listy*. Przeł. Jerzy Czech. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kobylińska-Dehe, Ewa. *Siła przeznaczenia. Alberta Szalita, żydowska psychoanalityczka z Warszawy w Ameryce*. W: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*. Red. Ewa Kobylińska-Dehe, 133–71. Kraków: Universitas.
- La Capra, Dominik. 2015. *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. Katarzyna Bojarska. W: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, 59–107. Kraków: Universitas.
- Leociak, Jacek. 2019. Wstęp do *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, Janczewska, Marta, i Jacek Leociak, V-CI. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Паперно, Ирина. 2012. „Сны террора (Сон как источник для истории сталинизма)”. *Новое Литературное Обозрение*. 116 (4). Dostęp: 10.10.2020. <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/p18.html>

Nota o Autorze

Aurelia Kotkiewicz – literaturoznawczyni, rusycystka, doktorka habilitowana, profesorka Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, dyrektorka Instytutu Neofilologii UP w Krakowie. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska XX wieku w aspekcie przemian kulturowych ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk polemicznych wobec doktryny realizmu socjalistycznego; (post)pamięć w badaniach literackich.

Małgorzata Ułanek¹
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Lublin, Polska)
ORCID 0000-0002-9599-6669

Czułość świata w opowiadaniu *Благость* Vladimira Nabokova

Tenderness of the World in Vladimir Nabokov's Short Story Благость. The research material for this article is Vladimir Nabokov's short story *Благость* (*Beneficence*, 1924), which deserves special attention for several reasons. First of all, with regard to the transformation of the love story genre and the multidimensionality of the concept of love; secondly, due to the multi-layered creation of the subject, of expression; furthermore, for the particular connotation forming between the semantics of the short story title and the concept of the tenderness of the world deciphered in the work. Nabokov's writing strategy allows to reveal the significant importance of the act of recreating the past as a kind of illumination leading towards the metamorphosis of the hero's consciousness: his manner of understanding love, tenderness and experiencing happiness. It is recognised in another sphere of existence: in the relation 'I – the world', in the harmony of the Universe, in the interpenetration of the micro- and macrocosm, in the „alignment” of the self with the world (Heidegger). Thus, it was proven that tenderness attains a sacral dimension in Nabokov's writing, it becomes connected with the formula of „I-for-the-Other” and with the semantics of the gift.

Keywords: Nabokov, tenderness of the world, empathic (com-passionate) subject, harmony, recollection

Georgij Adamowicz niejednokrotnie doceniał talent i styl literacki Vladimira Nabokova. Wszelako w jednej ze swych recenzji (1938 r.) nazwał autora *Daru* pisarzem obojętnym, „gorącym zwolennikiem chłodu”², w innym zaś miejscu krytyk stwierdził, że bohaterom niektórych opowiadań Sirina brakuje czegoś nieuchwytnego i najważniejszego – duszy³. Tymczasem niezwykle istotne

¹ **Adres do korespondencji:** Instytut Neofilologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, pok. 409, 20-039 Lublin. **E-mail:** malgorzata.ulanek@poczta.umcs.lublin.pl

² Рос.: „(...) странный это писатель, холодный, запальчиво-безразличный, и в ответ лишь безразличное любование возбуждающий!”. Г. Адамович, „Русские записки”, ном. 4. Часть литературная, „Последние новости” 1938, 21 апреля, № 6235, с. 3, <http://emigrantika.imli.ru/rusparis/409-pom> [odczyt: 17.08.2020].

³ Г. Адамович, *Одиночество и свобода*, сост., послесл., примеч. О.А. Коростелева, Санкт-Петербург 2002, с. 209.

znaczenie w twórczości Nabokova, jak pisze jego syn, ma nader złożony problem okrucieństwa obecnego w świecie⁴. Opowiadanie *Благость*⁵ (1924) wydaje się reprezentatywnym przykładem wrażliwości pisarza, jego „czułego spoglądania w drugi byt”⁶ i swoistą kontropowiedzią na wszechotaczające zło i ludzką obojętność. Doprecyzowując cel badań, warto wobec tego już na początku rozważań zaznaczyć, że utwór *Благость* zasługuje na szczególną uwagę z kilku powodów. Po pierwsze, z punktu widzenia transformacji gatunku opowiadania miłosnego i wielowymiarowości konceptu miłości; po drugie, ze względu na kreację podmiotu wypowiedzi, która odznacza się wielopłaszczyznowością; po trzecie, na szczególny związek ustalający się między semantyką tytułowej nazwy opowiadania a deszyfrowaną w utworze koncepcją czułości świata. W procesie analizy i interpretacji utworu produktywnie okazuje się wykorzystanie inspiracji i instrumentarium dostarczanych przez badania dotyczące zwrotu afektywnego, skoncentrowane na poznawczym znaczeniu intensywności przeżyć (M. Scheler, G. Deleuze, B. Massumi).

Narrator i protagonista opowiadania Nabokova – bezimienny bohater artysta (rzeźbiarz) podejmuje próbę odnowienia relacji z ukochaną: w oczekiwaniu na spotkanie poddaje refleksji i wartościowaniu wizerunek kobiety, charakter ich dotychczasowej znajomości, a także obraz otaczającego go świata. Zatem ważnym elementem strategii pisarskiej jest intymny monolog bohatera, w którym łączą się wspomnienia o nieporozumieniu i rozstaniu z ukochaną, zapis przeżyć i uczuć związanych z oczekiwaniem na zapowiedziane z nią spotkanie, a także równocześnie dokonujące się obserwacje postronnych osób. Tak budowana narracja przypomina, z jednej strony, charakterystyczny dla poetyki Marcela Prousta akt odtwarzania przeszłości połączony z procesem iluminacji. Jak zobaczymy dalej, ten proces również u Nabokova – autora autobiografii o znaczącym tytule *Pamięci, przemów*, wiąże się z „pogłębianiem, rozświetlaniem, przekształcaniem” wrażeń z przeszłości, z poszukiwaniem i odnajdywaniem ukrytego, głębszego sensu⁷. Z drugiej strony, fabuła oparta na wewnętrznym monologu protagonisty opowiadania może przywołać na myśl tzw. strumień świadomości Jamesa Joyce’a i zastosowanie chwytu „zmiany perspektywy, zmiany pryzmatu”⁸. Skonfrontowanie różnych punktów widzenia w opowiadaniu Nabokova jest bardzo istotne dla jego interpretacji.

⁴ Д. Набоков, *Предисловие*, [в:] В. Набоков, *Полное собрание рассказов*, сост. А. Бабинов, предисл. Д. Набоков, Санкт-Петербург 2013, с. 9.

⁵ W przekładzie V. Nabokova na język angielski – *Beneficence*, w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego na język polski – *Dobroczynność*.

⁶ *Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> [odczyt 30.09.2020].

⁷ Zob.: V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005, s. 320–324.

⁸ *Ibidem*, s. 370.

W pierwszej kolejności poddajmy namysłowi proces wspominania i jego rolę w swoistej metamorfozie (akcie olśnienia) bohatera. Artysta ze szczegółami odtwarza ostatnie chwile spędzone z ukochaną, zwracając uwagę na najdrobniejsze wrażenia zmysłowe: „(...) [я – М.У.] обнимал твои колени, прижимался мокрыми ресницами к теплому черному шелку”⁹; definiuje on tym samym własne uczucia: „Моя любовь к тебе была бьющейся, восходящей теплотой слез. Рай представлялся мне именно так: молчанье и слезы, и теплый шелк твоих колен. Ты понять это немогла” (80). Przywoływanie w pamięci obrazu ukochanej, strumień świadomości bohatera staje się swego rodzaju aktem poznania, iluminacji, bowiem w ewokowanej przeszłości, nacechowanej zmysłowo, uświadamia on sobie fałsz i próżność kobiety, jej obojętność, postawę roszczeniową i brak zrozumienia dla jego wrażliwości: „Любил я тебя давно, а почему любил – не знаю. Лживая и дикая, живущая в праздной печали” (79); „Я умел только лепить и любить. Тебе было мало этого” (80). Zapowiedź spotkania stanowi właściwie katalizator przemyśleń bohatera i impuls do opowiedzenia własnej historii o miłości. Można tu mówić o strategii przełamywania schematu gatunku opowiadania miłosnego¹⁰ i „transgresji sensu” – przejścia w kierunku tego, co nieuchwytnie, nadzwyczajne, co wyłania się ponad opowieścią¹¹. Jak pisze Maria Cymborska-Leboda, znaczące w tym względzie (w przeobrażeniu świadomości bohatera opowiadania miłosnego) jest epifaniczne spotkanie z Innym¹². W analizowanym utworze rezultatem metamorfozy artysty rzeźbiarza okazuje się dostrzeżenie obecności Innego, czułe spojrzenie i spotkanie z Nim, przy czym ta przemiana przede wszystkim przejawia się w procesie empatycznego otwierania się na innego człowieka.

Ważną rolę w tym procesie i w akcie poznania u Nabokova odgrywają emocje i afekty¹³ „towarzyszące” bohaterowi, jego obserwacji otoczenia pod-

⁹ В. Набоков, *Полное собрание рассказов...*, с. 79. Wszystkie cytaty z opowiadania *Благодать* pochodzą z tego wydania i w tekście będą oznaczane w nawiasie z podaniem strony.

¹⁰ Problem transformacji gatunku opowiadania miłosnego w rosyjskiej literaturze emigracyjnej znalazł się w centrum zainteresowania Marii Cymborskiej-Lebody, która wskazuje na istotną rolę Innego w przeobrażeniu bohatera opowiadania i jego pojmowania miłości. Badaczka przywołuje także refleksję Paula Ricoeura dotyczącą transgresji sensu i roli metafory w wyrażaniu abstrakcyjnego sensu miłości. Zob.: M. Cymborska-Leboda, *Любовные истории и дискурс телесности в прозе писателей русской диаспоры Парижа (З. Гиппиус, М. Осоргин, Г. Газданов, И. Бунин)*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturoznawstwo. Folklorystyka*, seria XII, pred. L. Suchanek, K. Wrocławski, Warszawa 2012, s. 37–43.

¹¹ P. Ricoeur, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. M. Drwięga, Kraków 2010, s. 91.

¹² M. Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 39–40.

¹³ Afekt rozumiany jest tu w jego najszerszym ujęciu jako „doznanie czegoś”. Warto jednak przypomnieć, że Brian Massumi rozgranicza znaczenie pojęć emocje i afekty. Zob.: B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, 116–117.

czas oczekiwania na ukochaną. Spostrzeżenia protagonisty utworu *Благость* pozwalają ustanowić analogię pomiędzy nim (jego sytuacją emocjonalną) a sytuacją staruszki sprzedającej pamiątki u Bramy Brandenburskiej: „Я подумал: кто из нас первый дождется, кто раньше явится – покупатель или ты” (80). Opisując marznącą kobietę, która z pokorą i nadzieją patrzy na przechodniów, rzeźbiarz kreuje w swej wyobraźni marzenie staruszki o pojawieniu się bogatego turysty. Pragnienie cudu w przypadku sprzedawczyni wydaje się niemożliwe do spełnienia, podobnie jak spotkanie mężczyzny z ukochaną. Wielokrotnie podaje on w wątpliwość obietnicę kobiety: „Я шел и думал о том, что, верно, на свиданье ты не придешь” (80), „Я не верил, что ты придешь. Но ждал тебя, как не ждал никогда (...), [я – М.У.] дорожил самообманом” (81), „Как я мог думать, что ты прилешь? (...) Было бы просточудо, если б ты теперь пришла” (81). W obu przypadkach – w skonfrontowaniu sytuacji oczekiwania protagonisty opowiadania i pamiątkarki – mamy do czynienia z uwydatnieniem problemu obojętności na krzywdę, potrzeby zainteresowania ze strony innego człowieka, brakiem empatii czy też wzajemności uczuć.

Intensywność i akumulacja przeżyć¹⁴, rozumiana przez Briana Massumiego jako „początkowość” („działanie i ekspresja w stanie początkowym”)¹⁵ ma w utworze *Благость* szczególne znaczenie. Poczucie odrzucenia ze strony ukochanej prowadzi bohatera do kolejnego „odkrycia” – artysta rozpoznaje obraz wybranki w niedobrym, obojętnym spojrzeniu Niemki, odciągającej męża od wystawy z pamiątkami, rujnującej tym samym nadzieję staruszki na zarobek: „(...) и тогда-то заметила, что она на тебя похожа, – сходство было не в чертах, не в одежде, – а вот в этой брезгливой недоброй ужимке, в этом скользком и **равнодушном** взгляде”¹⁶ (83). Ignorancja Niemki, właściwie jej okrutna obojętność wobec drugiego człowieka, stanowi dla protagonisty opowiadania kolejne stadium na drodze ku zrozumieniu istoty miłości. Warto w związku z tym przywołać refleksję Maxa Schelera, który podkreśla rolę uczuć w akcie poznawczym. Według filozofa człowiek najpierw odczuwa wartości, dopiero potem następuje proces ich konceptualizacji i hierarchizowania¹⁷. Również wykształcenie wrażliwości

O sposobach definiowania emocji pisze Michał Paweł Markowski: *Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motto)*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyk, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 345–366.

¹⁴ Brian Massumi utożsamia intensywność z afektem oraz podkreśla, że intensywność i doświadczenie wzajemnie się warunkują. B. Massumi, *op. cit.*, s. 116, s. 122. Zob. także: B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „*Educatio Nova*” 2017, nr 2, s. 115–128.

¹⁵ B. Massumi, *op. cit.*, s. 119.

¹⁶ Wszystkie wyróżnienia w przytaczanych fragmentach – autorki artykułu.

¹⁷ M. Scheler, *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*, transl. M.S. Frings, R.L. Funk, Evanston 1973, s. 89, 257–258.

pozostaje poza sferą świadomości człowieka i działania woli, następuje w akcie preferowania¹⁸.

W opowiadaniu Nabokova wrażliwość na krzywdę, zrozumienie i współczucie wobec staruszki odnajdujemy w postawie wartownika, który podaje jej kubek z gorącą kawą:

И она стала пить. Я никогда не видал, чтобы пил человек с таким **совершенным, глубоким, сосредоточенным наслаждением**. Она забыла свой лоток, открытки, холодный ветер, американца, – и только потягивала, посасывала, вся ушла в кофе свой, точно так же, как и я забыл свое ожидание и видел только плюшевый тулупчик, **потускневшие от блаженства глаза**, короткие руки в шерстяных митенках, сжимавшие кружку. Она пила долго, пила медленными глотками, **благоговейно слизывала бахрому пенки**, грела ладони о теплую жесьть. **И в душу мою вливалась темная, сладкая теплота. Душа моя тоже пила, тоже грелась**, – и у коричневой старушки был вкус кофе с молоком (82).

Przytoczony fragment opowiadania można odczytywać jako swoistą katachrezę, mechanizm pogłębionej analogii, poprzez którą ustanowiona zostaje tożsamość przeżywania sprzedawczyni i mężczyzny, wspólnoty odczuwania ciepła, napełniającego ciało i duszę. Impulsy somatyczne, przeniesienie doświadczenia ciała na doświadczenie ducha pozwalają odsłonić duchowy wymiar aktu *Dobroczynności*, jeśli posłużyć się przekładem tytułu Michała Kłobukowskiego. W tekście analizowanego utworu odnajdujemy sformułowania, które odsyłają do wielopłaszczyznowego pojmowania stanu błogości, dobra, szczęścia, łaski: „потускневшие от блаженства глаза”, „благоговейно слизывала бахрому пенки” (82), „благостное волнение” (83). Sam Nabokov definiuje „dobroć” jako coś, co jest „irracjonalnie konkretne”, bowiem dobroć jest „czymś krągłym i śmietankowym, ślicznie zarumienionym, czymś w czystym fartuszk, z gołymi, ciepłymi ramionami, które nas hołubią i kołyszą, czymś, jednym słowem, tak realnym, jak chleb lub owoc (...)”¹⁹. Dobroć jest zatem tym, co odczuwamy w sposób cielesny, zmysłowy, jednak, jak zauważa pisarz, „irracjonalny mechanizm percepcji” tych konkretnych doznań prowadzi do twórczego myślenia, do poszerzania pola wyobraźni. Tymczasem „niedobroć”, zdaniem Nabokova, „jest intruzem w naszym wewnętrznym świecie, (...) jest w gruncie rzeczy raczej brakiem czegoś niż uciążliwą obecnością (...)”²⁰. W opowiadaniu *Благость* poprzez skonstrastowanie postawy wartownika i Niemki, metaforyczne przeciwstawienie ciepła i chłodu zaakcentowany zostaje problem braku wyobraźni o doświadczeniach, odczuciach Innego, braku wrażliwości i czułości. Chodzi więc

¹⁸ *Ibidem*, s. 87.

¹⁹ V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] *Wykłady o literaturze...*, s. 474.

²⁰ *Ibidem*.

o intencjonalność emocji, ich nakierowanie na wartości (Scheler) i analogię między wszystkimi „afektywnymi modalnościami miłości”²¹ – takie jej doświadczenie, które pozwala dostrzec więź między *erosem* i *agape*.

Pojemność semantyczna tytułu opowiadania ujawnia głęboki potencjał leksemu *благость* jako słowa kojarzonego nie tylko z okazaniem dobroci, współczucia, lecz także służącego wyrażeniu wielowymiarowości konceptu miłości i relacji ja – Inny. Mamy tu na myśli takie znaczenie pojęcia *благость*, jakie nadaje mu Władimir Dal: „высшая степень любви и милосердия”²². U Nabokova wiąże się to z zagadnieniem budowania relacji – moment doświadczanego szczęścia, okazanej dobroci wzbudza w staruszce potrzebę okazania wdzięczności za dar:

Допила. На мгновение застыла. Потом встала и направилась к окну – отдать пустую кружку.

Но не доходя она остановилась. Ее губы собрались в улыбочку. Быстро подкатилась она обратно к лотку, выдернула две цветные открытки и, снова подбежав к железной решетке окна, мягко постучала шерстяным кулачком по стеклу. **Решетка** отпахнулась, **скользнул зеленый рукав с блестящей пуговицей на обшлаге, и старушка сунула в черное окно кружку, открытки и торопливо закивала**. Солдат, разглядывая снимки, отвернулся в глубину, медленно прикрывая за собою раму (82).

Strategia metonimii – obraz ręki wyłaniającej się z głębi, obdarowującej i obdarowanej, odsłania paraboliczny wymiar utworu Nabokova. Relacja ja – Inny winna być naznaczona wzajemnością. Wobec tego historia miłosna bohatera artysty to opowieść o otwieraniu się na Innego, zapominaniu o sobie i swoim cierpieniu. Właśnie ta jedność wiedzie protagonistę ku dostrzeżeniu czułości świata:

Тогда я почувствовал нежность мира, глубокую благость всего, что окружало меня, сладостную связь между мной и всем сущим, – и понял, что радость, которую я искал в тебе, не только в тебе таится, а дышит вокруг меня повсюду, в пролетающих уличных звуках, в подоле смешно подтянутой юбки, в железном и нежном гудении ветра, в осенних тучах, набухающих дождем. **Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благостное волнение, подарок, не оцененный нами** (82–83).

Ten kulminacyjny moment w opowiadaniu Nabokova Michaił Szulman określa jako odnalezienie w sobie i w życiu szczególnego rodzaju

²¹ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 26.

²² В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1. Санкт-Петербург–Москва 1880, с. 92. <https://runivers.ru/upload/iblock/b08/Tolkovy%20slovar%20Dalya%201.pdf> [odczyt 30.09.2020].

radości, płynącej z chwil, kiedy „некая мелочь просветляет в друг человека и бытие”²³. Wewnętrzny monolog bohatera, próba nazwania i uchwycenia opisanych doznań to również opowieść o przekraczaniu kolejnych „stopni świadomości”, a odkrycie czułości świata jest dla artysty równoznaczne z przeżywaniem stanu szczęśliwości („чувство пронзительного счастья”, 83–84). W takim „czułym trybie patrzenia”²⁴ ujawnia się także oryginalność kreacji podmiotu literackiego – to podmiot wspominający, obserwujący i przeżywający, scalający przeszłość i teraźniejszość, istniejący tylko w jedności ze światem. Świadczy o tym finałowy fragment opowiadania, przedstawiający refleksje mężczyzny w czasie powrotu do domu:

Гремели **мы** вдоль улицы, обсаженной шумными каштанами, и мне все казалось, что влажные ветви хлещут по окнам. А когда трамвай останавливался, то слышно было, как стучались наверху об крышу срываемые ветром каштаны: ток – и опять, упруго и нежно: ток... ток... Трамвай трезвонил и трогался, и в мокрых стеклах дробился блеск фонарей, и я ждал с **чувством пронзительного счастья** повторения тех высоких и кротких звуков. Удар тормоза, остановка, – и снова одиноко падал круглый каштан, – погода падал я второй, стучаясь и катаясь по крыше: ток... ток... (83–84).

Zdaniem Maxima D. Shrayera w opowiadaniu *Благость* dźwięk spadających kasztanów wyznacza rytm bicia serca mężczyzny. Amerykański badacz zauważa, że w twórczości Nabokova często momentom „kosmicznej synchronizacji” i intensywnego szczęścia bohaterów towarzyszy ból serca powodowany współodczuwaniem cierpienia świata. Motyw rozstania, fakt, iż do ukochanej narratora nigdy nie dotrze jego namiętny monolog, jak dalej pisze Shrayer, zyskuje kontynuację w innym opowiadaniu pisarza pt. *Письмов Россию* (1925)²⁵. Czy jednak o taką potrzebę komunikacji tu chodzi? O odnowienie relacji z ukochaną kobietą? W naszym przekonaniu, istotna jest tu metamorfoza świadomości bohatera, jego sposób pojmowania miłości oraz doświadczania szczęścia. Nie jest już ono uwarunkowane obecnością ukochanej i wzajemnością jej uczuć, lecz zostaje rozpoznane w innej sferze istnienia: w relacji Ja – świat, w harmonii Wszechświata, w przenikaniu się mikro- i makrokosmosu, czy też, jeśli posłużyć się terminem Martina Heideggera, „zestrojenia” ja ze światem (*Stimmung*)²⁶. Mamy tu więc do czy-

²³ М.Ю. Шульман, *Набокков, писатель: Манифест*, Москва 1998, с. 147.

²⁴ *Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk...*

²⁵ M.D. Shrayer, *The World of Nabokov's Stories*, Austin 1999, p. 302–303. Warto zauważyć, że ów porządek wszechświata, rytm życia oparty na harmonii z kosmosem stanowi istotę doświadczeń bohatera jednego z pierwszych opowiadań Nabokova, napisanego w 1923 r., pt. *Звуку*. Zob.: M. Ułanek, *Poetyka emocji: harmonia dźwięków i relacja Ja – Ty w opowiadaniu Vladimira Nabokova „Dźwięki”*, „Acta Polono-Ruthenica” 2019, nr 1, s. 51–61.

²⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 1994, s. 190–194.

nienia z poszerzaniem sfery poznawczo-uczuciowej, dokonującym się dzięki wrażliwości bohatera. Przypomnijmy, że w ujęciu Gillesa Deleuze'a (inspirowanego B. Massumiego) wrażliwość jako afekt stanowi początek przemiany podmiotu²⁷; to ona interpretuje świat, bowiem wrażliwość poprzedza poznanie²⁸. Miłość do kobiety w opowiadaniu *Благость* przeistacza się w wartość wyższą – w czułość wobec świata i promieniuje „od przedmiotu swoją własną harmonią” (Scheler)²⁹. W ten sposób pojmuje miłość sam Nabokov, który w autobiografii pisze: „Gdy tylko zaczynam myśleć o swojej miłości do bliskiej osoby, od razu mam zwyczaj wysyłać promienie z mojej miłości – z serca, **z czulego jądra intymności** – do potwornie odległych punktów wszechświata”³⁰. W odczuciu protagonisty opowiadania czułość stanowi „błogosławioną więź z całym stworzeniem”, jest przejawem obecności „boskiej melancholii” i szczodrości. W tym sensie zyskuje ona u Nabokova wymiar sakralny, wiąże się z formułą ja-dla-Innego i z semantyką daru.

Na zakończenie warto jeszcze raz przywołać słowa pisarza, wyrażające afirmację życia, poczucie jedności człowieka z każdą cząstką świata oraz potrzebę okazywania wdzięczności:

Wyznam, że nie wierzę w czas. Lubię związać swój czarodziejski dywan po użyciu tak, żeby jedna część desenu nakładała się na drugi. Niech goście się potykają. A największą radość beczasowości odczuwam – w dowolnym krajobrazie – kiedy znajduję się wśród rzadkich motyli i roślinności będącej ich pokarmem. To istna ekstaza, a za nią kryje się coś jeszcze, co trudno wyjaśnić. Jest to chwilowa próżnia, do której wpada wszystko, co kocham. Poczucie jedności ze słońcem i kamieniem. Dreszcz wdzięczności, komukolwiek jestem ją winien – kontrapunktowemu **geniuszowi losu ludzkiego** czy też **czułym duchom** dogadzającym szczęśliwemu śmiertelnikowi³¹.

Bibliografia

- Deleuze, Gilles. 2007. *Negocjacje 1972–1990*. Przeł. Michał Herer, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Heidegger, Martin. 1994. *Bycie i czas*. Przełożył, przedmową i przypisami opatrzył Bogdan Baran, Warszawa: PWN.

²⁷ G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 119–120.

²⁸ Zob.: M.P. Markowski, *Wrażliwość, interpretacja, literatura*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 103–104. Autor artykułu pisze o tzw. wyostrzonej wrażliwości, przywołując myśl T. W. Adorno.

²⁹ M. Scheler, *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass*. Cyt. za: P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 28.

³⁰ V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 2004, s. 266.

³¹ *Ibidem*, s. 125–126.

Nota o Autorze

Małgorzata Ułanek – doktor, adiunkt w Katedrze Literaturoznawstwa Słowiańskiego, Instytut Neofilologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autorka monografii nt. *Koncepcja miłości w prozie Borysa Pasternaka – w kręgu antropologii pisarza* (Lublin 2015) oraz artykułów naukowych poświęconych twórczości Borysa Pasternaka i Vladimira Nabokova. Najnowsze publikacje: *Oswajanie Berlina: strategie pisarskie w opowiadaniu Vladimira Nabokova* „Przewodnik po Berlinie”, „Slavia Orientalis” 2019, nr 1, s. 59–71; *Pisarz na wygnaniu: wymiary emigracji w opowiadaniu Vladimira Nabokova* „Письмо в Россию”, „Acta Polono-Ruthenica” 2020, nr 1, s. 35–46.

Tomáš Hájek¹

(*Sexuologická společnost České lékařské společnosti Jana Evangelisty Purkyně a Obec spisovatelů České republiky*)

Něžnost mezi ars erotica a scientia sexualis (inspirováno filosofem Michelelem Foucaultem)

Tenderness between ars erotica and scientia sexualis (inspired by the philosopher Michel Foucault). The paper highlights the necessity of tenderness as such as precondition to functional tenderness, which is included in the preparation for coitus. But tenderness as such, not derived from sexuality, exists and inspired by M. Foucault can be seen as a dynamic space, where the principles of ars erotica and scientia sexualis meet. The sexual deviant (modern term paraphilia replaces the term “sexual deviance” but the term “a sexual deviant” continues to be used) loses the ability to tenderness as such and one of the reasons why is the disability to perceive a positive example of the existence of tenderness as such in his environment. But the tenderness as such if it is lost, can be both rationally and emotionally reconstructed and thus re-gained as well. The philosophical focus of the paper relies on the usage of outcomes of the current Czech sexology, Sigmund Freud and the work by the philosopher Michel Foucault.

Keywords: philosophy, sexology, ars erotica, scientia sexualis, tenderness

S termínem „něžnost“ se v aktuální, byť i výrazně teoretizující české sexuologické literatuře setkáváme poměrně málo, pokud vůbec. Na straně druhé ale sexuologie podstatným způsobem tematizuje některé z atributů, které jsou něžnosti připisovány, například erotofobii (ostych hovořit o vlastní fyzické sexualitě), či panictví². Z hlediska filosofie, která vstupuje do sexuologie jako interdisciplinárního oboru, jež zahrnuje psychologii, psychiatrii, gynekologii, urologii můžeme rozlišovat dvojí něžnost. Můžeme jako princip vytýčit něžnost jako takovou a připisat jí vysokou míru netělesnosti a touhy po ideálu. Anebo můžeme něžnost zařadit do funkčních souvislostí sexuality, která jednoznačně směřuje k fyzickému koitálnímu aktu a tím (i když ne nutně) k reprodukci v lidském rodu.

¹ Adress: Dobrotice 25, 34101 Chanovice, Česká republika. E-mail: tomaseliezer.hajek@seznam.cz

² P. Sejbalová, *Chlapec, který měl své rodiče rád (kazuistika potenciálního sadistického vraha)*, [in:] *Sborník textů – XXX. Bohnické sexuologické dni*, ed. M. Hollý, S. Brichcín, Brno 2019, p. 27.

Tato funkcionální něžnost, která již zahrnuje termíny sexuologii zcela vlastní jako vábení, lákání, svádění, namlouvání, hlazení, mazlení, či líbání, se ocitá v kontextu širších biologických souvislostí, které překračují hranice lidského rodu. Můžeme na ní nahlížet jako na pragmatický (a tím svým způsobem sobecký) nástroj tělesného přiblížení s nezbytností svalového uvolnění. Vznik tzv. sexuálních deviací (respektive v moderní terminologii parafilii, ovšem termín sexuální deviant se stále používá a tím se terminologicky inspiruje i tato stať), kam patří široká škála poruch počínaje voyeurismem, přes pedofilii, až k nejzávažnějším formám agresivního sadismu, je (ovšem nejen) podle české sexuologické školy podmíněn tím, že sexuální deviant není schopen přejít od „vzrušení cudností ke vzrušením ukazováním genitálu“.³

Právě na tématu sexuálních deviací, respektive pochopení jejich příčin, se tato stať rozhodla exponovat a řešit téma něžnosti, respektive něžnosti jako takové a jejího místa v lidské sexualitě vůbec. Předpokládá zároveň, že situaci sexuálního devianta nelze oddělit od situace příslušníků většinové sexuality, naopak že svým způsobem o této situaci vypovídá. Tato stať se filosofickými prostředky snaží pochopit východiska i důsledky těch situací, kdy si potenciální sexuální deviant sice umí ženu namlouvat, ale s tou, kterou si takto získá, se mu nechce realizovat koitální část sexuality. Ovšem s tou, kterou si nenamlouval, s tou souložit chce⁴. Ovšem musí být zahrnutý i situace, kdy potenciální sexuální deviant považuje namlouvání kvůli rafinovanostem žen za odporné, či si namlouvat zkrátka neumí, a proto čeká na vstřícný krok odjinud.⁵ To ovšem může v důsledcích vést, začnou-li působit i další faktory, k nejzávažnějším trestně právním událostem.

Znovu tedy podtrhneme, že tato stať vychází z předpokladu, že něžnost jako taková může být a také jest. Je univerzální veličinou, kterou je nadán každý jedinec bez rozdílu, bez ohledu na to, kterým směrem se nakonec vydá jeho sexualita pod tlakem okolností vnitřních a vnějších. Ona jako toužení po ideálním splynutí končí tam, kde začíná zmíněné „vzrušení cudností“. Kdo není schopen něžnosti jako takové, není schopen ani funkcionální něžnosti. Něžnost jako taková, jak ji popisujeme, se může jevit jako neproměnlivá, ideální vlastnost. Má-li ale být schopna přejít v něžnost funkcionální, musí naopak být komplexním prostorem, ve kterém průběžně, jako by na malém prostoru, v letmém, ale intenzivním dotyku dochází k syntéze protikladných principů, především ideální netělesnosti a reálné tělesnosti. I ona se ale chová jako další veličiny přírody a kolísá od svých rovnovážných stavů až k vysoce nerovnovážným a pronikavě tak ovlivňuje obraz celkové sexuality.

³ Ž. Herrová, *Náhledová terapie sexuálních deviantů v ambulantních podmínkách*, [in:] *Sborník textů – XXX. Bohnické sexuologické dni, op. cit.*, p. 41.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵ *Ibidem*, p. 42.

Z výše uvedených úvah, které předznamenávají myšlenkovou linii celé stati, zřetelně vyplývá, že stať navazuje na dílo rodáka z Příbora na Moravě a vídeňského psychiatra Sigmunda Freuda (a samozřejmě jeho následovníků), který hledí na vývoj kultury, a tím samozřejmě i literatury, programově bezpředsudečně a důsledně analyticky především z hlediska poznatků, se kterými přišla raná fáze psychoanalýzy, kterou dodnes považujeme za jednu z uznávaných součástí psychoterapeutických směrů. Je ale zjevné, že Freudovy přístupy, kdy se jednotlivé předpoklady i faktické poznatky psychoanalýzy, především co se týče sexuality jako základní hnací síly člověka, používají k výkladům kořenů a perspektiv kultury, mají své nepochybné metodologické vady. Jejich oprávněná kritika ale nevyklučuje na ně navázat v tom nejzákladnějším: lidské chování, jakkoli je někdy podivné, ba morálně odsouzeníhodné, v prvním plánu neodsuzujeme, ale spíše se ho snažme pochopit. Vždyť individuální i skupinová psychopatologie může být při zachování vědecké poctivosti a přesnosti zdrojem poznatků pro pochopení člověka, kultury a tím i literatury vůbec.

Zdůrazněme ale jedno: tato stať se sice postupy Sigmunda Freuda a jeho následovníků inspiruje zejména tím, že vidí mezi hybateli kultury především jiné motivy než ty čistě kulturní, ve skutečnosti se ale při zkoumání fenoménu něžnosti vůči „freudismu“ staví do opozice. Podle Freudovy psychoanalýzy veškerá něžná citová hnutí jsou původně plně sexuální povahy, ale psychologické mechanismy jako „odklonění od cíle“ nebo sublimace tuto původní determinaci znejasňují, či takřka smazávají.⁶ K tomu také poznamenejme, že se Freudovy názory včetně jeho následovníků vyvíjely a vytvářejí složitou hierarchii, takže téma něžnosti nacházíme i v dalších souvislostech: něžné city se nacházejí v celkové ambivalenci citů, které chová chlapec vůči svému otci, (jak Freud popsal ve své vynikající, ale zároveň diskutabilní studii o F. M. Dostojevském⁷) ale vlastně ve veškeré citovosti.

Něžnost jako taková, kterou tato stať předpokládá jako hypotézu, nekoření v sexualitě jako takové, nevzniká „odkloněním od cíle“ nebo sublimací, ale je od samého počátku něžností, jak ji všeobecně intuitivně, ovšem prvoplánově rozumíme. Jak je ale výše naznačeno, a tady je inspirace Freudovými myšlenkami nabíledni, něžnost jako taková nezůstává sama v sobě a u sebe, nýbrž musí být schopna přejít v něžnost funkcionální, která je empirickým faktem a která už plně vyjadřuje to, že lidská láska vrcholí a musí vrcholit v aktu sexuální povahy, který je navázán na reprodukci v lidském rodu. Ovšem to, že něžnost jako taková existuje, ukazuje, že láskou proniká vlákno nesexuální povahy; láska jako celek sice vrcholí v aktu sexuální povahy, ale

⁶ S. Freud, *O sobě a psychoanalýze*, [in:] *O člověku a kultuře*, ed. J. Stromšík, Praha 1989, p. 9–55 (p. 32).

⁷ S. Freud, *Dostojevskij a sebevražda*, [in:] *O člověku a kultuře*, op. cit., p. 151–167 (p. 157).

obsahuje jako svůj nepatrný (ale přece) základ lásku jako výhradní, na nic přírodního neredukovatelný cit.

Vzniká ale otázka, o jakou myšlenkovou autoritu a její originální myšlenky se opírá při pokusu rozboru postulované něžnosti jako takové? Tato stať přistoupila k tomuto myšlenkovému úkolu jako svého druhu myšlenkovému experimentu tak, že ve svých úvahách rozvíjí motivy (či jejich části), které vyzvedl ve svých pracích francouzský filosof Michel Foucault. Proč právě on? Lze se domnívat, že zřejmé důvody tkví v jeho díle, o jehož charakterizaci se pokusíme v následující subkapitole.

Michel Foucault (1926–1984) je považován za historika, avantgardního představitele postmoderní filosofie, historika a teoretika kultury, jež se prvotně zabývá psychologii. Proč se tedy stať programově opírá právě o něj? V obecné rovině šíří svého záběru, který je interdisciplinární, když propojuje poznatky přírodních a lékařských věd s filosofickým uvažováním. Dále tím, že se zabývá tématy, která jsou s úzkou, ba nejužší vazbou na lidskou sexualitu, a tím provádí jako filosofův celoživotní úkol – jak tato stať spatřuje – kontextualizaci lidské sexuality. Právě s tímto cílem je proveden stručný popis jednotlivých tvůrčích milníků jeho díla; nikoli tedy chronologicky, ale podle volné, či naopak nejužší vazby na sexualitu, nikoli naprostý a vyčerpávající, ale podle důležitosti jeho tezí pro účely této stať.

Jeho stěžejní obecně filosofickou prací jsou „*Les mots et les choses*“ (1966), ve kterých se zabývá změnami epistemologického pole v posledních staletích. Uplatňuje zde „archeologickou metodu“, která zkoumá archai, čili principy skutečnosti. I z hlediska multidisciplinarity sexuologie je zde, byť nepřímou, významné zkoumání problematiky humanitních věd v trojhranu tří pozitivních vědeckých disciplín: ekonomie, biologie a lingvistiky. V případě psychologie a dalších kulturních disciplín nejde podle Foucaulta o vědy ve vlastním smyslu slova, zaručené poznatkovou formou a obsahem, nýbrž o pouhé výplně epistemologického pole. V práci „*Surveiller et punir: naissance de la prison*“ (1975), a pro sexuologii je téma detence například v rámci tzv. ochranného léčení velmi důležité, se zabývá vývojem trestu od mučení a veřejných poprav k modernímu propracovanému vězeňství; tato stať si zejména všímá Foucaultova názoru, že nejvýznamnějším důsledkem rozvinutí systému vězeňství je to, že moc trestat byla uznána za přirozenou a legitimní.⁸ V „*Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique*“ (1961) analyzuje změny náhledu společnosti na duševní choroby („renesance dala průchod hlasu šílenství, zkrotila však jeho útočnost“⁹), „věk rozumu uvěznňuje“¹⁰), popisuje vývoj vztahu společnosti k duševně nemocnému, aby nakonec popsals zrození

⁸ M. Foucault, *Dohlížet a trestat (kniha o zrodu vězení)*, trans. Č. Pelikán, Praha 2000, p. 416.

⁹ M. Foucault, *Dějiny šílenství*, trans. V. Dvořáková, Praha 1994, p. 37.

¹⁰ *Ibidem*, p. 56.

moderní instituce útulku. Pro účely této statě je důležité Foucaultovo tvrzení, že je konstitutivní ne-gesto, které od rozumu odděluje ne-rozum šílenství, ne ona věda využívající pojmy psychopatologie, která se ustavuje v nastoleném klidu po rozdělení.

Vzhledem k tradičnímu silnému poutu mezi psychiatrií a sexuologií je důležitá práce „*Maladie mentale et psychologie*“ (1966), ve které se nezabývá vznikem institucí jako v předchozích pracích, nýbrž se zaměřuje na „duši“ samou v kontextech neuróz či psychóz. Foucaultovo přímé zaměření na téma sexuality je vyjádřeno v „*Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*“, (1976) „*Histoire de la sexualité II: L'usage des plaisirs*“, (1984) „*Histoire de la sexualité III: Le souci de soi*“ (1984). Především v druhém a třetím jmenovaném díle se zabývá dějinami pohledů antické a helénské společnosti na sexualitu, přičemž z hlediska filosofova stylu, pro který je typická diskontinuita v rámci výrazné obrazivosti, tam vládne tradiční filosofická kázeň a soustavný řád. Ovšem právě v prvním jmenovaném svazku, ve kterém popisuje cestu od zjevné otevřenosti vůči sexuálním otázkám počátkem 17. století k represi viktoriánské éry, aby následně popsal novou otevřenost vůči sexualitě v době post-viktoriánské, se nachází přímá inspirace ke zpracování úkolu, který si tato stať vytýčila, tedy popis něžnosti jako takové, ve které zřejmě musí dynamicky působit protikladné síly. Zaměříme se následně na pasáž, kde se Foucault věnuje dvěma historicky významným postupům produkování pravdy o sexu, a to ars erotica¹¹ a scientia sexualis¹².

Zdůrazněme na závěr tohoto stručného profilu, že vliv úvah Michela Foucaulta na střední Evropu je výrazný. Byl to legendární český filosof Jan Patočka, který rozpoznal velikost Foucaultova génia v jeho slavné recenzi v doslovu k vydání českého překladu „*Les mots et les choses*“.¹³

Jednou ze dvou základních historických produkcí pravd o sexualitě je tedy ars erotica, která je spjatá s Čínou, Japonskem, antickým Římem a arabsko-muslimskými společnostmi. Je uceleným věděním, které umožňuje slast erotiky, respektive sexuality rozehrát do maximálních možností. Je teoretickým věděním, ale zároveň erotickou praxí, která je uskutečňována jako pečlivě naplánovaná procedura, jež ve svých důsledcích fyzickou slast produchovní. Procedurálnost jako taková si vždy žádá, aby byla doprovázena vyvažujícím principem hry. Ars erotica ale ví, že procedurálnost a hravost náleží mezi křehké a zneužitelné statky, proto se nechce stát masově sdílenou a je tudíž šířena esoterickým způsobem. Jde tedy o tajné umění, šířené z povolanych učitelů na povolane žáky. Něžnost jako taková nahlížena z úhlu v ní působícího principu ars erotica je tedy nepřitelem vulgarity, a to v následujících bodech: a) vulgarity

¹¹ M. Foucault, *Dějiny sexuality I*, trans. Č. Pelikán, Praha 1999, p. 68.

¹² *Ibidem*, p. 69.

¹³ P. Horák, *Místo doslovu*, [in:] M. Foucault, *Slova a věci*, trans J. Rubáš, Praha 2007, p. 297.

v tom smyslu, že duchovní principy nesmí být vydány všanc barbarství a chaosu tělesnosti, nýbrž je musí bezezbytku ovládnout zevnitř; b) tato praxe nemůže a také nesmí být typizována a zpředmětována pro masové použití, nýbrž vždy musí zůstat v hranicích důvěrnosti a intimity, c) přece jen představuje možnost kompromisu mezi ideální netělesností a reálnou tělesností.

Princip ars erotica působící v něžnosti jako takové vede k tomu, že chce být stále více procedurálně rafinovanější, stejně jako se stále více podřizuje principu co nejdůmyslnější hry. Mohutníci imanence procedury a hry něžnost jako takovou nejen zbaví i těch nejslabších náznaků vulgarity, ale dokonce i těch fyzických projevů, které jsou nezbytným přechodovým můstkem k něžnosti funkcionální, která už na sebe přebírá břímě a závazek fyzičnosti s vidinou koitu. Pokud by byl princip ars erotica, působící v něžnosti jako takové, ponechán své přirozené tendenci k bytnění a nebyl vyvažován protiprincipem, zamířil by k úplnému oddělení od fyzické, nejkuli koitální sexuality, respektive stanul by před fyzickou a koitální sexualitou v úplné bezradnosti a paralýze. Slast z procedury a hry by se následně překloupila do popření harmonizace celku sexuality. Následně reálná tělesnost zbavená všech pout v přirozené poslušnosti vývoje od něžnosti jako takové, přes něžnost funkcionální, ke koitu, může vystoupit na povrch jako vtělená vulgarita.

Když začneme zkoumat podobu principu, který působí proti přirozené bytníci imanenci ars erotica, vrátíme se k Michelu Foucaultovi, podle kterého nemá naše (křesťanská) civilizace ars erotica, nýbrž rozvinula, jak již bylo naznačeno, scientia sexualis, která sexualitu chápe především pomocí nástroje doznání, to znamená, že v sexualitě je hluboce zakódováno nedovolené a sám sexuální akt je považován za zlo¹⁴, za které je třeba se kát. Rozviňme tento Foucaultův přístup tak, že scientia sexualis nenachází dost důkazů k tomu, že by se lidská sexualita opírala o skutečně metafyzickou lásku, která vidí lásku k Bohu jako inspiraci lásky mezi mužem a ženou. Proto je jejím cílem sexualitu „umravňovat“, tj. omezovat na nezbytné minimum; zrušit ji ale úplně nelze, protože je nezbytná jako *conditio sine qua non* reprodukce lidského rodu. Scientia sexualis, která jako společenský princip pochybuje o dostatečném morálním rozměru sexuality, přichází jako princip její nutné kontroly zvnějšku do něžnosti jako takové jako předpokoj sexuality a tam se zabydluje. Působí na dvou úrovních: zopakujme, že a) scientia sexualis zpochybňuje koitální tělesné pronutí dvou lidských bytostí, že je láskou. Dodejme, že za b) tato ne-láska navíc nesmí být uměním, protože tento přístup je tak o to bezbožnější.

Něžnost jako taková, která umožňuje něžnost funkcionální, která zase umožňuje efektivní relaxované provedení sexuálního koitálního aktu je tedy působením scientia sexualis zásadně omezována: „chemie dotyku“ by měla zamrznout na nejmenší možné úrovni. Člověku nesmí být dovoleno hrát si

¹⁴ M. Foucault, *Dějiny sexuality III*, trans. M. Petříček, L. Šerý, J. Fulka, Praha 2003, p. 309.

s tak morálně nejistou entitou, jakou je sexualita, a platí to i pro dotýkání, hlazení se, líbání. Scientia sexualis proniká něžností jako takovou jako bázeň, náboženský tremor, který se především bojí toho, že ona musí přejít v něžnost funkcionální a ta musí přejít v koitus. Učiňme v tomto bodě odbočku k Michelu Foucaultovi a především jeho práci „*Histoire de la sexualité II*“. Co se týče vztahu k sexualitě, lze nepochybně mluvit o zřetelné návaznosti mezi antickou morální filosofií a prvotními křesťanskými naukami.¹⁵

Zatímco ale řecká, či řecko-římská antická tradice směřuje své morální úvahy spíše ke způsobům užívání slasti, k sebeutváření jedince směrem ke kontrolované zdrženlivosti, či k výchově k aktivním formám sebeovládání, které umožňují bojovat a uspět na poli slasti, křesťanská tradice se zaměřuje spíše na kodifikaci, co se smí a co se nesmí. I když pro řecké myšlení není sexualita důvodem pro zásadní morální znepokojení, přece jen se řecké texty s pochybnostmi, v telegrafické krátkosti řečeno, ptají na to, jakých podob může nabývat samotný sexuální akt, jak spotřebovává síly organismu, jak se na něm projevuje smrt, se kterou je bytostně spojován.¹⁶ Tato stať ovšem musí předpokládat, že opozicí ars erotica je skutečně zvnějšku pronikající kodifikační princip, který rozlišuje mezi dovoleným a nedovoleným, se kterým přicházejí spíše křesťanské nauky o sexualitě.

Jak už bylo naznačeno, poznatky sexuologie ukazují jako žádoucí takové pojetí něžnosti jako takové, která nevytváří bariéry vůči rozvinutí něžnosti funkcionální, což umožňuje propojení takřka netělesného toužení po ideálním splynutí s tělesným koitálním sexuálním aktem splynutí, který vrcholí v aktu ejakulace, který je materializovanou tělesností. Z předchozích úvah vyplývá, že něžnosti jako takové musí být připsán ten statut, že nesmí zůstat zcela netělesnou ideální aktivitou, nýbrž vždy musí sama sebe chápat jako svého druhu „bránu“ do uliček (někdy labyrintu), který cílí k realizovanému tělesnému sexuálnímu koitálnímu aktu s konkrétní osobou. Zdůrazněme, že sama něžnost jako taková jako vstupní brána k realizované sexualitě musí jako a priori sexuality zvládat propojování takřka nespojitelného, tedy, jak již bylo naznačeno, takřka netělesného toužení po ideálním splynutí s často „drsnou“ konkrétní tělesností sexuálního koitálního aktu tady a teď. Vzniká-li podle názoru aktuální sexuologie parafilie z neschopnosti alespoň minimálně nezbytně nutným způsobem propojit ono nespojitelné, musí být problém sexuálního devianta zakotven již v něžnosti jako takové.

Předpokládejme, že něžnost jako taková sexuálního devianta je nefunkční, paralyzovaná, „neprůchodná“, takže nevzniká ani přiměřený stupeň něžnosti funkcionální, respektive sexuální deviant obchází i tuto fázi

¹⁵ M. Foucault, *Dějiny sexuality II*, trans. K.Thein, N. Darnadyová, J. Fulka, Praha 2003, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*, p.166,

– a sexualita je nakonec realizována zcela bez něžnosti, tedy podivně, společensky nevhodně, často i trestným činem. I když sexuální deviant se ex definitione vyznačuje tím, že nevstupuje do sexuality bránou něžnosti jako takové, která následně přechází v něžnost funkcionální, o této možnosti ví, ale odmítá ji, odpuzuje ho, neguje ji. Není pochyb o tom, že i on touží po „něžné lásce“, ale jako by vůbec nevěděl, jak na to, jako by byl slepý ke všem návodům, které příroda poskytuje. Tragickým na jeho osudu je to, že alternativou k sexualitě bez něžnosti jako takové a následně i něžnosti funkcionální není „pouze“ mechanická, lhostejná sexualita, nýbrž porušování lidských práv v tom nejširším smyslu, trestný čin.

Současná sexuologie přiznává, že nezná etiologii parafilií.¹⁷ Pokusme se ovšem, a to filosofickými prostředky, zodpovědět otázku, proč ale sexuální deviant nevchází do sexuality bránou něžnosti jako takové, což znamená, že poskytujeme jednu z možných odpovědí na příčinu jejich vzniku. Hypotéza, kterou tato stať nastiňuje, a pohybujeme se na úrovni filosofického rozvažování, které se rámcově opírá o teoreticky-empirická zjištění soudobé sexuologie, říká: Sexuální deviant nevchází do sexuality bránou něžnosti jako takové, protože svojí optikou, která samozřejmě může být pokřivená falešnými racionalizacemi a dalšími typy tzv. obran, ve společnosti nevidí dost důkazů pro to, že ostatní činí totéž. Tímto nahlédnutým společenským deficitem se natolik oslabuje jeho volní kontrola, že není schopen kontrolovat sexuálně deviantní fantazie, které proudí z jeho sexuálního motivačního systému, o jehož specifčnosti samozřejmě nelze pochybovat a jehož příčiny prozatím přírodní a psychologické vědy neznají. Je-li opakem přítomnosti něžnosti jako takové brutalita, sexuální deviant se může cítit – a opět konstatujeme, že nepřejímáme jeho falešné racionalizace, či intelektualizace v rámci jeho obranných mechanismů, nýbrž uvažujeme v míře samostatnosti, kterého jen je filosofie, respektive filosofující sexuologie schopna – například nástrojem společenské nutnosti, který dělá naplno, o čem ostatní jen hovoří.

V rámci diskuse okamžitě namítneme tomuto přístupu z následujících okruhů protiargumentů: a) Na rozdíl od přístupu sociálně konstruktivistického, který považuje determinanty sexuálního chování za vnější, dané sociálními podmínkami, přístup esencialistický konstatuje, že existují vnitřní formy, formy parafilií. Tyto podstaty jsou konstantní a neměnné v čase, což platí i v tom smyslu, že jeden typ parafilie nepřechází ve druhý.¹⁸ Jako by tedy byly hranice mezi jednotlivými podobami sexuality a mezi sexualitou a světem nepřekročitelné. Druhý okruh protiargumentů vychází z empiricko-psychologických zjištění psychoterapeutů, kteří, ať již v rámci individuální či skupinové psychoterapie, pracují se sexuálními devianty, jež podstupují terapii v rámci

¹⁷ P. Weiss, *Poruchy sexuální preference*, Praha 2017, p. 289.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

ochranného léčení. Jsou podle nich nedostatečně motivováni k léčbě, protože je zbavuje možnosti vydobýt si deviantním jednáním rozkoš.¹⁹ Na straně druhé může být zatvrzelá bezohlednost vyvažována tím, že většina z nich měla zcela nedostatečné sociální zázemí a výchovu a má za sebou opakované výkony trestů, kde sexuální devianti stojí na nejnižším stupni vězeňské hierarchie a jsou často ostatními vězni pohlavně zneužíváni. Snadno se potom ztotožní s negativním názorem veřejnosti na parafilie a to jim znemožňuje přijetí vlastní parafilie a tím její kontrolu.²⁰

Naopak namítneme předloženým protiargumentům takto: hranice mezi parafilie a většinovou sexualitou přece nemusí být vytyčena zcela kontrastně, naopak lze předpokládat jejich vzájemné pronikání. V mnoha jedincích sexuální většiny jako by tedy existovala stopa parafilii – a naopak v sexuálních deviantech jako by dřímala touha, respektive i reálná možnost většinové sexuality. Zopakujme, že onu zmíněnou stopu parafilie v jedincích většinové sexuální populace chápeme ve světle toho, že ani oni nevstupují do sexuality bránou něžnosti jako takové; následně u nich absentuje i něžnost funkcionální, respektive i ona je ovlivněna plánovanou, bezohlednou, na hranicích sexuální delikvence probíhající sexuální agresí. Avšak jak můžeme dokázat, ovšem filosofickými prostředky, že hranice mezi parafilie a většinovou sexualitou nemusí být vytyčena zcela kontrastně? Již podruhé v rámci této statě se obracíme k inspirujícímu dílu Michela Foucaulta.

Tato stať se rozhodla metodou per analogiam opřít teoretickou možnost pronikání parafilii a většinové sexuality o analýzu vzájemného pronikání mezi šílenstvím a rozumem, jak ji provedl Michel Foucault. Činí tak s plným vědomím, že v žádném případě nemůže jít o důkaz jako takový, nýbrž využívá spekulativní možnosti, které filosofie nabízí, tedy vztažení k těm nejširším souvislostem. Připomeňme na okraj našeho pokusu o řešení neobyčejně složité problematiky, že mnozí sexuologové nenahlízejí příčiny jednání sexuálního devianta v poruše osobnosti, nýbrž že jsou specificky „deviantologické“.²¹ Jiní sexuologové naopak vidí jako důvod společensky nebezpečných sexuálních deliktů spojení parafilie právě s poruchou osobnosti, či dalšími nozologickými jednotkami ze spektra duševních chorob. Tedy jako myšlenkové vodítko pro budoucí hledání přesnějších důkazů a souvislostí seřadíme námi přeformulované Foucaultovy teze do následující posloupnosti: Je to jen jiný druh bláznovství, kdy takzvaní rozumní lidé strkají ty takzvaně nerozumné do blázince; takzvaně rozumní lidé potom vyhotovují a sdělují diagnózu oné nerozumnosti nerozumných ve striktní řeči ne-bláznovství.²² Fenomenologie

¹⁹ *Ibidem*, p. 319.

²⁰ *Ibidem* p. 290.

²¹ Ž. Herrová, *Náhledová terapie sexuálních deviantů v ambulantních podmínkách*, op. cit., p. 4.

²² M. Foucault, *Dějiny šílenství*, op. cit., p. 5.

„duše“ samozřejmě musí odmítnout apriorní rozlišení na „normální“ a „patologické“; svět duševní choroby je světem podstatně soukromým, který se ovšem vyznačuje určitou propadlostí světu.²³ Tím se rozumí, že mu unikají významy univerza a ztrácí se jejich základní časovost; protože nedokáže najít v tomto světě smysl, poddává se událostem.

Dodejme tedy, že sexuální deviant analogicky, protože nenachází v tomto světě smysl, není schopen sebekontroly a poddává se událostem.

Výše uvedené zdůvodňuje, proč může být mimořádně důležité se při terapeutické práci se sexuálními devianty zaměřit na téma něžnosti jako takové. Sexuální deviant není schopen ztotožnit se s nezbytností něžnosti jako takové co „brány“ sexuality a psychoterapie by měla nápravu této pokřiveného náhledu a sexuální praxe sexuálního devianta pojmut do svých stěžejních cílů. Zároveň je vytýčení něžnosti jako takové co a priori sexuality tematickým příspěvkem pro humanitní obory mimo interdisciplinární prostor sexuologie, včetně věd literárních.

Z výše uvedeného vyplývá, že něžnost jako taková je pro vnějšího pozorovatele velmi málo viditelná, její vnější tělesné projevy jsou úsporné; tiché vložení vlastní ruky do ruky jiného, položení hlavy na rameno toho druhého. Za tímto – metaforicky řečeno – tichem s nepatrnými fyzickými projevy je ovšem nutno vidět – a to je zásadní sdělení nejen pro psychoterapii sexuálních deviantů a vůbec sexuálních delikventů – dynamický komplexní prostor, ve kterém spolu soutěží a vyvažují se principy ars erotica a scientia sexualis.

Něžnost jako taková, a to je potřeba zdůraznit, není jen dána, ale tuto schopnost je nutno si vydobýt plným přijetím stěžejních prvků něžnosti jako takové, kterými jsou procedura, hra a náboženský tremor, či snad náboženský ostych, které vyjadřují principy ars erotica a scientia sexualis, jež něžností jako takovou pronikají. Je zřejmé, že pro sexuálního devianta může být právě toto krajně nesnadným, neboť v neschopnosti akceptace procedury, hry a náboženského tremoru a nezbytnosti, respektive možnosti jejich vzájemné souhry možná koření jeho odpor k něžnosti jako takové. Ale i pro příslušníka sexuální většiny může být obtížným přijmout, co tato stať předkládá a znovu zdůrazněme, že jako myšlenkový experiment, že něžnost jako taková je jen částečně a jen v prvním plánu dána jako intuitivní schopnost, jeví se především jako nesnadná práce na sobě samém uprostřed obtížně pochopitelného světa.

Něžnost jako taková je zřejmě prvotně dána – jak bylo řečeno – jako intuitivní schopnost na pozadí celkové vnímavé citlivosti a – metaforicky řečeno – schopnosti lásky, ta se ale nutně musí roztříštit při prvním střetu s drsným, ba krutým světem; při první nevěře, ba dokonce náznaku nevěry. Mnoho příslušníků i většinové sexuality vidí potom jako jediné východisko

²³ M. Foucault, *Psychologie a duševní nemoc*, trans. V. Dvořáková, R. Vyhlídal, Praha-Liberec 1997, p.72 .

útěk před nemožností něžnosti jako takové do něžnosti funkcionální (pokud vůbec), z čeho musí vyplynout i deformovaná podoba něžnosti funkcionální. Ovšem skutečným řešením je pokus o rekonstrukci důvěry v něžnost jako takovou, což ovšem předpokládá práci na jejím poznání a následné ztotožnění se s tím, že je ve skutečnosti arénou protikladných, soutěžících a vzájemně vyvažujících se principů.

Zde v rámci této statě není prostoru pro výklad bezpochyby nejerotičtější biblické knihy, tedy Písň písni (Šír ha-širím ašer lišlómó), ale právě v ní můžeme nalézt náznaky toho, že něžná láska je zhusta umožněna znovu-nalezením toho druhého, či v jistém smyslu rekonstrukcí. Je zjevné, že láska mezi Milým a Milou v Písni písni rozhodně není „procházkou růžovým sadem“, nýbrž je zejména úzkostným hledáním – a právě znovu-nalézáním.

Shrňme tedy úvahy v tom smyslu, že sexuální deviant není schopen přejít od minimální tělesnosti něžnosti jako takové k tělesnosti koitu zejména proto, že je pro něj daleko více než pro příslušníka většinové sexuality nepřijatelné, aby použil k rekonstrukci něžnosti jako takové její poznání, které se opírá nejen o emocionalitu, ale i o rozum. Důvody mohou být, že jeho rozumové schopnosti na to nestačí, ať již z důvodu vrozených dispozic, či výchovy. A může být pro něj, a to daleko víc než pro příslušníka většinové sexuality, až šokující, ba paralyzující zjištění, že sexualita, která na první pohled vypadá jako proces s vysokou mírou emocionálních automatismů, které jako by vyšly ze středu samotné přírody, je ve skutečnosti namáhavým, dokonce i racionalitu jako takovou využívajícím procesem neustálého rekonstruování zejména něžnosti jako takové a skrze ni i celku sexuality. Toto vše je významnou informací jak pro pochopení většinové sexuality, tak i pro studium kultury a literatury.

Bibliography

- Balabán, Milan. 2003. *Šír ha-širím ašer lišlómó – laskavé uvedení do nejerotičtější biblické knihy* – Introduction to *Písň písni v českých překladech 15.-21. století*, Jan Hus, Bible kralická, Jan Amos Komenský, Jaroslav Seifert-Stanislav Segert, Český ekumenický překlad, Viktor Fischl, Čan, Milan Balabán. Praha-Litomyšl: nakladatelství Paseka.
- Blatníková, Šárka, i Faridová, Petra, i Zeman, Petr 2018. „Specifické skupiny pachatelů znásilnění: pachatelé se zkušeností s ochranným léčením a pachatelky-ženy.“ Conference presentation XXIX.Bohnické sexuologické dni, Brno, akademické nakladatelství CERM, 79–86.
- Brichcín, Slavoj 2018. „Nesadistická sexuální agresivita.“ Conference presentation XXIX. Bohnické sexuologické dni, Brno, akademické nakladatelství CERM, 10–14.

- Drbohlav, Andrej. 2013. *Psychologie sériových vrahů (200 skutečných případů brutálních činů sériových vrahů současnosti)*. Praha: Grada Publishing a.s.
- Foucault, Michel. 1999. *Dějiny sexuality I*. Přeložil: Čestmír Pelikán, Praha: nakladatelství Herrmann&synové.
- Foucault, Michel. 2003. *Dějiny sexuality II*, Přeložil: Karel Thein, Natálie Darnadyová, Josef Fulka. Praha: nakladatelství Herrmann&synové.
- Foucault, Michel. 2003. *Dějiny sexuality III*. Přeložil: Miroslav Petříček, Ladislav Šerý, Josef Fulka. Praha: Herrmann&synové.
- Foucault, Michel. 1994. *Dějiny šílenství*. Přeložil: Věra Dvořáková. Praha: nakladatelství Lidové noviny.
- Foucault, Michel. 2000. *Dohlížet a trestat (kniha o zrodu vězení)*. Přeložil: Čestmír Pelikán, Praha: Nakladatelství Dauphin.
- Foucault, Michel. 1997. *Psychologie a duševní nemoc*. Přeložil: Věra Dvořáková, Richard Vyhlídal, Praha-Liberec: nakladatelství Dauphin.
- Foucault, Michel. 2007. *Slova a věci*. Přeložil: Jan Rubáš, Praha: vydavatelství a nakladatelství Computer Press a.s.
- Freud, Sigmund. 1989. "Dostojevskij a otcovražda." IN *O člověku a kultuře*, edited by Jiří Stromšík, 151–167. Praha: Odeon.
- Freud, Sigmund. 1989. "O sobě a psychoanalýze." IN *O člověku a kultuře*, edited by Jiří Stromšík, 9–58. Praha: Odeon.
- Herrová, Želmíra 2019. „Náhledová terapie sexuálních deviantů v ambulantních podmínkách.“ Conference presentation XXX. Bohnické sexuologické dni, Brno, akademické nakladatelství CERM, 40–44.
- Horák, Petr. 2007. *Místo doslovu – Afterword to Slova a věci*, Michel Foucault. Praha: vydavatelství a nakladatelství Computer Press a.s.
- Sejbalová, Petra 2019. „Chlapec, který měl své rodiče rád (kazuistika potenciálního sadistického vraha).“ Conference presentation XXX. Bohnické sexuologické dni, Brno, akademické nakladatelství CERM, 27–29.
- Weiss, Petr. 2017. *Poruchy sexuální preference*. Praha: nakladatelství Galén.
- Žourková, Alexandra. 2019. „Psychiatrie a sexuologie.“ Conference presentation XXX. Bohnické sexuologické dni, Brno, akademické nakladatelství CERM, 21–22.

Елена Олесина¹

*Институт художественного образования и культурологии
Российской академии образования (Москва, Россия)*

Ольга Стукалова²

Российский университет дружбы народов (Москва, Россия)

**«Чужую жизнь почувствовать своею...»
(личность и творчество Елизаветы Кузьминой-
Караваевой в восприятии современных
российских студентов)**

“Feel someone else’s life as your own ...”(the personality and work of Elizaveta Kuzmina-Karavaeva in the perception of modern Russian students). The article reveals the results of a study carried out in 2020. Students-future culturologists enrolled in the program of the Moscow Pedagogical State University took part in the study of the personal fate and creative heritage of the legendary Mother Mary – the Silver Age poetess Elizaveta Kuzmina-Karavaeva, whose life is closely intertwined with prominent figures of this stage of Russian history and culture. The feat of Mother Mary, her poems, her attitude to life made a strong emotional impression on modern students. During their studies, they developed socio-cultural projects for the Museum of Mother Mary. As a result of the research, the levels of development of artistic perception of both rational-logical and sensory-emotional types of students were identified; the relationship between developed emotional empathy and professional goal-setting of a student who has chosen the profession of a culturologist has been proved. The experiment also had a strong educational effect, which was reflected in students’ responses and essays.

Keywords: Mother Mary (Elizaveta Kuzmina-Karavaeva), emotional empathy, cultural students, cultural values, sociocultural project, artistic perception

В сложном механизме культурно-эстетического развития личности мы выделяем две первичные составляющие: художественное восприятие

¹ **Адрес для корреспонденции:** Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования, ул. Погодинская, д. 8, кор. 1, Москва, 119121. **E-mail:** eolesina@yandex.ru

² **Адрес для корреспонденции:** ул. Кошкина, 12-3- 599, Москва, 115477. **E-mail:** chif599@gmail.com

и творческое мышление, без которых невозможен процесс постижения художественной культуры, а также полноценное личностное развитие.

По мысли известного российского культуролога М.С. Кагана, человек воспринимает мир через мысли, чувства и представления и, соответствующие этому, познавательную, ценностно-ориентационную виды деятельности и преобразовательную практику. Далее ученый соотносит выделенные психологические процессы с тремя основными видами искусства: литературой, воплощающей «жизнь человеческой мысли», музыкой, относящейся «к жизни чувства, к человеческим переживаниям», живописью, передающей «человеческие представления в той форме, какую даёт им реальное чувственное восприятие действительности»³.

Например, слуховые (музыкальные) образы имеют и зрительный аспект художественного воздействия. Художественно-эстетическое восприятие, согласно концепции Ю. Борева, имеет три временных плана: рецепция настоящего (непосредственное, сиюминутное восприятие увиденного, услышанного, прочитанного), рецепция прошлого (непрерывное сравнение с уже прослушанным, виденным или прочитанным; в поэзии этот аспект восприятия усиливается рифмой, в живописи – домысливанием событий, предшествующих изображенным) и рецепция будущего (предвосхищение на основе проникновения в логику движения художественной мысли, дальнейшего ее развития, представление о последствии в изобразительном искусстве, о развитии литературного сюжета в последующих частях и за пределами текста)⁴.

Нами было проведено исследование особенностей художественного восприятия и осмысления исторических фактов и произведений искусства, а также создание на этой основе собственного творческого продукта обучающимися педагогического вуза, что предполагает наличие особой чуткости, включенности студентов в эти многослойные процессы.

Личность и творчество Елизаветы Кузьминой-Караваевой (Пиленко) были выбраны для изучения студентами по причине уникальности судьбы, отражающей все основные черты рубежа XIX-XX веков.

Жизнь Елизаветы Кузьминой-Караваевой тесно переплетена с выдающимися деятелями переломного этапа российской истории и культуры: Александром Блоком, Николаем Бердяевым, о. Сергием Булгаковым, Ниной Берберовой и др. Ее поэтическое творчество высоко ценилось ее современниками. После Октябрьской революции Елизавета Кузьмина-Караваева заняла активную общественную позицию, вела подпольную

³ М. Каган, *Взаимодействие искусств в педагогическом процессе*, [в:] *Взаимодействие искусств как средство интенсификации педагогического процесса: Межвуз. сб. науч. тр.*, отв. ред. Н.А. Яковлева, Ленинград 1989, с. 4.

⁴ Ю. Боров, *Эстетика*, Москва 2002, с. 442–444.

антибольшевистскую деятельность. Оказавшись в эмиграции в 1920-х гг., Елизавета, несмотря на тяжелейшую нужду, продолжала заниматься литературным трудом. В эмиграции Елизавета создала автобиографический роман «Равнина русская» (Хроника наших дней)», написала несколько философско-политических статей («Размышления о судьбах Европы и Азии» и др.). В марте 1932 года она приняла монашеский постриг. Стала матерью Марией, в честь Марии Египетской. Обряд производил митрополит Евлогий – глава православной церкви за рубежом.

В рубаху белую одета...
О, внутренний мой человек.
Сейчас еще Елизавета,
А завтра буду – имя рек.

В 1935-м мать Мария создала братство «Православное Дело», которое оказывало всестороннюю помощь ее обездоленным и безработным соотечественникам на чужбине: устроила приют для сотен голодных, бездомных, больных туберкулезом людей. Во время Второй Мировой войны она бесстрашно участвовала в движении французского Сопротивления и стала его подлинным героем. Даже находясь в концлагере, она продолжала писать стихи.

В последний день не плачь и не кричи:
Он все равно придет неотвратимо.
Я отдала души моей ключи
Случайно проходившим мимо...

Существует версия, что Мать Мария в женском лагере Равенсбрюк пошла в газовую камеру вместо советской девушки, обменявшись с ней курткой и номером

Без преувеличения, Мать Марию можно назвать человеком-легендой, но, как показал предварительный опрос студентов, к сожалению, личность и творчество этой необыкновенной женщины им малоизвестны.

Целью исследования стало изучение восприятия и интерпретации жизни человека, посвященной помощи нуждающимся людям, современной молодежью, воспитанной на основе принципов прагматизма и индивидуализма.

Наблюдения и экспериментальные исследования проводились нами со студентами IV курса Московского педагогического государственного университета (выпускающая кафедра культурологии). Всего в эксперименте участвовало 32 человека (2 группы).

Студенты познакомились с удивительной биографией, философскими размышлениями и творчеством Матери Марии (Елизаветы

Кузьминой-Караваевой) в виртуальном пространстве⁵. Задания, которые получили обучающиеся, основывались на следующих принципах, соблюдение которых необходимо для целостного и одновременно чуткого восприятия бытийного и художественного образа:

- равновесие эмоционально-чувственной и рационально-логической составляющих процесса восприятия и осмысления произведения искусства или объекта действительности;
- целостность художественного образа на основе обобщения знаний об отдельных свойствах и качествах;
- осмысленность, способность сознательно воспринимать художественный объект, то есть подвергать его анализу, сравнению как интеллектуальному, так и эмоциональному;
- избирательность, предпочтение выбора художественных объектов или их отдельных свойств;
- апперцепция как влияние опыта, знаний, умений, взглядов, интересов, определенного отношения человека к действительности и произведению искусства на восприятие и мыслительную деятельность.

Первым заданием было написание эссе на основе одного наиболее яркого факта из жизни матери Марии. Разнообразие выбранных тем поразило: студенты увидели совершенно разные интересные и значимые моменты жизни Кузьминой-Караваевой, и даже по-разному интерпретировали их. Наиболее ярким моментом судьбы матери Марии была названа ее смерть, когда женщина пошла в газовую камеру вместо другой узницы в концлагере Равенсбрюк. Студенты, восхищаясь подвигом, писали: «Я бы не смогла. Это как Иисус Христос – отдать свою жизнь за других», «Этот поступок – прекрасен и страшен одновременно», «В старших классах школы у меня была мысль покончить собой из-за того, что меня обидели друзья. Какая глупость! Только сейчас я поняла, что жизнь – это великий дар! А смерть может быть подвигом самопожертвования!», «Она – герой, о котором надо рассказывать молодым! Пусть нам будет стыдно... Мы так не сможем...». Однако высказывания были не только положительные, например, было и такое: «Глупо отдавать жизнь за других. Жизнь у нас одна и свою я никому не отдам».

Затем на втором этапе – обсуждении – возник спор о личности и поступках Кузьминой-Караваевой, который перешел в размышления о смысле человеческой жизни. Чтобы нравственные проблемы не были слишком прямолинейными, мы предложили ребятам создать

⁵ *Мать Мария*, <http://mere-marie.com/> [доступ: 10.10.2020]; *Мемориальный зал Матери Марии «Возвращение на Родину»*, <https://museumanapa.ru/мемориальный-зал-матери-марии-возвращение-на-родину/> [доступ: 10.10.2020].

художественный образ личности в виде цветовой абстракции. Все рисунки получились яркие, красочные. Студенты сами удивились, ведь они рисовали цветовую ассоциацию смерти в концлагере. Обсудив полученные рисунки, студенты сделали вывод о том, что «Смерть – это страшно, но смерть для спасения других – это вроде и не смерть, а вечная память», «Вот я думаю: живут люди, умирают и ничего не остается. А Мать Мария умерла, и осталась радость».

Большой интерес вызвала поэзия Кузьминой-Караваевой, так как студенты совсем не знали эту поэтессу. Стихи студентами были рассмотрены с разных точек зрения: «Стихи хорошие, но малоизвестные. Может быть, это потому, что они слишком духовные. Люди хотят увидеть в поэзии что-то понятное – любовь, страдания, юмор. А здесь поиск себя в сложном мире», «На мой взгляд, строки – “И в эту лямку радостно впрягусь, / Желай лишь, сердце, тяжести и боли. / Хмельная, нищая, святая Русь, / С тобою я средь пьяниц и средь голи” – ничуть не хуже, чем у Блока», «Очень религиозные стихи, поэтому они и непопулярны. Хотя темы глубокие, философские».

Мы попросили студентов выбрать наиболее понравившиеся строки и объяснить, почему им нравятся именно эти стихи. Студентка Александра Б.: «Мне понравились эти строки, потому что они жизнеутверждающие – в конце пути – полет!

Идти смеясь, идти вперед
Тропой крутой, звериным следом.
И знать – конец пути неведом,
И знать – в конце пути – полет»⁶

Критерием выбора студентки стало духовно-нравственное содержание произведения.

Михаил Я. выбрал строки из стихотворения «Вольно вьется на рассвете ветер» и объяснил свое предпочтение тем, что строки полностью подтверждают его впечатление от Рима, так как он ожидал увидеть «застывшее прошлое», а увидел «мертвое прошлое»:

На базар ослы везут капусту.
Солнце загорелось, в тучах рдея.
В сумрачных пролетах Колизея
Одиноко, мертвенно и пусто.⁷

⁶ Альманах «45-я параллель», https://45ll.net/elizaveta_kuzmina-karavaeva/stihi/ [доступ 05.10.2020].

⁷ Там же.

Софья М. отметила, что стихотворения Кузьминой-Караваевой созвучны ее состоянию души: «Всю жизнь мы ищем лучшего, а жизнь проста...

И сны бегут, и правда обнажилась.
Простая. Перекладина креста.
Последний знак последнего листа, –
И книга жизни в вечности закрылась».⁸

Как интересные моменты жизни Кузьминой-Караваевой студенты отметили ее дружбу и встречи с великими людьми, которые для нас стали классиками: А. Ахматова, Н. Бердяев, А. Блок, который посвятил ей стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...».

Кроме того, студентам было предложено выбрать из творческого наследия афоризмы и высказывания Елизаветы Юрьевны, которые произвели на них самое большое впечатление, затронули их эмоции («Какие строки Вы бы записали в свой дневник?»).

Обсуждение жизни поэтессы продолжилось и в дискуссии о кинофильме, который привлек студентов – это художественный фильм «Мать Мария» (1982 г., режиссер С. Колосов), где главную героиню сыграла известная советская актриса Людмила Касаткина. Студенты не только посмотрели и обсудили фильм, но и написали свои рецензии. Приведем несколько фрагментов: «Странно, что такой, пронизанный духом православия, фильм был снят в советское время. Фильм показывает, как дух человека может победить идеологию», «Актриса Людмила Касаткина прекрасно сыграла. Я такой и представляла Мать Марию. Хочу еще посмотреть фильмы с этой актрисой», «В фильме звучат стихи А. Блока, М. Цветаевой. Мария читает стихи в концлагере, и это помогает людям выживать», «Фильм понравился, хотя он очень медленный. Но героиню я так себе и представляла».

Следующей формой самостоятельной работы студентов была разработка социокультурного проекта для музея Матери Марии (в настоящее время в Государственном Краеведческом музее г. Анапы Краснодарского края существует мемориальный кабинет). Так как Кузьмина-Караваева была достаточно разносторонней личностью, которая проявила себя во многих сферах культуры, то и проекты получились разнообразными.

Если обобщить задачи, которые решают социокультурные проекты, мы получим следующую иерархию:

- создание условий для духовно-нравственного воспитания личности;

⁸ Там же.

- формирование чувства патриотизма, любви к Родине, гордости за свою страну на примере деятельности людей в довоенное и военное время;
- обеспечение творческого диалога аудитории с деятелями культуры, искусства и церкви;
- воспитание уважительного отношения к памятникам войны и героическим подвигам людей;
- художественно-эстетическое развитие на основе разных видов искусства;
- изучение истории России на конкретных примерах.

Таким образом, студенты предложили следующие социальные проекты:

«Дискуссионный киноклуб», просмотр кинофильма «Мать Мария» и других картин о жизни выдающихся людей.

«Интерактивный театр “Временной портал”», когда в музее актриса в образе Матери Марии разыгрывает сценки, как бы не видя посетителей: ходит, говорит, пишет, как будто экскурсанты невидимки и попали в прошлое.

«10 минут в концлагере». Создание специально оборудованной комнаты, стилизованной под барак, где можно посмотреть документальные фильмы, фотографии о заключенных, потрогать вещи, попробовать через тактильные ощущения понять, как жили эти люди. Это позволит современной молодежи с уважением относиться к прошлому и людям, которые смогли жить в таких тяжелых условиях.

«Литературный клуб “Модерн”», где будут собираться любители поэзии и читать стихи, знакомиться с биографиями и творчеством поэтов разных эпох.

«Поэтическая гостиная», в которой поэты-любители представляют свои стихи, а затем присутствующие обсуждают их, дают рекомендации, но обязательно положительные.

«Комната историй». Комната в музее наполнена вещами ушедшей эпохи, она уютная и милая. Можно в такой комнате проводить занятия для детей, рассказывая им истории о Матери Марии и других замечательных людях прошлого.

«Беседы о вечном» – это цикл мероприятий, посвященных встречам с интересными людьми: священнослужителями, участниками Великой Отечественной войны, деятелями Благотворительных фондов, поэтами и писателями, гражданами, отличившимися какими-либо остросоциальными поступками и т.д.

«Мир православия», где посетители будут знакомиться с основными канонами православия. Такие встречи будут вести священники в непринужденной обстановке беседы, что будет интересно не только верующим людям, но и атеистам.

«Территория добра» – социальный проект, в котором на основе рассказов о жизни Матери Марии будут организовываться социальные проекты: помощь детским домам и домам престарелых, больницам и людям, нуждающимся в помощи.

В целом, в результате эксперимента были выявлены субъективные (личностные) условия развития художественного восприятия и мышления молодежи – это совокупность характеристик личности, воздействуя на которые (посредством педагогических приемов, методов, средств) формируется опыт творческого мышления будущих специалистов (в нашем случае – культурологов) и включения в эмоционально насыщенные дискуссии того, что справедливо можно назвать «гуманистической чуткостью» к истории, к искусству, к судьбе творца. Данная совокупность включает в себя:

- а) личностные качества обучающихся;
- б) устойчивую положительную мотивацию творческой деятельности, мотивацию достижения успеха, уровень притязаний личности, потребность в познавательной деятельности, в самореализации;
- в) установку на творчество, включающая развитие системы эмоциональных состояний, в том числе эмоциональной эмпатии, иначе говоря – чуткости;
- г) необходимый и достаточный уровень общей и специальной теоретической подготовки – как содержательная база для успешного решения профессиональных задач;
- д) профессиональную направленность личности – основа формирования мотивов, установок на профессионально-творческий подход к решению задач;
- е) целеполагание.

На основании анализа творческих работ студентов определены уровни развития художественного восприятия, которые зависят от художественно-эстетического опыта молодых людей, обогащающего память художественными образами и способствующего более тонкому эстетическому восприятию действительности. Нами определены некоторые уровни развития художественного восприятия как рационально-логического, так и чувственно-эмоционального типа (100% – 32 человека).

1. Стереотипный уровень (6 %). Самый низкий уровень развития восприятия, полностью основанный на уже известных образах. Студенты плохо воображают, фантазируют, боятся отойти от шаблонов, чаще всего навязанных массовым искусством. У них очень небольшой эстетический опыт, поэтому составить собственное мнение или отношение к произведению искусства они могут с трудом,

а создать собственные художественные работы вообще не могут. Данный уровень восприятия у студентов уже плохо поддается корректировке.

2. Репродуктивный уровень (27 %) развития восприятия. По основным позициям он подобен стереотипному уровню, но отличается большей мобильностью и желанием воспринять новое, попробовать себя в неизвестном виде творческой работы. Чаще всего студенты данного уровня следуют за педагогом, повторяя задание по неким предложенным им алгоритмам. Обучающиеся этого уровня имеют все возможности подняться на следующий.

3. Ассоциативный уровень (43 %) развития восприятия основывается на выстраивании системы эмоциональных и логических ассоциаций. Это позволяет школьникам переходить от восприятия произведений искусства к созданию собственных творческих работ, не обладая широкими познаниями в искусствоведении.

4. Образный уровень (24 %) развития восприятия является наиболее высоким. Студенты могут довести некую художественную идею до реализации замысла в творческом проекте, используя при этом и знания, и эмоции.

Проникновение с помощью предложенных методов и заданий в жизнь Елизаветы Кузьминой-Караваевой помогло студентам раскрыть для себя сильнейший пример включенности в милосердие, в особое состояние эмоциональной эмпатии, той чуткости, когда начинаешь «чужую жизнь чувствовать своею...». В свое время личное горе подтолкнуло эту талантливую поэтессу к тому, чтобы более остро ощутить и понять беды других людей. Елизавета Юрьевна не могла довольствоваться привычной жизнью. Она стремилась помогать всем, кто нуждался в ее поддержке. Эта деятельность поглощала все ее время и душевные силы. Встреча (пусть через век) с такой личностью оказало на современных студентов сильное впечатление, возможно, нам хочется в это верить, она заставила их задуматься о том, как важно следовать высоким духовным правилам взаимопомощи и милосердия, быть чутким и открытым к судьбам других людей человеком.

Не случайно наибольшее количество студентов выписало в свои дневники такую мысль Матери Марии: «На Страшном Суде меня не спросят, успешно ли я занималась аскетическими упражнениями, сколько я положила земных и поясных поклонов, а спросят: накормила ли я голодного, одела ли голого, посетила ли больного и заключенного в тюрьме».

Библиография

- Альманах «45-я параллель». Доступ 05.10.2020. https://45ll.net/elizaveta_kuzmina-karavaeva/stihi/.
- Борев, Юрий. 2002. *Эстетика*. Москва: Высшая школа.
- Каган, Моисей. 1989. “Взаимодействие искусств в педагогическом процессе”
W: Взаимодействие искусств как средство интенсификации педагогического процесса: Межвуз. сб. науч. тр., отв. ред. Н. А. Яковлева, 3–12. Ленинград: Издательство ЛГПИ.
- Мать Мария. Доступ 10.10.2020. <http://mere-marie.com/>.
- Мемориальный зал Матери Марии «Возвращение на Родину». Доступ 10.10.2020. <https://museumanara.ru/мемориальный-зал-матери-марии-возвра/>.

Anna Horniatko-Szumiłowicz¹

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska)

ORCID 0000-0003-1625-6193

Між бруталністю і ніжністю – „мала проза” Олеся Ульяненка

Between the brutality and affection – „littleprose” of Oles Uliianenko. Oles Uliianenko (1962–2010), a neomodernist comparable to a „giantbird with the sun in its pocket” according to Roksana Charczuk (Maria Jakubowska), was driven both in terms of his life and work by two rules: selfless love for humanity and absolute denial of ever-increasing social indifference and brutalization of life. Showing affection towards the human being and the world, the litterateur mercilessly stigmatized all the instances of loss of humanity and moral degeneracy of the modern world. Despite the brutal metaphoricity, a signature feature of nearly all of his works, short prose „Uliana” from the posthumously released anthology *Dinosaur Eggs* (2016) contains, in an indirect way, manifestations of the highest levels of affection and attachment to both the morally and spiritually mutilated characters and their reality.

The aim of this paper is to reveal the aforementioned characteristics, confirm that Uliianenko, guided by modernist tradition, made short prose where brutality is in balance with affection while ugliness and monstrosity does the same with beauty and delicacy.

The paper uses methods such as: contextual, historical-literary and analytic.

Keywords: Oles Uliianenko, neomodernism, brutal metaphorization, affection, „littleprose”, Ukrainian literature

Олеся Ульяненко – неомодерніст, який, за визначенням Роксани Харчук², працював у „неомодерному” стилі, що зумовило ряд художньо-стилістичних особливостей. Так, наприклад, на відміну від постмодерністів, письменник, як і інші неомодерністи, зокрема Євген Пашковський чи В’ячеслав Медвідь, створював „високу літературу”, через що ближче йому було до тзв. ґрунтівців, ніж до „західників”. Відмовляючись від раціоналізму, О. Ульяненко вдавався до інтуїтивного письма і стилістики

¹ **Adres do korespondencji:** ul. Srebrna 5, 72-002, Redlica. **E-mail:** anna.horniatko@wp.pl

² Див. детальніше на цю тему: Р. Харчук, *Неомодернізм у сучасній українській прозі*, [В:] Ї ж, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008, с. 74–75, 92–97.

„потокую свідомості”. Його твори, як правило, позначені містичними вкрапленнями, нерідко із біблійними рефлексіями. Провідний для творів О. Ульяненка – мотив злочину і покарання, в якому визначальну роль відіграє промисел Божий. У цілому, письменник творчо реалізував себе в провідній для модернізму і неомодернізму експресіоністичній манері письма³, що знадобилась йому і для українського варіанта „нуару”. Адже О. Ульяненко, попри незгоду приєднувати його до „нуарщиків”, чи не найбільш яскравий представник „чорнушої” прози в Україні.

Указані вище домінанти художнього стилю характерні не лише для його уславленої романістики, але й менш популярних зразків „малої прози”, що зібрані у посмертній збірці *Яйця динозавра* й обговорені в літературно-критичних студіях, зокрема авторства Фелікса Штейнбука⁴, Ольги Пуніної⁵ чи Наталії Тендітної⁶. Письменник, услід за модерністською традицією і, зокрема, Василем Стефаником (*Новина, Катруся*), писав свої мініатюри „коротко, сильно і страшно”, де ординарність і грубість межує з ліричністю й особливою турботою про моральне благополуччя сучасників, віднаходив, за Володимиром Винниченком (*Чудний епізод*), ніжне в бридкому, прекрасне в потворному, при цьому зберігаючи *чесність із собою*⁷.

Прикметно, що О. Ульяненко керувався в житті і творчості головними моральними принципами: безкорисливим людинолюб'ям і категоричним запереченням суспільного збайдужіння і насильства. Підходячи до Людини і світу із ніжністю, письменник безжально

³ Про експресіоністичну манеру письма, що становила неабияку „складність для читачького травлення” творів О. Ульяненка, писав, між іншим, Михайло Бриних, уважаючи, що О. Ульяненко, так само як і Василь Стус, зробив „усвідомлений вибір на користь експресіоністичного світовідчуття”. Див. М. Бриних, *Гріховна траєкторія краси*, [в:] Його ж, *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*, Вінниця 2018, с. 55; М. Бриних, *І страх, і втрати, і любов*, [в:] Його ж, *Утрачений погляд, оп. cit.* с. 65. Також Ольга Пуніна, окреслюючи новелістику О. Ульяненка як „експериментальну”, зазначає, що її „експресіоністичну наснаженість” засвідчує „метафора світу-хаосу як провідний маркер стилю” письменника. Див. О. Пуніна, *Мала проза*, [в:] Її ж, *Самітний геній. Олесь Ульяненко. Літературний портрет*, Київ 2016, с. 64.

⁴ Ф. Штейнбук, *Інкубація „Яєць динозавра”*. Збірка критичних есеїв-мініатюр, Київ 2019, 120 с.

⁵ О. Пуніна, *Мала проза*, [в:] Її ж, *Самітний геній, оп. cit.* с. 64–86.

⁶ Н. Тендітна, „Мала проза” *Олесь Ульяненко*, [в:] „Науковий вісник МДУ ім. В.О. Сухомлинського”. Випуск 4.13 (104). Філологічні науки, 2014, с. 262–265.

⁷ Схожість Ульяненкових оповідань із зразками „малої прози” Володимира Винниченка можна побачити не лише на рівні поетикального контрастного зіставлення добра зі злом чи краси і потворності, але й на світоглядному рівні, про що, між іншим, натякнув М. Бриних, пишучи про творчу манеру О. Ульяненка: „[...] є досвід письменника, його світогляд і відчуття доби, його *чесність із собою* і неповторний письменницький стиль”. Див. М. Бриних, *Гріховна траєкторія краси*, [в:] Його ж, *Утрачений погляд, оп. cit.*, с. 58.

таврував усі прояви нелюдності в людині, морального виродження сучасного світу. Попри притаманну йому брутальну метафорику, що є розпізнавальним знаком поетики чи не всіх його творів, прозові мініатюри „Ульяна” в завуальований спосіб вміщують ознаки найглибшої ніжності і ласки до „упосліджених” героїв.

Мета статті – виявити згадані ознаки, підтвердити, що письменник у своїй „малій прозі”, демонструючи прояви повсюдної бруталізації сьогодення і констатує зникнення ніжності в сучасному світі, наперекір усьому безугавно її пошукував, а подекуди і віднаходив.

Новелістичний доробок О. Ульяненка, вміщений у збірці *Яйця динозавра*, неоднорідний. Можливо, тому, що окремі зразки короткої прози писалися ним, за словами видавців, „протягом останніх тридцяти років його яскравої, незатишної та шкідливої для здоров’я біографії”⁸. Події усіх двадцяти оповідань торкаються різних аспектів життя українського суспільства у час радянщини 60–80 років і перехідної доби половини вісімдесятих років, кілька – пережитої О. Ульяненком афганської війни. Поза двома-трьома оповіданнями, більшість творів, що вміщена у *Яйцях динозавра*, позначена сценами брутальності і насильства, що є певною метафорою життя у згаданих часах⁹. Про насильство як метафору за рік до своєї смерті писала Соломія Павличко¹⁰, плануючи реалізацію амбітного проєкту у формі монографії. Дослідниця вказувала на конкретні моменти в історії українського письменства, такі як злам XIX–XX століть чи література 20-их років XX ст., де дискурс насильства проявився особливо виразно. Водночас чи не найяскравішим періодом, в якому він увірвався у життя і літературу з винятковою силою, був час перебудови і перші роки незалежності молодій державі. Як підкреслювала С. Павличко,

⁸ Див. О. Ульяненко, *Яйця динозавра*: збірка малої прози, Київ 2016, с. 2.

⁹ Брутальна метафорику романів Олеся Ульяненка стала предметом дослідження, між іншим, у статтях авторства Анни Горнятко-Шумилович: А. Horniatko-Szumilowicz, *Творча екстрема vs традиційний прозопис (Про різні типи художнього світовідображення у сучасній українській прозі)*, „*Ното Communicans*” 2014, № 4, с. 107–116; А. Horniatko-Szumilowicz, *Миське пекло vs сільська ідилія в українській сучасній прозі (на основі “Сталінки” Олеся Ульяненка і “Соняхів” Катерини Мотрич)*, [в]: *Obce/swoje. Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku*, red. K. Glinianowicz, K. Kotyńska, e-book (pdf), Kraków 2015, с. 125–138; А. Horniatko-Szumilowicz, *Чуттєве сприйняття романів Олеся Ульяненка*, “*Slavica Wratislaviensia CLXI. Zmysły*”, nr 2, red. A. Paszkiewicz, M. Filipek, I. Gwóźdź-Szewczenko, J. Kula, J. Skowron, Wrocław 2015, с. 189–199; А. Horniatko-Szumilowicz, *Obraz współczesnej Ukrainy czy „pornografia cierpienia”?* (na podstawie powieści „*Жінка його мрії*” Olesia Ulianenki), „*ТЕКА Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*”, red. A. Nowacki i in., Lublin 2020 (у друці).

¹⁰ С. Павичко, *Насильство як метафора (дискурс насильства в українській літературі)*, [в:] *Ї ж, Теорія літератури*, Київ 2002, с. 589–594.

„*«Молоді» з минулого успадкували почуття непевності, вторинності й страху. [...] література прагне розрахуватися з минулим. Розрахунок часто виявляється у формах помсти. [...] Життя на руїнах тюрми породжує дискурс насильства та жорстокості»¹¹.*

Симптоматично, що поруч таких письменників, як Юрій Андрухович чи Євген Пашковський, дослідниця назвала й Олеся Ульяненка, наводячи приклад його „афганських” оповідань, які, за її словами, „вражають зображенням людської дикості”¹².

Дослідники і сам О. Ульяненко неодноразово підкреслювали, що письменник – ветеран афганської війни, про яку не хоче говорити. І дійсно, не знайти посеред його численних інтерв’ю жодної згадки чи спогаду про цей період. А все ж таки творець залишив страшне свідоцтво цих подій у своїх оповіданнях, зокрема таких, як *Молитва*¹³ чи *Наказ*. У першому із них зображено розстріл полоненого афганця оповідачем-солдатом. Жах ситуації у військовому таборі відображено за допомогою опису знущання над приреченим до страти і реакції оповідача, пор. „*Молодий підходить до полоненого і смалить йому бороду. Я спокійно підходжу і б’ю його прямо в обличчя. Солдат падає і боязко цулиється. Мене стараються зупинити, але я не звертаю на те уваги. І додаю ще ногою. Чобіт заюшило кров’ю*”¹⁴. Повне беззаконня, цілковита втрата емпатії учасниками жакливого війни підсилена відчуттям холоду у синіх горах, про що раз у раз нагадує оповідач, пор. „*Напрочуд холодно. Гори синьо впливають під горизонтом*”; „*Напрочуд холодно. Чи то мене просто тіпає?*”; „*Холодний напрочуд вітер*”; „*Напрочуд холодно. Очі ріже від сині гір та неба*”¹⁵.

Другий твір про афганську війну присвячено виконанню заголовного наказу – страти солдатів, які в стані сп’яніння вбили свого – старлея. Оповідання фіксує жакливі деталі воєнної екзистенції бійців, такі як переховування загиблих у тимчасовому моргу чи опис екзекуції, здійснений автором із натуралістичною деталізацією, зокрема із фізіологічними процесами, що супроводять кончину. Поміж емоцій, віддзеркалених у творі,

¹¹ Там же, с. 589.

¹² Там же.

¹³ *Молитва* – це оповідання, написане О. Ульяненком у 1987 році і перефаксоване Володимиром Федьком з рекомендацією надрукувати його в еміграційному часописі „Визвольний шлях”. Твір цінний перш за все тим, що показував жахи війни, про яку в далекі 80-ті роки в СРСР майже нічого не знали. В Україні *Молитва* вперше побачила світло денне саме у збірці оповідань *Яйця динозавра*. Див. В. Федько, „*Молитва*”: *перше оповідання Олеся Ульяненка, розшукане через 30 років...*[в:] Інтернет-джерело: <https://www.ar25.org/article/molytva-pershe-opovidannya-olesya-ulyanenko-rozshukane-cherez-30-rokiv.html>

¹⁴ О. Ульяненко, *Молитва*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 110.

¹⁵ Там же, с. 110, 111.

панівними є страх, відчуття безнадії, суцільне збайдужіння. Всюдисущий настрій тривоги і напруження підсилює нестерпна спека, що прискорює розклад тіл, спричинює страшний сморід, появу мух, головний біль і виблювання жовчі лейтенантом Діденком тощо.

Окрім Ульяненкових оповідань, що торкаються афганської війни, у збірці вміщено твори про українські реалії життя в добу радянщини. Такі оповідання, як *Пожежники*, *Мент*, *Жиган*, *Угода*, *Антисеміт* та ін., не меншою мірою, ніж „афганські”, позначені насильством. Згадувана вище С. Павличко вбачала аналогію між подіями, що розгортаються у творах „про армію та війну в Афганістані, які стали помітним явищем в літературі 90-х років” і загальним настроєм творів 90-их років ХХ ст. На її думку, „брутальність військового життя співзвучна брутальності пострадянського буття загалом”¹⁶. Так, наприклад, в оповіданні *Пожежники* заголовні пожежники займалися не лише своєю професією, тобто гасили пожежі, а у вихідні грали в духовому оркестрі. Їхнім головним заняттям, що давало неабиякі прибутки, було навмисне влаштування пожеж або принаймні виявлення поганої техніки безпеки тощо. Відразливе, нице животіння „пожежників” зображено у творі в гротескній формі, пор. „*пожежна каланча стояла на пагорбі і виглядала іграшковою*”. Самі пожежники „*видували звуки «Дунайського вальсу», «Журавлів» і «Стій над горою Альоша»* „у маленькому сквері з тухлим озерцем з двома обскубаними лебедями”. Згодом „*піднімалися до каланчі, гепали в доміно, а після обіду масно і смачно спали, роззявивши роти*”¹⁷. Злочинне діяння пожежників-паліїв описано з перепективи оповідача – помічника, в якому дедалі сильніше пробуджується спротив, кульмінацією якого є сплановане ним убивство, пор. „*Ось так на людину діє електричний струм. Вони танцювали довго і уперто*”¹⁸.

В оповіданнях *Мент*, *Угода* чи *Жиган*, так само як і в *Пожежниках*, кульмінаційною точкою розгорнутих історій є вбивство. У *Менті* – жінки, в *Угоді* й *Жигані* – мужчин. Сцени смертей, як правило, раптові й жорстокі, супроводжуються описами самого моменту вбивства (пор. „*Люська здригнулася від холодного дотику металу. Чорне небо рвонулося на неї з вікна [...]*”¹⁹; „*Микола ступив крок, у голові од болю замакітрилося, стеля упала на плечі*”²⁰; „– «Ага...» – сказала жінка, і ударила авоською Жигана по голові”²¹), жахливих ран жертв (пор. „*[...] повернув*

¹⁶ С. Павличко, *Насильство як метафора (дискурс насильства в українській літературі)*, *op. cit.*, с. 590.

¹⁷ О. Ульяненко, *Пожежники*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 143.

¹⁸ Там же, с. 146.

¹⁹ О. Ульяненко, *Мент*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 104.

²⁰ О. Ульяненко, *Угода*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 175.

²¹ О. Ульяненко, *Жиган*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 56.

закривавлене підборіддя і подивився на місиво, що колись називалося обличчям ”²²”), їхньої агонії (пор.

„[...] несподівано щось розтяло, мов розірвало фотокартку перед лицем Миколи – біла велетенська зірка вибухнула в голові, поповзла грудьми, терзонула тіло тупими голками; провалювався Микола у слизьку темряву, стараючись зачепитися за щось руками, але провалювався далі [...]”²³)

тощо. І, врешті, оповідання *Антисеміт*, в якому, попри відсутність макабричних сцен, вражає масштаб абсурдного насильства супроти рядового солдата, пор. „Екзекуції Соколова над Маморським переросли межю”²⁴ тощо.

На окрему увагу заслуговує насильство супроти жінок, зокрема сексуальне, що яскраво віддзеркалено в багатьох зразках „малої прози” О. Ульяненка. Згадувана вже С. Павличко підкреслювала, що це невід’ємна складова частини дискурсу насильства в українській літературі перехідної доби і першого десятиліття незалежності, пор. „особливо брутално трактується сексуальність. У прозі письменників-чоловіків ненависть до світу, історії та себе самих символічно втілюється в ненависті до жінки [...]”²⁵. У переважній більшості Ульяненкових оповідань жінка зображена у поганому світлі, найчастіше крізь призму її гіперсексуальності. Такою є Алка, яка кожну ніч проводить не поруч смертельно хворого чоловіка, але в місті, з чужими мужчинами (*Біля самого синього моря*); такою є Лорка, яка сексуально зв’язується не лише з Миколою Перебийносом, але і його колегами (*Угода*). В *Антисеміті* „[...] всім відомо, що жінка у нього [старлея Соколова – А.Г.-Ш.] гарненька безмозка сучка, слабенька на передок”²⁶. Як сексуальні монстри описані жінки у творі *Жіноча воля*. Тут оповідач згадує час, коли зовсім молодим опинився у Якутії, де, між іншим, „потрапив на три дні у сексуальне рабство до жіночки майже двометрового зросту з м’язами, як у Шварценегера, а темпераментом, як у Тарзана”²⁷, через що змушений був утікати в тундру. Далі оповідач переповідає слова одного із кабульців про те, як афганські жінки „всі двадцять чотири години на добу [...] говорять тільки про секс, про злягання зі скотиною, з чоловіками, просто про секс”²⁸.

²² О. Ульяненко, *Мент*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 104.

²³ О. Ульяненко, *Угода*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 175.

²⁴ О. Ульяненко, *Антисеміт*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 8.

²⁵ С. Павличко, *Насильство як метафора (дискурс насильства в українській літературі)*, *op. cit.*, с. 590.

²⁶ О. Ульяненко, *Антисеміт*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 6.

²⁷ О. Ульяненко, *Жіноча воля*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 43.

²⁸ Там же, с. 47.

Жінка – прихована німфоманка з’являється в оповіданні *Мент*. „Добропорядна”, „завжди накрохмалена”, „з невитравним кухонним запахом” касир-інспектор Люська Одарченко після згвалтування колегою з роботи Юхимом Прокопенком, раптом відкриває у собі потоки сексуальної, здушеної роками енергії. Початково Люська „для годиться пручалася”, потім уже „пручалася насправді”²⁹. Попри ганебну ситуацію, несподівана сексуальна пригода сподобалась жінці, пор. „Сором проступає ледь-ледь нездоровим рум’янцем. Саме настільки, щоб повторити вдруге”³⁰. І, врешті, цілком молода героїня Ірка із однойменного оповідання, незважаючи на симпатію читачів, нагадує молоденьку „німфетку” Долорес Гейз із роману *Лоліта* (1955) Володимира Набокова, на що звернув увагу Фелікс Штейнбук³¹.

Незважаючи на наскрізну бруталізацію описів, подій, діалогів, О. Ульяненко не милується ними. Прикметно те, що у всіх тих оповіданнях, де наявне жорстоке насильство, принципово уведений виразний мотив злочину і покарання³², нерідко з чітко виписаною постаттю месника-правосудця. Так, наприклад, у *Пожежниках* за скоєне зло псевдопожежники жорстоко покарані помічником-оповідачем, який завершує свою розповідь, сподіваючись на краще, пор. „Маю надію, що ця епоха і цей рік нам подарують щось ліше, ніж було у наступних”³³. В оповіданні *Ірка* безкарних, здавалось, кривдників заголовної героїні вбиває її малолітній брат. Герой, так само як і оповідач *Пожежників*, не засуджується О. Ульяненком. Маленький месник залишається дитиною, що піддається під покров Матері Божої, бо ж його „погляд бузкових очей вихолоняв щомиті, углявши на іконі Богородиці”³⁴. У творі *Жиган* зганыблена поговором жінка мстить заголовному Жигану, який „публічно і брудно знеславив” її. І знову ж авторська симпатія на боці месниці, „закутаної в хустку, в бинтах”, тоді як нікчема Жиган зображений як безглуздий ідіот, що навіть у момент

²⁹ О. Ульяненко, *Мент*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 101, 102.

³⁰ Там же.

³¹ Див. Ф. Штейнбук, *З сорому очі не вилізуть?!*, [в:] Його ж, *Інкубація „Яєць динозавра”*, *op. cit.* с. 52–56.

³² Про мотив злочину і покарання, що його розвиває О. Ульяненко „на українському матеріалі й на ґрунті сталінщини” писала, аналізуючи *Сталінку* (1994) дослідниця Р. Харчук. Див. Р. Харчук, *Олесь Ульяненко – «Його правда – завжди нищівна»* [в:] Її ж, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, *op. cit.* с. 93. Також Анна Лобановська звернула увагу на присутній у багатьох творах Ульяна „дуже сильний мотив відплати”, де „за кожен скоєний злочин рано чи пізно герой спокутуватиме свої гріхи”. Див. А. Лобановська, *Реквієм за незаширеноїстю: Проза Олеся Ульяненка postskriptum*, *op. cit.* с. 7. І, врешті, Ольга Пуніна вказує на мотив злочину і кари у „малій прозі” Ульяна. Див. О. Пуніна, *Мала проза*, [в:] Її ж, *Самітний геній*, *op. cit.* с. 64–86.

³³ О. Ульяненко, *Пожежники*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 147.

³⁴ О. Ульяненко, *Ірка*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 93.

смерті, падаючи в колодязь, міг думати лише про „жінку Льоньки, що в неї гарні ноги, якщо дивитися знизу...”³⁵. І, врешті, оповідання *Антисеміт*, де осоружний старлей Соколов, який безпричинно знущається над рядовим Маморським, деградований і понижений генералом-кагебістом, батьком Маморського. Розплатитися старлею за скоєне зло прийшлося повністю, він збожеволів і його „відправили до експериментальної лікарні імені Сербського”³⁶, тобто психушки.

Як видно з наведених вище прикладів, О. Ульяненко чітко опозиціонував себе від жорстоких героїв, завжди безжально караючи їх. Сам письменник уже наприкінці свого життя мав дійти невтішних висновків у своїх роздумах про людську природу: „Людина хоче бачити виправдання своїх вчинків і злочинів. Людина ніколи ні за що не хоче відповідати”³⁷. Водночас він глибоко в душі сподівався, що світ стане кращим. Михайло Бриних підкреслював: „Щодо майбутнього, то письменник, як не дивно, у нього вірив, це відчувається [...]”³⁸.

І все ж, дарма що домінантним мотивом у всій Ульяненковій творчості є, як зазначає М. Бриних, „кримінал із усіма його фактурно-відразливими артефактами”³⁹, що посідає у творах письменника чільне місце, це, за словами дослідника, не найголовніше. Між рядками усіх Ульяненкових оповідань можна віднайти прояви найглибшої ніжності і ласки, якими він оточує своїх „skalічених” героїв.

Передусім це впливало із характеру Ульяна, який назовні суворий, інколи брутальний, за свідченням друзів і знайомих, всередині був людиною напрочуд делікатною. Світлана Божко писала, що письменник

„зовсім не був схожий на той образ жорстокого циніка, який виник згодом і якому [...] охоче підігрував. Навпаки, скромний, мовчазний, здавалось, що він соромиться надмірної уваги до своєї персони, а внутрішню незахищеність і вразливість ховає за похмурою небагатослівністю”⁴⁰.

Так само і Світлана Поваляєва підкреслювала „вроджену співчутливість” письменника, який, незважаючи на те, що „багатьма він сприймався як бомж, алкоголік, хамло [...], вмів бути ввічливим, терплячим, умів шанувати істот, принаймні щирих і чесних”⁴¹.

³⁵ О. Ульяненко, *Жиган*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 57.

³⁶ О. Ульяненко, *Антисеміт*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 11.

³⁷ Цит за: М. Кучеренко, *Той, хто смів*, [в:] у знятому на півку дні. *Олесь Ульяненко у спогадах*, упоряд. Н. Степула, Київ: „Український пріоритет”, 2012, с. 212.

³⁸ М. Бриних, *А небо мовчало*, [в:] Його ж, *Утрачений погляд*, *op. cit.*, с. 37.

³⁹ Там же, с. 41.

⁴⁰ С. Божко, *Єдина пристрасть – творчість*, [в:] у знятому на півку дні. *Олесь Ульяненко у спогадах*, упоряд. Н. Степула, Київ: Український пріоритет, 2012, с. 197.

⁴¹ С. Поваляєва, *Без назви*, [в:] у знятому на півку дні, *op. cit.* с. 130.

Цей своєрідний дисонанс у характері О. Ульяненка і його сприйнятті оточенням, знайшов своє відбиття на сторінках його творів, у цьому випадку „малої прози”. Звичайно, не у всіх текстах можемо виявити прояви авторської ніжності стосовно героїв або ласкавість одних героїв супроти інших. У цьому плані з-поміж творів, уміщених у збірці *Яйця динозавра*, на увагу заслуговують такі, як *Ірка*, *Біля самого синього моря*, але теж ті оповідання, що на перший погляд просякнуті сценами брутальності і насильства, зокрема „афганські” тексти письменника (*Молитва*, *Наказ*) чи *Угода*, а навіть *Мент*.

Оповідання *Ірка* переповідає одну з типових історій малолітньої дівчинки-сироти, яка без відповідного батьківського догляду швидко потрапляє в середовище сумнівної моралі локальних багатіїв, зокрема Федьки. Одночасно доля зводить дівчинку з водієм багачів, з яким скоро встановлює приятельські стосунки. Чотирнадцятирічну героїню описано з особливою ніжністю, і на тлі жіночих персонажів О. Ульяненка вона здається винятковою. Природжена ніжність юної Ірки захоплює і водія, що водночас є оповідачем. Він дивиться на дівчину, з одного боку, як на прекрасну молоду жінку, з другого – як на дитину, невинності якої не слід зганьбити. Герой підходить до дівчинки з надзвичайною делікатністю, навіть деяким збентеженням, пор. „*Усміх Ірини золотиться куточками вуст, а очі – як у зляканої молоденької сарни. Але у мене далі того не пішло. Щось лишилося таке собі, що не дозволяє порушити*”⁴². Її раптова смерть після спроби зґвалтування Федькою вражає героя. І хоча після її смерті свідчить на її некористь, спогад про Ірку залишається в його думках незатьмареним. Із своєрідною ніжністю описаний і дев’ятилітній брат Ірки – наївний своєю цілком ще дитячою довірою до людей і світу, який „*сумирно, на обидві щоки уминає морозиво. Зовсім тобі маленький вундеркінд*”⁴³. І навіть після скоєння ним злочину понад міру дитини – вбивства трійки людей, причетних до смерті сестри, його бузкові очі зберігають дитячу доброту і ніжність.

В оповіданні *Біля самого синього моря* смертельно хворий герой дивиться із ніжністю і ласкавістю на свою дружину – Алку, яка „*поверталася з пляжу. [...] йшла рівно, похитуючись у такт своїй ході. Підійшла, сіла біля нього, схилила красиву сріблясту голову*”, в якій хочеться йому запам’ятати „*маленьку ніжку, зтягнуту в рожевий черевик*”⁴⁴. Зрештою і сам оповідач показує жінку із корисної перспективи, попри її нічні походеньки у місто. Ульяненкова Алка знову ж таки суперечить поганим жіночим образами, загалом характерним для творчості письменника.

⁴² О. Ульяненко, *Ірка*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *ор. cit.*, с. 83.

⁴³ Там же, с. 88.

⁴⁴ О. Ульяненко, *Біля самого синього моря*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *ор. cit.*, с. 16.

В *Угоді* подивовує образ відразливої Лорки, котра однак, попри свою грубу вдачу і неморальну поведінку, заопікувалася побитим Миколою Перебийносом. Із своєрідною делікатністю ставиться до неї і сам Микола, „який любив помріяти: «Ти, Лорка, мовляв, не гірша тих, що в телевізорі, ось розбагатію, накуплю магнітофонів, джинсових костюмів, а тобі багато суконь, поженемось і весілля, як у кіно, буде»⁴⁵ і який згодом пожалів свого ставлення до жінки. Політ лелек, пташиний крик і „сине до кришталю небо” спровокували рефлексії у героя, який „чомусь пригадав Лорку, і що недобре поступив з нею, але не біда, прийдуть, то більше не дозволить з нею такого витворяти”⁴⁶. І, врешті, з особливою ніжністю змальовано образ Миколиної мами, в якому збережено традиційне в українській літературі шанобливе ставлення до матері – символу любові, затишку і миру, пор. „На кухні порається мати, як завжди прибрано по-буденному, тихим голосом розказувала про батька, про брата Костю [...]”⁴⁷. Умираючи від несподіваного удару іржавої сокири, Микола бачить „матір, яка схилилась над перевернутим жбаном з водою”, але також рідну сестру, „котра обхопила голову руками й стояла у дверях кухні”⁴⁸ – чи не єдині, яких смерть героя турбує. Натяк на незаплямований образ материнства присутній і в оповіданні *Антисеміт*, в якому осоружного старлея Соколова навідувала скромненька мати, пор. „приїздила до нього пекучими, виляляними серпневими днями, десь із глибокого рязанського села [...]. Мати сухенька, як і сам Соколов, у вилялялій кофтині”⁴⁹. Відхід Ульяновка від традиційного для його творчості негативного зображення жінок помічаємо, врешті, в оповіданні *Мент*, в якому Люську Одарченко описано із деякою ніжністю, пор. „А ще вона, Люська, приносила затишок. Де б не ступила, куди б не ввійнув її дух: чистий, тихий”⁵⁰. Прикметно, що саме в цьому жорстокому своєю вимовою оповіданні досить часто використовуються слова ‘ніжний’, ‘ніжність’, звичайно, стосовно вигляду жінки, пор. „Він невідривно тримав погляд своїх п’явкуватих очей на ніжній, порожєвілій шії”; „Фімка подивувався ніжності, тендітності її плеча”; „Він дивився на рожєву, ніжну шию”⁵¹.

Ульяненкова ласкавість до людини і світу помітна і в найбільш жорстоких оповіданнях збірки – спогадах про афганське пекло. Так, наприклад, у *Молитві* провідним мотивом є заголовна молитва

⁴⁵ О. Ульяновко, *Угода*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 169.

⁴⁶ Там же, с. 174.

⁴⁷ Там же, с. 164.

⁴⁸ Там же, с. 175.

⁴⁹ О. Ульяновко, *Антисеміт*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 5.

⁵⁰ О. Ульяновко, *Мент*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 100.

⁵¹ Там же, с. 101, 102, 103.

у поєднанні з мотивом палення свічок, пор. „*Час молитов... Тисяча свічок...*”⁵². Молитву вимовляє полонений муджахетдин і водночас оповідач – український учасник афганської війни, що є *porte-parole* О. Ульяненка, пор. „*Декханін, що був колись декханином, шепоче молитву...*”; „*Я дивлюсь на нього і сам, не помічаючи, повторюю молитву*”⁵³. Останній обіцяє собі: „*Я думаю... Я говорю до себе, я звертаюся до Бога, що, коли прийду додому, то поставлю за всіх по свічці*”; „*Якщо полишиш живий, то поставлю всім по свічці... Усім по свічці...*”⁵⁴. Лейтмотивний образ молитви-прохання і zarazом палення свічок за упокій загиблих і спокій живих уведений з метою відображення найглибших почуттів оповідача-автора. Це не лише переживання ним безконечної травми, але чітко виписаний голос його милосердного, співчутливого ставлення до людини. Найяскравішим проявом ласки і ніжності оповідача-солдата супроти приреченого на страту муджахатдина є рішення не допустити до зайвого знущання над полоненим. Оповідач установлює справедливість солдату-знущальнику, подає ув’язненому води, урешті, зголошує готовність виконати вирок на афганцю, що є останнім актом ласки супроти приреченого на смерть полоненого, пор. „*І я хочу зробити це... Вбити – увійшовши в милосердя...*”⁵⁵. В оповіданні *Наказ* крізь загальну риторичку й образність насильства проступають виразні натяки на прояви ніжності, що у воєнних реаліях отримують форму людяності. Так, наприклад, Діденко піклується про собаку, яку „*одібрав у бійців. Суки, відгодовували на шашилик*”⁵⁶. Герой жаліє приречених на страту солдатів, виправдовуючи їхній вчинок недосвідченістю і молодістю, пор. „– *Молоді ще вони, літер, пацани... Да-а-а, А тут таке діло. Да-а-а*”⁵⁷. Він картає невірних карателів, які не здатні одним пострілом виконати екзекуцію, пор. „– *Ви теж барани. Це вам не скотина, а людина*”⁵⁸. Елементи ніжності і ласки помітні також в описі полонених героїв – смертельно переляканих і дуже молодих, пор. „*В прорубане навкоси вікно півметра на півметра [...] вигулькнуло обличчя – неголене, бліде, побите зеленою наволокою безсоння, із білим пушком на горішній губі*”⁵⁹ чи, врешті, в реакції на заголовний наказ лейтенанта, який намагався досвідчити хоча б рештки звичайного життя, шукаючи полегшення у своєму горі в куховарки Маші, пор. „*Він сидів біля жінки, вдихав крізь ніздрі картопляний дух,*

⁵² О. Ульяненко, *Молитва*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *ор. cit.*, с. 111.

⁵³ Там же, с. 110, 109.

⁵⁴ Там же, с. 109–110, с. 111.

⁵⁵ Там же, с. 109–110, с. 110.

⁵⁶ О. Ульяненко, *Наказ*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *ор. cit.*, с. 128.

⁵⁷ Там же, с. 127.

⁵⁸ Там же, с. 137.

⁵⁹ Там же, с. 129.

кришив шкорину хліба, усміхався про себе: якщо їм доведеться зустріти після війни, воно буде по-іншому – не молодий уже, старість і горілка, і служба така, що вовком вий, але треба робити”⁶⁰.

З-поміж двадцяти зразків „малої прози” О. Ульяненка, вміщених у збірці *Яйця динозавра*, є оповідання, які нібито цілком не вкладаються у рамки досліджуваної нами діалектики бруталності і ніжності. Мова йде про такі тексти, як *Кодекс польоту* чи заголовні *Яйця динозавра*. Про деяку інтерпретаційну складність згадував і Ф. Штейнбук, дивуючись неможливості дешифрувати назву першого й інтерпретаційно розкодувати смисл другого. Дослідник справедливо констатує відсутність „навіть натяку на щонайменшу дрібку негативу” у *Кодексі польоту* і „велику та непереборну силу мистецтва”, що дозволяє повірити в абсурд ситуації в *Яйцях динозавра*. А ще стверджує присутність сміху: в *Кодексі польоту* – ласкавою усмішки, в *Яйцях динозавра* – реготу („готуйтеся, аби реготати до скону!”⁶¹).

У першому з них закоханий у недосяжний об’єкт – Аллу „з довгою до пояса косою, білим, як хліб, обличчям, ясними безпутними очима”⁶² – Дуся Парашут конструює „з яскравих, зелених, синіх підодіяльників, трусів, напірників”⁶³ чудернацький дельтаплан, що нагадає доісторичного птаха. І хоча політ завершується невдачею, бо дельтаплан зарився у мочарі, а шляхи сільського винахідника й місцевої красуні не схрещуються вдруге, непересічний учинок Дусі надовго залишився в пам’яті очевидців, зокрема Полковника Чомбе, пор. „Оце Дуся дає, оце любов”⁶⁴.

Другий твір *Яйця динозавра* подивовує читачів уже далекою від звичної тематики назвою. Твір розповідає про вигадливого будівельника-дивака Гаврила Кузьмука, який із „продовгуватих плафонів” із вуличних ліхтарів виготовив заголовні „яйця динозавра” і продавав наївним мешканцям. Раніше організував видовище за участю бродячого пса, „перелицьованого” на динозавра. Пригоди Кузьмука-горили здаються настільки абсурдними і дивовижними в українському читацькому просторі, що викликають сумніви щодо авторства оповідання та мети його написання, пор. „Навіть – якщо це текст Ульяненка!... [...] а якщо цей текст ще й називається «Яйця динозавра», то за таких обставин готуйтеся, аби реготати до скону!”⁶⁵ – підкреслює згадуваний вище Ф. Штейнбук.

Звичайно, обидва твори підтверджують думку критиків щодо цілковитого відкинення Ульяненком-неомодерністом соцреалістичного

⁶⁰ Там же, с. 131–132.

⁶¹ Ф. Штейнбук, *Ale jaja!*, [в:] Його ж, *Інкубація „Яєць динозавра”*, *op. cit.* с. 107.

⁶² О. Ульяненко, *Кодекс польоту*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 95.

⁶³ Там же, с. 97.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Ф. Штейнбук, *Ale jaja!*, [в:] Його ж, *Інкубація „Яєць динозавра”*, *op. cit.* с. 107.

канону⁶⁶, згідно з яким типові герої повинні відтворювати життя у формах самого життя. Тут немає ні типових героїв, ні відповідних соцреалістичній естетиці ситуацій. І в цьому полягає Ульяненкова новизна. Він споглядає на своїх героїв із ласкавістю і доброзичливістю, попри їхні дивацтва і найбільш примхливі фанаберії. Адже вільна внутрішньо людина має на це право і це право обстоює автор, про що зізнається на початку *Кодексу польоту* оповідач, пор. „Тим, хто вірить у безкінечність, не варто затримуватися на буденному”⁶⁷. Ініціальні рядки оповідання свідчать про розкутість авторської думки, що вільно ширяла у затисненому соцреалістичними вимогами, а згодом постколоніальними комплексами творчому просторі 80–90-их років ХХ століття.

Прикметно, що обидва твори своїм нетиповим настроєм, несосвітними історіями, унікальними героями нагадують деякі із зразків латиноамериканського магічного реалізму, що виступав проти тоталітарної культури загалом, зокрема світ Макондо із *Ста років самотності* (1967) Габрієля Гарсія Маркеса, але і, не меншою мірою, її український варіант – „хімерний” роман 70-их і 80-их років ХХ ст. і особливо такі його реалізації, як *Семирозум* (1967) чи *Ірії* (1974) Володимира Дрозда або *Лебедина згря* (1971) Василя Земляка.

І накінець, одна з початкових фраз *Кодексу польоту*: „Жага як рушій вичахає надто швидко”⁶⁸ може не лише слугувати декодуванню назви твору (політ, тобто духовний ріст як такий, має свій кодекс, щоб він збувся, необхідна для цього вільна уява, розкріпачений умисел, відкритість ума, ментальна незашореність), вона повністю сумісна із світобаченням автора. Адже саме жага, тобто велике, нестримне бажання О. Ульяненка зцілити сучасне йому суспільство, закостеніле в успадкованому світогляді і вироджене багатолітнім режимним ладом, стало рушійною силою цілої його творчості, не лише новелістичної. Звісно, хто був небайдужим до творця, усвідомлював неоціненну втрату, якою був відхід із життя О. Ульяненка, що підтвердилось знаковими назвами статей і прощальних начерків, зокрема „Реквієм за незашореністю”⁶⁹, „Самоспалення як перемога”⁷⁰, „Це Сквороду світ ловив і не вміймав. Ульяненка ж він згріб у жменю”⁷¹ та ін.

⁶⁶ Р. Харчук, *Неомодернізм у сучасній українській прозі*, *op. cit.*, с. 75.

⁶⁷ О. Ульяненко, *Кодекс польоту*, [в:] Його ж, *Яйця динозавра*, *op. cit.*, с. 95.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ А. Лобановська, *Реквієм за незашореністю: Проза Олеся Ульяненка postskriptum*, „День”, 2010, 23 вересня, с. 7.

⁷⁰ Є. Баран, *Самоспалення як перемога*. „Літературна Україна”, 2010, № 31, с. 2.

⁷¹ М. Бриних, *Це Сквороду світ ловив і невпіймав. Ульяненка ж він згріб у жменю*, [в:] інтернет-джерело: https://gazeta.ua/articles/events-journal/_ce-skovorodu-svit-loviv-i-ne-vpijma-v-ulyanenko-zh-vin-zgrib-u-zhmenyu/514432

В одній зі своїх статей, присвячених творчості О. Ульяненка, його приятель Михайло Бриних згадував колишню розповідь письменника про Гамаюна. Історія про міфічного птаха, який у східній міфології символізував щастя, багатство, владу, реінтерпретувалась О. Ульяненком. Для нього вираз ‘гамаюн’ слід поєднувати зі словом ‘гамувати’, що в конкретному Ульяненковому випадку означало зупинення сил зла, захист письменника від загибелі і смерті. На думку Бриниха, „розповідь суто в його манері, в якій поєдналися чорні провалля відчаю і блакитні злети фантазії та надії”⁷². Так от у житті і творчості цього виняткового письменника, якого, до речі, і прирівнювали до „великого птаха із сонцем у кишені” (М. Якубовська⁷³), постійно схрещувались у контрастному поєднанні „метафізика всеприсутнього зла” і „краса сього світу”, відчай і надія, падіння і злет, втрати і набуття, урешті, бруталність і ніжність. І все заради і через неподоланне прагнення Ульяна – „Бича Божого” (М. Бриних) оздоровити „скалічену” і „загублену українську людину” кінця ХХ століття.

Бібліографія:

- Баран, Євген. 2010. „Самоспалення як перемога”. *Літературна Україна* № 31: 2.
- Божко, Світлана. 2012. „Єдина пристрасть – творчість”. В: *у знятому на плівку дні. Олесь Ульяненко у спогадах*, упоряд. Н. Степула, 196–200. Київ: Український пріоритет.
- Бриних, Михайло. 2018. „А небо мовчало”. В: *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*, 37–54. Вінниця: Простір Літератури.
- Бриних, Михайло. 2018. „Гріховна траєкторія краси”. В: *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*, 55–64. Вінниця: Простір Літератури.
- Бриних, Михайло. 2018. „І страх, і втрати, і любов”. В: *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*, 65–81. Вінниця: Простір Літератури.
- Бриних, Михайло. 2013. „Це Сквороду світ ловив і не впіймав. Ульяненко ж він згріб у жменю”, Доступ: 03 вересня 2013 13:50. https://gazeta.ua/articles/events-journal/_ce-skovorodu-svit-loviv-i-ne-vpijmav-ulyanenko-zh-vin-zgrib-u-zhmenyu/514432
- Бриних, Михайло. 2018. „Ульян, Бич Божий”. В: *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*, 82–91. Вінниця: Простір Літератури.

⁷² М. Бриних, *Улян, Бич Божий*, [в:] Його ж, *Утрачений погляд*, *op. cit.*, с. 90.

⁷³ Див. М. Якубовська, *Пам'яті Олесь Ульяненко*, „Літературна Україна”, 2010, 26 серпня, с. 2.

- Кучеренко, Марія. 2012. „Той, хто смів”, В: *у знятому на плівку дні. Олесь Ульяненко у спогадах*, упоряд. Надія Степула, 209–212. Київ: Український пріоритет.
- Лобановська, Анна. 2010. „Реквієм за незашореністю: Проза Олеся Ульяненка postskriptum”. *День* 23 вересня: 7.
- Павличко, Соломія. 2002. „Насильство як метафора (дискурс насильства в українській літературі)”. В: *Теорія літератури*, 589–594. Київ: Видавництво Соломії Павличко „Основи”.
- Поваляєва, Світлана. 2012. „Без назви”. В: *у знятому на плівку дні. Олесь Ульяненко у спогадах*, упоряд. Надія Степула, 128–132. Київ: Український пріоритет.
- Пуніна, Ольга. 2016. „Мала проза”. В: *Самітний геній. Олесь Ульяненко. Літературний портрет*, 64–86. Київ: „Академвидав”.
- Тендітна, Наталія. 2014. „«Мала проза» Олеся Ульяненка”. В: *Науковий вісник МДУ ім. В.О. Сухомлинського*. Випуск 4.13 (104). Філологічні науки, 262–265.
- Ульяненко, Олесь. 2016. *Яйця динозавра: збірка малої прози*. Київ: „Люта справа”.
- Федько, Володимир. 2016. „Молитва”: перше оповідання Олеся Ульяненка, розшукане через 30 років... Доступ: 23.07.2016 – 13:10. <https://www.ar25.org/article/molytva-pershe-opovidannya-olesya-ulyanenko-rozshukane-cherez-30-rokiv.html>.
- Харчук, Роксана. 2008. „Неомодернізм у сучасній українській прозі”. В: *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, 74–75, 92–97. Київ: Академія.
- Штейнбук, Фелікс. 2019. *Інкубація „Яець динозавра”*. Збірка критичних есеїв-мініатюр. Київ: Люта справа.
- Якубовська, Марія. 2010. „Пам’яті Олеся Ульяненка”. *Літературна Україна*, 26 серпня: 2.
- Horniatko-Szumiłowicz, Anna. 2015. „Міське пекло vs сільська ідилія в українській сучасній прозі (на основі “Сталінки” Олеся Ульяненка і “Соняхів” Катерини Мотрич)”, В: „*Obce/swoje. Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku*”, pod red. K. Glinianowicz, K. Kotyńskiej. e-book (pdf), 125–138. Kraków: Wydawnictwo scriptum.
- Horniatko-Szumiłowicz, Anna. 2014. „Творча екстрема vs традиційний прозопис (Прорізні типи художнього світовідображення у сучасній українській прозі)”. В: *Homo Communicans IV*, 107–116.
- Horniatko-Szumiłowicz, Anna. 2013. „Чуттєве сприйняття романів Олеся Ульяненка”, В: „*Slavica Wratislaviensia CLXI*”, 189–199. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Horniatko-Szumiłowicz, Anna. 2020. „Obraz współczesnej Ukrainy czy „pornografia cierpienia”? (na podstawie powieści „Жінка його мрії” Olesia Ulianenki)”, В: „*ТЕКА Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*”. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL (в друку).

Nota o Autorce

Anna Horniatko-Szumilowicz – doktor habilitowany nauk humanistycznych, prof. UAM, literaturoznawczyni-ukrainistka pracuje w Zakładzie Ukrainistyki Instytutu Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka warszawskiej ukrainistyki oraz Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie, uczennica wybitnego lwowskiego literaturoznawcy prof. Iwana Denysiuka. Autorka dwóch monografii (A. Горнятко-Шумилович, *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське*, Szczecin 2001, 168 s.; A. Horniatko-Szumilowicz, *Ukraińska proza „chimeryczna” lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Geneza, rozwój, konteksty literackie*, Szczecin 2011, 440 s.), współautorka monografii (A. Горнятко-Шумилович, Т. Космеда, *Феномен креативності Василя Симоненка: літературознавчий та лінгвістичний аспекти*, pod red. prof. T. Kosmedy, Poznań, 2016), współautorka dwóch słowników (M. Aleksiejenko, A. Horniatko-Szumilowicz, *Ukraińsko-polski słownik terminów lingwistycznych*, Szczecin 2005, 242 s.; A. Horniatko-Szumilowicz, M. Kuczyńska, K. Koczur-Lejk, B. Rodziewicz, *Polsko-czesko-rosyjsko-ukraiński słownik pojęć literackich*, Szczecin 2010, 270 s.) oraz podręcznika do nauki języka ukraińskiego dla studentów filologii ukraińskiej, przygotowanego w ramach międzynarodowego projektu pod redakcją prof. dr hab. Tetiany Kosmedy („Podręcznik z języka ukraińskiego (dla polskich studentów filologii ukraińskiej pierwszego roku: poziom A1–A1+)”, Poznań 2015), jak również licznych prac z zakresu klasycznej i współczesnej literatury ukraińskiej. Obecne zainteresowania badawcze prof. Anny Horniatko-Szumilowicz skupiają się głównie wokół zagadnień XX-wiecznej literatury ukraińskiej, zwłaszcza takich jej przedstawicieli, jak Wasyl Tkaczuk czy Ołесь Ulianenko.

Przemysław Lis-Markiewicz¹
Uniwersytet Wrocławski (Polska)
ORCID 0000-0002-8163-2020

Категорія ніжності в інтимній ліриці Сергія Жадана (на матеріалі десяти вибраних поезій)

Tenderness in the intimate lyrics of the Serhiy Zhadan. The article analyzes the category of *tenderness* in the intimate lyrics of the postmodern poet Serhiy Zhadan. The parameters of the author's concept of reflection of positive emotions, in particular manifestations of love, kindness as integral components of tenderness are determined. The peculiarity of Zhadan's depiction of the manifestations of positive emotions is the constant emphasis on simple, ordinary, everyday things, sometimes bringing them to the level of a cult. To depict these emotions, the creator often uses epithets with appropriate semantics: „light air”, „quiet rooms”, „the sky is tired and asleep”. Sometimes his explanation of tenderness is derived from the token „to endure”: „tenderness is to live with a woman, to endure her inconsolability.” This interpretation of the category of tenderness indicates that different emotions are possible in human relationships and they are not always positive, but the ability to accept them is true tenderness.

The article draws attention to the philosophical, psychological and religious aspects of the study of the phenomenon of tenderness in the worldview of the author. It is also important that personal experiences in the poetry of Zhadan are often explained by immersion in the social context. Therefore, in some places, feelings are expressed through socio-political vocabulary, in particular words associated with the Russian-Ukrainian war, which is currently underway in eastern Ukraine.

The study used structural-typological and contextual methods. The hermeneutic method was used for the analysis of language means.

Key words: Serhiy Zhadan, category of tenderness, intimate lyrics, author's paradigm, philosophical psychological aspect, religious aspect, lexical-semantic level, social context.

Сергій Жадан – український поет, прозаїк, перекладач, громадський активіст. Автор романів «Депеш Мод», «Ворошиловград», «Месопотамія»,

¹ **Adres do korespondencji:** Uniwersytet Wrocławski Wydział Filologiczny, pl. Biskupa bankiera 15b, 50-14-. **E-mail:** przemyslaw.lis-markiewicz@uwr.edu.pl

«Інтернат», поетичних збірок «Цитатник», «Ефіопія», «Життя Марії», «Тамплієри», «Антенa», «Список кораблів» та ін, написав теж одну п'єсу: «Хлібне перемир'я».

Літературні твори Сергія Жадана одержали численні національні та міжнародні нагороди, були перекладені понад двадцятьма мовами, зробивши автора одним із найвідоміших сучасних українських письменників. Сергій Жадан є також активним організатором літературного життя України та учасником мультимедійних мистецьких проєктів.

Темою творів письменника є пострадянська дійсність в Україні. Для стилю С. Жадана характерне вживання розмовної та нецензурної лексики.

Перекладає з німецької, польської, білоруської та російської мов.

Творчість С. Жадана неодноразово ставала об'єктом дослідження українських та зарубіжних науковців. Вивчено особливості зображення часу й простору у творчості письменника (Л. Лавринович & М. Салаган, 2014; А. Бабенко, 2016; О. Шаф, 2010), досліджено також аспекти авторського мовомислення (Т. Должикова, 2013) та постмодерні риси в його поетичних творах (Т. Доній, 2017). Відображення постколоніальної дійсності, а також вияв маскулітності у творчості письменника представлено у працях польської дослідниці А. Магусяк (2012, 2015). Грунтовно, врешті, опрацьовано мовні засоби у текстах письменника (Л. Бондаренко, 2014; К. Тараненко, 2017).

Однак категорія *ніжності*, способи зображення її вияву в творчості Сергія Жадана ще не ставали предметом окремого літературознавчого дослідження. Це і визначає актуальність обраної теми пропонованої розвідки. Отож, метою представленої студії є дослідження категорії ніжності в інтимній ліриці Сергія Жадана на основі десяти вибраних віршів.

З психоаналітичного погляду² О. Шаф розглядає авторський тип С. Жадана як “вічного підлітка”, оскільки “криза перехідного віку якраз і пов'язана з відчуттям ослаблення батьківської любові і появою

² Почуття ніжності є категорією, що розглядається в межах різних наукових галузей. Безумовно, особливої уваги потребує дослідження цього феномену з погляду психології та філософії, оскільки це почуття, з одного боку, є невід'ємною складовою світоглядної концепції людини і світу, а отже, притаманне кожному індивіду. Однак, з іншого боку, його вияв є індивідуальним і унікальним для кожної окремої людської істоти, а тому йдеться про вплив власного життєвого досвіду кожного індивіда. Під час дослідження категорії ніжності в поетичних творах вважаємо за доцільне звернути увагу на психологічні аспекти цього явища, які, зокрема, викладено у статті В. Татенка “Ніжність як прояв людської душі і предмет психологічного дослідження”. У своїй праці автор докладно вивчає психологію цього почуття, зокрема, особливості реконструювання ознак вияву ніжності в художніх текстах [Татенко 2009]. У студії зазначено, що “в межах інтимно-особистісного підходу значення цього слова конституюється і фіксується шляхом його поєднання з такими словами як любов, ласка, лагідність, чуйність, тактовність, щирість і протиставлення таким словам, як бездушність, брутальність, нещирість тощо” [Татенко 2009].

в результаті комплексу непотрібності, беззахисності” [Шаф 2010: 416]. Можливо, цим і пояснюється наскрізний елемент інтимної лірики С. Жадана – бажання ліричного героя захистити, підтримати жінку, піклуватися про неї, співчувати її самотності. Людина, яка сама пережила негативний досвід, добре розуміє емоції того, хто потрапив у подібну ситуацію, а тому й здатна до високого рівня емпатії.

Ця тема яскраво проступає, зокрема, у вірші “*Перші дні листопада*”. Відчуття чужості, яким просякнутий навколишній простір, змушує ліричного героя піклуватися про жінку, оберігати її сон. Чужість передана за допомогою великої кількості епітетів: “*чужа кімната*”, “*чуже місто*”, “*чуже ліжко*”, “*холодні ріки*”, “*незнайомі люди*”. Тому герой не може залишити жінку саму, хоча з вірша ми розуміємо, що вони є абсолютно чужими один одному і випадково опинилися поруч у спільному просторі. Але герой сам відчуває цю навколишню чужість, а тому розуміє, наскільки болучим це почуття буде й для жінки. А отже, він готовий побути з нею якийсь час, проявити ніжність, яка полягає в піклуванні: “*поправлятиму ковдру*”, “*причинятиму вікна*”, “*охоронятиму її речі*”. До того ж автор виводить образ жінки до рангу мученицьких. Цього вдається досягти за рахунок фрази “*зрители її стигми*”. Слово “*стигми*” має кілька значень. Стигми (рани на тілі) спочатку сприймали як тавро, що означало соціальну ненадійність людини. Однак з часом додалося позитивне значення, і ці рани вірян почали вважати “свідченням божественного чуда, що символізувало смерть Христа в ім’я спасіння роду людського” [Чутора 2012: 200]. Автор не дає чіткої вказівки на те, яке із цих значень використовує, однак загальний зміст вірша змушує розглядати як прийнятні обидві дефініції – соціально таврованої жінки, яка в той же час має “*золоте*” серце, а отже, йдеться про введення її образу до релігійної площини. Героя лякає сама можливість залишити її в кімнаті, його не полишає відчуття тривоги за її подальшу долю, і йому здається, що коли він покине її, то обов’язково має статися якесь масштабне потрясіння: “*раптом ріки затоплять кімнату*”, “*птахи почнуть битися в стіни*”, “*її поведуть на страту*”, “*сусіди почнуть рвати тіло її на частини*”. Тут можна говорити про внутрішній страх перед наслідками своїх вчинків. І цей страх настільки сильний, що наслідки можна порівняти ледь не з апокаліпсисом. Тому бажання залишитися і оберігати її сон стає домінуючим і символізує прояв глибокої ніжності до жінки.

У вірші-пісні “*Калискова*” автор створює всеосяжну атмосферу ніжності за рахунок відображення простих побутових явищ. Підтверджують це рядки “*ніжність буває такою простою*”. Вірш є свідченням, що для вияву найвищої міри емоцій людині достатньо звичних речей, як, наприклад, *засинати* і *прокидатися* поруч, “*відчувати, як ти засинаєш*”.

Ліричний герой не просто називає ці процеси, а вживає стосовно них слово “люблю”, яке творить анафору:

*Люблю засинати, коли ти поруч,
Люблю прокидатись, коли ти зі мною.*

А навіть коли такої можливості немає і між героями вимушена відстань, найвищий вияв ніжності передано роздумами про те, що можна просто “*лежати і думати про тебе, лежати і думати, що тобі сниться*”. Так само особливо лагідне ставлення виявляється у фразі “*Якщо ти будеш говорити вві сні, я буду теж говорити з тобою*”. Тричі повторюється рядок “*Повітря таке легке навесні*”, яке стає своєрідним обрамленням рефрену. Створює ефект легкості, легкого дихання в умовах повної гармонії з собою, оскільки ліричного героя наповнює глибоке почуття ніжності. Характерним для поетичної

творчості С. Жадана є бажання знати все про кохану жінку. Тобто йдеться про онтологію пізнання: “*Я знаю все про твої пригоди, про все, що ти вмієш, і все, що ти знаєш*”. Уже згаданий раніше елемент піклування про кохану людину, намагання оберігати її тишу і спокій теж створює почуття ніжності:

*В домі твоєму тихі кімнати,
Я хочу, щоб з ними нічого не сталося!
Я згоден і далі не засинати,
Щоби тобі спокійно спалось...*

Ніжність виявляється у словах “*тихі*”, “*спокійно*” та лексемах волевиявлення “*хочу*”, “*згоден*”, які підсилюють намагання героя втримати цю тишу і зробити все, аби зберегти спокій коханої. Важливе місце також займає час у творі. Це ніч, коли герой знаходиться далеко, але роздуми про жінку сповнюють його любов’ю. Загальну атмосферу ніжності, позитивних емоцій створюють епітети “*повітря легке*”, “*тихі кімнати*”, “*небо втомлене і заснуло*”. Це передає настрій, у якому може перебувати тільки людина в спокійному психічному стані, щаслива й умиротворена. Лексема “*завжди*” підсилює емоційність, оскільки герой ніби дає обітницю – завжди бути з тим, кого любить, бо ця жінка викликає в нього спокій і гармонію, умиротворення і легкість: “*Але в тому місті, де я засинаю, завжди буде місце для тебе*”.

Зовсім інший підхід до змалювання ніжності у вірші “*Що нам відомо насправді про ніжність?*” Декодувати цей твір можна з позиції розуміння вірша як своєрідної студії. Автор ніби пропонує дослідницький підхід до вивчення людської психології. Ставить собі завдання розібратися у різних гранях цього почуття. Однак, як і в попередньому

вірші, ліричний герой знову ж наголошує, що вся суть щастя насправді у простих речах, бо про ніжність *“насправді нам не відомо нічого такого”*. Сполучення *“нічого такого”* якраз наштовхує на думку, що в ніжності немає нічого надзвичайного, а проявляється вона у звичних, буденних речах. Автор занурює нас у соціальний контекст, у ті явища, які кожен може спостерігати навколо себе. Оскільки ніжність – це не просто жити з жінкою, а жити попри те, що іноді доводиться *“терпіти”*: *“Ніжність – це жити з жінкою, терпіти її невтішність”*. І соціальна складова посилюється з наступним рядком, коли на перший план виходить поширена проблема чи то жіночої зради, чи типової чоловічої недовіри, чи, може, таких типових розлучень, однак це не має значення в конкретному випадку, оскільки всі ці проблеми мають місце в сучасному суспільстві. Але ніжність до жінки, на думку С. Жадана, все одно проявляється в тому, щоб *“навчати її дітей, народжених невідомо від кого”*. Постає також тема піклування про кохану людину, виражена за допомогою дієслова *“охороняти”* (*“охороняти разом із нею всі її таємниці”*). Так само посилює відчуття ніжності й лексема *“дивуватися”*, яка визначає, що ніжність полягає в умінні дивуватися світу, який часом буває то *“тривожним”*, то *“чудернацьким”*. Тут постає авторська концептуальна картина світу, яка складається і з позитивних, і з негативних явищ, моментів, емоцій: *“дивуватися світові – тривожному, чудернацькому”*. Кульмінацією знову стає введення соціального контексту в інтимний:

*...працювати залізничником в місті,
де немає давно залізниці
і вокзал розбомбили ще в чотирнадцятому.*

В інтимну лірику вплітається дискурс російсько-української війни, у якому ліричний герой, як і вся країна, живе з 2014 року. Автор наголошує, що почуття ніжності здатне перемогти навіть такі відверто депресивні явища, як втрата роботи, бомбардування і війна.

Соціальний і особистісний дискурси проявлені також у вірші *“І жінка з чорним, як земля, волоссям”*. Ставлення ліричного героя до жінки виявляється в невтомному спостереженні за її буденним життям: *“живе собі, не переймаючись зовсім, поміж ранкового світла й вечірніх мороків”*. Поет зображує своєрідне урбаністичне середовище. у С. Жадана воно наповнене елементами неживого (*залізо, листям, крики, ринки, стадіони*) та живого (*пташині крики, фріки*) антуражу, який стає тлом для вивчення жінки. Ліричний герой добре знає об’єкт своїх емоційних переживань завдяки постійному спостереженню. Йому відомо, що вона ховає *“в куртці телефон і флягу”*. Наприкінці третьої строфи

ми розуміємо, що всі ці спостереження викликані великими емоціями, які автор відчуває до цієї жінки:

І я готовий палити сусідські будинки,
щоби вона звернула на мене увагу.

Масштабність дій, на які готовий ліричний герой, говорить і про масштабність образу цієї жінки у його свідомості. Цей образ настільки потужний, що герой вважає, ніби її увагу можна заслужити тільки такими гіперболізованими вчинками. Ця думка підтверджується рядками *“Я готовий влаштувати на її вулиці страйки”*. Страйки теж передбачають досить великий масштаб події, до того ж зануреної у соціальний контекст суспільної напруги, політичної кризи. Те саме стосується рядків *“Я готовий позбавити міста керування”*. Знову ж ідеться про створення масштабного хаосу з метою заволодіти увагою, вразити. Згадка про *“флягу”* як постійний атрибут цієї жінки викликає у героя бажання *“на портвейн перетворювати озерну воду”*. Тобто дати об’єкту своїх бажань те, що для нього важливе, і запропонувати це в надмірній кількості. Вірш знову повертає нас до авторського бажання простоти в емоціях: герой не вимагає від неї натомість нічого масштабного, а лише просить листів *“про життя й погоду”*. По суті, банальні речі, саме ті звичайні, буденні розмови, коли не важливо, що говорить кохана людина, аби тільки вона була поруч і щось говорила. Усі ці дії герой ладен влаштувати задля того, щоб *“лише б бути ближче до її ніжності й люті”*. Отже, з’являється бажання бачити жінку не тільки ніжною, але й у гніві. Однак це тільки посилює його ніжне до неї ставлення. До того ж далі ми розуміємо, що герой не претендує на її повну прихильність і на такі ж емоції з її боку, бо він ладен *“слухати її постійні байки про те, з ким вона спить і кого вона любить”*. Ці рядки засвідчують, що є неабияке бажання героя дізнаватися ще більше про об’єкт свого захоплення, тобто знову йдеться про онтологію пізнання. Однак як тільки ми починаємо думати, що він готовий на таке психічне приниження, як вислуховування про інших чоловіків, він одразу ж у наступній строфі заперечує це і виявляє готовність зробити все, аби стерти спогади про чоловіків з її пам’яті. Для цього він ладен оновити систему графічних знаків, якою не можливо було б розказувати про минуле. Отже, маємо близький С. Жадану філологічний спектр змалювання подій. Йдеться також про готовність знищити всіх, хто хоч щось пам’ятає і може це записати:

Я вигадаю нові літери та розділові знаки,
я вб’ю всіх старих поетів, які ще щось пишуть,
щоби вона забувала про те, що могла знати,
щоби вона дивилася в темряву й слухала тишу.

У цих рядках особливо прослідковуються постмодерні риси знищення, деконструкції старого світу без усвідомлення реальних наслідків. Нелюбов до старих поетів є яскравим проявом бунту проти старих форм літератури та способів вираження внутрішнього світу. Образ “старого поета”, якому кидається виклик, характерний і для інших віршів С. Жадана, зокрема “Музика для товстих”.

Для забуття використано образ дощу, як символу очищення, відновлення. А бажання героя, аби забуття жінки було сильним, наштовхує автора використати дієслово “залюбувати” при творенні метафори: “Дощ буде залюбувати пам’ять її невечерню”. Герой настільки прагне цього забуття, що навіть погоджується на те, аби жінка разом з усім минулим забула і його. Єдине, про що просить: “Лише про мене хай забуває в останню чергу”. Таке бажання мати можливість хоча б короткий час побути поруч з жінкою і є свідченням величезної до неї ніжності, але й одночасного егоїзму.

Філологічна тема, характерна для творчості С. Жадана, наявна також у вірші “Декому краще вдаються пригоlosні”. Ліричний герой захоплений жінкою, з якою опинився поруч, однак про яку абсолютно нічого не знає: “Якщо вона коли-небудь прокинеться – добре було б дізнатись її ім’я”. Жінка знову оповита загадковістю (чому вона нічого не може згадати й звідки в неї всі ці знання) і відчуттям ризику (Якби наряд перевірів її кишені – хтось би точно отримав нове звання). У творі проглядається вже характерний для С. Жадана наратив вияву співчуття до жінки за біль, завданий їй чоловіками. Він ніби стає на захист героїні й оголошує обвинувачення чоловікам:

Якби вона почала писати спогади про кожну з отриманих ран,
її книга мала б такий самий успіх, як Тора або Коран,
чоловіки читали б цю дивну книгу, відчуваючи власну вину,
і палили б її на площах столиці, перш ніж почати війну.

Далі автор змальовує чоловічу картину світу, зазначаючи, що вони не думають про наслідки і здатні руйнувати все хороше, що дає доля (“вони наповнюють його нічим”). Ці рядки ніби стають засторогою жінкам: навіть коли чоловік говорить “ми” (“спільне”), то все одно на перший план у нього виходить “я” (“вони мають на увазі своє”). І також дає пораду: “З ними краще не говорити про те, що буде, щоби не втратити те, що є”. Ліричний герой бачить жінку і як грішницю, яка розкаялась, і як злочинницю, яка однак викликає захоплення, бо добре тримається “на сповідах, на допитах і на суді”. Фразою “Вона говорила, що краще зброя в руках, аніж хрести на гербах” автор стверджує, що ця жінка готова боротися, а не чекати ласки від Бога. Також він бачить, якого

болю їй завдали пережиті раніше почуття (“*Коли вона вимовляла слово любов, я бачив кров на її зубах*”). Пік вияву емоцій, а саме ніжності, переданий в останній строфі, за рахунок риторичного звертання в поєднанні з формою наказового способу дієслова. Автор вдається до християнської моралі, молитви за ближнього. Ліричний герой звертається до янголів, молиться, щоб ця жінка отримала Божий захист: “*Стережіть її, янголи, беріть під крило легке. Скажіть їй хай зберігає спокій, коли входить в чергове піке*”. Герой розуміє, що у житті цієї жінки ще буде багато різних проблем, а тому така підтримка їй необхідна.

Часові площини у вірші ніби зміщуються: на початку маємо теперішнє, у середині – минуле, яке автор намагається вгадати, і у фіналі – його роздуми про її нерадісне майбутнє. Отже, ніжність проявляється в піклуванні про малознайому жінку, яка стала настільки важливою, що він хоче залишитися в її пам’яті: “*спитайте її при нагоді, чи вона взагалі пам’ятає мене*”.

У вірші “*Літо лишило тобі високу пшеницю*” любов і ласка змальовані шляхом звеличення простих побутових речей, які нагадують про героїню, і навіть доведення цих речей до рівня культу. С. Жадан уводить побутову лексику “*простирадла*”, “*рушники*”, “*книги*”, “*сорочки*”. Він убачає цінність цих предметів у тому, що їх торкалася кохана жінка. Це дає йому підстави порівнювати їх із цінністю плащаниці, якої торкалося тіло Христа. Ліричний герой проводить паралель між священними для християн обрисами Сина Божого на плащаниці та відбитками “*гострих ліктів*” жінки на простирадлі. І ніби в продовження християнського культу, який демонструє плащаницю як символ віри, автор так само готовий рятувати від зневіри усіх, “*кого охоплять сумніви*”, “*хто западе в зневіру*”, “*відступиться*” від кохання:

я вивішу цю тканину, темну, мов сутінки –
хай собі дивляться, хай дивуються.
Від того, чого нам усім бракує, немає ліків,
немає кордонів, немає іншого виходу.
Але подивіться на відбитки її гострих ліктів –
все було насправді, я нічого не вигадав.

Ліричний герой готовий рятувати людське почуття кохання за допомогою власного досвіду так само, як плащаниця багато століть рятує християнську віру. У цьому випадку він прирівнює себе до свідків християнського дива, тобто до людей, яким відкрилося те, що дано не всім. Але разом із цим даром на них покладається відповідальна місія розказати про це диво усім.

У творах С. Жадана часто присутня тема російсько-української війни, яка вже шість років триває на Сході України. І показово, що автору

вдається навіть на її тлі передати відчуття ніжності й піклування про близьку людину. Війна зображена ніби одна із площин звичайного життя, у якому є час і для болю, і для любові. Зокрема, це прослідковується у вірші *“Давай, скажи їй щось, зупини”*. У творі знову присутня тема буденних речей, коли навіть слова *“вугілля”* або *“зерно”* здатні бути проявом любові й ласки, якщо в потрібний момент розказувати про них коханій людині, яка потребує уваги, тобто маємо наявні постмодерні ознаки: пошук нових форм вираження ніжності. І цінність таких простих речей особливо збільшується в період війни:

Скажи їй щось, чого ніколи не говорив
Щось про людей і птахів, про тварин і риб
Щось про вічність вугілля і невагомість зерна
Про те, що життя має тривати навіть тоді,
коли триває війна.

Ніжність передана через бажання автора піклуватися про жінку, вберегти її від самотності, холоду й порожнечі: *“дивись, які тепер довгі ночі, які порожні дома”*; *“вона все одно найбільше боїться лишатись сама”*, *“найсамотніше почувается саме в юрбі”*. Тому вірш стає своєрідним спонуванням. І спонукальної семантики йому надає велика кількість дієслів у формі наказового способу: *“скажи”*, *“зупини”*, *“не відпускай”*, *“дивись”*. Ліричний герой ніби переконує сам себе зробити рішучі кроки, проявити свою ніжність так, як не робив цього раніше. Він розуміє, якщо жінка залишиться, то *“її святі будуть суворі та злі”*, але все одно просить сам себе не відпускати її, *“доки сонце проступає в імлі”*. Тобто поки темно і страшно – і героїні, і самому ліричному герою.

Подібна сюжетна лінія прослідковується у вірші *“Птах уночі забивається до кімнати”*. Перша строфа просякнута тривогою жінки, яка випадково опинилася в одній кімнаті з ліричним героєм. Її втілено в образі птаха, що *“забивається”*, *“хоче вирватися”*, *“ріже повітря”*, *“сторожко завмирає”*. Ліричний герой намагається заспокоїти її, проявляючи добро й лагідність. Його прагнення вкладено у низці риторичних запитань: *“Якими шрами тебе дивувати, якими стигмами? Якими тримати словами та вчинками?”* Знову присутня згадка про стигми як про спосіб підтвердження чуда, що знову ж є своєрідною алюзією до образу Ісуса Христа. Герой намагається продемонструвати будь-яке диво, аби тільки воно змогло втримати жінку в цій кімнаті. У цьому й проявляється його ніжне до неї ставлення. Та поки єдиним дивом стає його величезне бажання її втримати. Він чітко дає зрозуміти, що не матиме до неї ні образ, ні скарг і ні про що не проситиме. Його велика сила бажання втримати передана за допомогою антитези:

Найбільше мені б хотілося тебе не відпускати,
найменше б мені хотілося тримати тебе тут силою.

У творі присутня така художня деталь, як відчинене вікно, яке ніби втілює відомий афоризм «якщо любиш – відпусти». Герою потрібно, щоб жінка залишилася добровільно, щоб справді мала бажання залишитися. Для цього вірша, як і для багатьох авторства С. Жадана, характерна тотальна невизначеність, що також є рисою постмодерної літератури. Читач так і не знає, чи залишилася дівчина, бо це, зрештою, не важливо. Важливим є епізод зафіксованих переживань ліричного героя.

Деякі вірші представляють авторську парадигму світу, у якому ніжність і біль крокують поруч і стають невід'ємною складовою реальності. Наприклад, у творі *“Можливо, я просто не вмю передати все це словами”* ліричний герой наголошує, що почуття надмірно переповнюють простір: *“просто цей світ не може в собі вмістити такої кількості болю й такої кількості ніжності”*. Притаманна С. Жадану філологічна тема втілена в сповненому ніжності словосполученні *“приголосні твого шепоту”*. Змалювання жіночого голосу також часто стає проявом великого почуття до жінки, як, наприклад, у вірші *“З чого все почалося?”*: *“в неї навіть не голос – в неї багатоголосся”*. Так само у цьому творі присутні вже традиційні бажання *“разом засинати”*, *“разом прокидатись”*, і цінувати вміння любити *“як найвищу здатність”*. Почуття ніжності знову проходить паралельно з вірою: *“Що тримає птахів угорі? Очевидно, віра. Що тримає рибу в ріці? Очевидно, ніжність”*. У творі також порушена важлива для поета релігійна тема: *“І навіть коли розповідала про ефірні сполуки, здавалося, що переказує Христові муки”*. Ці рядки, з одного боку, засвідчують розуміння ліричним героєм глибини емоцій жінки, а з іншого – стають черговим свідченням авторського вміння вивести звичайні речі до рівня релігійної цінності.

Підсумовуючи, зазначимо, що в інтимній ліриці С. Жадана, яка безперечно є прикладом постмодерної творчості, ніжність стає своєрідною особистісно-соціальною категорією. Її начебто не існує окремо від важливих суспільних тем, які стають тлом для вираження емоцій. Філософський та психологічний аспекти ніжності представлено в авторській парадигмі у вигляді співчуття, надмірного піклування, прохання захисту у вищих сил для коханої жінки. У світоглядній моделі поета змалювання ніжності домінує її пояснення через звичайні, буденні речі, які натомість можуть мати таку ж цінність, як і релігійні культи (наприклад, плащаниця, якої, на думку вірян, торкалося тіло Христа, і простирадло, якого торкалося тіло коханої людини). Культурний і соціальний контексти тісно переплітаються. Автор часто порушує гостросоціальні і релігійні теми під час змалювання почуттів любові й ласки, зокрема,

однією з таких тем стає російсько-українська війна, яка нині триває і має значний вплив на його світосприйняття.

Bibliografia

- Бабенко А. *Урбаністичний простір як деконструкція людяності у книзі Сергія Жадана «Месопотамія»*, [в:] Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство), 2016, № 1 (17), С. 20–26. [в:] Електронний ресурс: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2016/06/5.17.16.pdf> (9.03.2020).
- Бондаренко Л. *Порівняння у художньому мовленні Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник»)*, 2014, [в:] Електронний ресурс: <http://ekhsuir.kspu.edu/xmlui/handle/123456789/905> (9.03.2020).
- Должикова Т.І. *Своєрідність художнього мовомислення Сергія Жадана*. [в:] “Лінгвістика”, 2013, № 2 (29), С. 131–136.
- Доній Т.М. *Сецесійні мотиви в творчості поетів постмодерністів: компаративний аспект (на прикладі лірики Грегори Корсо та Сергія Жадана)*. [в:] “Літературознавчі студії”, 2017, Вип. 1(1), С. 164–174.
- Лавринович Л., Салаган М. *Міфологізація часопростору у збірці С. Жадана «Месопотамія»*, [в:] “Молодий вчений”, 2014, № 12 (15), С. 225–228, [в:] Електронний ресурс: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2014/12/52.pdf> (9.03.2020).
- Матусяк А. *«Из чего же сделаны наши мальчишки?» Маскулінний дискурс у прозі Сергія Жадана в постмодерному горизонті*, 2012, [в:] Електронний ресурс: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10926> (9.03.2020).
- Матусяк А. *«Між мертвою індустрією та молодою демократією». Постколоніальний діалог із минулим у прозі Сергія Жадана*, 2015, [в:] Електронний ресурс: <http://uamoderna.com/md/matusyak-zhadan-prose> (9.03.2020).
- Тараненко К. *Прагмалінгвістичний аналіз антонімів у поезії Сергія Жадана*, 2017, [в:] Електронний ресурс: <http://biblio.umsf.dp.ua/jsrui/handle/123456789/2364> (9.03.2020).
- Татенко В.О. *Ніжність як прояв людської душі і предмет психологічного дослідження* [в:] Соціальна психологія, 2009, № 5, С. 15–34.
- Чутора М.В. *Підходи до розуміння сутності явища стигми*, [в:] Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія “Педагогіка, соціальна робота”, 2012, Вип. 24, С. 199–203.
- Шаф О. *Топос міста в поезії Сергія Жадана як маскулінізація світу*, [в:] Актуальні проблеми слов'янської філології, 2010, Випуск XXIII, Частина 2, С. 411–417, [в:] Електронний ресурс: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38100/51-Shaf.pdf?sequence=1> (9.03.2020).

ANEKS

Раїса Мовчан¹

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

ORCID 0000-0002-9516-2509

Z ARCHIWUM UKRAIŃSKIEGO MODERNIZMU

До історії однієї автобіографії

On the History of one Autobiography. Andriy Chuzhyi (1897–1989) – is one of the most talented Ukrainian avant-gardists of the 1920–1930th. He belonged to the futurist cohort, namely the Aspanfut group headed by Mykhailo Semenko. He published his works in „Semaphore to Future” almanac, „Globe” and „New Generation” journals, „Bolshevik” and „Proletarian Truth” newspapers, etc. At the end of 1920th he moved to Moscow, however did not avoid repressions. In 1934–1939 he was at Solovki, in 1939–1953 at “open prison” in the remote regions of Russia. After release he returned to creative work. He visited Ukraine several times trying to restore old friendships and publish his works. However his poems, verses, prose sketches, experimental novel in verse-visual form *Bear Hunts the Sun* remain little known. Most of his artistic legacy can be found in archives of Kyiv as well as other unique materials documenting complex events of totalitarian times in Ukraine.

Keywords: Andriy Chuzhyi, futurists, repressions, archive materials.

Футуристична молодість

Андрій Чужий (під цим псевдонімом, а також Агу друкував свої художні твори Андрій Антонович Сторожук) нині добре відомий хіба що фахівцям із українського футуризму. Зокрема, один із них, Олег Ільницький його вірші означив як „екстравагантні і провокативні”. У сучасній же історії літературного процесу 1920-х років його творчість загалом не займає якогось вагомого місця. Однією з причин цього можна вбачати існування лише однієї прижиттєвої збірки *Поезії* (1980), упорядкованої Наталією Костенко, коли автор був уже 83-літнім², скромно доживаючи свого віку в Москві, натомість майже не згадуваний в УРСР. Журнальні

¹ **Поштова адреса:** вул. Ахматової, 6, кв. 360, 02068 Київ. **E-mail:** raya.movchan@gmail.com

² А. Чужий, *Поезії: Вірші та поеми*, Київ 1980.

ж публікації доби „розстріляного відродження” на той час уже стали бібліографічною рідкістю. А якщо додати ще й довготривале (1934–1953) таборово-поселенське минуле митця як репресованого, то його така неласкава творча доля видаватиметься більше закономірністю, ніж винятком. Хоча справжнім винятком у цій типовій ситуації став його художній світ, не зломлений, не підкорений, незмінний до останку.

Колись Олексій Полторацький у листі до А. Чужого писав: „Гео Шкурупій казав мені років сорок тому, що він знає трьох натхненних поетів семенкового гарту: самого Михайля, себе і Вас”³. Ці слова свідчать про його визнання сучасниками, зокрема побратимами-футуристами.

Народився майбутній письменник 17 липня 1897 р. в Умані, у незаможній робітничій родині. Тому працювати довелося вже з юних літ („вдома на городі”, у парку Софіївка, на будівництві). Однак вдалося закінчити двокласне міське училище. З ним училися майбутні поети Іван Кулик та Езра Фінінберг, із яким товаришував усе життя. Після спеціальних курсів служив телеграфістом на різних станціях Уманського, Ковельського відділень, найдовше – на ст. Тальне. Саме з цим мальовничим містечком на річці Тікич пов’язані його найприємніші спогади про юначу пору. Під час радянсько-польської війни 1920-го року якийсь час працював у політвідділі Першої кінної армії Семена Будьонного, а також завідувачем підвідділу Волинського губкому (м. Житомир).

Окрім училища, якусь іншу систематичну освіту А. Чужий так і не здобув. Тому упродовж усього життя за будь-яких умов він активно займався самоосвітою, багато читав. Скажімо, як згадував, у роки війни й розрухи „книжки українські тоді діставати було складно. У державних і шкільних бібліотеках їх не було, лише в приватних бібліотеках. Я діставав українські книги в таємній приватній бібліотеці С. Козловської, яка містилась на околиці загородної вулиці”⁴. Його „літературними кумирами” поступово ставали Сократ і Сковорода, Андрій Платонов й Екзюпері, Уїтмен і Поль Елюар, Марсель Пруст і Борис Пастернак, Марина Цветаєва, Михайло Пришвін, Федір Достоєвський, Леся Українка, Олександр Блок, а також Михайль Семенко, Осип Мандельштам, Євген Плужник, Максим Рильський, Микола Зеров, Анна Ахматова, Едуардас Межелайтіс. Відчуває особливу близькість із Мікалоюсом Константінасом Чюрльонісом, який „в своїх картинах, музиці створив культ сонця, олюднив його – приручив і щедро проситив ним всі свої твори”⁵. Отож не дивно, що свою дорослу

³ Лист О. Полторацького до А. Чужого від 31 грудня 1966 р., ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од.зб. 39, арк. 1.

⁴ Лист А. Чужого до літературно-красназничого гуртка с. Вишнокільці на Уманщині, ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 44, арк. 3.

⁵ Лист А. Чужого до Н. Дубовської від 12 березня 1969 р., ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 30, арк. 3.

трудова діяльність у 1919 р. він розпочав із посади завідувача українською секцією Уманської народної бібліотеки. Дякуючи наполегливій самоосвіті, А. Чужий розвинув свій творчий діапазон – культурологічна складова його поезій (від згадок, алюзій, обігрувань до стилістичних особливостей) досить широка й розмаїта.

У грудні 1919-го він вступив до ВКП(б) – юначий максималізм таки взяв гору й у його тодішньому політично-громадянському житті. Під час радянсько-польської війни (квітень – жовтень 1920 р.) його скерували до Політвідділу 1-ої Кінної армії під командуванням С. Будьонного. Якраз у квітні-травні вона зосереджувалася в Умані й брала участь у Київській операції, а в червні звільнила Житомир і Бердичів. До речі, невдовзі його ненадовго залишили в Житомирі на партійній роботі. Власне, відтоді А. Чужого вже більше цікавили мистецтво, література.

Театр також був його захопленням. Якраз Кийдрамте (Київський драматичний театр, створений навесні 1920-го) на чолі з Лесем Курбасом у свій перший літній сезон перебував у Білій Церкві та його рідній Умані. Після цього в Умані було засновано театральну студію, яку очолив тоді ще невідомий Микола Бажан. Її пробував відвідувати й А. Чужий. У спогадах, використаних у прозмініатюрах 1954–1967 років, він згадує (чи моделює) зворушливий серпневий епізод 1921 р. У парку Софіївка і своє знайомство з Л. Курбасом та М. Семенком⁶. Очевидно, подібні знайомства неабияк вплинули на все його подальше творче життя.

Він одразу прийняв „правила” й „закони” українського футуризму, який на той час визнали в мистецьких колах. Та, на відміну від інших, А. Чужий залишився вірним йому назавжди. Членом Аспанфуту, заснованого М. Семенком, Олексою Слісаренком, Миколою Терещенком, Василем Алешком (Олешком) у листопаді 1921-го, також став беззастережно. До них приєдналися Юліан Шпол і Гео Шкурупій, дещо згодом – М. Бажан. Аспанфут на цьому етапі підтримували Фелікс Якубовський та Іван Кулик.

У 1922 р. У київському альманасі панфутуристів „Семафор у Майбутнє” з’явилася перша поетична публікація А. Чужого. Разом із *Моїм портретом* там було надруковано вірш *Ми з Семенком на смітнику*, у якому автор епатажно-футуристично проголошував:

Семенко брате я теж кудлатий
наробим дива у світа хаті
ковтнемо вічність
утопим сонце
запалим ніч і ляжем
спати сатані в уха
Михайлю брате

⁶ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 16, арк. 15–22.

У грудні 1922 р. від сухот помирає його перша дружина Ліда Гуревич. Біль невігойної втрати залишиться з ним назавжди – присвячену дівчині з „теплыми-теплыми очима, глибокими, як небо” тодішню поему *Голосіння* у зрілому віці він переписуватиме 18 разів...

Отже, була вагома причина негайно перебраться з Умані до Києва і з головою пірнути у вир футуристичного мистецького життя. Тим паче, що й тодішнє літературне середовище було для нього досить сприятливим. Річ у тім, що від січня 1923-го він приступив до роботи кур'єром контори видавництва „Більшовик”, яке існувало при однойменній газеті. Панфутуристи тоді були в ній незаперечними фаворитами. Уже в жовтні А. Чужий став постійним співробітником цього потужного київського часопису – спершу як журналіст, а через рік – референт-рецензент редакції. У ній пліч-о-пліч працювали його друзі-однодумці М. Семенко, Гео Шкурупій, що вже було немало. Крім того, Самійло Щупак, який невдовзі замінив М. Семенка на посаді головного редактора, досить терпимо ставився до тісного співробітництва з футуристами. Лідер футуристів М. Семенко відповідав у газеті за літературну сторінку. Тут друкували свої перші художні твори майбутні «метри» української літератури Юрій Яновський, М. Бажан, Григорій Косинка та ін. Тут розміщували рецензії й огляди, повідомлення про мистецькі події – неспроста склалося враження, що тодішній „Більшовик” „захопили” футуристи. Така дружня, творчо сприятлива атмосфера оточувала молодого поета в Києві. В архіві зберігається групове фото 1923 р., на якому А. Чужий тримає в руках „Семафор у Майбутнє”, а на його звороті красномовний підпис: „Демонстрация метода «сочетательного диалога»”⁷.

Не дивно, що в цей київський період свого життя А. Чужий активно друкується не лише у „рідному” „Більшовику”, у його журнальному додаткові – „Глобусі”, а й у газеті „Пролетарська правда”, додаткові до газ. „Вісті” „Література, наука, мистецтво”. У листопаді 1923 р. на основі своїх ранніх публікацій навіть підготував „деструктивну” збірку, яка мала називатися *А ніч палає. Пісня самітника*, інший варіант – *Під здохлим небом. Пісні самітника*, проте так друком вона й не з'явилася.

Газета „Більшовик” дедалі частіше з'являлася з перервами. Очевидно, А. Чужий змушений був шукати нову роботу. Так, із архівних джерел довідуємося, що наприкінці 1924 р. його запрошували до співпраці в редакцію журналу „3-ій фронт”, до ілюстрованого двотижневика „Журнал для всіх” (при видавництві „Червоний шлях”). У липні 1925 р. видання „Більшовика” було остаточно припинено – від листопада 1925 р. „до осені 1926 р.” поет викладає українську мову й літературу в єврейській трудшколі № 103 (на Деміївці в Києві).

⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 45, арк. 20.

Загублений у снігах?

У 1926 р. А. Чужий познайомився з московською студенткою Наталкою, яка, мандруючи Україною, опинилася в Умані. Незабаром одружився з нею й переїхав до Москви. Деякий час, за його ж свідченнями, працював у бібліотеці, викладав. Серед документів про службову діяльність⁸ єдина офіційна довідка про те, що письменник від 1 листопада 1930 р. до 25 січня 1933 р. був перекладачем Української секції в Управлінні справами РНК СРСР і Ради праці й оборони СРСР.

Проживаючи в Москві, усіяко намагався підтримувати зв'язки з українськими побратимами. Згадує свою молодість в Україні й дуже часто ностальгує, що супроводжуватиме його упродовж усього життя. Так, у 1928–1929 рр. пише вірш *Мені приснився Париж*, присвячений „доброму другу” Павлові Врублевському, із яким вони часто колись мандрували селами Уманщини. А в 1969 р. згадає таке:

„Павло захоплювався етнографією, фольклором, археологією. Він був збирачем народних пісень, легенд, писанок, вишивок тощо; брав участь в розкопках з учнями Щербаківського (вчитель історії уманської гімназії). Я іноді ходив з ним охоче. В той час з Павлом ми часто сиділи над Тікичем, читали Нечуя-Левицького *Кайдашеву сім'ю* або Коцюбинського, Лесю Українку”⁹.

„Нова генерація” постійно запрошувала давати матеріал для публікацій, на що радо відгукувався. Так, упродовж 1927–1928 рр. У ній було надруковано перші частини його сміливого прозового експерименту (хоча і з великою дозою поетичного начала) – візуального роману *Ведмідь полює за сонцем*, який, попри й негативні відгуки, увагу до себе привернув. Як згодом наголосив О. Полторацький, „уривок з роману Андрія Чужого був цікавий тим, що автор вдавався тут до прозового «поеозомалярства», тобто розміщував текст на сторінці так, щоб він створював зображення того, про кого йшлося”¹⁰. Саме в цей час на сторінках „Нової генерації” друкувався й „екранізований роман” *Інтелігент* Леоніда Скрипника, чимала „малозрозуміла поема” Гео Коляди. У такому сусідстві ці твори не лише увиразнювали особливості тодішньої української авангардної прози, а й свідчили про присутність її окремої гілки.

„Нова генерація” надрукувала також його вірш-шараду *Мачх*, присвячену російському художнику-авангардисту Володимирі Татліну (1885–1953), який був щирим другом українських футуристів.

⁸ Див.: ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 41.

⁹ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 44, арк. 3.

¹⁰ О. Полторацький, *Михайль Семенко та „Нова генерація”*: З книги життя, Вітчизна, 1966, № 11, с. 197.

У „позагруповому” „Літературному ярмарку” (1929, № 3), який „оформляв” Майк Йогансен, одразу після його передмови *До книги сто тридцять третьої* було вміщено вірш А. Чужого *Ясносте, ясносте, ясносте!*, „з любов’ю” присвяченого „ворогам напоїв і тютюну”, тобто написаного цілком у річищі тодішніх проголошуваних антикампаній і цілком у стилістиці футуризму.

Подібні публікації, звісно ж, окрилювали добровільного переселенця, вселяли надію на сприятливі обставини для творчості. Рідні також не забували. Так, 1932 р. У нього гостювали мама Марфа Василівна, сестра Марія Зелінська з племінником Зіньком, брат Антон із дружиною Ольгою. Здається, ніщо не віщувало біди.

У грудні 1934 р. А. Чужого заарештували – як і багатьох його побратимів у самій Україні – у зв’язку з убивством першого секретаря Ленінградського міського комітету ВКП, члена Політбюро ЦК Сергія Кірова. Отож, відтоді перестав і писати. Як із болем зізнався,

„...мої «пісні» не ставши самостійно на ноги, не одягнувшись в крила – обірвались. Я примушений був розлучитися зі своїми мовчазними друзями – книгами і замовчати більше як на п’ятнадцять років. Я поїхав від рідних людей, друзів і місць, від друзів книг далеко на північ: доучуватись – жити, працювати, любити й ненавидіти в Академію Живого Досвіду (АЖД)...”¹¹.

Безумовно, А. Чужому ще „пощастило” (один із розділів його роману так і називався *Ведмідь прийшов на світ „у сорочці”*), адже на Соловках, звідки майже ніхто не повертався, він таки вижив. Як напише згодом в автобіографії, від 1934 р. до грудня 1939-го перебував „у трудових таборах в Карелії” – так узагальнено називає Соловецький табір особливого призначення (СЛОН), найбільший радянський концентраційний табір для репресованих у 1920–1930-х рр., який було організовано на Соловецьких островах. У листах „звідтіля» до синочка Слави” цей Соловецький табір називав „Великим Куліковим болотом”¹², розповідав, що в Ісакові доглядає корів, телят, згодом копає й ремонтує старі канали для осушення боліт. Йому, як бачимо, „пощастило” ще й тому, що не був в ізоляторах, карцерах, одиночках, а мав можливість працювати й вільно пересуватися, навіть іноді відчувати радість від життя. Він також розумів, що в інших склалося інакше. У липні 1937 р. поетично занотував (зашифровував):

„У Білому морі біля Соловків зі сміливими людьми – з Лесем Курбасом, Гео Шкурупієм і Миколою Зеровим в ясні липневі вечори купаються

¹¹ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 15, арк. 78.

¹² ЦДАММ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 15, арк. 140.

Місяць й білі зорі зі співзір'я Чюрльоніса. А недавно недалечко від того місця, де я пас теличок і телят, в Біле море впало – впірнуло Велике Сонце, мов у колиску»¹³.

Цей запис він неспроста „покропив Живою водою – відживив” 5 липня 1978 р. У недрукованій автобіографії 1970 р. дізнаємося нові цінні деталі:

„Не дали кінчити вуз, «взяли» й послали на 19 років заново перевчитись до «Академії Живого досвіду», де я зустрівся з чарівними людьми з намагниченими душами, здобув десяткм справжніх побратимів. Де близько дотикався до душ таких українських велетнів культури як Лесь Курбас, М. Зеров й іншими. Там я пас телят з профес. Яворським. Валив ліс з літератором Морозом, грузив всі типи шпал, будував лісові дороги і т. і.»¹⁴.

У листах до сина він також звертає його увагу на надзвичайно красиву природу островів – щедро умонтовує оповідки про неї.

Після ув'язнення в грудні 1939 р. відбув на вільне поселення „на Челябінщину”, зокрема в Бродокалмак. Там же отримав професію бухгалтеря, за допомогою якої можна було б себе прогодувати. В архіві письменника є листівка від приятеля з часів футуристичної молодості М. Бажана, датована, імовірно, 1944 р. (штемпель невиразний), на якій можна прочитати: „Про себе повідомте мене докладніше, на яку роботу Ви б якнайохочіше пішли”¹⁵. Проте навряд чи так усе добре складалося, бо в Бродокалмаці затримався ненадовго, у 1947–1953 рр. Уже мандрував Калузькою та Калінінською областями, постійно шукаючи роботи.

Ось характерний запис тих часів:

„ «Святкую» 29–30 день свого безробіття. Не можу знайти собі не те що бажаної, а якої-небудь роботи. Замість того, щоб прагнути до «рідної хати» – я не прописаний в жодному будинку на відстані близько 1500 км від «рідної хати» на Україні і на 238 км від «р[ідного] дому», де притулилась моя трьохчленна сім'я. З 7 до 10 години вечора в суботу 29 квітня тиняюся по Р[жеву] під час дощу з думками, «чи скоро припиниться дощ і чи знайду я сьогодні сухий куток, щоб переночувати...?»»¹⁶.

Тоді, в 1950-му році в м. Ржеві на Волзі, йому поталанило на „добрих людей”, які його, безробітного, без прописки, обігріли й нагодували, пустили жити у своєму домі.

¹³ А. Чужий, *Твори*, Черкаси 1997, с. 76.

¹⁴ Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського, ф. 274, № 361, арк. 3.

¹⁵ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 37, арк. 1.

¹⁶ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 15, арк. 55.

Сім'я (дружина, син, донька) мешкала в Москві, з рідними він не мав права зустрічатися. Тому, ризикуючи „втратити волю”, кілька разів робив це таємно:

„Сів в поїзд і зі мною тривога. Я їду до Москви, хочу побачити-послухати, потертись носами з близькими, рідними, але ж я в Москву не маю права в'їздити. Їду знову на риск. Кожна така поїздка додає сивинки на голові і в душі. Та я не їхати – теж не можу і я їду до милої забороненої на радісні муки. І кінця цим мукам не видно. Радгосп на Пратві. [19]49 р. Москва”¹⁷.

У статусі ось такого безправного „вільнопоселеного”, попри всі побутові негаразди, поневіряння „безмежними просторами Росії” намагався повернутися до творчості, адже залишився „живим”. Зокрема, від 1950-го збирав матеріал для роману з радгоспного життя *Чого ж ти стоїш?*, але так його і „не виносив під серцем”. Поезії писалися краще, бо в них зранена душа знаходила надійний притулок і хоча б коротке заспокоєння. Починаючи від 1948 р., надсилав їх в Україну, проте рукописи поверталися. Звернімо увагу на прикметний рядок із *Життєпису*: „Крім Рильського на мої листи ніхто не відповідав”¹⁸. Справді, в архіві М. Рильського у відділі рукопису Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України зберігається їхнє невелике листування (Див.: ф. 137). Це 2 листи від А. Чужого, надіслані з Калузької області (від 2 квітня 1948 р., 7 липня 1949 р.), 2 листи з Москви (за березень 1962 р., від 7 серпня 1963 р.), а також 4 листи самого М. Рильського: від 29 травня 1948 р., 28 і 30 листопада 1956 р., 26 березня 1962 р.

Це листування є незаперечним доказом людяності Максима Тадейовича, який переміг страх спілкування з репресованим. Щоправда, збереглися ще два коротенькі листи від Іллі Еренбурга від 23 травня 1948 р. і 5 червня 1950 р.

У червні 1953 р., одразу „після смерті Сталіна”, з А. Чужого було знято судимість, тому його повернення до родини в Москві на цей раз було легальним. З'явилася надія по-справжньому зайнятися творчістю, обізнатися до українського читача. Одразу ж кидається до спогадів, уцілілих документів, упорядковує й переписує давні рукописи, зокрема шліфує давні розділи з роману *Ведмідь полює за сонцем*, створює нові, перекладає, пише автобіографічні прозмініатюри, у які часто вплітає спогади зі свого минулого і які мали стати його продовженням. „На черзі ще повість про матір. Гора не опрацьованих щоденникових записів за 20 років, листів. Не перестаю писати свої «прозмініатюри», вірші

¹⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 15, арк. 100.

¹⁸ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 26, арк. 3.

й переписувати перли-шедеври інших поетів й дещо перекладати на рідну мову¹⁹ – читаємо в *Життєписі* А. Чужого.

Останні прозмініатюри, або Український футурист 1970-х

У 1960-х роках мешкав у тихому й зеленому районі Москви з поетичною назвою Черемушки. До речі, цей район привабливий для проживання й нині. Очевидно, влаштувався працювати бібліотекарем – ідеальну для нього роботу. У тодішній прозмініатюрі *Дорога й пісня* писав: „Я не уявляю собі, куди б я дівав свою утиснену невдачами душу, коли б крім життя я не був безнадійно закоханий в книги. Я з книжок витискаю для своєї пораненої душі «жень-шень» і ним здійсмаю з неї всі болі. Йду до бібліотеки, як закоханий на побачення²⁰».

У Покровці, що під Москвою, мав дачу з розкішним садком, пасікою. Певно, цей природний куточок нагадував йому рідну Уманщину, Софіївку, бо ж називав його зовсім ніжно-сентиментально – Казкою. Сюди часом приїздив із дружиною, синами Славою (Броніславом) та Олегом, невісткою Людою, онуком Андрієм. Проте бував і сам, утікаючи від світу та людей, намагаючись утекти й від себе самого – туга за нездійсненою творчою реалізацією виразно проступає між рядками тодішніх рукописів. Дарма що за кожної нагоди відвідував Україну, поступово відновлювалися давні знайомства та зв'язки.

Так, у листі від 5 серпня 1957 р. М. Бажан обіцяв довідатися про долю віршів А. Чужого, надісланих до журналу „Дніпро”. А в 1961 р. підбадьорливо писав йому до Москви:

„Оце якраз лежить переді мною ціла папка – спогади різних людей про Леся Курбаса. Різні люди – різні й спогади, але твої спогади були б дуже до речі. Не знаю, чи їх надрукують – нині не дуже на «звідтіля» охочі, але ти мусиш написати. Не надрукують – передамо до музею. Прийде час – надрукують²¹».

Невідомо, чи відгукнувся саме тоді А. Чужий на це прохання з Києва. Однак, можливо, воно й стало поштовхом описати свою зустріч із Л. Курбасом і М. Семенком у прозмініатюрах за 1954–1967 рр. І час надрукувати ці спогади, нарешті, надійшов – подаємо їх тут.

У вересні 1963-го А. Чужий гостював у Гостомелі (неподалік Києва) у брата Антона. Кілька разів бував в Умані, очевидно, зупинявся

¹⁹ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 26, арк. 1–3.

²⁰ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 15, арк. 58.

²¹ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 37, арк. 4.

в брата Івася. Це було, зокрема, улітку 1965 р. (є фото з племінницею Лідою Дубенко), а також улітку 1967-го, коли святкував своє 70-річчя. До ювілею підготував і нові збірки творів, що збереглися в його архіві.

Тоді ж, у 1967 р., познайомився з Іваном Драчем, проте їхня зустріч була невдалою – А. Чужий видався сам собі надто скромним, закомплексованим, щоб претендувати, скажімо, на листування.

Творчість віднині посідає в його житті центральне місце.

Крім ліричних поезій, пише *Останні прозмініатюри* (конкретна й водночас загальна назва створеного в 1960–1970-ті) – дуже своєрідний за формою художньо-біографічний матеріал, зібраний у кілька зшитків (чи папок), які нині знаходяться також у його архіві. У них минуле тісно переплітається з теперішнім, поряд із щоденниковими замальовками – спогади про „бабку Тодоску”, батька, онука Альошу тощо. Особливо чітко нині можна простежити і зв’язок автобіографічності *Останніх прозмініатюр* із романом *Ведмідь полює за сонцем* – і там, і там є ті ж персонажі, наскрізні образи, символи, описи. Цей зв’язок підтверджує й сам автор у листі до літературно-краєзнавчого гуртка с. Вишнокільці на Уманщині від 12 лютого 1969 р. Згадуючи про своє дитинство, юність, зокрема, наголошує:

„Про все це я згодом розповім в своєму романі *Ведмідь полює за сонцем*. Там буде моє дитинство в Умані, мої молоді роки, робота на залізниці, самовиховання, початок творчого шляху, педагогічна, бібліотечна діяльність, шукання, захоплення, сумніви, голод, любов, одруження, мандри на північ, Сибір. Життя-робота в Києві, Москві, на півночі Карелії, Сибір (Урал), Калінінщина, Калужчина. Три частини з цього роману вже написано. *Дитинство й Любов і голод* – це якась 3-тя чи четверта част[ина] роману. Дуже хочу встигнути його закінчити й довести до читача ще за життя”²².

У 1960–1970-х роках налагодився регулярний зв’язок „із давнім товаришем по «Новій генерації»” О. Полторацьким, якому надсилає на рецензування свої вірші, прозу. У згаданому листі критик писав до Москви:

„...кількісно дуже мало знаю Вашу творчість, але те, що читав, залишило в мене враження чогось дуже тонкого, оригінального, емоційного [...] що буде в моїх силах, щоб якось допомогти Вам показати себе українському читачеві, – адже в цьому Вам за всі минулі десятиліття не щастило, – думаю, що з двох причин: відірваності від України й незвичної форми Вашої творчості”²³.

²² ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 44, арк. 4.

²³ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 39, арк. 1.

Через рік, отримавши від А. Чужого чергову порцію *Прозомініатюр*, наголошував, що вони залишили

„враження виключної оригінальності й самобутності, великого ліризму, такої ж душі й, зокрема, дуже глибокого проникнення в дитячий світ (це мені особливо запам'яталося після прочитання Ваших *Ведмежат* у «НГ»). Додам, що нині пішли інші, ліберальніші часи і, можливо, цілковита своєрідність і подекуди парадоксальність Ваших мініатюр нікого тепер не злякає”²⁴.

О. Полторацький передав надіслані з Москви рукописи *Мої батьки й діти й Тепло людське* до видавництва „Радянський письменник” (інша версія – до „Дніпра”). Що ж до віршів А. Чужого про дітей завагася, тому передав їх до Наталі Забілої. Про цю поезію загалом вона „не взялася судити, бо «традиціоналістка»”, але визнала її „творами про дітей, а не для них”. Проте всі намагання доброзичливців повернути (чи відродити) А. Чужого в Україні поки що були марними.

Крига почала скресати в 1968 р. – за сприяння М. Бажана „Вітчизна” надрукувала вірш *Ми з Семенком на смітнику* із супровідною статтею О. Полторацького. Чималу добірку *Прозмініатюр* у 1970 р. надрукував „Жовтень”. Тоді ж А. Чужий побував у Києві, передав на зберігання до ЦДАМЛМ УРСР частину свого архіву, іншу частину мав передати в серпні 1972 р. також особисто. У № 2 спілчанського альманаху *Поезія* (1972) було надруковано добірку його поезій. Проте у травні раптово припинилося його листування зі співробітниками архіву-музею. У 1973–1974 рр. чималу частину свого московського архіву А. Чужий передав до Інституту рукопису Національної бібліотеки ім. В.І. Вернадського. Там зберігаються рукописи творів, підготовлених збірок *Записки пастушка-мрійника*, *Поети й бджоли*, листи, автобіографії тощо. Передав із великою надією на повернення в українську літературу, адже в автобіографії 1970 р. писав: „Так чи інакше, а я вистояв і зберіг себе спроможним ще писати рідною мовою доки не висловлю все, що було загальмоване на 40 років”²⁵.

Однак лише 1980 р. у Києві в „Радянському письменнику” з’явилася довгождана книжка *Поезії: Вірші та поеми*, упорядкована знавцем українського футуризму Н. Костенко.

Помер А. Чужий 25 вересня 1989 р., похований у Москві.

Не судилося, отже, йому побачити свої твори в антології „Український футуризм”, підготовленій Миколою Сулимою в 1996 р. для студентів в Угорщині, як і довідатися, що ця книжка помандрувала й іншими країнами, де цікавляться українською культурою.

²⁴ ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 39, арк. 2.

²⁵ Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В.І. Вернадського, ф. 274, № 361, арк. 4.

До сторіччя письменника Володимир Поліщук упорядкував і видав збірку його *Творів* (Черкаси, 1997), написаних у різні роки, більшість із них опубліковано вперше. Вона хоча б частково привідкриває великий, цілісний і гармонійний художній всесвіт послідовного українського туриста А. Чужого.

Андрій Чужий²⁶

Автобіографія

Андрій Чужий – це мій не дуже щасливий псевдонім, а справжнє моє прізвище Сторожук Андрій Антонович. Народився я в м. Умані, тоді Київщина, тепер Черкащина, в сім'ї водовоза й будівниці. У моїх батьків було 5 дітей, а у мене – два брати й дві сестрички. Жилося нам важкувато. Навіть в свята ми не їли як кажуть „до розперезу”, а навпаки. Змалку нам малим доводилось впрягатись й допомагати батькам „зводити кінці з кінцями”. Ми діти з 6 років вже працювали на всю свою невеличку силу не лише вдома, а й ходили на поденні роботи до Софіївки²⁷, а пізніше, як трохи підростали – на будівництво – решетили, чи носили цеглу „на кози”. Проте ніхто в нашій хаті не падав духом й у нас часто лунала в повний дитячий чи дорослий голос відома пісня *Капітан, капітан улыбнитесь...*²⁸ Ми твердо дотримували принципів своєї матері: „Очі страшать, а руки роблять!” й „не відкладай на завтра, що можеш зробити сьогодні!” Й сусідам, що завжди бачили нас „підтянутими” й здібними на добру усмішку, видавалось що нам живеться легко.

Вчився я в 2-хкласному Городському училищі разом з І. Куликом²⁹. В школі крім Ролі Кулика дружив з Павлом Врублевським. Любив вчителів

²⁶ **Андрій Чужий. Автобіографія.** [1970 р.], [Москва] Подається за машинописом: Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В.І. Вернадського, ф. 274, № 361, арк. 5–9. Особливості авторського правопису збережено. Це найповніша автобіографія А. Чужого, із трьох відомих, написаних у Москві. Їй передують: *Життєпис* (від 26 січня 1970 р.) і *Автобіографія* (від 9 грудня 1970 р.), яка, імовірно, є першим варіантом найповнішої.

²⁷ Софіївка – пам'ятка садово-паркового мистецтва кінця XVIII – першої половини XIX ст., національний дендрологічний парк у м. Умані на Черкащині.

²⁸ Перший рядок пісні *Жыл отважный капитан* на слова Василя Лебедева-Кумача, музику Ісаака Дунаєвського.

²⁹ Кулик Іван Юліанович (справжн. Ізраїль Юделевич Кулик; псевд., Віктор І., Пятниченко В., Ральф К., Рленко Василь, Ролінато, Ролінато Р.; 1897–1937) – письменник, критик, громадський і партійний діяч. У 1918–1919 рр. працював у Москві в Наркомнаці РРФСР. Був на підпільній роботі в Західній Україні. Радник радянського повпредства в Канаді (1924–1926). Член Гарту, один із керівників ВУСПП. Репресований, знищений.

своїх: першого репетитора Дениса Рабушенка, першу вчительку Степаниду Кочержинську та її батька вчителя історії Федора Кочержинського („борща”) й більш всіх вчителя літератури Лелякова Родіона Юхимовича.

Кінчивши школу, пішов працювати на залізницю телеграфістом. На залізниці пропрацював майже шість років, віддаючи все своє дозвілля самоосвіті. Почав створювати власну бібліотеку, купувати одну-дві книги з кожної полочки стало мою звичкою. Служив я на станціях: Хрестинівка, Липовець, Погребище, Губник, Сингаєвка, Шпола, Бородянка, Тальне і Умань-Движеніє. (В Бородянці півроку, Шполі півроку і в Тальному майже два роки).

З українською літературою почав знайомитись з десяти років. Приохотила мене до української книжки племінниця Нечуя-Левицького³⁰ Марія Ісаєвна Крижановська. Перечитавши все приступне мені у М. І. К. я перейшов до ще ближчої до нашої хати бібліотеки С. Козловської, де крім читання книг брав участь в таємних літвечірках присвячених українським письменникам: Лесі Українці, І. Франко, М. Коцюбинському та інш.

В 1918 році залишивши працю на залізниці почав працювати в Уманській бібліотеці т[овариств]а Просвіта³¹, де Микола Бажан³² був моїм найактивнішим читачем.

В тому ж 1918 році я вкупі з Павлом Врублевським вступили до Уманської орган[ізації] УСДРП³³, яка базувалася в „Автомайстернях”, біля чоловічої гімназії. Членами її були робітники заводів Труд і Тихтера.

³⁰ Нечуй-Левицький Іван Семенович (справжн. Левицький; псевд.: І. Нечуй-Левицький, І. Нечуй; 1838–1918) – класик української літератури, прозаїк, перекладач. Народився в родині священника, який був освіченою і прогресивною людиною, мав велику книгозбірню. Закінчив Київську духовну семінарію. Викладав світські дисципліни в Полтавській семінарії (1865–1866), гімназіях Каліша, Седлеця (1866–1872), Кишинєва (1873–1884). Знав кілька іноземних мов.

³¹ Просвіта – масова культурно-освітня організація в Україні та за її межами. Заснована у Львові 1868 р. У 1917–1922 рр. її товариства стали центрами національного життя і в центральній та східній частинах України. Відігравали значну роль у пробудженні національної свідомості українського народу. Основним напрямком була видавнича діяльність. За радянської влади Просвіта була заборонена. Поновлена в 1990-х роках.

³² Бажан Микола Платонович (псевд., крипт.: М. Б., Н. Б., Бажан Нік., Буш М., Панфутурист; 1904–1983) – український поет, перекладач, критик, есеїст, мистецтвознавець, громадський діяч. Закінчив Уманський кооперативний технікум, навчався в Київському кооперативному інституті, Київському інституті міжнародних відносин. Перший вірш опублікований у „Жовтневому збірнику панфутуристів”. Був членом Гарту. Працював редактором і сценаристом на Одеській кінофабриці, редагував журн. „Кіно” (1926–1929).

³³ УСДРП – українська соціал-демократична робітничка партія. Заснована 1905 р. з української революційної партії. Базована на марксистській ідеології, складалася з інтелігенції, частково – із робітників та селян. Активізувала діяльність у квітні 1917 р. Її лідери: Володимир Винниченко, Симон Петлюра, Дмитро Антонович, Лев Юркевич. В уряді УНР переважали її представники.

В 1919 році в травні перший комисар Наросвіти Уманщини Євген Григоруk запропонував мені прийняти Українську секцію Єдиної Народної бібліотеки, якою тоді керувала Лідія Михайлівна Штокфiш-Збановська, а бібліографом (тоді були вони в повітових бібліотеках) був Розентул Абрам Генрихович. Обидва ці товариші були працівники найвищого щабля культури. (Це були учні відомого Рубакіна³⁴). Я був щасливий, працюючи з ними поряд. Згодом вони перекочували до Харкова чи до Москви і я залишився один за них двох і за себе. Пропрацював я в ЄНБ в Умані з піврічною перервою аж до кінця 1922 року.

В грудні 1919 року я вступив до Уманської організації КП³⁵.

В травні 1920 року, під час війни з поляками мене послали в Політвідділ Першої Кінної Армії³⁶. Вкупі з Казіміром Савіцьким ми сіли на коней й їдучи за військом випускали укр[аїнською] мовою газету для прифронтової смуги „Червона правда”.

В Житомирі мене залишили для праці в Обкомі партії. Секретарем обкому тоді був Іван Врона. Там восени 1920 р. я захворів й поїхав на лікування до матері в Умань.

В Умані крім бібліотеки я ще мав додатково працю на Курсах Культур-Ліги і в Об'єднаній школі при Єврейських Дитячих будинках, де викладала ритміку-пластику учениця Айсідори Дункан³⁷ Ліда Гуревич – небесне створіння. Я не міг пройти байдуже повз неї – здружився, а згодом одружився з нею. На моє й на нещастя всіх її дітей вона померла від сухот в листопаді 1922 р. й після цієї непоправної втрати років чотири ходив сам не свій. Її пам'яті я написав поему *Голосіння* й створив щось 17 її варіантів.

Почав я писати вірші після того як „наситився” віршами-шедеврами таких поетів як Леся Українка, Ол. Блок, Уїтмен, М. Семенко, переписуючи їх в десятки зошитів, – з 17 років, а *Щоденник* певно років з 12. Перші мої вірші були надруковані в „Семафорі у майбутнє”³⁸ в 1921 р. Я був добре

³⁴ Рубакін Микола Олександрович (1862–1946) – відомий російський бібліограф, видавець, письменник. Засновник бібліопсихології (науки про сприймання тексту).

³⁵ КП – Комуністична партія.

³⁶ „... послали в Політвідділ Першої Кінної Армії” – ідеться про вище оперативне об'єднання кавалерії під керівництвом с. Будьонного, створене на базі його 1-го кінного корпусу. У квітні-травні 1920 р. (початок радянсько-польської війни) перекинуто з Північного Кавказу в Україну і включене до складу Південно-Західного фронту. Після зосередження в Умані взяло участь у Київській операції 1920 проти польських та українських військ.

³⁷ Дункан Айсидора (Айседора) Анжеліна (1877–1927) – американська танцівниця. Засновниця вільного танцю. У 1921–1924 рр. жила в Росії, у Москві організувала студію. Була дружиною поета Сергія Єсеніна.

³⁸ „... надруковані в «Семафорі у Майбутнє»...” – ідеться про літературний альманах, виданий панфутуристами 1922 р. у Києві. У ньому було вміщено маніфест панфутуристів М. Семенка, твори Гео Шкурупія, Юліана Шпола, О. Слісаренка, Мирослава Ірчана, Миколи і Марка Терещенків та ін. Його продовженням став „Жовтневий

знайомий в Умані з трьома єврейськими поетами: Езрою Фінінбергом³⁹, М. Хашцеватським⁴⁰ й Лейбою Квіткою⁴¹, але подружився й дружив десятки років з Езрою Фінінбергом (в Умані, Києві й Москві). Езра мені читав все написане й ненаписане, але достигле, ще „тепле”, а потім перекладав).

Після смерті Ліди мені важко було залишитись в Умані, а тут прийшов лист від М. Семенка⁴² – він кликав мене до Києва. Мене не затримували. Я швидко ліквідував свою бібліотеку, впевнив маму, що

збірник панфутуристів” (1923). У „Семафорі у Майбутнє” (1922, № 1, с. 27–28) були надруковані поезії А. Чужого *Мій портрет, Ми з Семенком на смітнику*; у „Глобусі” (1923, № 1, с. 13) – *У світі з машин*; у „Література, наука і мистецтво” (1923, № 1, с. 1) – *Вулканами п'яні*, а також поезії в газ. „Більшовик” і „Пролетарська правда”.

³⁹ Фінінберг Езра Йосипович (1899–1946) – єврейський поет, критик, літературознавець, перекладач. Писав російською, ідиш. Народився в Умані. Учасник Другої світової війни. Автор поетичних збірок *Дихання* (1922), *Вірші* (1925), *Країна і любов* (1928), *Ранок року* (1929), *Бої продовжуються* (1930), *Інша земля* (1934), *Співучість* (1936), *Лірика* (1940). *В гігантському полум'ї* (1946) та ін. Помер у Москві.

⁴⁰ Хашцеватський Мойсей (1897–1943) – єврейський поет, перекладач. Народився на Черкащині. Закінчив Уманське комерційне училище. Писав на мові ідиш. Працював бібліотекарем. Від 1921 р. жив у Києві. Був членом Центральної Ради. Загинув на фронті у лавах Червоної армії. Автор поетичних збірок *Суворо дійсність* (1924), *На бій!* (1941), *З минулого і сучасного. Вірші та балади про війну* (1943); поем: *Героїка* (1936), *Ошер Шварцман* (1939); п'єс *Тайга* (1936), *Фантазії* (1939).

⁴¹ Квіткою Лейба (Лев) Мойсійович (1890–1952) – єврейський поет. Писав на мові ідиш. Перша збірка *Ліделех (Пісеньки, Київ, 1917)*. У 1921 р. емігрував до Берліна. У Гамбурзі працював у радянському торговому представництві, активно друкувався у радянській і в західній періодиці. Вступив до компартії. У 1925 р. повернувся в УСРР. Жив у Харкові, Києві, від 1936 – у Москві. Автор багатьох поетичних книг для дітей, автобіографічного роману у віршах *Юнге Йорн (Роки молоді; 1928–1941; надрукований російською 1968)*. Під час Другої світової був членом Єврейського антифашистського комітету. Заарештований 1949 р. і розстріляний.

⁴² „... прийшов лист від М. Семенка” – ідеться про Семенка Михайля (справжн. Михайло; псевд.: Ліо, Лесь Горенко, П. Мертвопетлюйко, Яків Мошек, Микола Трирог, Анатоль Цebro та ін.; 1892–1937), поета, публіциста, прозаїка, організатора і лідера футуристичного руху в Україні (1918–1925), культурного діяча. Був організатором угруповань Фламінго, Аспанфут, Комункульт, Нова генерація, видавництва Гольфштрот, редактором і засновником альманахів та журналів („Універсального журналу”, „Мистецтво”, „Семафор у Майбутнє”, „Бумеранг”, „Альманах трьох”, „Нова генерація” та ін.). Автор понад тридцяти поетичних збірок. На час знайомства з А. Чужим у нього вже були: *Prelude* (1913); *Держання і Керо-футуризм* (1914); *Дев'ять поем, П'єро кохає, П'єро задається* (1918); *В садах безрозних. П'єро мертвопетлює, BLOC-NOTES* (1919); *Проміння погроз* (1921) та ін. У 1924–1927 рр. головний редактор ВУФКУ, 1929 р. – заступник голови Всеукраїнської асоціації революційного кіно, член різних комісій та редколегій. 1934 р. став членом Спілки письменників України. Репресований і знищений. У Києві проживав спершу по вул. Гоголівській, згодом – Левашівській (№ 36, пом. 7; нині вул. Шовковична). А. Чужий присвятив йому поезії *Ми з Семенком на смітнику* („Семафор у Майбутнє”, 1922, № 1; передруковано у „Вітчизні” (1968, № 12); *Революція* (1923); *В небесному саду потухли пісні* (1961–1973) та ін. Його образ відтворено в поезії *Хто мені заперечить перевернути світ* (1971–1973), у якій обіграно вислів М. Семенка з поезії *Бажання* („Чому не можна повернути світ щоб поставити все до гори ногами”) тощо.

скоро заберу її до себе й наприкінці грудня [19]22 р. виїхав до Києва. Деякий час я жив у Михайля Семенка. Він же мене влаштував тимчасово кур'єром до газети „Більшовик”⁴³, а згодом я там же став референтом-рецензентом відділу „Література й Мистецтво”.

В газ. „Більшовик” протягом [19]23 року, крім багатьох статів, надрукували моїх 4 вірші (для початкуючого це не мало!) в т. ч. уривок з поеми *Дні – зуби ломі*.

В березні [19]23 року я на прохання хворої землячки супроводив її до Славянську на лікування й повертаючись зупинився в Харкові відвідати на Євпедкурсах моїх землячок-учениць з Уман[ських] Курсів Культур-Ліги й випадково зустрів у них свого земляка шкільного товариша Ролю Кулика, з яким я не бачився після закінчення школи. Він був радий зустрічі й закликав мене прийти до нього в Головополітосвіту, де буде й В. Коряк⁴⁴. Я був у нього. Він запропонував познайомитись з моїми рукописами, які були зі мною, вступити до Гарту⁴⁵. Я сказав, що „мені затишно і у «панфутів»”⁴⁶. „Подумай!, а поки що йди попрацюй в «Вістях» там потрібен секретар «Додатку»...⁴⁷ Й не зникай знову на десяткм років ти мені часто буваєш потрібен, як колись в дитинстві, пам'ятаєш? Ну, бувай, привіт твоїй теплоокій матінці”...

⁴³ „Більшовик” („Большевик”, 1919–1925) – щоденна робітничо-селянська газета, з перервами видавалась у Києві. У 1925 р. влилася в „Пролетарську правду”. До 30 серпня 1919-го була органом ЦК КП(б)У, згодом – Київського губкому КП(б)У. У 1919 р. видавалась російською та українською. Першим редактором був Сергій Пилипенко. В її редакції в різний час працювали М. Семенко, Гео Шкурупій, М. Бажан, Самійло Щупак, Григорій Косинка, Яків Савченко, Володиір Ярошенко, друкувалися огляди, рецензії, публіцистичні, художні твори.

⁴⁴ Коряк Володимир Дмитрович (1889–1937) – літературознавець, критик марксистського спрямування. У 1921–1924 рр. працював у журн. „Червоний шлях”, газ. „Вісті”. Репресований і знищений.

⁴⁵ Гарт (1923–1925) – спілка пролетарських письменників, утворена в Харкові, очолювана Василем Елланом-Блакитним. До неї входили Майк Йогансен, Кость Гордієнко, Іван Дніпровський, Іван Кириленко, Олександр Копиленко, В. Коряк, Григорій Коцюба, І. Кулик, Михайло Майський, Валер'ян Поліщук, Іван Сенченко, Володимир Сосюра, Микола Тарновський, Павло Тичина, Микола Хвильовий. Мала філії в інших містах України. Видала альманах „Гарт” (1924). Після її розпаду в 1925 р. колишні „гартівані” склали ядро організації ВАПЛІТЕ.

⁴⁶ „... мені затишно і у «панфутів»” – А. Чужий був членом Аспанфуту (Асоціація панфутуристів; 1921–1924), футуристичного угруповання панфутуристів. До нього спершу належали: Гео Шкурупій, М. Семенко, Юліан Шпол, О. Слісаренко, М. Ірчан (Андрій Баб'юк), Марко Терещенко. Згодом приєдналися: М. Бажан, Юрій Яновський, Олекса Влизько, В. Ярошенко, А. Чужий та ін. Видавали „Семафор у Майбутнє” (1922), „Катафалк искусства” (1922), „Жовтневий збірник панфутуристів” (1923), мали власне видавництво Гольфштром.

⁴⁷ „... попрацюй у «Вістях», там потрібен секретар «Додатку»” – ідеться про „Вісті ВУЦВК” (1921–1941), щоденну газету, орган Всеукраїнського центрального вико-

У „Вістях” я пропрацював три місяці секретарем додатку й встиг надрукувати одного свого маленького віршика *Жменю сонечка*. Не міг насмілитись, хоч до мене ставились добре. Працюючи у „Вістях” я часто зустрічався з О. Вишнею⁴⁸, Ол. Довженко[м]⁴⁹, О. Слісаренко[м]⁵⁰.

В Харкові я не осів надовго, бо треба було їхати до Умані – рятувати від тифу мати.

Мати хворіла довго, бо не могла довго лежати „без діла” – зривалась на город „рятувати від бур’яну родину”. Коло хворої я затримався до кінця літа й до Києва повернувся на початку жовтня [19]23 року. Оселився у земляка Й. Дезінова й на пропозицію товариша педагога почав працювати в 103 трудшколі на Деміївці⁵¹.

З весни 1924 року до весни 1926 року у мене жила моя мати. Спала на столі. Я її вчив грамоти. Опанувавши читанку одразу почала

навчого комітету, яку видавали в Харкові. Перші редактори: В. Еллан-Блакитний, Євген Касяненко. Під час українізації була найпопулярнішою. Її щотижневі додатки: „Література, наука і мистецтво” (1923–1924), „Культура і побут” (1924–1928), „Література і мистецтво” (1929–1930).

⁴⁸ Вишня Остап (справжн. Павло Михайлович Губенко; псевд. Грунський П., Кучерявенко В., Михайленко П., Павло з Грунь; 1889–1956) – український письменник (гуморист і сатирик), один із найпопулярніших у 1920-х роках, „король українського тиражу”. Найактивніший автор газети „Вісті”. За життя вийшло друком понад 100 збірок творів. У 1934 р. репресований, повернувся із заслання в 1944 р., про яке залишив щоденник *Чиб’ю*. 1934, уперше надрукований у 1989 р.

⁴⁹ Довженко Олександр Петрович (псевд. Сашко; 1894–1956) – український кінорежисер, письменник, кінодраматург, художник, публіцист. Від 1923 р. жив у Харкові. У 1923–1926 рр. працював художником-ілюстратором, карикатуристом „Вістей” (під псевд. Сашко). Член Гарту, один із фундаторів ВАПЛІТЕ. Від 1926 р. режисер Одеської кінофабрики. Перші фільми *Вася-реформатор* (1926), *Ягідка кохання* (1926), *Сумка диткур’ера* (1927). Світову славу режисера здобув фільмами *Звенигора* (1928) і *Земля* (1930).

⁵⁰ Слісаренко Олекса (справжн. Олекса Андрійович Снісар; псевд., крипт.: О. Б., С-ко О., Буц Омелько, Буенко А Лію-Кію (спільно з Ковалевим А.), Обсерватор, Професор скотарства Омелько Буц, Слесаренко О., Слісаренко Олекса та ін.; 1891–1937) – український письменник. За фахом агроном. Належав до організації Гарт, ВАПЛІТЕ. У 1924 р. переїхав до Харкова, де працював на керівних посадах у редакціях та видавництвах, зокрема головним редактором видавничого відділу Книгоспілки, директором ДВУ. У 1928–1929 рр. співредактор „Універсального журналу”. Був громадським обвинувачем на процесі СВУ (березень–квітень 1930 р.). Автор більше 40 прижиттєвих книг, із-поміж яких збірка поезій *На березі Костальському* (1919), *Поєми* (1923), книги прози *В болотах* (1924), *Сотні тисяч сил* (1925), *Камінний виноград* (1927), повість *Плантації* (1925), роман *Чорний ангел* (1929), *Твори: У 6 т.* (1931–1933) та ін. У 1934 р. заарештований, загинув на Соловках.

⁵¹ Деміївка – історична місцевість Києва, від середини 1920-х років мала назву Сталінка.

самостійно читати *Мать* Горького⁵² й до кінця днів своїх до червня 1946 року перечитала всіх класиків: української, російської й світової літератури. За три роки перебування в Києві мати подивилась-прослухала всі опери в Оперному й всі вистави в Березолі. Познайомилась з Лесем Курбасом⁵³ й висловлювала йому свої думки про його постановки. Коли Курбас зі своїм театром був в [19]20 році в Умані ми з матір'ю передивились всі п'єси Винниченка⁵⁴.

Влітку 1926 року я „гостював” в Умані у матері й в Софіївці через своїх землячок познайомився з їх подругою москвичкою Наталкою й вона одразу заволоділа всією моєю увагою й я, мов за магнітом потягся за нею й не відставав доки не одержав її згоди на одружіння.

Оселились ми в Болшево⁵⁵, де одержала за місцем роботи квартиру дружина, а сам влаштувався на бібліотечну роботу до земляків в Москві. У вільний час (власне „вільні хвилини”) сидів на горіщі проти нашого мікророзгородчика й писав: вірші, спогади й роман *Ведмідь полює за сонцем*⁵⁶ й надсилав до „Нової Генерації”⁵⁷, бо з Семенком, своїм „Літбатьком” не поривав зв'язку. Протягом трьох років в „Н[овій] Г[енерації]” видрукували значну частину роману, листи-спогади *Любов*

⁵² „*Мать* Горького” – ідеться про роман *Мату* (1905–1907) Максима Горького (справжн. Олексій Пешков; 1868–1936), російського радянського письменника, громадського діяча, критика, публіциста, ініціатора й першого голову правління Спілки письменників СРСР. У ньому відтворено події російської революції 1905 р.

⁵³ Курбас Лесь Степанович (1887–1937) – український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач. Засновник і керівник Кийдрамте, Молодого театру, Березолу. Був українським патріотом, діячем державного і культурного відродження України. У своїй творчості орієнтувався на європейські досягнення, був талановитим будівничим українського модерного театру. Репресований і знищений.

⁵⁴ „...передивились всі п'єси Винниченка” – ідеться про Володимира Кириловича Винниченка (1880–1951), українського політичного, громадського діяча, прозаїка, драматурга, публіциста, художника. Під час гастролей Кийдрамте Л. Курбаса в Умані зі сцени місцевого театру Комуна вони могли подивитися п'єсу *Гріх* (1919) В. Винниченка. Л. Курбас у ній грав роль жандарма.

⁵⁵ Болшево – тоді передмістя Москви.

⁵⁶ *Ведмідь полює за сонцем* – тут „епізоди з роману” з присвятою то матері, то синові Броніславові, було надруковано в „Новій генерації” (1927, № 3; 1928, № 3, 4, 7, 10, 11).

⁵⁷ „Нова генерація” (1927–1930) – місячник „лівого фронту мистецтв”, „журнал лівої формації мистецтв”, який видавало в Харкові однойменне угруповання панфутуристів за „відповідальною” редакцією М. Семенка. До редколегії входили: Петро Мельник, Леонід Недоля, О. Полторацький. Участь у журналі брали: Гео Шкурупій, Гео Коляда, Олекса Влизько, Іван Маловічко, Євген Яворовський, Віктор Вер та ін., а також Микола Асєєв, Левон Асатіяні, Віктор Шкловський, Володимир Маяковський та ін, про що зазначалося на фронтисписі.

*і голод*⁵⁸ і з десятків віршів⁵⁹. В 1930 році в „Літературному ярмарку”⁶⁰ видрукували один мій вірш *Ясносте!* й з того часу Андрія Чужого ніде не друкували (крім „стінгазетних” статей) майже 40 років, хоч він не змовк як письменник, – продовжував читати українську літературу й періодику й писати двома мовами. Живучи в Москві-Болшево я працював, вчився й писав. Мені дуже хотілось здобути вищу освіту. В 1930-[19]31 рр. на підг[отовчих] курсах здав іспити за середню школу. [У] 1932 році поступив до Веч[ірнього] Педінституту, водночас працюючи в Укр[аїнській] Секції Правового Відділу РНК СРР⁶¹ перекладачем укр[аїнського] тексту законів.

[У] 1931 році переїхала наша сім’я до Москви на нову квартиру та не довго нажили в Москві. В грудні 1934 з 3 курсу Педінституту я поїхав в довготривалу „командировку” на Північ до „Академії Живого досвіду”⁶². Пробув в „Академії” 19 років. Досить часто

⁵⁸ *Любов і голод* – листи-спогади *Любов і голод: (вічні проблеми на тлі сучасности)* надруковані в „Новій генерації” (1928, № 1, с. 19–29).

⁵⁹ „... і з десятків віршів” – у „Новій генерації” було надруковано поезії А. Чужого: *В селі веселому сумно-самотньо?* (1928, № 1, с. 5–8); *Мачх: шарада* (1928, № 4, с. 249–251); *Після Хейви, або людство, замість голови хилить на життє порожнє місце: казка для дорослих* (1928, № 5, с. 328–329); *Кожне слово по-своєму пахне* (1929, № 5, с. 26–28).

⁶⁰ „Літературний ярмарок” (1928–1930, з’явилося 13 чисел) – „позагруповий альманах”, необароковий місячник, який ДВУ видавало в Харкові. Довкола нього після ліквідації ВАПЛІТЕ на початку 1928 р. об’єдналися його колишні члени, до яких пристали представники інших угруповань і організацій. Його випуски готували М. Йогансен, М. Хвильовий, Ю. Яновський, Остап Вишня, Валер’ян Підмогильний, Кость Буревій, Володимир Юринець та ін., які писали передмови, коментарі („інтермедії”), містифіковані автобіографії та ін. Назва походить від ярмарків, які відбувалися в Харкові між кафе Пок на Сумській вулиці, Театральною площею та Мироносицькою площею. Твори добирали за високими художніми критеріями. Уперше тут надруковано: *Іван Іванович, Ревізор* М. Хвильового, *Вертеп* Аркадія Любченка, *Народний Малахій* Миколи Куліша, *Чорне озеро* Володимира Гжицького, *Гофманову ніч* М. Бажана, фрагмент *Чотирьох шабель* Ю. Яновського, *Подорож ученого...* М. Йогансена та ін. Оформляли альманахи художники Анатоль Петрицький, Василь Кричевський, Микола Самокиш, Іван Падалка.

⁶¹ „... Відділу РНК СРР...” – у 1930–1933 рр. А. Чужий працював перекладачем Української секції в Управлінні справами РНК (Ради Народних Комісарів) СРСР і Ради праці й оборони СРСР.

⁶² „... до «Академії Живого досвіду»” – так А. Чужий називає своє заслання, яке відбував спершу на Соловках, тобто в Соловецькому таборі особливого призначення (СЛОН), розташованому на Соловецьких островах, адміністративно підпорядкованих Архангельській обл. Згодом перебував на вільному поселенні у Челябінській, Калужській і Калінінській областях РРФСР.

зустрічався там з Лесем Курбасом, Шкурупієм Гео⁶³, М. Зеровим⁶⁴, Павлом Филиповичем⁶⁵, проф. Яворським⁶⁶. Останній раз бачились ми перед Жовтневими святами в 1937 році⁶⁷. За цей час набув більше десяти нових фахів. Досконало освоїв всі види с/господарчих робіт, в т. ч. меліоративні. Всі види плотницьких на будівництві лісових доріг, всі форми бухгалтерського обліку. Працював в радгоспах, колгоспах, на цегельні, в потребкооперації і т. інш.

Повернувся не пригнути до землі, а навпаки у правильному вертикальному стані, обвішаний торбинками з „записами Пастушка-мрійника”

⁶³ Шкурупій Гео (справжн. Георгій (Юрій) Шкурупій; 1903–1937) – український письменник, представник панфутуризму. Член літературних організацій та угруповань Комкосмос (1921), Асоціація панфутуристів (1921–1924), Асоціація комуністичної культури (АсКК, Комункульт; 1924–1925), ВАПЛІТЕ (1926–1927), Нова генерація (1927–1931). Автор збірок поезій *Психетози*. *Вітрина третя* (1922) та *Барабан*. *Вітрина друга* (1923), *Жарини слів* (1925), *Море* (1927), збірників оповідань *Переможець дракона* (1925), *Пригоди машиніста Хорна* (1925), *Монгольські оповідання* (1930), романів *Двері в день* (1929), *Жанна-Батальйонерка* (1930), *Міс Адрієна* (1934) та ін. Працював редактором на кіностудіях Одеси, Києва. Писав кіносценарії. Репресований і знищений.

⁶⁴ Зеров Микола Костьович (1890–1937) – український поет, літературознавець, критик, перекладач, лідер угруповання „київських неокласиків”. Редактор журн. „Книгар”. Майстер сонетної форми. Автор збірки поезій *Камена* (1924), літературознавчих праць *Нове українське письменство* (1924), *Леся Українка* (1924), *До джерел* (1926), *Від Куліша до Винниченка* (1929). Професор Київського ІНО, викладав також у кооперативному технікумі та торгово-промисловій школі. Репресований. Заслання відбував на Соловках. Знищений.

⁶⁵ Филипович Павло Петрович (псевд., крипт.: Зорев, Павел Зорев, П. Ф., Пилипович, Пилипович П.; 1891–1937) – український поет, перекладач, літературознавець, критик. Належав до „київських неокласиків”. Професор Київського університету. Був членом комісії ВУАН зі складання біографічного словника українських діячів, секретарем історично-літературного товариства при ВУАН, редактором різних наукових збірників та ін. Представник порівняльно-історичного методу в українському літературознавстві. Автор збірок поезій *Земля і вітер* (1922), *Простір* (1925). Важливі літературознавчі праці: *Шевченко і декабристи* (1926), *Пушкін в українській літературі* (1927), *Українське літературознавство за 10 років революції* (1928), *З новітнього українського письменства* (1929, про творчість І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської). Заарештований, покарання відбував на Соловках. Знищений.

⁶⁶ Яворський Матвій Іванович (1885–1937) – історик, політичний діяч, академік ВУАН. Викладав історію у вишах Харкова. Завідував управлінням Укрнауки, очолював історичний відділ, а згодом і весь Інститут марксизму. Співпрацював із Миколою Скрипником. Патріот України і ворог більшовизму. Репресований. Покарання відбував на Соловках.

⁶⁷ „... бачились ми перед Жовтневими святами в 1937 році” – у період 27 жовтня – 4 листопада 1937 р. в урочищі Сандармох (Сандормох) Медвеж’єгорського району Республіки Карелія відбулися масові розстріли українських письменників-політв’язнів Соловків.

прозовими⁶⁸ й вірші. За 40 років відриву від України радянської зберіг рідну мову – не зміг забути, хоч „підстав” було більше ніж досить.

У 1957 році пішов на пенсію й одразу ж відклав себе на всі сто в роботи по освоєнні садового участка під Клином 75 км від Москви, бо вирости поженились сини, ростуть три онуки; в нашій сім’ї стало 9. Нашому саду вже близько 15 років. Є стіни й під дахом захищена стеля, де можна переночувати й відпочити не лише нашій сім’ї, а й родичам й близьким друзям.

Повернувшись до Москви я почав приводити до ладу свої „записи” з пастушкових торбинок й стукати до дверей редакцій Українських журналів. Зв’язався з давніми „літдрузями” по семенківській школі. Дехто відгукнувся, дечим допомогли. Першим промовив ім’я забутого Андрія Чужого Олексій Полторацький⁶⁹ 1966 році в № 11 „Вітчизни” в статті про М. Семенка⁷⁰, вдруге він же в № 12 „Вітчизни” [19]68 р. видрукував статтю-цитату про мою творчість: *Знайомтесь заново!* В [19]69 р. в „Уманській газеті”, М. Комарницький⁷¹ видрукував невеличку замітку, нагадав уманчанам про земляка. В 1970 р. мене знайшла Тальнівська газета „Колос” і в трьох числах газети видрукували два мої вірші, одну прозмініатюру й знову в невеличкій статті розповіли про мене, про моє перебування в Тальному⁷² в 1914-[19]15 р., році 1920 й 1969; й в № 11

⁶⁸ „... з «записами Пастушка-мрійника» прозовими...” – ідеться про прозмініатюри *Записки пастушка-мрійника*, які автор уклав у кілька томів. Донині не надруковані.

⁶⁹ Полторацький Олексій Іванович (псевд. Газуль Клара, Оле Ворм, Панахида Ол., Струна Б.; 1905–1977) – український радянський критик, літературознавець, письменник. У 1920–1930-х був членом Нової генерації, СРПУ (СПУ). Автор книжок *Літературні засоби. Спроба соціологічної аналізи* (1929), *Етюди до теорії кіно* (1930), репортажних збірок, повісті *Атака на Гобі* (1932). Згодом працював у редакціях журн. „Україна”, „Вітчизна”, „Всесвіт”.

⁷⁰ „... в статті про М. Семенка...” – ідеться про статтю *Михайль Семенко та «Нова генерація»: З книги життя* О. Полторацького („Вітчизна”, 1966, № 11, с. 193–200). У ній серед учнів М. Семенка „меншого таланту” називає Гео Коляду, А. Чужого, Миколу Скубу, І. Маловічка, В. Вера, позитивно оцінює роман *Ведмідь полює за сонцем*.

⁷¹ Комарницький Микола Федорович (1899–1984) – відомий історик, краєзнавець, бібліограф, журналіст. Жив і працював в Умані.

⁷² Тальне – райцентр Черкаської обл., розташований на Придніпровській височині, на обох берегах р. Гірський Тікич. На станції Тальне А. Чужий служив від липня 1914 р. до осені 1915 р. Він згадував: „Тальне я полюбив за чудову природу, за добрих товаришів. Бував часто на Тікичі й над Тікичем з вудочкою, любив бувати в парку за Тальним – за цукроварнею” (ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 44, арк. 2). **Фрагмент із Прозмініатюри. Голоса Леся Курбаса і скрипки Семенка, що не замовкли й досі. Зустріч в Софіївці. 1954–1967 рр., Москва** Подается за автографом: ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 16, арк. 15–22. Правопис автора збережено.

журналу „Жовтень” побачили світ моїх 14 прозмініатюр варіант 1970 року.

Зараз мені 73. Я активно працюю за столом письменника – пишу нове, поліпшую написане й не один раз переписані в минулі роки, друкую на друкарці сина. Не збираюсь „згортатись”, „закруглятись”, давати покій редакціям українських й не лише укр[аїнських] журналів, альманахів, збірників, довідників. Всерйоз займаюсь „вправами” з „Хатхи-йоги” певен, що одержу від них додатково 20–30–40, а може всі 50 років. Й буду боротись за право бачитись зі своїми читачами, аж доки не обридну їм – доки я буду їм й сам собі інтересним – доки не висловлю того, що було загальмоване десятки років.

Звичайно, у мене є чимало доброзичників й злочинників-злозяичників. Боротьба триває за читача. Друзі друкують, злозяичники повертають з відповіддю „хист може й є, місця нема”, викреслюють з довідників, „радять утриматись – не друкувати”... Хочеться вірити, як запевняє моя героїня Іринка, „армія ваших друзів, дідусю, – зростатиме й перемога буде за вами”.

б/п

Фрагмент із *Прозомініатюри Голоса Леся Курбаса і скрипки Семенка*⁷³, що не замовкли й досі Зустріч в Софіївці

Світлої пам'яті

Михайля Семенка і Леся Курбаса

Софіївка 7 годин вечора серпень [19]21 р. (Умовно)

Йду від нижнього ставу по цегляній доріжці в бік китайської альтанки. Хочеться привітати найстаріший дуб, що може дати затінку 300 чоловікам. Змалку у мене звичка – не пройти мимо, щоб його не привітати – погладити його по „обличчю”. З альтанки мені назустріч виходить дівчина – пильно вдивляється в моє обличчя і раптом у веселому здивованні зупиняється:

– Невже Андрійко?

На основі цих спогадів А. Чужий у 1973 р. написав поему *Давно нема ні Леся, ні Михайля, а голоси їх Софіївка береже й досі*, присвячені І.М. Семенко (Ірині Михайлівні, 1921–1987), дочці М. Семенка, із якою він був знайомий і яка тоді жила в Москві.

⁷³ „... скрипки Семенка...” – М. Семенко вчився в консерваторії, добре грав на скрипці. Як згадував О. Полторацький, один зі слов'янських танців чеського композитора Антоніна Леопольда Дворжака був однією з його улюблених мелодій. Перебуваючи на армійській службі у Владивостоці, „навіть вступив до професійного симфонічного оркестру і мав грати в партії перших скрипок” (О. Полторацький. *Михайль Семенко і „Нова генерація”*, „Вітчизна”, 1966, № 11, с. 197).

– Невже Наталя⁷⁴?

Я взяв за руку Наталку:

– Підем привітаємо дуба, а потім пошукаємо затишний куточок для бесіди.

Весело привітали дуба і дружніми стисками один одного, взявшись за руки пішли вниз ближче до водоспаду. По дорозі обмінялися необхідною інформацією про події останніх років і нашу участь в них. Вона:

– Помер батько, померла мати. Брат Федір пішов в революцію з перших років. Я – вчителькою третій рік.

– У мене теж померли: бабка Тодоска на 94 році життя⁷⁵, батько – 45 років, брат-красунь 19 років, тітка – мамина сестра 45 років⁷⁶, друга бабка Варвара 63 років. Сам я був (у) партії, брав участь у війні з поляками – воював у 1 кінний армії – будьонівець. Тепер працюю в бібліотеці – вчителькою. Ми колеги.

Так ми вийшли над водоспад і сіли на кам'яній стіні ліворуч.

Тримаючись за руки, ми продовжили, заглиблені в розмову. Говорили ми годин 4–5, а, може, і більше. У нас одразу виник такий добрий контакт, що ми на годинник не поглядали. Нам не було ні сумно, ні нудно й хвилини.

– Години даних турбот пірнути в небуття.

Ми сіли на килим-самольот, підняли якоря і, сидячи на місці, – відірвались від берегів.

Сонце пішло на відпочинок, але ми залишились в обіймах 1000 сонць.

Наш літак йде якнайшвидше, але руху його ми не помічаєм.

Нашим душам весело й легко, хоч ми в такому стиглоконтактному спілкуванні лише вперше (років 6–7 тому, коли я служив телеграфістом в Тальному, а батько Наталки був машиністом водокачки, я часто бував в їхній сем'ї. Дружив з Федьком, а на 14–15-річну Наталку я тоді майже не зупиняв всерйоз уваги. А вона?.. Хто знає?! Може й „зачепив”. Звідки ж було сьогодні так легко сконтачити?)

Як це не дивно, але наші серця й душі вже на початку спілкування вели себе так, немов вони обжили друг дружку, так зрівнялися – немов пройшли в дружньому єднанні через тисячу щасливих поколінь.

⁷⁴ Наталя – подруга юності А. Чужого. У 1969 р. він згадував: „Ось кого я пам'ятаю: сім'ю Черняхівських (батько був машиністом водокачки), товаришував з Федьком і Наталкою...” (ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1., од. зб. 44, арк. 2).

⁷⁵ „...бабка Тодоска на 94 році життя...” – ідеться про батькову матір, яка прожила повних 93 роки. В одному з варіантів прозомініатюри *Смерть бабки Тодоски* він писав: „...вона вміла убирати труднощі, незручності, відхиляти хмари, щоб зігріти нас сонцем. З нею було легко й весело” (ЦДАМЛМ України, ф. 261, оп. 1, од. зб. 13, арк. 85).

⁷⁶ „...мамина сестра 45 років...” – ідеться про тітку Ірину, дочку якої Пашу вдовчерила мама А. Чужого.

Кожне слово – нове. Кожна думка свіжа і виливається безпосередньо, як і водоспад, що обдушує нас весь час свіжим!

Неначе ці слова й думки ми висловлюємо на землі вперше, але так легко сприймаєм, немов виймаєм засвоєне з глибокої давнини.

Влаштуємо земні наші справи. Допоможемо родитись революціям на Заході, на Сході й подумаєм про мандрівки на інші планети. А до того треба багато працювати, вчитись, рости, освоювати стару культуру, створювати нову, – кажу я, а Наталка, піддакуючи мені, коли я кінчив, сказала:

– Ми ще лише починаєм жити і вже стільки встигли зробити. Виростем, обов'язково, і ще коли не ми, то наші сучасники побувають в космосі, – Наталка добре знала історію, любила мистецтво. Вона немов метелик перелітала через давні тисячоліття в наше. Моя душа встигала за нею і я не відчував втоми. Ми немов відчували тепло рук присутніх з нами тут: Сократа⁷⁷, Леонардо да Вінчі⁷⁸, Мікель Анджело⁷⁹, Данте⁸⁰, Шекспіра⁸¹, Бетховена⁸², Маркса⁸³, Пушкіна, Шевченка, Семенка, Блока⁸⁴, Маяковського⁸⁵, Чумака⁸⁶, Тичини⁸⁷. І ми чули їх симпатичні голоси. Потім почали читати вірші.

⁷⁷ Сократ (469 до н. е. – 399 до н. е.) – давньогрецький філософ, учення якого відоме завдяки свідченням його учнів, зокрема Платона.

⁷⁸ Леонардо да Вінчі (1452–1519) – видатний італійський художник, архітектор, учений, винахідник доби Відродження.

⁷⁹ Мікеланджело Буонарроті (1475–1564) – видатний італійський скульптор, художник, архітектор, поет, інженер доби Відродження.

⁸⁰ Данте Аліг'єрі (1265–1321) – видатний італійський поет, політик доби Відродження. Автор шедевра світової літератури – поеми *Божественна комедія* (1308–1321).

⁸¹ Шекспір Вільям (1564–1616) – класик англійської літератури, поет, драматург.

⁸² Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – німецький композитор.

⁸³ Маркс Карл (1818–1883) – німецький філософ-матеріаліст, засновник (разом із Фрідріхом Енгельсом) суспільствознавчого вчення – марксизму. В А. Чужого є вірш-шарада *Мачх*, у якому обіграно основні гасла марксизму.

⁸⁴ Блок Олександр (1880–1921) – російський поет-символіст, творчість якого великою мірою пов'язана з революцією. Автор поеми *Дванадцять* (1918), яка виходила друком і в Україні в 1918, 1921, 1922 рр.

⁸⁵ Маяковський Володимир (1893–1930) – російський поет, публіцист, представник російського футуризму, творчість якого пов'язана з революцією. У 1910–1920-х роках неодноразово бував в Україні, якій присвятив кілька поезій, закликав росіян поважати українців, вивчати їхню мову. Для ВУФКу (Всеукраїнського фотокіноуправління) написав 8 сценаріїв, за двома з яких поставлено фільми. Був знайомий із багатьма українськими письменниками, які його перекладали й наслідували.

⁸⁶ Чумак Василь (1900–1919) – український поет, публіцист, політичний, громадський, культурний діяч. Автор єдиної посмертної поетичної збірки *Заснів* (1920).

⁸⁷ Тичина Павло (1891–1967) – український поет, перекладач, державний і громадський діяч, академік АН УРСР. За радянських часів лауреат багатьох премій і нагород, автор численних збірок поезій. На 1921 р. Уже були: *Соняшні кларнети* (1918), *Плуг* (1920) *Замість сонетів і октав* (1920), високо оцінені читачами й критиками.

– Ти любиш поезію? – раптом запитала Наталка. – Може, й сам пишеш вірші? Признавався!

Доводиться признаватися – бо і те, і друге. Люблю поезію добру, поезію складну, серйозну, а сам пишу наївні вірші. Поки, певно, під впливом Семенка, Уїтмена⁸⁸.

– Ось мої останні вірші, – подав їй зошит, але хоч було і місячно, – вона нічого не могла там розібрати.

– Почитай сам, що добре пам'ятаєш.

І я прочитав їй: *Ми з Семенком на смітнику, Автопортрет, Вітай*, і почав читати *Плакс поему*, як до нас несподівано підійшли двоє чоловіків. Одного я знав – це був Лесь Курбас, а другого він нам представив:

– А, це той Михайль Семенко, про якого тут читав Андрій Чужий.

– Дуже, дуже приємно! Сідайте з нами!

– Пробачте, що ми вам перешкодили. Продовжуйте. Ми послухаєм.

І я почав знову читати спочатку *Плакс поему*, ліричні вірші.

– Для початку дуже добре. Свіже. Оригінальне, – сказав Семенко.

У Семенка була з собою скрипка. Він почав її настроювати, настроїв і без нашого запрошення загравав. Лесь Курбас теж до чогось готувався. І раптом почав промовляти *Гайдамаки* Шевченка⁸⁹ під музику Михайля. І полились дві музики Михайля і Леся в братерськiм єднанні – ми, трохи молодші за них, одразу відчували себе дітьми в присутності митців такого дорослого мистецтва. Такої висоти виконання ні Софіївка, ні ми не чули більше ніколи. Слухали ми тоді до схід сонця. А я кожний раз, буваючи в Софіївці, забираюся на те місце, де ми слухали тоді дивні голоси Курбаса-Шевченка і Михайля-музики-скрипача. Ті голоси звучать в Софіївці й над Софіївкою й досі, вітер не наслідився розпорозити їх по світу, він лунає лише розніс. Так що, хто любить цих великих митців Михайля Семенка і Леся Курбаса – може почути їх в Умані в Софіївці

Н. Костенко вважає, що А. Чужий „прагне навчатись у Тичини і Сквороди, в української народноепічної пісні (верлібри поета, як нам здається, близькі до українських народних дум...) і водночас в Уїтмена” (Н. Костенко *Коли ти любиш все живе // Чужий А. Поезії: Вірші та поеми*, Київ, 1980, с. 5).

⁸⁸ Уїтмен Уолт (Волт Вітмен; 1819–1892) – відомий американський поет, публіцист, есеїст. „Батько” верлібру. Автор поетичної збірки *Листя трави* (1855). У 1920-х роках досить популярний серед українських митців. Його перекладали І. Кулик, Василь Мисик, Василь Бобинський та ін. А. Чужий вважав, що писав під безпосереднім впливом М. Семенка й У. Уїтмена, якого згадає в багатьох поезіях. Зокрема, в *Я в плаці „Вічного жида”* зазначає: „Я Богом забутий поет // дехто дражнив мене Уманський Уїтмен”.

⁸⁹ „...промовляти *Гайдамаки* Шевченка...” – Лесь Курбас грав Гонту за *Гайдамаками* Т. Шевченка у власній постановці в Кийдрамте. Від 1924 р. поновив постановку в Березолі.

і над Софіївкою. Тільки треба дуже любити їх і дуже хотіти доторкнутися до них ще живих.

Кінчилась музика. Ми подякували митців тихими внутрішніми оплесками.

Семенко запитав мене: „Масте тут свої вірші?”

Наталка подала йому мій зошит.

Він нашвидку переглянув його і сказав:

– Тут дещо є. Дозвольте мені взяти з собою цей зошит. Я подивлюсь – може, щось знайду для „Семафору”⁹⁰, що ми готуємо випустити, зошит передам Курбасові. Ви ж з ним тут, певно, ще зустрінетесь?

– Дуже приємно! Дякую за увагу до мене!

З Софіївки ми виходили разом. По дорозі по Софіївці читали – слухали вірші. Читали по черзі всі. Наталка читала дуже виразно Семенка, М. Семенко – Маяковського, Я – Уїтмена, свій 1 вірш і Блока, Л. Курбас – Рільке⁹¹ і Блока *Дванадцять*.

З Михайлом ми розпрощались, бо він в той день мав від’їздити до Києва, а з Курбасом я ще не раз бачився в Умані, бо відвідував його театрстудію.

На прощання Курбас запитав мене:

– А де той кумедний хлопець, що „хотів бути сильним, хотів бути сміливим. Хотів одягу на собі розірвати...” – нехай приходить – в ньому є іскра, яка колись породить полум’я. Його злякав дружній сміх студії⁹². Він засоромився до смерті. Більше сказав – не піде.

Умань. 1921 р. Софіївка

Москва. 24 XI [19]54 р. – 9 II [19]67 р.\

Nota o Autorze

Rajisa Mowczan – doktorka habilitowana nauk filologicznych, profesorka, wiodący badacz w Instytucie Literatury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie. Naukowe zainteresowania: historia literatury ukraińskiej XX wieku, modernizm, studia kulturowe, źródłoznawstwo literackie.

⁹⁰ „...щось знайду для «Семафору»” – 1922 р. в „Семафорі у Майбутнє” було надруковано два вірші А. Чужого: *Мій портрет* і *Ми з Семенком на смітнику*.

⁹¹ Рільке Райнер Марія (1875–1926) – австрійський поет-символіст. Мав значний вплив на українських поетів 1920-х років. Його твори перекладали М. Зеров, М. Йогансен, Юрій Клен, М. Бажан та ін.

⁹² „...злякав дружній сміх студії” – ідеться про відвідання А. Чужим театральної студії під керівництвом М. Бажана, яку організував в Умані Л. Курбас під час гастролей Кийдрамте. Працювала в 1920–1921 рр.

Jacek Kubera

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska)

ORCID 0000-0003-1513-1639

PO POST-MODERNIZMIE

Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie¹

Metamodernist oscillation or subject and identity after postmodernism.

The article analyzes the so-called metamodernism of Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker in the context of the selected contemporary theories which question the validity of the postmodern paradigm. Based on the assumptions of the metamodernism, author presents a proposal of new understanding the terms „identity” and „subject”. This approach emphasizes some fixed, non-liquid components of identity, distinctive features that allow to experience the continuity of the individual „I”. The strength of the subject results here from the self-consciousness of these attributes, from the attempts to take non ironic action and to create community and understanding with other people.

Key words: modernizm, postmodernizm, metamodernizm, podmiot, tożsamość performatywna.

Wprowadzenie

Nie wystarczy ogłosić, że humanistyce potrzeba nowej metodologii, a teoretyczne nurty postmodernizmu umieścić po stronie przeszłości. Zbyt mało daje również wskazanie nowych, wybiegających w przyszłość propozycji myślenia o człowieku, jeśli nie towarzyszy im refleksja nad miejscem, w którym znajduje się on obecnie. Dlatego, moim zdaniem, kwestionując postmodernizm i proponując nowe paradygmaty, konieczne jest powiedzenie, co Foucault,

¹ Artykuł pierwotnie ukazał się w czasopiśmie „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2013, nr 1–2 (139–140), s. 293–304. Redaktorki tomu dziękują Autorowi oraz Redakcji „Tekstów Drugich” za wyrażenie zgody na przedruk.

Derrida i Latour zrobili z nami – nie tylko z humanistyką², ale także z ludźmi, których humanistyka przez lata opisywała, przekonując ich, że podmiot nie istnieje, a tożsamość jest płynna i przede wszystkim zależna od narracji³. W artykule tym chciałbym przedstawić teoretyczne propozycje, które traktuję nie tyle jako programowe i teleologiczne – w istocie ideologiczne, jeśli za ideologię przyjąć taki sposób myślenia, który opisując społeczeństwo, wyraża zarazem chęć zmieniania go – ile jako wyjaśniające kondycję człowieka, który uwierzywszy w postmodernistyczne hasła, wielokrotnie doświadczał momentów nieprzystających do wizji płynnej rzeczywistości. Propozycje te funkcjonują pod wspólną nazwą „metamodernizm” i zasadzają się na przekonaniu, że współczesny człowiek, ironiczny i pesymistyczny po postmodernizmie (który intelektualnie już go nie przekonuje, ale który zdążył go ukształtować), poszukuje w codziennych sytuacjach modernistycznego optymizmu i poczucia wspólnoty (choć z powodu strachu przed wielkimi narracjami odnajdywać je może tylko częściowo, warunkowo, tylko w pewnych chwilach).

Uważam, że metamodernizm zaproponowany przez Timotheusa Vermeulena i Robina van den Akkera⁴, a rozwijany przez nich we współpracy z innymi teoretykami⁵, stanowić może inspirację dla określenia bardziej alternatywnej niż postmodernistyczna wizji tożsamości i podmiotowości człowieka, którego dzisiaj humanistyka niekiedy lekceważy, interesując się coraz bardziej tym, co nieludzkie. Jestem przekonany, że jeśli humanistyka może mieć jakieś zadania, to przede wszystkim wobec człowieka, który do tej pory znajdował się w centrum jej rozważań; to od niej ma on prawo oczekiwać, że otrzyma odpowiedź lub chociażby „tymczasową instrukcję” odnośnie do tego, jak myśleć o sobie samym, kiedy powrót do modernizmu jest niemożliwy, a wiara w postmodernizm – coraz trudniejsza do utrzymania. Jedną z takich odpowiedzi jest dla mnie metamodernizm, który traktuję jako próbę zaproponowania narzędzi pojęciowych pozwalających określić położenie współczesnego człowieka w świecie.

² Por. E. Domańska, *Co zrobił z nami Foucault?*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

³ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000; H. Mamzer, *Tożsamość jako narracja*, w: *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*, red. J. Leoński, U. Kozłowska, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2007.

⁴ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2010 vol. 2. Zob. także: L. Turner, *Metamodernist Manifesto*, <http://www.metamodernism.org/> [dostęp 5.10.2012].

⁵ Platformą intelektualnej, twórczej debaty artystów oraz badaczy akademickich reprezentujących m.in. studia kulturowe, literaturoznawstwo, antropologów, socjologów i politologów, stała się strona „Notes on metamodernism”, <http://www.metamodernism.com/> [dostęp 5.10.2012].

W niniejszym tekście chciałbym przede wszystkim sprecyzować, na czym mogłaby polegać metamodernistyczna wizja tożsamości i podmiotowości, a postaram się to uczynić w oparciu zarówno o propozycje Vermeulena i van den Akkera, jak i w kontekście innych wybranych teorii, które przedstawiają założenia podobne do założeń metamodernizmu.

Matamodernizm: założenia i konteksty

Przedstawiciele nurtu metamodernistycznego parafrazują postulat Arthura Rimbauda, głosząc, że człowiek nie może już być, jak niegdyś, „absolutnie nowoczesny”, ale musi starać się, w zderzeniu ze współczesnymi zmianami, łączyć modernizm z postmodernizmem⁶. Jeśli do zanegowania modernistycznych, jak się później okazało, utopijnych tez przyczyniły się w dużej mierze totalitaryzmy i hekatomba drugiej wojny światowej, to na upadek postmodernistycznych haseł wpływ mają nie tylko potencjalne, ale i już doznawane zagrożenia związane ze zmianą klimatu, kryzysami finansowymi, atakami terrorystycznymi, a także zmiany w kulturze, takie jak dynamiczny rozwój nowych mediów czy roztopienie się Bourdieu’owskiej dystynkcji w oceanie kultury masowej⁷. Stąd, jak twierdzi Ewa Domańska, w humanistyce coraz powszechniejsze jest przekonanie, że „nurdy postmodernistyczne (konstrukttywizm, poststrukturalizm, dekonstrukcja, tekstualizm, narratywizm) są wyeksploatowane i że nie należą już do współczesności, ale do historii humanistyki”⁸. Postmodernizm, który ogłosił śmierć podmiotu, śmierć historii i zwycięstwo liberalnej demokracji oraz kapitalizmu nad totalitaryzmami, przestaje być uważany za paradygmat opisujący rzeczywistość, zwłaszcza w momencie, kiedy Historia przyśpiesza w obliczu zagrożeń ekologicznych, braku kontroli nad systemem finansowym i niestabilności systemu geopolitycznego⁹. Nowe paradygmaty przybierają różne nazwy i często zawierają słowo „modernizm”. Są to m.in. hipermodernizm Gillesa Lipovetsky’ego, automodernizm Roberta Samuela, digimodernizm lub pseudomodernizm Alana Kirby’ego. Zdaniem Vermeulena i van den Akkera większość tych teo-

⁶ L. Herrmann, *Il faut être absolument moderne!*, „Notes on metamodernism” 1.02.2011, <http://www.metamodernism.com/2011/02/01/il-faut-etre-absolument-metamoderne/> [dostęp 5.10.2012].

⁷ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism...*; por. K. Strzyczkowski, *Tożsamość w kontekście tendencji rozwojowych społeczeństwa ponowoczesnego*, WUW, Warszawa 2012, s. 36–37.

⁸ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 53; por. E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 55.

⁹ Zob. *What is Metamodernism?*, by Editorial, „Notes on metamodernism” 15.07.2010, <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/> [dostęp 5.10.2012].

rii opiera się na zmianach wywołanych przez postęp technologiczny i raczej radykalizuje postmodernizm niż rekonstruuje go¹⁰. Innym, nowym pojęciem jest również altermodernizm Nicholasa Bourriaud definiowany przez niego jako „synteza modernizmu i postkolonializmu”¹¹.

Ponieważ tekst ten poświęcony jest przede wszystkim tożsamości po postmodernizmie, chciałbym jedynie wspomnieć o trzech wybranych teoriach, które z jednej strony podnoszą kwestię autodefinicji współczesnego człowieka, z drugiej – stanowić będą tło dla metamodernistycznych propozycji. Pierwszym i chyba najbardziej popularnym z tych podejść teoretycznych jest performatyzm Raoula Eshelmana¹². W opisywaniu świata, w którym człowiek postawiony jest na nowo w roli podmiotu, stawiając czoła realnym zagrożeniom, „performance” coraz częściej wypiera dawne słowa-klucze: „tekst”, „język”, „dyskurs” czy „reprezentacje językowe”¹³. „Podmiot, który ma siłę sprawczą, staje się w tym nastawionym na zmiany świecie najbardziej pożądanym. Dokonywać zmian, być ich sprawcą, a nie obiektem – oto pożądaný model”, komentuje Ewa Domańska¹⁴. Człowiek na nowo zdaje sobie sprawę ze swej sprawczości i podmiotowości. Podmiot, którego śmierć ogłosiły kiedyś nurty postmodernistyczne, tworzy się w działaniu; jest ich inicjatorem i sprawcą¹⁵: „Jednostka i wspólnota jest wartościowa o tyle, o ile ma siłę sprawczą, działa (*perform*) i wywołuje konkretne zmiany”¹⁶.

Na uwagę zasługują także konstatacje Michaiła Epsteina¹⁷. Nową epokę nazywa on roboczo post-postmodernizmem, twierdząc, że jesteśmy świadkami kolejnych narodzin utopii po tym, jak w postmodernizmie ogłoszono ich koniec. Czasy po postmodernizmie można by więc określać conceptami, które znamy z modernizmu, a do których obecnie się powraca, dodając do nich prefiks przypominający, że chodzi o epokę następującą po okresie negacji starych-nowych pojęć. Tym prefiksem jest dla Epsteina „trans-” wskazujący na próbę przekroczenia postmodernistycznej negacji nowoczesnych idei. Jednocześnie pojawiające się w nowym kontekście słowa, takie jak „trans-utopijność” czy „trans-idealizm”, nie denotują już tego, co (bez prefiksu

¹⁰ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism...*

¹¹ *Ibidem*.

¹² Zob. R. Eshelman, *Performatism, or the End of Postmodernism*, „Anthropoetics. Journal of Generative Anthropology” Fall 2000/Winter 2001, vol. 6 no 2; R. Eshelman, *Performatism in Architecture. On Framing and the Spatial Realization of Ostensivity*, no 2. „Anthropoetics. Journal of Generative Anthropology” Fall 2001/ Winter 2002, vol. 7.

¹³ E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce...*, s. 48, 54–55.

¹⁴ *Ibidem*, s. 56.

¹⁵ *Ibidem*,

¹⁶ *Ibidem*, s. 51.

¹⁷ M. Epstein, *On the Place of Postmodernism in Postmodernity*, w: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Late Soviet and Post-Soviet Culture*, ed. M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover, Berghahn Books, Oxford 1999, s. 456–468.

„trans-”) oznaczały w modernizmie. W gruncie rzeczy, pisze Epstein, chodzi o „jak-gdyby-to-miała-być” utopijność („*as if*” *utopianism*) czy o „jak-gdyby-to-miał-być” idealizm („*as-if*” *idealism*)¹⁸. Innymi słowy, jeśli żyjemy współcześnie w „jakby-modernizmie”, to dlatego, że droga do wszystkich modernistycznych konceptów, którymi chcielibyśmy się coraz częściej posługiwać, prowadzi przez postmodernistyczną interpretację i nową, zyskaną w postmodernizmie świadomość. To, co pozostaje, to wierzyć w te koncepty „tak, jakbyśmy” (*as if*) byli interpretacji postmodernistycznej pozbawieni, choć oczywiście jest to dziś niemożliwe. Wracając do Epsteina, właśnie z powyższych względów, człowiek po postmodernizmie nie chce używać modernistycznych pojęć jako czyichś, ale jako własnych; chce posługiwać się nimi autentycznie, naturalnie, a nie – jak w postmodernizmie – w sposób automatyczny i, ostatecznie, zbanalizowany¹⁹.

Trzecie podejście teoretyczne, o którym warto wspomnieć w odniesieniu do propozycji Vermeulena i van den Akkera, prezentuje Eric Gans w jego *Chronicles of Love and Resentment*. W opinii Gansa, logika postmodernizmu, dla którego dowodem na upadek nowoczesności był Holocaust i zrzucenie bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki, opierała się przede wszystkim na eksploatacji tematu ofiary (*victimary thinking*), czyli na nienegocjowalnym stawianiu jednych w roli poszkodowanego, innych – w roli sprawcy²⁰. Epoka postmilenijna („*post-millennial*” *era*) ma charakteryzować się brakiem myślenia w kategoriach ofiara – sprawca oraz prowadzeniem polityki dialogu zamiast jednostronnego odnoszenia się do takich konceptów, jak „dominacja”, „hegemonia”, „patriarchat”, „wyzysk”, „niedoreprezentowanie”²¹. Gans postuluje, aby na nowo afirmować pojęcie utopii, które zostało przez postmodernizm odrzucone jako zbyt kojarzące się z totalitarnymi ideologiami. Proponuje on, aby postmodernistyczną etykę, która wynika z odrzucenia utopii i opiera się na myśleniu w kategoriach ofiary, zastąpić – utopijną wciąż – etyką wynikającą z dialogu nie-ofiar (*non-victimary dialogue*)²². Zdaniem Gansa tym, co łączy utopię z dystopią, jest fakt, że w każdym z tych systemów ludzie mają i znają swoje miejsce, choć w każdym z nich różnie oceniają własne położenie (pozytywnie w utopii i z reguły negatywnie w dystopii). Tymczasem obecnie nikt nie jest pewny swego położenia w logice wyznaczonej przez dyskurs ofiary i sprawcy. Każdy z nas jest potencjalnym sprawcą

¹⁸ *Ibidem*, s. 460–461.

¹⁹ *Ibidem*, s. 461–462.

²⁰ E. Gans, *Victimary Thinking Forever*, „Chronicles of Love and Resentment” 31.03.2001 no 230, <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw230.htm> [dostęp 5.10.2012]

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*. Zob. także – w kontekście postkolonialnym – założenia postnacjonalizmu i zerwania z „retoryką winy” w: L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, posł. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 116.

i każdy może stać się ofiarą. Stąd, postulat, aby w epoce postmilenijnej postawić na utopię dialogu pozbawionych resentymentów nie-ofiar²³. Wydaje się, że słowami, które mógłby użyć w tym kontekście Gans, są – obok „dialogu” – takie jak „zaufanie” czy „przebaczenie” oraz że uzupełnieniem jego rozważań mogłaby być filozofia dialogu Martina Bubera wyrażona w dziele *Ja i Ty*²⁴. Metamodernizm, jako propozycja teoretyczna, stanowi w wielu miejscach rozwinięcie tez Eshelmana, Gansa i Epsteina. W ujęciu Vermeulena i van den Akkera, człowiek po postmodernizmie, chcąc zrozumieć swoje miejsce w świecie, musi posługiwać się językiem, który jest zarówno optymistyczny, utopijny, jak i pesymistyczny, ironiczny, afirmatywny i cyniczny, dekonstruktywny i rekonstruktywny, globalny i lokalny, polityczny i osobisty²⁵. Po upadku nowoczesnego świata i po zanegowaniu postmodernizmu, humanistyka skazana jest na posługiwanie się oksymoronami, balansowanie pomiędzy entuzjazmem i pesymizmem, głoszeniem prawd uniwersalnych i relatywizmu, pragnieniem sensu i wątpieniem w sens, nadzieją i melancholią, szczerością i ironią, wiedzą i naiwnością, zaangażowaniem i brakiem przywiązania²⁶. Przedrostek „meta-” oznacza dla Vermeulena ciągłe ustanawianie kompromisu, oscylowanie pomiędzy dwiema opcjami, nie zaś osiągnięcie równowagi. Jeśli można więc mówić o optymizmie metamodernizmu, to jest to optymizm „tak, jakby” (*as if*) negujący przekonanie (a więc negujący tylko chwilowo, nie do końca, w sposób jedynie pozorny), że wcześniejszy postmodernistyczny sceptycyzm był uzasadniony²⁷. Peter Sloterdijk porównuje ten „nowy optymizm” do bycia „słodkim i gorzkim jednocześnie”, Vermeulen i van den Akker nazywają go zaś „poinformowaną naiwnością” (*informed naivety*), a Eshelman chwilowym „zawieszeniem niewiary” (*momentary „suspension of disbelief”*)²⁸. Zamiast powrotu do wielkich narracji spod znaku Hegla (a także Marksa), metamoderniści zwracają się ku Kantowi, u którego Historia nie jest dialektycznym prawem, ale alegoryczną zasadą, a telos – tak imperatywem, jak i wyobrażonym, wyabstrahowanym od rzeczywistości.

²³ Warto zaznaczyć, że postulat dialogu nie-ofiar Gans ogłosił nieco ponad pięć miesięcy przed zamachem terrorystycznym na WTC w jego rodzinnym Nowym Jorku. Z postulatu dialogu nie-ofiar jednak się nie wycofał – kilka tygodni po zamachu krytykował sposób, w jaki mówiło się w amerykańskich mediach o Osamie bin Ladenie, porównując te działania do poszukiwania kozła ofiarnego. Zob. E. Gans, *Scapegoating after September 11*, „Chronicles of Love and Resentment” 24.11.2001 no 251, <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw251.htm> [dostęp 5.10.2012].

²⁴ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przekł. i wstęp J. Doktor, PAX, Warszawa.

²⁵ S. Critchley, N. Power, T. Vermeulen, *Theoretically Speaking*, „Frieze Magazine” September 2011, no 141.

²⁶ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism...*

²⁷ T. Vermeulen, *Metamodernism*, „TANK Magazine” March 2012, vol. 7, no 4.

²⁸ S. Critchley, N. Power, T. Vermeulen, *Theoretically Speaking...*

Kant odbierany jest tu jako filozof spekulatywny, często posługujący się wyrażeniami typu: „mieć nadzieję”, „jak gdyby” (as if) czy „być może” (may)²⁹.

Wskazując na zjawiska, które bardziej charakteryzuje ta „poinformowana naiwność” niż postmodernistyczna ironia i sceptycyzm, Vermeulen i van den Akker mówią o politykach biorących pod uwagę głosy wyrażające chęć gruntownej zmiany (wskazują, moim zdaniem zbyt pochopnie, m.in. na slogan Baracka Obamy z jego pierwszej kampanii prezydenckiej: *Yes, we can. Yes, we can change*), architektach młodego pokolenia tworzących projekty z myślą o środowisku naturalnym, artystach porzucających estetykę dekonstrukcji, parataksy i pastiszu na rzecz pojęć estetycznych (*aest-ethical*), rekonstrukcji, mitu i bycia-pomiędzy (*metaxis*)³⁰. Za odpowiednik metamodernizmu w sztuce uważają zaś współczesny neoromantyzm, do którego przypisują takich artystów, jak Armin Boehm, Gregory Crewdson, Bas Jan Ader, Peter Doig czy David Lynch³¹. Do „poinformowanej naiwności” odwołują się też, w mojej opinii, twórcy filmów *Klasa (Entre les murs)* z 2008 roku i *Nietykalni (Intouchables)* z 2011 roku, których bohaterowie o odmiennych społecznych proveniencjach przełamują dzielące ich różnice, jednocześnie nie negując ich, i osiągają – poprzez Eshelmanowskie działanie (*perform*) – poczucie, choćby chwilowej i warunkowej, bliskości i porozumienia.

Tożsamość już nie tak płynna jak dawniej

Proponowaną tutaj „tymczasową instrukcją” – jaką humanistyka może zaproponować człowiekowi w momencie, kiedy przyzwyczaił się myśleć o własnej tożsamości jako o płynnej, niestabilnej i słabej, o której jakoby z założenia nie można nic powiedzieć z całą pewnością – jest zatem oscylowanie pomiędzy tym, co modernistyczne, a tym, co postmodernistyczne. Na instrukcję tę w kwestii tożsamości składają się przede wszystkim dwie propozycje, które chciałbym przedstawić, wywodząc je z założeń metamodernistycznych i z wcześniej omówionych teorii. Pierwsza z nich wyraża przekonanie, że choć podmiot ma wpływ na kształtowanie własnej tożsamości, to jednak nie jest ona całkowicie płynna, gdyż możliwości jej konstruowania ograniczone są

²⁹ *Metamodernism, History, and the Story of Lampe*, by Editorial, „Notes on metamodernism” 30.10.2011, <http://www.metamodernism.com/2011/10/30/metamodernism-history-and-the-story-of-lampe/> [dostęp 5.10.2012].

³⁰ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism...*

³¹ *Ibidem*. Obok neoromantyzmu wymieniają również kulturowy ruch Nowej Szczeroci (New Sincerity), którego założenia bliskie są performatyzmowi Eshelmana i postkonceptualizmowi Epsteina. Por. J. Morris, *The Time Between Time. Messianism & the Promise of a „New Sincerity”*, „Jacket Magazine” Early 2008, no 35.

do określonych, dostępnych w danej chwili strategii³². W rozumieniu tym tożsamość wynika nie tylko z tekstu i reprezentacji językowych, ale także z relatywnie stałych punktów społecznej egzystencji jednostki (status, rola, osadzenie w strukturze różnych zbiorowości, powiązanie relacjami społecznymi itd.), które w wypowiedziach narracyjnych trzeba brać pod uwagę, jeśli tylko mają brzmieć wiarygodnie.

Jestem przekonany, że obecnie jednym z wyzwań współczesnej humanistyki, która w postmodernizmie z zaangażowaniem przekonywała człowieka, że jego tożsamość znajduje się w stanie ciągłego rozchwiania, jest wskazanie sposobu wyjścia z tego kryzysu – z definicji nie chronicznego, ale jedynie przejściowego przeciw. Powrót do tożsamości à la modernité jest już niemożliwy, możliwe jest natomiast takie myślenie i mówienie o tożsamości, które na nowo zwróci uwagę na cechy dla każdego jednostkowego „ja” konstytutywne. Przyjmując niekiedy przeciwstawne postawy i posiadając wiele punktów odniesienia, podmiot, nie musi tracić poczucia własnej jedności i ciągłości. Chodzi więc o przeświadczenie, że człowiek jest mnogi i na jego tożsamość składa się wiele różnorodnych elementów, nie zaś, że cała tożsamość wielokrotnie i diametralnie się przeobraża. Można więc powiedzieć, że wszystkie elementy człowieka, które nazywa się przy wyodrębnianiu ich „tożsamościami” (błędnie, gdyż w gruncie rzeczy najczęściej chodzi tylko o identyfikacje³³), składają się na jego tożsamościowe repozytorium, po które sięga on w określonych sytuacjach³⁴. W pewnych kontekstach jeden segment tożsamości (w humanistyce używa się też niekiedy metafory cebuli z wieloma warstwami) wydaje się dominujący, w innych schodzi on na plan dalszy. Niektóre elementy mogą być wzajemnie sprzeczne (przykłady konfliktów ról społecznych), inne – ze sobą powiązane (popularność etykiety „Polak-katolik”), a ponieważ w ciągu życia zmieniają się cechy jednostki i jej relacje z otoczeniem, każdy z nich poddany jest pewnym, niezagrażającym jedności tożsamości, przeobrażeniom (np. tożsamość nastolatka ewoluuje w stronę tożsamości dorosłego człowieka).

W takim ujęciu tożsamość jest wyjątkowym i niepowtarzalnym (nie ma dwóch takich samych osób, ale jednocześnie człowiek również ewoluuje) uporządkowaniem różnorodnych elementów; z jednej strony, uporządkowaniem chwilowym i zmiennym, z drugiej – wynikającym z przynależności człowieka do względnie trwałych struktur myślowych i społecznych, a przede wszystkim

³² Por. M. O'Brien, *Esej o płynnej tożsamości*, w: *Wokół problemów tożsamości*, red. A. Jawłowska, Wydawnictwo LTW, Warszawa 2001.

³³ R. Brubaker, *Au-delà de l'„identité”*, trad. F. Junqua, „Actes de la recherche en sciences sociales” 2001, no 139, s. 75–77; A. Gotman, *Le reconnaissance de l'identité: Pourquoi?*, „Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie” 2008, nr 3; por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

³⁴ B. Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Armand Colin, Paris 2005, s. 38.

– niezbędnym dla podmiotu, gdyż orientującym jego codzienne działania. Fakt, że każdą rzeczywistość można uporządkować na wiele sposobów, nie oznacza, że znajduje się ona w kryzysie lub – co jeszcze bardziej absurdalne – że ona nie istnieje. Samo uporządkowanie jest zawsze pewne, określone i możliwe do zdefiniowania (modernizm), choć nigdy nie można powiedzieć o nim, że jest uporządkowaniem jedynym, niepowtarzalnym, niezastąpionym i w danej chwili najlepszym (postmodernizm). Tak pojmowana tożsamość nie musi już być nierozwiązywalnym problemem³⁵.

W trakcie życia człowieka jego tożsamość ewoluuje w tym sensie, że zmienia się nie tylko konfiguracja poszczególnych jej segmentów, ale także, że pojawiają się nowe elementy, a niektóre z nich zostają zastąpione innymi³⁶. Zmiany te mogą odbywać się z sytuacji na sytuację, jednak nigdy nie dotyczą całej treści tożsamości. Jak konstatuje Rafał Drozdowski:

Pełna rearanżacja codzienności jest [...] niemożliwa. Zawsze tkwić będą w niej jakiejś rekwizyty używane w przeszłości w celu demonstrowania starych twarzy i przypominające, że te stare twarze, zanim zostały świadomie przetransformowane, uważano za własne i prawdziwe. Zawsze też będą w niej zalegać jakieś dowody starych, zarzuconych lub zatuszowanych społecznych przynależności. [...] Budowanie nowej tożsamości polega bowiem w znacznej mierze na dialogowaniu ze starym 'ja', które jednak ujawnia się tym samym jako programator wszystkich poczynań obliczonych na jego zduszenie.³⁷

„Dowody społecznych przynależności” są rozpoznawalne nie tylko przez podmiot, ale także przez jego otoczenie, i pozwalają mu mówić o sobie „jestem X”, „jestem Y”, „jestem Z”. Tradycyjnie wspierane przez humanistykę dążenia do prawnej, ekonomicznej i obyczajowej równości pomiędzy płciami, klasami, grupami etnicznymi, narodami, orientacjami seksualnymi czy profesjami, nie musi oznaczać negowania różnic pomiędzy poszczególnymi kategoriami czy na przesuwaniu tychże granic, ale może wiązać się z podkreśleniem tego, co dystynktywne, na afirmowaniu różnicy, przesadnym nawet eksponowaniu cech sprawiających, że można nas przyporządkować do takiej a nie innej zbiorowości. Definitywnie tożsamość zawiera się bowiem nie w łatwości stawania się za każdym razem kimś innym i nie w transgresjach, które ze względu na przeszłość podmiotu nigdy nie mogą być całkowite i pełne, ale w cechach, które, po pierwsze, człowiek dzieli obiektywnie z innymi

³⁵ Por. I. Szlachcicowa, *Tożsamość ponowoczesna. O poszukiwaniach teoretycznych w kontekście metodologicznym*, w: *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*, red. J. Leoński, U. Kozłowska, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2007, s. 16.

³⁶ Zob. pojęcie „przystawki tożsamościowej” (R. Drozdowski, *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 289–296).

³⁷ R. Drozdowski, *Obraza na obrazach...*, s. 293

ludźmi, po drugie, które pozwalają mu subiektywnie identyfikować się z nimi, i po trzecie, które są postrzegalne przez zewnętrznych obserwatorów jako cechy właśnie tej zbiorowości³⁸. To dzięki tym atrybutom podmiot może mówić „my”, doświadczać wspólnotowości i faktu bycia podobnym do jednych i niepodobnym do drugich.

Warto przy tym wymienić te bardzo stałe, niepełne elementy tożsamości, które w ciągu życia jednostki nie ulegają zmianie lub które zmieniają się bardzo niewiele razy. Dla Bernarda Lahire’a, niezwiązanego z nurtem metamodernistycznym, ale w wielu miejscach piszącego właśnie w tym duchu, są to części tożsamości pozwalająca na „celebrowanie jedności ‘ja’”: własne imię i nazwisko (dotyczą całej indywidualności i jednostkowości człowieka, wiąże się z nimi wiele osobistych, emotywnych odniesień, pełnią funkcję jednoczącą wobec różnorodności świata społecznego), jedno ciało biologiczne (pomimo że przechodzi przez różne, społecznie wyróżniane etapy), dokumenty, bilety i dowody tożsamości (oprócz imienia i nazwiska, zawierają numer PESEL, informacje o miejscu i roku urodzenia, obywatelstwie, imionach i nazwiskach rodziców; odwołują się do pewnej, określonej czasoprzestrzeni stanowiącej kontekst życia jednego, tego samego człowieka), podpis człowieka (zazwyczaj niezmienny lub podlegający niewielkim ewolucjom), momenty, kiedy opowiada się czyjąś biografię lub jej fragmenty (redukuja złożoność rzeczywistości, pozwalają widzieć ją jako uporządkowaną, zobaczyć „punkty stałe”, choć sam wybór zmienia się w czasie)³⁹. Lahire, inaczej niż postmoderniści, nie postuluje logiki totalnego braku ciągłości, ani nie optuje za założeniem, że konteksty, w których żyje jednostka są całkowicie, radykalnie odmienne i że w każdej sytuacji, w każdym momencie „przeskakują” z jednego uniwersum społecznego do drugiego bez jakiegokolwiek poczucia kontynuacji. Z drugiej strony, podkreśla on, że wszystkie te doświadczenia niebędące – jak słusznie ujmowali to postmoderniści – ani specjalnie koherentne, ani homogeniczne, ani kompatybilne, są w ostatecznym rozrachunku – jak widzieliby to moderniści – różnymi doświadczeniami tego samego podmiotu⁴⁰.

Podmiot – silny dzięki działaniu

Drugi punkt „tymczasowej instrukcji” stanowi dla mnie podważenie tezy o słabym podmiocie. Oczywiście, po postmodernizmie podmiot nowoczesny, „kartyzański”, czyli silny, autonomiczny, rozsądny i koherentny, nie może już powrócić jako taki. To, czego może jednak spróbować podmiot

³⁸ M. Ziółkowski, cyt. za: *ibidem*, s. 289–290.

³⁹ Wykaz ten powstał na podstawie: B. Lahire, *L’homme pluriel...*, s. 25–27.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 36.

po postmodernizmie, to zawiesić – wtedy, gdy jest to możliwe, warunkowo i chwilowo – postmodernistyczną ironię i działać (*perform*) tak, jakby (*as if*) wierzył w możliwość całkowitego stanowienia o samym sobie.

Podmiot w metamodernizmie rezygnuje z wcześniejszej apatii, w działaniu upatrując możliwość, chociaż niekiedy powolnego, wpływania na kontekst społeczny i poprawiania własnego położenia – określonego przez strukturę i etykiety językowe, niemożliwego do natychmiastowej korekty. Jak piszą Vermeulen i van den Akker, myślenie w nowych kryteriach charakteryzuje się „pragmatycznym idealizmem”: „Zainspirowany modernistyczną naiwnością, poinformowany o postmodernistycznym sceptycyzmie, metamodernistyczny dyskurs zobowiązuje się do niemożliwej możliwości”⁴¹. Podobnie jak Syzyf w Camusowskiej interpretacji greckiego mitu, podmiot po postmodernizmie jest silny, ponieważ jest świadomy. W tym sensie, wybór własnej tożsamości, rozpoznanie jej, jawi się jako ratunek przed postmodernistycznym pesymizmem, nie zniechęca do działania, a wręcz przeciwnie pozwala odnaleźć drzemiający w każdej tożsamości performatywny potencjał.

Siła podmiotu w metamodernistycznej interpretacji wynika również z przywiązania do wyznaczonych przez strukturę społeczną wspólnot (rodzina, sąsiedztwo, wspólnoty etniczne, religijne, narodowe) czy nawet narzuconych (przez biologię lub instytucje) kategorii takich jak płeć czy wiek. Po postmodernizmie podmiot powraca jako opierający swą tożsamość na przywiązaniu – w tym sensie jest to podmiot nieautonomiczny, podmiot zależny – do religii, do swego historycznego i geograficznego miejsca na Ziemi, do grupy etnicznej (narodowej), uznający jednocześnie (czego nauczył się dzięki postmodernizmowi), że tożsamość jako taka nie jest wiecznie stabilna, raz dana, niezmienna⁴². W nowej epoce podmiot może już bez pesymizmu i ironii stwierdzić: „kocham, więc jestem”, odwołując się, przede wszystkim w działaniu, do kulturowych i społecznych ram wyznaczających jego jednostkowe „ja”⁴³.

Za przykład takiej postawy traktuje się m.in. bohaterów filmów Mirandy July. Są to ludzie samotni, desperacko poszukujący miłości, często doznający chaosu, izolacji i braku bezpieczeństwa (uczucia, jakie w postmodernizmie wydawały się nie do przezwyciężenia), którzy jednak potrafią – choć tylko w pewnych, wybranych momentach – odnaleźć w sobie odwagę i pewność siebie pozwalające im współdziałać z innymi pomimo kontekstu (*safe from contextualization*)⁴⁴. Wzajemne, budowane w ten sposób zrozumienie (*vide* postulat dialogu nieofiar Gansa) i emocjonalna bliskość sprawiają,

⁴¹ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism...*

⁴² Por. S. Stirner, *Notes on the state of the subject*, „Notes on metamodernism” 2.11.2011, <http://www.metamodernism.com/2011/11/02/notes-on-the-state-of-the-subject/> [dostęp 5.10.2012].

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

że kontekst „nie bierze góry” nad ich działaniem. W momentach tych ironia konfrontowana jest ze szczerością, strach z zaufaniem, sceptycyzm z optymizmem. Człowiek zdaje sobie w nich sprawę, że choć nie może pozbyć się całkowicie postmodernistycznej ironii, to może się od niej, choćby na chwilę, zdystansować⁴⁵.

Jak pisze Zoe Anderson, coraz bardziej jest dziś widoczna potrzeba identyfikacji wynikających z poczucia przynależności, wspólnotowości i z posiadania wspólnych cech⁴⁶. Potwierdzeniem tej potrzeby afirmowania „autentycznej” tożsamości w rozfragmentowanym świecie może być zdjęcie ilustrujące artykuł Anderson, na którym widoczna jest kobieta w koszulce z napisem: „BEING BROWN IS NOT A CRIME”⁴⁷. Afirmacja tego, kim się jest, powoduje, że podmiot nie musi trawić energii na poszukiwaniu i ciągłym konstruowaniu swego „ja”, a zamiast tego może poświęcić się działaniu pozwalającym mu odzyskać poczucie sprawstwa.

Zakończenie

Prawdopodobnie nie zastanawialibyśmy się dzisiaj nad tożsamością, gdyby nie nowoczesność, dzięki której pojęcie to na trwałe zadomowiło się w humanistyce, i gdyby nie ponowoczesność, w której ogłoszono, że tożsamość jest czymś nieuchwytnym, labilnym i znajdującym się w kryzysie. Nowoczesność „wywołała” kwestię tożsamości, kiedy na Zachodzie społeczeństwa przeobrażały się w nietradycyjne, nowoczesne, przemysłowe, kapitalistyczne i konsumpcyjne. Tożsamość w świecie umożliwiającym mobilność klasową, ekonomiczną i geograficzną na niespotykaną wcześniej skalę stała się dla humanistyki niezbędnym narzędziem analitycznym. Ponowoczesność, zwana drugą nowoczesnością, z jednej strony zintensyfikowała i przyspieszyła te przeobrażenia, z drugiej pozbawiła pojęcie tożsamość pierwotnego sensu.

Jeśli jest tak, że ponowoczesność i postmodernizm, wyznaczający jej ideologiczne ramy, już się skończyły, to kwestia tożsamości – rozpatrywanej już po jej kryzysie – wymaga ponownego skonceptualizowania. Nowoczesne, zakwestionowane przez postmodernizm pojęcia, są w tych teoriach na nowo odczytywane, co oznacza, że nie są interpretowane, ani tak, jak czynili to moderniści, ani na modłę postmodernistyczną, odnosząc się zarówno do jednych, jak i drugich. Humanistycznej refleksji nad tym, czym jest tożsamość po postmodernizmie, towarzyszyć musi zatem przybliżenie zarówno nowoczesnej,

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Z. Anderson, „*The borders is everywhere*”: *excursions in the politics of identity*, „Notes in metamodernism” 10.05.2012, <http://www.metamodernism.com/2012/05/10/the-border-is-everywhere-metamodern-excursions-in-the-politics-of-identity/> [dostęp 5.10.2012].

⁴⁷ *Ibidem*.

jak ponowoczesnej wizji świata, do których odwołują się i które zarazem negują współcześni adepci humanistyki, doświadczane zaś na co dzień przez tych, których humanistyka przez ostatnie dziesięciolecia kształtowała.

Nota o Autorze

Jacek Kubera – doktor, adiunkt w Zakładzie Socjologii Cywilizacji na Wydziale Socjologii UAM w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: migracje, socjologia narodu i stosunków etnicznych, socjologia przestrzeni, metodologia Floriana Znanieckiego.

Adres do korespondencji: j.kubera@amu.edu.pl

