



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници

Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредни штаб

др Корнелија Ичин, главни уредник (Филолошки факултет Универзитета у Београду),
др Марта Ђелетић (Институт за српски језик САНУ), др Николај Богомолов (Факултет
журналистике Московског државног универзитета, Русија), др Џон Болт (Универзитет Јужне
Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски
универзитет, Израел), др Вилем Вестстејн (Факултет хуманистичких наука Универзитета у
Амстердаму, Холандија), др Дојчил Војводић (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду),
др Роналд Врун (Калифорнијски универзитет, САД), др Ханс Гинтер (Универзитет у Билефелду,
Немачка), др Зоран Ђерић (Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Српско народно
позориште у Новом Саду), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност
РАН, Русија), др Јаромир Линда (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Синити
Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић
(Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Тања Поповић (Филолошки факултет
Универзитета у Београду), др Јубинко Раденковић, дописни члан САНУ (Балканолошки институт
САНУ), др Игор Смирнов (Универзитет у Констанцу, Немачка), академик Андреј Топорков
(Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Борис Успенски (Напуљски
универзитет за источне студије — НИУ „Висока школа економије“, Италија — Русија)

Editorial board

Kornelija Ičin, PhD, Editor-in-Chief (Faculty of Philology, University of Belgrade),
Marta Bjeletić, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), Nikolai Bogomolov, PhD (Faculty
of Journalism of the Lomonosov Moscow State University, Russia), John Bolt, PhD (University of
South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Zoran Đerić, PhD (Academy of Arts,
University in Banja Luka; Serbian National Theatre in Novi Sad), Hans Günther, PhD (University
of Bielefeld, Germany), Academician Natalia Kornienko, PhD (Institute for World Literature of
the RAS, Russia), Jaromir Linda, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Shinichi Murata,
PhD (Faculty of Foreign Studies of the University “Sofia”, Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of
Philology, University of Belgrade), Tanja Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade),
Ljubinko Radenković, corresponding member, PhD (Institute for Balkan Studies of the SASA),
Igor Smirnov, PhD (University of Konstanz, Germany), Academician Andrei Toporkov, PhD (Institute
for World Literature of the RAS, Russia), Academician Boris Uspensky, PhD (University of Naples
for Eastern Studies — National Research University Higher School of Economics, Italy — Russia),
Dojčil Vojvodić, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Ronald Vroon, PhD (Department
of Slavic Languages and Literatures of the University of California, USA), Michael Weiskopf, PhD
(Hebrew University of Jerusalem, Israel), Willem Weststeijn, PhD (Faculty of Humanities of
the University of Amsterdam, the Netherlands)

**ЗВОРНИК
матице српске за
СЛАВИСТИКУ**

97

НОВИ САД · 2020

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

97

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Сергей Фокин, Цветан Тодоров и <i>Записки из подполья</i>	9
Oleg Nogovitsin, Russian sociopolitical thought of the beginning of the XX century and the Letter of the Testament: revolutionary messianism of God-builders and conservatism of V. V. Rozanov	23
Ольга Волчек, Метаморфозы Идиота Ф. М. Достоевского в философии Жиля Делеза и современных французских компаративных исследованиях	43
Alexej Žerebin, Russischer Freudomarxismus im Diskursfeld der historischen Avantgarde	57
Елена Гордеева, Елена Сонина, Максим Горький и его литературное окружение: страницы иконографии	69
Vladimir V. Feshchenko, The Performative turn in Philosophy and Verbal Art: Moscow Conceptualism's Linguistic (non-)creativity	87
Ирина Зыкова, «Метаморфозы» лингвокреативного мышления: от экспериментов раннего авангарда к современной теории поэтики кинодискурса	105
Antoni Czyż, Kobiety piszące dawnej Polski. Poetka i mniszka epoki baroku Ludwika Szklińska	125
Adriana Pogoda-Kołodziejak, „Energia narodowa” <i>Wiatru od morza</i> Stefana Żeromskiego. Recepja utworu w 1922 roku	139
Roman Bobryk, Słowo o <i>Słowie o Stalinie</i> Władysława Broniewskiego	153
Sławomir Sobieraj, Transgresje i wiwifikacje. Wandy Melcer liryka nowoczesna	171
Драгана Поповић, Неке особености префиксалне перфективизације у руском и српском језику	187
Radosław Maziarz, Metaforyka defaworyzacji w dyskurcie wykluczenia. Analiza internetowych wypowiedzi przeciwników LGBT	209

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Sylwia Sojda, Prefiks(iod)y <i>mini-, mikro-, nano-, maxi-, makro-, gigi-</i> ich funkcja intensyfikująca we współczesnym języku słowackim	225
--	-----

Andrzej Borkowski, Polskojęzyczna poezja Iwana Franki wobec literatury i kultury polskiej XVII i XVIII w. (konteksty i paralele)	235
Марина Уртминцева, Коммуникативные стратегии М. Горького -публициста (цикл <i>Несвоевременные мысли</i>)	245
Владимир Гильманов, Леонид Мальцев, Метафизика городского пространства в романе П. Хюлле <i>Востой сады</i>	257
Zuzana Týrová, Storočné Petrovské gymnázium v procese zachovania spisovnej slovenčiny vo Vojvodine a gramatiky slovenčiny pre stredné školy a gymnáziá	267

ПРИКАЗИ

<i>Roma e il mondo. Рим и мир.</i> Scritti in onore di Rita Giuliani. A cura di S. Toscano, J. Nikolaeva, P. Buoncristiano. Roma: Lithos, 2019, 646 p. (Тања Пойовић)	279
<i>Réception, transferts, images.</i> Svetlana Češović, Hubert Roland et Laurent Béghin (dir.). Presses universitaires de Louvain, 2018, 194 p. (Снежана Калинић)	282
Милан Дворнић. <i>Народни обичаји Срба у Барањи.</i> Бели Манастир: Издавач Вијеће српске националне мањине у граду Белом Манастиру, 2019, 349 стр. (Љубинко Раденковић)	284
Daniel Andrzej Banasiak. «Поэтический ансамбль» <i>Русские боги</i> Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019, 291 стр. (Никола Мильковић)	287
Ivan Majić. <i>Pripovjedna (ne)moć sjećanja. Analiza književnog djela Meše Selimovića.</i> Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada — Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 2017, 392 str. (Ana Stević)	289

IN MEMORIAM

Бобан Ђурић — знање, кретање, енергија (<i>Василиса Шљивар</i>)	295
Дијалог као животно, научно и естетско начело. In memoriam: проф. др Тања Поповић (1963–2020) (<i>Оливера Жижковић</i>)	298
Регистар кључних речи	305
Списак сарадника	309
Упутство за припрему рукописа за штампу	311
Рецензенти	320

SADRŽAJ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ — ARTICLES AND TREATISES

Sergey Fokin, Tzvetan Todorov and <i>Notes from Underground</i>	9
Oleg Nogovitsin, Russian sociopolitical thought of the beginning of the 20th century and the Letter of the Testament: revolutionary messianism of God-builders and conservatism of V. V. Rozanov	23
Olga Voltchek, Metamorphoses of Dostoyevsky's the Idiot in the Philosophy of Gilles Deleuze and contemporary French comparative studies	43
Alexej Žerebin, Russian Freudo Marxism in the Discursive field of the historical Avant-garde	57
Elena Gordeeva, Elena Sonkina, Maxim Gorky and his Literary Environment: pages of iconography	69
Vladimir V. Feshchenko, The Performative turn in Philosophy and Verbal Art: Moscow Conceptualism's Linguistic (non-?)creativity	87
Irina Zyкова, "Metamorphoses" of Linguistic-creative Thinking: from experiments in the early Avant-garde to modern Theory of the Poetics of Cinematic Discourse	105
Antoni Czyż, Women's writing of the Old Poland. The Poet and Nun of the Baroque Era Ludwika Szklińska	125
Adriana Pogoda-Kołodziejak, "National Energy" of <i>Wind from the sea</i> by Stefan Żeromski. The Reception of the Work in 1922	139
Roman Bobryk, A few words on <i>A Few Words in Stalin</i> by Władysław Broniewski	153
Śławomir Sobieraj, Transgressions and vivifications. Wanda Melcer's modern lyric poetry	171
Dragana Popović, Some Features of Prefixal Perfectivization in Russian and Serbian	187
Radosław Maziarz, The Metaphor of Defavorization in the Discourse of Exclusion. The Analysis of Internet Statements of LGBT Opponents	209

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА — CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Sylwia Sojda, Prefix(iod)s <i>mini-, mikro-, nano-, maxi-, makro-, giga-</i> and their intensifying function in the contemporary Slovak language . . .	267
--	-----

Andrzej Borkowski, Polish Language Poetry by Ivan Franko in relation to the 17th and 18th century Polish Literature and Culture (contexts and parallels)	235
Marina Urtmintseva, M. Gorky – publicist's communicative strategies (cycle <i>Untimely Thoughts</i>)	245
Vladimir Gil'manov, Leonid Mal'tsev, Metaphysics of the urban space in Paweł Huelle's novel <i>Sing the Gardens</i>	257
Zuzana Týrová, One hundred years of the Grammar School in Bački Petrovac in the process of preserving literary Slovak language in Vojvodina and the grammar of Slovak language for high schools and grammar schools	267
ПРИКАЗИ — REVIEWS	
<i>Roma e il mondo. Рим и мир.</i> Scritti in onore di Rita Giuliani. A cura di S. Toscano, J. Nikolaeva, P. Buoncristiano. Roma: Lithos, 2019, 646 p. (Tanja Popović)	279
<i>Réception, transferts, images.</i> Svetlana Čečović, Hubert Roland et Laurent Béghin (dir). Presses universitaires de Louvain, 2018, 194 p. (Snežana Kalinić)	282
Милан Дворнић. <i>Народни обичаји Срба у Барањи.</i> Бели Манастир: Издавач Вијеће српске националне мањине у граду Белом Манастиру, 2019, 349 стр. (Ljubinko Radenković)	284
Daniel Andrzej Banasiak. «Поэтический ансамбль» <i>Русские боги</i> Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019, 291 стр. (Nikola Miljković)	287
Ivan Majić. <i>Pripovjedna (ne)moć sjećanja. Analiza književnog djela Meše Selimovića.</i> Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada — Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 2017, 392 str. (Ana Stević) ..	289
IN MEMORIAM	
Boban Ćurić — knowledge, movement, energy (<i>Vasilisa Šljivar</i>)	295
Dialogue as a principle of life, science and aesthetics. In memoriam: Professor Tanja Popović, PhD (1963–2020) (Olivera Žižović)	298
Register of key words	305
List of contributors	309
Instructions for authors	311
Reviewers	320

Сергей Фокин
Санкт-Петербургский государственный
Экономический университет
serge.fokine@yandex.ru

Sergey Fokin
St. Petersburg state university of economics
serge.fokine@yandex.ru

ЦВЕТАН ТОДОРОВ И ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ

TZVETAN TODOROV AND NOTES FROM UNDERGROUND

В статье рассматривается рецепция творчества Ф. М. Достоевского в работах одного из самых видных литературоведов Франции второй половины XX века Ц. Тодорова. Следуя методу истории идей, нацеленному не столько на систематическую реконструкцию какой-либо доктрины, сколько на пристальное внимание к различным контекстам реализации мысли — биографическому, историческому, политическому социологическому, автор приходит к тем положениям, в которых раскрывается многоуровневая организация повести *Записки из подполья*, представленная в программной статье французского ученого. Речь идет об идеологии героя, структуре повествования, диалектике раба-господина, философии «бытия и другого» и, наконец, слове автора, заключенном в персонаже Лизы, не вписывающемся ни в одну из логик, действующих в тексте Достоевского. Выводы работы сводятся к тем положениям, что размышления французского ученого о многоуровневой организации повествования в *Записках из подполья* открывают перспективы более глубокого постижения тех бездн, провалов, пустот, изведать которые случалось Достоевскому, передоверившему персонажу свой уникальный опыт столкновения с ничтожеством человечности в человеке: катарга, рулетка, любовные треугольники, борьба за признание.

Ключевые слова: Достоевский, *Записки из подполья*, Тодоров, французская интеллигентская революция, структурализм, диалектика раба-господина.

The article dwells upon the reception of Fyodor Dostoyevsky's œuvre in the works of one of the most prominent literary critics of the second half of the XXth century's France Tzvetan Todorov. Following the history of ideas method aimed not so much at a systematic reconstruction of a doctrine but on intent attention to different contexts of realisation of thought — biographical, historical, political, sociological — the author comes to conclusions unveiling a multilevel organisation of the novel *Notes from Underground*, presented in a programme article of the French scholar. He talks about the hero's ideology, the text structure, the master-servant dialectics, the «being and other» philosophy and, finally, the author's word spoken through Liza's character that does not

seem to fit any of the logics at work in Dostoyevsky's text. We conclude that Todorov's ponderings on the multilevel organisation of *Notes from Underground* allow for a deeper understanding of the abyss, failure and emptiness that Dostoyevsky was to confront and that he untrusted to the character his unique experience of confrontation with human pettiness in man : penal servitude, roulette, love triangle, struggle for recognition.

Key words: Dostoyevsky, *Notes from Underground*, Todorov, French intellectual revolution, structuralism, master-servant dialectics.

Цветан Тодоров (1939–2017) по праву принадлежит к тому могучему поколению французских ученых-гуманитариев, труды и дни которого получили признание в мировой интеллектуальной культуре под громким названием «French Theory» (Cusset 2003; Кюссе 2005): разработанная в сочинениях выдающих историков, лингвистов, литературоведов, мыслителей, писателей, философов (Л. Альтюссер, А. Бадью, Р. Барт, Э. Бенвенист, М. Бланшо, П. Бурдье, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж. Лакан, Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Ф. Лиотар, Ж.-Л. Нанси, П. Нора, Ж. Рансьер, М. де Серто, М. Фуко и др.), «французская теория» может и должна рассматриваться как истинная интеллектуальная революция, если под последней понимать переворот в искусстве, или способе, мышления, как определял этот феномен И. Кант в «Предисловии ко второму изданию “Критики чистого разума”» (Кант 1994: 14–16). Восходя к новаторским разработкам теоретиков Франции рубежа 50–60-х годов («структурализм»), французская интеллектуальная революция явилась, с одной стороны, своего рода идейным аккомпанементом политических потрясений 1968 года, тогда как с другой — революционной трансформацией способа мыслить в теории и практике таких университетских дисциплин, как антропология, история, литературоведение, психоанализ, социология, философия, экономика, эстетика, породив четко опознаваемый интеллектуальный феномен, зафиксированный двадцать лет спустя философами-консерваторами в понятии «мышление 1968 года» (Ferry, Renault 1985)¹.

Однако с самого начала участие Тодорова в этом революционном прорыве не было лишено двусмысленности, поскольку в политическом плане французская интеллектуальная революция была устремлена туда, откуда болгарский студент прибыл в Париж летом 1963 года: в пространство трагического опыта созидания коммунистического общества. Молодой Тодоров не понесли в себе душой тянулись парижские интеллектуалы.

¹ Появление этой работы, странным образом совпавшее с принятием курса на разрушение коммунистического проекта в России, публично ознаменовало исчерпание революционного порыва парижских интеллектуалов и начало «новой консервативной революции» во Франции. Показательно, что в интеллектуальном плане все новаторские достижения «французской теории» были сведены в этом контрреволюционном памфлете к пещерному «анти-гуманизму».

По-видимому, именно определенная раздвоенность сознания, характерная для человека социалистического, определила двойственное положение Тодорова в умственном движении поколения 68-го года: разделяя или даже закладывая теоретические основания интеллектуальной революции, он оставался чужд политическому активизму своих единомышленников, что, впрочем, не помешало французской полиции привлечь его задним числом к ответу за организацию парижских беспорядков. Более того, бдительные «французские чекисты» обвинили молодого литературоведа не только в организации майской весны в Париже, но и в шпионаже в пользу социалистической Болгарии. Абсолютный абсурд ситуации определялся не только тем, что 1967–1968 учебный год Тодоров провел в Соединенных Штатах, где преподавал в Йельском университете, но и тем, что он к тому времени стал убежденным антикоммунистом, более чем скептически воспринимая политические зигзаги своих парижских коллег, оказавшихся, по его позднейшему суждению, во власти «коллективного бреда»².

Теоретическая эволюция Тодорова также не лишена двусмыслистости. Он начал свою научную карьеру как переводчик и комментатор текстов русских формалистов. Подготовленная им антология *Теория литературы. Тексты русских формалистов*, которая вышла в свет в 1965 году, стала одним из первых буревестников тех умственных потрясений, которые предстояло пережить интеллектуальной Франции: в 1966 появились *Слова и вещи* Фуко, *Критика истины* Барта, *Сочинения* Лакана, *Проблемы общей лингвистики* Бенвениста, книги-маяки, по-новому освещившие всю арену французской интеллектуальной жизни. Предисловие к антологии написал сам Р. Якобсон (1896–1982), с которым Тодоров вскоре сблизился, став со временем одним из наиболее активных пропагандистов творчества русского филолога во Франции. Правда, в дальнейшем болгарско-французский ученый занял более критическую позицию в отношении великого русского филолога, болезненно реагируя на ту связку политического, поэтического и теоретического, которая была характерна для русского авангарда 10–20 годов вообще и которая явилась, в частности, узловым моментом в интеллектуальном становлении молодого Якобсона. Так или иначе, но здесь необходимо сделать одно существенное уточнение: французская интеллектуальная революция 60–80 годов немыслима без «русской теории» 10–30 годов, которая стала одной из реальных движущих сил в революционных трансформациях гуманитарных наук во Франции (*Русская теория* 2004). Возвращаясь к обзору интеллектуальной эволюции Тодорова, следует заметить, что во второй полу-

² Все факты биографии ученого приводятся по книге *Отрады и долги*, представляющей собой сборник мемуарных интервью Тодорова с журналисткой К. Портевэн, в заключение которого помещено автобиографическое эссе «Жизнь проводника» (Todorov 2002a).

вине 60-годов начинающий литературовед, как будто в пандан политическому активизму своих ближайших коллег, сделал ставку на своего рода теоретический экстремизм, пытаясь построить предельно строгую науку о литературе. За антологией русского формализма, на рубеже 60–70-х годов переведенной на итальянский, испанский, японский языки, последовали монографии *Литература и Значение* (1967), *Введение в фантастическую литературу* (1970), *Поэтика прозы* (1971), *Энциклопедический словарь наук о речи* (1972), *Теории символа* (1977); все эти работы, а также ряд других составляют первый этап интеллектуального маршрута Тодорова, который можно назвать «на пути к строгой науке о литературе»; все эти работы почти без задержек переводились на английский, немецкий и другие иностранные языки, что повсеместно укрепляло научный авторитет автора; все эти работы вошли в золотой фонд того, что в широком культурном сознании существовало под названием «структурализм» или, чуть позднее, «постструктурализм».

В отношении данных наименований также необходимо принципиальное уточнение: сам Тодоров никогда не признавал близости своей теоретической программы к «структурализму», хотя был тесно связан с такими светилами нового знания, как Э. Бенвенист, К. Леви-Стросс, Р. Барт, под руководством которого он в 1969 году защитил докторскую диссертацию на тему *Грамматика «Декамерона»*. Более того, с определенного момента именно критика «структурализма» стала одной из движущих сил его интеллектуальной эволюции. В пику опытам применения методов структурного анализа к литературе, классическим примером которых остается знаменитая статья о Р. Якобсона и К. Леви-Строссе о «Кошках» Бодлера (1962), Тодоров разрабатывал то, что сам называл *Поэтикой*: так был назван журнал, который он в 1970 году основал вместе с Ж. Женнетом и Э. Сиксу, так же называется книжная серия, которую Тодоров возглавил в парижском издательстве «Seuil», так же называется одна из самых известных книг ученого, первое издание которой увидело свет в том же 1968 году как отдельная глава в коллективном труде-манифесте *Что такое структурализм?* (Todorov 1973; Тодоров 1975).

Поэтика, по Тодорову, занимается исследованием универсалий и в этом отношении она восходит к классической *Поэтике* Аристотеля. Однако, следуя урокам русской формальной школы, ученый смещает внимание на статичные и динамичные элементы в организации повествования как в отдельном произведении, так и в определенной жанровой системе. Тем не менее, поэтика призвана не столько для того, чтобы выявлять какие-то константные структуры, сколько для того, чтобы обнаруживать способы означивания наличного и виды порождения новых смыслов. Словом, поэтика — это наука о нарративных трансформациях, которые реализуются в произведении. В этом отношении программным можно счесть следующее замечание, сделанное в самом начале книги *Поэтика прозы*: «Великое произведение создает, некоторым образом,

новый жанр, но в то же время оно нарушает нормы жанры, которые действовали прежде. [...] Можно было бы сказать, что всякая великая книга устанавливает существование двух жанров, реальность двух норм: норму жанра, которую она нарушает, норму, что господствовала в предыдущей литературе; и норму жанра, которую она создает» (Todorov 1978: 10).

Следует заметить, что упор на понятии нормы в сборнике статей, каждую из которых, на первый взгляд, можно было счесть классическим образцом применения структурного метода в изучении литературы, представляет собой своего рода семантический анахронизм, или диссонанс, позволяющий достаточно определенно развести направленность работ Тодорова и, например, теоретическую позицию его учителя и старшего друга Р. Барта, который на рубеже 60–70-х годов стремился обосновать принципы имманентного текстового анализа литературного произведения.

Действительно, если в 70-е годы расхождение Тодорова с программными авторами «структурализма» было едва заметным, то в начале 80-годов его интеллектуальный маршрут круто изменился: установка на учреждение строгой науки о литературе, независимой от историко-политической конъюнктуры, уступает место более масштабным исследовательским проектам антропологического характера, направленным на изучение отдельных культур (*Завоевание Америки*, 1982), интеллектуальных традиций (*Мы и другие. Французские размышления о человеческом разнообразии*, 1989) или исторических периодов (*Французская трагедия. Лето 1944: сцены гражданской войны*, 1994). Несмотря на достаточно широкий диапазон исследовательских интересов Тодорова и необыкновенную творческую плодовитость (он является автором более 40 книг), его теоретическая позиция тяготеет к определенному единству, особенно во втором периоде интеллектуальной эволюции, который можно обозначить как «на пути к строгой морали»: оно определяется устремленностью к нормативной этике, к «своего рода категорическому императиву, моральной миссии, которая, не укладываясь в рамки литературоведения, распространяется на мир, события, социальную жизнь» (Buchet 1996: 1116)³.

Судя по всему, специальный интерес к Достоевскому возник у Тодорова в русле его исследований по русскому формализму, во всяком случае, в мемуарной книге *Долги и отрады* нет указаний на то, что он как-то особенно увлекался творчеством русского писателя в юношеские годы, проведенные в Болгарии. Так или иначе, но во второе, дополненное, издание книги *Поэтика прозы* (1978), была включена статья под названием «Игры инаковости: “Записки из подполья”». Уточним, что впервые эта работа была напечатана в 1972 году как предисловие к двуязычному из-

³ Более развернутую характеристику интеллектуальной эволюции ученого можно найти во вступительной заметке Г. К. Косикова к его беседе с Ц. Тодоровым (Тодоров 2006).

данию *Записок из подполья*; автором французской версии выступила Лили Дени (1919–2015), одна из самых авторитетных переводчиц русской классической литературы; впоследствии предисловие Тодорова неоднократно переиздавалось.

Прежде чем обратиться к обстоятельному рассмотрению этой замечательной работы, характер которой явно не укладывается в прокрустово ложе «структурализма», следует заметить, что именно изучение *Записок из подполья* подтолкнуло ученого к исследованию творчества М. М. Бахтина (1895–1975), результаты которого были представлены в книге *Михаил Бахтин: диалогический принцип* (1981), которая стала самой первой и одной из самых глубоких работ французской бахтинистики (Todorov 1981). В скором времени эта работа была переведена на целый ряд иностранных языков; на русском она заслужила запоздалую, но довольно обстоятельную и сочувенную рецензию под характерным названием «Бахтин и постструктуралитский поворот» (Горных 1997). В 1984 году Тодоров написал предисловие к французскому переводу «Эстетики словесного творчества», появление которого ознаменовало новый поворот в рецепции идей Бахтина во Франции (Bakhtine 1984). Позднее работы о Бахтине были дополнена историко-литературным очерком «Почему Бахтин и Якобсон так никогда и не увиделись» (Todorov 1997; Todorov 2009; Тодоров 2003). Кроме того, в 2002 году Тодоров опубликовал большую статью «Наследие Бахтина», в которой представил широкие семантические перспективы рецепции идей Бахтина в западной культуре, равно как выделил целый ряд недоразумений, связанных с ней (Todorov 2002b; Тодоров 2005). Возвращаясь к работам о Достоевском, заметим, что в 2007 году Тодоров выступил со программной статьей «Красота спасет мир», напечатанной в журнале *Теологические и религиозные исследования* (Todorov 2007), где Достоевский, наряду с Кантом, был представлен как творец высшего морального императива, призванного спасти человека как такового. В завершение этого библиографического отступления следует заметить, что скорее работы о Бахтине, чем работы о Достоевском, отмечены личностным настроем ученого, для которого понятие *вненаходимости*, как доминанты диалога, не только имело отвлеченный теоретический характер, но и обладало характером эзистенциальной константы: в определенном смысле Тодоров, преподавательская карьера которого была связана больше с американскими университетами, нежели с французскими, оставался «парижским болгарином» или «парижским крестьянином»⁴, словом, чужаком среди парижских интеллектуалов.

Как уже было сказано, статья о *Записках из подполья* в 1978 году была включена во второе издание сборника *Поэтика прозы*, где она расположена между сугубо теоретической работой «Нarrативные транс-

⁴ Так называется одна из глав в книге *Долги и отрады*.

формации», представляющей собой опыт развития отдельных положений поэтики повествования, содержащихся в работах В. Я. Проппа (1895–1970), и Б. В. Томашевского (1890–1957), и анализом романа Д. Конрада (1857–1924) *Сердце тьмы* (1902), который рассматривается не виде приключенческого повествования, каковым он может казаться, а как опыт литературной гносеологии, рассказ о познании.

В этой связи, предваряя разбор работы Тодорова, важно заметить, представляя собственное видение текста Достоевского, что *Записки из подполья* также представляют собой повесть о познании: глагол «знать» и его производные многократно повторяются и обыгрываются в повествовании, образуя насыщенное сематическое поле, границы которого определяются, с одной стороны, первородной формулой «хочу все знать», тогда как с другой — философской максимой «я знаю, что ничего не знаю». Более того, следует полагать, что одна из ключевых проблем подпольного парадоксалиста напрямую связана со способностью человека познать другого человека, можно было бы даже сказать, что он бунтует против того знания, которое другие могут составить о нем: «Он знал меня наизусть. Меня взбесило, что он знает меня наизусть» (Достоевский 1973: 100). Словом, если и можно найти логику повествовательного поведения подпольного человека, то она отчетливо дает о себе знать в неизбывном стремлении уклониться от любых определений его самости, как внешних, которые идут от других, так и внутренних, которые он сам дает себе: «Я человек больной... Я злой человек <...>. Это я наврал про себя давеча, что я был злой <...> Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (Достоевский 1973: 137). Настоящая подкладка парадоксалиста, самая крайняя правда его бытия, исподня истина его существования заключается в том, что он — *никакой*, человек без свойств, человек в нулевой степени человечности. Но он не просто никакой, ибо способен быть каким угодно: он тот, кто был ничем, но готов стать всем. В подполье заключена своего рода виртуальная человечность, в том смысле, какой придавал понятию виртуальности Ж. Делёз (1925–1995), противопоставляя его понятию актуальности — нечто анонимное, имманентное, нейтральное, но предельно живое, «*некая жизнь*», согласно формуле французского философа (Deleuze 1995: 4), «*живая жизнь*», согласно формуле Достоевского (Достоевский 1973: 176).

Исследование Тодорова начинается с небольшого введения, в котором он дистанцируется от биографического подхода, указав, впрочем, на исключительную оправданность в случае Достоевского метода, связанного с изучением жизненного пути писателя. Русский писатель, остроумно замечает литературовед, «...имел несчастье прожить довольно бурную жизнь: какой эрудит-биограф устоял бы перед этой ситуацией, в которой каторга сопрягается страстью к игре, эпилепсией и бурными любовными связями?» (Todorov 1971, 1978: 133). Еще более решительно

Тодоров отмежевывается от философско-религиозного литературоведения: несмотря на то, что Достоевский «живо интересовался философскими и религиозными проблемами своего времени и передал эту страсть своим персонажам», интерпретационная критика, сосредоточенная на истолковании «идей», обходит молчанием вопросы «техники» романиста: «Распространенное заблуждение интерпретационной критики (в ее отличии от эрудитской критики) всегда сводилось (и по-прежнему сводится) к утверждению, что 1) Достоевский был *философом*, при этом «литературная форма» не принимается во внимание; 2) что Достоевский был *определенным философом*, при том что самый невинный взгляд сразу поражается невероятному многообразию философских, моральных, психологических концепций, встречающихся в его сочинениях» (Todorov 1971, 1978: 134). Дистанцируясь и от интерпретационной, и эрудитской критики, Тодоров определяет свой метод как поиск тех трансформаций, которые автор совершил в пространстве прозы или, точнее, в той подвижной совокупности, «которую мы называем *литературой*» (Todorov 1971, 1978: 134).

Все исследование Тодорова отличается определенной дидактичностью или, лучше будет сказать, стремлением представить своего рода манифест поэтологического исследования литературного текста. Оно разбито на пять небольших главок, каждая из которых представляет анализ определенного уровня общей организации повествования.

В первой, «Идеология повествователя», упор сделан на том, что подпольный парадокалист не только не является выразителем мыслей автора, но выступает носителем собственной идеологии, которая стоит на трех китах: сознание, страдание, наслаждение. Эти три идеи перетекают одна в другую, составляя зыбкую, все время преходящую сущность персонажа, который постоянно ускользает, утекает от определений. У него нет внутреннего мира, поскольку он ведет перманентную войну против всех тех внешних идей, что могут прельстить взыскающего знания человека. Если привлечь те идеологические контексты, что сказываются как в тексте *Записок из подполья*, так и в элементах паратекста, в частности, в известных фрагментах «Маша лежит на столе», «Социализм и христианство» и примыкающих к нему набросках, то можно сказать, что подпольный человек в одиночку воюет против всех: «Я-то один, а они-то *все*» (Достоевский 1973: 125). Определяя идеологию рассказчика, Тодоров ссылается на работы В. Л. Комаровича (1894–1942), который в 20-е годы установил целый ряд мишней полемических атак парадокалиста (Todorov 1971, 1978: 140)⁵. Однако, если суммировать идеологические контексты, которые были установлены литературоведами 20-х го-

⁵ По всей видимости, Тодоров имеет в виду статью «“Мировая гармония” Достоевского», напечатанную в 1924 году в *Атенее*. См. новейшее комментированное издание работ одного из самых ярких русских литературоведов 20-х годов: (Комарович 2018).

дов и современными исследователями творчества русского писателя, то вряд ли можно принять основное положение первой главки работы Тодорова, в которой идеология рассказчика сводится к *антисоциализму*. Действительно, не будет большого преувеличения, если мы скажем, что бунт анонимного рассказчика направлен против *всех* влиятельных идеологий XVIII–XIX веков, в том числе, философии просвещения (Кант), естественного гуманизма (Руссо), утопического социализма (Фурье), исторического детерминизма (Бокль), философского индивидуализма (Штирнер), европейского механического материализма (Маркс), русского якобинства (Заичевский), разумного эгоизма (Чернышевский), позитивистской христологии (Ренан). Разумеется, можно утверждать, особенно опираясь на приведенные выше элементы паратекста, что рассказчик воюет за христианство, но это значило бы приписать персонажу всесветный «русский социализм» автора, устремленный к «единению во имя Христово». Однако автор, именно в силу сложившейся поэтики повествования, одним из новаторских элементов которой является опыт *инсценирования* абсолютно автономного сознающего себя сознания, независимого даже от творца, не отважился вложить в уста подпольного парадокалиста самые вымученные, самые выношенные, самые головные свои размышления, в которых христианство меряется силами с социализмом, а поле битвы — сердца страстных идеологов. Посему персонаж остается именно ни с чем, а автор — при своем мнении, заявив в финальной реплике, что «здесь можно и остановиться». Не меняет сути дела и то известное обстоятельство, что цензура изъяла самые сокровенные, самые «положительно прекрасные» размышления автора о христианстве, ведь в последующих переизданиях текста им также не нашлось места.

Во второй главке работы, «Драма речи», Тодоров переходит с уровня идеологии на уровень организации динамики повествования. Если первый уровень является поверхностным, легко считываемым благодаря историческим исследованиям тех конкретных идеологических источников, которые составляли умственную реальность эпохи Достоевского, то второй уровень соотносится со способом *представления* идей подпольного человека. Главное здесь заключается в том, что, согласно Тодорову, *Записки из подполья* входят к категории тех новаторских текстов XIX века, которые «изменяют нашу идею идеи и наше представление о представлении» (Todorov 1971, 1978: 144) (репрезентации). Именно через форму повествования от первого лица автор ставит под вопрос идеологические составляющие текста: «Драма, которую Достоевский инсценировал в “Записках из подполья”, есть драма слова, или речи, предполагающая постоянных протагонистов: рассуждение в настоящем времени — “это”; рассуждения других в прошедшем времени — “они”; “вы” или “ты” воображаемого собеседника, всегда готового обернуться слушателем; наконец, “я” субъекта высказывания — которое обнаруживает себя лишь в таких ситуациях, когда высказывание его высказывает. Та-

ким образом, предмет высказывания, вовлеченный в эту игру различных нарративных инстанций, утрачивает всякую стабильность, объективность, безличность: больше нет абстрактных идей, незыблемой кристаллизации, преданного забвению процесса; идеи стали столь же зыбкими, как и окружающий их мир» (Todorov 1971, 1978: 143). Идеи, которые представлены в *Записках из подполья*, не представляют собой результат процесса символизации: они являются составной частью этого процесса, иными словами, Достоевский снимает оппозицию между дискурсивным и миметическим элементами: идеи не суть лишь предмет символизации, они сами символизируют, будучи вовлеченными в «внутренний диалог», в котором субъект высказывания сам себя изобличает, сам себе противоречит, обвиняет себя во лжи, над смеется или иронизирует: все определения его характера, как внутренние, так и внешние повисают в воздухе.

Однако ироничная драматизация повествования, образующая второй уровень организации текста, не есть что-то самодостаточное: за ней находится собственно философский пласт повествования, в котором Достоевский передает тот характер межличностных отношений, который Гегель выразил в «диалектике господина и раба»: анализу этой диалектике, как она представлена в *Записках из подполья*, посвящена третья главка работы Тодорова, в которой ставится под вопрос прогрессистская концепция «Свободы, равенства и братства»: «Подпольный человек существует в мире, где главенствуют три ценности: низший, равный, высший. Однако они лишь кажутся однородным единством. Понятие “равный” существует не иначе, как объект отрицания: главная характеристика отношения “раб-господин” в том, что третий член всегда будет лишним. Тот, кто стремится к равенству, лишь подтверждает, что живет в царстве неравенства, ему уготована участь раба. Стоит рабу стать господином, как последний, оказавшись рабом, хочет занять место первого» (Todorov 1971, 1978: 147–148). Подпольный человек все время ищет равенства в отношениях с другими, доказывая тем самым, что он существует на положении раба. Он стремится стать господином, деспотом (в воспоминаниях о школьном товарище) или великодушным покровителем (в отношениях с Лизой), но все время возвращается к своему положению «униженного и оскорбленного», именно потому, что пытался унизить и оскорбить.

Диалектика «господина и раба» представляет собой конкретную презентацию более абстрактной философской оппозиции, которую Тодоров рассматривает в следующей главке своей работы, названной «Бытие и другой», в которой наглядно показано, что подпольный человек немыслим вне отношения к другому: «Подпольный человек все время вынужден мириться со своим рабским положением; он жестоко страдает; тем не менее, все время стремится к нему. Почему? Потому что сама логика господина и раба не является конечной истиной, это лишь полагаемая видимость, которая скрывает сущностную предпосылку, каковую

необходимо принимать во внимание. Однако это средоточие, эта сущность, к которой мы получаем доступ, не может не вызвать удивления: в ней утверждается первостепенный характер отношения с другим, сама сущность бытия оказывается помещенной в другого...» (Todorov 1971, 1978: 152–153). Подпольный человек существует не иначе, как во взгляде другого человека: даже если другие избегают его взгляда, а сам он не хочет встретиться со взглядом другого человека, возврение, равно презрение, образуют особую, поднадзорную, сущность подпольного человека, который, вместе с тем, все время стремится к тому, чтобы ускользнуть из под надзора, равно как от презрения другого человека, впрочем, безуспешно. Очевидно, что в своем анализе взгляда и роли другого в конституировании самости Тодоров следует основным положениям философии Ж.-П. Сартра (1905–1980), впрочем, нигде не упоминая отца-основателя французского экзистенциализма. Знаменитая формула «Ад — это другие» замечательно ложится на образ подпольного человека в его отношениях с другими. В этом отношении можно добавить, что в персонаже подпольного человека Достоевский показал такое бытие-для-себя, которое исключает всякое бытие-для-другого, стихию абсолютной свободы воли, точнее, произвола, или каприза.

Что же можно противопоставить произволу подпольного человека? В последней главке своей работы Тодоров убедительно показывает, что именно в персонаже Лизы заключается ответ Достоевского на все те вопросы, которыми изводит себя рассказчик или, точнее, сочинитель *Записок из подполья*. Ссылаясь на знаменитый фрагмент «Маша лежит на столе...», литературовед показывает, что именно поведение Лизы не укладывается ни в одну из логик, представленных в повести русского писателя: Лиза не принимает ни диалектики раба и господина, ни оппозиции бытия и другого, она любит другого ради него самого. Словом, подобно тому, как Флобер говорил, что «Мадам Бовари — это я», Достоевский мог бы сказать, что «Лиза — это я», в силу чего *Записки из подполья* обретают гораздо больше света, нежели может показаться, если принять за истину возможность отождествления автора и подпольного человека.

Как можно убедиться, прочтение Тодорова никоим образом не сводится к сугубо структуралистскому подходу в анализе литературного текста. Напротив, размышления ученого о многоуровневой организации повествования в повести Достоевского открывают перспективы более глубокого постижения тех бездн, провалов, пустот, изведать которые случалось автору, передоверившему персонажу свой уникальный опыт столкновения с ничтожеством человечности в человеке: катогра, рулетка, любовные треугольники, борьба за признание. Подпольная мышь, никчемное, но сладострастное насекомое, тварь дрожащая — это все равно человек, без преодоления которого, другому человеку не увидеть ни света, ни живой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Горных Андрей. «Бахтин и постструктураллистский поворот». *Диалог. Карнавал. Хронопон 2* (1997). URL: <http://nevmenandr.net/dkx/?abs=GORNYKH&n=3&y=1997>.
- Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*. Т. 5. Л.: Наука, 1973.
- Кант Иммануил. *Критика чистого разума*. Пер. с нем. Н. Лосского. М.: Мысль, 1994.
- Комарович Василий. «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф. М. Достоевском. Сост., отв. ред. и автор вступит. ст. О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2018.
- Кюссе Франсуа. «Теория-норма: продолжительность влияния». *Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре*. Отв. ред. С. Н. Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2005: 58–72.
- Тодоров Цветан. «Поэтика». Пер. А. К. Жолковского. *Структурализм: «за» и «против»*. Сборник статей. Под. ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: «Прогресс», 1975: 37–113.
- Тодоров Цветан. «Монолог и диалог: Якобсон и Бахтин». Пер. с франц. Ю. Пухлий. *Диалог. Карнавал. Хронопон 1–2* (2003). Специальный выпуск. М. М. Бахтин в контексте мировой культуры. М.: Языки славянской культуры, 2003: 250–275.
- Тодоров Цветан. «Наследие Бахтина». Пер. с франц. Ю. Пухлий. *Вопросы литературы* 5 (2005): 7–21.
- Тодоров Цветан. «Без ангелов мы обойтись можем, а вот без других людей — нет». Беседу вел Г. Косиков. Вступительная заметка, примечания Г. Косикова; перевод с франц. Ю. Пухлий. *Вопросы литературы* 1 (2006): 58–73.
- Русская теория. 1920–1930-е годы: материалы 10-х Лотмановских чтений, Москва, дек. 2002 г.* Сост. и отв. ред. С. Н. Зенкин. М.: РГГУ, 2004.
- Bakhtine Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Traduit par Alfreda Aucouturier. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Gallimard, 1984.
- Buchet Bernadette. «Todorov (Tzvetan)». *Dictionnaire des intellectuels français*. Sous la direction de J. Julliard et M. Winock. Paris: Seuil, 1996.
- Cusset François. *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze, & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: La Découverte, 2003.
- Deleuze Gille. «L'immanence : une vie». *Philosophie* 47 (1995).
- Ferry Luc, Renaut Alain. *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris: Gallimard, Paris, 1985.
- Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971, 1978.
- Todorov Tzvetan. *Poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- Todorov Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- Todorov Tzvetan. «Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés». *Esprit* 228/1 (1997): 5–30.
- Todorov Tzvetan. *Devoirs et délices. Une vie de passeur. Entretiens avec C. Portevin*. Paris: Seuil, 2002a.
- Todorov Tzvetan. «L'Héritage de Bakhtine». *Les Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*. Paris: Kimé, 2002b: 341–347.
- Todorov Tzvetan. «La beauté sauvera le monde». *Études théologiques et religieuses* 82/3 (2007): 321–335.
- Todorov Tzvetan. *La Signature humaine. Essais 1983–2008*. Paris: Seuil, 2009: 103–137.

LITERATURE

- Bakhtine Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Traduit par Alfreda Aucouturier. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Gallimard, 1984.
- Buchet Bernadette. «Todorov (Tzvetan)». *Dictionnaire des intellectuels français*. Sous la direction de J. Julliard et M. Winock. Paris: Seuil, 1996.

- Cusset François. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze, & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: La Découverte, 2003.
- Deleuze Gilles. «L'immanence: une vie». *Philosophie* 47 (1995).
- Dostoievskii Fedor. «Zapiski iz podpol'ia». Dostoevskiy Fedor. *Polnoe sobranie sochinenii v 30-ti tomakh*. T. 5. L.: Nauka, 1973.
- Ferry Luc, Renaud Alain. *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris: Gallimard, Paris, 1985.
- Gornyykh Andrei. «Bakhtin i poststrukturalistskii poverot». *Dialog. Karnaval. KChronotop* 2 (1997). URL: <http://nevmenandr.net/dkx/?abs=GORNYKH&n=3&y=1997>
- Kant Immanuil. *Kritika chistogo razuma*. Per. s nem. N. Losskogo. M.: Mysl', 1994.
- Komarovich Vasilii. «Ves' ustremlenie»: *Stat'i i issledovaniia o F. M. Dostoevskom*. Sost., otv. red. i avtor vstupit. st. O. A. Bogdanova. M.: IMLI RAN, 2018.
- Kyusse Fransua. «Teoriia-norma: prodolzhitel'nost' vliianiiia». *Respublika slovesnosti. Frantsiia v mirovoi intellektual'noi kul'ture*. Otv. red. S. N. Zenkin. M.: Novoe lit. obozrenie, 2005: 58–72.
- Russkaia teoriia. 1920–1930-e gody: materialy 10-kh Lotmanivskikh chtenii. Moskva, dek. 2002 g. Cost. i otv. red. S. N. Zenkin. M.: RGGU, 2004.
- Todorov Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971, 1978.
- Todorov Tzvetan. *Poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- Todorov Tsvetan. «Poetika». Per. A. K. Zholkovskogo. *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. *Sbornik statei*. Pod. red. E. Ia. Basina i M. Ia. Poliakova. M.: «Progress», 1975: 37–113.
- Todorov Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- Todorov Tzvetan. «Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés». *Esprit* 228/1 (1997): 5–30.
- Todorov Tzvetan. *Devoirs et délices. Une vie de passeur. Entretiens avec C. Portevin*. Paris: Seuil, 2002a.
- Todorov Tzvetan. «L'Héritage de Bakhtine». *Les Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*. Paris: Kimé, 2002b: 341–347.
- Todorov Tsvetan. «Monolog i dialog: Iakobson i Bakhtin». Per. s frants. Iu. Pukhlii. *Dialog. Karnaval. KChronotop*. 2003. №1–2. Spetsial'nyi vypusk. M. M. Bakhtin v kontekste mirovoi kul'tury. M.: Iazyki slavyanskoi kul'tury. 2003: 250–275.
- Todorov Tsvetan. «Nasledie Bakhtina». Per. s frants. Iu. Pukhlii. *Voprosy literatury* 5 (2005): 7–21.
- Todorov Tsvetan. «Bez angelov my oboitis' mozhem, a vot bez drugikh liudei — net». Besedu vel G. Kosikov. Vstupitel'naia zamecka, primechaniiia G. Kosikova; perevod s frants. Iu. Pukhlii. *Voprosy literatury* 1 (2006): 58–73.
- Todorov Tzvetan. «La beauté sauvera le monde». *Études théologiques et religieuses* 82/3 (2007): 321–335.
- Todorov Tzvetan. *La Signature humaine. Essais 1983–2008*. Paris: Seuil, 2009: 103–137.

Сергеј Фокин

ЦВЕТАН ТОДОРОВ И ЗАПИСИ ИЗ ПОДЗЕМЉА

Резиме

У раду се разматра рецепција стваралаштва Ф. М. Достојевског у научним истраживањима једног од најутицајнијих стручњака за књижевност у Француској друге половине XX века, Ц. Тодорова. Водећи се методом историје идеја, усмереном не толико на систематску реконструкцију неке доктрине, колико на нарочиту пажњу према различитим контекстима реализације мисли — биографском, историјском, политичком, социолошком — аутор долази до ставова у којима се разоткрива вишеслојна организа-

ција романа *Зайиси из подземља*, представљена у програмском тексту француског научника. Ради се о идеологији јунака, приповедачкој структури, дијалектици роб-господар, философији „сопства и другог“ и, напослетку, о речи аутора, садржаној у лицу Лизе, која се ничим не уклапа у логику текста Достојевског. Закључци рада своде се на став да размишљања француског научника о вишеслојној организацији приповедања у *Зайисима из подземља* отварају перспективу за дубље разумевање оних бездана, провалија, пустоти које је Достојевски имао да искуси, али и да повери јунаку своје јединствено искуство сударања са ништавношћу човечности у човеку: робија, рулет, љубавни троуглови, борба за признање.

Кључне речи: Достојевски, *Зайиси из подземља*, Тодоров, француска интелектуална револуција, структурализам, дијалектика роб-господар.

Oleg Nogovitsin

Sociological Institute of Russian Academy of Science
Federal Research Sociological Center of Russian Academy of Science
St.Petersburg Polytechnic University
onogov@yandex.ru

**RUSSIAN SOCIOPOLITICAL THOUGHT OF THE BEGINNING
OF THE XX CENTURY AND THE LETTER
OF THE TESTAMENT: REVOLUTIONARY MESSIANISM
OF GOD-BUILDERS AND CONSERVATISM OF V. V. ROZANOV**

In the article, the inner form and the most important elements of content of the supplement by religion, which has influenced both Marxist revolutionary messianism and anti-messianism of conservative consciousness and conservative social and political thought of the Modernist period. The adversarial relationship of these two philosophical and ideological positions was often interpreted through the lens of the opposition of the Old and the New Testament, of conservative essence of the former and messianistic essence of the latter. As an example of the revolutionary-messianistic logic, the theory of "propaganda" of Russian Marxists God-builders is considered in the article, represented along with an analysis of historical forms of religious consciousness, firstly in the work of A. V. Lunacharsky "Religion and Socialism" (1908), while for an example of historical self-reflection of conservative consciousness we took the criticism of the New Testament and Christianity by V. V. Rozanov.

Keywords: A. V. Lunacharsky, V. V. Rozanov, God-builders, Marxism, conservatism, messianism, Law, "Epistle to Romans".

The topic of correlation between politics and religion has always been a sufficient problem both for social sciences and for real political practice. There is nothing amazing in this: the very requirement of holding the balance between political expediency and its alter ego, religious dogma, could hardly be ever entirely fulfilled. The history of human communities appears not only an endless chain of testimonies indicating this contradiction, but is essentially constituted by it. The final point of political messianism in this sense would become an end also to religious dogmatism, as inversely the end of religious messianism would testify of the termination of any politics whether particular or universal, directed by the enlightened reason. Starting out from this aporia, in the text below we will make an attempt to clarify the inner form and the most important elements of content of the supplement by religion, which has influenced both Marxist revolutionary messianism and anti-messianism of

conservative consciousness and conservative social and political thought — the political counteractants having collided on the intellectual battlefields in Europe in the second half of the XIX — the first half of the XX centuries. The plot of this conflict — which, without addressing directly the complicated topic of liberal messianism, should be recognized as almost basic — in the political, social-economical, ethical-legal, aesthetic and artistic thought of European Modernism will be disclosed by us through the example of head-on clash of positions of Russian Marxists God-builders and conservative thinkers. As for the latter, we have selected V. V. Rozanov, who was perhaps the most unorthodox, but all the more sincere and profound Russian conservative, so to say, a metaphysician conservative. While in the times the given text is dedicated to, namely the period of Religious and Philosophical Congresses (1901–1903) and in the first years of sessions of Religious and Philosophical Society (1907–1917) he seemed to avoid such conflicts, nevertheless, the more fiercely, although delicately, he took part in this collision as a philosopher essayist and a literary critic¹.

The metaphysical, and nonetheless principally political ground of this controversy has an utterly historical dimension, and that is namely the way it revealed itself during the whole European XIX century to result in the first quarter of XX century in the World War and revolutions, the Russian Revolution being in the first turn as incomparable with no other in its scale. This kind of metaphysics has been originally a *sui generis* type of religious or quasi-religious reflection on the fundamentals of historical nature of human, that is, his destiny, the aggregate movement of the humankind (socialism, Marxism, liberalism) towards happiness, which was differently interpreted, but obligatory within the logic of collective movement and struggle. The conservative part of this dyad used as well to conceptualize itself through various nationalisms and messianisms, that is, as a competition of national states which, in the struggle of nations for palm of victory on the world stage and the lead role in the world, should have inevitably leaned on global historical metanarratives. The most important of them, once not to say the source of the very idea of historical messianism, was Christianity, or, more precisely, its duality, that is, the determinacy of implementing the Christian proclaiming of salvation from sin and corruption in pair with its unavoidably denied source in Judaism. This oppugnancy of Old and New Testaments was itself interpreted in quasi-national way, and that appeared twofold: first, as an opposition to Hebrewdom in its national form, the survivability in this world of sin and in the vale of sorrow without own state and in the domain of alien law, which is adherent to the people of Judaea, and, second, as withstanding the spirit of Hebrewdom,

¹ As known, the metaphysical context of Rozanov's reflections on Christianity and Judaistic monotheism resolved into the openly political one after the Beilis trial (1912–1913), which reflected in the series of his publications of extremely conservative and anti-semitic disposition. On politicization of Rozanov's literary activity at that time see: Мондри 2000: 219–254.

purely earthly particular nature of any human endeavor to the human happiness of his own, not of another.

It would be enough to remind the principal text of the Marxist tradition, which is dedicated to the national issue, to understand the way the issue of nationality has been observed in the European leftist movement in the context of struggle with the dominance of global capital, total exploitation and revision of the “generic essence of the human”. Here is the outcome of famous Marx’ musings in the work “On the Jewish Question”

“Once society has succeeded in abolishing the *empirical* essence of Judaism — huckstering and its preconditions — the Jew will have become *impossible*, because his consciousness no longer has an object, because the subjective basis of Judaism, practical need, has been humanized, and because the conflict between man’s individual-sensuous existence and his species-existence has been abolished. The social emancipation of the Jew is the *emancipation of society from Judaism.*” (Marx 1975a: 174).

As we see, the Jew is a symbol — in the principally material nature of symbol — of any national disjunction as an initial disjunction between the humans, as well as any other disjunction of them. He is a symbol of “practical need”, to which the “generic existence of human” withstands, that is, an unselfish gift of life, that of love, care and forethought, constituting the base of any human ability for creation, of all that is now called “human capital”. On the other hand, the Jew is the capital itself, a deadly soulless tool of self-reproducing system of accumulation and growth. There is an evident question behind Marx’ statement: how could a people ahistoric in its core, a people in its par excellence confined consanguinity, nourishing this generic essence of human exclusively in itself, exist in history? For in such case this should be a history of ceaseless external pressure, i. e. the pressure of the very history. Or is the history only a slapstick, the repetition of something which has happened beforehand? Then it is a product of illusion, result of that the actor and the one who really sees “what happened in the end” are simply two different persons. In this case prior to including the Hebrewdom as material substance of capital into the dialectic entirety of the historic process in theory, one should piously believe in that this inclusion has already occurred *a priori*. In other words, this inclusion is to have been performed practically by fitting it into metanarrative of what *never occurs a priori*, that is, into that very history, into the narrative, into its initial point, and, consequently, into the final outcome of historical process of existence of humanity.

It is significant that at the opposite side of the political specter Marx is answered by Rozanov’s friend and like-minded one Pr. Pavel Florensky:

“...finally, the question is sole: do we trust the Bible or not. Do we trust apostle Paul or not. Israel has been given promises, it’s a fact. And it is apostle Paul who confirms: “All Israel will be saved” (Rom. 11: 26). *Not* “spiritual” Israel, as the seminaries console themselves, alas, *not* spiritual. <...> And as a matter of fact, whatever way you deal with the case, it’s just the

same in the outcome. The Old Testament bestows and incessantly reiterates the promises of future domination over the world. To whom? — to the Jews. And what of the New? — It definitely doesn't say to us, Christians, that this domination is now passing to us, Christians, but just calls to *patiently carry our cross* and promises salvation for that. One Testament contradicts to the other — not, however, because both affirm one and the same, but namely out of that both speak *different things*, and those different things are addressed to *different persons*. So this profound and radical divergence of both Testaments, able to be reconciled with highly soaring of spiritual vision, like it happened with apostle Paul, intolerably cuts and burns our wingless and limp consciousness." (Флоренский 1914: 209–214).

The expectancies on Russian people's historical mission, as well as those of all nations together, have failed, the domination of the people, which is God's chosen here on Earth (!), is inevitable, while the Christians, ecstasized by Epistles of Paul, are proposed some special compromise, an aspiration for the Kingdom of Heaven². To reformulate Florensky, the "wingless and limp consciousness" of a Christian is tormented by one question: where is any clear conscience of sin, where is grace, where is freedom in all these prophesies? All nations save one are victims of a cheap fraud of the same kind as non-alcoholic beer, somewhere permitted light drugs, outsource mechanisms on labor market and many other things in the modern world.

This interchange of messianism and anti-messianism, leftist revolutionarism and right conservatism is doubtlessly proceeding within the circle of sinful consciousness:

"For sin, taking occasion by the commandment, deceived me, and by it killed me. Therefore the law is holy, and the commandment holy and just and good. Has then what is good become death to me? Certainly not! But sin, that it might appear sin, was producing death in me through what is good, so that sin through the commandment might become exceedingly sinful. For we know that the law is spiritual, but I am carnal, sold under sin. For what I am doing, I do not understand. For what I will to do, that I do not practice; but what I hate, that I do. If, then, I do what I will not to do, I agree with the law that it is good. But now, it is no longer I who do it, but sin that dwells in me." (Rom. 7: 11–17).

Thus, it was the destiny of Russia (or mission of Germany, England, France etc.) that was questioned both by leftists and right (or vice versa). That means no less than the question of the fate of the world in its whole, of any one, be that the small and large world of people, the universe of culture and life in the idea of its metaphysical completeness. To obtain theoretical definitiveness, we might pass once more the circle of sinful consciousness, and for that we will reformulate the question as follows:

² On relations between Florensky and Rozanov over the Jewish question in details see: Курганов 2000: 59–77.

Will there remain in a society of entirely felicitous people anything shaking this perfection and this entirety, which would strip its impossible by definition under side? This question in itself, as it might seem, has no measure of legitimization, neither scientific, nor legal, nor ethical consistency, but, nevertheless, it is precisely the response to this question that constitutes both science, law and ethics³. Truth, justice, equality in gaining happiness by a proper to each mode of interpreting the Good determine the normative horizon of any collective practice. But it is actual only by the measure of oblivion of this very question. Both individual and collective action becomes possible only once the answer is already given, being negative, while the reflection of this action is possible only in the opposite case: for it is obvious that the world is a valley of sorrow, perdition and oblivion, and, according to the word of Paul, “we know that the whole creation groans and labors with birth pangs together until now” (Rom. 8: 22).

Whether we would believe what is called religious cult to be a constructive fetish or a narrative fiction written down in a story having been started by God knows who — this or other way, the creature seeks resolution from suffering, which means, resolution of its own beginning. Therefore — with the fact that no logical consequence is possible here due to that we are dealing only with aftermaths of a still unriddled crime — the creature seeks out for identity, it needs a role, dignity of a character, and only for the reason of that while being it, wearing its mask, it should not be it. Let us quote the *Confession* of M. Gorky (1907 — 1908, the 1908 edition): “It was not God that man sought, but the forgetfulness of sorrow. Misfortune torments man and drives him in all directions. He escapes from himself; he wishes to avoid action; he is afraid to work in harmony with life, and he seeks a quiet corner where he can hide himself” (Gorky 1909: 175).

³ E. g., one cannot create a counterfactual hypothesis on the basis of this issue, a favorite tool of any functional analysis, especially in sociology and social sciences, because this method allows to methodologically correctly examine the normalized stationary order of social systems, for which objective some functional element of the system is to be ejected out of the system and thus its actual significance for the functioning of the whole would be clarified. This question is constituted in such a way that a scholar should carry out an unthinkable operation within his mind and eject the very whole from the whole. It would have appeared an operation equally ahistoric, but devoid of verification rule due to that its special cannot be represented in other way than as a unity of universal and individual, that is principally inaccessible to be imagined from outside. It is, however, right this kind of operation that Marx performs in his theory of proletariat as a social class, whose generic essence is constituted exclusively in the universal range, which entails that its existence in the system of bourgeois society is programmed through the figure of split consciousness: according to its substance, which is in this sense equal to the conditions of its being, the proletariat has no rights, that is social identity, but, within the frames of the fiction of civil society, these rights (as universal) are at its disposal (Marx K. “To the criticism of Hegel’s philosophy of law. Introduction”). All the followers of Marx, and, certainly, inevitably and with a remarkable amount of misunderstandings, their critics (which, although, concerns the followers as well) were determined to somehow keep up with this basically philosophical operation of extraction of whole from the whole.

Here a Protestant sermon of the main fruit of bourgeois individualism, that is, liberal democracy, begins, but it is also here that socialism in all its branches, with Marxism as the first listed, i. e. any messianism, allocates itself: “for the creation was subjected to futility, not willingly, but because of Him who subjected it in hope; because the creation itself also will be delivered from the bondage of corruption into the glorious liberty of the children of God” (Rom. 8: 20–21). So let us take the viewpoint of totally exclusion from the common — of legal and social system, state, global capital; to put it more precisely, let us take the place of the dead letter, even if it is the Scripture (like for Marxists), of the word speaking nothing to nobody, the place of the guilty *creature*, inscribed into the referential circle of the Law, which is always “good”. Then, in the first variant (Marxism), it would be due to that it is the law of the Master (ruling class), while in the second case (right-wing conservatism), it would be due to that we are all sinners and need a “spiritual” guidance, that is, literally: the “feeding” palm of the Master personalizing the Law of this world. We will involve the theory of “propaganda” of Russian Marxists God-builders as an example of the first discourse, and the criticism of the New Testament by V. V. Rozanov for the second one.

1. God-builders

As by the chief theoretician and, doubtlessly, practitioner of God-building⁴, A. V. Lunacharsky, the scientific socialism, the doctrine of Marx, is the fifth, after Judaism, Christianity, Islam and Spinoza’s pantheistic system, and the last great religion, formulated by the Hebrewdom (Lunacharsky, “Religion and Socialism”, Vol. 1 ed. 1908): (Lunacharsky 1908)⁵. This is religion without God, without beginning and without nomos, for it does not enflesh by itself the law of being of the self-secluded communities of chosen ones, nor the theory of statist regime of functioning of sociability, where everyone is substantially tasked with his own role — but it is the incarnation of His, that is, the very society as itself, or “people” of God-builders, hope. In the *Confession* M. Gorky formulates a vast and piercing image of this idea:

“The people understood that the law of *life* was not that one from a family should be raised and after having fed him on their liberty that they should live by his mind, but that the true law was that all should be raised to one height and that each one should look upon the paths of life with his own

⁴ Certainly, the God-builders were obliged to repent upon the total criticism by V. Lenin in his “Materialism and Empiriocriticism” (Ленин 1909), nevertheless, it is as doubtless that upon the 1917 Revolution, the ideas of the years long head of the People Commissariat of education Lunacharsky have specified the very form of cultural and educational policy of the early Soviet state. On God-builder views of Lunacharsky in details see: Павловский 1980; Stites 1989; Rowley 1999; Boer 2012.

⁵ In Marx’ doctrine (“the fifth religion”), there is “no transcendent representations and none can arise” (Луначарский 1908).

eyes; and the day when the consciousness of the inevitable equality of man arose in the people, that day was the birth of Christ. Many people have tried to realize their dreams of justice by creating one live being, a common lord over all, and more than once various people, urged on by this common thought, have tried to bind it with strong words that it might live forever. And when all these thoughts were mustered in one, a living God arose for them, the beloved child of the people, Jesus Christ.” (Gorky 1909: 219–220).

This people is not simply Russian nation, but the people in general as an open system of fully corporeal imagination, governed by an aspired and finally befallen thought and its understanding, while Christ is not a certain son of God, but a collective Son of His promise within the people, His second advent⁶.

In this messianic aspiration, the bourgeois individualism (= Judaism in Marxist transcription) rubs off itself as a threshold or limit between the fiction of heavenly world and corrupted nature of this world. And this distinction is annihilated in the universal generality of the vivid feeling of the class in the being of which an “accidental character” of its “living conditions”⁷ is fully opened and which “doesn’t claim any *particular right*, for it is not *particular lawlessness*, but *lawlessness in general* that presses upon it” (K. Marx. “Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Law. Introduction”: Marx 1975b: 186). The “generic essence of human” of Marx in Lunacharsky’s interpretation is “perfection of species”, identity without identity, that is, a kind of identity possible to be represented as a special subject only in the movement of withstanding to the heritage of living conditions, which continue to emphasize the particularity in what is initially universal, that is, determine the form of mastery of one human over another. This displaced and dynamically aspiring to the future identity contends the logic of *sublime* ideal and any detached aesthetical (= ironic) position. The latter appeals to the beauty and artistic ideal as a harmonious construction of combination of parts within the whole, which is proper to the classic aesthetics. The Lunacharsky’s concept “perfection of species” expresses the terminal state of the human nature as it is, a focus of terminal phase of approximation of the history of humankind to this state.

As a matter of fact, it is in the foundation of aesthetics, i. e. life of the very flesh, in the era of the fight of bourgeois-individualistic against proletarian-socialistic worlds that the “basic criterion” of theoretically minimal difference is placed: this basic criterion

“is a concept of maximum of life, great as possible vital power. The principle of unity in diversity or of a full as possible unity with a great as possible abundance of elements expresses essentially the same thing, but, as any “harmonious” principle, it poorly emphasizes the dynamical side

⁶ On Gorky’s “Confession” in the context of critics of religion in writings of Feuerbach and Nietzsche see: Коковин 2019.

⁷ See: “The German Ideology”: Marx, Engels 1976: 78.

of what is regarded positive⁸. Besides, the criterion of maximum of life, with intromission into the biological and social substance of this ideal (for it is both a criterion and an ideal) is a highly social principle and coincides with the principle of perfection of species (the one which was proclaimed by Marx as well)" (Луначарский 1908).

The positive conditionality of scientific knowledge and omnifarious values never loses contact with the reality of being of the special social groups wherein they originate as constructive illusions allowing to substantiate the right to dominance in the social struggle and expressing the material basics of this dominance, that is, the ownership relations for means of production and productive forces of society. These estatist interests in the era of capital, within the bourgeois formation, are historically objectified in the class possessing the universal theory of social process, as well as the power of universal worldview, which is not yet constituted into a scientific value-ideal. Lunacharsky attempts to scientifically formulate such value-ideal and display its universal "attractivity" in the "Religion and socialism", having set a task of formulating the universal aesthetics of the human "species". For the proletariat "due to that the future is on its side, is not interested in self-deceptions and deception of others, it dares to face the reality and thus its ideal will be most scientific and close to the reality" (Луначарский 1908). Empiriocriticism with its molecular, emergent subject reaches the knowledge only in practical verity of self-recognized flesh. The authentic subject of such action can be only collective and only self-consistent, for its consciousness may be generated through a breakdown of the living conditions, which simultaneously dominate over its body and mind. This subject directly comes across the conditionality, non-verity of its being, that is, deception and therefore it has no need to lie to himself and others.

The prophesy on the future of this class is not figure of speech, but a *contingency*, the ruthless necessity of which — for it is a fruit of choice from the possibilities not to be already canceled — discloses itself only in lamentations and torment of those having not yet accepted this universality and opposing it. This is a prophesy on humankind liberated from the fetter of ressentiment view constituted by social differentiations and legitimated in a quasi-estatist hierarchy of bourgeois individualistic society of profiteers and, respectively, from being a sinful substance, being in the sin. The word of such prophesy is similar to the procession of incarnated God (Jesus Christ from the cited passage of Gorky's *Confession*), who does not warn its "people" through the word of prophets on the following punishment for sins and oblivion of the testament embodied in the Law as a normative condition of preserving the being of the "people", but asserts a full-fledged necessary truth: this prophesy

⁸ It should be noted that the given principle is a foundation of organic definition of culture in all the forms of conservative theories of civilizations: for ex., it is a central, once not unique, notional concept organizing the space of notion and an aesthetic principle of rhetoric construction of text adopted by K. N. Leontiev and N. Y. Danilevsky. All Russian conservatives admired it and, of course, Rozanov did not avoid its charm.

is not on a contingent condition, but on an irrevocable and at the same time aspired salvation of the humankind. The struggle for implementing the scientifically (theoretically) asserted necessity of this salvation is itself a necessary consequence of the latter, since it is the necessity of the very suffering flesh of enslaved (alienated from its substance in the capitalist form of exploitation of labor), but already freed in the spirit, class. This spirit is the “Capital”. As Lunacharsky announces not without a share of humbled proselytism:

“The task of Marx and Engels was to shed light on the reality from the view angle of necessity, that is, scientific cognition. The task of evaluation was quite justly supposed by them as a secondary one, maybe even of the third degree. But the plenitude of human relation to the world is gained only when its processes are not only cognized but also evaluated. The human is a cognizant and evaluating being, it is only cognition and evaluation that action issues from. Even if the task of defining the basics and specificity of new proletarian world-evaluation and clarify its place in the range of other world-evaluations in the past and present is sufficiently less important than the task of substantiating the scientific proletarian world view — hence no conclusion shall follow that it is of little importance” (Луначарский 1908).

So Lunacharsky takes upon himself the burden of formulating this evaluation, that is, in Gorky’s words, “while being submitted to the pressure of people’s thought, to shackle it with tough words in order that it lives forever”. For the thirst of justice and the thirst of power are two forces guiding the humankind, as well as in the Kabbalistic tradition the spiritual aspiration for justice is supported by Satanic fire of the unconsciously aspiring to extend its living space flesh. Lunacharsky constructs a whole historical systematics of prophesy, where the figure of prophet is in focus. Marx, this

“last prophet who emerged from the bosom of Israel, with all his enmity to moneymakers, justified them historically while having esteemed the tower of Babel of the culture, from which his remote predecessors used to indignantly avert. The construction was painful. The blood of ones and the turpitude and ferocity of others are impressed on the stones. Even now the construction is hard. But there’s no way beyond this construction.” (Луначарский 1908).

The prophet tells of that the here and now has already drawn near, of the sin of apostasy from the letter of the Law and proclaims the force of retaliation for the sinners and the bliss of promise of the true way for the righteous: here in this place, in the place of the Law, there is the true knowledge of the human flesh, that is, of historical necessity inherent in development of economical forces of society. And now these forces are such, as Marx proclaims, that they testify of a clear possibility of gaining the eternal, not embarrassed by discord, unity of spiritual and carnal fire, of unconscious power and justice of retribution of good to those situated on the height of historical ideal, aspiring in the end to the final point of development of possibilities inherent to it.

“The superior ideal for an economical materialist should be a priori an ideal of the most advanced class in the rapidly as possible developing society. Or: the advanced class of an economically flourishing society is a bearer of the most vital, mighty and luminous ideal. The objective state of the proletariat conveys a priori to an economical materialist that it is a bearer of the most vivid, energetic and lucid life ideal, or is obliged to become it, for ‘the being determines the consciousness’” (Луначарский 1908).

The people, that is, the proletariat, is Christ, Marx is his prophet, the second Moses, and the Doomsday is around the corner, thus

“the natural preparation for the dictatorship of the proletariat is the ideological hegemony of the proletariat. Perhaps one could deny the usefulness of that the allies from intelligentsia and petty bourgeoisie would join the party of social democrats, but only a blind could deny the importance of vast sympathies to the proletariat and its banner in the milieu of all the advanced people and all the dispossessed. For it is totally evident: while opposing to all, the proletariat will not conquer and hold the dictatorship. That’s why the ideological propaganda of socialism is an important thing. As for a proof of the objectively height of the socialistic ideal (not only for a wage laborer, but also for each active-minded and sensitive, not spoiled by class egoism or prejudices person), it is a direct way to conquer sympathies, the one which often is more correct and leading to the results more solid than parliamentary services of social democracy to different non-proletarian groups in various particular cases” (Луначарский 1908).

Does the revolution need apostles? But strongly in a diverted form of knowledge. According to Lunacharsky, it needs efficient proselytes, “minor prophets” as an addition to the major prophesy of Marx-Moses. And although the dialectical genius did not evidently touched Lunacharsky’s forehead, he nevertheless quite distinctively narrates to us, how does a part, an excluded part, or more strictly not really a part, becomes a whole, for it was the whole from the very beginning, even prior to its being. All the other is slag which fits only but to pave the foundation of construction of a new tower of Babel, since the time to build has finally come. Where, then, is the proper basis of such logic of preservation in the history and scary triumph of a never and by no one timely noticed whole, which excludes any exclusivity of exclusion, that is, not even a personality and right to deed in proper sense, but their very illusion? This question is responded, from the other side of political and metaphysical opposition of messianism and anti-messianism, by Rozanov.

2. Vasily Rozanov

Rozanov responds immediately and sweepingly:

“Once there is no Bible — then ‘the world history is of no need’. It is *right this* that the historians realized not. The heart of the world history, its ineffable warmth and even ineffable fervency, that’s what the Bible is. ‘Job’, ‘Ruth’, ‘Psalter’ — next to all this the Parthenons and the Capitols are

just an apartment, and an unheated one... No voice is audible: all Demosthenes' and even the more so Ciceros are turned into voiceless ones near the prophets. It's not only for Isaiah, but also for those 'of the minor'. Joel and so on. Well, let us leave it — I'll never finish. What the deal is about: I don't anyway transfer the 'impressions of the Bible' to the 'modern jude', no, quite contrary to that, it's indeed out of the 'modern jude', foolish and naive, but candid (this is all the deal) that I've first unriddled: where really the secret of *the charm* of the Bible lies. The secret: near the Bible all books appear falsehood" (Розанов 1990: 79).

He speaks of the Old Testament, and this certification does not relate to the New Testament, that is, the essence of Christianity in the view of Rozanov⁹.

We will start out from the brief paginal commentaries of Rozanov to some luminous fragments of two sermons of John Chrysostom from the cycle "Against Jews", which were published by him (*In Iud. hom. 2–3*)¹⁰ (1906, see: Розанов 1995c). With special force, actually passing beyond the limits of printable speech, a form is represented here of the problematization and in a sense omission by which V. V. Rozanov is treating the concepts of Christianity of the New Testament. In the number of works of that period, he constructed a *sui generis* Utopia of Golden age, having come into being in the spring of creation of the humankind, finding the testimonies thereof primarily in the Old Testament. The primary target of Rozanov's criticism was namely the messianistic essence of the New Testament which he tried to discredit, although, if looking superficially, his narrative seems to concern vices of the churched and institutionalized Christianity. He chose to aim this criticism into John Chrysostom (circa 347–407), a great rhetorician for the Christian tradition, who has in a sense embodied again in his speech the messianic summon of apostle Paul. John Chrysostom is virtually the first commentator of a sort of summary of messianistic activism, the Epistle to Romans, and his homilies "Against Jews" contain a multitude of allusions to and quotations from it.¹¹ Taking this into consideration, we can suppose that the choice of Rozanov was not made accidentally, even if he got acquainted with the writings of John Chrysostom by chance (indeed at that time, the first multivolume complete collected works of John Chrysostom (1898–1906) in Russian translation was just being published at the St. Petersburg Theological Academy).

Rozanov distinguishes three basic motives of the polemics of John Chrysostom with the supporters of Judaism: 1) senselessness of circumcision as signification of the Testament of the "chosen people" with God, i. e. senselessness of the Law as such; 2) senselessness of participation in the ritual feasts

⁹ Let us point out two special works dedicated to Rozanov's relation to the problem of Judaism and Jewish people: Курганов 2000: Мондри 2000.

¹⁰ The full text of Russian translation of these two homilies, which Rozanov used: Иоанн Златоуст 1895: 651–668.

¹¹ There is one explicated interpretation of this Rozanov's commentary, in fact completely ignoring the realities of the IV century and surreptitiously placing John Chrysostom into the apostolic times: Курганов 2000: 107–119.

(in the first turn, Passover) as a continuation of the Law; 3) absurdity of both of these in the light of messianic proclaiming of the New Testament, when all the times “passed” and there is no more benefit of their watch, that is, of the strict and, therefore, immediately built in the temporal order of annual cycle maintenance of all that the Law imposes on the faithful. For John Chrysostom, who, certainly, following the requirements of the *topos* of discussion, each time addresses to the authority of the word of apostle Paul, all these conclusions are determined by one thought and a single figure of speech, transforming the positive of the Old Testament into a negative of being of the Law beyond the very Testament, i. e. the Law as such. Namely, it is the permanent criticism of being “untimely” of the life which clings to the Law and was established upon it — and because of this, when the New testament of freedom is already proclaimed, becomes a weapon of death within the human who thus again and again comes along embodied God on the way to Golgotha. Besides this statement of John Chrysostom there is another one, already explicitly cited by us above, the verse from the Epistle to Romans where the Law is interpreted as an origin of sin: “For what I am doing, I do not understand. For what I will to do, that I do not practice; but what I hate, that I do” (Rom. 7:15). Indeed, this conversion signifies the law of freedom right as a New Testament: the sin is finally localized and, upon the appearance of Sun of Truth, upon the cancellation of sin and death by Christ on Golgotha, “the shadow [that is, the Law, the Old Testament] is already being hidden and becomes inappropriate” (a metaphor constantly repeated by John Chrysostom). It means that the sin is exposed to the light, it is no simply weakness of material nature within us and no fault of purposive practical mind, and so everyone is free in serving the Law or not. The candle of the Old Testament, which gave light in the shadow of the testament itself (closed circulation of the chosen who took possession of their home, Palestine, which, by the words of John, the Passover signifies in the light of the New Testament), is replaced by the light of truth (“upon the Christian Pascha is Heaven”). “The Passover is an image, while the Easter is truth” (Розанов 1995c: 501). A helping hand is offered, but the supporters of Judaism in pride and fear produced by the absence of genuine faith, reject it, hoping to save by own forces, that is, with the aid of well-tried remedy, the Law.

Rozanov dismisses all the background of John Chrysostom’s affirmations, drawing it like a curtain, and performs his own conversion of the figure of transforming the sense of the Old Testament set by the New Testament in accusing John in that he follows solely the cold rhetorics of dogma in his speeches: 1) circumcision is no yoke (that means, it is not a sign of ambiguousness of sin not detected by the subject, when the positive of the Law becomes an “opportunity” for disunion and life in sin: the Law establishes and justifies the necessity of that the reality of society is penetrated by a structure-forming for him disposition of mastery and slavery), but a “relief”; 2) what are distinctions between the Christian and Jewish feasts, when they are appointed in time,

though Chrysostom denies this connection; 3) the replacement of feasts, which revert to the sources of life and human essence, by ritual worship of Golgotha and death is absurd. Thus in the eloquaces of the Christian theologian, according to Rozanov, the times come to fullness and the salvation, which has been proclaimed by the prophets for the chosen people and bestowed to everybody by Christ (by his single-action and not requiring imitation sacrifice), turns into a cruel caricature. The authentic word of Christ, as well as the letter of the Law, is replaced by missionary sermon — it would be a different matter that by the one conducted by word, but right on through by fire and sword: Jerusalem was burnt, the dissenters are murdered, Jews in the beginning, then persons from many other peoples, up to a total extermination. The endless interlocutions of Christ with the disciples did not bring them to reason. Why then — asks Rozanov in the note “Christ is the Judge of the world” (1903) — Christ did not foresee the consequences of the long process of sermons and missionary activities: “why wouldn’t he say firmly and mathematically: “Unto you and those *to walk by your steps*, in all the centuries and countries, I order to act only by words, *not betaking yourself in any measure of suppression and compulsion*”” (Розанов 1994б: 76–77).

Such criticism contains a single basic motive and a single foundation which display the kernel of the Rozanov’s caricature inversion of the figure of relations of the Old and the New Testament, formulated by apostle Paul, whom Rozanov almost never mentions in the writings on the relevant topic.

This motive disposes to social and moral criticism: the dogmatization of the New Testament in the evil of the world leads to division of the Earth and the Heaven; then what was being offered to the pagan gods and, in more authentic way, to God of the Old Testament (where the circumcision is the sign of authenticity), that is, living, “smelling” (whereby one can specify its genuineness) offer, is now being given up to the ministers of religion (the offerings of parishioners demanded by the priesthood), while God is now being granted only words, rhetorics and exceedingly scanty nomenclature of substitutes of earthly (unction and frankincense). This is hypocrisy, since all the sacred action is devoid of both publicity of the sacrifice and esoteric mystery (i. e. it is exposed to everybody). The ministers of Christ’s Church “had preserved what was ‘useful and profitable for us’ and vacated what God has asked for himself” in the regulations for offerings (Розанов 1995с: 496)¹².

It is, however, more important that this motive, manifesting itself in unmasking the hypocrisy, is substantiated both in rhetorical and ontological aspects. Rhetorically, as the testimony of Christ’s route on Earth turns to a confirmation of Christ’s prophesy: “I did not come to bring peace but a sword.

¹² That is the start of Rozanov’s commentaries on John Chrysostom. See a model text, “On adogmatism of the Christianity (1903), two versions of article, created on the basis of presentation on the 18th session of Religious and Philosophical Congresses in 1903: Розанов 1994а; Розанов 1995а; also see “A table of religious and philosophical questions” (1906): Розанов 1995б.

For I have come to set a man against his father, a daughter against her mother, and a daughter-in-law against her mother-in-law” (Math. 10: 34–35). Rozanov implies the dogmatical division of Christianity and the adogmatical one, which accompanies the former, in the form of variety of heresies, in a formal way reminding the heretic separation of the people from itself in the structure of the entirety of the bourgeois society, which the God-builders spoke of. The mentioned confirmation is indeed that of the “prophesy”, that is, once we follow Rozanov — who, by his own words, from all the Gospel books felt the spirit (“smell”) of the Old Testament only in the book of Revelation (Розанов 1995d: 312) — the instructions with which God addresses to the human, opens his eyes to non-observance of the Law by threat and by promise through the prophets. But it is also true that, for Rozanov, Christ expresses, or to put it more strictly, embodies the figure of prophet in full strength due to that it is he who is the enfleshed content of the prophesy, the messiah, for “his word was deed” and over that he needed not to menace the humans, and he came to affirm the indisputably necessary truths, as well as the “people” of Gorky and Lunacharsky, or more precisely, the propagandists of its, i. e. the people, idea. They evidently had no need to affirm anything themselves through a deed. For also “Christ did not use violence for the reason that his word was equal to deed, it was in its way already violence; thus he did not engage means which he himself needed not, but inevitable for a human and therefore admitted for him” (Розанов 1994b: 78)¹³. To imitate Christ means not to prophesy on the destiny of the people stuck in lawlessness, but to gain domination over the world using others.

To say otherwise, Rozanov appeals not to the general evidence in the view of the public of that the priesthood is depraved and hypocritical, and thus in the whole exposing a bad pattern to the Christian people. He appeals even not to the fact of nonobviousness of any *testimony* for the third person, which is evident by default, but to its impossibility. This chiasm, already “blasphemous”, neglects the figure of apostle as such¹⁴, that is, the figure of word of the New Testament (a community of those recalling what is impossible to recall and what is by default nonobvious until human has “these eyes”), in favor of the truth of revelation of shame (nudity) given to Adam and Eva from the Genesis, that is the revelation of this “third person”, which is obligatory to be excluded from communication.

Respectively, the ontological basis is as follows: God is the one who sees lies as it is a declination from the Law, while the truth is an exclusive and entire revelation to each other of two tied by the deed of generation of similar to themselves, coupling the nexus of times in happiness and oblivion and caring just for that it wouldn’t interrupt in the posterity, that is for the very poster-

¹³ See also: Шелкова 2017.

¹⁴ See a short but quite informative explanation of distinction between the apostle of the New Testament and the prophet in the Old Testament tradition: Agamben 2005, 59–62.

ity (husband and wife, the circumcision consolidates this temporal ties in the eternity of communication with God and extends to the whole genus, the Jewish people).¹⁵ We should then add also, to signify another inversion: once following the proposed logic, God does not see in a sense this couple, for all this is not included into the verses of Testament; He detects only its violations, and only then manifests himself this or other way. This chiasm is not a mere appeal to that the ontological denial of shame in the marriage is more valid in its consequences than anything other (Rozanov speaks of a special kind of chastity of true marriage and copulation), for, as an exception from other practices, where the shame is a warrant of tightness of social tie (though hardly discerned out of the viewpoint of the same third person from hypocrisy), this denial of shame supports them in the most substantial, in the very birth and in the impulse of the parents to retain the new members of society in the being. The problem is that we are scarcely able to discern the Creator from this third-party seducer (by recognition of good and evil in which the human finally becomes similar to God) any other way but by what is in the text of the Scriptures. It is just twice that God appears there in the first episode of description of human existence in community. First, when he marks the tree of knowledge by his ban, and secondly, when he summons his creature having hid itself of shame into the light while being aware that the ban has been violated and there is a need for him to interfere.

This indiscernibility and this disgrace, which were fixed in the first narrative on human being together and asunder, are inevitable, once we drop off from memory the fact that along with the revelation of happiness (“relief” in Rozanov’s transcription), coming at the same time with abolition from the shame as the belonging to the Old Testament, according to Rozanov, explication of sin (expulsion of the third by God), the frailty of the very effort to be happy, which accompanies the sense of happiness, is also revealed. In the same text, “Something from the mist of ‘images’ and ‘semblances’”, following his own analytics of shame, Rozanov mentions the “tunics of skin” from the book of Genesis, into which the flesh of the first human couple, who did right then, prior to expulsion from the Paradise, recognize their nudity, was vested. He prefers not to focus directly on this but the mention is symbolic, because in the Kabbalistic tradition, which has been thoroughly studied by Rozanov, they had been sewn out of the skin of the Snake. Rozanov prefers to use euphemism and continues his writing by an apologia of chastity of depicting the naked female flesh in the high art of European painting (Розанов 1995d: 311–312)¹⁶.

¹⁵ See the crucial Rozanov’s writing on the topic of shame: “Something from the mist of ‘images’ and ‘semblances’” (1901) (Розанов 1995d, especially p. 307–311). Here we lay open its main provisions in critical form. For the most detailed discussion of the problem of Rozanov’s understanding of the circumcision as an archetypal sacrifice see: Курганов 2000: 123–128.

¹⁶ On Rozanov’s attempt of creating a concept of transcendence of gender as a compromise between the Christian dualism and Jewish monism, see: Мондри 2000: 206–218.

So John Chrysostom testifies on that the Law does not fully expire along with the abolition of the Old Testament (Rozanov laughs over this incoherence), on that in “this hour” one can save by the Law only what is possible to be saved: the place of the Law, from which John Chrysostom speaks, and it is the place of sin and stupidity of the supporters of Judaism who did not accept the testament of Christ. But Rozanov is more and more firmly stepping on the road of prophesy (and that of criticism, not only literature, but transcendental, where the freedom is just a long examination of normative limits established by the ever unknown and imperceptible in its features Law) to become forever a witness of a new Apocalypse, that is fulfilment of *another* prophesy, the Revolution, a new God-wrestling and a new God-building.

And here is the final, evidently not original, diagnosis of Rozanov, which proclaims on the already laid foundations of the approximating Apocalypse: the Christianity is a religion of sin and suffering:

“Christ suffered and, ‘imitating him’, we also will suffer... The human is *self-crucifying*: these are *the very essentials* of the Christianity. Once again not holding in attention that the crucifixion of Christ had its sense not as an *example* for the humankind, but a totally concrete and existing only for Christ, executable for his deity task: to eliminate the sin, downgrade to the hell, gain victory over the Devil” (Розанов 1995d: 314).

“The human is *self-crucifying*”, for “we know that the whole creation groans and labors with birth pangs together until now” (Rom. 8: 22). The obviousness of so radically existential interpretation of these apostle Paul’s words, in its own way mesmerizing by discrete and primeval masochism, already for long arises no doubts for anyone, as well as spreading them to all the creation. For example, a recent version of Giorgio Agamben could be represented:

“All the creation has submitted to vanity and frailty, but it’s right due to this that it groans in waiting for salvation (Rom. 8: 20–22). And from the part of the Spirit, these groaning of permanently perishing creature will be corresponded not by a perfectly formulated discourse able to trace and register the perdition, but just by ‘groanings which cannot be uttered’ (Rom. 8: 26)” (Agamben 2005: 41).

We will show another interpretation, closer to Paul’s by the time, of a representative of the same Antioch school of theology whereto John Chrysostom also belonged, namely his younger contemporary Theodoret, bishop of Cyrrhus (393 — circa 458). The Antioch school was famous for literal interpretation of the Scriptures, and it was a rule for it to precisely mark the fragments, where the very author applies the symbolic, while at the same time prohibiting the commentators to apply the symbolic interpretation at all, demanding them to look at the things, not at their images. Theodoret notes on Rom 8: 22: “For we know that the whole creation groans and labors with birth pangs [or: yearns] together until now (οἴδαμεν γὰρ ὅτι πᾶσα ἡ κτίσις συστενάζει καὶ συνωδίνει ἄχρι τοῦ νῦν”):

“Here the apostle included also the invisible creatures, for he said ‘the whole creation’. But for understanding this place with highest precision, I’ll remind the Gospel dictum, for Lord said that the angels rejoice in the heaven over one sinner who repents (Luc. 15: 7). Once they rejoice over the repenting sinners, then, as evident, they used to be discontented while looking at our unrighteousness” (Феодорит Киррский 2013: 118).

This line does not narrate on bitter testimonies of injustice of merciless laws of nature and history (on groaning and tormented creature) or of their personified incarnations (angels of rationalized theology, including Talmudistic, which has no own free will). It speaks of reasonable, free, immortal beings.

LITERATURE

- Agamben Giorgio. *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Boer Roland. «Utopia, religion and the God-builders: from Anatoly Lunacharsky to Ernst Bloch». *From Francis Bacon to William Golding: Utopias and Dystopias of Today and of Yore*. Ed. by Ligia Tomoiaga, Minodora Barbul, Ramona Demarcsek. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012: 2–20.
- Gorky Maxim. *The Confession*. Translated from the Russian by Rose Strunsky. New York: Frederick A Stokes Company, 1909.
- Marx Karl. «On the Jewish Question». Marx Karl, Engels Frederick. *Collected Works*. 50 vols. Vol. 3. New York: International Publishers, 1975: 146–174.
- Marx Karl «Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Law. Introduction». Marx Karl, Engels Frederick. *Collected Works*. 50 vols. Vol. 3. New York: International Publishers, 1975: 175–187.
- Marx Karl, Engels Frederick. «The German Ideology». Marx Karl, Engels Frederick. *Collected Works*. 50 vols. Vol. 5. New York: International Publishers, 1976: 19–539.
- Rowley David G. «“Redeemer Empire”: Russian Millenarianism». *The American Historical Review* 104/5 (1999): 1582–1602.
- Stites Richard. *Revolutionary dreams: utopian vision and experimental life in the Russian Revolution*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Иоанн Златоуст. «Против иудеев». Полное собрание сочинений святителя Иоанна Златоуста в 12-ти томах. Т. 1. СПб.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1895: 635–749.
- Коковин Иван. «Влияние идей Ф. Ницше и Л. Фейербаха на феномен богостроительства в России». *Русский логос — 2: Модерн — границы контроля. Материалы международной философской конференции, Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2019 г.* СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019: 351–356.
- Курганов Ефим. «Розанов и Флоренский. Проблема мессианства». *Звезда* 3 (1997): 211–220.
- Курганов Ефим. «Василий Розанов и евреи». Курганов Ефим, Мондри Генриетта. *Розанов и евреи*. СПб.: Академический проект, 2000: 5–153.
- Ленин Владимир. *Материализм и эмпириокритицизм. Критические заметки об одной реакционной философии*. М.: Звено, 1909.
- Луначарский Анатолий. *Религия и социализм*. Т. 1. СПб.: Шиповник, 1908. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/religiya-i-socializm-t-1/>
- Мондри Генриетта. «Василий Розанов, евреи и русская литература». Курганов Ефим, Мондри Генриетта. *Розанов и евреи*. СПб.: Академический проект, 2000: 155–270.
- Павловский Олег. *Луначарский*. М.: Мысль, 1980.

- Розанов Василий. «Из письма В. В. Розанова к П. П. Перцову (лето 1918 г.). Публ. Евг. Ивановой и Т. Померанской. 1854. РГАЛИ. Ф. 1796». *Литературная учеба* 1 (1990): 78–81.
- Розанов Василий. «Об адогматизме христианства». Розанов Василий. *В темных религиозных лучах*. М.: Республика, 1994а: 65–73.
- Розанов Василий. «Христос — Судия мира». Розанов Василий. *В темных религиозных лучах*. М.: Республика, 1994б: 74–79.
- Розанов Василий. «Об адогматизме христианства». Розанов Василий. *Около церковных стен*. М.: Республика, 1995а: 479–489.
- Розанов Василий. «Таблица вопросов религиозно-философских». Розанов Василий. *Около церковных стен*. М.: Республика, 1995б: 489–495.
- Розанов Василий. ««Ветхие» тезисы и «новые» антитезисы». Розанов Василий. *Около церковных стен*. М.: Республика, 1995с: 495–502.
- Розанов Василий. «Нечто из тумана «образов» и «подобий»». Розанов Василий. *В мире неясного и нерешенного*. М.: Республика, 1995д: 287–317.
- Феодорит Кирский. *Толкования на Послания святого апостола Павла*. М.: Сибирская Благозвонница, 2013.
- [Флоренский Павел] «Иудеи и судьба христиан». Розанов Василий. *Обонятельное и осаждательное отношение иудеев к крови*. СПб., 1914.
- Шелковая Наталья. «Встречи с В. Розановым. Сущность христианства». *Философский полигон: Журнал Международного центра изучения русской философии* 1 (2017): 182–194.

LITERATURE

- Agamben Giorgio. *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Boer Roland. “Utopia, religion and the God-builders: from Anatoly Lunacharsky to Ernst Bloch”. *From Francis Bacon to William Golding: Utopias and Dystopias of Today and of Yore*. Ed. by Ligia Tomoiaga, Minodora Barbul, Ramona Demarcsek. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012: 2–20.
- Gorky Maxim. *The Confession*. Translated from the Russian by Rose Strunsky. New York: Frederick A Stokes Company, 1909.
- John Chrysostom. “Против иудеев”. *Polnoe sobranie sochinений святейшего Иоанна Златоуста в 12-ти томах*. Т. 1. SPb.: Товарищество “Печатни С. П. Иаковлева”, 1895: 635–749.
- Kokovin Ivan. “Influence of ideas of Fr. Nietzsche and L. Feuerbach on the phenomenon of God-building in Russia”. *Russian Logos — 2: Modernism — Limits of Control. Materials of the international philosophic conference, Saint-Petersburg, September 25–28, 2019*. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2019: 351–356.
- Kurganov Efim. “Rozanov i Florensky. Problema messianstva”. *Zvezda* 3 (1997): 211–220.
- Kurganov Efim. “Vasilii Rozanov i evrei”. Kurganov Efim, Mondry Henrietta. *Rozanov i evrei*. SPb.: Akademicheskii proekt, 2000: 5–153.
- Lenin Vladimir. *Materializm i empiriokrititsizm. Kriticheskie zameтки об одноклассической философии*. M.: Zveno, 1909.
- Lunacharskii Anatolii. *Religiia i sotsializm*. Т. 1. SPb.: Shipovnik, 1908. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/religiya-i-socializm-t-1/>
- Marx Karl “On the Jewish Question”. Marx Karl, Engels Frederick. *Collected Works*. 50 vols. Vol. 3. New York: International Publishers, 1975: 146–174.
- Marx Karl “Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Law. Introduction”. Marx Karl, Engels Frederick. *Collected Works*. 50 vols. Vol. 3. New York: International Publishers, 1975: 175–187.
- Marx Karl, Engels Frederick. “The German Ideology”. Marx Karl, Engels Frederick. *Collected Works*. 50 vols. Vol. 5. New York: International Publishers, 1976: 19–539.

- Mondry Henrietta. "Vasilij Rozanov, evrei i russkaia literatura". Kurganova Efim, Mondry Henrietta. *Rozanov i evrei*. SPb.: Akademicheskii proekt, 2000: 155–270.
- Pavlovskii Oleg. *Lunacharskii. M.: Mysl'*, 1980.
- Rowley David G. "Redeemer Empire": Russian Millenarianism". *The American Historical Review* 104/5 (1999): 1582–1602.
- Rozanov Vasilii. "Iz pis'ma V.V. Rozanova k P.P. Percovu (leto 1918 g.)". Publ. Evg. Ivanovoi i T. Pomeranskoi. 1854. RGALI. F. 1796". *Literaturnata ucheba* 1 (1990): 78–81.
- Rozanov Vasilii. "Ob adogmatizme hristianstva". Rozanov Vasily. *V temnykh religioznykh luchakh*. M.: Respulika, 1994a: 65–73.
- Rozanov Vasilii. "Hristos – Sud'ia mira". Rozanov Vasilii. *V temnykh religioznykh luchakh*. M.: Respulika, 1994b: 74–79.
- Rozanov Vasilii. "Ob adogmatizme hristianstva". Rozanov Vasilii. *Okolo cerkovnykh sten*. M.: Respulika, 1995a: 479–489.
- Rozanov Vasilii. "Tablica voprosov religiozno-filosofskih". Rozanov Vasily. *Okolo cerkovnykh sten*. M.: Respulika, 1995b: 489–495.
- Rozanov Vasilii. "‘Vethie’ tezisy I ‘novye’ antitezisy". Rozanov Vasilii. *Okolo cerkovnykh sten*. M.: Respulika, 1995c: 495–502.
- Rozanov Vasilii. "Nechto iz tumana ‘obrazov’ i ‘podobii’". Rozanov Vasilii. *V mire neiasnogo i nereshennogo*. M.: Respulika, 1995d: 287–317.
- Stites Richard. *Revolutionary dreams: utopian vision and experimental life in the Russian Revolution*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Theodore of Cyrhus. *Tolkovaniia na Poslaniia sviatogo apostola Pavla*. M.: Sibirskaia Blagozvonnica, 2013.
- [Florensky Pavel] "Iudei i sud'ba khristian". Rozanov Vasilii. *Oboniatel'noe i osiazatel'noe otnoshenie iudeev k krovi*. SPb., 1914.
- Shelkovaia Natalia. "Meetings with V. Rozanov. The essence of Christianity". *Philosophical Polylogue. Journal of the International Center for the Study of Russian Philosophy* 1 (2017): 182–194.

Олег Ноговицин

РУССКАЯ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ НАЧАЛА XX ВЕКА
И БУКВА ЗАВЕТА: РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МЕССИАНИЗМ БОГОСТРОИТЕЛЕЙ
И КОНСЕРВАТИЗМ В. В. РОЗАНОВА

Резюме

В статье рассматривается внутренняя форма и важнейшие элементы содержания этого дополнения религией, которое испытывает на себе как марксистский революционный мессианизм, так и антимессианизм консервативного сознания и консервативной социальной и политической мысли эпохи Модерна. Противостояние этих двух философских и идеологических позиций зачастую интерпретировалось сквозь призму противоположности Ветхого и Нового завета, консервативной сущности первого и мессианской – второго. Как образец революционно-messianской логики рассуждения в статье рассматривается теория «пропаганды» русских марксистов-богостроителей, представленная наряду с анализом исторических форм религиозного сознания прежде всего в работе А. В. Луначарского «Религия и социализм» (1908), образцом исторической само-рефлексии консервативного сознания служит критика Нового завета и христианства В. В. Розановым.

Ключевые слова: А. В. Луначарский, В. В. Розанов, богостроители, марксизм, консерватизм, мессианизм, Закон, «Послание к Римлянам».

Олег Ноговицин

РУСКА СОЦИЈАЛНО-ПОЛИТИЧКА МИСАО С ПОЧЕТКА ХХ ВЕКА
И СЛОВО ЗАВЕТА: РЕВОЛУЦИОНАРНО МЕСИЈАНСТВО БОГОГРАДИТЕЉА
И КОНЗЕРВАТИВИЗАМ В. В. РОЗАНОВА

Резиме

У раду се разматра унутрашња форма и најважнији елементи садржаја оне религиозне допуне, коју је претрпело како марксистичко револуционарно месијанство, тако и антимесијанство конзервативне свести и конзервативне социјалне и политичке мисли сецесионистичке епохе. Опозиција ових двају философских и идеолошких ставова често се интерпретирала кроз призму супротстављености Старог и Новог завета, конзервативне суштине првог и месијанске другог. У чланку се као образац револуционарно-месијанске логике расуђивања узима у разматрање теорија „пропаганде“ руских марксиста-богоградитеља, приказана упоредо са анализом историјских облика религиозне свести пре свега у раду А. В. Луначарског „Религија и социјализам“ (1908). За образац историјске саморефлексије конзервативне свести узима се критика Новог завета и хришћанства В. В. Розанова.

Кључне речи: А. В. Луначарски, В. В. Розанов, богоградитељи, марксизам, конзервативизам, месијанство, Завет, „Посланица Римљанима“.

Ольга Волчек
Санкт-Петербург, независимый исследователь
ovoltchek@hotmail.fr

Olga Voltchek
St. Petersburg, independent researcher
ovoltchek@hotmail.fr

МЕТАМОРФОЗЫ ИДИОТА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ФИЛОСОФИИ ЖИЛЯ ДЕЛЕЗА И СОВРЕМЕННЫХ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПАРАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ¹

METAMORPHOSES OF DOSTOYEVSKY'S THE IDIOT IN THE PHILOSOPHY OF GILLES DELEUZE AND CONTEMPORARY FRENCH COMPARATIVE STUDIES

В статье рассматривается оригинальная концепция Идиота, восходящая к роману Ф. М. Достоевского, которая была предложена французским философом Жилем Делёзом, в книге *Что такое философия?* (1991), написанной в соавторстве с психоаналитиком Феликсом Гваттари. Делёз возводит Идиота в ранг концептуального персонажа, каковой служит высшим заступником его мысли, истинным субъектом его философии. Анализ корпуса философских работ Делёза, включающий как опубликованные сочинения, так и устный архив, состоящий из выступлений, интервью и лекций, прочитанных в университете Венсенн-Сен-Дени в 1979–1987, позволяет проследить как кристаллизируется образ Идиота в ходе интеллектуального становления французского философа, а также связанная с ним проблема русского человека, как понимает ее мыслитель. Вместе с тем, в статье рассматриваются метаморфозы образа Идиота в ряде актуальных французских компаративных исследований.

Ключевые слова: Жиль Делёз, Ф. М. Достоевский, идиот, князь Мышкин, концептуальный персонаж.

The article dwells upon the original conception of the Idiot going back to Dostoyevsky's novel that was provided by the French philosopher Gilles Deleuze in his book *What is philosophy?* (1991), written jointly with Felix Guattari. Deleuze raises the Idiot to the level of a conceptual personage who serves as the highest defender of his thought, the true subject of his philosophy. The analysis of Deleuze's philosophical

¹ Работа выполнена в рамках реализации проекта «Междисциплинарная рецепция творчества Ф. М. Достоевского во Франции 1968–2018 годов: филология, философия, психоанализ», поддержанного РФФИ, № 18-012-90011.

oeuvre, that includes published works as well as his oral archive, comprised of his speeches, interviews and lectures given at the Vincennes-Saint-Denis University from 1979 to 1987, allows us to trace the way that the Idiot's image crystallizes throughout the intellectual formation of the French philosopher, along with the related problem of the Russian man, as understood by the thinker. Furthermore, the article examines the metamorphoses of the Idiot's image in a number of contemporary French comparative studies.

Key words: Gilles Deleuze, Fyodor Dostoyevsky, idiot, Prince Myshkin, conceptual personage.

Идиот Ф. М. Достоевского — князь Мышкин — по праву считается самым загадочным персонажем в творчестве русского писателя. Разгадать тайну личности Мышкина, растолковать смысл этого амбивалентного персонажа, о котором спорят и по сей день, пытались многие литературоведы, философы, психоаналитики, писатели, предлагая порой весьма противоречивые интерпретации образа «положительно прекрасного человека». Мы же попытаемся обратиться к философским сочинениям Жиля Делёза, предложившего одну из самых оригинальных концепций Идиота Достоевского как концептуального персонажа.

Жиль Делёз (1925–1995), французский философ, представитель так называемой «французской теории», о главных работах которого *Различие и повторение* (1968) и *Логика смысла* (1969) его современник Мишель Фуко отозвался следующими словами: «Долго это произведение будет витать над нашими головами, <...>, но когда-нибудь, возможно, век будет делёзовским» (Foucault 1994: 76). Сегодня Делёз является одним из самых цитируемых философов, чей концептуальный аппарат находит применение в широком спектре гуманитарных исследований. Но возникает закономерный вопрос: что может быть общего у Достоевского, русского писателя-почвенника XIX столетия, и радикального левого французского философа XX века, среди концептов которого выделяются «детерриториализация» и номадизм? На наш взгляд речь может идти скорее о виртуальной встрече двух великих мыслителей, о своеобразной форме соз创чества, сотрудничества, соразмышления, поскольку Делёз воспринимал писателей, философов или художников, творчество которых ему случалось изучать, а среди них Кант и Рембо, Бергсон и Пруст, Бэкон и Фуко, в виде живых собеседников. Воспринимая литературу и искусство как способы мыслить в различных планах реализации способности критического суждения, Делёз предлагает одну из самых оригинальных концепций Идиота, изложив ее пунктирно в одной из своих последних книг, написанной в соавторстве с психоаналитиком Феликсом Гваттари (1930–1992) *Что такое философия?*² (1991), где персонаж Достоевского предстает в виде концептуального персонажа.

² По мнению Ф. Досса, биографа двух французских мыслителей и соавторов нескольких работ, Гваттари не принимал активного участия в концептуальной разработке этой книги и еще меньше участвовал в ее написании (Dosse 2007: 538 sq).

Концептуальный персонаж по Делёзу и Гваттари — «это не представитель философа, скорее даже наоборот: философ предоставляет лишь телесную оболочку для своего главного концептуального персонажа и всех остальных, которые служат высшими заступниками, истинными субъектами его философии. Концептуальные персонажи — “гетеронимы” философа, а имя самого философа — просто псевдоним его персонажей. Я — больше не я, но способность мысли видеть себя самое и развиваться через план, который в нескольких местах проходит сквозь меня» (Делез, Гваттари 1998: 83–84). Таким образом, концептуальный персонаж — это не литературный образ, а своеобразная предпосылка мышления, исходя из которой философ творит концепты и создает образ мысли.

Для Делёза искусство мысли заключается в том, чтобы найти простую формулу для выражения того, что считается сложным. Чтобы мысль актуализировалась, необходим какой-то внешний стимул, какое-то событие, чтобы она освободилась от себя самой. Но проснувшись, она должна завоевывать новое знание, поскольку настоящий мыслитель сталкивается с новыми проблемами и ему нужно доказать свою способность творить новые концепты и тем самым препятствовать глупости. Для Делёза задача философии — это не созерцание, ни рефлексия, ни коммуникация, а создание, изобретение, сотворение концептов. Готовых концептов не существует, их необходимо вырабатывать. Но каждый концепт отсылает к проблеме, она скрыта, если ее не обнаружить, все остается абстракцией. Философия ставит проблемы и создает концепты, которые на них отвечают. История философии — это не пересказ трудов и дней философов прошлого, а нахождение новых проблем, с которыми соотносятся концепты.

Эти положения Делёза, высказанные в серии интервью с Клэр Парне для французского телевидения, записанных между 1988–1989 годами, явились своего рода подведением итогов и одновременно устной лабораторией книги *Что такое философия?*. По мнению одного из главных комментаторов творчества французского философа Д. Лапужада, рассматривающего философию Делёза как своего рода энциклопедию аберрантных движений, мысль о том, что, «как только мы “забываем” о проблеме, перед нами остается лишь общее абстрактное решение» (Lapoujade 2014: 15), которую Делёз сформулировал в *Различии и повторении*, является одной из главных для определения его философии. Для Лапужада автор программной работы *Логика смысла* является мыслителем логики, а не разума, искателем смысла, а не значения, исследователем внешних симптомов, а не скрытых тайн, он использует сырье мысли другого, встраивая его в архитектуру своей логики, которая оказывается всякий раз новой и сложной, далекой от классических рациональных моделей. Для него разум возникает из неразумия. «В логике Делёза всегда есть что-то шизофреническое», утверждает Лапужад (Lapoujade 2014: 13), философия для него «заключается прежде всего в постановке и опреде-

лении проблемы, а не в понятиях и концептах, которые от нее зависят или позволяют ее разрешить» (Laponjade 2014: 15). Для Делёза философствовать — значит самому стать Идиотом. Начать с нуля. Нести свет чистой мысли, сопротивляться. Сопротивляться торжествующей глупости. «Создавая персонаж Идиота, Достоевский сопротивляется вульгарности и глупости окружающей жизни. Как Ницше», — заявляет философ в *Азбуке Жиля Делёза*³ (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze* 2004).

Другой вопрос — зачем философу литература? Философ не интерпретирует, не комментирует, не подвергает критике литературу, он объясняется с ее помощью и тем самым усложняет, проблематизирует, литературу, выводя ее на новый уровень рефлексии. Литература занимает важное место в творчестве Делёза, она постоянно сопровождает его собственные философские труды, «выступая в роли заступника, ходатая, через которого философ проводит в жизнь свои концепты, встречающие сопротивление в плане собственно философии» (Делёз 2002: 228). Помимо книг, целиком посвященных таким писателям как Пруст, Кафка, Захер-Мазох, Делёз в своей последней книге *Критика и клиника* (1993) собрал серию эссе о творчестве значимых для него писателей: Беккета, Мелвилла, Уитмена, Жарри, Кэрролла, Вольфсона и др., где он подводит итоги своей литературной критики, вернее, критики под знаком «клиники», утверждая вслед за Прустом, что каждый писатель изобретает «в языке новый язык — язык своего рода иностранный. [...] Вытаскивает язык из привычной колеи, заставляет его бредить» (Делёз 2002: 6). Однако Достоевскому Делёз не посвятил отдельного труда, он очень мало говорит о нем на страницах своих сочинений, что, вероятно и объясняет отсутствие критических работ на этот предмет. Тем не менее, тема Идиота, тема критики образа человека в его «славянском» измерении представляет, на наш взгляд, определенный интерес для широкого круга исследователей в области философии, теории кино и особенно литературы, открывая новые горизонты рецепции творчества русского писателя в западноевропейском контексте.

В данном исследовании мы попытались обратиться к ряду философских сочинений Делёза, начиная с самых ранних работ, где появляются первые отсылки к Достоевскому, и проследить как в них, а также в нескольких циклах его лекций, прочитанных в университете Венсенн —

³ В противоположность существующими версиям русского перевода заглавия этой книги, мы полагаем, что более релевантным будет следующее название *Азбука Жиля Делёза*: речь идет о документальном фильме общей длительностью 7,5 часов, где представлена серия бесед Делёза с его бывшей ученицей, философом Клэр Парне. Фильм был снят Пьером-Андре Бутаном в 1988–1989 гг. для французского телевизионного канала «Arte». Делёз, никогда не выступавший на телевидении, согласился на эту запись с условием, что она выйдет в эфир только после его смерти. Фильм был показан 15 января 1995 г. с разрешения философа, который, страдая от мучительной болезни, сказал Бутану в конце 1994 г.: «В свете моего нынешнего состояния, можно считать, что я уже умер».

Сен-Дени в 1979–1987 выступает и кристаллизуется образ Идиота Достоевского как концептуального персонажа, а также скрытая за ним проблема русского человека, как ее понимает французский философ. Вместе с тем мы рассмотрим ряд актуальных французских междисциплинарных компаративных исследований, где Идиот Достоевского представляется как центральная фигура в литературном и артистическом пантеоне XX века.

Итак, в философии Делёза важным концептуальным персонажем, заступником и посредником философа является Идиот. «Идиот — это частный мыслитель, противостоящий публичному профессору (схоласту): профессор все время ссылается на схоластические концепты (человек — разумное животное), частный же мыслитель формирует концепт из врожденных сил, которыми по праву обладает каждый сам по себе (я мыслю). Таков весьма странный тип персонажа — желающий мыслить самостоятельно, посредством «естественного света» (Делез, Гваттари 1998: 81)⁴. Следует заметить, что, выводя Идиота в виде концептуального персонажа, Делёз и Гваттари нигде не упоминают князя Мышкина. Они скорее соотносят его, с одной стороны, с опытом Декарта, выстраивавшим свою философию в пику схоластике, а с другой стороны, с опытом подпольного парадоксалиста, подпольного мыслителя, каковой выступает в виде другого, нового идиота, которому «совершенно не нужны очевидности, он никогда не «смиряется», с тем, что $3+2=5$, он желает абсурда — это уже другой образ мысли» (Делез, Гваттари 1998: 82). Этот новый идиот, славянин, возникший в ином контексте, также христианском, но русском, он противопоставлен идиоту прежнему — простецу Николая Кузанского, предшественнику *cogito*, в том смысле, что именно он говорит «Я», именно он предвосхищает *cogito*. «Прежний идиот хотел самостоятельно разобраться, что поддается пониманию, а что нет, что погибло, а что спасено, новый же идиот хочет, чтобы ему вернули погибшее, не поддающееся пониманию, абсурдное» (Делез, Гваттари 1998: 82).

Оппозицию между двумя типами мысли, публичным профессором и частным мыслителем Делёз находит у Л. Шестова, о чем он сам свидетельствует в одной из лекций (31.05.1983) прочитанных в Университете Венсенн — Сен-Дени⁵ (Deleuze 2017: 80). Эту новую оппозицию Шестов намечает в книге *Киркегард и экзистенциальная философия. Глас вопиющего в пустыне* (1936), где философ проводит мысль, что «Достоевский, и Киркегард, первый, не давая себе в том отчета, второй совершенно

⁴ Перевод немного изменен.

⁵ Устный архив магнитофонных записей курсов лекций, которые Делёз читал в Университете Венсенн — Сен-Дени в 1979–1987 гг. существует в виде частично расшифрованных и изданных электронных ресурсов, а также был опубликованы в 2017 г. с разбивкой по тематическому принципу в 5-томном издании, подготовленном М. Хасаком.

сознательно, видели свою жизненную задачу в борьбе и преодолении того строя идей, который гегелевская философия как итог развития европейской мысли воплотила в себе» (Шестов 1992: 15). Для Кьеркегора частный мыслитель — это библейский Иов, у которого можно найти такое, что и не снилось прославленному философи и знаменитому профессору, каковым для Кьеркегора был Гегель. «От всеми прославляемого, знаменитого мыслителя, от великого ученого он пошел, и не пошел, а бросился, как к своему единственному спасителю, к “частному мыслителю”, к библейскому Иову» (Шестов 1992: 16). То же сделал и Достоевский, считает Шестов, утверждая, что у него и у Кьеркегора «не только идеи, но и метод разыскания истины совершенно одинаковы и в равной мере не похожи на то, что составляет содержание умозрительной философии» (Шестов 1992: 21).

Интерес к философии Шестова, очевидно, был связан у Делёза с работой над книгой *Ницше и философия* (1962), где впервые упоминается имя Достоевского в контексте подлинной «Критики чистого разума», которую «Шестову нравилось видеть в “Записках из подполья” Достоевского» (Делёз 2003: 188). Проблему образа мысли, как начала философии, требующего устранения всех пресуппозиций, Делёз развивает в своем главном оригинальном труде *Различие и повторение* (1968), где вновь возникает оппозиция между «идиотом» Декарта и русским идиотом с отсылкой к Шестову и подпольному человеку, который «больше не узнает себя ни в субъективных допущениях естественного мышления, ни в объективных допущениях культуры своего времени и не располагает компасом, чтобы совершить круг. Он — несвоевременен, ни временной, ни вечный» (Делёз 1998 :165).

Далее тема Идиота Достоевского возникает в одной из лекций курса о Спинозе (02.12.1980), где Делёз поднимает тему идиота как человека имплицитных пресуппозиций, чей образ восходит к Возрождению, к Николаю Кузанскому, затем он перескакивает через декартово *cogito* и, эмигрировав в Россию, принимает новый вид, «меняет аллюр» под воздействием православия. Делёз замечает при этом, что помимо произведений Достоевского, идиот, сливаясь с образом дурака, является фундаментальной фигурой русской литературы. «Здесь также, некоторым образом, является персонаж Достоевского, которого он назвал Идиотом, он безусловно гораздо драматичнее идиота Декарта, его болезнь и так далее... Но он что-то от этого сохранил. Силу естественного разума, сведенного к себе самому. Настолько сведенного к себе самому, что этот разум болен. Но при этом он сохраняет проблески. Князь, идиот, ничего не знает. Но это человек имплицитных пресуппозиций. Он все понимает» (Deleuze 2017: 332–333).

В дальнейшем в 1983–1985 годах Делёз развивает тему Идиота, обращаясь к кинематографу. Она фигурирует в его рассуждениях о культурализме и находит выражение как в лекциях этого периода, равно как

в 2-томном труде о кино *Кино I. Образ-движение* (1983) и *Кино II. Образ-время* (1985). В понимании Делёза, культурализм соотносится с той связью, что сохраняется между философским концептом и культурой его происхождения. Русская душа — противоположность душе американской. Различие выражается в отношении к ситуации. Американская душа — это традиционный образ-действие, т. е. нужны все данные ситуации, и американец начинает действовать. Русский человек устроен по-другому, так же, как и японец Кurosава. Представьте себе таких людей, говорит Делёз, они, в отличие от американцев, являются метафизиками, поскольку данные определенной ситуации, для них — не главное, они ищут что-то более важное и более фундаментальное: «Но что может быть важнее, глубже, чем данные ситуации? Если искать ответ в духе Достоевского, то его можно в конце концов найти, и это будет более глубокий ответ, чем данные ситуации, есть данные некоего вопроса, которые ситуация скрывает, погребает в себе. Кurosава так поступает в фильме “Семь самураев”. Речь о том, чтобы поставить вопрос: что должен делать самурай в наше время? Таков вопрос, находящийся за пределами данных ситуаций. И в этом Кurosава самый русский из всех японцев» (Deleuze 2017: 262).

Очевидно, что, противопоставляя американский образ мысли, отличающийся известным pragmatismом, русскому образу мысли, который, с точки зрения французского философа, характеризуется склонностью к метафизике, Делёз оперирует педагогическими, так сказать, оппозициями. Важно, однако, что персонаж Идиота в его мысли никоим образом не сводится к болезни: русский идиотизм, то есть стремление выйти за рамки конкретной ситуации, чтобы поставить отвлеченный, абстрактный вопрос, равнозначен самому единственному философизму: чтобы начать мыслить, нужно иметь способность поставить себя идиотом. В интервью 1983 г. по поводу выхода в свет первой книги о кино *Кино-I. Образ движение* Делёз объясняет появление многочисленных работ о кино тем, что оно содержит множество идей, а то, что он называет Идеей с большой буквы, это образы, которые стимулируют мышление, и их природа варьируется в зависимости от рода искусства и его техник. В качестве примера повторения образа мысли, созданного вербальными средствами в романе, в кинематографическом языке он приводит пример Кurosавы и рассуждает о персонажах Достоевского, которые постоянно попадают в какие-то неотложные ситуации, требующие незамедлительной реакции: «И вдруг персонаж останавливается и казалось бы безрас-судно теряет свое время: это потому, что он ощущает, что еще не нашел скрытой “проблемы”, еще более неотложной, чем сама ситуация. Это, как если бы кто-то, за кем-то гонится бешеная собака, резко останавливался, чтобы задаться вопросом: “Но ведь есть проблема, что за проблема?” Это то, что Достоевский называет Идеей. И мы обнаруживаем, что у Кurosавы есть Идеи в этом же смысле» (Deleuze 2003: 195).

Наконец, более предметно образ Идиота Достоевского как концептуального персонажа, а также скрытая за ним проблема русского человека, как ее понимает Делёз, кристаллизуется в его лекции, прочитанной во Французской национальной киношколе «La Femis» 17 марта 1987 года и опубликованной впоследствии под названием «Что такое акт творения?».

Свое выступление Делёз начинает с того, как важно иметь идею для того, чтобы акт творения совершился. Идеи необходимо рассматривать как некие потенциалы, которые уже ангажированы в тот или иной способ выражения, будь то философия, искусство или наука, и которые являются неотъемлемой частью самого этого способа выражения. Но творческий человек ничего не создает просто так, он не работает ради своего удовольствия. Он создает только то, что для него является совершенно необходимым. Есть идеи в кино, которые могут быть выражены только кинематографическим языком. Но есть и такие, которые могли бы иметь ценность и в других дисциплинах, могли бы быть прекрасно выражеными, например, в романе. Но в этом случае они изменят способ движения, сменят аллюр по выражению Делёза. Если кинематографист желает экranизировать (адаптировать) какой-нибудь роман, это значит, что у него уже есть идеи, которыеозвучны идеям, выраженным в этом романе. Когда речь идет о великом романе, это иной раз может стать поистине грандиозной встречей. И в качестве одного из самых прекрасных случаев такой встречи Делёз приводит пример Курасавы, который, как известно, предложил кинематографическую версию «Идиота»:

«Почему он оказывается столь близок Шекспиру или Достоевскому? Почему нужен японец для того, чтобы оказаться столь близким Шекспиру или Достоевскому? Я предложу ответ, который, как я полагаю, также немного касается и философии. С персонажами Достоевского происходит очень часто забавная вещь, которая объясняется одной небольшой деталью. Обыкновенно они слишком возбуждены. Какой-нибудь персонаж выходит из дома, выходит на улицу и говорит: “Таня, женщина, которую я люблю, зовет меня на помощь. Я бегу, она умрет, если я не пойду”. Он спускается по лестнице и встречает друга или же видит раздавленную собаку, которая умирает, и забывает, напрочь забывает, что его ждет Таня. Он забывает. Он пускается в разговор, встречает другого товарища, идет к нему выпить чаю и вдруг снова говорит: “Меня ждет Таня, мне нужно идти”. Что все это значит? У Достоевского персонажи беспрестанно захвачены каким-то неотложными делами, и когда они захвачены этими неотложными делами, каковые являются вопросами жизни и смерти, они в то же время знают, что есть еще более неотложная проблема — и они не знают, какая именно. Это их и останавливает. Все происходит так, как если бы в случае самой крайней необходимости — “Горит, мне надо уходить” — они говорили себе: “Нет, есть нечто более неотложное. И я не двинусь с места, пока не буду знать, что именно”. Это — Идиот. Это формула Идиота: “Вы знаете, есть более глубокая проблема. Я не очень хорошо понимаю, что это за проблема. Но оставьте меня. Гори все синим пламенем... нужно найти

эту более насущную проблему". И это Курасава узнает не от Достоевского. Персонажи Курасавы все такие. Это и есть прекрасная встреча» (Deleuze 2003: 295–296).

Если, выражаясь словами Делёза, говорить о прекрасной встрече двух великих мыслителей, то есть о его собственной встрече с Достоевским, то необходимо подчеркнуть, что Делёзу был необходим персонаж Идиота, чтобы самому стать идиотом, то есть частным мыслителем, человеком имплицитных пресуппозиций. Эту мысль развивает в своей книге с провокативным названием *Превратиться в идиота. Политика Делёза* французский философ Ф. Манг, специалист по творчеству Делёза, утверждая, что тема «идиота» «повсеместно присутствует во всем творчестве Делёза даже если эксплицитно она находит выражение лишь в нескольких конкретных пассажах», и что в одной из своих лекций в Венсенне Делёз провозгласил, что «философствовать — значит превратиться в идиота»⁶ (Mengue 2013: 10).

С другой стороны, что, собственно, привнес Делёз в науку о Достоевском? Если попытаться мыслить в его логике, необходимо решить вопрос, какую идею в романе, то есть в словесном творчестве как средстве выражения образа мысли, хотел воплотить автор, создавая своего заступника, своего посредника, своего концептуального персонажа Идиота в одноименном романе. Является ли князь Мышкин телесной оболочкой Идеи? Казалось бы, мы знаем ответ на этот вопрос. Достоевский сам сказал, что хочет создать образ «положительно прекрасного человека». Но князь Мышкин, самый неоднозначный персонаж в его творчестве, не дает нам однозначного ответа на этот вопрос, он словно таит в себе более глубокую проблему, которую необходимо вскрыть.

Вместе с тем Делёз открыл новую область для исследования, детерриториализировал Идиота как эстетическую фигуру и концептуального персонажа, сделал его продуктивным диспозитивом для трансверсального и компаративного анализа и тем самым проблематизировал новые возможности включения персонажей Достоевского в современность. Речь идет о достаточно многочисленных междисциплинарных компаративных исследованиях начала XXI века, в которых архетипическая фигура Идиота, нашедшая воплощение в различных видах искусства, занимает центральное место в виде фигуры сопротивления.

Важным этапом в изучении истории идиотии в ее различных проявлениях стал международный коллоквиум «Фигуры идиота», организованный в марте 2003 г. компаративистами В. Морон и К. де Рибопьер в Национальной студии современных искусств Френуа, собравший представителей различных областей знаний: психиатров, психоаналитиков, историков литературы и медицины. В книге, изданной в 2004 г. по мате-

⁶ Учитывая идиоматический характер французского выражения «faire l'idiot», его можно было бы перевести как «валять дурака», «делать глупость», «идиотничать».

риалам коллоквиума, обстоятельно прослеживается, начиная с античности, история понятия идиотии в ее позитивной коннотации (идиот, как частное лицо, несведущий человек в противоположность магистрату в Древней Греции) и негативной, латинской, скорее уничтожительной (невежда, лишенный знания глупец, ничего не смыслящий). Отправной точкой для рефлексии авторов сборника становится XIX век, тот момент, когда термин «идиот» потерял всякое позитивное значение, связанное с оригинальностью и исключительностью, превратившись в медицинский термин. Но Достоевский, написав свой роман, пересмотрел взгляд своей эпохи на идиота: в романе нашли место образы, связанные с болезнью, гением и его репрезентациями. Произошел переворот: «девалоризированный и обреченный идиот как самое презренное создание стал воплощением сингуларности и оригинальности, двух характеристик, учреждающих фундаментальные ценности модерности в XX веке» (*Les figures de l'idiot: rencontres du Fresnoy* 2004: 13). Авангардные течения XX века восстанавливают идиотизм, а художники отождествляют себя с идиотами, речь больше не о том, чтобы «быть идиотом», но «превратиться в идиота». Проявляясь в многочисленных лицах, идиот становится принципом выживания, противоречивые движения которого колеблются между девалоризацией и ревалоризацией.

Необходимо также упомянуть многолетнее исследование французского искусствоведа и писателя Ж.-И. Жуанне *Идиотия. Искусство, жизнь, политика — метод*, посвященного идиотии как одной из стратегий современного искусства. Автор утверждает, что решающее искусство прошлого века и идиотизм едины, «что “модерный” и “идиот” являются синонимами» (Jouannais 2003: 11). Автор проявляет свой идиотизм, сочетая это понятие с современным искусством, причем модерность понимается в широком смысле, включая как «фумистов» (fumistes) и «Непоследовательных» (Incohérents) XIX века, так и дадаистов начала следующего столетия, а также некоторых современных художников, таких как Арно Лабель-Рожу, Маурицио Кателлан или Мартин Киппенбергер. Фигура художника как идиота держится вне доксы, поэтому она колеблется между моделью Достоевского и флоберовским дуэтом Бувара и Пекюше. Альфред Жарри с его папашей Убю тоже недалеко. В этой книге можно также найти примеры, более конкретно связанные с историей искусства (С. Дали). В более раннем эссе «Художники без творения. I wood prefer not to»⁷, опубликованном в 1997 и переизданном в 2009 г., Жуанне утверждал, что Идиот Достоевского бесспорно вписывается в современную семью идиотов в этом «веке Мышкина» (Jouannais 2009: 121), кото-

⁷ «I wood prefer not to» (Я не предпочел бы) — знаменитая формула Бартлби из рассказа Г. Мелвилла «Писец Бартлби. Уолл-стритская повесть» (1843), которую Делёз анализирует в эссе «Бартлби или формула» из своей последней книги Критика и клиника (Делёз 2002: 49–62), где ставит этого персонажа в один ряд с героями Достоевского, Кафки и Музылия.

рый открывается в конце XIX столетия и еще не сказал своего последнего слова.

Универсальная идея «идиота» как зоны сопротивления вырисовывается в сопоставлении, анализе Мышкина, как некоей архетипической референтной фигуры, с его метаморфозами, персонажами других писателей и кинематографистов в ряде компартивных исследований В. Дезульер, посвященных этой теме. Представляя Идиота Достоевского, совмещающего невинность младенца и мудрость, как главного героя XX века, «века князя Мышкина», она предлагает некий срез «дара идиотии», который, находя выражение в различных фигурах идиота, от мистических текстов IV в. до современного романа и кинематографа, показывает до какой степени то или иное представление идиотии «фатальным образом сохраняет память о духовности, укорененной в психологии и ментальной географии пространства одновременно национального и... космического» (Deshoulières 2003: 12). Рассматривая князя Мышкина среди прочих персонажей Ф. Мориака, Г. Грасса, И. Кальвино, С. Беккета, Т. Китано, У. Фолкнера, Х. Кортасара, В. Шаламова, А. Тарковского, В. Ерофеева и Л. Фон Триера исследовательница задается вопросом: какова социальная функция идиота в XX веке. В следующей работе *Метаморфозы идиота*, рассуждая в той же логике, она подчеркивает тот факт, что «идиот — это фигура весьма востребованная в художественном творчестве после Второй мировой войны и она воплощает собой фигуру критики знания, знания, которое не могло остановить катастрофу и даже оказалось ее соучастником» (Deshoulière 2005: 19). По мысли Дезульер эта идиотия имеет также критическое значение в отношении западной культуры в контексте истории XX века.

Все эти работы, объединенные так или иначе фигурой Идиота Достоевского, ставшим эмблематичным персонажем в век, именуемым то «веком Мышкина», то «веком делёзовским», свидетельствуют о том, что русский писатель выступает скорее как новатор, нежели архаист, скорее модернист, нежели консерватор. Речь идет, разумеется, не о политических взглядах писателя, но о создателе новых литературных форм, в том числе, новых персонажей. Именно новаторство Достоевского-писателя, родившего или возродившего к жизни таких персонажей, как идиот, подпольный человек или двойник, ставит его в один ряд с истинными мастерами мировой литературы, которые, вместе с тем, являются выразителями чаяний нации — таков Данте, Шекспир, Гёте, Пруст. Речь не о литературном национализме, но о сознании призвания не вторить традиции, но находить и выражать проблемы своего времени и своего народа. Достоевский, разумеется, не философ, но то, что новейшая философия, в частности, в лице и трудах Жиля Делёза, находит в его творчестве материал для концептуальных построений, свидетельствует о верности видения русским писателем тех стихий всесовместности, что движут созданными им персонажами.

ЛИТЕРАТУРА

- Делез Жиль, Гваттари Феликс. *Что такое философия*/Перевод с франц. С. Л. Зенкина. СПб.: Алетейя, 1998а.
- Делез Жиль. *Различие и повторение*/Перевод с франц. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. СПб.: Петерополис 1998б.
- Делёз Жиль. *Критика и клиника*/Пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина/Послесл. и примеч. С. Л. Фокина. Спб.: Machina , 2002.
- Делёз Жиль. *Ницше и философия*/Перевод О. Хомы под ред. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2003.
- Делёз Жиль. *Переговоры. 1972–1990*/Перевод с франц. В. Ю. Быстрова. СПб: Наука, 2004.
- Шестов Лев. *Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)*. М.: Прогресс; Гнозис, 1992.
- L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, de Pierre-André Boutang, entretiens avec Claire Parnet réalisés en 1988, Éditions Montparnasse, 2004.
- Deleuze Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*. Ed. préparée par D. Lapoujade. Paris: Éd. de Minuit, 2003.
- Deleuze Gilles. *Le cours de Gilles Deleuze 1979–1987* [édité par Marc Haas]. T. I Notions, thèmes et concepts A-D. Canéjan : Editions Eidos, 2017.
- Deshoulières Valérie. *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Deshoulière Valérie. *Métamorphoses de l'idiot*. Paris: Klincksieck, 2005.
- Dosse François. *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*. Paris: La Découverte, 2007.
- Foucault Michel. *Dits et écrits. T. II: 1970–1975*. Paris: Gallimard, 1994.
- Jouannais J.-Y. *L'Idiotie. Art. vie. politique — méthode*. Paris: Beaux-arts Magazine livres, 2003.
- Jouannais J.-Y. *Artistes sans œuvres. I wood prefer not to*. Paris: Verticales, 2009.
- Lapoujade David. *Deleuze. Les mouvements aberrants*. Paris: Éd. de Minuit, 2014.
- Les figures de l'idiot: rencontres du Fresnoy*. Mauron V. et Ribopierre C. de (dir). Paris: Léon Scheer, 2004.
- Mengue Ph. *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Meaux : Éd. Germina, 2013.

LITERATURE

- Delez Zhil', Gvattari Feliks. *Chto takoe filosofija*. Perevod s frants. S. L. Zenkina. SPb.: Aleteyya, 1998a.
- Delez Zhil'. *Razlichie i povtorenie*. Perevod s frants. N. B. Man'kovskoi i E. P. Iurovskoi. SPb.: Peteropolis 1998b.
- Delëz Zhil'. *Kritika i klinika*. Per. s frants. O. E. Volchek i S. L. Fokina. Poslesl. i primech. S. L. Fokina. Spb.: Machina , 2002.
- Deleuze Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*. Ed. préparée par D. Lapoujade. Paris: Éd. de Minuit, 2003.
- Deléz Zhil'. *Nitsshe i filosofija*. Perevod O. Khomy pod red. B.Skuratova. M.:Ad Marginem, 2003.
- Deléz Zhil'. *Peregovory. 1972–1990*. Perevod s frants. V. Iu. Bystrova. SPb: Nauka, 2004.
- Deleuze Gilles. *Le cours de Gilles Deleuze 1979–1987* [édité par Marc Haas]. T. I Notions, thèmes et concepts A-D. Canéjan : Editions Eidos, 2017.
- Deshoulières Valérie. *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Deshoulière Valérie. *Métamorphoses de l'idiot*. Paris: Klincksieck, 2005.

- Dosse François. *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*. Paris: La Découverte, 2007.
- Foucault Michel. *Dits et écrits. T. II: 1970–1975*. Paris: Gallimard, 1994.
- Jouannais J.-Y. *L'Idiotie. Art. vie. politique — méthode*. Paris: Beaux-arts Magazine livres, 2003.
- Jouannais J.-Y. *Artistes sans œuvres. I wood prefer not to*. Paris: Verticales, 2009.
- L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, de Pierre-André Boutang, entretiens avec Claire Parnet réalisés en 1988, Éditions Montparnasse, 2004.
- Lapoujade David. *Deleuze. Les mouvements aberrants*. Paris: Éd. de Minuit, 2014.
- Les figures de l'idiot: rencontres du Fresnoy*. Mauron V. et Ribopierre C. de (dir). Paris: Léo Scheer, 2004.
- Mengue Ph. *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Meaux : Éd. Germina, 2013.
- Shestov Lev. *Kirkegaard i ekzistensial'naia filosofia (Glas vopiiushchego v pustyne)*. M.: Progress — Gnozis, 1992.

Олга Волчек

МЕТАМОРФОЗЕ ИДИОТА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ
У ФИЛОСОФИЈИ ЖИЛА ДЕЛЕЗА И САВРЕМЕНИМ ФРАНЦУСКИМ
КОМПАРАТИСТИЧКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА

Резиме

У раду се разматра оригинална концепција Идиота, која произилази из романа Ф. М. Достојевског, а коју је предложио француски философ Жил Делез у књизи *Шта је философија?* (1991), написаној у коауторству са психоаналитичарем Феликсом Гатаријем. Делез подиже Идиота на ранг концептуалног јунака, какав представља врховног заступника његове мисли, истинског субјекта његове философије. Анализа корпуса философских радова Делеза, која укључује како објављене списе, тако и усмени архив, сачињен од наступа, интервјуа и предавања одржаних на Универзитету Винсенс у Сент-Денизу (1979–1987), омогућава да се испрати кристализација лика Идиота током интелектуалног формирања француског философа, као и уско повезано с тим питање руског човека, како га поима мислилац. Поред тога, у чланку се разматрају метаморфозе лика Идиота у низу актуелних француских компаратистичких истраживања.

Кључне речи: Жил Делез, Достојевски, идиот, кнез Мишкин, концептуални јунак.

Alexej Žerebin

Staatliche Pädagogische Aleksandr Herzen-Universität Russlands
Philologische Fakultät
Sankt-Petersburg
zerebin@mail.ru

Alexei Zhrebin

Herzen State Pedagogical University of Russia
Institute of Philology
Sankt-Peterburg
zerebin@mail.ru

RUSSISCHER FREUDOMARXISMUS IM DISKURSFELD DER HISTORISCHEN AVANTGARDE

RUSSIAN FREUDO MARXISM IN THE DISCURSIVE FIELD OF THE HISTORICAL AVANT-GARDE

Der Artikel enthält eine Analyse der Überzeugungen und Argumente, die das utopische Projekt des Freudomarxismus im Kontext des ästhetischen Programms der russischen Avantgarde charakterisieren. Die freudo-marxistische Synthese basiert auf dem avantgardistischen Modell der Lebensschöpfung, suggeriert ein radikales psychophysisches Umschmelzen der modernen Persönlichkeit und die Schaffung eines vollkommenen Künstler-Menschen, der die Macht des „Unbewussten“ zu überwinden und den Widerspruch zwischen Natur und Kultur, dem Prinzip der Realität und dem Lustprinzips im Raum des ästhetischen Spiels aufzulösen hat.

Key words: Avantgarde, Psychoanalyse, Freudomarxismus, Diskurs, Ästhetik, Soziologie, Moderne, Lebensgestaltung, «Pedologie».

The article contains an analysis of the convictions and arguments that characterize the utopian project of Freudo-Marxism in the context of the aesthetic program of the Russian avant-garde. The Freudo-Marxist synthesis is based on the avant-garde model of life-creation, suggesting a radical psychophysical remelting of the modern personality and the creation of a perfect human artist who can overcome the “unconscious” power and resolve the contradiction between nature and culture, between the principle of reality and the principle of pleasure in the space of aesthetic play.

Key words: avant-garde, psychoanalysis, Freudo-Marxism, discourse, aesthetics, sociology, modernism, life-creating, «pedology».

Die Titelliste der *Traumdeutung* schmückte das lateinische Motto aus Virgils „Aeneis“: „Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo“ (Kann ich die oberen Götter nicht beugen, so werde ich die Unterwelt in Bewegung setzen). Juno bedroht damit Jupiter. Freud war aber nicht der erste, der Junos Drohung als Motto vor sein Werk setzte. Er kannte diese Worte nicht direkt aus Virgil, sondern aus der politischen Kampfschrift von Ferdinand Lassalle: *Der italienische Krieg und die Aufgabe Preußens* (1859) (Schorcke 1997: 188–189). Lassalle, ein wichtiger Mitstreiter, zugleich ein Opponent von Marx, bedrohte die preußische Regierung durch das Aufrufen des politischen Acheron, d.h. durch die Revolution, durch ihre latent vorhandene Gewalt. Indem Freud Lassalles Motto sich zu eigen macht, überträgt er die angedeutete Umwälzung aus dem Bereich der Politik in den des Seelenlebens. Freuds Acheron ist das Bild für verdrängte Triebregungen, die jederzeit dazu bereit sind, die Oberwelt des Bewusstseins zu überfluten. An diesem Beispiel lässt sich formulieren, was unter Freudomarxismus zu verstehen ist: Die Rückübersetzung der Revolution aus der Psychologie in den Bereich der Politik. Sieht man jedoch genauer hin, so greift diese Definition zu kurz.

Rahmenbegriffe: Futurismus, Symbolismus, Marxismus

Als eigentliche Avantgardeschule gilt in russischer Literaturgeschichte der Futurismus. Man kann nicht behaupten, die Futuristen hätten die Psychoanalyse gar nicht wahrgenommen. Die Aufwertung des Unbewussten als einer Energie- und Inspirationsquelle, die Erfindung einer Experimental sprache als Sprache des Unbewussten, die Theorie des automatischen oder „momentanen“ Schreibens — diese Merkmale sind unter anderem auf die Psychoanalyse zurückzuführen, aber eben nur „unter anderem“, in einem größeren Kontext der sog. „gottlosen Mystik der Moderne“ (Spörl 1997).

Belege für die Freud-Lektüre sind spärlich. Man weiß etwa, dass ein gewisser Professor Charasov, der vermeintliche Freud-Kenner, eine Vorlesung mit dem Titel *Sigmund Freuds Theorie und die Dichtung des Unsinns* auf der Bühne des „Phantastischen Kabarett“ in Tiflis gehalten hat (Шукров 2013: 71–73). Darauf ist die spätere Aufzeichnung von Aleksej Kručenych zu beziehen: „Wir freudieren ungehalten und unstimmig, betreiben psychoanalytische Verschiebungen“ (Крученых 1925: 59).¹; „Die Kunst marschiert in der Avantgarde der psychischen Evolution“ (Крученых 1967: 66).²

Man weiß auch, dass Jakov Druskin, den Oberiuten, (d.h. der „Vereinigung der realen Kunst“) nahestehender Denker, Freuds Texte übersetzte und vermittelte. So lässt sich annehmen, dass die Technik des absurdem Witzes, möglicherweise im Zusammenhang mit der Freudschen Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* zu sehen ist (Schahadat 2004: 198).

¹ „Мы фрейдыбачим на психоаналитике сдвигологических собачек, без удержу, вразброд“

² „Искусство марширует в авангарде психической эволюции“

Schließen kann man daraus nur eines: Die Psychoanalyse gehörte zum kulturellen Kontextsystem der Avantgarde-Poetik, nicht weniger, aber auch nicht mehr. Kein Vergleich mit dem deutschen Expressionismus, dem französischen Surrealismus, dem Theater des Absurden. Ihre Vertreter befassten sich mit der Psychoanalyse viel eingehender als die Russen, als russische Futuristen.

Früher und folgenschwerer begegneten sich die Psychoanalyse und die literarische Moderne im Zeichen des Symbolismus und des Marxismus. Dementsprechend verlief die Diskussion in zwei Grundformen — der symbolistischen und der marxistischen. Diese zwei zentralen Gruppen von russischen Rezipienten erkannten in der Psychoanalyse ein großes weltanschaulich-ideologisches und produktionsästhetisches Potenzial und bemühten sich um die Übersetzung psychoanalytischer Konzepte in die eigene Sprache und die eigenen Diskurse.

Man dachte im Rahmen einer Alternative: Die Welt ist entweder heil, dann ist die Kunst im Ernst nicht nötig, oder die Welt ist unheil, dann ist die Kunst im Ernst zu schwach und kann nichts ausrichten. Im unheilen Russland des 19. Jahrhunderts wurde die Kunst so ernst genommen, dass zuerst Gogol und dann Tolstoi „die Vollkommenheit ihrer Kunstwerke der Mühe um die Vollendung des Lebens zum Opfer brachten“ (Stepun 1964: 98). Der Symbolismus übernimmt diese Geste des Verzichts auf die „Kunst der Kunstwerke“ (Nietzsche 1980: 9: 506), indem er sich nicht als eine Dichterschule, sondern als eine totale Revolution der Empfindungsweise und Denkungsart positioniert. Das gilt auch für den Marxismus, der als eine der Meistererzählungen der Moderne weit mehr als eine sozialwissenschaftliche Schule sein wollte und werden konnte.

Die Kunst ist die Funktion von etwas, das selbst nicht Kunst ist — so der gemeinsame Ausgangspunkt. Das Ziel wird jedoch gerade darin gesehen, dieses Etwas, die Gesamtheit der modernen Lebensformen, zur Kunst zu machen. Damit knüpfen beide Meistererzählungen einerseits an das romantische Konzept der ästhetischen Revolution, andererseits an das Projekt Avantgarde an. Definiert man den Avantgardismus über das Merkmal der Entdifferenzierung von Kunst und Leben (Bürger 1974: 72), so sind Symbolismus und Marxismus insofern als Avantgarde zu bezeichnen, als sie den Autonomie-Status der Kunst angreifen. Sie sind in dem Maße avantgardistisch, in dem sie die rationalistische Ausdifferenzierung der Kommunikationssysteme aufheben und durch eine Retotalisierung der Kultur ersetzen — im Sinne einer integralen Zukunftsgesellschaft und eines integralen „neuen Menschen“.

A realibus ad realiora

Freuds Menschen- und Kulturbild wurde nie kritiklos aufgenommen. Man hatte vieles auszusetzen: Positivismus und Pessimismus, das Bürgerliche und

das Restitutive. Den ideologischen Hintergrund für die russische Auseinandersetzung mit der Tiefenpsychologie, für ihre Kritik und Umdeutung bildete der allgemeine weltanschauliche Monismus, der mit dem philosophischen nicht identisch war (Spörl 1997: 97–112). Die zeitgenössische Verwendung dieses Begriffs schwankte zwischen dem idealistischen und materialistischen Gebrauch. Den ersten vertrat der Symbolismus, den zweiten der Marxismus.

Die symbolistische Spielart wurde durch Vladimir Solov'evs Alleinheitsmetaphysik geprägt. Die materielle raumzeitliche Welt sei demnach ein noch nicht vollendetes, vorläufiges Sein, dessen wahre Urform („realia in rebus“) unerschlossen liege. Die sinnlich fassbare und die geistige Realität seien durch Symbole miteinander verbunden. Die Offenbarung dieser Relation zwischen zwei Welten in symbolischen Bildern verstand man als die Aufgabe einer magischen Kunst, die die Welt entgrenzen und als eine sinnlich-übersinnliche Totalität erschließen und neuschaffen sollte.

Die höchste Form des Schaffens bezeichnen die Symbolisten als „theurgia“, als die Fortsetzung des göttlichen Schöpfungsaktes durch die menschliche Kunst. Man glaubt an die Leibwerdung des dichterischen Wortes, der Wortschöpfer gilt als Welten- und Menschenschöpfer. Andrey Belyj feiert den Symbolismus als „den Anfang des Exodus des Dichters aus Ägypten der Kunstrormen“ (Белый 1994: 465), Vjačeslav Ivanov als den Aufbruch in die „wirkliche Wirklichkeit“, das Reich der „realiora“ (Иванов 1974: 553). Die Schlüsselrolle des vermittelnden Symbols erlaubt es, den Symbolismus in Einklang mit der Psychoanalyse zu bringen. Ein Psychotherapeut eignet sich das Autorenrecht des theurgischen Dichters an, des zweiten *creator mundi* (Смирнов 1994: 161). Auf dieser Basis werden hybride, freudianisch-symbolistische Konstruktionen möglich, wie etwa die Umdeutungen der Hysterie, des Narzissmus und Todestriebes im Sinne der Transgression, Verwandlung und Wiedergeburt. Späte Beispiele für diese Symbiose sind *Die Destruktion als Ursache des Werdens* (1912) von Sabina Spielrein und *Narzissmus als Doppelrichtung* (1921) von Lou Andreas-Salome.

Der Aufbruch in die „wirklichste Wirklichkeit“, d.h. der Übergang „a realibus ad realiora“ (Иванов 1974: 553) ist der Königsweg der Moderne. Die Kultur der Moderne misstraut der sinnlichen Wahrnehmung, spezialisiert sich auf die Suche nach dem Übersinnlichen oder auf der Archäologie der Tiefenstrukturen. Die realiora-Welt des Symbolismus ist die monistische Überrealität jenseits des Gegensatzes von Immanenz und Transzendenz. Die Marxisten bleiben im Bannkreis dieses mystischen Begriffs, ohne ihn selbst zu gebrauchen. Die „realiora“ des Marxismus ist die Welteinheit in ihrer Materialität, aber eine gesteigerte. Der Steigerungsfaktor ist das denkende Bewusstsein, eigenes Entwicklungsprodukt der Materie, das Instrument ihrer Selbstorganisation, das sie hervorbringt, um erkannt, geläutert und in den Zustand der Freiheit überführt zu werden.

Homo aestheticus

Die marxistische Rezeption der Psychoanalyse entwickelte sich unter Protektion von Lev Trotzki, dem neben Lenin wichtigsten Theoretiker und Praktiker der Oktoberrevolution. Beide, Lenin und Trotzki, glauben an die Macht des Gedankens, daran, dass ein Gedanke zu einer materiellen Kraft werden kann. Der Bereich des Unbewussten sollte, so Trotzki, ebenso beherrscht und unter die Kontrolle der kollektiven Vernunft gestellt werden wie das Chaos der kapitalistischen Marktwirtschaft. Die Rolle, die dabei der Literatur und Kunst zukommt, erläutert er in seinem Werk *Literatur und Revolution* (1923), das seine literaturkritischen und kulturpolitischen Essays aus den Jahren 1907–1923 beinhaltet.

Mehrmals nimmt er darin auf Freud und seine Schule Bezug, die er während seines Aufenthalts in Wien, damals Weltmetropole der Psychoanalyse, kennengelernt hatte. Nach eigener Aussage besuchte er die Sitzungen der Psychoanalytischen Vereinigung, pflegte Kontakte mit den Freudianern und studierte ihre Werke (Троцкий 1927: 260). Belegt sind seine Kontakte mit Alfred Adler, der 1909 ein Referat mit dem Titel *Zur Psychologie des Marxismus* hielt (Etkind 1996: 282).

Der Essay *Neujahrsgespräch über die Kunst*, (1908) beginnt mit der Zeit- und Orts-Angabe: „Wien, Herrengasse, Café Central, Silvesterabend“ (Trotzki 1994: 278). In diesem Ambiente, so fingiert der Text, findet ein internationales Gespräch statt. Das Thema ist die synthetische Kunst der Zukunft. Sie werde nicht mehr in Museen und Bibliotheken eingesperrt bleiben, sondern unser ganzes Leben durchdringen und umgestalten. Der alte russische Emigrant, wohl Trotzkis „alter ego“, formuliert die Hoffnung, dass der Mensch, sobald er sich durch den technischen Fortschritt von der Last und Not der Arbeit befreit, den Willen verspüren wird, das unberechenbare Element des Unbewussten in seiner eigenen Psyche zu beherrschen und seine Seelenkräfte für die schöpferische Gestaltung der schönen Lebensformen aufzubieten: „Meine Herren! Trinken wir auf diesen sorgenlosen, glücklichen, genialen Müßiggänger der Zukunft, Prosit Neujahr!“ (Trotzki 1994: 287)

Freuds therapeutische Praxis wird radikalisiert, mit der Dialektik von Entfremdung und Neukonstituierung eines säkularisierten Subjekts untermauert. Über die Anthropologie von Marx und Nietzsche hinaus greift Trotzki auf die humanistische Tradition zurück, wie sie vor allem in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) zum Ausdruck kommt. Nur dass bei Schiller die sittliche Vervollkommenung des Menschen durch die Kunst einen Schutz gegen das unsteuerbare Politische darstellen sollte, bei Trotzki ist dagegen das Humane, Politische und Ästhetische eigentlich identisch. 1908, als Trotzki seinen Essay verfasst, ist das avantgardistische Projekt erst im Entstehen. Trotzki prägt es mit, indem er die politische Revolution als eine ästhetische Tätigkeit definiert. Die Aufgabe der Revolution bestehe darin, die durch die kapitalistische Arbeitsteilung entstandene Spaltung und Verzerrung

des Menschen aufzuheben und die ganze, vielseitige und vollentwickelte menschliche Persönlichkeit außerhalb der knechtischen Arbeit, im Freiraum des müßigen Spiels wiederherzustellen. Bei Marx klingt diese Tradition im 3. Band des Kapitals an, wo geschrieben steht, dass jenseits des Reiches der Notwendigkeit die menschliche Kraftentwicklung beginnt, die sich als Selbstzweck gilt — „das wahre Reich der Freiheit“ (Marx / Engels 1970: 828).

Noch deutlicher und empathischer wird das Konzept des neuen Experimentalmenschen am Schluss des Essays *Die Kunst der Revolution und die sozialistische Kunst* (1921) zum Ausdruck gebracht, in dem eine „radikale psychophysische Umschmelzung des erstarrten Homo sapiens“ in Aussicht gestellt wird (Trotzki 1994: 252). Bei Freud war die Kunst Tagtraum und Spielwelt eines unglücklichen Neurotikers, der sich im Medium seiner Phantasie das zu verschaffen sucht, was ihm im Leben versagt geblieben ist. Im Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren* (1906) wird der Künstler mit dem spielenden Kind gleichgesetzt; wie dieses baut er sich Luftschlösser auf, richtet sich geschützte Zonen der Imagination ein, künstliche Paradiese, um dem beherrschten Lustprinzip ein Ventil zu verschaffen. In den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917) vergleicht Freud das Phantasieren mit der Einrichtung eines Naturschutzparks. Das Es, der Urwald unserer Wünsche, gewinnt hier für das Ich jenes Terrain zurück, das an das Über-Ich verloren gegangen ist (Freud 1969: X: 363). Trotzki, „ein Träumer im Rock des Volkskommissars“ (Etkind 1996: 292), interpretiert die Freudsche Anthropologie als Anleitung zur Bildung des Künstlermenschen. Trotzkis Künstler heißt Revolutionär. Er selbst und sämtliche Lebensformen seiner Zeit sind sein Stoff, den er in einer ästhetischen Form aufzuheben und zu einem Gesamtkunstwerk zu gestalten hat.

Viele Texte in *Literatur und Revolution* lassen sich als avantgardistische Manifeste definieren. Sie entwerfen das Programm einer anthropologischen Utopie. In den nächsten Jahren wurden diese Ansichten von zahlreichen Populärwissenschaftlern und Publizisten weiterentwickelt, wie etwa von Georgij J. Malis, dem Verfasser von *Psychoanalyse des Kommunismus* (1924). Das Buch des zwanzigjährigen Psychologiestudenten beginnt mit der Feststellung: „Dass der Psychoanalyse bei uns heute so viel Raum zur Entfaltung gegeben wird, ist kein Zufall“ (Малис 1924: 3). Die Psychoanalyse wird als Waffe der Revolution gefeiert. Das Schussziel ist die bürgerliche Kultur. Sie zwinge den Menschen, immer mehr von seinen Wünschen zu verdrängen, weshalb mit der Zahl der Nervenkranken auch die Rolle der kulturellen compensatorischen Ersatzprodukte steige, wie etwa Religion, Philosophie, Kunst. Erst in der kommunistischen Gesellschaft von morgen, deren qualvolle Geburt wir miterleben dürften, werde es, ähnlich wie in der Urgemeinschaft, nichts mehr zu verdrängen geben, weil allen Menschen Befriedigung jeder Art verschaffen werde. So werde es nicht der geistige Überbau, sondern die gesellschaftliche Ordnung im Ganzen sein, in der das Unbewusste seine Verwirklichung finde, nicht etwa eine Symphonie, sondern der ästhetische Staat. Der Staat als Kunstwerk, der

Traum der Jahrhunderte, wie man ihn etwa aus Jakob Burkhardts Renaissancesgeschichte kannte, war wieder da und schien in Erfüllung zu gehen.

Malis, ein Trotzki- und Freudverehrer, kehrt einen Gedanken um, den er aus Freuds Arbeit *Die Widerstände gegen die Psychoanalyse* (1925) kennen sollte:

Die menschliche Kultur ruht auf zwei Stützen, die eine ist die Beherrschung der Naturkräfte, die andere die Beschränkung unserer Triebe. Gefesselte Sklaven tragen den Thron der Herrscherin. Wehe, wenn sie befreit würden; der Thron würde umgeworfen, die Herrin mit Füßen getreten. Die Gesellschaft weiß dies und will nicht, dass davon gesprochen wird“ (Freud 1968: 104).

Genau davon will Malis in voller Offenheit sprechen. Seine Rede ist naiv und unreif, lässt sich aber bruchlos in ein weites Diskursfeld der internationalen Avantgarde einfügen — von Otto Gross über Wilhelm Reich bis Herbert Marcuse. In allen Spielarten gestaltet sich der Freudomarxismus als Gegenentwurf einer repressiven Zivilisation, der im Zeichen des Freudschen „Lustprinzips“ steht und den Traum von absoluter Freiheit für die „verborgene Tendenz“ der Psychoanalyse hält (Marcuse 1965: 17).

Ein eigenes großes Thema bildet in diesem Kontext der französische Surrealismus, von dem es bei Maurice Nadeau, dem Historiographen der französischen Avantgarde, schlicht und einfach heißt: „Ohne Sigmund Freud wären die Surrealisten keine Surrealisten geworden“ (Nadeau 1965: 213). Das *Manifeste du Surrealisme* von André Breton erschien im selben Jahr 1924, wie die russische Broschüre von Georgij Malis. Breton möchte einen gleichermaßen magischen wie materialistischen Monismus triumphieren lassen, damit die psychische Umwandlung des Subjekts und die materielle Umwandlung der Gesellschaft mit einem einzigen Schwung unternommen werden können (Vgl. Starobinski 1973: 146–148). Der Name Freud und der Name Trotzki werden dabei — von Breton wie von Malis — in einem Atemzug genannt — von Breton als Schutzpatrone des Surrealismus, von Malis als Schutzpatrone des Freudomarxismus.

Als Institution für die praktische Umsetzung der Lebenskunsttheorie entstand in den zwanziger Jahren die Pädologie, eine Wissenschaft vom Umbau des Menschen. Der perfekte, harmonische Vollmensch sollte als eine Art plastisches Kunstwerk erschaffen werden. Der junge Sowjetstaat hatte seine pädagogische Provinz aufgebaut. In jeder sowjetischen Stadt gab es eine pädagogische Lehranstalt, eine Art Steiner-Schule, nur auf der theoretischen Plattform des Freudomarxismus. Lunačarskij, der Komissar für Volksbildung, schrieb damals:

Neben der Pflanzen — und Viehzucht muss es eine weitere Wissenschaft dieser Art geben: Menschenzucht. Die Pädologie leuchtet uns auf dem entscheidenden Wege zur Herstellung des neuen Menschen, die parallel zur Produktion neuer Ausrüstungen in der Wirtschaft zu organisieren ist (Zit. Etkind 1996: 330; Anm. 477).

Eine der pädagogischen Elite-Schulen, das Kinderheim-Labor „Proletarische Solidarität“ sollt Stalins Sohn Wassilij besucht haben (Etkind 1996: 251). Als wissenschaftliche Autorität wurde der weltberühmte Physiologe Ivan Pavlov eingeschaltet. In einem öffentlichen Brief an ihn verwies Trotzki auf die Komplementarität zwischen der Psychoanalyse und der Pavlovschen Verhaltenslehre: Der Mechanismus der Sublimierung der Sexualenergie ließe sich als Basis für die Bildung bedingter Reflexe sehen (Троцкий 1927: 260). Die Idee der Freud-Pavlovscher Synthese fand auch in der Kunsttheorie Gehör. Unter den zeitgenössischen Künstlern war es kein geringerer als Sergej Eisenstein, der sie aufgriff, um sie auf das Problem der Steuerung archaischer Affekte durch die Kunst anzuwenden. Der Regisseur Mark Ermler erinnert, wie Eisenstein, selbst ein leidenschaftlicher Freud-Leser, ihn zurechtgewiesen hat: „Freud ist nicht der einzige in der Welt. Lies mal Ivan Pavlov“ (Etkind 1996: 394).

Die von Trozki angeregte Diskussion über die Vereinbarkeit von Freudismus und Marxismus blieb bis zum Ende der zwanziger Jahre aktuell. Zum Denkmal dieser Diskussion wurden wichtige kunsttheoretische Texte, darunter *Psychologie der Kunst* (verfasst 1925, erstmals veröffentlicht 1965) von Lev Vygotskij (Vgl. Hansen-Löve 1978: 426–436) und die kritische Studie *Frejdism* (1927) von Valentin Vološinov (Vgl. Freise 1993: 163–170), die er in enger Zusammenarbeit mit Michail Bachtin verfasste. Der Grundton ist kritisch und die Kritik scheint in eine einheitliche Richtung zu weisen: Ungeschichtlichkeit, Entzeitlichung aus Angst vor der politischen Realität.

Leitdiskurs Kunst

Dass die avantgardistische Poetik sich durch die „Dominantsetzung außerästhetischer Funktionen kennzeichnet“ (Günther 1978: 80) und ihr Anspruch auf die Retotalisierung der Kultur politisch dominiert gewesen ist (Plumpe 2001: 10), gehört, spätestens seit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) zur Topik der Avantgardeforschung, scheint jedoch nicht uneingeschränkt zutreffend zu sein, (zumindest in Bezug auf Politik als Leitdiskurs). Möglicherweise kann so etwas festgestellt werden, wie die List der Kunstauteonomie. Das heißt, die energische Betonung der Unabhängigkeit und Selbstgesetzgebung der Kunst, wie sie seit der Goethezeit bekannt ist, verbindet sich schon damals unmittelbar und fast automatisch mit der Erweiterung der Macht des Kunstdiskurses auf sämtliche Nachbardiskurse des kulturellen Feldes. Ähnlich wie in der Avantgarde bildet der Bereich der Kunst gleichsam einen militärischen Stützpunkt, von dem aus der gesamte Kulturrbaum erobert werden soll. Die Emanzipation denkt die Expansion mit, die auf „die Herrschaft der Kunst über das Leben“ (Nietzsche 1980: 1: 889) abzielt.

Kennzeichnend ist die avantgardistische These vom „Ende der Kunst“. „Kapitalismus, sagt Franz Kafka, ist der Zustand der Welt und der Seele —

alles ist abhängig, alles ist gefesselt“ (Janouch 1968: 164). Ein Teil von diesem „alles“ ist auch die institutionell gefesselte Kunst. Ihr Ende wird von den russischen Avantgardisten (Majakovskij, Tret’jakov, Čužak, Brik, Arvatov) im Zusammenhang mit dem Ende der bürgerlichen Ordnung schlechthin gesehen, mit der Abschaffung bürgerlicher Arbeitsteilung und funktionaler Systemdifferenzierung, die für die Versklavung des Menschen verantwortlich gemacht werden. Wenn die institutionell gefesselte Kunst sich selbst in der Avantgarde zurücknimmt, dann nicht deswegen, weil sie sich der Politik unterwirft, sondern weil ihr Anspruch auf die absolute Herrschaft durch die Geschichte anerkannt, durch die politische Revolution bestätigt worden ist. Avantgardistisch wusste sich die Kunst spätestens seit dem Symbolismus mit dessen theurgischem Konzept. Doch fühlte man noch keine Armee hinter sich. Erst die Oktoberrevolution gab dem Künstler für eine bestimmte Zeit die euphorische Gewissheit, einer Gesellschaft voranzuschreiten, die als Ganzes einem ästhetischen Zustand zustrebt.

„Jeder wird ein Künstler sein, ein vollendeter Meister in der Sache, die er im jeweiligen Augenblick betreibt“ (Zit.: Wilbert 1976: 194). Das schreibt Sergej Tret’jakov, könnte aber auch bei Schiller stehen. Hier ist die Drehscheibe zwischen der deutschen Kunstperiode und der russischen Avantgarde, deren übereinstimmende Kunstgläubigkeit den Anfang und das Ende der Moderne als Makroepoche aufeinander beziehen lässt. Wie die russische Avantgarde insgesamt ist auch die kurze Episode des Freudomarxismus ein Bestandteil des dynamischen internationalen Kontextes der ästhetischen Revolution. Seine Bedeutung liegt nicht im Bereich der Politik oder Psychologie, sondern in dem der Kunst, auf Seiten des Mythos, dessen Poetik er darstellt.

LITERATUR

- Bürger Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Etkind Alexander. *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*. Aus dem Russischen von Andreas Tretner. Leipzig: Gustav Kiepenheuer, 1996.
- Freise Matthias. *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. [Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hrsg. Von Wolf Schmid. Bd. 4]. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992.
- Freud Sigmund (1968, zuerst 1925). „Die Widerstände gegen die Psychoanalyse“. Freud Sigmund. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von A. Freud et al. Bd. IV: Werke aus den Jahren 1925–1931. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1968: 97–110.
- Freud Sigmund. *Studienausgabe in 10 Bänden*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969.
- Günther Hans. „Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre“. *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress*. Zagreb 1978. München: Sagner, 1978: 71–90.
- Hansen-Löve Aage. *Der russische Formalismus*. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wiss., 1978.

- Janouch Gustav. *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1968.
- Marcuse Herbert. *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* [zuerst 1955 als „Eros und Zivilisation“]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- Marx, Karl / Engels Friedrich. *Werke in 44 Bänden*. Bd. 25: Das Kapital. Bd. III. Berlin: Karl Dietz Verlag, 1970.
- Nadeau Maurice. *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965.
- Nietzsche Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Georgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie; Bd. 9: Nachgelassene Fragmente 1880–1882. Berlin — New York: De Gruyter, 1980.
- Plumpe Gerhard. „Avantgarde. Zum historischen Ort ihrer Programme“. *Text + Kritik*. Sonderband IX/01: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. Hrsg: H. L. Arnold. München: Edition text+kritik, 2001: 7–16.
- Schahadat Schamma. *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. Bis zum 20. Jahrhundert*. München: W. Fink, 2004.
- Schoriske Carl E. Wien. *Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günter. München — Zürich: S. Fischer, 1997.
- Spörl Uwe. *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn — München — Wien — Zürich: Schöning, 1997.
- Starobinski Jean. *Psychoanalyse und Revolution*. Aus dem Französischen von Eckhart Rohloff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Stepun Fedor. *Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*. München: Hanser, 1964.
- Trozki Leo. „Neujahrsgespräch über die Kunst“. Trozki Leo. *Literatur und Revolution*. Aus dem Russischen von Eugen Schäfer u. Hans von Riesen. Essen: Arbeiterpresse-Verl., 1994: 278–287.
- Wilbert Gerd. *Die Entstehung und Entwicklung des Programms der „linken“ Kunst und der „Linken Front der Künste“ (LEF) 1917–1925*: Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrussland. Gießen: Schmitz, 1976.
- Белый Андрей. «Революция и культура». Белый Андрей. *Критика. Эстетика. Теория символизма*. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994: 453–465.
- Иванов Вячеслав. «Две стихии в современном символизме». Иванов Вячеслав. *Собрание сочинений*. В 4 т./под ред. Д. Иванова, О. Дешарт. Т. 2. Bruxelles: Foyer oriental Chrétien, 1971–1974: 536–561.
- Крученых Алексей. *Декларация №5. О заумном языке и современной литературе*. М.: Всероссийский союз поэтов, 1925: 57–59.
- Крученых Алексей. «Новые пути слова». *Манифесты и программы русских футуристов*/ под ред. В. Маркова. München: Fink 1967: 65–68.
- Малис Георгий. *Психоанализ коммунизма*. С предисловием проф. К.И. Платонова. Харьков: Космос, 1924.
- Смирнов Игорь. *Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М.: Новое литературное обозрение, 1994: 161.
- Троцкий Лев. *Сочинения*. Т. 21: Культура переходного периода. М. — Л.: Госиздат, 1927.
- Шукuroв Дмитрий. *Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века*. М.: Языки славянской культуры, 2014.

LITERATURE

- Belyj Andrej. „Revolyuciia i kul’tura“. Belyj Andrej. *Kritika. Estetika. Teoriia simvolizma*. M.: Iskusstvo, 1994: 453–465.
- Bürger Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

- Etkind Alexander. *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland.* Aus dem Russischen von Andreas Tretner. Leipzig: Gustav Kiepenheuer, 1996.
- Freise Matthias. *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur.* [Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Hrsg. Von Wolf Schmid. Bd. 4]. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992.
- Freud Sigmund (1968, zuerst 1925). „Die Widerstände gegen die Psychoanalyse“. Freud Sigmund. *Gesammelte Werke.* Hrsg. von A. Freud et al. Bd. IV: Werke aus den Jahren 1925–1931. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1968: 97–110.
- Freud Sigmund. *Studienausgabe in 10 Bänden.* Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969.
- Günther Hans. „Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre“. *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress.* Zagreb 1978. München: Sagner, 1978: 71–90.
- Hansen-Löve Aage. *Der russische Formalismus.* Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wiss., 1978.
- Ivanov Vyacheslav. „Dve stikhii v sovremennom simvolizme“. Ivanov Vyacheslav. *Sobranie sochinenij.* T. 1–4/Pod redakcjej D. Ivanova, O. Dechart. T. 2. Bruxelles: Foyer oriental Chrétien, 1971–1974: 536–561.
- Janouch Gustav. *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen.* Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1968.
- Kruchenykh Aleksei. „Deklaratsiia № 5. O zaumnom iazyke i sovremennoi literature“. M.: Vserossiyskii soiuz poetov, 1925: 57–59.
- Kruchenykh Aleksei. „Novye puti slova“. *Manifesty i programmy russkikh futuristov.* Ed. V. Markov. Munich: Fink, 1967: 65–68.
- Malis Georgii. *Psihoanaliz kommunizma.* Khar'kov: Kosmos, 1924.
- Marcuse Herbert. *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* [zuerst 1955 al. „Eros und Zivilisation“]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- Marx, Karl / Engels Friedrich. *Werke in 44 Bänden.* Bd. 25: Das Kapital. Bd. III. Berlin: Karl Dietz Verlag, 1970. Nadeau Maurice. *Geschichte des Surrealismus.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965.
- Nietzsche Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.* Hrsg. von Georgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie; Bd. 9: Nachgelassene Fragmente 1880–1882. Berlin — New York: De Gruyter, 1980.
- Plumpe Gerhard. „Avantgarde. Zum historischen Ort ihrer Programme“. *Text + Kritik.* Sonderband IX/01: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. Hrsg: H. L. Arnold. München: Edition text+kritik, 2001: 7–16.
- Schahadat Schamma. *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. Bis zum 20. Jahrhunder t.* München: W. Fink, 2004.
- Schorske Carl E. Wien. *Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle.* Aus dem Amerikanischen von Horst Günter. München — Zürich: S. Fischer, 1997.
- Shukurov Dmitrij. *Russkij literaturnyj avangard i psikhoanaliz v kontekste intellektual'noj kul'tury Serebryanogo veka.* M.: Yazyki slavyanskoy kultury, 2014.
- Spörل Uwe. *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende.* Paderborn — München — Wien — Zürich: Schöning, 1997.
- Starobinski Jean. *Psychoanalyse und Revolution.* Aus dem Französischen von Eckhart Rohloff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Stepun Fedor. *Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus.* München: Hanser, 1964.
- Trozki Leo (1994). „Neujahrsgespräch über die Kunst“. Trozki Leo. *Literatur und Revolution.* Aus dem Russischen von Eugen Schäfer u. Hans von Riesen. Essen: Arbeiterpresse-Verl., 1994: 278–287.
- Troczkiy Lev. *Sochineniya.* T. 21: Kul'tura perekhodnogo perioda. M. — L.: Gosizdat, 1927.

Wilbert Gerd. *Die Entstehung und Entwicklung des Programms der „linken“ Kunst und der „Linken Front der Künste“ (LEF) 1917–1925: Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrussland*. Gießen: Schmitz, 1976.

Алексей Жеребин

РУССКИЙ ФРЕЙДОМАРКСИЗМ В ДИСКУРСИВНОМ ПОЛЕ ИСТОРИЧЕСКОГО АВАНГАРДА

Резюме

Статья содержит анализ убеждений и аргументов, характеризующих утопический проект фрейдомарксизма в контексте эстетической программы русского авангарда, где психология пересекается с социологией и поэтика неотделима от политики. В основе фрейдомарксистского синтеза лежит авангардистская модель жизнетворчества, предполагающую радикальную психофизическую переплавку современной личности и создание совершенного человека-художника, способного преодолеть власть «бессознательного» и разрешить противоречие между природой и культурой, «принципом реальности» и «принципом удовольствия» в пространстве эстетической игры.

Ключевые слова: авангард, психоанализ, фрейдомарксизм, дискурс, эстетика, социология, модерн, жизнетворчество, педология.

Алексеј Жеребин

РУСКИ ФРОЈДОМАРКСИЗАМ У ДИСКУРСИВНОМ ПОЉУ ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ

Резиме

Рад садржи анализу уверења и аргументата, који карактеришу утопистички пројекат фројдомарксизма у контексту естетичког програма руске авангарде, где се стичу психологија и социологија, и поетика је неодвојива од политици. У основи фројдомарксистичке синтезе лежи авангардни модел стварања живота, који подразумева радикално психофизичко преиначавање савремене личности и стварање савршеног човека-уметника, способног да превазиђе власт „несвесног“ и реши противречност између природе и културе, „принципа реалности“ и „принципа задовољства“ у простору естетичке игре.

Кључне речи: авангарда, психоанализа, фројдомарксизам, дискурс, естетика, социологија, сецесија, стварање живота, педологија.

Елена Гордеева

Нижегородский государственный университет им. Н И. Лобачевского
elgord1@yandex.ru

Елена Сонина

Санкт-Петербургский государственный университет
sonina@mail.ru

Elena Gordeeva

National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
elgord1@yandex.ru

Elena Sonina

St Petersburg State University
sonina@mail.ru

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ: СТРАНИЦЫ ИКОНОГРАФИИ

MAXIM GORKY AND HIS LITERARY ENVIRONMENT: PAGES OF ICONOGRAPHY

В работе систематизирована та часть иконографии М. Горького (фотопортреты, картины, карикатуры), где известный писатель представлен на фоне литературного окружения. Исследование, основанное на интерпретации визуальных образов, помогает уточнить взаимоотношения Горького как с маститыми российскими и зарубежными писателями, так и с начинающими авторами.

Ключевые слова: Максим Горький, иконография, литературное окружение.

In this work, that part of the iconography of Maxim Gorky (photo, paintings, caricatures), where the famous writer is presented on the background of the literary environment, is systematized. The study, based on the interpretation of visual images, helps to clarify Gorky's relationship with venerable Russian and foreign writers, as well as with beginning authors.

Key words: Maxim Gorky, iconography, literary environment.

Памяти Тани Попович

Современные российские музеи, и прежде всего музей А. М. Горького в Москве, располагают уникальными коллекциями фотодокументов, картин, карикатур, представляющими иконографию писателя. В этих

произведениях отражен не только чрезвычайно широкий круг лиц, с которыми Горький взаимодействовал (политики, общественные деятели, ученые, актеры и певцы, писатели и журналисты); в них запечатлена эпоха, в которую он жил, а также характер его взаимоотношений с этими известными людьми. Охватить всю иконографию писателя в рамках одной статьи невозможно. Поскольку сам Горький был, прежде всего, писателем и журналистом, важно исследовать ту часть иконографии, которая помогает уточнить отдельные страницы его творческой биографии в контексте развития отечественной и зарубежных литератур. В рамках настоящего исследования систематизирована фотографическая и живописная горьковская иконография, представляющая писателя в литературном окружении, дореволюционного и советского периодов, а также рассмотрен дореволюционный период карикатурной части его иконографии той же тематической направленности.

Горький в фотографиях и живописи

Фотолетопись жизни Горького, включающая портреты с 1880-х гг. вплоть до последних дней жизни, свидетельствует о том, что снимали писателя, как правило, мастера художественной фотографии. Одним из них был земляк Горького, Максим Петрович Дмитриев, создатель российской школы фоторепортажа. За период жизни писателя в Нижнем Новгороде (до 1904 г.) Дмитриев сделал более 100 горьковских фотографий, как портретов, так и групповых снимков. Авторы одного из последних исследований, связанных с иконографией Горького, Р. А. Гоголев, Я. И. Грайсман, П. А. Аксенова указывают: «Несмотря на то, что в Нижнем Новгороде работало много фотографов — профессионалов, Горький, в отличие от жены, благоволившей к Карелину, предпочитал фотографироваться именно у Дмитриева: может быть, дружеские отношения имели значение (Пешковы и Дмитриевы дружили семьями), а, может быть, резкий почерк человека нового времени более привлекал молодого писателя» (*Максим Горький и Нижний Новгород* 2017: 140).

Горький постоянно обращался к Дмитриеву с заказами, направляя в ателье к фотохудожнику своих гостей (Л. Андреева, С. Скитальца, И. Бунин, Ф. Шаляпина и др.), «советовал переснимать фотографии писателей, делать монтажи и распространять их» (Современники А. М. Горького 2002: 53). Именно таким образом появилась фотография, на которой представлены Л. Толстой, Чехов и Горький (Гаспра, 1901). На открытой к 150-летию писателя в Литературном музее Нижнего Новгорода выставке «Новая жизнь». Максим Горький и первая русская революция» объяснен секрет этой мистификации. 14 ноября 1901 г. М. Горький посетил Л. Толстого в Гаспре. Там С. А. Толстая и подарила нижегородскому писателю сделанный ею снимок Чехова и Толстого, сидящих на веранде.

В начале 1902 г. Горький переслал фотографию Дмитриеву и просил переснять известных писателей отдельно и вместе, чтобы потом можно было продавать получившиеся снимки. Фотограф, в свою очередь, решил сделать земляку сюрприз: взял негатив и, перевернув его обратной стороной, искусно впечатал между Чеховым и Толстым один из лучших портретов Горького. Снимок пришелся по вкусу аудитории и до сих пор украшает многие авторитетные исследования, однако без упоминания того обстоятельства, что это фотомонтаж. По-видимому, вдохновленный именно этой работой Дмитриева, А. С. Аксельрод в 1946 г. написал картину «А. М. Горький, А. П. Чехов и Л. Н. Толстой» (*А. М. Горький в изобразительном искусстве* 1969: 122).

Значительное место в фотолетописи Горького занимают не только профессиональные, но и любительские фотографии. Широко растира-жированный в России и за рубежом снимок, сделанный в Ясной Поляне 8 октября 1900 г. С. А. Толстой и переснятый Дмитриевым, яркое тому свидетельство. О встрече с литературным мэтром, запечатленной на этой фотографии, Горький вспоминал в литературном очерке «Лев Толстой»: «Второй раз я видел его в Ясной. Был осенний хмурый день, моросил дождь, а он, надев тяжелое драповое пальто и высокие кожаные ботинки — настоящие мокроступы, — повел меня гулять в березовую рощу. Молодо прыгает через канавы, лужи, отряхивает капли дождя с веток на голову себе и превосходно рассказывает, как Шеншин объяснил Шопенгауэра в этой роще. И ласково рукою любовно гладит сыроватые атласные стволы берез» (Горький М. *Лев Толстой* 2014: 363).

Более рельефно встречи Горького и Толстого отражены в изобразительном искусстве. Вообще из всех русских писателей XX в. Горький выделялся своими постоянными связями с художниками. Его друзьями были И. Репин, В. Васнецов, В. Серов, М. Нестеров, И. Гинцбург, И. Бродский, П. Корин, В. Ходасевич, В. Яковлев, Кукрыники, В. Богородский и многие другие (*Горький и художники* 1964: 5). Этот факт в биографии писателя, безусловно, обогатил его иконографию. В частности описанная выше встреча двух писателей нашла отражение в картине В. А. Успенского и Н. А. Павлова «Л. Н. Толстой и А. М. Горький в Ясной Поляне» (1939), где собеседники, стоят, обратившись друг к другу, в липовой аллее Яснополянского парка (*А. М. Горький в изобразительном искусстве* 1969: 119). Хотя большинство картин, представляющих Горького в его литературном окружении, относится к посмертной иконографии писателя, нам удалось выявить одну прижизненную картину «Рыбная ловля» (1903), написанную Н. Н. Буниным. На ней изображены Л. Толстой, Л. Андреев и М. Горький, а также крестьянин и мальчик на берегу реки, у невода (*Горький и художники* 1964: 313).

Примечательно, что желание Толстого познакомиться с начинающим писателем Горьким передал последнему А. П. Чехов. Среди любительских фотографий в иконографии Горького особое место занимают те, что

сделаны Средиными — Леонидом Валентиновичем, ялтинским врачом, другом писателя, и его сыном Алексеем. Им принадлежат почти все крымские снимки Горького с 1899 по 1903 гг. (*Современники А. М. Горького* 2002: 12), в том числе групповые снимки Горького и Чехова. Личная встреча двух писателей, положившая начало дружеским отношениям, состоялась в Ялте 19 марта 1899 г. Многие их последующие встречи происходили там же, правда, в мае 1901 г. Чехов вместе с О. Л. Книппер посетил Горького в Нижнем Новгороде. Благодаря Горькому и его окружению на рубеже XIX–XX вв. Нижний Новгород становится одним из самых притягательных городов для литературной элиты России. Сюда, в гости к Горькому, кроме Чехова, приезжали Леонид Андреев, Иван Бунин, Скиталец (С. Г. Петров), Федор Шаляпин и другие знаменитости (*Максим Горький и Нижний Новгород* 2012: 12).

Однако со многими из перечисленных современников Горький снимался не только в Нижнем Новгороде, но и в Москве. В конце 1902 г., в фотоателье К. А. Фишера, был выполнен один из самых популярных в России снимков, растиражированный не только в печатных изданиях, но выпущенный и в виде почтовых открыток. На нем была запечатлена группа из семи человек: Горький, Скиталец, Бунин, Андреев, Телешов, Чириков и Шаляпин (рис. 1). Существовало несколько вариантов этого снимка, на котором изображены участники литературного объединения «Среда», возглавляемого Н. Д. Телешовым (Лебедева 1992: 12). Приезжая в Москву, Горький посещал заседания «Среды». На этом групповом снимке среди прочих изображен и Скиталец, писатель, поэт, музыкант, близкий друг Горького. Отец Скитальца был столяром, увлекавшимся игрой на гуслях. Сын перенял это искусство от отца и часто играл своим друзьям, в том числе Горькому. Сохранились фотографии, на которых изображены Горький и Скиталец с гусями (*Максим Горький и Нижний Новгород* 2017: 111). Интересно, что в фотолетописи Горького много постановочных снимков, которые отражают веселые сценки, указывают на открытость друзей шуткам и театральным эффектам. Сохранились снимки, выполненные в 1903 г. Я. О. Берсоном на даче П. П. Малиновского. На них, в частности, изображено, как Горький и Шаляпин режут ножом и вилкой писателя Чирикова, при этом все трое сидят на дереве (*Максим Горький и Нижний Новгород* 2017: 113). Первая совместная фотография Горького и Е. Чирикова выполнена в редакции журнала «Жизнь». Многие их совместные фотографии, сделанные в Москве, Нижнем Новгороде, Крыму, относятся к 1903 г.

Примечательно, что и со Скитальцем, и с Чириковым Горький познакомился в Самаре, где в 1895–1896 гг. работал в редакции *Самарской газеты*. Этот факт в биографии писателя также нашел отражение в фотографиях (*А. М. Горький в портретах, иллюстрациях, документах* 1962: 48). Из Нижнего Новгорода в Самару Горький уехал по настоянию В. Г. Короленко. Удивляет отсутствие снимков Горького со своим земляком.



Рис. 1. М. Горький и члены литературной группы «Среда». Фото К. А. Фишера (1902)

Видимо, это объясняется нелюбовью Короленко ходить к фотографам. Единственное доказательство серьезного творческого взаимодействия двух нижегородцев, которое нам удалось найти в горьковской иконографии, и то посмертной, это картина В. И. Авериной «А. М. Горький и В. Г. Короленко в Нижнем Новгороде» (1946) (*А. М. Горький в изобразительном искусстве* 1969: 121). На ней писатели беседуют, сидя на скамье под деревом на Откосе. Перед ними открывается вид на одно из самых красивых мест Нижнего Новгорода, где происходит слияние Оки и Волги.

Писатель неоднократно называл Короленко своим учителем. Однако в письме к Т. Н. Галапуре 2 декабря 1916 г. Короленко писал: «Многие считают, что благодаря моему покровительству Горький стал писателем. Это басня. Он стал писателем благодаря большому таланту. Я только прочитывал (да и то не все) его первые рассказы и откровенно говорил свое мнение» (*А. М. Горький и В. Г. Короленко*: 1957: 220).

Свое подчас критическое мнение о раннем творчестве Горького высказывал и Н. Г. Гарин-Михайловский, печатавший в *Самарской газете* свои небольшие рассказы. Именно последний сказал Горькому: «Это вы — Горький, да? Недурно пишете. А как Хламида — плохо. Это ведь тоже вы, Хламида? <...> Фельетонист вы слабый. Фельетонист должен быть немножко сатириком, — а у вас этого нет» (Горький М. *О Гарине-Михайловском* 2014: 472).

Примечательно, что на картине И. Е. Репина «А. М. Горький читает в Пенатах свою пьесу “Дети солнца”» (1905) (рис. 2) среди слушателей



Рис. 2. И. Е. Репин. А. М. Горький читает в Пенатах свою пьесу «Дети солнца» (1905)

писателя изображен и Гарин-Михайловский (*Горький и художники* 1964: 329).

Отдельной страницей в иконографии Горького являются фотоснимки и картины, связанные с его заграничными поездками и жизнью за пределами России. Так, например, о большом интересе к писателю мировых знаменитостей свидетельствуют многочисленные фотографии, выполненные крупными американскими мастерами Алисой Бутон и Джорджем Бэйном во время полугодового пребывания Горького в 1906 г. в США (*А. М. Горький и его современники* 1997: 11). 29 марта 1906 г. в честь Горького в нью-йоркском литературном клубе «А» состоялся обед, на котором присутствовали члены Комитета содействия делу русской революции, в том числе и Марк Твен (Никитин 2017: 152). Встреча двух писателей запечатлена в фотолетописи Горького. Вечером того же дня, когда русский писатель познакомился с Марком Твентом, он присутствовал и на приеме, устроенным издателем журнала *Wilchire Magazine* Генри Гейлордом Уилшайром. Здесь Горький впервые встретил Герберта Уэллса, незадолго до этого приехавшего в Соединенные Штаты. Спустя год русский и английский писатели встретились в Лондоне, после чего плотно общались еще дважды — в 1920 и 1934 гг., когда Уэллс приезжал в Россию. Прибыв в нашу страну в 1920 г., Уэллс останавливался, как он писал впоследствии, «у своего старого друга Максима Горького» (*Архив А. М. Горького* 1960: 75). Этот факт творческого и человеческого общения двух художников подробно запечатлен на фотографиях. Примечательно,



Рис. 3. А. М. Горький и Р. Роллан (1935)

что Горький в этот период был председателем Петроградской комиссии по улучшению быта ученых, под эгидой которой в городе начал работать клуб научной интеллигенции (Дом ученых). Осенью 1920 г. по приглашению Горького клуб посетил Уэллс. Английский писатель в значительной степени способствовал комплектованию Читальни клуба заграничными изданиями, что подтверждается перепиской Горького с Уэллсом (*Архив А. М. Горького* 1960: 68–71).

В архиве А. М. Горького имеется более 400 адресованных ему писем иностранных писателей, из которых около 100 принадлежат Ромену Роллану. В эпистолярном наследии самого Горького насчитывается свыше 200 писем, написанных им зарубежным литераторам, и около половины из них — Роллану. Переписка писателей длилась примерно 20 лет, однако их личное знакомство произошло лишь в 1935 г., когда французский художник приехал в Советский Союз и жил у Горького. Еще в 1917 г. Роллан вспоминал: «Пятнадцать лет назад, в Париже, в помещении маленькой лавочонки, в нижнем этаже одного из домов на улице Сорbonны, где мы собирались, — Шарль Пеги, я и еще несколько человек, только что основавших “*Cahiers de la Quinzaine*”, — одна только фотография украшала наш редакционный кабинет, бедный, чистый, аккуратно прибранный, уставленный книжными полками. Это фотография изображала Толстого и Горького, стоящих рядом в саду Ясной Поляны» (Роллан 1935: 127–128). Целая коллекция снимков самого Роллана с Горьким, сделанных в 1935 г., во время пребывания французского писателя в гостях у своего

русского корреспондента в Горках, помогает изучать творческое взаимодействие двух литераторов (*рис. 3*). Этот эпизод во взаимоотношениях писателей нашел отражение и в живописи, о чем свидетельствует эскиз П. Д. Корина «А. М. Горький, И. В. Сталин и Ромен Роллан» (1939), изображающий группу перечисленных деятелей на веранде дачи Горького в Горках (*А. М. Горький в изобразительном искусстве* 1969: 39).

Горький был не только писателем. Значительная доля его творческих усилий была направлена на журналистскую, издательскую и редакторскую деятельность. Именно поэтому в иконографии писателя эта сторона деятельности представлена многочисленными групповыми фотографиями (например, изображающими Горького во Всероссийском союзе писателей в Доме Герцена в 1928 г., в окружении В. Катаева, Л. Леонова, В. Лидина и др., писателей национальных республик в гостях у А. М. Горького в Горках в 1934 г.; но главным образом, передающими общение художника с различными группами литераторов и отдельными авторами, в том числе А. Н. Толстым, М. Е. Кольцовым и др., на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г.) (*А. М. Горький в портретах, иллюстрациях, документах* 1962: 356, 400, 405, 408, 412). Теме общения Горького с советскими журналистами и литераторами (общения, как показали исследования постсоветского периода, зачастую непростого, противоречивого, порой мешающего развитию молодых авторов) посвящены и носящие фотографический характер художественные полотна: Бродского И. И. «А. М. Горький среди рабкоров» (1929), Кроткова В. А. «Выступление А. М. Горького на собрании рабкоров в Тифлисе», Бруни Л. А. «А. М. Горький на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей» (1934), Дудника С. И. с аналогичным названием (1934) (*А. М. Горький в изобразительном искусстве* 1969: 36–37, 80, 94).

Горький в карикатурах

«Можно смело сказать, что ни один из писателей не служил так часто сюжетом для карикатур, как Максим Горький», — утверждал в 1903 г. С. Ф. Либрович (Либрович 1903: 7–8). В 1928 г. сотрудники журнала *Прожектор* так охарактеризовали количество (и заодно качество) сатирических рисунков, посвященных известному литератору: «бесчисленное множество карикатур, шаржей, всевозможных рисунков с самого начала литературной деятельности сопровождает каждый шаг М. Горького. Невозможно собрать эти груды, в огромном большинстве бессмысленных упражнений в остроумии» (*Прожектор* 1928: 21). Современный исследователь вторит: «иконография Горького громадна, но тем не менее каждый зафиксированный в ней артефакт представляет значительный интерес, поскольку помогает воссоздать личность писателя, а главное, понять его значимость для современников» (Динерштейн 2016: 12). Столь

необычное внимание карикатуристов объяснялось «необычным путем писателя в литературу, с новизной героев и тем его произведений. Они диссонировали с привычными понятиями о карьере писателя, о его облике и образе жизни» (Кузнецов–Маркичева 2008: 270).

Количество сатирических изображений Горького превышает все традиционные для русского писателя цифры. Только введенными в научный оборот (а значит, используемыми исследователями) являются 48 карикатур в сборнике 1903 г. (Либрович 1903), 229 карикатур в библиографическом исследовании 1934 г. (Балухатый 1934); 307 карикатур в мемуарном труде 1964 г. (*Горький и художники* 1964); 147 карикатур в каталоге 1969 г. (*Горький в изобразительном искусстве* 1969); 27 карикатур в томе «Литературного наследства» 1988 г. (*Горький и русская журналистика начала XX века* 1988) и т.д.

Необходимо уточнить несколько моментов. Во-первых, часть карикатур в описаниях дублируется. Во-вторых, даже при единичном описании сатирического рисунка число известных карикатур на Горького превышает 500 изображений. В-третьих, даже это внушительное число не исчерпывает всех карикатур на Горького. Это подтверждают как советский исследователь, сотрудник ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома) Н. И. Желтова: «тема Горький и изобразительное искусство в горьковедении далеко не исчерпана. При этом она остается неразработанной не только в концепционном отношении, но и в фактологическом» (Желтова 1965: 4), так и современный ученый, заместитель директора по научной работе Государственного музея А. М. Горького М. Г. Кутукова: «полного свода карикатур и шаржей на Горького до сих пор нет» (Кутукова 2010: 475). Поэтому ограничим область наших разысканий дореволюционными карикатурами о литературной среде, в дополнение к фотографической и живописной иконографии Горького, освещенной в первой части статьи.

При всей обширности материала эту тему никак нельзя назвать изученной. Помимо эфрасиса и выходных данных карикатур, информации по иконографии Горького почти нет. Работа 1903 г. (репринт 1995 г.) часто просто дублируется полностью или частично; исключениями можно назвать статьи Э. А. Кузнецова, О. Г. Маркичевой, М. Г. Кутуковой (по фондам Государственного музея А. М. Горького) и Е. А. Динерштейна. После организации в 2006 г. выставки «Литературная баня» («А. М. Горький в дружеских шаржах и карикатурах современников») и передвижных выставок по этой же тематике Государственный музей А. М. Горького (Нижний Новгород) планировал создание базы данных дореволюционных шаржей и карикатур на писателя, но задуманная работа не была закончена. Среди многочисленных новых изданий, посвященных Горькому и его 150-летнему юбилею в 2018 г., не было исследований по сатирической графике.

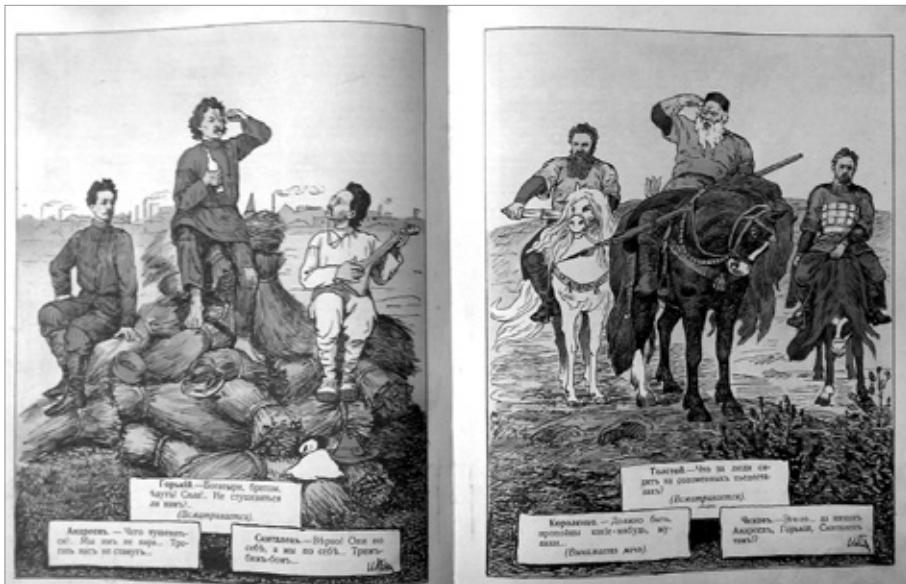


Рис. 4. Шут. 1903. №41. С. 8—9.

Резкий количественный рост сатирической графики на Горького пришелся на начало XX века, примерно с 1901 года (скандал с публикой в МХАТе) и по 1906 г. (отъезд в Америку). Карикатуристы основывались на фотографических изображениях писателя: «бесконечно снимаясь у фотографов во всех возможных и невозможных видах, Максим Горький затрудняется придумать что-либо новое» (*Осколки* 49 (1902): 2). С точки зрения художника *Нашего времени*, писатель «выдумывает» это новое, встав на голову перед фотографическим аппаратом (*Наше время* 49 (1906): 394). В *Петербургской газете* есть и изображение фотографа, перед которым позирует «неразлучная компания» Горького и его литературного окружения (Либрович 1903: 51). Результаты фотосеансов представлены в виде 15-ти карточек с разными стилями: античным (писатель укутан фиговым листом и увенчан лаврами), египетским (Горький в виде сфинкса), декадентским (руки и ноги Горького поменялись местами и исполнены функциями), врубелевским (аллюзия на *Демона*) и т.д. (*Наше время* 14 (1903): 114). Есть подбор сатирических фотокарточек и, например, с Ф. И. Шаляпиным (*Стрекоза* 10 (1903): 4).

Важнее представляются изображения писателя в литературной среде. С Л. Н. Толстым Горький предстает то в виде почтительного последователя, то в виде противника графа в борьбе за интеллигенцию (*Стрекоза* 35 (1903): 1; *Осколки* 43 (1905): 1). Противостояние старой и новой литературы обыграно журналом *Шут* многоцветной аллюзией на картину В. М. Васнецова «Богатыри» (рис. 4), где классические писатели

(Л. Толстой, Чехов, Короленко) возвышаются на конях, в богатырском облачении, а художники новой формации (Горький, Андреев, Скиталец) сидят на соломенных снопах, сжимая бутылку и балалайку (*Шут* 41 (1903): 8–9). Есть и шаржированный отклик на картину Н. Н. Бунина «Рыбная ловля», где изображенные Л. Толстой, Горький, Чехов, И. Е. Репин благодарят С. Любошица, испортившего картину Бунина на выставке Петербургского общества художников: «спасибо вам, а мы и не знали, что у нас такой заступник есть!» (*Развлечение* 13 (1903): 1). Общественное возмущение картиной, частично оправдывавшее поступок Любошица, объясняется изображением знаменитых писателей без брюк.

Есть оценочные карикатуры с классическим литературным окружением — например, можно припомнить канат популярности, который перетягивают Горький с Чеховым, или весы бессмертия, где труды А. В. Сухово-Кобылина явно тяжелее сочинений Пешкова (*Петербургская газета* 1903: 3; *Шут* 10 (1902): 2). Встречаются и относительно бесстрастные — так можно рассмотреть юбилейный шарж на Короленко с журналом «Русское богатство», где чуть поодаль стоят Чехов и Горький (*Шут* 46 (1903): 2).

Литературные последователи Горького карикатуристами назывались своеобразно: «в газетах, журналах того времени было немало карикатур с подобным названием “подмаксимовики” или “подмаксимки”» (Кутукова — Агафонова 2008: 288). Чаще всего Горький выглядел выше и значительней молодых друзей. Е. Н. Никитин объясняет это так: «Пешкову была присуща такая черта: он хотел, чтобы другие русские литераторы писали так же, как он, только несколько хуже, чтобы оставаться первым. Эту черту, скорее всего, самим писателем до конца не осознанную, подметил и изобразил на своем рисунке художник Н. И. Фидели» (Никитин 2017: 161). Речь идет о карикатуре, где Горький изображен в виде гриба, а у подножия его подрастают Андреев, Бунин и Скиталец (соотношение большой и малых фигур примерно 1:3) (*Искры* 5 (1903): 34). Утрированное желание известного писателя руководить молодежью (или, наоборот, слепое подражательство новичков) продемонстрировано на рисунке Н. В. Ремизова, где от великана Горького, победно сложившего руки, отбрасывается небольшая тень в виде Андреева, молитвенно тянувшегося к образцу (*Стрекоза* 41 (1905): 4). Об этом же копировании кумира свидетельствует и сатира неизвестного карикатуриста, где Андреев («спутник литературного светила») подглядывает в замочную скважину за читкой Горьким пьесы *Дети Солнца* артистам Художественного театра, одновременно сочиняя пьесу *Дети Луны* (*Стрекоза* 36 (1905): 10). Есть и карикатуры, где прямо показана наставническая роль старшего писателя — например, пастух Горький с подпаском Андреевым (чей рост меньше вдвое) пасут стадо овец, на шерсти которых написано «читатель», травинки же названы произведениями Горького (*Шут* 27 (1907): 8–9). О влиянии Горького на Андреева и Скитальца (а также Чехова на Бунина

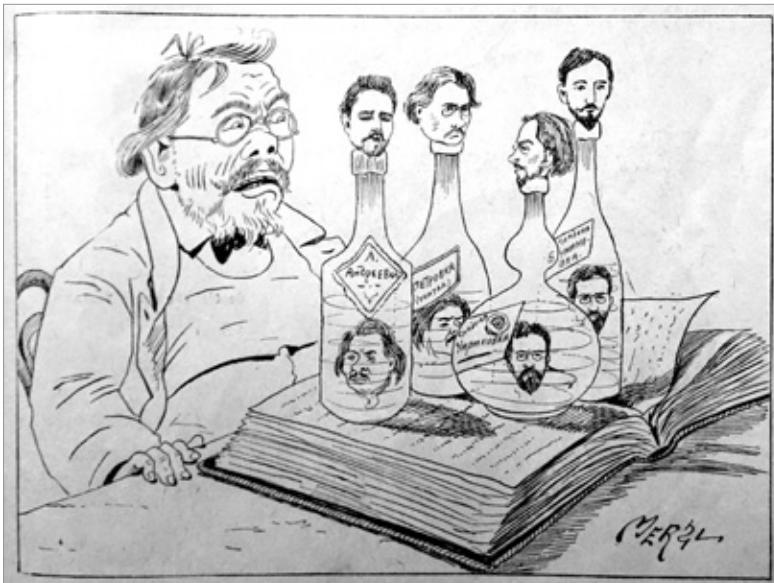


Рис. 5. Наше время. 1903. № 5. 30 янв. С. 33

и Чирикова) говорит карикатура неизвестного художника. Две бутылки спиртного настаиваются на голове Горького и заткнуты фигурными пробками в виде Андреева и Скитальца (другие бутылки повторяют процедуру с остальными авторами) (рис. 5). Потребитель алкоголя — читатель — сетует: горькие и сладкие настойки «на вид “крепко”, а распрабуешь — одна вода!» (*Наше время* 5 (1903): 33).

Неравноценность творчества авторов быстро забывается карикатуристами. Горький, Андреев и Скиталец уже на равных изображены петухами, забрызгивающими грязью публику (*Шут* 14 (1903): 8–9), лягушками, живущими в болоте русской литературы (*Развлечение* 17 (1903): 1), «национальным оркестром литературных сапожников» (*Стрекоза* 10 (1905): 8–9), беллетристами в простонародной одежде (*Стрекоза* 18 (1903): 5) или неразумными детьми, дразнящими критика *Нового времени* (*Шут* 35 (1904): 4).

Отдельным блоком идут карикатуры, связанные с участием Горького в журналистике. В основном сатириками всячески перепевается тема *Новой жизни* — газеты, в 1917 г. основанной и издававшейся при его основном участии. Карикатуры на газету позволили художникам продемонстрировать левую политическую линию Горького. Участие писателя в *Новой жизни* обыгрывается по-разному: то он летописец, который «родину германцам предал» (*Пугач* 18 (1917): 8); то он Максимка Стырин, назначенный большевиками камергером (*Трапеза* 6 (1917): 5); то он наездник на Аничковом мосту Петербурга, сам себе воздвигший

памятник (*Бич* 36 (1917): 16). Горький прикрывает газетным листом готового к поножовщине большевика, «защищая» его от испуганного прохожего (в подписи к карикатуре — «кровожадного, толстомясого буржуя») (*Стрекоза* 31 (1917): 1). В диптихе *Вечернего времени* Горький показан как в прошлом — оборванным писателем, боровшимся с нищетой, так и в настоящем — франтовато одетым, сидящим на мешках с деньгами, но начавшим «“Новую жизнь”, полную борьбы с капиталом» (*Вечернее время* 1917: 1). Иногда Горького якобы обуревают сомнения в правильности выбранного пути. То он стонет: «я связан по рукам и ногам буржуазной прессой» (*Пугач* 15 (1917): 5); то недоумевает, как ему теперь удрать в Италию — страну, которую «за семилетний приют мой изругал в “Новой жизни”» (*Пугач* 12 (1917): 11). И в то же время, покоряясь воле П. И. Пальчинского, за недельное нахождение на посту генерал-губернатора Петербурга закрывшего *Новую жизнь*, Горький stoически восклицает: «хоть Митькой зови, да газету оставь!» (*Бич* 38 (1917): 12–13).

Иногда карикатуристы вспоминают об участии Горького и в других изданиях — с журналом *Летопись* обыгрывается образ летописца Пимена (*Рудин* 1916: 16). С *Летописью*, *Новой жизнью* и газетой *Русское слово* происходит его чаепитие за тремя самоварами: писатель размышляет, какая «водица скуснее» — пролетарская или буржуазная (*Бич* 21 (1917): 1).

Совсем немного, в отличие от литературного и журналистского контекста, карикатур, посвященных Горькому, с международным оттенком. Европейский блок насыщен сниженной коннотацией — например, писатель в образе рака ползет к венку «Европейская слава», но цель, судя по сопровождающим крыловским строчкам, недостижима:

Так думает иной затейник,
Что он в подсолнечной гремит,
А он дивит
Свой только муравейник
(*Шут* 32 (1907): 13).

На другом рисунке, выполненном в угрожающие красных тонах, Горький восседает на кипе своих произведений и *Новой жизни*. В его руках — листок с изображением черепа, скрещенных костей и словом «Программа». Оборванец, один из помощников Горького, готов запалить факел «Социальная революция». Глядя на весь этот ужас, безобидная старушка Европа, в чепце и очках, всхлипывает: «а я-то его, голубчика, по головке гладила, сочинения его читаючи!» (*Шут* 45 (1905): 1). Карикатуры, посвященные жизни писателя в Америке, чаще всего были связаны с негативным приемом Горького и его гражданской жены М. Ф. Андреевой: например, изгнание невенчанной пары из нью-йоркского отеля (*Букет* 5 (1906): 9; *Петербургская газета* 95 (1906): 5).



Рис. 6. Стрекоза. 1906. № 1. 14 янв. С. 8–9

Сатирики изображают Горького в зооморфном и растительном виде (Либрович 1903: 7), бесконечно тиражируют его привязанность к боякам (*Независимый* 1917: 16) и простонародной одежде (*Развлечение* 33 (1903): 1), утирируют пристрастие к алкоголю (*Штрихи и блестки* 1903: 1) и «меняют» пол писателя (*Наše время* 1 (1903): 8), заставляют рыться в мусоре «общественных отбросов» (*Будильник* 9 (1904): 5). Среди всего многообразия карикатур большая часть довольно безобидна, но особо тревожные визуальные ноты звучат, когда сатирики фиксируют подталкивание Горьким России к революции. Здесь и насильная замена Горьким русского кокошника девицы-России санколютским красным колпаком (*Шут* 486 (1905): 2–3), и принесение несчастной связанный страны в человеческую жертву, где Горький наравне с большевиками молится молоху революции (*Лукоморье* 1917: 6–7). Россия тяжело больна, и знаменитый писатель, похоже, не знает способов ее излечения, печально поникнув главой в окружении многих политических и даже религиозных деятелей той эпохи (*Стрекоза* 1 (1906): 8–9) (рис. 6).

По многим воспоминаниям, Горький спокойно и даже порой заинтересованно относился к сатире на себя, в целом высоко оценивая этот вид искусства: «а интересная это штуковина — карикатура. Капризная, но нужное искусство, полезное. Оно требует хорошо видеть и тонко изображать смешное» (*Горький и художники* 1964: 155).

Иконографический каталог Горького, очевидно, никогда не будет собран полностью, но хотя бы стремиться к его всеохватности исслед-

дователям необходимо — ради уточнения исторического контекста, раскрытия неизвестных до сих пор деталей жизни писателя и его литературного окружения, а также нашего понимания массовых представлений о Горьком, бытовавших среди современников конца XIX — начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- A. M. Горький в изобразительном искусстве. 1868–1968.* Описание изобразительных материалов музея А. М. Горького. М.: Наука, 1969.
- A. M. Горький в портретах, иллюстрациях, документах. 1868–1936:* пособие для учителей средней школы. М.: Учпедгиз, 1962.
- A. M. Горький и В. Г. Короленко. Переписка. Статьи. Высказывания.* М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
- A. M. Горький и его современники:* Фотодокументы. Описание. М.: Наследие, 1997.
- А. Р. «В. Г. Короленко». *Шут* XLVI/15 нояб. (1903): 2.
- «А я-то его, голубчика». *Шут* XLV/12 нояб. (1905): 1.
- Архив А. М. Горького. Том VIII. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами.* М.: Издательство Академии наук СССР, 1960.
- Балухатый Сергей. *Критика о Горьком. Библиография статей и книг 1893–1932 гг.* М.; Л.: ГИХЛ, 1934.
- «Беллетристы нового века». *Шут* XIV/5 апр. (1903): 8–9.
- «Богатыри, братцы, едут!» *Шут* XLI (1903): 8–9.
- «В жертву Интернационалу». *Лукоморье* XXVIII–XXIX/31 авг. (1917): 6–7.
- «Вот я вас, крикунов!» *Шут* XXXV/28 авг. (1904): 4.
- Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка*/Отв. ред. И. С. Зильберштейн, Н. И. Дикушина. Литературное наследство. Т. 95. М.: Наука, 1988.
- Горький и художники: воспоминания, переписка, статьи*/Сост. и авт. вступ. статьи И. А. Бродский. М.: Искусство, 1964.
- Горький Максим. «Лев Толстой». Басинский Павел (сост). Горький М. *Книга о русских.* М.: ПРОЗАиК, 2014: 319–371.
- Горький Максим. «О Гарине-Михайловском». Басинский Павел (сост). Горький М. *Книга о русских.* М.: ПРОЗАиК, 2014: 470–486.
- Де Мишель. «Наброски за неделю». *Стрекоза* XXXVI/4 сент. (1905): 10.
- Дени Виктор. «Знаток». *Бич* XXI/июль (1917): 1.
- Динерштейн Ефим. «Неизвестный шарж из российской Горьковианы». *Про книги* III (2016): 12–18.
- «Дружелюбная встреча Максима Горького в Америке». *Петербургская газета* 95 (1906): 5.
- Желтова Нинель. *M. Горький и изобразительное искусство. По материалам Пушкинского Дома.* М.—Л.: Наука, 1965.
- «Злобы дня». *Осколки* XLIX/7 дек. (1902): 2.
- «К LXXV-летнему юбилею графа Л. Н. Толстого». *Стрекоза* XXXV/31 авг. (1903): 1.
- «К портретам Сухово-Кобылина и Максима Горького». *Шут* X/9 марта (1902): 2.
- «Какой горький мед!» *Штрихи и блестки* VII (1903): 1.
- Кока /Фидели Николай/. «Подмаксимовики». *Искры* V (1903): 34.
- «Концертный сезон». *Стрекоза* X/6 марта (1905): 8–9.
- Кузнецова Эдуард, Маркичева Ольга. «Жизнь в насмешках и почитании (Максим Горький в карикатурах и шаржах)». Рябов Олег (сост.) *Записки краеведов.* Нижний Новгород: изд-во «Книги», 2008: 270–285.
- Кутукова Марина, Агафонова Елена. «“В обстоятельствах юмористических...” (А. М. Горький в дружеских шаржах и карикатурах современников)». Рябов Олег (сост.) *Записки краеведов.* Нижний Новгород: изд-во «Книги», 2008: 286–292.

- Кутукова Марина. «А. М. Горький в дружеских шаржах и карикатурах (по материалам экспозиционно-выставочной работы Государственного музея А. М. Горького)». Зайцева Галина (отв. ред.). *Максим Горький: взгляд из XXI века. Горьковские чтения 2008 года*. Нижний Новгород: изд-во Нижегородского госуниверситета, 2010: 475–478.
- Лебедев А. «Иди под мою защиту». *Стрекоза XXXI* (1917): 1.
- Лебедева Алла. «Однажды девяносто лет назад». *Нижегородские новости* 09.04.1992: 12.
- Пэм /Матюнин Павел/. «Tempora mutantur». *Вечернее время* 21.06.1917: 1.
- Леопардус. «Приключение Горького в Нью-Йорке». *Букет V* (1906): 9.
- Либрович Сигизмунд. *М. Горький в карикатурах и анекдотах*. СПб.: тип. т-ва М. О. Вольфа, 1903.
- «М. Горький в карикатуре». *Прожектор* 1928. XIII (СXXXI)/25 марта (1928): 21.
- Максим Горький и Нижний Новгород: вокруг музеев*. Нижний Новгород: Деком, 2017.
- «Максим Горький после 18 июня». *Пугач XII/июль* (1917): 11.
- «Между двух огней». *Осколки XLIII/22окт.* (1905): 1.
- «Мечты». *Трепач VI* (1917): 5.
- М. Мы. «Панургово стадо». *Шут XXVII* (1907): 8–9.
- «На Парнасе» *Развлечение XXXIII / 23 авг.* (1903): 1.
- «Не придумаешь, как и сняться!» *Наше время XLIX/7 дек.* (1906): 394.
- Никитин Евгений. *Семь жизней Максима Горького*. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2017.
- «Новейшие литературные “залежи”». *Будильник IX/7 марта* (1904): 5.
- «Новые фотографии “модного писателя”». *Наше время XIV/3 апр.* (1903): 114.
- Овод /Лабуц Александр/. «Типы наших беллетристов. Прежде. Теперь». *Стрекоза XVIII/4 мая* (1903): 5.
- Овод /Лабуц Александр/. «У одра больной России». *Стрекоза I/14 янв.* (1906): 8–9.
- «Отстань, леший! К сарафану да этакую-то шапку!» *Шут XLVIII/6* (1905): 2–3.
- «Паралели». *Независимый I/3 мая* (1917): 16.
- «Петербургский маскарад». *Наше время I / 1 янв.* (1903): 8.
- «По поводу картины Буннина». *Развлечение XIII/29 марта* (1903): 1.
- Ре-ми /Ремизов Николай/. «М. Горький и его тень». *Стрекоза XLI/9 окт.* (1905): 4.
- Рожон. «Горький на мели». *Пугач XV/июль* (1917): 5.
- Роллан Ромен. *Собрание сочинений*. Т. 8. Л.: Художественная литература, 1935.
- Синус /Симаков Иван/. «Новые ужасы большевизма». *Бич XXXVI/сент.* (1917): 16.
- Современники А. М. Горького*. Фотодокументы. Описание. М.: ИМЛИ РАН, 2002.
- «Так думает иной затейник». *Шут XXXII* (1907): 13.
- Топиков А. Д. (Праведников Евгений). «Максим Горький — летописец». *Рудин IV/янв.* (1916): 16.
- Тэдди. «Смерть и просветление». *Бич XXXVIII/окт.* (1917): 12–13.
- «Чья возьмет? (Горький, Чехов и симпатии публики)». *Петербургская газета* 20.04.1903: 3.
- «Шаляпин и Максим Горький». *Стрекоза X/9 марта* (1903): 4.
- Эс-пе /Патараки Сергей/. «Летописец из “Новой жизни”». *Пугач XVIII/авг.* (1917): 8.
- Я. Г. «Современная литература». *Развлечение XVII/3 мая* (1903): 1.
- Mersu. «Современный читатель». *Наше время V/30 янв.* (1903): 33.

LITERATURE

- A. M. Gorkij v izobrazitelnom iskusstvye. 1868–1968. Opisanie izobrazitelnyh materialov muzeya A. M. Gorkogo*. М.: Nauka, 1969.
- A. M. Gorkij v portretah, illyustraciyah, dokumentah. 1868–1936*: posobie dlya uchitelej srednej shkoly. М.: Uchpedgiz, 1962.
- A. M. Gorkij i V. G. Korolenko. Perepiska. Stati. Vyskazyvaniya*. М.: Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury, 1957.

- A. M. Gorkij i ego sovremenники: Fotodokumenty. Opisanie.* M.: Nasledie, 1997.
- A. R. «V. G. Korolenko». *Shut*. XLVI/15 noyabr. (1903): 2.
- Arhiv A. M. Gorkogo.* Tom VIII. Perepiska A. M. Gorkogo s zarubezhnymi literatorami. M.: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1960.
- «A ya-to ego, golubchika». *Shut* XLV/12 noyab. (1905): 1.
- Baluhatyj Sergej. *Kritika o Gorkom. Bibliografiya statej i knig 1893–1932 gg.* M.; L.: GIHL, 1934.
- «Belletristy novogo veka». *Shut* XIV/5 apr. (1903): 8–9.
- «Bogatyri, bratcy, edut!» *Shut* XLI (1903): 8–9.
- «Chya vozmet? (Gorkij, Chehov i simpatii publiki)». *Peterburgskaya gazeta* 20.04.1903: 3.
- De Mishel. «Nabroski za nedelyu». *Strekoza* XXXVI/4 sent. (1905): 10.
- Deni Viktor. «Znatok». *Bich* XXI/iyul (1917): 1.
- Dinershtein Efim. «Neizvestnyj sharzh iz rossijskoj Gorkoviany». *Pro knigi* III (2016): 12–18.
- «Druzhelyubnaya vstrecha Maksima Gorkogo v Amerike». *Peterburgskaya gazeta* 95 (1906): 5.
- Es-pe/Pataraki Sergej. «Letopisec iz “Novoj zhizni”». *Pugach* XVIII/avg. (1917): 8.
- Gorkij i hudozhniki: vospominaniya, perepiska, statji /* Sost. i avt. vступ. statji I.A. Brodskij. M.: Iskusstvo, 1964.
- Gorkij i russkaya zhurnalistika nachala XX veka: Neizdannaya perepiska /* Otv. red. I.S. Zilbershtejn, N.I. Dikushina. Literaturnoe nasledstvo. T. 95. M.: Nauka, 1988.
- Gorkij Maksim. «Lev Tolstoj». Basinskij Pavel (sost). Gorkij M. *Kniga o russkih.* M.: PROZAiK, 2014: 319–371.
- Gorkij Maksim. «O Garine-Mihajlovskom». Basinskij Pavel (sost). Gorkij M. *Kniga o russkih.* M.: PROZAiK, 2014: 470–486.
- «K LXXV-letnemu yubileyu grafa L.N. Tolstogo». *Strekoza* XXXV/31 avg. (1903): 1.
- «K portretam Suhovo-Kobyline i Maksima Gorkogo». *Shut* X/9 marta (1902): 2.
- «Kakoj gorkij med!» *Shtrihi i blestki* VII (1903): 1.
- Koka /Fideli Nikolaj/. «Podmaksimovki». *Iskry* V (1903): 34.
- «Koncertnyj sezony». *Strekoza* X/6 marta (1905): 8–9.
- Kutukova Marina. «A.M. Gorkij v druzheskikh sharzhah i karikaturah (po materialam ekspozicionno-vystavochnoj raboty Gosudarstvennogo muzeja A.M. Gorkogo)». Zajceva Galina (otv. red.). *Maksim Gorkij: vzglyad iz XXI veka. Gorkovskie chteniya 2008 goda.* Nizhniy Novgorod: izd-vo Nizhegorodskogo gosuniversiteta, 2010: 475–478.
- Kutukova Marina, Agafonova Elena. «“V obstoyatelstvah yumoristicheskikh...” (A.M. Gorkij v druzheskikh sharzhah i karikaturah sovremenников)». Ryabov Oleg (sost). *Zapiski kraevedov.* Nizhniy Novgorod: izd-vo «Knigi», 2008: 286–292.
- Kuznecov Eduard, Markicheva Olga. «Zhizn v nasmeshkah i pochitanii (Maksim Gorkij v karikaturah i sharzhah)». Ryabov Oleg (sost.). *Zapiski kraevedov.* Nizhniy Novgorod: izd-vo «Knigi», 2008: 270–285.
- Lebedev A. «Idi pod moyu zashitu». *Strekoza* XXXI (1917): 1.
- Lebedeva Alla. «Odnazhdy devyanosto let nazad». *Nizhegorodskie novosti* 09.04.1992: 12.
- Leopardus. «Priklyuchenie Gorkogo v Nyu-Jorke». *Buket* V (1906): 9.
- Librovich Sigizmund. *M. Gorkij v karikaturah i anekdotah.* SPb.: tip. t-va M.O. Volfa, 1903.
- Maksim Gorkij i Nizhniy Novgorod:* vokrug muzeev. Nizhniy Novgorod: Dekom, 2017.
- «Maksim Gorkij posle 18 iyunya». *Pugach* XII/iyul (1917): 11.
- «Mechty». *Trepach* VI (1917): 5.
- Mersu. «Sovremennyj chitatel». *Nashe vremya* V/30 yanv. (1903): 33.
- «Mezhdju dvuh ognej». *Oskolki* XLIII/22okt. (1905): 1.
- «M. Gorkij v karikature». *Prozhektor* 1928. XIII (CXXXI)/25 marta (1928): 21.
- M. My. «Panurgovo stado». *Shut* XXVII (1907): 8–9.
- «Na Parnase» *Razvlechenie* XXXIII/23 avg. (1903): 1.
- «Ne pridumaesh, kak i snyatsya!» *Nashe vremya* XLIX/7 dek. (1906): 394.
- Nikitin Evgenij. *Sem zhiznej Maksima Gorkogo.* Nizhniy Novgorod: DEKOM, 2017.
- «Novejshie literaturnye “zalezhi”». *Budilnik* IX/7 marta (1904): 5.
- «Novye fotografii “modnogo pisatelya”». *Nashe vremya* XIV/3 apr. (1903): 114.

- «Otstan, leshij! K sarafanu da etakuyu-to shapku!» *Shut* XLVIIIb (1905): 2–3.
- Ovod /Labuc Aleksandr/. «Tipy nashih belletristov. Prezhe. Teper». *Strekoza* XVIII/4 maya (1903): 5.
- Ovod /Labuc Aleksandr/. «U odra bolnoj Rossii». *Strekoza* I/14 yanv. (1906): 8–9.
- «Paralleli». *Nezavisimiy* I/3 maya (1917): 16.
- Pem /Matyunin Pavel/. «Tempora mutantur». *Vechernee vremya* 21.06.1917: 1.
- «Peterburgskij maskarad». *Nashe vremya* I/1 yanv. (1903): 8.
- «Po povodu kartiny Bunina». *Razvlechenie* XIII/29 marta (1903): 1.
- Re-mi /Remizov Nikolaj/. «M. Gorkij i ego ten». *Strekoza* XLI/9 okt. (1905): 4.
- Rollan Romen. *Sobranie sochinenij*. T. 8. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1935.
- Rozhon. «Gorkij na meli». *Pugach* XV/iyu (1917): 5.
- «Shalyapin i Maksim Gorkij». *Strekoza* X/9 marta (1903): 4.
- Sinus /Simakov Ivan/. «Novye uzhasy bolshevizma». *Bich* XXXVI/sent. (1917): 16.
- Sovremenniki A. M. Gorkogo*. Fotodokumenty. Opisanie. M.: IMLI RAN, 2002.
- «Tak dumaet inoj zatejnik». *Shut* XXXII (1907): 13.
- Teddi. «Smert' i prosvetlenie». *Bich* XXXVIII/okt. (1917): 12–13.
- Topikov A. D. (Pravednikov Evgenij). «Maksim Gorkij — letopisets». *Rudin* IV/yanv. (1916): 16.
- «Vot ya vas, krikunov!» *Shut* XXXV/28 avg. (1904): 4.
- «V zhertvu Internacionalu». *Lukomorje* XXVIII–XXIX/31 avg. (1917): 6–7.
- Ya. G. «Sovremennaya literatura». *Razvlechenie* XVII/3 maya (1903): 1.
- Zheltova Ninel. M. Gorkij i izobrazitelnoe iskusstvo. Po materialam Pushkinskogo Doma. M.—L.: Nauka, 1965.
- «Zloby dnya». *Oskolki* XLIX/7 dek. (1902): 2.

Јелена Гордејева, Јелена Сонина

МАКСИМ ГОРКИ И ЊЕГОВО КЊИЖЕВНО ОКРУЖЕЊЕ: СТРАНИЦЕ ИКОНОГРАФИЈЕ

Резиме

У раду је анализирана фотографска иконографија М. Горког од 1880-их година све до смрти писца. Систематизоване су како професионалне фотографије (које су забележили М. Дмитријев, фото студио К. Фишера, А. Бутон, Ц. Бејн), тако и аматерски снимци (које су начинили С. А. Толстој, Л. и А. Средини и др.). Живописни део иконографије Горког чине слике И. Ј. Репина, Н. Н. Буњина, И. И. Бродског и др. Анализа карикатура, на којима је представљен посац, директно је повезана с предреволуционарним сатиричним издањима као што су *Бич*, *Будилник*, *Букей*, *Искре*, *Морски залив*, *Парамайарчад*, *Заспирачица*, *Цврчак*, *Блебешало*, *Скице и варнице*, *Луда* и др. Споредено истраживање омогућава да се презирију чињенице везане за рад Горког у журналистици (*Самарске новине*, *Нови живот*, *Лейбонис*), које одражавају његове везе са књижевном групом „Средина“, као и стваралачке односе с писцима попут Л. Толстоја, А. Чехова, В. Коњорјенка, Л. Андрејева, И. Буњина, Скиталца (С. Г. Петрова), Ј. Чиркове, М. Твена, Х. Велса, Р. Ролана и др.

Кључне речи: Максим Горки, иконографија, књижевно окружење.

Vladimir V. Feshchenko
Institute of Linguistics
Russian Academy of Sciences
vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

THE PERFORMATIVE TURN IN PHILOSOPHY AND VERBAL ART: MOSCOW CONCEPTUALISM'S LINGUISTIC (NON-)CREATIVITY¹

The performative turn, which manifested itself in the 1960-70s, followed the linguistic turn, exposing a tendency towards putting language in action. The article outlines the implications of the performative approach in the field of artistic discourse and, more precisely, the discourse of verbal art and discusses Moscow conceptualism as a poetic manifestation of performativity. In the Soviet Union and countries of the Eastern bloc, conceptualism manifested itself in the deideologization of the official language of power. Ordinary utterances invaded the poetic texts and canvases, opposing the official discourse of Soviet authorities. The study of verbal artworks by I. Kabakov, L. Rubinstein, D. A. Prigov and A. Monastyrsky elucidates the dialectics of performativity and (non-) creativity in the case of verbal utterances used in poetic discourse.

Key words: performance, linguistic creativity, verbal art, Moscow Conceptualism.

*У нас, в России, в смысле, все просто. У нас перформанс он и есть перформанс. <...> Нечто самодостаточное, замкнутое и немного загадочное. <...> У них же и театр — перформанс, и шоу — перформанс, и всякое вы*бывание — тоже перформанс. <...> Нет, у нас резче, определеннее, монументальнее и сакральнее как бы. Да и само слово «перформанс» звучит для русского уха, склонного к разгадыванию всяческих внутренних значений, тайных заговоров и энигм, как: пер-фор, манн-с! То есть, а ну-ка покажи себя, человек-с!*

Д. А. Пригов

The purpose of this article is to elucidate the dialectics of performativity and (non)creativity in the case of verbal utterances used in poetic discourse. A prerequisite for this consideration is the so-called *performative turn*, which

¹ The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

manifested itself in the 1960-70s following the linguistic turn in philosophy and exposing a tendency towards putting language in action. The performative turn in culture is based on the understanding of language utterance as an action that changes the circumstances of the world and communication. In a wider cultural perspective, this turn manifested itself in various conceptions and theories of action (ritual, performance etc.)². In the foreground of the performative turn are, as the cultural scholar D. Bachman-Medick summarizes, “not the cultural semantic interconnections and not the idea of “culture as a text”, but the practical dimension of the production of cultural meanings and experience” (Бахман-Медик 2017: 122).

What are the implications of the performative approach in the field of artistic discourse and, more precisely, the discourse of *verbal art*³?

The origins of the performative turn lie mainly in the sphere of analytical philosophy of language. The most important role in this breakthrough was played by the philosophical studies of L. Wittgenstein, especially of his late period. The notion of language as a “life form” realized in diverse “language games” challenged F. de Saussure’s static view of language as a system. The Austrian philosopher himself was a passionate admirer of art and classical literature. However, surprisingly, we do not find any significant comments or thoughts regarding the language of art or literature in his writings (apart from discussions of psychological aesthetics in general). However, Wittgenstein’s linguophilosophical ideas contributed significantly to artistic practices. The publication of his *Philosophical Investigations* in 1953 gave rise to a whole movement in art called “conceptualism”.

Just as in the case of Wittgenstein, we do not observe any considerations about the nature of poetic utterance in writings of another founder of linguistic pragmatics, J. Austin. Introducing his classification of “performatives”, he specifically stipulated that the “poetic use of language” cannot be illocutionary. Moreover, Austin seems to even chuckle at attempts to interpret a poetic utterance in terms of linguistic philosophy. Analyzing the phrase “Go and catch a falling star” from John Donne’s poem, he wonders how it is possible to carry out such an action, as to “catch a falling star”. In a derogative manner, he comments: “There are parasitic uses of language, which are ‘not serious’, not the ‘full normal use’. The normal conditions of reference may be suspended, or no attempt made at a standard perlocutionary act, no attempt to make you ‘do anything, as Walt Whitman does not seriously incite the eagle of liberty to soar’” (Austin 1962: 104). At this point, Austin’s reflection on poetry terminates. However, after several decades, his theory inspired scholars to study speech acts in literature (Culler 2000; Hillis Miller 2001).

² See, e.g., the now classical study (Fischer-Lichte 2008).

³ The term “verbal art” is used here in R. Jakobson’s sense, as any aesthetic form of linguistic activity. The same meaning is maintained in the pioneering work on performativity in verbal art (Bauman 1984).

The notion of *discourse* introduced by E. Benveniste and Z. Harris and later developed by M. Foucault, Th. Van Dijk, and others served as a decisive moment of the performative turn. It was introduced exactly in connection with performativity with reference to Austin's publications in the early 1950s, as a transfer of philosophical ideas into the field of linguistics. In the same 1950s, Benveniste was developing his theory of poetic discourse, claiming that "a poem is a special statement. It forms a unique discourse consisting of words connected within it for the first and only time" (cited in Laplantine 2008: 272). A poetic utterance, Benveniste clarifies, is a completely different type of utterance than an ordinary utterance. It consists of a "verbalized emotion" and "does not refer to anything but itself" (Idem: 11). His other idea relevant for our discussion is the treatment of poetic utterance as an "action". Poetic language, he writes, "is not aimed at speaking (*dire*), but at doing (*faire*)."⁴ It "pursues the goal of producing an impact, emotional or aesthetic" (Idem: 184). In these considerations we are witnessing the emergence of poetic pragmatics as a special area of linguistic research.

Concurrently with philosophical and linguistic conceptions of performativity, the 1950s gave birth to performative arts of various kinds. Such were, for example, action painting, a term coined by the American critic H. Rosenberg in 1952 to define a specific set of Abstract Expressionist artists who saw the canvas as an "arena in which to act"; or J. Cage's musical happenings, Fluxus' street events, the Darmstadt and Brazilian circles of concrete poetry and the French Situationism which in poetry was represented by I. Isou — all of them originated in the 1950s in various places in the world⁴. Another internationally widespread artistic movement of performative nature was *conceptual art*.

A few years after the release of Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, the American art critic M. Weitz, who considered himself Neowitztensteinian, proposed a method for distinguishing between art and non-art based on Wittgenstein's concept of "family resemblances". "What can be art and what art can be?" — this question was posed by him by analogy with the language games of the Austrian philosopher of language. According to Weitz, art can be an open concept: "New conditions have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested <...> as to whether the concept should be extended or not" (Weitz 1956: 32). The concept of "art" itself was called into question, which shortly afterwards was transformed into the "art of concepts".

The philosopher and art activist H. Flynt was the first to introduce the term "*concept*" into discourse of contemporary art⁵. At first, the word "concept" was used in quotation marks as something not yet common in this area.

⁴ R. L. Goldberg's book (2001) is a comprehensive overview of performance history.

⁵ Although the Argentinian-Italian minimalist artist L. Fontana used the term *concetto spaziale* (spatial concept) in titles of his works as early as in the 1940s.

The goal of the artist, Flynt argued, was precisely to introduce art to concepts, to bring concepts into action: ““Concept art” is the first of all an art of which the material is “concepts”, as the material of for ex. music is sound. Since “concepts” are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language” (Flynt 1963: [http](#)). The purpose of conceptual artists was to make artistic utterances performative, just as the ordinary utterances are according to Wittgenstein and Austin.

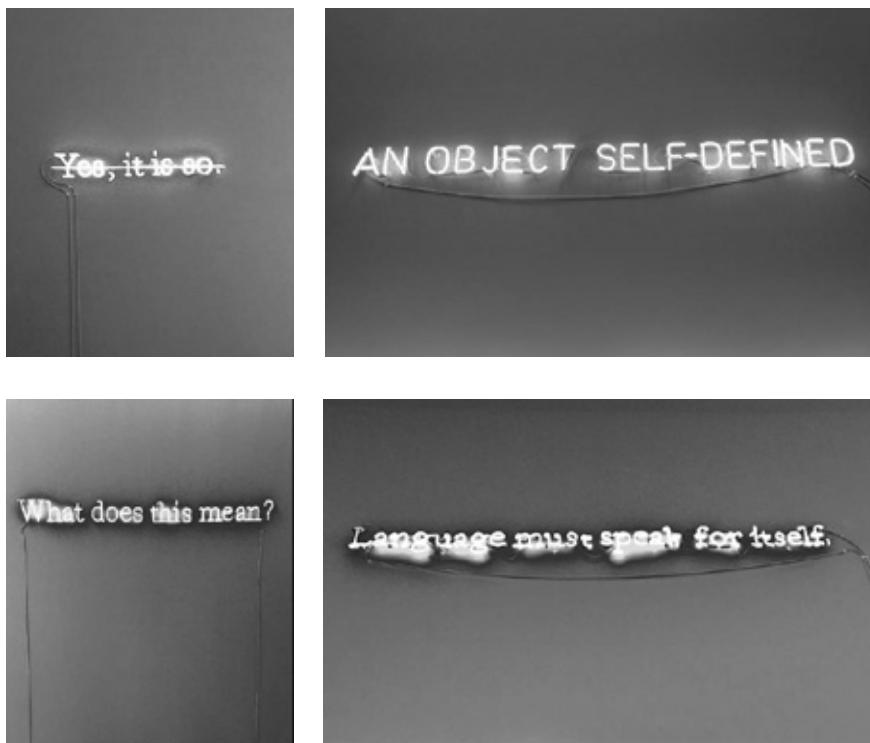
Conceptual art became practical philosophy and, in some cases, an acting philosophy of language, as, for example, in the practice of the British group of conceptual artists "Art and Language". The magazine *Art-Language* became the platform for self-expression for this group in the 1960s. It addressed issues related to the production of art, in an effort to move from "non-linguistic" forms of art, such as painting and sculpture, to theoretical works, to linguistics and pragmatics of the utterance about art itself.

The aim of conceptual artists was to *perform concepts*, just as the speaker performs speech acts, according to Wittgenstein and Austin. As the American conceptual artist S. Le Witt wrote in his manifesto on Conceptual Art, “in conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art” (LeWitt 1967: 80).

It is quite logical that when art started to do with language, language units became constituent elements of works of art. A classic example is the painting by J. Kosuth, "One and Three Chairs" (1965). The canvas shows three representations of a chair altogether: the object itself, its photographical image and the dictionary entry for the word "chair". The value is not attached to one of the three representations of the chair, but to all three elements together:



Between 1965 and 2011 Kosuth created a series of neon objects, which were linguistic statements of a conceptual nature. In doing so, the artist put into action the provisions of his own manifesto of 1969 *Art after Philosophy* which stated that from now on art asks questions about what it is, and language acts as a means of creating new art. In these neon objects, Kosuth explores the nature of the utterance by performativization of the utterance itself, for example, in propositions such as:



In the Soviet Union and countries of the Eastern bloc, conceptualism manifested itself in the deideologization of the official language of power⁶. Ordinary utterances invaded the poetic texts and canvases, opposing the official discourse of Soviet authorities. Conceptualism became the most prominent artistic and literary movement over the last five decades in Russia. Moreover, to a greater extent than in the West, literature-centrism and logocentrism have played a significant role in it.

⁶ For general accounts of Moscow Conceptualism, see (Бобринская 1994; Groys 2010; Jackson 2010; Rosenfeld 2011). G. Janecek's recent study (2018) provides a comprehensive analysis of Moscow Conceptualist poetry. S. Sasse's book (2003) analyzes the functions of speech acts in conceptualist writings, paintings and actions.

Already in the first Russian conceptualist paintings and objects, the text almost occupies the leading role. A vivid example of this text-centrism is the work of a Russian conceptualist Artist I. Kabakov titled “The Fly”.



It shows a fly in the center of the canvas and two commentaries by imaginary characters, one of them asking “Whose fly is this?” and the other replying “This is Nikolay’s fly”. Like in Kosuth’s “One and Three Chairs”, neither the fly as a material object, nor the dialogue between characters have separate value. They both constitute the concept of the fly as present in the mind of an ordinary Soviet man. Kabakov wrote an essay titled “The Fly as a Subject and Basis for Philosophical Discourse” which he included into the installation “The Fly with Wings”⁷. We can clearly see in it how the argumentation of a conceptualist artist can be based on an ordinary concept yet producing a discourse of language games reminiscent of that of late Wittgenstein:

“The work presented here, the treatise ‘The Fly with Wings’ almost visually demonstrates the nature of all philosophical discourse — at its base may lie a simple, uncomplicated and even nonsensical object — an ordinary fly, for example. But yet the very quality of the discourse does not suffer in the least as a result of this. In this very way it is proven (and illustrated) that the idea of philosophizing and its goal consists not at all in the revelation of the original supposition (if this can turn out to be an ordinary fly), but rather in the very process of discourse, in the verbal frivolity itself, in the mutual suppositions of the beginnings and ends, in the flow of connections and representations of that very thing” (cited in Epstein 2010: <http://>).

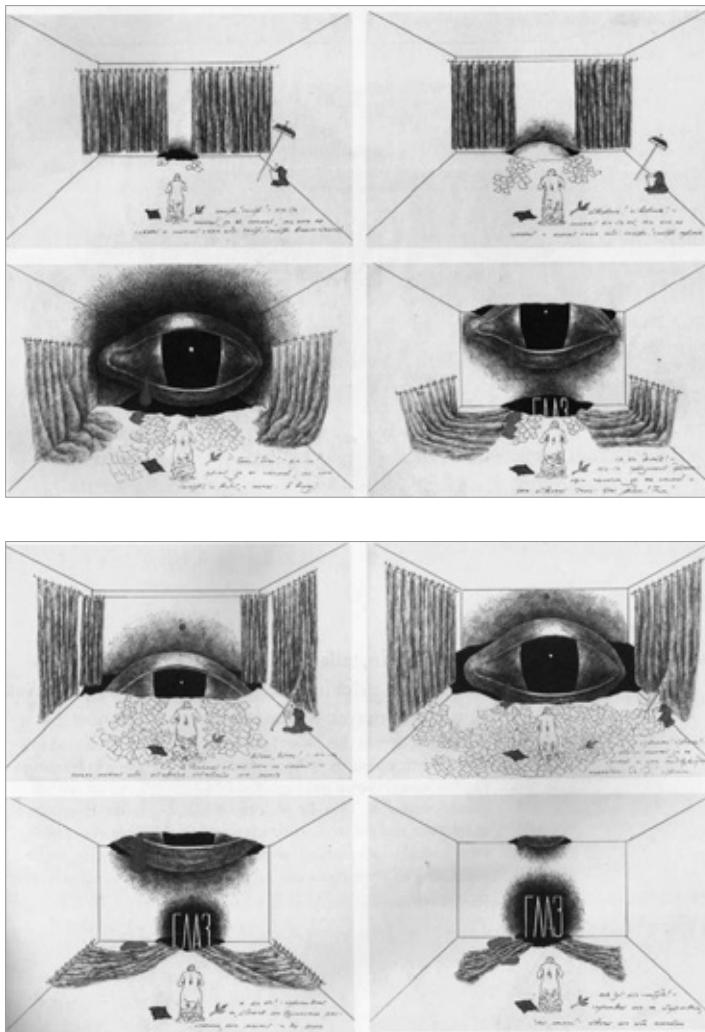
⁷ Cf. also with D. Ioffe’s study (Иоффе 2017) of the concept of the *beetle* within the insect code of Kabakov’s oeuvre and D. Leiderman’s dissertation (2016) containing an analysis of insect concepts in his works.

As B. Groys, the ideologist of Russian conceptualism, commented on this essay, Kabakov transforms the insignificant word *fly* into a sort of joker-word which is potentially applicable to anything whatsoever: “Kabakov transforms the word ‘fly’ into another of these joker-words which are potentially applicable to anything whatsoever...In the ability of an ephemeral word bereft of a noble philosophical tradition to achieve the lofty status of the words which possess this tradition we may see a historic opportunity which is also open to the fly — the opportunity to construct a fly-paradise of its own, its own world of platonic, fly-essences” (Groys 1992: [http://](#)). Platonism, as we can see, comes forth as a generating paradigm for the conceptual mode of thinking. Concepts occupy the place of Plato’s ideas, being transferred into the domain of artistic performance. Groys even goes so far as to identify the whole Russian tradition of thought as conceptual.

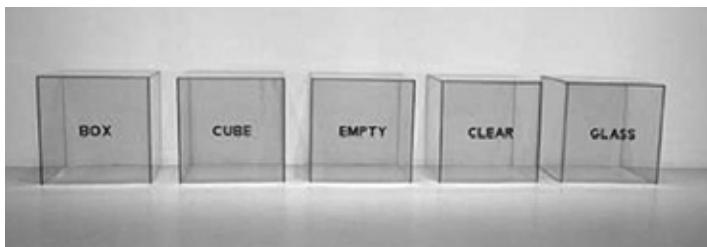
In the case of Soviet conceptual art, we may observe an intercultural transfer, where the recipient culture inscribed the extraneous object of transfer into its own intellectual system. It took about a decade for this transfer to happen. It was a contraband transfer though, as official Soviet art would not allow for anything to be imported from the Western world. Yet the term *conceptual art* illegally filtered its way through Russian dissident artists⁸. B. Groys first used the term in 1979 to refer to a specifically Russian branch of conceptual art, which he called Moscow Romantic Conceptualism. While borrowing the term from Western art, Groys straight away clarifies its limitations in the recipient context. For example, he stresses the mystical nature of the Russian version of Conceptualism, in contrast to allegedly positivist approach in the Western version. Groys embeds the term into the specifically Russian cultural context. Characteristically, he focuses on the literature-centeredness of Russian culture. Mikhail Epstein explains the difference of Russian and Western schools of conceptualism as follows: “In the West, conceptualism substitutes “one thing for another”—a real object for its verbal description. But in Russia the object that should be replaced is simply absent” (Epstein 1995).

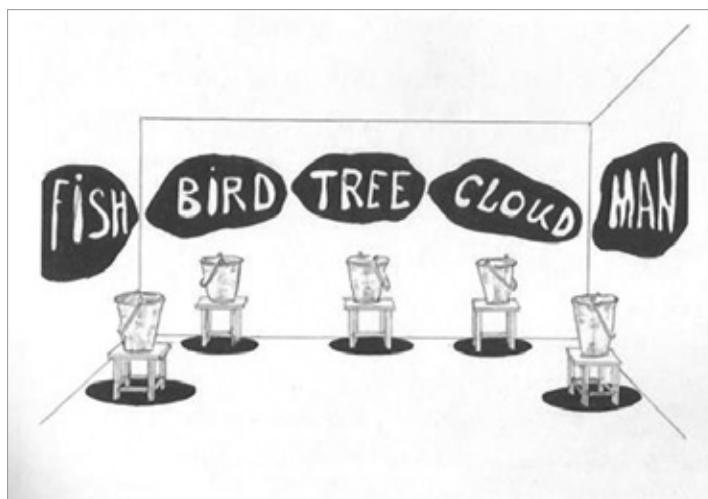
This argument was reiterated later by D.A. Prigov, a prominent conceptualist poet and artist. According to Prigov, in Russian culture, the level of object has traditionally been occupied by names of objects (Пригов 1998: [http://](#)). This principle can be vividly illustrated with Prigov’s sketches of installations known as “For the Poor Cleaning Lady” (1990s). This series of paintings displays the figure of the big eye that rises between the curtains in front of a kneeled lady. The rise of the eye is followed by the consequent rise of the word ГЛАЗ that terrifies the poor lady even more than the picture of the eye. The very word makes flesh and substitutes the object it signifies with a still more powerful effect:

⁸ According to the evidence by artists themselves given in (Альберт 2014). A wider context for the intellectual history of concept art and concept studies is provided in my book (Фещенко 2018).



The difference between Russian and Western modes of conceptualist thinking can be seen in these two pictures:





The first, authored by J. Kosuth, reproduces the five boxes marked with attributes: *box*, *cube*, *empty*, *clear*, *glass*. These attributes refer to real characteristics of the object: a box is, indeed, a box and a cube which is empty and clear and made of glass. Whereas in the second picture by Prigov, the words *fish*, *bird*, *tree*, *cloud* and *man* refer to nothing but themselves. The empty baskets below them act as hollow references. The power of the word in Prigov's version may have no reference to reality.

According to Prigov, in the Western sense, Russian culture has always been *quasiconceptual*, as it were. Total verbalization of pictorial images, as well as the ubiquitous commentaries accompanying works of art was absolutely in line with Russian tradition of literature. For this reason, Russian conceptualism had a lot more to do with writing texts. Prigov alone produced several thousand poems, let alone a 5-volume collection of his writings recently published in Russia.

In I. Kabakov's visual works, utterances of typical Soviet citizens often constitute the composition of canvases, which, in turn, resemble book sheets or Soviet bureaucratic documents with verse-like verbal structures.



E. Bulatov's paintings represent a kind of visual poetry made of words or their combinations, referring to the reality of the Soviet society.



This work by Bulatov is a visual interpretation of Vs. Nekrasov's poem. The repetitive nature of verse lines is typical of this kind of poetry. The poet exploits the contradictory concept of freedom which was used in political discourse of that time as a void signifier. In repeating this signifier several times, the poem reinforces the material texture of the word, producing nothing but pure desemantized rhythm. The only sense the poem makes is that freedom is freedom. Like in every performative, according to Austin and Benveniste, the utterance makes sense only in the act of its statement hic and nunc. The poetic function allows the utterance to multiplicate itself producing the deconstructing artistic effect.

In Russian conceptualist poetry, the reader is faced with fragments of inner or outer speech performed on the page as if on the stage. This principle of staging the ordinary discourse is probably best realized in the poetry of L. Rubinstein. The poetic text here transforms into verbal performance, with utterances sporadically interspersing each other:

1.
Ну что я вам могу сказать?
2.
Он что-то знает, но молчит.
3.
Не знаю, может, ты и прав.
4.
Он и полезней, и вкусней.
5.
У первого вагона в семь.
6.
Там дальше про ученика.
7.
Пойдемте. Я как раз туда.

8.
Ну что, решили что-нибудь?
9.
Сел — и до самого конца.
10.
Послушай, что я написал.

(Рубинштейн 1996: 47)

A later post-Soviet poem by Rubinstein called *Questions of literature* is made of utterances pronounced by an unidentified persona:

1.
И вот я пишу...
2.
Я пишу под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам,
под шум прибоя...
3.
Я пишу: «Тут началось нечто невообразимое!»
4.
Я пишу под шум прибоя, под приступы тошнотворной тоски,
под звон стекла...
5.
Я пишу: «Трудно даже представить себе, что тут началось!»
6.
Я пишу под звон стекла, под насмешливые взгляды окружающих,
под завыванье ветра...
7.
Я пишу: «Невозможно и описать, что тут началось!»
8.
Господи! Что началось?
9.
Да и есть ли хоть кто-нибудь, кто сумел бы объяснить,
что все это значит?
10.
Если есть, то кто?
11.
Если нет, то почему?

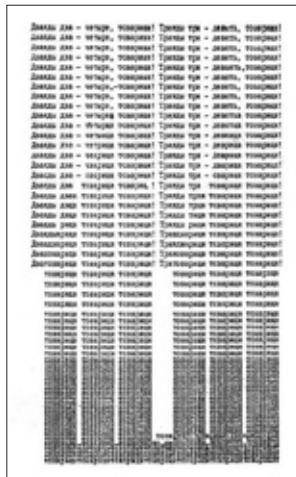
A bit further below in this text, the reader is faced with a set of questions posed either to the reader, or to the author himself, or to the text itself:

99.
И вообще, что все это значит?
100.
И вот мы читаем.
101.
Мы читаем под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам,
под шум прибоя...

(idem: 105–113)

Speech fragments drawn from ordinary speech seem to be forcedly incorporated into the poetic text, as if themselves wondering why. The questions are, it seems, posed to literature as a presumably creative mode of discourse. But nothing creative appears. As B. Groys commented on Rubinstein's work, "performative verbal acts reveal their own elusiveness, or delusiveness, and return us to the text as pure literature, only exposing the desperation and throes of reading" (Гройс 1979: [http://](#)).

As often in conceptual writings, Russian conceptualist poets make use of found objects or found phrases transformed into concepts as materialized ideas. The objective nature of conceptualist poetic language is exemplified in *versograms* by D.A. Prigov. Versograms are visual and typographical compositions made entirely of phrases, fragments of Soviet official speeches and songs. Multiplied typographically these verbal objects evidence the absurdity of Soviet reality. Performatives pile up, making the versogram a fractal and recursive verbal apparatus creating an aesthetic object out of humdrum linguistic elements⁹.



Another Moscow conceptual artist and poet A. Monastyrsky generates mantra-like poetry exploiting minimalist techniques reminiscent of the musical avant-garde. His large poem *Poetic World* is composed of repetitive six-line refrains with monotone syntactic structures which differ from each other only in minor lexical fillings. In most cases only one word changes in a refrain repeated hundreds of times. Over the course of reading the poem, the reader enters a certain state of mind whereby the increment of sense is reduced to the

⁹ M. Lipovetsky and I. Kukulin (Липовецкий, Кукулин 2019) argue that "performatism" was Prigov's intentional life-behavioral strategy. P. Arseniev's study (Арсеньев 2019) places Prigov's performativity within the tradition of pragmatic poetics. As my own examples given in this article suggest, performativity was also an essential linguistic principle of bridging word and image within a visual-poetic text.

minimum. Yet the discourse is still perceived as poetic, although resembling the shamanistic ritual. The refrains are accompanied with performative meta-commentaries also taking part of the poem:

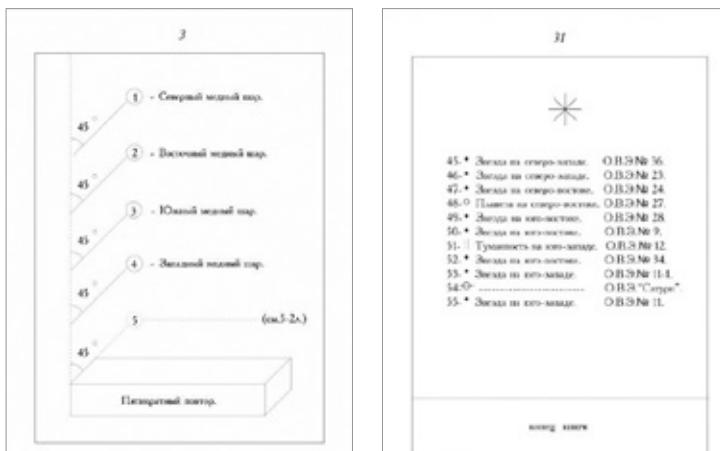
Что это
Ничего нет
Ничего не осталось
Здесь пусто
Никаких ответов
Этого следовало ожидать

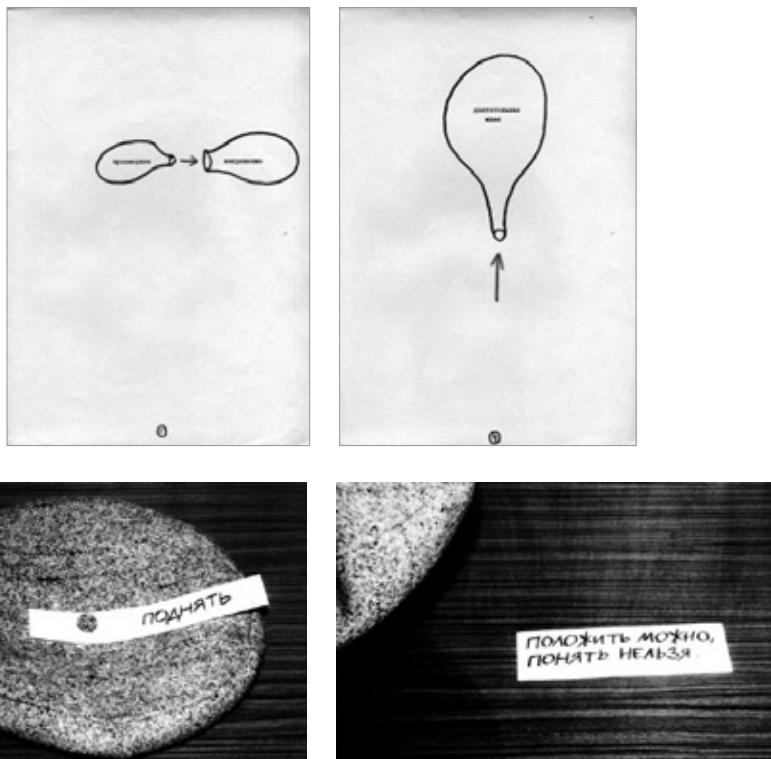
...
Здесь ничего нет
Во всех смыслах
И раньше
И когда все ушло
И ничего не будет
Кроме меня
Но и это я забыл

(Монастырский 2007: 69, 89)

The author and the poetic utterance undergo a sort of *illocutionary suicide*: the all-negative modality denies the existence of any sense. Yet with its very denial it produces a rhythm of presence.

Conceptualist poetry often appears as a set of material objects with no seemingly textual elements. Yet it continues to be deemed poetry. Such is the case of Monastyrsky's work called *Elementary poetry* — a set of invented objects representing a communicative phenomenon (*Finger*; *Tube* etc.) Monastyrsky calls this practice “the poetry of action”, in which words give way to pure concepts performing poetic action in the interaction with the user. Monastyrsky, himself a linguistic philosopher in a way, shows us how to do words with things.





Now, what does that all have to do with *creativity*? To identify something as creative or not we have to agree what exactly is meant by being *creative*. According to the dictionaries, the verb *create* in its basic meaning has two submeanings: 1) to bring into existence out of nothing, without the prior existence of materials or elements used; 2) to make or produce from other materials or elements or ideas. In the first case to create means just to produce anything, to generate. It is in this sense that N. Chomsky speaks of linguistic creativity in its generative force. Performance, according to Chomsky, is the act of generation of any linguistic entities. In this sense, anything we do or say is creative. Whereas the second meaning suggests designing or inventing a new form.

The recently released collective scholarly volume titled *The Creativity Complex* (Beyes, Metelmann 2018) contains contributions challenging the notion of creativity as it is used in contemporary cultures. The authors argue that creativity has become an imperative in nowadays capitalist world. One has to be creative and one has to be considered creative to succeed in any social activity and in the end, to satisfy the need for income. Therefore, the concept of creativity has been devalued. Activities that once used to be the home of creativity, such as art or science, can no longer be thought of as creative, the authors claim.

If any person has to be creative, then why invent anything new and unheard-of? It seems that the art of conceptualism exactly poses this kind of question. The poetry of Moscow conceptualists devalues the concept of the new and aims at doing away with linguistic creativity. No more word novelties, no more grammatical anomalies, nothing that would produce the effect of the new. The words and phrases are taken from ordinary speech or dictionaries and are *performed* rather than *formed* in poems. Performing substitutes creating. Of course, we could say that this kind of poetry is as creative as any other, if we use the first meaning of *create*. But it is no more *linguistically creative*, as much as no linguistic creativity is involved in ritual practices. The words are repeated again and again not to generate a new linguistic structure but to perform a ritualistic procedure. This writing procedure is often self-described by its practitioners as an act of “uncreative writing”. The American conceptual poet K. Goldsmith argues for this un-creative approach to poetry writing in his book symptomatically called *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (2011).

Yet I should conclude that, aesthetically, conceptualism is, of course, creative as it makes new aesthetic use of unaesthetic materials. Performance here transforms things into words and concepts, or words and concepts into things, in a unique way only poetry can excel.

REFERENCE LIST

- Austin John. *How to Do Things with Words*. Oxford: OUP, 1962.
- Bauman Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Ill: Waveland Press, 1984.
- Beyses Timon, Metelmann Jörg (eds.) *The Creativity Complex. A Companion to Contemporary Culture*. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Culler Jonathan. “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative”. *Poetics Today* 21 (2000): 503–519.
- Epstein Mikhail. *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture*. Amherst: Massachusetts UP, 1995.
- Epstein Mikhail. “The Philosophical Implications of Russian Conceptualism”. *Journal of Eurasian Studies* 1 (2010): 64–71. <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1879366509000098#fn11>>. 21.03.20.
- Fischer-Lichte Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London — New York: Routledge, 2008.
- Flynt Henry. “Essay: Concept Art”. La Monte Young (ed.) *An Anthology of Chance Operations*. N.Y.: L. Young & J. Mac Low, 1963. <<http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/flynthenry/11/698.html?from=2449>>. 21.03.20
- Goldberg Roselee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London — New York: Thames & Hudson, 2001.
- Goldsmith Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia UP, 2011.
- Groys Boris. *We Shall Be Flies* (1992) <https://agora8.org/BorisGroys_WeShallBeFlies/>. 21.03.20
- Groys Boris. *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Hillis Miller John. *Speech Acts in Literature*. Stanford: SUP, 2001.

- Jackson Mathew Jesse. *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: UCP, 2010.
- Janecek Gerald. *Everything Has Already Been Written. Moscow Conceptualist Poetry and Performance*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2018.
- Laplantine Chloé. *Emile Benveniste : poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*. P., 2008.
- Leiderman Daniil. *Moscow Conceptualism and "Shimmering"*. Princeton: 2016.
- LeWitt Sol. "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum* 10 (1967): 79-83.
- Rosenfeld Alla. *Moscow Conceptualism in Context*. Munich et al.: Prestel, 2011.
- Sasse Sylvia. *Sprech — und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. Munchen: Fink, 2003.
- Weitz Moritz. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1956): 27–35.

- Альберт Юрий (сост.). *Московский концептуализм. Начало*. Нижний Новгород: ГЦСИ, 2014.
- Арсеньев Павел. *Литература факта высказывания. Очерки по pragmatike i материальной истории литературы*. СПб.: Транслит, 2019.
- Бахманн-Медик Дорис. *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Бобринская Екатерина. *Концептуализм*. М.: Галарт, 1994.
- Грайс Борис. «Московский романтический концептуализм». *A-Я* 1 (1979): 3–11. <http://www.mmmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm> 21.03.20
- Иоффе Денис. «К вопросу о взаимоотношениях текстуального и живописного в поэзии московского концептуализма. (Насекомый Жук Ильи Кабакова: ракурсы демонологии, интертекстуальной иронии и юмора)». *Зборник Матице српске за славистику* 92 (2017): 273–290.
- Липовецкий Марк, Кукулин Илья. «“Искусство предпоследних истин”. Эстетика Д. А. Пригова». Пригов Дмитрий. *Мысли*. М.: Новое литературное обозрение, 2019: 6–42.
- Монастырский Андрей. *Поэтический мир*. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Пригов Дмитрий. «Что надо знать о концептуализме» (1998) <<http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm>>. 21.03.20.
- Рубинштейн Лев. *Стихи*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996.
- Фещенко Владимир. *Литературный авангард на лингвистических поворотах*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.

REFERENCE LIST

- Al'bert Iurii (sost.). *Moskovskii kontseptualizm. Nachalo*. Nizhnii Novgorod: GCSI, 2014.
- Arsen'ev Pavel. *Literatura fakta vyskazyvaniia. Ocherki po pragmatike i material'noi istorii literatury*. SPb.: Translit, 2019.
- Austin John. *How to Do Things with Words*. Oxford: OUP, 1962.
- Bakhman-Medik Doris. *Kul'turnye poveroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture*. M.: Noove literaturnoe obozrenie, 2017.
- Bauman Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Ill: Waveland Press, 1984.
- Beyes Timon, Metelmann Jörg (eds.) *The Creativity Complex. A Companion to Contemporary Culture*. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Bobrinskaya Ekaterina. *Kontseptuaizm*. M.: Galart, 1994.
- Culler Jonathan. "Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative". *Poetics Today* 21 (2000): 503–519.
- Epstein Mikhail. *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture*. Amherst: Massachusetts UP, 1995.

- Epstein Mikhail. "The Philosophical Implications of Russian Conceptualism". *Journal of Eurasian Studies* 1 (2010): 64–71. <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1879366509000098#fn11>>. 21.03.20.
- Feshchenko Vladimir. *Literaturnyj avangard na lingvisticheskikh poverotakh*. SPb.: Izdateljstvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018.
- Fischer-Lichte Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London — New York: Routledge, 2008.
- Flynt Henry. "Essay: Concept Art". La Monte Young (ed.) *An Anthology of Chance Operations*. N.Y.: L. Young & J. Mac Low, 1963. <<http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/flyntheory/11/698.html?from=2449>>. 21.03.20
- Goldberg Roselee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London — New York: Thames & Hudson, 2001.
- Goldsmith Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia UP, 2011.
- Grois Boris. "Moskovskii romanticheskii konceptualizm". *A-IA* 1 (1979): 3–11. <http://www.mmmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/>. 21.03.20
- Groys Boris. *We Shall Be Flies* (1992) <https://agora8.org/BorisGroys_WeShallBeFlies/>. 21.03.20
- Groys Boris. *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Hillis Miller John. *Speech Acts in Literature*. Stanford: SUP, 2001.
- Ioffe Dennis. "K voprosu o vzaimootnosheniakh tekstu i zhivopisnogo v poezii moskovskogo kontseptualizma. (Nasekomyi Zhuk Il'i Kabakova: rakursy demonologii, intertekstual'noi ironii i umora)". *Zbornik Matitse srpske za slavistiku* 92 (2017): 273–290.
- Jackson Mathew Jesse. *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: UCP, 2010.
- Janecek Gerald. *Everything Has Already Been Written. Moscow Conceptualist Poetry and Performance*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2018.
- Laplantine Chloé. *Emile Benveniste : poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*. P., 2008.
- Leiderman Daniil. *Moscow Conceptualism and "Shimmering"*. Princeton: 2016.
- LeWitt Sol. "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum* 10 (1967): 79–83.
- Lipovetskii Mark, Kukulin Il'ia. "Iskusstvo predposlednikh istin'. Estetika D. A. Prigova". Monastyrs'kiy Andrei. *Poeticheskii mir*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Prigov Dmitrii. "Chto nado znat' o kontseptualizme" (1998) <<http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>>. 21.03.20.
- Prigov Dmitrii. *Mysli*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019: 6–42.
- Rosenfeld Alla. *Moscow Conceptualism in Context*. Munich et al.: Prestel, 2011.
- Rubinstein Lev. *Stikhi*. SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbaka, 1996.
- Sasse Sylvia. Sprech — und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. Munchen: Fink, 2003.
- Weitz Moritz. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1956): 27–35.

Владимир Фешченко

ПЕРФОРМАТИВНИ ЗАОКРЕТ У ФИЛОСОФИЈИ И ВЕРБАЛНОЈ УМЕТНОСТИ: ЛИНГВИСТИЧКА (НЕ-?) КРЕАТИВНОСТ МОСКОВСКОГ КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Резиме

Перформативни заокрет, који се манифестовао током 1960-их и 1970-их година, пратио је лингвистички заокрет, испољавајући тенденцију ка покретању језика. У раду

су описане импликације перформативног приступа у области уметничког дискурса односно, дискурса вербалне уметности, а говори се и о московском концептуализму као поетској манифестацији перформативности.

У Совјетском Савезу и земљама источног блока концептуализам се манифестовао кроз деидеологизацију службеног језика власти. Свакодневни искази нашли су се у песничким текстовима и на сликама супротстављајући се званичном дискурсу совјетских власти. Студија вербалних уметничких дела И. Кабакова, Л. Рубинштејна, Д. А. Пригова и А. Манастирског појашњава дијалектику перформативности и (не) креативности у случају вербалних исказа коришћених у песничком дискурсу.

Кључне речи: перформанс, лингвистичка креативност, вербална уметност, московски концептуализам.

Ирина Зыкова

Институт языкоznания РАН
irina_zykova@iling-ran.ru

Irina Zykova

Institute of Linguistics, the Russian Academy of Sciences
irina_zykova@iling-ran.ru

«МЕТАМОРФОЗЫ» ЛИНГВОКРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ:
ОТ ЭКСПЕРИМЕНТОВ РАННЕГО АВАНГАРДА
К СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ПОЭТИКИ КИНОДИСКУРСА¹

“METAMORPHOSES” OF LINGUISTIC-CREATIVE THINKING:
FROM EXPERIMENTS IN THE EARLY AVANT-GARDE
TO MODERN THEORY OF THE POETICS OF CINEMATIC
DISCOURSE

Настоящая статья посвящена проблеме лингвокреативного мышления, рассматриваемой сквозь призму становления в начале XX века такого междисциплинарного направления науки, как поэтика кинодискурса. Развитие данного направления создает особый ракурс восприятия слова, не только помещая в центр внимания вопрос о значимости слова как такового в киноискусстве, но и открывая новые перспективы для реализации его скрытых внутренних ресурсов. Это приводит к формированию представлений о лингвокреативном мышлении как неотъемлемой части нового типа мышления — кинематографического (или экранного) мышления. При изучении специфики эволюции лингвокреативного мышления особый интерес представляют два периода развития поэтики кинодискурса, условно обозначаемые в настоящем исследовании как «авангардный» и «современный». Показано, что результаты экспериментальной деятельности представителей раннего авангарда, закладывающей прочный эмпирический базис освоения проблемы творчества (художественного и языкового) в киноискусстве, обогащаются в современной поэтике кинодискурса данными, полученными посредством новых методов и теорий, меняющих оптику рассмотрения лингвокреативности. В статье развивается представление о взаимосвязи лингвокреативности и (кинематографической) перформативности и представлена разрабатываемая методология их исследования.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00040) в Институте языкоznания РАН.

The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

Ключевые слова: поэтика кинодискурса, лингвокреативное мышление, кинематографическое мышление, киноискусство, авангард, лингвокреативность, (кинематографическая) перформативность.

The present paper is devoted to the problem of linguistic-creative thinking, which is studied from the position of the poetics of cinematic discourse — an interdiscipline that begins to take shape at the beginning of the XXth century. The interdiscipline in question gives rise to a special perception of the word, not only foregrounding the question of the relevance of the word as such in the cinematic art, but opening new perspectives of realizing its latent inner resources. This helps to develop the ideas about the linguistic-creative thinking as part and parcel of such a new type of thinking as the cinematic thinking. While exploring the specifics of the evolution of linguistic-creative thinking, we focus on two periods in the history of the poetics of cinematic discourse that are termed in our research as the ‘avant-garde’ and ‘modern’ periods. As is shown in the paper, the experiments performed by the representatives of the early avant-garde establish a solid empirical basis of investigating the problem of creativity (artistic and linguistic) in the cinematic discourse. In modern poetics of cinematic discourse, the results obtained in the ‘avant-garde’ period are enriched by new data got due to the use of new methods and theories that change the way of considering the linguistic creativity. The paper elaborates the ideas of the interrelatedness of linguistic creativity and (cinematic) performativity as well as gives an outline of the proposed methodology of their research.

Key words: the poetics of cinematic discourse, linguistic-creative thinking, cinematic thinking, cinematic art, avant-garde, linguistic creativity, (cinematic) performativity.

1. Вводные замечания

Фундаментальная проблема лингвокреативного мышления находится в фокусе внимания многих дисциплин и междисциплинарных направлений современной науки. Особый вектор изучения данная проблема получает в поэтике кинодискурса — активно развивающейся сегодня области гуманитарного знания.

Поэтика кинодискурса, уходя корнями в античную философию (см., например, трактат Аристотеля *Поэтика*), берет свое непосредственное начало в исследованиях представителей и сторонников формализма. В 1927 году выходит в свет сборник научных статей под названием *Поэтика кино*, который рассматривается как «своеобразный манифест киноэстетики “русской формальной школы”» (*Поэтика кино* 2016: 4). Данная книга представляет собой опыт осмыслиения природы и отличительных особенностей кинопроизведения, анализ и разработку системы новых поэтических приемов и кинематографических методов построения многомерной художественной реальности кинофильма, а также попытку «до корня рассмотреть природу киноявления», «семантическую природу киновещи» (Шутко 2016 [1927]: 11, 12). Отдельное место в общей проблематике сборника отводится вопросам о роли слова и о творческих потенциях языка в конструировании смыслового пространства кино, что непосредственным образом выводит в область проблемы лингвокреативного мышления, изучаемую сквозь призму нового вида искусства — киноискусства.

Важно указать, что научные воззрения, изложенные в *Поэтике кино*, отражают дух своего времени, примечательного «философским, техническим, художественным и научным подъемом» (Руднев 2001: 178), бурным развитием кинопромышленности, а также характеризующегося каскадом глобальных событий, приведших к радикальным переменам в культуре, науке и обществе. Среди наиболее значимых черт этого этапа истории необходимо отметить становление новой — авангардной — парадигмы, утверждающей новую систему ценностных координат в литературе и искусстве, доминантами в которой являются, по М. В. Умновой, релятивизм, эстетизм и динамика (Умнова 2013). Автор, в частности, замечает, что «смена иерархического “верха” повела к тому, что в новой системе координат, где наивысший аксиологический статус получило эстетическое, интерес исследователей переместился из области толкований в область анализа поэтики» (Там же: 35), в область анализа поэтики кино в том числе. Следует подчеркнуть, что в попытке создания теории поэтики кино ее основатели — формалисты исходили из своего общего представления о новом искусстве (в широком смысле), отличительной чертой которого является примат поэтического над практическим, эстетического над коммуникативным, инновационного над традиционным, невербального над вербальным (с последующим переосмыслением вербального и признания его равнозначной роли в создании кинофильма), низкого над высоким, неправильного над нормативным. По выражению Ю. Н. Тынянова, «...каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип...» (Тынянов 1977: 263). Кроме того, синтез искусств (или синкретизм искусства — в терминологии Б. М. Эйхенбаума) становится одной из глобальных установок, апогеем реализации которой оказывается киноискусство с его исключительными возможностями осуществления такого рода синтеза благодаря во многом его техническому преимуществу. Как указывает Б. В. Казанский, кино представляет собой сложное, составное искусство, «в котором участвуют творчества различного рода и на разных правах» (Казанский 2016 [1927]: 134). Свообразие киноискусства заключено в том факте, что оно, согласно Б. М. Эйхенбауму, было рождено «из недр самой техники» (Эйхенбаум 2016 [1927]: 20).

Значение *Поэтики кино* невозможно недооценить сегодня. Представленные в данной книге концепции заложили фундамент и сформировали значительный потенциал для дальнейшего, многовекторного и многопланового, осмыслиения кино как особого вида синтетического искусства и «языка» кино как сложного комплекса разнородных семиотических средств, определенным образом взаимодействующих друг с другом в процессе создания кинофильма. *Поэтика кино* стала основанием для формирования отдельного научного направления — поэтики кино(дискурса), разрабатываемого в настоящее время представителями разных национальных научных школ и национальных научных традиций

[см., например, (Цивьян 1991; Bordwell 2007; Kappelhoff 2015; Redwood 2010; Wedel 2019)]. Одним из множества открытых в *Поэтике кино* путей научного поиска и развития научной мысли можно считать проблему лингвокреативного мышления и лингвокреативности. Представленный в рассматриваемой книге анализ основополагающих вопросов кино, касающихся в той или иной степени понимания кинематографического творчества и глубинных оснований кинематографического мышления, корреляции кинематографического творчества с языковым творчеством и по инференции — связи кинематографического мышления с языковым мышлением, видится целесообразным использовать как отправную точку для исследования лингвокреативного мышления, лингвокреативных процессов в проекции киноискусства. При этом следует учитывать, что в первой трети XX века значимость слова в кино оценивалась по-разному специалистами-кинемографистами (теоретиками и практиками), что было во многом обусловлено сменой эпохи немого кино эпохой звукового кинематографа. Характерно, однако, что для представителей и сторонников формальной школы слово, его креативные возможности изначально выступают одним из «жизнетворческих» начал поэтики кино(дискурса). По замечанию Ю. Н. Тынянова, «кино — не немой», «кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы», «кино — искусство абстрактного слова» (Тынянов 2016 [1927]: 88–89). Б. М. Эйхенбаум считает, что «назвать кино “немым” искусством неправильно: дело не в “немоте”, а в отсутствии слышимого слова, в новом соотношении слова и предмета»; «кинозрению сопутствует непрерывный процесс внутренней речи» (Эйхенбаум 2016 [1927]: 24, 26).

Из всего вышеизказанного следует, что лингвокреативное мышление является, по сути, неотъемлемой частью кинематографического мышления. Соответственно, рассмотрение стержневых факторов эволюции кинематографического мышления несет указание на определенную эволюцию и трансформацию представлений о лингвокреативном мышлении. В первом приближении к изучению специфики этих взаимообусловленных эволюций нам представляется наиболее важным рассмотреть две крайние хронологические «точки», условно разделяющие историю развития поэтики кино(дискурса) на «авангардный» и «современный» периоды. Особое внимание к первому периоду обусловлено тем фактом, что экспериментальная деятельность представителей авангарда (раннего авангарда, в частности), направленная на радикальные формы новаторства в разных сферах и видах творчества, оказывает существенное влияние на ход и характер эволюции киноискусства и вместе с тем формирует новые концепции слова, зарождая специфическое понимание природы лингвистической креативности в его отношении к кино. Наследуя опыт авангардного периода, современная поэтика кинодискурса обогащает его новыми теоретическими наработками и теоретическими

изысканиями, а также новым эффективным методологическим инструментарием. Согласно проведенному исследованию, «красной нитью», проходящей через два рассматриваемых периода и скрепляющей их научную проблематику в интересующем нас аспекте, позволяя взять единый ракурс наблюдения за преемственностью взглядов на природу лингвокреативного мышления, обусловленного новаторством в искусстве (киноискусстве) и литературе, а также за развитием и изменением этих взглядов во времени, являются понятия перформативности и кинематографической перформативности. Стоящие за данными понятиями явления не только постоянно занимают центральное положение в поэтике кинодискурса. Они влекут за собой введение в разные сферы художественной культуры определенных нововведений, обуславливающих трансформацию взглядов на язык и возможности его креативного функционирования.

2. Становление представлений о лингвокреативности сквозь призму внедрения экспериментальных новаций в литературно-художественную практику в раннем авангарде (футуризм)

Как отмечает Вяч. Вс. Иванов, «особенно отчетливо связь авангардного эксперимента с теорией обнаруживается в таких новых видах искусства, как кино, где открываются большие технические возможности экспериментирования» (Иванов 2007: 347). Языковое новаторство, «революция» в языке — одна из ключевых интенций авангарда, проекция которой в область кино, с одной стороны, не мыслится вне общих тенденций «модернизации» или «реформирования» культуры, вне общей практики художественного экспериментирования в разных сферах искусства и литературы, а, с другой стороны, обусловливается отличительной спецификой кино, начальный этап становления которого характеризуется разными (неоднозначными) подходами к аксиологическому статусу слова в кинематографе.

Анализ особенностей экспериментальной и новаторской деятельности представителей раннего авангарда и разрабатываемых ими художественных и филологических концепций выявляет тот факт, что становление представлений о лингвистической креативности связано непосредственным образом со становлением идей о перформативности и производном от нее явлении кинематографической перформативности. Соответственно, можно утверждать, что генезис представлений о лингвокреативности в известной мере заложен в феномене (кинематографической) перформативности. Или иначе говоря, (кинематографическая) перформативность служит своего рода «триггером» определенных лингвокреативных процессов, за которыми кроется определенное понимание языка и роли слова в искусстве, в киноискусстве в частности.

Перформативность — одна из отличительных черт творчества представителей (раннего) авангарда, раскрывающих его инновационный характер. Эта особенность не только проявляется в непосредственной творческой деятельности представителей авангарда, в специфической (эпатажной, «гротескной») манере их поведения, но и является объектом их рефлексии и теоретизирования. К примеру, один из способов «реформирования» искусства футуристы видели во внедрении практики публичных выступлений с исполнением(-постановкой) собственных произведений (performative evenings) [см., например, (ЕВ 2020)]. Проводимые публичные мероприятия напоминали во многом мини-спектакли (или перформансы) и были рассчитаны в первую очередь на (максимальную) вовлеченность в них зрителя-участника, на достижение значительного (предельного) эмоционального воздействия на него и открытой ответной эмоциональной реакции. Публичные выступления проводились с привлечением разных художественных объектов, музыки, хореографического (танцевального) сопровождения, а также неожиданными провокативными действиями. При этом, по замечанию Дж. Боулт, кинематограф становится одним из важнейших проводников футуристической активности, их «тотального перформанса» (Боулт 2019), в рамках которого закладываются основания нового измерения творчества — кинематографической перформативности. Ориентация авангардистов на кинематограф кроется в предоставляемой им возможности свободного обращения к карнавалу и балагану, которая обусловлена, как замечает Вяч. Вс. Иванов, исходной близостью кино к ритуальному действу, с одной стороны, и к массовой культуре, — с другой (Иванов 1975; цит. по Руднев 2001: 182).

Представление о (кинематографической) перформативности, послужившее своего рода стимулом к формированию определенных идей о лингвокреативности в кинодискурсе, берет свое начало во взаимодействии нескольких ключевых инновационных идей футуризма, раскрывающихся в их понимании: 1) природы слова; 2) связи разных видов искусства и 3) роли верbalного в создании кинопроизведения. Рассмотрим их подробнее.

Прежде всего, особый интерес представляет характерное для футуристов новое отношение к слову как к материальному предмету, как к реальной вещи, которую «можно пощупать, препарировать, видоизменить» (Альфонсов 2017: 683). Перформативный характер слова усматривается в утверждении в рамках футуристического направления идеи о процессе создания слова как о «делании» (*doing*), в формировании представления о созданном (вербальном или живописном, музыкальном и т. д. произведении) как «(с)деланном» (*done*)². Слово — это и «(с)деланная» вещь, и «живой» действующий субъект (ср., например, в русском кубофуту-

² Попутно отметим, что в подходе к слову как «деланию» можно увидеть зарождение идеи акциональности слова, которая получает определенное оформление в предло-

ризме: *самовитое слово, свободное слово, живое слово*; в итальянском футуризме: *parole in libertà* (Т. Ф. Маринетти)). За «деланием» слова мыслится акт его раскрепощения, высвобождения его внутренней (потенциальной) энергии или «животворящей» (креативной) силы, наделяющей его (т. е. слово) определенным перформативным зарядом. Делание и действенность слова свидетельствуют о его переводе в новый модус восприятия или на новый уровень «ощущаемости». Так, в современных исследованиях отмечается, что важным открытием в литературе и в поэзии XX века становится зрелищная, «материализованная» метафора Маяковского (например, *пляска нервов, пожар сердца*), которую можно сравнить, по мысли В. Н. Альфонсова, с картиной, или с постановкой, которую можно видеть почти буквально. Как отмечает исследователь, Маяковский «рисует фантастическую по форме и грубо реальную в психологическом плане картину», на которой можно увидеть, «как “пляшут нервы” его героя, “большие, маленькие, многие”, — пляшут так, что у них “подкашиваются ноги”» (Альфонсов 2017: 700–701) [см. тж. (Винокур 2009; Харджиев 2006)]. Однако эксперименты с перформативным и по инференции — креативным потенциалом слова не сводились в творческой деятельности футуристов лишь к такого рода «умозрительной» (внутренней) визуализации, т.е. происходящей в ментальном опыте автора и реципиента и основанной на силе их воображения.

Ключевая в футуризме идея о синтезе искусств (литературы, музыки, живописи, хореографии и т. д.) открывает слову перспективу выхода за пределы вербального искусства и его внедрения в другие виды искусства и творчества, в которых слово обретает новые полимодальные формы воплощения и сферы бытования. Так, особой реализацией единства верbalного и изобразительного (живописного) искусств являлись лиографированные книги футуристов. К примеру, «выразительнейшим опытом визуализации поэтического слова» является, по мнению А. Рассомахина, книга *Маяковский для голоса*, созданная Эль Лисицким (Рассомахин 2013). В данной книге Э. Лисицкий реализует идею «биоскопической книги», основанной на внедряемом им принципе «экономия восприятия — оптика вместо фонетики». Как отмечает А. Швец, «тексту Маяковского предшествует несколько визуальных вставок, которые подсказывают новые способы чтения: страница становится кадром, а глаз проектором» (Швец 2019: 218). Соответственно, биоскопическое чтение осуществляется, по словам исследователя, на манер простейшего киноаппарата. Образуя «непрерывную последовательность» (в терминологии Э. Лисицкого), страницы проходят перед глазами подобно киноленте (Там же). *Маяковский для голоса* является по сути своеобразным образцом экспериментального синтеза реальных и потенциальных элементов

женной позднее концепции перформативности, родоначальником которой является Дж. Остин.

нескольких видов искусств — вербального, изобразительного (живописного) и кинематографического, осуществленного посредством типографических приемов и средств. Таким образом, перформативность слова, его действенность усиливается перформативностью его изображения, «заложенной в формат передачи текста», что позволяет говорить, с точки зрения Швец, о двух типах перформативности — «перформативности слова “для голоса” (стихи Маяковского) и слова “для глаз” (оформление стихов Лисицкого)» (Щвец 2019: 215) [см. тж. рисунки П. Митурича к поэме Хлебникова *Разин* (Сироткина 2014: 99)]. Более того, нельзя не упомянуть разрабатываемое в футуризме понимание соотношения слова и цвета, звука и цвета. По замечанию Е. А. Бобринской, цветное письмо, использованное, например, на страницах книги *Тэ ли лэ*, сообщало буквенной графике дополнительное эмоциональное звучание, было призвано передать ощущение динамики психических вибраций (Бобринская 1998). Таким образом, цвет усиливал перформативный эффект от написанного текста, повышая силу его воздействия. Преобразованное цветом слово создает новую оптику понимания возможностей креативного преобразования языковой формы, выстраивает особую художественную перспективу реализации лингвокреативности.

Перформативность слова, требующая определенного использования его креативных ресурсов, основывалась в футуризме также и на единении или «сплаве» слова, музыки и хореографии (танца), получившем различные формы воплощение в публичных выступлениях, в театре и кино, на арене цирка. Как указывает И. Сироткина, «текстовая запись футуристических стихотворений — своеобразная инструкция или сценарий для перформанса <...> “Слова на свободе” футуристов приближалась к произносимым-пропеваемым-протанцовываем словам — заклинаниям, ритуалам» (Сироткина 2014: 102). Одним из множественных примеров является пластическое исполнение Елены Бучинской стихов футуристов, в частности, поэм Василия Каменского (Сироткина 2014; Крусанов 2003). Как отмечает Е. А. Бобринская, «В. Шкловский называл футуристическую поэзию “балетом для органов речи”, Кульбин проповедовал “танцевализацию” всей жизни, Ларионов сравнивал футуристическую раскраску лица с танго. Танец воспринимался как наиболее органичная <..> форма творчества, не скованная застывшей понятийной структурой языка» (Бобринская 1998: 60). Особая значимость танца и хореографических движений, и шире — кинестетических (или proprioцептивных) ощущений в «синестезийном» и синтетическом творчестве футуристов устанавливалась ими открыто. Маяковский говорил о том, что он пишет стихи «всем телом», перечисляя следующие действия: «шагаю по комнате, протягиваю руки, жестикулирую, расправляю плечи», т. е. Маяковский «всем телом делает стихи» (Квятковский 2008). Основоположник итальянского футуризма Marinetti призывал развивать осознательную чувствительность и предлагал создавать стихи вместе

с совершением разного рода тактильных действий или тактильных манипуляций. «Словопластика», «звуково-жесты», «жесты письма и рисунка», «изображеный жест», «жестовая графика», «артикуляционный жест», «жесты почерка», «действие словом» — лишь немногие из тех понятий установок авангарда, в которых отражается концептуальная глубина метарефлексии кинестетических истоков искусства как такового в футуризме (и шире — в науке начала XX в.). Повышенная роль телесности, проприоцептивных ощущений является источником создания множественных и разнообразных кинестетических тропов как в литературе, так и в других видах искусства [см. тж. (Бобринская 1998)].

Кроме того, известны попытки создания футуристами разных версий «языка без слов» или «языка с размытыми семантическими границами», перформативный потенциал которого, по предположениям его создателей, мог (значительно) превосходить перформативный заряд произведений или актов творчества, основанных на «словесном» языке. Одной из площадок или лабораторий для проведения такого рода экспериментов являлся кинематограф. Как отмечает Е. А. Бобринская, растворяя «слово в телесной механике движения и жеста», ранний кинематограф играл определенную роль в данных экспериментальных процессах (Бобринская 1998: 52–53) [см. тж. (Цивьян 2010)]. Несмотря на разное отношение специалистов к роли вербального в кинематографе, к одной из первых попыток эксплицировать перформативную природу слова в кинофильме можно отнести первые экспериментальные опыты перевода литературных тропов на экран, своего рода «инсценировки» вербальных необразных и образных устойчивых единиц (слов, переменных словосочетаний, предложений, фразеологизмов, паремий) посредством особых возможностей кино (например, монтажа кадров).

Согласно (БРЭ 2018), «еще в 1916 итальянские футуристы во главе с Ф. Т. Маринетти выпустили манифест, где утверждалось, что кино способно воплощать большинство тропов, известных в литературе». Авантюристы искали специфические для кино средства художественного выражения, недоступные другим искусствам (см. тж. о концепции «чистое кино»). В то же самое время Б. М. Эйхенбаум утверждает, что «киноМетафора возможна только при условии опоры на словесную метафору» (Эйхенбаум 2016 [1927]: 52). В качестве примера Эйхенбаум приводит создание кинометафоры на базе фразеологической единицы *смотреть сверху вниз на кого-либо* в фильме «Шинель», описывая ее следующим образом: «в сцене между Акакием Акакиевичем и “значительным лицом” меняются ракурсы снизу, когда Акакий Акакиевич смотрит на “значительное лицо”, и сверху, когда “значительное лицо” кричит на Акакия Акакиевича» (Там же: 52). О том, что разного рода поэтические средства и приемы языка попадали в зону повышенного внимания и рефлексии авангардистов и являлись для них особым объектом кинемато-

графического экспериментирования, свидетельствуют не только кинофильмы, но и киносценарии.

Весьма показательной представляется, например, попытка кинематографического воплощения устойчивого образного выражения *на крыльях любви*, задуманная Маяковским в его киносценарии к фильму «Как поживаете?» и описанная в сцене встречи главного героя с девушкой (часть четвертая): 70-72. *У девушки и Маяковского появляются аэропланы крылья. / 73-74. Девушка и человек вспархивают по лестнице.* (Маяковский 1958: 144). Кинематографическое «перевоплощение» данной фразеологической единицы основано на расширении ее структурно-семантических границ и создании нового, оригинального образа, о котором свидетельствует ее трансформация: *на крыльях любви > вспархивать на аэропланах крыльях любви по лестнице*. Довольно гротескный и отчасти аллогичный характер данной трансформации, основанный на конфликте и игре противоположных ощущений: легкости (*вспархивать, крылья*) и тяжести, грузности (*аэропланых*), возвышенного (*любви*) и обыденного (*лестница*), потенциального пространства (*аэропланых*) и реального замкнутого пространства (*по лестнице*, т. е. в здании, помещениях), повышает степень ее эмоционального воздействия на реципиента. Примечательно, что, как отмечает А. А. Кобринский, очень часто новаторская вещь, необычная по своим стилистическим признакам, воспринимается как комическая по своему заданию (Кобринский 2013). Таким образом, кинематографическая перформативность достигается разработкой разных форм и способов транспозиции литературных или поэтических тропов, устойчивых образных единиц из языковой среды в художественное поликодовое и полимодальное пространство кинодискурса, в котором они претерпевают разного рода креативные, новационные преобразования.

Значимым для понимания особенностей развития понятия кинематографической перформативности в ее связи с лингвокреативностью и роли экспериментальных художественных практик авангардистов следует также считать и тот факт, что, выступая в качестве авторов кинофильмов, т. е. кинорежиссёров или киносценаристов, футуристы выступали в них и как актеры (например, В. Маяковский и Д. Бурлюк), демонстрирующие свое мастерство в кинематографическом «исполнении» слова (*cinematic performance of words*) [см. тж. (Харджиев 2006)].

Таким образом, экспериментальная практика в авангардной культуре начала XX века, в частности в футуризме, закладывает основы многомерного понимания (кинематографической) перформативности, постигая и представляя ее сущность через сопряжение с такими феноменами, как *действие, спектакль (инсценировка), жест, событие, постановочная игра, презентация (представление) сценария*, а также через «проявленность» в «работе над словом», над раскрытием его креативных пределов и возможностей в процессе создания художественного произведения.

ния, в том числе кинопроизведения. Как видится, заданные в раннем авангарде координаты измерения рассматриваемых феноменов по-новому осваиваются в дальнейшем, обретают новые пути осмыслиения в современной теории поэтики кинодискурса, пролагая путь к постижению существенных особенностей лингвистической креативности и глубинных связей кинематографического и лингвокреативного мышления.

3. Кинематографическая перформативность и лингвокреативность в контексте современного развития поэтики кинодискурса

Современная поэтика кинодискурса, продолжая научную линию *Поэтики кино*, представляет собой сегодня междисциплинарное направление гуманитарной науки, которое базируется на интеграции филологии (в частности, лингвистики) и искусствоведения (в частности, киноведения) с привлечением ряда других дисциплин (например, философии, психологии, семиотики, когнитивной науки, культурологии). Трансферизация знаний (теорий, концепций, методов) из других наук в поэтику кинодискурса как главный принцип новейшего этапа ее научного развития способствует формированию новых подходов к (кинематографической) перформативности, в современных трактовках которой прослеживается ее глубинная связь с лингвокреативностью, обнаруживается их взаимообусловленность.

Как показал проведенный анализ, в настоящее время разработка понятия кинематографической перформативности проходит под воздействием исследований преимущественно из области литературной и социальной антропологии [см., например, (Müller, Kappelhoff 2018)], которые видоизменяют контуры понимания лингвокреативности.

Так, продуктивной является теория рецептивной эстетики В. Изера, а также его концепции «фикциональности» (the fictive) и «воображаемого» (the imaginary), подход к художественному произведению (тексту) как живому событию (living event) и как игре (play of the text) (Iser 1972). Исследователь определяет текст как постановочную игру (performance, a staged play), которую читатель не просто наблюдает, а участвует в ней как в реальном событии и вносит вклад в ее постановку (Iser 1989: 335–336). Представления Изера о литературном тексте, о специфике его создания и восприятия формируют определенный вектор понимания перформативной специфики кинопроизведения, особая роль в которой отводится языку, его креативному, точнее, игровому использованию.

На развитие понятия кинематографической перформативности влияние оказывает теоретическая разработка Ж. Делёзом идеи о разграничении кинематографа тела (the cinema of the body), кинематографа действия (the cinema of action) и кинематографа мозга (the cinema of the brain). Исследователь предполагает большую перформативность кинематографа тела, делающего акцент на кинестетическом (жестах, позах, движениях

и т. д. киноактеров) в фильме, а не на его сюжетном развитии. Данный акцент подразумевает усиление значимости кинокамеры «как специфического перформативного инструмента», ее (технических) возможностей в представлении актерского исполнения. На основе этого перформативность может трактоваться как взаимодействие кинокамеры с телом актера в пределах определенного пространства по причинам, большим, чем достижение повествовательной связности. Противопоставляя данные разновидности кинематографа, Делёз видит в них и определенного рода связь [см., например, (Делёз 2004: 523)]. Кроме того, за реализацией перформативности в кино стоит, по Делёзу, смена статуса кинозрителя с пассивного наблюдателя на активного участника кинодействия. При этом особое внимание уделяется роли «телесности», «воплощенности» слова в кино, «вокальной позе тела». Ссылаясь на Филиппона, Делёз отмечает, что одна из главных целей существования кино состоит в том, чтобы «снимать речь» (*to film speech*) (Deleuze 1989: 197).

Необходимо также отметить, что в настоящее время разработка понятия кинематографической перформативности опирается и на ряд когнитивных и (нео)феноменологических теорий, связанных с изучением процесса образной концептуализации в художественном и языковом творчестве, среди которых, теория концептуальной метафоры, теория воплощенного мышления и воплощенного значения, теория синестезии, теория динамической метафоры дискурса (*discourse dynamic metaphor theory*), теории гештальпсихологии и др. [см., например, (Carroll 1996; Coëgnarts, Kravanja 2012; Forceville 2017; Zbikowski 2009)]. В рамках этих теорий перформативность в кино ассоциируется с процессом создания и исполнения или делания (*performance, “doing”*) кинематографических образов или кинематографических тропов (см. термин *the performance of metaphorizing*), за счет которых задается динамика структурированного развертывания кинопроизведения и степень его аффективного воздействия на зрителя, что превращает процесс восприятия фильма в перцептивное событие. Особое положение в осмыслении кинематографической перформативности занимают понятия «воплощенность» (*embodiment*) и «делание» (*the ‘doing’*), понимаемое как когнитивная деятельность (*cognitive activity*). К примеру, используя формулировку Р. Гиббса «процесс делания метафоры» (*the process of doing metaphor*), авторы книги «*Cinematic metaphor*» считают, что применительно к кинофильму это «делание» представляет собой темпоральную структуру, в которой зрители переживают или ощущают метафору как процесс ее исполнения (*the process of performing a metaphor*) (Müller, Kappelhoff 2018: 58). При этом именно креативный потенциал языка выступает одним из главных источников порождения кинометафор, а также других кинематографических образно-выразительных средств.

Существенный вклад в развитие понятия кинематографической перформативности вносят частные теории перформативности, позволяющие

учесть видо-жанровое разнообразие кино, его внутреннюю дифференциацию (например, деление кино на игровое, документальное, научно-популярное; выделение в игровом кино комедийных, приключенческих, детективных и т. д. фильмов). Для всестороннего понимания специфики явления перформативности в кинодискурсе релевантными являются, в частности, перформативная теория комического У. Вирта (Wirth 2003) и перформативная теория юмора Х. Р. Фельтена (Velten 2009). Исследуя проблему юмора человеческого тела (*the humour of the human body*) в театре и литературе с перформативной точки зрения (т. е. с точки зрения теории действия и восприятия), Фельтен выделяет два релевантных аспекта анализа. Это изучение проявления невербального юмора тела, во-первых, в движении, расположении в пространстве, мимики и жестах, звуках, издаваемых телом, паралингвистических формах выражения; во-вторых, — в телесно обусловленной семантике высказываний. Автор подчеркивает, что смех над телом (*laughing at bodies*) вызван разного рода нарушениями и отклонениями, представленными в игровой манере (например, потеря контроля над телом; диспропорции тела). Особого внимания, с точки зрения Фельтона, заслуживают вопросы о том, каким образом язык может «инсценировать» тело так, чтобы реципиенты (читатели) могли понимать юмор тела, каким образом комическая речь и ее телесные эффекты, проявляющиеся в интонации, степени выразительности, звуке могут быть «поставлены» в литературе (*can be staged in literature*) (Velten 2009).

Приведенные выше авторские теории, а также и многие другие концепции, на базе которых строится современная общая теория поэтики кинодискурса, эксплицируют не только взаимосвязь кинематографической перформативности и лингвокреативности, но и позволяют судить о значимости этой взаимосвязи. Разрабатываемый нами подход опирается на накопленный опыт рефлексии над рассматриваемыми феноменами и вместе с тем предлагает новый поворотом в их развитии.

В рамках нашего подхода отправной точкой изучения взаимосвязи лингвокреативного мышления с кинематографическим являются кинематографические тропы (кинометафора, кинометонимия, киноирония и др.), представляющие собой основные конституирующие элементы художественной реальности кинофильма. В качестве центрального разрабатывается положение о том, что лингвистическая креативность в поэтике кинодискурса является следствием кинематографической перформативности. При этом кинематографическая перформативность понимается как «постановка» (или «инсценировки»; англ. «*staging*», «*re-forming*», «*doing*») в кинопроизведении вербальных единиц (например, слов, распространенных литературных метафор, устойчивых или переменных словосочетаний, прецедентных выражений, фразеологизмов), в результате которой возникает сложное полимодальное (перцептивное) образование — кинематографический троп. Кинематографический троп

(кинотроп) определяется нами как кинематографическое образно-выразительное средство, представляющее собой сложно устроенный художественно-эстетический комплекс определенным образом взаимодействующих вербальных и невербальных средств. Созданный кинотроп меняет (модифицирует, трансформирует) лежащую в его основе вербальную единицу, наделяя ее новыми, оригинальными и уникальными качествами (структурными, семантическими, прагматическими), свидетельствующими об определенной степени ее лингвокреативного преобразования в кинофильме.

На основании сказанного представляется возможным говорить о том, что специфика лингвокреативного мышления в поэтике кинодискурса раскрывается через цепь следующих последовательно обусловливающих друг друга явлений: ‘вербальная единица > кинематографическая перформативность > кинематографический троп > лингвистическая креативность’. Устанавливаемая в рамках этой последовательности взаимосвязь кинематографической перформативности и лингвокреативности имеет не только теоретическую важность, но и методологическую значимость. Опора на нее задает определенный методологический порядок изучения лингвокреативного мышления в отношении к кинематографическому мышлению в поэтике кинодискурса. Нами предлагается комплексный метод их исследования, который включает следующие основные аналитические этапы: 1) распознавание (или идентификация) кинематографического тропа (кинометафоры, кинометонимии, киноиронии и т. д.) и установление вербальной единицы, послужившей его источником; 2) анализ специфики кинематографической перформативности вербального источника и выявление полимодальных стратегий его преобразования в кинопроизведении; 3) изучение лингвокреативности кинематографического тропа и определение разного рода (структурных, семантических, грамматических и др.) изменений его вербального источника; 4) реконструкция модели поэзиса киновосприятия [подробно о методе в (Зыкова 2020)]. Стоит подчеркнуть, что в целом применение данного метода позволяет вывести весь спектр эстетически и прагматически обусловленных трансформаций и модификаций, которым подвергаются вербальные единицы в кинофильме как результат проявления лингвокреативного потенциала кинематографических тропов, основанных на данных единицах.

Подводя итог, отметим, что формирующаяся в настоящее время в поэтике кинодискурса система современных концепций и новых (оригинальных) подходов свидетельствует о трансформации научных взглядов на лингвокреативное мышление, получающего определенный вектор развития в киноискусстве, на природу и формы взаимодействия лингвокреативного и кинематографического мышления, стимулирующего в определенном ключе лингвокреативные процессы в кинематографическом творчестве.

4. Заключение

В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть проблему лингвокреативного мышления и лингвокреативности, поместив ее в контекст современной проблематики такого активно развивающегося в настоящее время междисциплинарного направления, как поэтика кинодискурса. Проведенное исследование позволяет обнаружить исторические корни данной проблемы в теоретических изысканиях представителей формальной школы, объединенных в специально изданном в 1927 году сборнике *Поэтика кино*. Как было показано, развитие киноискусства создает особый ракурс восприятия слова, не только помещая в центр внимания вопрос о значимости слова как такового в новом виде творчества, но и открывая новые перспективы для реализации его скрытых внутренних ресурсов, его креативного потенциала, что способствует развитию представлений о лингвокреативном мышлении как неотъемлемой части нового типа мышления — кинематографического (или экранного) мышления.

При изучении взаимосвязи лингвокреативного и кинематографического мышления целесообразным представляется обращение к двум крайним хронологическим периодам развития поэтики кинодискурса, условно обозначаемым в нашей работе как «(ранне)авангардный» и «современный» периоды. Выявленные в исследовании факты указывают на то, что становление представлений о лингвистической креативности связано непосредственным образом со становлением идей о перформативности и производном от нее явлении кинематографической перформативности, имеющих разные способы осмыслиения и формы проявления в «(ранне)авангардный» и «современный» периоды развития поэтики кинодискурса.

Представление о (кинематографической) перформативности, послужившее своего рода стимулом к формированию определенных идей о лингвокреативности в кинодискурсе, берет свое начало во взаимодействии нескольких ключевых положений представителей (раннего) авангарда, разрабатываемых и реализуемых в их художественных экспериментах. Это положения о слове как «(с)деланной вещи», о «синкрезизме» искусства, соединяющим слово с изображением, музыкой и кинетикой, дающими слову новые полимодальные формы воплощения и сферы бытования — в искусстве, хореографии, живописи и т. д., о роли вербального в процессе создания динамических образов — ключевых связующих элементов художественного пространства кинофильма. Согласно полученным данным, экспериментальная практика в авангардной культуре начала XX века, в частности в футуризме, закладывает основы многомерного понимания (кинематографической) перформативности, постигая и представляя ее сущность через «проявленность» в «работе над словом», над раскрытием его креативных ресурсов в про-

цессе создания художественного произведения, в том числе кинопроизведения.

Как показал проведенный анализ, экспериментальный опыт авангарда, позволивший заложить прочный эмпирический базис освоения проблемы творчества (художественного и языкового) в киноискусстве, оснащается в современной поэтике кинодискурса новой эффективной методологией и новыми теоретическими разработками, меняющими оптику рассмотрения лингвокреативности. Изучение (кинематографической) перформативности и разработка соответствующего понятия проходят под эгидой междисциплинарных исследований преимущественно из области литературной и социальной антропологии, (нео)-феноменологических теорий искусства и когнитивных наук (в частности, когнитивной лингвистики), которые выводят на новый уровень понимание роли слова в кино, возможностей и пределов языкового творчества и языкового новаторства в кинодискурсе, углубляют и расширяют научное представление о природе лингвокреативности. В настоящей статье были продемонстрированы некоторые из центральных положений и идей существующих междисциплинарных подходов, под влиянием которых происходит трансформация взглядов на характер лингвокреативного мышления и лингвокреативности в зоне киноискусства. Разрабатываемый нами метод является комплексным и базируется на ключевом положении о лингвокреативности как результате кинематографической перформативности.

ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов Владимир. «Теоретические позиции русского футуризма». Герасимов Ю. К., Гончарова Е. И. (ред.). *Литературные манифесты и декларации русского модернизма*. СПб: Пушкинский Дом (2017): 679–708.
- Бобринская Екатерина. «Жест в поэтике раннего русского авангарда». *Авангардное поведение*. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4. СПб: М. К. & Хармс-издат, 1998: 49–62.
- Боулт Джон. «Перформанс». Энциклопедия русского авангарда. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/performans> (Дата обращения: 12.10.2019)
- БРЭ — Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru> (Дата обращения: 08.08.2018)
- Винокур Григорий. *Маяковский — новатор языка*. Предисл. Фатеевой Н.А. Изд. 3-е. М.: Либроком, 2009.
- Делёз Жиль. *Кино*. Пер. с франц. Скуратова Б. М.: Ад Маргинем, 2004.
- Иванов Вячеслав. «Практика авангарда и теоретическое знание XX века». Иванов Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур (2007): 345–347.
- Зыкова Ирина. «Лингвокреативное мышление и поэтика кинодискурса: К теории лингвостетического воздействия». Болдырев Н. Н. (ред.). *Когнитивные доминанты языкового сознания* (коллективная монография). Тамбов (2020): в печати.
- Казанский Борис. «Природа кино». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер (2016 [1927]): 105–152.

- Квятковский Александр. «Основные типы стиха В. Маяковского». Квятковский Александр. *Ритмология. Ритмология русского стиха. Статьи и исследования 1920–1960-х годов. Стихотворения*. СПб.: Инопресс, 2008: 495–537.
- Кобринский Александр. *Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века*. СПб: Свое издательство, 2013.
- Крусанов Андрей. *Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор*: В 3 т. Т. II. Кн. 1: Футуристическая революция. 1917–1921. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. Т. 11: Киносценарии и пьесы 1926–1930. М.: Художественная литература, 1958.
- Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927].
- Россомахин Андрей. Маяковский для голоса. *ARTI: Visual Daily*. 5 апреля 2013. URL: <http://artl.ru/antikva/mayakovskij-dlya-golosa> (Дата обращения: 25.12.2019)
- Руднев Вадим. *Энциклопедический словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 2001.
- Сироткина Ирина. *Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014.
- Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Тынянов Юрий. «Кино — слово — музыка». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927]: 85–90.
- Умнова Мария. «Делать вещи нужные и веселые...». *Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа*. М.: Прогресс–Традиция, 2013.
- Харджиев Николай. *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме*. Сост. Курдячев С. М.: Гилея, 2006.
- Цивьян Юрий. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930*. Рига: Зиннатне, 1991.
- Цивьян Юрий. *На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Швец Анна. «Перформативность слова и перформативность изображения: поэтический текст и его визуальная адаптация в коллaborации В. Маяковского и Э. Лисицкого Для голоса». *Зборник Матице српске за славистику* 95 (2019): 215–223.
- Шутко Кирилл. «Предисловие». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927]: 7–13.
- Эйхенбаум Борис. «Проблемы киностилистики». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927]: 14–53.
- Bordwell David. *Poetics of cinema*. New York (N.Y.)/London: Routledge, 2007.
- Carroll Noel. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Coëgnarts Maarten, Kravanza Peter. “From thought to modality. A theoretical framework for analyzing structural-conceptual metaphors and image metaphors in film”. *Image [&] Narrative* 13 / 1 (2012): 96–113.
- Deleuze Gilles. *Cinema-2. The Time-image*. Translated by Tomlinson H. & Galeta R. London: The Athlone Press, 1989.
- EB — Encyclopedia Britannica. URL: www.britannica.com/art/performance-art (Дата обращения: 25.01.2020)
- Forceville Charles. “From image schema to metaphor in discourse. The FORCE schemas in animation films”. Hampe B. (ed.). *Metaphor. Embodied cognition and discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017: 239–256.
- Iser Wolfgang. “The Reading process: A phenomenological approach”. *New Literary History* 3/2 (1972): 279–299.
- Iser Wolfgang. “The play of the text”. Budick S., Iser W. (eds). *Languages of the unsayable: The play of negativity in literature and literary theory*. New York: Columbia UP, 1989: 335–336.
- Kappelhoff Hermann. *The politics and poetics of cinematic realism* (Columbia themes in philosophy, Social Cr). New York (NY): Columbia University Press, 2015.

- Müller Cornelia, Kappelhoff Hermann. (eds.) *Cinematic metaphor: Experience — affectivity — temporality*. Berlin: DeGruyter, 2018.
- Redwood Thomas. *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Velten Hans. "Laughing at the body: Approaches to a performative theory of humor". *Journal of Literary Theory* 3/2 (2009): 253–374.
- Wedel Michael. *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Wirth Uwe. "Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen". Kertscher J., Mersch D. (eds.). *Performativität und Praxis*. München: Verlag Wilhelm Fink (2003): 153–174.
- Zbikowski Lawrence. "Music, language, and multimodal metaphor". Forceville Ch., Urios-Aparisi E. (eds.). *Multimodal metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009: 359–381.

LITERATURA

- Al'fonsov Vladimir. "Teoreticheskie pozicii russkogo futurizma". Gerasimov Yu. K., Goncharova E. I. (red.). *Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma*. SPb: «Pushkinskij Dom» (2017): 679–708.
- Bobrinskaya Ekaterina. "Zhest v poetike rannego russkogo avangarda". *Avangardnoe povedenie*. Sb. materialov nauch. konf. Harms-festivalia 4. SPb: M. K. & Harmsizdat, 1998: 49–62.
- Boult Dzhon. "Performans". *Enciklopedia russkogo avangarda*. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/performans/> (Data obrashcheniya: 12.10.2019)
- BRE — *Bol'shaja Rossijskaja enciklopedia*. URL: <https://bigenc.ru/> (Data obrashcheniya: 08.08.2018)
- Delyoz Zhil'. *Kino*. Per. s franc. Skuratova B. M.: Ad Marginem, 2004.
- Eihenbaum Boris. "Problemy kinostilistiki". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg*. M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 14–53
- Ivanov Viacheslav. "Praktika avangarda i teoreticheskoe znanie XX veka". Ivanov Viacheslav. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. T. 4: Znakovye sistemy kul'tury, iskusstva i nauki. M.: Iazyki slavianskih kul'tur (2007): 345–347.
- Kazanskii Boris. "Priroda kino". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg*. M.: Akademicheskij proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 105–152.
- Khardzhiev Nikolai. *Ot Mayakovskogo do Kruchenyh: Izbrannye rabot o russkom futurizme*. Sost. Kudryavcev S. M.: Gileya, 2006.
- Kobrinskii Aleksandr. *Poetika OBERIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka*. SPb: Svoe izdatel'stvo, 2013.
- Krusanov Andrej. *Russkii avangard: 1907–1932*. Istoricheskij obzor: V 3 t. T. II. Kn. 1: Futuristicheskaja revoliutsija. 1917–1921. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Kvyatkovskii Aleksandr. "Osnovnye tipy stiha V. Maiakovskogo". Kvyatkovskii Aleksandr. *Ritmologija. Ritmologija russkogo stiha. Stat'i i issledovaniia 1920–1960-h godov*. Stihotvoreniia. SPb.: Inapress (2008): 495–537.
- Mayakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1958. T. 11: Kinoscenarii i p'esy 1926–1930.
- Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg*. M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater, 2016 [1927].
- Rossomahin Andrei. Maiakovskii dlja golosa. *ART1: Visual Daily*. 5 aprelya 2013. URL: <http://art1.ru/antikva/mayakovskij-dlya-golosa/> (Data obrashcheniya: 25.12.2019)
- Rudnev Vadim. *Enciklopedicheskii slovar' kul'tury XX veka*. M.: Agraf, 2001.
- Sirotkina Irina. Shestoe chuvstvo avangarda: tanets, dvizhenie, kinestezia v zhizni poetov i hudozhnikov. SPb: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014.
- Shvec Anna. "Performativnost' slova i performativnost' izobrazhenii: poeticheskii tekst i ego vizual'naia adaptatsiia v kollaboracii V. Maiakovskogo i E. Lisitskogo *Dlia golosa*". *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 95 (2019): 215–223.

- Sutko Kirill. "Predislovie". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 7–13.
- Tsiv'ian Iurii. *Istoricheskaya recepciya kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930.* Riga: Zinatne, 1991.
- Tsiv'ian Iurii. *Na podstupah k karpalistike. Dvizhenie i zhesh v literature, iskusstve i kino.* M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Tynianov Iurii. *Poetika. Istoryia literatury. Kino.* M.: Nauka, 1977.
- Tynianov Iurii. "Kino — slovo — muzyka". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* M.: Akademicheskij proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 85–90.
- Umnova Mariia. "Delat' veshchi nuzhnye i veselye...". *Avangardnye ustanovki v teorii literatury i kritike OPOYAZA.* M.: Progress–Tradiciya, 2013.
- Vinokur Grigorii. *Maiakovskii — novator iazyka.* Predisl. Fateevoi N. A. Izd. 3-e. M.: Librokom, 2009.
- Zykova Irina. Lingvokreativnoe myshlenie i poetika kinodiskursa: K teorii lingvoesteticheskogo vozdeistvia. Boldyrev N. N. (red.). *Kognitivnye dominanty yazykovogo soznaniya (kollektivnaya monografiya).* Tambov (2020): v pechati.

Ирина Зикова

„МЕТАМОРФОЗЕ“ ЛИНГВОКРЕАТИВНОГ МИШЉЕЊА:
ОД ЕКСПЕРИМЕНТАРА РАНЕ АВАНГАРДЕ КА САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ
ПОЕТИКЕ ФИЛМСКОГ ДИСКУРСА

Резиме

Овај рад посвећен је питању лингвокреативног мишљења, које се сагледава кроз призму формирања почетком ХХ века једног интердисциплинарног научног правца какав је поетика филмског дискурса. Развој датог правца даје посебан угао доживљаја речи, не само смештајући у центар пажње питање значаја речи као такве у филмској уметности, већ и отварајући нове перспективе за реализацију њених унутрашњих ресурса. То води формирању представа о лингвокреативном мишљењу као о неодвојивом делу новог типа мишљења — кинематографског (или екранског) мишљења. Приликом проучавања специфичности еволуције лингвокреативног мишљења од нарочитог су значаја два периода у развоју поетике филмског дискурса, условно обележена у овом истраживању као „авангардни“ и „савремени“. Показано је да се резултати експерименталне делатности представника ране авангарде, која чини чврсту емпиријску базу у овлађавању питањем стваралаштва (уметничког и језичког) у филмској уметности, обогаћују у савременој поетици филмског дискурса подацима добијеним путем нових метода и теорија, које мењају оптику сагледавања лингвокреативности. У раду се развија представа о узајамној повезаности лингвокреативности и (кинематографске) перформативности, а представљена је и методологија њиховог истраживања, која се даље усавршава.

Кључне речи: поетика филмског дискурса, лингвокреативно мишљење, кинематографско мишљење, филмска уметност, авангарда, лингвокреативност, (кинематографска) перформативност.

Antoni Czyż

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

Antoni Czyż

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

KOBIETY PISZĄCE DAWNEJ POLSKI.
POETKA I MNISZKA EPOKI BAROKU LUDWIKA SZKLIŃSKA

WOMEN WRITING OF THE OLD POLAND.
THE POET AND NUN OF THE BAROQUE ERA LUDWIKA
SZKLIŃSKA

Nowa historia literatury odsłania zjawiska mało dotąd rozpatrywane. W badaniach nad polską literaturą uwagę budzą w tej mierze kobiety piszące. Ciekawe a mało znane są autorki epok dawnych. Jest to ważne, skoro pierwszy pisarz polski to w okresie średnio wieczna kobieta — księżniczka Gertruda, córka króla Mieszka II, autorka pisanego po łacinie modlitewnika. Ważne kobiety-autorki miała też epoka baroku.

Jedną z nich była Magdalena Mortęska, benedyktynka, mistyczka, reformatorka zgromadzenia i autorka prozy medytacyjnej, którą jako wykłady przedstawiała zakonnicom. Zachęcała też mniszkę, by same pisały, przedstawiając swoje doświadczenia wewnętrzne i medytacje. Powstała szkoła pisarska Mortęskiej.

Należy do niej mniszka Ludwika Szklinska (ok. 1715–1801) z klasztoru benedyktynek we Lwowie. Była uzdolniona muzycznie, grała na skrzypcach, pięknie śpiewała. Przede wszystkim jednak pisała. Pozostawiła dwa dzieła prozą — barwne opisy obyczajów zakonnych (1780). Ułożyła także dwa zbiory wierszy — *Piesni nabożne* (1738) i *Duchowna melodia* (1760). Są tam jej własne wiersze oraz poezja, która krążyła między klasztorami. Jest to częstka barokowej poezji metafizycznej. To ważne ogniwą zakonnej kultury duchowej i literackiej polskiego baroku. Wszystkie prace siostry Szklńskiej spoczywają jeszcze w rękopisie.

Poezja kobiet w XVIII wieku w Polsce to nie tylko wybitne i znane Elżbieta Drążbacka i Konstancja Benińska, ale także odkrywana teraz zakonnica — Ludwika Szklinska.

Słowa kluczowe: kobiety piszące, epoka baroku w Polsce, benedyktynki, poezja metafizyczna zakonów żeńskich.

The new history of literature reveals phenomena that have not been considered so far. In research on Polish literature, attention is drawn in this respect to writing women. Interesting and little known are the authors of the olden days. This is important, since the first Polish writer was a woman in the Middle Ages — Princess Gertrude, daughter of King Mieszko II, the author of a Latin-written prayer book. Important women-authors also had an epoch of baroque.

One of them was Magdalena Mortęska, a Benedictine nun, mystic, reformer of the congregation and author of meditative prose, which she presented to nuns as lectures. She also encouraged the nuns to write themselves, presenting their internal experiences and meditations. A Mortęska writing school was established.

Here belongs the nun Ludwika Szklińska (around 1715–1801) from the Benedictine monastery in Lviv. She was musically talented, played the violin, sang beautifully. Above all, however, she wrote. She left two works in prose — colorful descriptions of religious customs (1780). She also composed two collections of poems — *Religious songs* (1738) and *Spiritual melody* (1760). There are her own poems and poetry that circulated between the monasteries. It is a part of baroque metaphysical poetry. These are important links in the religious spiritual and literary culture of Polish Baroque. All the works of sister Szklińska are still in the manuscript.

The poetry of women in the XVIIth century in Poland is not only outstanding and well-known Elżbieta Drużbacka and Konstancja Benińska, but also the nun, now being discovered — Ludwika Szklińska.

Key words: women writing, baroque era in Poland, benedictines, metaphysical poetry of female religious orders.

1. Kobiety-autorki dawnej Polski

Historia literatury budowana od nowa ogarnia obszary dociekań mało dotąd rozpoznane¹. To rejony u nas poniekąd spoza sformułowanego już, a skośnego trochę, paradygmatu literatury polskiej. Ogromne zasoby rękopisów, które wciąż nie zostały zbadane. Odrębne tu miejsce mają manuskrypty zakonne, a pośród nich różnorodne tematycznie, rozmaite gatunkowo i stylistycznie teksty pisane w klasztorach żeńskich. Wiele pism i wielu autorów, w tym kobiet, które współtworzą dawną literaturę polską². Tu są też zakonnice — karmelitanki, norbertanki, ale zwłaszcza, a niebywale oficie, benedyktynki. Wiele tych pism ma charakter anonimowy, ale też spory zespół zapomnianych autorek kojarzymy już i nabieramy o nich wiedzy.

Odrębność a i liczebność kobiet piszących dawnej Polski dostrzegały na progu wieku XX prace już klasyczne: to Karol Estreicher w swej *Bibliografii* (w osobnych rozdziałach *Autorki*), to Wiktor Gomulicki i jego eseje historycznoliterackie³. Tamte obserwacje wciąż są cenne i nadal czekają, by je pomnożyć o nowe prace analityczne. Współcześnie gigantyczną pracę w tej mierze wykonuje dzisiejsza benedyktynka, siostra Małgorzata Borkowska (zob. Borkowska 2018/2019: 81–132).

Polskie kobiety piszące epok dawnych dostrzegają też badacze obcy (zob. Hawkesworth 2001: 24; Phillips 2001). Równolegle budzą uwagę autorki epok dawnych w innych literaturach europejskich. To choćby wybitne pisarki dawne francuskie, których rolę podkreśliła mediewistka Régine Pernoud (Pernoud 1990). To także odkrywane i doceniane dzisiaj (wydawane też na nowo) daw-

¹ Zob. rozdział *Inna historia literatury* w Czyż 1998.

² Por.: *Pisarki polskie...* 1998; *Kobieta...* 2008.

³ Odpowiednie ogniąwa w *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera wskazują: Jadwiga Czachowska i Roman Loth (Czachowska, Loth 1977: 78). Zob. też Gomulicki 1912.

ne, w tym barokowe, autorki portugalskie⁴. Także inne⁵. Cenna jest powszechna dzisiaj świadomość kreatywnej roli kobiet w kulturze europejskiej nie tylko w XIX i XX wieku, ale i — co już oczywiste! — epok dawnych.

Mniszka benedyktyńska, poetka późnego baroku Ludwika Szklińska współtworzy krąg autorek dawnej Polski, a pośród piszących jest, obok innych, kolejną aktywną artystycznie zakonnicą — pogłębiając obraz ekspresji kobiet w kulturze polskiej.

Wyłania się z wieloletnich już badań rozległa już panorama kobiet piszących w dawnej Polsce, tak w rozumieniu dosłownym (to jest kształconych tak, by mogły czytać i pisać, co, z czasem, było już powszechnie), jak i w wymiarze głębszym — twórczych.

Literaturę polską przecież otwiera kobieta, wczesnośredniowieczna Gertruda Mieszkówna, córka Mieszka II, jako najdawniejszy pisarz polski znany z imienia. Jej modlitwy pisane łacińską prozą poetycką inicjują polskie — i kobiece — pisarstwo u nas w sposób znakomity ([Gertruda Mieszkówna] 1998; Gertruda Mieszkówna 2003: 19–53). Zwłaszcza w epoce baroku potem coraz więcej autorek — kobiet piszących. To poetki, najpierw w XVII stuleciu Anna Zbąska (Stanisławska), a w XVIII wieku, z czasem na pograniczu baroku i oświecenia: znakomita Elżbieta Drużbacka, mało wciąż rozpoznana Antonina Niemiryczowa, mistrzowska autorka *Pieśni sobie śpiewanych* Konstancja Benińska (zob. Czyż 1988; Czyż 2019; Stasiewicz 1992). To, także, autorki pism prozą: karmelitanka Marianna Marchocka, autorka pierwszej autobiografii kobiety polskiej, to benedyktyńska Magdalena Mortęska⁶.

Kobiety piszące, albo... mówiące. Część tekstów powstała bowiem jako literatura ustna. Oba dzieła Mortęskiej mają finalnie taki, oralny, charakter (nie wnikamy w poznawane i unaoczniane lektury jako glebę dla tekstu) — jako wykłady dla zakonnic, proza wypowiedziana. Autorki ujawniały się często pośród zakonów żeńskich. Dowodzą, jak bardzo klasztor był żywym ośrodkiem duchowości i kultury. Były tu, prócz Marchockiej, inne karmelitanki (Nowicka-Struska 2015: 379–381). Były norbertanki (tu: Teresa Petrycówna — zob. Gwioździk 2015: 198–199; Kaczor-Scheitler 2012: 233–249). Jest cały krąg znanych z imienia, a mało wciąż rozpoznanych benedyktynek: Eleonora Kazanowska, Katarzyna Pomorska, Teofila Świeżawska, Katarzyna Wapowska, Tekla Wolska, Katarzyna Wybranowska⁷... Stoimy na progu badań nad tą spuścizną.

Potrzebne są tak badania, jak i spokojna praca edytorska, by rozległy zespół — rozproszonych w rękopisach z XVII i XVIII wieku — tekstów udostępnić.

⁴ Por.: da Silva 2016. Prof. Anna Kalewska z Uniwersytetu Warszawskiego ma serdeczne słowa mojej wdzięczności za wskazanie tej edycji.

⁵ Zob. Czyż 2017: 603 i nast. Tamże bibliografia przedmiotowa.

⁶ Zob.: Tomasz 2017 (tam literatura przedmiotu); Kaczor-Scheitler 2005: 92 i nast.

⁷ Ograniczamy się do rękopisów pobenedyktyńskich z epoki baroku w Bibliotece Jagiellońskiej i Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu.

2. Zapomniana, odkrywana poetka

Ludwika Aldegunda Szklińska żyła w klasztorze benedyktynek reformy chełmińskiej we Lwowie. Aldegunda to imię zakonne. Archiwalia wymieniają jej postać pośród mniszek tego domu (Szylar 2015: 19).

Urodziła się około roku 1715⁸. Zmarła 6 IV 1801, mając 86 lat, z tego 70 lat przeżyła w zakonie (Borkowska: 2008: 32). Profesję zakonną złożyła 8 V 1731. Mniszki wspominały, że była „utalentowana muzycznie”, umiała grać na skrzypcach i pięknie „śpiewać choralem” (czyli w chórze — Borkowska 2008: 42, 93). W bibliotece klasztoru benedyktynek w Sandomierzu zachowała się jej zwięzła rękopiśmienna charakterystyka:

Wiele ksiąg duchownych i ćwiczeń oraz porządków zakonnych i innych potrzebnych rzeczy własną ręką napisała.⁹

Znamy przejawy jej działalności klasztornej. Była dwukrotnie mistrzynią nowicjatu i przez kilka lat przeoryszą. Dochował się, dzisiaj w opactwie benedyktynek w Krzeszowie, zapisany przez Ludwikę Aldegundę Szklińską we lwowskim klasztorze *Porządek godzin i zabaw zakonnych przez cały dzień w regule opisanych*, także *Porządki chorowe na niektóre dni przez rok z starych przepisane R.P. 1780 słowo w słowo*, wreszcie *Porządki chorowe na wszystkie dni w roku spisane w roku Pańskim 1748 [...] na nowe przepisanie [...] w Roku Pańskim 1780*¹⁰. Zapiski powstały w roku 1780, ale odwołują się i do notatek wcześniejszych. Stanowią cenny i barwny obraz życia klasztoru, opisy ceremonii liturgicznych, unaoczniają kulturę duchową, także kulturę muzyczną. Znamienne, że w relacjach spisanych przez siostrę Szklińską

zwraca uwagę wielkie znaczenie przywiązywane do brzmienia dzwonów. Było ich kilka, różniących się wysokością i głośnością dźwięku: dzwon (dzwonek) refektarski, mały dzwonek, średni dzwon, wielki dzwon (Borkowska 2008: 64).

Opisy obyczajów klasztornych odsłaniają pod piórem Szklińskiej barokową teatralizację wyobraźni i zachowań:

W Wielki Piątek rano przede dniem o godzinie którą przełożona naznaczy kazanie, na które skoro zakołacą, schodzą się do refektarza i dyscyplinę biorą [...]. Po kazaniu wszyscy padłszy krzyżem na ziemię pieć pacierzy mówią, potym, gdy znak da Przełożona powstaną, wziaszy krucyfiks na ziemi położony, zaczną śpiewać pieśń *Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie*, klęcząc, a w tym wierszu „wnet się rzucili” powstają, i tak śpiewając za onym krzyżem z procesją idą do refektarza [...] odśpiewawszy pieśń, psalmy pokutne czytają, przyszedłszy do psalmu

⁸ Tu i dalej szczegóły życia według jedynego dostępnego biogramu w pionierskim słowniku Borkowska 2008: 240.

⁹ Borkowska 2008: 93. Dziś jest to Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu.

¹⁰ Rękopisy opisała: Magdalena Walter-Mazur (2013: 51).

Miserere zastanowią się [zatrzymają się — M. W.-M.] trochę aż siostry rozbiorą się i dyscyplinę biorą [...]. Skończywszy psalmy ido po jednej kańda do pocałowania krucyfiksa, to skończywszy, tamże rozmyślania odprawują, nie idąc do kościoła dla rozerwania [tj. rozproszenia — M. W.-M.], bo tam kołacą koło grobu. [...] Po nieszporze Pogrzeb Pański. Po schowaniu do grobu Pana Jezusa, skoro skończą Kapłani responsoria, zaraz śpiewają cichemi głosami fraktem i pieśni o Męce Pańskiej, i cały dzień tym się bawią. [...] Zakołączą na to nabożeństwo, którego taki jest porządek: naprzód przed kratą na dole, postawi Panna Zakristianka Pana Jezusa, w trumience, na mareczkach. Tamże się znijdą Panny zakonne wszystkie i zaczną *Litanię o Imieniu Pana Jezusowym*; dwie PP intonują, a wszystkie odpowiadają; idą wszystkie parami z zapalonimi świecami; jedna w przód idąc niesie krzyż, a cztery starsze mateczki z Ciałem umarłego Pana Jezusa; niosą na chór i tam na miejscu zgotowanym na to postawią i litanie skończą. Całę powinni śpiewać nic nie opuszczając [...]. Potom jedna czyta co czasowi i nabożeństwu temu służące, i kiedy skończy, dwie albo trzy Panny śpiewają które pieśni o Męce Pańskiej po strofie iednej, a insze wszystkie dyscyplinę czynią; tak po siedm razy; gdy się to odprawi krzyżem leżą mówiąc siedm pacierzy i *Wierzę w Boga*, a gdy da znak Przelóżona, powstają z krzyża i zaczną śpiewać *Jezu Chryste Panie mily*, skończywszy rozejdują się na uspokojenie do cel, a drugie, których naznaczy Panna Kantorka parami śpiewają po dwie godziny *Żołtarz* [psałterz] we dnie i w nocy, kiedy cicho i milczenie w kościele; albo cicho fraktują wedle sposobności i nabożeństwa swego.¹¹

3. Zakonna kultura literacka

Ludwika Szklińska na pewno kopowała teksty (zob. Gwioździk 2015: 181). Pisała też własne. Była kopistką? Redaktorką? Autorką? Wszystkim po trosze. Jest to powszechnie pośród zakonnej kultury literackiej epok dawnych. I jest oczywiste. Ściśle i rygorystycznie — dosłownie — pojęte autorstwo tekstu nie było doniosłe ani jako praktyka pisarska, ani, tym bardziej, postulat wobec osoby kształtującej tekst: zakonnika, mniszki. To się stało dobitne w romantyzmie. Cała mnogość tekstów przedromantycznych powstała inaczej, mniej ekspresyjnie, a bardziej retorycznie, mniej jako prosta — a dosłownie pojęta — jednorazowa prywatna ekspresja, a bardziej: jako struktura konfesjonalna do ponawiania, jako model wyznania, które ktoś inny, ktoś dalej podejmie i ponowi.

Filologiczna akrybia w duchu genetyzmu nie bardzo od strony metodologicznej dopomoże, choć konkretne ustalenia mogą być doniosłe. Należy od razu jednak zaznaczyć, że obcujemy tu z autorstwem funkcjonalnym, które dotyczy tego oto unaocznienia tekstu, tej, zjawiskowej, jego postaci.

¹¹ Borkowska: 2008: 66–67. Badaczka podała transliterację tekstu Szklińskiej — całość przetwarzam tu do postaci transkrypcji.

A kto piórem gęsim na pergaminie lub, potem, papierze wiersz zapisał — to kopista może, także redaktor, więc i... autor. To w średniowieczu benedyktyń ze Świętego Krzyża, Andrzej ze Słupi i jego — jego! — *Pieśni lysogórskie*, w tym arcydzieło „Posłuchajcie, bracia miła” (zob. Elżanowska 1997: 131–159). To także zakonnice, benedyktynki, w tym pewno i Aldegunda, a „w świecie” Ludwika Szklińska.

Benedyktynki reformy chełmińskiej uformowały własną kulturę duchową i literacką. Biblioteka stanowiła w każdym klasztorze miejsce szczególne i ważne dla sióstr, zasobne w księgi, obfite w mądrość, a lektura tekstu, obcowanie z książką drukowaną, kopowanie pism, formowanie, wtórne, nowych ksiąg (książeczek zwykle, bo maleńkich formatem) rękopisemennych, podejmowane próby interpretacji, powstające w tym kręgu teksty własne mniszek — ukazują wymiar hermeneutyczny pojętej szeroko kultury literackiej benedyktynek.

Jest to ognisko ciekawej i głębokiej — dzisiaj od podstaw badanej oraz docenianej — kultury literackiej, którą ujawniły zakonnice dawnej Polski, w tym także karmelitanki bose (por. Popławska 2006).

4. Matka Mortęska

Dla benedyktynek rolę podstawową w tym procesie wszechstronnego rozwoju odegrała postać wybitna — matka Magdalena Mortęska (1554–1631), ksieni klasztoru w Chełmnie na Pomorzu nad Wisłą oraz inicjatorka, pomysłodawczyni nowatorskiej i, jak pisze historyk, „głębokiej” reformy zgromadzenia, określonej związle jako chełmińska¹². Już od etapu nowicjatu mniszek miały, wedle założeń reformy chełmińskiej, kłaść nacisk — jak pisze trafnie współczesna benedyktynka — na „formację wewnętrzną”, kształtać życie duchowe, czytać i rozpatrywać analitycznie teksty, a wreszcie pisać, co oznaczało, w swej jasności postulatu i powszechności działań pośród mniszek, rewolucję, której istotę oddaje zwięzły okrzyk: kobiety piszą! (Borkowska 1996: 295). Benedyktynki kongregacji chełmińskiej nadto otwierały szkoły klasztorne dla dziewcząt — spełniając ważną rolę w historii edukacji kobiet w Polsce (Borkowska 1994: 85–112; Szykar 1994: zwłaszcza s. 57; zob. także: *Miedzy mistyką... 2017*).

Dbały o sztukę, wrażliwe na piękno liturgii i muzykę sakralną. Matka Mortęska „była wielką miłośniczką muzyki” wczesnobarołowej, a miasto Chełmno zyskało dzięki temu piękny, „manierystyczny” w stylu, „prospekt organowy” w kościele świętych Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty (Manfeld 1983: 34). Można mówić o dojrzałej „kulturze muzycznej” benedyktynek chełmińskich (Walter-Mazur 2014). Siostry rozwijały też, z czasem, klasztorne sceny teatralne — tę działalność benedyktynek odsłaniają dziś kwerendy archiwalne, które ukazują i sztuki pisane w kręgu mniszek, jak komedia *Cno-*

¹² Z obszernej już literatury przedmiotu zob. zwłaszcza: Górska 1971; Borkowska 1980; Borkowska 2002; Czyż 1995; Czyż 1998; Derwich 2004: 158.

ta nagrodzona Teofili Rozwadowskiej, zaprzyjaźnionej z mniszkami w Nieświeżu (gdzie żywe było oddziaływanie teatru dworskiego Franciszki Urszuli Radziwiłłowej — zob. Borkowska 1991: 329–336). Odsłania się dzisiaj w badaniach „środowisko zakonne” klasztorów żeńskich — benedyktynek chełmińskich zwłaszcza — aktywne pisarsko i gromadzące istne „talenty literackie” (Targosz 2002: 46–47).

Mortęska zaistniała jako autorka dwóch dzieł prozą. To *Rozmyślania o Męce Państkiej*, także *Nauki duchowne* ([Magdalena Mortęska] 1937 (przedruk: Poznań 2009); Mortęska 2003: 33–60). Jest autorką, bo oba te zespoły nauk wygłaszała. Karol Górski z trafną intuicją wiązał, dochowane anonimowo, *Rozmyślania* z osobą Mortęskiej. A zaistniała jako autorka — unaoczniając własne doświadczanie egzystencji, namysł nad byciem, również przeżycia, lektury. Związek jej z powstającym tekstem należy tu pojmować także jako owo autorstwo funkcjonalne wówczas, gdy była relatorką tekstów czytanych i przyswajanych, ale bo też w kulturze literackiej dawnej, przedromantycznej ponawianie, imitacja, emulacja... to aksjomat strategii pisarskiej, a literalnie pojęta oryginalność nie stanowi postulatu i nie jest dla nas warunkiem *sine qua non* w toku orzekania o autorstwie.

Tak bywa w modlitwach Gertrudy, w liryce Sebastiana Grabowieckiego, o pieśniach Jana Kochanowskiego oczywiście już nawet nie wspominając, tak jest i u Mortęskiej¹³.

Zestawienia filiacji filologicznych są zasadne i pomocne. Nie powinno to jednak ograniczać interpretacji do ujęć w duchu genetyzmu, który miałby przekreślać możliwość rozpoznania autonomicznej przestrzeni tekstu. Owszem, studium suwerennego tekstu jest możliwe i niezbędne! Rozpoznania filiacji prozy Mortęskiej pogłębiają proces rozumienia osoby i dzieła, ale nie umniejszają jej wagi i pochopny byłby gest oddalania obu dzieł od osoby ksieni chełmińskiej¹⁴.

Oba dzieła prozy barokowej zaistniały poprzez Mortęską i w jej kręgu jako jej ekspresja i nauki — jej dar dla mniszek.

Wielka tu intensywność myśli, esencjalność obrazów, wrażliwość na symbol, dynamika wyobraźni. Wszystko to cieszy, a odsłania też kulturę artystyczną, literacką. W takim kręgu powstawały pisma innych benedyktynek.

Mortęska jest jednak najwybitniejsza. Dziś toczy się jej proces beatyfikacyjny.

5. Zapiski pośród książek i manuskryptów

Charyzmat wybitnej ksieni oddziałał na cały krąg benedyktynek epoki baroku, sięgał głęboko w wiek XVIII. We lwowskim klasztorze inspirującą rolę odgrywał wieloletni — przez 38 lat — spowiednik zgromadzenia, szano-

¹³ Por. *exemplum jako pars pro toto*: Pietrusiewiczowa 1939.

¹⁴ O tych rozpoznaniach genetycznych zob.: Kapuścińska 2015 (zwłaszcza s. 180–188).

wany przez mniszki jezuita ksiądz kanonik Kazimierz Mazurkiewicz, który cenił dobrą lekturę i doradzał, a wprost podsuwał siostrom, księgi „na posilenie”, bo

dusza kiedy książkami [...] zabawia się, czerstwa jest i rześka

— jak zapisano na jego portrecie olejnym, dzisiaj przechowywanym w opactwie benedyktynek w Krzeszowie, upamiętniając znamienny rys działalności duszpasterza (cyt. za: Gwioździk 2001: 59).

Również Ludwice Szklińskiej kapelan przekazywał „starannie przez siebie dobierane tytuły, niejednokrotnie opatrzone konkretnymi wskazówkami”, zalecając, by tomy studiowała i — zachowała (Gwioździk 2001: 59). Osoba Aldegundy Szklińskiej przewija się w korespondencji kapłana, która wymaga osobnej lektury (Borkowska 2008, przypis 8). Wiele w tych listach przejawów troski o mniszki, ale i o... książki, polecane im oraz innym pobożnym penitentkom. Ofiarowując swej krewej tom do czytania umiał opisać książkę z czułością:

...bardzo to wielka staruszka, bo [...] już dzisiaj ma lat sto dwa. Przyoblekiem ją w sukienkę nową, bo była wielki obdartus

— gdzie „sukienka” to, rzecz jasna, nowa oprawa introligatorska (Gwioździk 2001: 73). Dowodzi to pośrednio, jak bardzo książki te czytano, jak intensywnie one, w kręgu lwowskiego klasztoru benedyktynek, służyły do pracy wewnętrznej.

Szacunek dla książek, istny ich kult, w epoce polskiego baroku już opisano (por. Bieńkowska 1976). Przejawem tej postawy jest zwiędły apel księza-spowiednika do jednej z mniszek:

Pamiętaj codziennie z ksiąg duchowych nabywać mądrości, bo nic ciemniejszego jako panieństwo bez oleju...

— z kapitałną, zda się, aluzją do ewangelicznej przypowieści o pannach roztropnych i pannach głupich (Mt 25, 1–13) (Gwioździk 2001: 83).

Ludwika Szklińska, jak inne siostry, zapisywała własne oraz kopowane spośród lektur, wiersze, także medytacje prozą (Gwioździk 2001: 89). Można i warto jednak (wobec złożonego charakteru wszelkich tu dociekań dotyczących autorstwa, atrybutacji tekstów) mówić o, właściwiej benedyktynek chęmińskim, kulturze literackiej, czy wprost o — szkole pisarskiej¹⁵. Prócz książek drukowanych wiele tu znaczą te — rękopiśmienne, to jest manuskrypty jako pisma własne albo kopowane.

To byłby intertekstualny krąg lektur, inspiracji jako gleba dla własnych prac pisarskich. Mniszki benedyktyńskie kształtoły swoje życie duchowe i pracę artystyczną jako hermeneutyczną próbę dialogu z wielką i szacunkową tradycją.

¹⁵ Mając w pamięci ostrożny wywód Anny Kapuścińskiej, ale nie podzielając jej jednoznacznych zastrzeżeń — por. Kapuścińska 2015: 181 (przypis 32).

6. Pisma Ludwiki Szklińskiej

Ludwika Szklińska zapisała wiele. Można z nią wiązać zespół rękopisów powstały w klasztorze lwowskim. Ten zespół oprawnych tomów rękopiśmiennych znajduje się dzisiaj w Bibliotece Jagiellońskiej. Znane są także inne manuskrypty, w innych zbiorach, oznaczone jako zapiski siostry Aldegundy.

Była tu kopistką, redaktorką, może być i ostrożnie traktowana jak autorka, biorąc pod uwagę wszystko to, co o autorstwie, także funkcjonalnym, pośród klasztornej kultury literackiej epoki baroku już tu powiedzieliśmy. Teksty, poetyckie zwłaszcza, krążą między rękopisami i drukami, dostępne w rozmaitych przekazach, spisane różnymi rękoma, sygnowane — jeśli sygnowane — przez wiele osób... Współtworzy ten obieg tekstów i Ludwika Szklińska.

Oba jej obszerne, wspomniane już, zespoły zapisków z 1780 roku — *Porządek godzin i zabaw zakonnych przez cały dzień w regule opisanych* oraz *Porządkи chorowe na niektóre dni przez rok z starych przepisane* — stanowią bezcenne świadectwo życia klasztoru, dokumentację obyczajów i duchowości mniszek benedyktyńskich.

Dochował się tom rękopiśmienny *Pieśni nabożne*. Jest to rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, opatrzony sygnaturą 7479. Pieśni zostały „spisane”, jak podaje strona tytułu, w roku 1738. Foliał zawiera zszyte karty z zapisami pieśni o, niewątpliwie, rozmaitej proweniencji, niejasnym często autorstwie, także kolędy¹⁶.

Wiersz „Pieśń o wieczności” z tego zasobu spotkamy też w tomie jezuity Józefa Baki *Uwagi*, wydanym w Wilnie w 1766 roku. Stylem księdza Baki wydaje się ułożone *Uważanie życia ludzkiego* — jakkolwiek, przez wzgląd na chronologię, chciałoby się mówić o... stylu Szklińskiej w tekście Bakańskim, a w istocie ta dykcja i topika, lwowskiej benedyktynek i wileńskiego jezuity, czerpią z wyobraźni religijnej renesansu i baroku¹⁷. Pełna ekspresji „Pobudka duszy do powstania z grzechów” stanowi parafrasz znanej pieśni „Ocknij się, Lechu”, której ślady przetrwały, jak pisała Paulina Buchwald-Pelcowa, „całą epokę saską [...] w kancionałach katolickich”, a znajdowała się także w rękopiśmiennych sylwach (Buchwald-Pelcowa 1968).

Osobny wątek zbioru Ludwiki Szklińskiej stanowią pogłosy *Pieśni nad pieśniami*, jej alegorezy, która temat miłosny starotestamentalnej księgi ujmowała jako mistyczne zmagania oblubieńcze Boga i człowieka. Ta interpretacja jest pośród benedyktynek chełmińskich powszechna. Znamienne, że w bibliotece klasztoru w Sandomierzu znalazły się, pod sygnaturą A-99, w jednej z dochowanych wersji rękopiśmiennych, *Nabożne westchnienia*, wysnuty z takiej alegorezy emblematyczny zbiór, który swobodnie (na co pozwalała *aemulatio* jako praktyka estetyczna), a nawiązując do cyklu *Pia desideria* jezuity

¹⁶ Zob. opis w: *Inwentarz rękopisów...* 1966: 175.

¹⁷ Por.: rozdział *Księda Baki pareneza negatywna. Erazm z Rotterdamu źródłem „Uwag”* w Czyż 2019; Eustachiewicz 1966.

Hermana Hugona, ułożył, jak wykazała pasjonująca kwerenda badawcza, polski jezuita Mikołaj Mieleszko (por. Kaczor-Scheitler 2015).

Zbiór dostępny jest w nowych edycjach¹⁸.

Alegorezę *Pieśni nad pieśniami* podjął w kręgu benedyktynek chełmińskich wybitny jezuita, pisarz i mistyk Kasper Drużbicki, którego mistrzowska proza medytacyjna *Rozmyślania sandomierskie* unaocznia klimat duchowy, w którym kształtało się życie wewnętrzne benedyktynek kongregacji chełmińskiej (zob. edycję Drużbicki 1992).

Znalazły się w zespole *Pieśni nabożnych* zapisanym przez Aldegundę Szklińską także kolędy.

Osobne miejsce zajmuje tam wreszcie operująca mową symboliczną proza medytacyjna — rozmaicie dookreślane w tytułach *Nauki* oraz *Rozmyślania*. Są to wybitne przykłady gatunków literatury stosowanej (tak nazywa teksty użytkowe Stefania Skwarczyńska), częstych w kręgu literackim benedyktynek chełmińskich, a obecnych i pośród prozy Magdaleny Mortęskiej¹⁹. Tak oto praca pisarska Ludwiki Szklińskiej wiernie wpisuje się w szkołę pisarską benedyktynek epoki baroku.

Ciekawa jest jej antologia *Duchowna melodia albo pienią ustawnie nie ustającej nigdy chwały Bożej, wynalezione z różnych autorów* w rękopisie BJ sygn. 7481 — datowanym 22 czerwca 1760 (zob. *Inwentarz rękopisów...* 1966: 175–176 (przypis 36)). Otwiera ten zbiór znakomita *Przemowa do [...] czytelnika*. Są dalej teksty rozmaitych autorów, w tym Jana Stanisława Jabłonowskiego.

Teksty poetyckie Ludwiki Szklińskiej znajdują się w, omówionych już, dwóch rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej o sygnaturach 7479 i 7481. Naj pewnością zapisane zostały ręką siostry Aldegundy. Pochodzą z klasztoru we Lwowie.

Jesteśmy w toku żmudnego zgłębiania dorobku kolejnej kobiety piszącej w dawnej Polsce: jej zapiski, teksty własne, kopie, komplikacje, antologie... stanowią bezcenne świadectwo.

7. Samoświadomość i melos

Ciekawe u Szklińskiej, a wcale nieczęste pośród pism benedyktynek, są przejawy — samoświadomości estetycznej, osobliwe komentarze do własnego warsztatu

Taki charakter ma wstęp do zbioru *Duchowna melodia*. Podaję go niżej z ortografią uwspółczeszoną, a z interpunkcją wedle retoryczno-logicznych zasad, znamiennych dla epoki baroku²⁰ — przymierzając się tak do wydania większego zasobu tych pism:

¹⁸ Pozwala to prześledzić proces ustaleń atrybucyjnych: Herman Hugo, Anonim Sandomierski 2003; Mieleszko 2010.

¹⁹ Por. rozdział *O pojęciu literatury stosowanej* w: Skwarczyńska 1932.

²⁰ Zob.: rozdział *Retoryczno-logiczny system interpunkcji jako problem edytorski. Czasy renesansu i baroku* w Czyż 2019.

Masz, łaskawy czytelniku, melodią duchowną jakoby snopek z różnych kłosów i pól zebrany. Ten to nucąc sobie o Bogu <i> duszy, iżem mogła i gdzieś słyszała koncert wdzięcznego wzdychania odzywającego się do Boga <i> serca, wszystko to zebrałam w tej księdze, abym ci muzykę duchowną wystroila.

Licha i szczupla ta praca moja, ale że mi wiele pomogła do ustrzeżenia się przeskód w duchu, przetoż ją i tobie polecam. Racz przyjąć mile. Upewniam, że kiedy do tej melodii przywykniesz, w samym uspokojeniu serce twoje brzmieć będzie tonem aktów miłości Boskiej.

Co zaś się podobać nie będzie, pochwał przynajmniej umysł, jeżeli nie dzieło, a mojej niedoskonałości u siebie wybacz, u drugich ją i mnie samę wymów.

Ja tylko z serca pragnę i z tym się protestuję, aby każdą i w każdej pisania literze <na> koniec Bogu większej czci i chwały przybywało, a sercu memu większej i coraz większej, gorętszej miłości ku Bogu przymnażało.

Cały zespół tekstów jest rozległą wielotematyczną i polifoniczną całością, ale zespalałaby ten zbiór jasna samoświadomość piszącej, że daje — „plenia ustawne”. Szklińska gromadzi tu zatem poetyckie modlitwy, których śpiewność, muzyczność są oczywiste.

Tak samo wyraziste i śpiewne są teksty zawarte w zbiorze wcześniejszym, *Pieśni nabożne*. Tu emanuje śpiewnością znakomita „Pieśń usypiająca w sercach ludzkich Jezusa”, która zaczyna się jak intymna kołysanka:

Ach, mój Jezu, mój kochany, toć to twarde łoże,
Zdejmę ja Cię z tego Krzyża, w sercu mym położę.
Boś zboleły, zbicowany, okrutnie zraniony,
Trzeba żebyś w sercu moim był uspokojony.

Niechże będzie serce moje za lózeczko Tobie,
Zasypiajże, śliczny Jezu i odpocznij sobie.
Cicho cicho, duszo moja, niech będzie najciszej,
Niech usypia w sercu moim Jezus mój najmilszy.
Nie kołataj defektami, nie budź Go grzechami,
Uspokój Go w sercu swoim świętymi myślami.
Zasypiajże słodki Jezu w mym sercu miluchno
A ja Tobie, Stwórcy memu, zaśpiewam cichuchno.

Cichy monolog do Chrystusa, nie jako Dzieciątka, ale umęczonego na Krzyżu — ma w sobie ton intymnej czułości. Jest to zarazem monolog do samej siebie, osobiowe *soliloquium*. Tak się ujawnia tkliwa kojącą bliskość z umęczonym Zbawicielem.

W tej śpiewnej, a bodaj dosłownie melicznej, liryce ujawnia się wrażliwość muzyczna autorki, o której wiemy z jej biografii.

Taki ton ma liryka metafizyczna późnego baroku. Ta pośród jezuitów, karmelitanek, benedyktynek, autorska, ale i krążąca jako teksty do ponowienia i od nowa autorskiej ekspresji. Wiersze te stanowią wyzwanie filologiczne i edytorские. Dochowane w rękopisach — potrzebują wydań.

Ludwika Szklińska niezależnie od wszelkich dalszych prac tekstologicznych i edytorskich wokół jej rękopisów — już teraz ujawnia się jako wyrazista osobowość pośród kultury duchowej późnego baroku w Polsce. Mniszka i poetka współtworzy twórczy krąg dawnych kobiet, które, oddane Bogu i modlitwie, zarazem — wytrwale piszą.

BIBLIOGRAFIA

I. Źródła:

- Drużbicki Kasper. Rozmyślania sandomierskie. Podał do druku Antoni Czyż. *Ogród* 11–12/3–4 (1992).
- [Gertruda Mieszkówna] *Modlitwy księżej Gertrudy*. Tłum. Brygida Kürbis. Kraków-Tyniec 1998.
- Getruda Mieszkówna. Modlitewnik. Tłum. Artur Andrzejuk. *Ogród* 21–22/1–2 (2003): 19–53.
- Herman Hugo, Anonim Sandomierski. Pia desideria [...]. Nabożne westchnienia. Podał do druku Stanisław Szczęsny. *Ogród* 23–24/3–4 (2003).
- Mieleszko Mikołaj. *Emblematy*. Oprac. Radosław Grześkowiak, Jakub Niedźwiedź. Warszawa 2010.
- Mortęska Magdalena. Nauki duchowne. Oprac. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. *Ogród* 23–24/3–4 (2003): 33–60.
- [Magdalena Mortęską]. Rozmyślania o Męce Pańskiej. *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*. Wyd. Karol Górska. Poznań 1937 (przedruk: Poznań 2009).
- da Silva Fabio Mario [Organizaçāo, notas e estudos introdutórios]: *Maria da Mesquita. Memorial da Infância de Cristo e triunfo do Divino Amor*. São Paulo: Todas as Musas, 2016.
- [Ludwika Szklińska] *Pieśni nabożne spisane w roku Pańskim 1738*. Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 7479.
- [Ludwika Szklińska] *Duchowna melodia abo pienia ustawnie nie ustając nigdy chwały Boiskiej, wynalezione i z różnych autorów zebrane i spisane [...] w roku Pańskim 1760*. Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 7481²¹.

II. Literatura:

- Bieńkowska Barbara. *Staropolski świat książek*. Wrocław 1976.
- Borkowska Małgorzata. *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*. Tom III. Warszawa 2008.
- Borkowska Małgorzata. *Mniszki*. Kraków 1980.
- Borkowska Małgorzata. Nieznane listy Magdaleny Mortęskiej. Teksty i komentarz. *Ogród* 35–36/1–2 (2018), 37/1 (2019): 81–132.
- Borkowska Małgorzata. *Panny siostry w świecie sarmackim*. Warszawa 2002.
- Borkowska Małgorzata. Szkoła benedyktynek wileńskich. *Nasza Przeszłość* (Kraków) r. LXXXI: 1994: 85–112.
- Borkowska Małgorzata. Teatr w polskich klasztorach żeńskich XVII–XIX wieku. *Nasza Przeszłość* (Kraków) r. LXXVI: 1991, z. 2: 329–336.
- Borkowska Małgorzata. *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*. Warszawa 1996.
- Buchwald-Pelcowa Paulina. Pieśń „Ocknij się, Lechu”. Przemiany tekstu i jego rola w literaturze i życiu społecznym. *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej* z. 9–10, 1968.
- Czachowska Jadwiga, Loth Roman. *Bibliografia i biblioteka w pracy polonisty*. Wrocław 1977.

²¹ Z obu rękopisów, zapisanych przez Ludwikę Szklińską, korzystałem podczas kwerendy z autopsji. Nie zostały one jeszcze zdigitalizowane, ale będą wkrótce dostępne w wersji cyfrowej, także internetowo, jak mnie powiadomiono w liście elektronicznym z Oddziału Rękopisów BJ (z 11 V 2018).

- Czyż Antoni. *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
- Czyż Antoni. *Rojny i gwarny blask kultury. Literacka „varietas” i historyczne „multum” tekstów*. Siedlce 2019. [rozdziały: Księda Baki pareneza negatywna. *Erazm z Rotterdamu źródłem „Uwag”*, Benielskiej barokowa muzyka. „Pieśni sobie śpiewane” III, 20, Retoryczno-logiczny system interpunkcji jako problem edytorski. Czasy renesansu i baroku]
- Czyż Antoni. *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
- Czyż Antoni.: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
- Czyż Antoni. Radość i żal: słownik pisarek średniowiecznych. *Ogród* 31–34/1–4 (2017).
- Derwich Marek. *Klasztor i mnisi*. Wrocław 2004.
- Elżanowska Małgorzata. Pieśni lysogórskie. Prolegomena filologiczne. *Pamiętnik Literacki* 1997, z. 2: 131–159.
- Eustachiewicz Maria. *Twórczość Dominika Rudnickiego, 1676–1739*. Wrocław 1966.
- Gomulicki Wiktor. *Kłosy z polskiej niwy*. Warszawa 1912.
- Górski Karol. *Matka Mortęska*. Kraków 1971.
- Gwioździk Jolanta. *Biblioteka panien benedyktynek łacińskich we Lwowie (XVI–XVIII) wiek*. Katowice 2001.
- Gwioździk Jolanta. *Kultura pisma i książki w żeńskich klasztorach dawnej Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*. Katowice 2015.
- Hawkesworth Celia. *A history of Central Europe women's writing*. New York 2001.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Nr. 7001–8000. Część 1. Oprac. Anna Jałbrzykowska i Jerzy Zathey. Kraków 1966: 175–176.
- Kaczor-Scheitler Katarzyna. *Mystycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*. Łódź 2005.
- Kaczor-Scheitler Katarzyna. „Nabożne westchnienia” Mikołaja Mieleszki wobec piśmiennictwa ascetyczno-mistycznego. *Acta Universitatis Lodzienensis. Folia Litteraria Polonica* (Łódź) 30/4 (2015).
- Kaczor-Scheitler Katarzyna. Rola rozmyślań Teresy Petrycowej w procesie duchowej przemiany człowieka i ich związek z tradycją sakralną. W: *Piśmiennictwo sakralne w dziejach Polski do końca XVIII wieku na tle powszechnym*. Red.: Stanisław Bułajewski, Jan Cancewski, Andrzej Wałkowski. Józefów 2012: 233–249.
- Kapuścińska Anna. *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuizm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej — źródła, inspiracje, idee*. W: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red. Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015.
- Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red. Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 2008.
- Manfeld Bogusław. *Zespół zabytkowy Chełmna*. Warszawa 1983.
- Miedzy mistyką a codziennością. Magdalena Mortęska i jej rola w reformie trydenckiej. Red.: Paweł Hope, Żaneta Sztylc, Dariusz Zagórski. Pelplin 2017.
- Nowicka-Struska Anna. *Duchowość i piśmiennictwo karmelitańskie w Polsce XVII i XVIII wieku*. W: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015.
- Pernoud Régine. *Kobiety w czasach katedr*. Tłum. Iwona Badowska. Warszawa 1990.
- Phillips Ursula. *Polish women authors. From the Middle Ages until 1800*. London 2001.
- Pietrusiewiczowa Jadwiga. „Setnik rymów duchownych” Sebastiana Grabowieckiego w zestawieniu z „Rime spirituali” di Gabriele Fiamma. *Prace Polonistyczne* (Łódź) r. III: 1939.
- Pisarki polskie epok dawnych*. Red. Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.
- Popławska Halina. *Kultura literacka karmelitanek bosych w Polsce (XVI–XVIII wiek)*. Gdańsk 2006.
- Skwarczyńska Stefania. *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
- Stasiewicz Krystyna. *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.

- Szylar Anna. *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616–1865*. Lublin 1994.
- Szylar Anna. *Piôro żadne nie jest w stanie wyrazić jej zalet. Listy informujące o śmierci mnisiem adresowane do opactwa benedyktynek w Sandomierzu w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (1781–1897)*. Wrocław 2015.
- Targosz Karolina. *Piórem zakonnicy. Kronikarki w Polsce XVII w. o swoich zakonach i swoich czasach*. Kraków 2002.
- Tomasz Adam. *Zapoznane dziedzictwo: Marianna Marchocka*. Ogród 31–34 / 1–4 (2017).
- Walter-Mazur Magdalena. *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*. Poznań 2014.
- Walter-Mazur Magdalena. Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej. *Hereditas Monasteriorum* (Wrocław) r. II: 2013.

Антони Чиж

**СПИСАТЕЉИЦЕ У ПОЉСКОЈ ИСТОРИЈИ. ПЕСНИКИЊА
И МОНАХИЊА ЕПОХЕ БАРОКА — ЛУДВИКА ШКЛИЊСКА**

Резиме

Нова историја књижевности отвара до сада мало изучена поља. У истраживањима польске књижевности пажњу у великој мери привлаче и списатељице. Интересантне и мало познате јесу ауторке ранијих епоха. Важно је и чињеница да је и први польски писац у средњем веку била жена — принцеза Гертруда, кћерка краља Мјешка II, аутор молитвеника написаног на латинском језику. Епоха барока је такође имала значајне жене-писце.

Једна од њих била је Магдалена Мортенска, бенедиктинац, мистик, реформатор сабора и аутор рефлексивне прозе, коју је у виду лекција преносила послушницима. Она је такође подстицала монахиње да и саме пишу и излажу своја унутрашња искуства и рефлексије, из чега ће се изродити школа Мортенске. Њој је припадала и монахиња Лудвика Шклињска (око 1715–1801) из бенедиктинског самостана у Лавову. Имала је дар за музику, свирала је виолину, лепо је певала, а имала је и таленат за писање. Оставила је два тома прозе — колоритне описе монашких обичаја (1780). Написала је и две збирке песама — *Песме љубожнє* (1738) и *Духовна мелодија* (1760). У њима су сабране њене ауторске песме и поезија која је кружила међу самостанима. Оне припадају барокној метафизичкој поезији. То су важни стожери монашке духовне и књижевне културе пољског барока. Сва дела сестре Шклињске још се налазе у рукописима.

Песникиње у XVIII веку у Польској нису само велике и познате Елжбијета Друшбацка и Констанција Бењиславска, већ и новооткривена монахиња Лудвика Шклињска.

Кључне речи: списатељице, епоха барока у Польској, бенедиктинци, метафизичка поезија женских монашких редова.

Adriana Pogoda-Kołodziejak
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

Adriana Pogoda-Kołodziejak
Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

„ENERGIA NARODOWA”¹ WIATRU OD MORZA
STEFANA ŹEROMSKIEGO. RECEPCJA UTWORU
W 1922 ROKU

„NATIONAL ENERGY” IN WIND FROM THE SEE
BY STEFAN ŹEROMSKI. THE RECEPTION
OF THE WORK IN 1922

Stefan Źeromski był wielkim autorytetem dla polskiej inteligencji. W jego książkach, które powstawały w latach zaborów, widać ogromną wiarę w to, że ma ona do wypełnienia zadanie moralnej odnowy narodu poprzez kształtowanie postaw patriotycznych. W *Wietrzu od morza* pisarz tchnie „narodową energię”, która zaraz po odzyskaniu niepodległości jest tak potrzebna i to nie elitom politycznym ale przede wszystkim zwykłemu, przeciętnemu obywateleowi, który bez względu na swoją indywidualną historię musi stawić czoła nowemu wyzwaniu, jakim jest odrodzona Polska. Źeromski nie bał się wielkich słów, były one w tym czasie konieczne i potrzebne, aby budować, kształtać i rozwijać „energię narodową” wśród Polaków. Nie ulega wątpliwości, że *Wiatr od morza* w pełni oddaje moc narodu polskiego.

Słowa kluczowe: *Wiatr od morza*, Stefan Źeromski, „energia narodowa”, odrodzona Polska.

Stefan Źeromski was a great authority for the polish intelligence. In his books, were written during the Partitions, we can see a powerful believe that it has the task to morally renew the nation by forming a patriotic attitude. In *Wind from the sea* the writer will infuse the “national energy” that shortly after regaining the independence is so much needed, not by the political elites, but chiefly by a regular, average citizen who, regardless of their individual history, has to face a new challenge that is the reborn Poland. Źeromski did not fear big words, at that time they were necessary and needed to build, form and develop the “national energy” among Polish people. There is no doubt that *Wind from the sea* fully expresses the might of the polish nation.

Key words: *Wind from the sea*, Stefan Źeromski, “national energy”, the reborn Poland.

¹ Określenie pochodzi z recenzji *Wiatru od morza* Stefana Źeromskiego, napisanej przez Wincentego Rzymowskiego (Rzymowski 1922).

Wiatr od morza — zarys genezy

Wiatr od morza stanowi wraz z utworem *Miedzymorze* i poematem *Wisła* trylogię nadmorską Stefana Żeromskiego. Bernard Chrzanowski² uważa, iż tekst zaczął powstawać w 1920 roku, kiedy Żeromski poprosił o dostarczenie mu literatury o Kaszubach oraz utworów pisanych w gwarze kaszubskiej³.

Dla mnie — pisał Wincenty Rzymowski — pierwszego z brzegu czytelnika, dzieło to jest jednym z naj żywotniejszych aktów energii narodowej, dochodzącej do poczucia i ujęcia swej treści. Jest świadectwem, jakie składa sama sobie moc niespożyta narodu. Jest — rzekłbym — pierwszą istotą nową, pierwszą duszą odrodzoną, pierwszym gościem, godnym wstępu do chramu wyjarzmionej ojczyzny (Rzymowski 1922).

Utwór wzbudził ogromne emocje wśród krytyków literatury, którzy z wielkim zaangażowaniem komentowali w licznych recenzjach *Wiatr od morza*. Pojawiały się w nich różnorakie określenia pracy Żeromskiego, takie jak na przykład: „podręcznik polskiej prozy”, „rapsod plemienny”, „bajeczna księga”, „czyn obywatelski”, „dzieło wielkiej sztuki” czy „triumf polskiego słowa”. Krytycy zachwycali się konstrukcją, kształtem artystycznym, bogactwem języka, plastycznością opisów, dokładnością naukową (zob. Eile 1965: 194–196). Cóż takiego było w tym utworze, że krytyce używali tak wzniósłych słów? Jest to temat bardzo rozległy, podejmę jednak w tym artykule próbę ukazania „energii narodowej”, „pływającej” z utworu Żeromskiego w świetle wybranych recenzji⁴.

² Bernard Chrzanowski był prawnikiem i publicystą żyjącym w latach 1861–1944. Był działaczem niepodległościowym w Poznańskim oraz propagatorem polskości Pomorza. Był twórcą między innymi *Na kaszubskim brzegu, Nad polskim morzem, Z wybrzeża i o wybrzeżu* (zob. Krzyżanowski 1984, 1: 144).

³ Były to przede wszystkim książki i słowniki żyjącego w latach 1852–1902 kaszubskiego poety, folklorysty, dziennikarza i współtwórcy kaszubskiego języka literackiego Hieronima Derdowskiego (zob. Krzyżanowski 1984, 1: 185), jak też Aleksandra Majakowskiego, żyjącego w latach 1876–1938 działacza kaszubskiego, twórcy i ideologa ruchu młodokaszubskiego, wieloletniego redaktora i współpracownika czasopisma *Gryf, Gazeta Gdańska, Dziennik Gdańsk*, twórcy powieści w gwarze kaszubskiej *Żeće i przigodę Remusa i Zyjercadło kaszubskie*, (zob. Krzyżanowski 1984, 1: 627) oraz Floriana Ceynowy, kaszubskiego folklorysty, językoznawcy, pisarza i działacza politycznego, żyjącego w latach 1817–1881, który swoje badania na temat Kaszub zawarł w publikacjach źródłowych: *Obrazcy Kaszebskago narieczija, Sto frantóvek z południowej części Pomorza Kaszubskiego i Sbjör pjenj svajtovih*, zawierając w nich liczne pieśni, podania, bajki, przysłówia, opisy obyczajów i miejscowe nazewnictwo (zob. Krzyżanowski 1984, 1: 131). Z wydawanego w latach 1908–1913 w języku niemieckim organu prasowego Kaszubskiego Towarzystwa Ludoznawczego „Mitteilungen für kaschubische Volkskunde” (zob. Krzyżanowski 1984, 1: 336) oraz roczników literacko-etnograficznego miesięcznika krzewiącego ruch młodokaszubski pt. *Gryf* (zob. Szulc (red.) 1995, 6: 215) przyswoił Żeromski literaturze polskiej cały szereg wyrazów i nazw kaszubskich. Korzystał również z książki Bernarda Chrzanowskiego *Na kaszubskim brzegu* oraz ze słowników morskich (zob. Eile, Kasztelowicz 1976: 493).

⁴ Artykuł opiera się na recenzjach z 1922 roku, które ukazały się zaraz po wydaniu *Wiatru od morza*. W późniejszych latach ukazywały się również recenzje nawiązujące do tego utworu, jak np. Lam 1923, Zagórski 193.

Stefan Żeromski był wielkim autorytetem dla polskiej inteligencji. W jego książkach, które powstawały w latach zaborów, widać ogólną wiarę w to, że inteligencja ma do wypełnienia zadanie moralnej odnowy narodu poprzez kształtowanie postaw patriotycznych. Miłość do ojczyzny, społecznikostwo, poświęcenie własnego życia dla dobra ogólnego to postawy propagowane w jego utworach, takich jak m.in. „Siłaczka”, „Ludzie bezdomni”, „Popioły” czy „Wierna rzeka”. Wzbudzały one zachwyty wśród polskich czytelników, walczących o niepodległość państwa. Był on „nie tylko pisarzem, lecz przede wszystkim wielkim patronem tego pokolenia inteligencji, które budowało Niepodległą, [...] zaszczepił wiarę w ideały wolności, poszanowania każdego człowieka bez względu na jego status społeczny i wpuścił świadomość piękna bezinteresownej pracy dla kraju” (Kowalczykowa 2013: 7). Sam Żeromski w swoim odczycie wygłoszonym w Zakopanem w roku 1915 określił cel literatury, którym obok wartości estetycznej na pierwszy plan wysuwa się poszukiwanie drogi do szczęścia dla kraju Polaków. W 1918 roku, już w nowej rzeczywistości, Żeromski propaguje postawę bezinteresownego poświęcenia się dla ojczyzny oraz dokonuje reinterpretacji pojęcia patriotyzmu, co widoczne jest w napisanej w 1917 roku pt. „Wiśle” (Kowalczykowa 2013: 12–13).

W 1920 roku pisarz zamieszkał w wynajętym domu w Orłowie, do którego przyjeżdżała co roku i zbierała materiały do swojego literackiego zamierzenia. Dążył do dokładnego zapoznania się z życiem ludzi na wybrzeżu oraz działał w Towarzystwie Przyjaciół Pomorza, którego był współtwórcą. W tym samym roku, podczas plebiscytu na Mazurach, przebywał także „w Kwidzynie, Hławie, Suszu, Sztumskiej Wsi i Malborku. Poznał tam lepiej skutki długowiecznej germanizacji, zaglądał do zagród i chat, niosąc słowa pociechy i pokrzepienia, bywał na wiecach i uroczystościach narodowych, rozmawiał z członkami komisji koalicyjnej, wglądał głęboko w akcję plebiscytową, interesował się każdym szczegółem” (Kucharski 1989: 12). Tak samo interesował się kwestią dostępu do morza i kulturą Kaszubską. Latem 1921 roku, przebywając w Gdyni opublikował w dodatku do *Dziennika Gdańskiego* nr z 11 września fragment *Wiatru od morza* pt. „Smętek w wiośnianej dolinie” (zob. Paszek 2001: 166). Kolejnym wydanym fragmentem utworu był Łgorz przesyłany przez Żeromskiego 7 lutego 1922 do nowego miesięcznika poznańskiego *Strażnica Zachodnia*. 21 lutego tego samego roku zakończył całość swojego cyklu⁵, który ukazał się drukiem pod koniec marca lub na początku kwietnia w Wydawnictwie J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie. Drugie wydanie ukazało się w tym samym roku (zob. Eile/Kasztelowicz 1976: 512). Już na początku maja 1922 roku pojawiły się pierwsze, bardzo entuzjastyczne recenzje *Wiatru od morza*. Książka rozeszła się w trzy tygodnie, w liczbie 10 tysięcy egzemplarzy i tłumaczona była od razu na język francuski i rosyjski.

⁵ Istnieje teoria, według której Żeromski napisał fragmenty *Wiatru od morza* w latarni na Rozewiu. Do dziś to założenie nie jest udokumentowane, faktem jest jedynie to, że pisarz lubił tam przebywać wraz ze swoją rodziną i znajomymi, ale nigdy tam nie mieszkał (zob. Eile/Kasztelowicz 1976: 506).

ski. Również firma Wood et Co z Nowego Jorku poprosiła o autoryzację przekładu (Eile/Kasztelowicz 1976: 514).

Tytuły nadawane przez Żeromskiego utworom rzadko mają charakter informacyjny, lecz są zazwyczaj środkiem interpretacji emotywno-oceniającej. I tak, tytuł *Wiatr od morza* to symboliczne ujęcie zjawiska, które zaczerpnięte zostało przez pisarza z rzeczywistości (zob. Markiewicz 1977: 23). Znaczenie tytułu jest nie tylko trafne, symboliczne, realne, ale i tchnące optymizmem. Poprzez obrazy historyczne rozpoczynające się apostolską wyprawą i męczeństwem św. Wojciecha, a zakończone budową polskiego portu w Gdyni, zostało ukazane wiekowe niebezpieczeństwo grożące Polsce ze strony Niemiec. Pierwsze pięć opowieści *Wiatru od morza* („Napad Jutów”, „Smętek”, „Drang nach Osten”, „Śmierć świętego Wojciecha”, „Los Zbigniewa”) to cykl z najdawniejszych dziejów Pomorza, ukazujący germańskie parcie na wschód, okrutne zbrodnie ludów północy w chrześciańskiej Europie. W czterech opowieściach poświęconych Krzyżakom („Poklon Hermana Balka”, „Rzeź w Gdańsku”, „Zagłada Dworu”, „Bitwa pod Świecinem”) najważniejsze są fakty historyczne, a przede wszystkim polityczna działalność Zakonu. Kolejne pięć utworów („Jan z Kolna”, „Kopernik”, „Fryderyk II na Pomorzu”, „Jan Dąbrowski pod Gdańskiem”, „Czarownica”) prezentują wydarzenia ze znacznymi lukami czasowymi. Życie odradza się po wypędzeniu Krzyżaków, aby już za moment dostać się w jarzmo Prus po pierwszym rozbiorze. Ostatni cykl to cztery opowiadania („Otto von Arffberg”, „Czekaj”, „Przy nowych fundamentach”, „Odjazd Smętka”) o czasach współczesnych Żeromskiemu. Pisarz podkreśla, że przemoc narodu nad narodem wynika z pruskiej zaborczości i bezwzględnego wyzysku. Ci, którzy budują port gdyński pochodzą z ziem byłych zaborów Polski. Jest to symbol zjednoczenia narodu wokół wspólnej sprawy, jaką jest odbudowa wyzwolonego państwa.

Po przeczytaniu utworu czytelnik ma przeświadczenie, że między Polakami a Niemcami nastanie pokój⁶, gdyż pomimo wielu negatywnych faktów historycznych, pojawiających się w książce pisarz nie głosił w niej nienawiści do Niemców, lecz, jak twierdzili krytycy, był bardzo obiektywny w swoich osądach, a książka ta, którą traktowano jak traktat polityczny, była wręcz próbą pojednania (zob. Eile 1965: 226). W rzeczywistości nie jest to żaden traktat polityczny, ani agitacja, ani rachunek krzywd polskich czy niemieckich. Jest to przedstawienie zdarzeń dziejowych w taki sposób, by czytelnik zrozumiał, iż historia kieruje się własną logiką, ma swoje prawa, które determinują zarówno jednostki, jak i narody. W *Wietrze od morza* w opozycji względem siebie stoją dwa czynniki: instynkt walki i zniszczenia oraz pokój i miłość. Bohaterowie są wcieleniem tych właśnie sił. Ostatnia opowieść cyklu niesie otuchę, wojna skończona a Polska odzyskuje nadmorską ojcowiznę, nienawiść zostaje zastąpiona ideą przebaczenia i pojednania (zob. Hutnikiewicz 2000: 222–223).

⁶ zob. Borowy, bez miejsca i roku wydania: 129.

Wiatr od morza „w oczach krytyków” w 1922 roku

Budowa portu w Gdyni, dostęp Polski do morza dawało poczucie przynależności do innych państw oraz poczucie tak wytęsknionej i wyczekiwanej przez naród polski wolności. Wszyscy pragnęli tej wolności, ale nie wszystkim odpowiadało pozytywne nastawienie Żeromskiego do pojednania z zaborcą niemieckim i chęć zamknięcia pewnego etapu dziejowego. „Energia narodowa” *Wiatru od morza* to przede wszystkim próba zjednoczenia polskiego społeczeństwa tak ogromnie zróżnicowanego w wyniku życia kilku pokoleń pod rządami zaborców.

Temu miało służyć sięgnięcia pisarza do źródeł: do gwary i do legend, by wszyscy czytelnicy mogli zrozumieć jedność narodu polskiego. Na tym właśnie polegał sukces *Wiatru od morza* i z tego też powodu nie dziwi fakt pojawienia się wielu skrajnych recenzji, gdyż były one uzależnione zarówno od przekonań politycznych krytyka, jak też jego przeżyć i oczekiwani wzgółdem nowo tworzącej się rzeczywistości politycznej. Jednak recepcja utworu była przede wszystkim pozytywna, co widać już było po tytułach niektórych recenzji, jak np. „*Wiatr od morza*” S. Żeromskiego. *Arcydzieło prozy polskiej* autorstwa Eustachy Czekalskiego, opublikowanej na łamach dodatku „*Powieść i nowela*” do 16 numeru czasopisma *Świat* w 1922 roku. Zwraca on uwagę na fakt, że pisarz potrafi suchym faktom i pojęciom nadać wartość artystyczną (zob. Czekalski 1922).

W czterech numerach „Rzeczpospolitej” z roku 1922 krytyk literacki i teatralny Adam Grzymała-Siedlecki, który nie był przychylny Żeromskiemu, zmienia swoje nastawienie względem pisarza i określa *Wiatr od morza* mianem „rapsodu plemiennego [...] kilkunastowiekowego istnienia narodu” (Grzymała-Siedlecki 1922a: 4–5). W drugiej części swojej recenzji opisuje kwestię morską jako temat przewodni dzieła (Grzymała-Siedlecki 1922b: 4–5), zaś w trzeciej zwraca uwagę na to, że utwór ten mówi o konieczności czuwania nad istnieniem narodu poprzez pielęgnowanie historii, gdyż jest ona punktem wyjścia dla przyszłości kraju (Grzymała-Siedlecki 1922c: 4–5). Dla niego walka i energia w *Wietrze od morza* stanowią siłę twórczą państwa, którą utożsamia z postacią Smętką⁷. Recenzent przedstawia walkę z germanizmem w duchu Romana Dmowskiego. Wyczuwa się tutaj silny kompromis chrześcijańsko-endecki, który prowadzi Grzymałę-Siedleckiego do bardzo indywidualizmu.

⁷ Prawdopodobnie w kulturze przedchrześcijańskiej było to bóstwo smutku, które potem stało się złym duchem i „najwyższym z diabłów”. Był on protektorem nierządu i często przybierał postać dziewczyny, stał na granicy dobra i zła (zob. Podgórcy 2005: 416). Po raz pierwszy w literaturze postać ta — kaszubska diabeł — wystąpiła w poemacie Jarosza Derdowskiego *O panu Czorlińskim co do Pucka po serce jachol*, ale rozgłos zyskał dzięki Żeromskiemu. Więcej na ten temat zob. w: Kucharski 1976: 45–64. Ta kaszubska istota demoniczna jest tutaj uosobieniem wszelkiego zła, symbolem przemocy i zbrodni, a jednocześnie walki dobra ze złem. Dzięki niej pisarz ukazuje różne odmiany zła, które gnębił ludzkość. W ostatnich czterech powieściach rozgrywających się w XX wieku staje się on uosobieniem ucisku narodowego, który zostaje przewyciężony.

dualnej interpretacji dzieła Żeromskiego, o czym świadczy chociażby fakt, że chętnie zmieniłby zakończenie utworu tak, by Smętek nie odjeżdżał z kraju do Anglii lecz, by dzięki sile narodowej został „nawrócony” i pozostał na stałe w Polsce (Grzymała-Siedlecki 1922d: 4–5). Czytając tę rozbudowaną i szczegółową recenzję widać wyraźnie, jak książka wpłynęła na odbiorców różnych opcji politycznych i jak bardzo rozgrzewała poczucie jedności narodu, pomimo różnic ideowych wśród Polaków.

Adolf Nowaczyński w swojej ocenie napisał: „Wielki pisarz, myśliciel i wychowawca dzisiejszego pokolenia, właściwy siewca ziarna idei niepodległościowej, [...] w nowym swoim utworze daje retrospektwny, epopejowy, groźny obraz pangermańskiego »Drang nach Osten« i drapieżną, bezlitosną, nieludzką psychikę bynajmniej jeszcze niezdławionego krzyżactwa”⁸. Ta recenzja bardzo silnie wskazuje na negatywne skojarzenia z zakonem krzyżackim, który w czterech częściach *Wiatru od morza* jest uosobieniem zła i zwolnienia. „Historie krzyżackie” są nawiązaniem do sytuacji rozbiorowej Polski. Nowaczyński podkreśla w swojej recenzji pracowitość, jak i miłość do Ojczyzny pisarza, który poprzez publikację zwraca uwagę na najbardziej po macoszemu traktowanych kaszubskich Pomorzan.

Wiatr od morza to entuzjastyczny hymn na chwałę życia, „wiara, zaufanie w siły człowieka, potwierdzenie wartości życia i znaczenia twórczego czynu” (Kisielewski 1922a). Ten zachwyt nad dziełem Żeromskiego odnajdujemy w recenzji Zygmunta Kisielewskiego, który bardzo mocno zwraca uwagę na polskiego ducha utworu. Odnajdujemy go przede wszystkim w literackim uniesmiertleniu morza, czego dokonał pisarz jako pierwszy. Chwała Żeromskiego jest tym większa, że nikt z młodego pokolenia tamtych czasów nie podjął się tego tematu, a on, który kształcił już duszę polską przedwojennego pokolenia okazał się nadal pozostawać młody duchem. Książka jest według recenzenta „wezwaniem, które umysły pokolenia wchodzącego na otwartą arenę życia odrodzonego państwa zwróci czołem w stronę najważniejszego zagadnienia naszej przyszłości, którego treścią realną a zarazem symbolem jest Morze czyli wielkość” (Kisielewski 1922b). Można ją osiągnąć jedynie zmagając się z żywiołami i poprzez związanie się jednostki ze sprawami dziedzowymi.

Na temat wielkości utworu Żeromskiego rozpisywał się na łamach „Skamandra” Emil Breiter. Określił go „triumfem polskiego słowa”, który wyznacza drogi dla przyszłych pokoleń. Recenzent nazywa ten utwór zwycięskim sztandarem Ormuzda, hasłem rozesłanym do wszystkich polskich dusz, że naród może „śpiewać hosanna” po zwyciężeniu zła i „zakastać rękawy do znojnej, twórczej, ale już radosnej i boskiej sprawy”. Wyobraźnia pisarza została „rozdymana” wiatrem od morza, który tchnie siłę samowiedzy, konieczność wspólnego działania i podjęcia zbiorowego czynu, dzięki czemu książka ta „nabiera

⁸ Zob. Nowaczyński 1922. Cyt. za: Eile/Kasztelowicz 1976: 514.

charakteru nowej ewangelii polskiej, jakichś na nowo napisanych kart polskiego pielgrzymstwa”, dając siłę narodowi do pracy nad swoją przyszłością (zob. Breiter 1922: 252–258).

Nie brakowało w opiniach zachęty do czytania *Wiatru od morza*, który miał wnikać w tysiące serc i naprężać miliony ramion. Co miał na myśli Teodor Tyc pisząc takie słowa? Uwzględniając, że według niego „[w]ielcy pisarze są mocarzami w życiu narodu” (zob. Tyc 1922: 88–93) można wywnioskować, że chodzi mu o budowę jednolitej myśli narodowej i krzewienie patriotyzmu, by w momencie zagrożenia zewnętrznego jako naród razem naprężyć ramiona do walki.

Inny krytyk literacki, Karol Lielienfeld-Krzewski, w czasopiśmie społeczno-kulturalnym *Droga* zwrócił uwagę na ogromną wiedzę Żeromskiego i znakomite przygotowanie historyczno-naukowe do napisania *Wiatru od morza* (Lielienfeld-Krzewski 1922c: 26–27). Odwołując się w pierwszej części swojej recenzji do odczytu Żeromskiego w Zakopanem na temat *Literatura a życie polskie*⁹ recenzent wyraźnie zaznacza, że ostatnie rozdziały *Wiatru od morza* są opisowo publicystyczne i powinny ją przeczytać wszystkie referaty narodowościowe, by zapoznać się z przedstawioną przez pisarza agitacją za i przeciw Polsce, prowadzoną z kaszubskiego brzegu. Fragmenty utworu powinny być czytane wycieczkom szkolnym zwiedzającym port gdański, jak też kursom szkoły podoficerskiej, by zrozumieli „jakie to dla narodu znaczenie olbrzymie posiada port wojenny”. Mamy tu do czynienia z pewną formą dydaktyzacji, która wypływa z mocy i „nadziei narodu” (zob. Lielienfeld -Krzewski 1922b: 29–31).

Mieczysław Rettinger w *Kurierze Lwowskim* twierdził, że dzieło to przewyższa wszystkie w ostatnim czasie powstałe powieści, wywołując tak długo oczekiwane silne wrażenie dzięki wyjściu na przeciw czytelnikowi, który od lat czekał na literaturę owianą „urokiem metafizycznej koncepcji, bujającej w obłokach chwały narodowej” (Rettinger 1922).

Natomiast Piotr Dunin-Borkowski w swojej analizie *Wiatru od morza*, opublikowanej na łamach *Słowa Polskiego* stwierdza, że opis Pomorza, kraju przechodzącego przez wieki z rąk do rąk znakomicie nadaje się do ukazania idei narodowej, ukazywanej w literaturze polskiej, jednakże zarzuca pisarzowi liberalizm i uwalnianie Niemców od winy za wieloletnie zniewolenie narodu polskiego. Pomimo to uważa, że dzieło Żeromskiego niesie pociechę i radość tym, „dla których sprawy ducha ludzkiego są ważniejsze ponad wszystkie namiętności materialne” (zob. Dunin-Borkowski 1922a, 1922b).

Na bogactwo języka i najoryginalniejsze dzieło dotychczasowej poetyckiej prozy, celowość konstrukcji dzięki której powstał nowy kształt artystyczny zrodzony z „zadumy poety nad zagadnieniami życia narodowego” zwraca

⁹ Odczyt ten miał miejsce w sierpniu 1915 roku, pierwszy raz został wydrukowany w *Kurierze Lwowskim* w 1926 roku i wywołał wielką polemikę na temat zadania literatury i jej funkcji w społeczeństwie (zob. Lielienfeld-Krzewski 1922a: 17).

uwagę w swojej trzynastoletniej recenzji Jan Lorentowicz na łamach *Tygodnia Polskiego* (zob. Lorentowicz 1922b, 1922c). Zaznacza w niej również, że w brzasku niepodległości literatura polska otrzymała nowe zadanie, którego wielu pisarzy nie podjęło. Jednak pisarz starszego pokolenia, Stefan Żeromski, „który przed wojną we wszystkich swych pismach odtwarzał ukryte, podziemne nurty serc polskich, zjawia się oto z nową księgą, w której wielki jego talent dochodzi do najwyższej napięcia” (zob. Lorentowicz 1922a).

Jan Nepomucen Miller mówi w czasopiśmie *Ponowa* o ratowaniu przez Żeromskiego honoru starszego pokolenia pisarzy polskich, zaznaczając, że dzieło to „powitała cała krytyka polska od prawego do lewego skrzydła jednym głosem uznania i zachwytu” (Miller 1922: 444–445). Jako chyba jedyny recenzent zauważający się w dziele motyw zniechęcanie do walki i ogromne pragnienie spokoju.

Według Leona Piwińskiego *Wiatr od morza* osiąga mistrzostwo w piękności stylu tworząc podręcznik polskiej prozy, o czym pisze w swojej ocenie na łamach *Przeglądu Warszawskiego* (Piwoński 1922).

Cezary Jelenta na samym początku swojej recenzji w *Gazecie Administracji i Policji Państwowej* określa *Wiatr od morza* mianem dzieła „wielkiego znaczenia literackiego i narodowego”. Dzieło to jest propagandą historii i uświadomienia patriotycznego. Jelenta nawołuje tych, którzy zrozumieją propagandowy ton utworu do pouczania wszystkich „o opatrnościowej sprawiedliwości, która przywróciła Pomorze Polsce, i o obowiązkach względem Kaszubów, których ducha narodowego i obywatelskiego trzeba odbudowywać z zamętu niszczącej roboty pruskiej” (Jellenta 1922).

W *Kurierze Warszawskim* recenzent Zdzisław Dębicki przyrównuje dzieło Żeromskiego do bursztynu który długo leżał na dnie morza, by po latach zabłysnąć w pełnej krasie twórczej woli pisarza. Dzięki tak wspaniałemu przedstawieniu historii książka ta jest w stanie wzbudzić zrozumienie Polaków dla sprawy kaszubskiej (Dębicki 1922).

Gazeta Lwowska i także wydawana we Lwowie *Gazeta Poranna* również umieściły na swoich łamach recenzje *Wiatru od morza*. W pierwszej z gazet Jadwiga Tomicka określiła ten utwór mianem dążenia naprzód by udoskonalić ludzkość (Tomicka 1922a, 1922b), zaś w drugiej Zenon Aleksandrowicz mówi o wnikaniu dzieła w głąb duszy i konieczności wysiłku ducha, by sprostać jego potędze (Aleksandrowicz 1922). Również w czasopiśmie kobiecym jakim był *Bluszcz* odnajdujemy „Rapsod o Smętku i Pomorzu”, recenzję Stefani Podhorskiej-Okołów, dla której Żeromski wraz ze swoim utworem jawi się jako wieszcz dziejów Pomorza (zob. Eile 1965: 229).

Jak można zauważyć na podstawie powyższych przykładów te pozytywne recenzje dotyczyły różnych kwestii, jedni kładli nacisk na wydźwięk narodowy utworu, inni, będąc najwyraźniej bardziej zachowawczymi, zwracali uwagę na kwestie techniczne i językowe, ale i w nich czuć było zachwyt patriotyzmem pisarza, gdyż styl pisania, bogate słownictwo, historie oparte

na opowieściach ludowych są również nośnikami „energii narodowej” *Wiatru od morza*.

Nie brakowało również słów krytyki pod adresem utworu. Stanisław Baczyński określił je mianem „grzechu” wobec literatury i uważały, że jest to rozprawa literacko-historyczna, a nie powieść, w której kompozycję zastąpiła chronologia (zob. Eile 1965: 231). Również negatywny stosunek do dzieła Żeromskiego mieli przedstawiciele KPP¹⁰. Na łamach *Kultury Robotniczej* pod pseudonimem „Jan” pojawiła się niepochlebna recenzja dzieła Żeromskiego, której autorem był prawdopodobnie Jan Hempel¹¹. Zarzucał on Żeromskiemu brak idei i myśli przewodniej uzasadniającej prawo Polski do Pomorza, które według niego powinny być mocno zaznaczone i wyrażone w utworze. Twierdził również, że jest on tendencyjny, głosi nienawiść do Niemców, których w tym przypadku ucielesnieniem są Krzyżacy i że brak mu głębszej myśli. Także Jan Parandowski w swojej recenzji dla *Kuriera Poznańskiego* pomimo pozytywnej oceny języka utworu oraz stwierdzenia, że Żeromski posiada dar „przenikania rzeczy, stosunków i duszy, który jest darem tylko największych artystów” (Parandowski 1922), nie szczędzi słów krytycznych na temat stylu i braku prawidłowej konstrukcji dzieła.

Zarzuca Żeromskiemu zastosowanie zbyt wielu szczegółów i przytaczającej liczby drobiazgów. Oskarża on również pisarza o brak ewolucji jego duszy, która to cały czas jest w okresie niewoli, zaś radość utworu jest fałszywa, gdyż bije z niego „spleśniąły osad smutku, żalu i zgryzoty” (Parandowski 1922). Recenzent zaznacza, że sięgnął do książk, gdyż była to ważna nowość, na temat której słyszał wiele zachwytów, jak też i słów niechęci. Niestety uważa on książkę Żeromskiego za pełną smutku, udręki, cierpienia i zawiści, zupełnie nie odnajduje na jej kartach krzepiącej pieśni mającej dać energię na odrodzenie narodu.

W Szwecji doszło do polemiki na temat dzieła Żeromskiego między doktorem Adolphem Stender-Petersenem, docentem Högskola w Göteborgu a profesorem Böökem. Adolf Stender-Petersen, znawca polszczyzny, czytający dzieła Żeromskiego w oryginale, nazwał *Wiatr od morza* „fanfarą zwiastującą początek nowego życia w historycznym rozwoju Polski, hasłem działania na przyszłość, a zarazem syntezą przeszłości — prawdziwym arcydziełem lirycznego natchnienia”¹². Böök, 4 października 1924 roku, napisał do *Svenska dagbladet* bardzo ostrą i zjadliwą krytykę opartą na felietonach z prasy niemieckiej, w której dając upust swoim tendencjom germanofilskim, podkreślił występowanie w *Wietrze od morza* germanofobii, polskiego imperializmu oraz stwierdzając, iż utwór ten jest sztuką na usługach polityki¹³.

¹⁰ KPP — Komunistyczna Partia Polski.

¹¹ Jan Hempel, działacz polityczny, krytyk literacki, publicysta i wydawca żyjący w latach 1877–1937, związany z polskimi partiami lewicowymi (zob. Krzyżanowski 1984: 343).

¹² Stanisław Wędkiewicz, *Żeromski w Szwecji* (cyt. za: Eile/Kasztelowicz 1976: 519).

¹³ Stanisław Wędkiewicz, *Żeromski w Szwecji* (cyt. za: Eile/Kasztelowicz 1976: 537).

Podsumowanie

W roku 1924 Żeromski otrzymał za najlepszą pracę literacką w latach 1922–1924, czyli za *Wiatr od morza*, Nagrodę im. Orzeszkowej (zob. Eile/Kasztelowicz 1976: 553). Nie była to jedyna nagroda dla pisarza za ten utwór. W tym samym roku kandydatura Stefana Żeromskiego została wysunięta do Nagrody Nobla, do której pretendował również Władysław Reymont. Przekłady dzieł Żeromskiego szybciej niż Reymonta dotarły do czytelników za granicę dzięki tłumaczce Ellen Westen i referentowi literatur słowiańskich przy Komitecie Nobla doktorowi Alfredowi Jensenowi, który był zwolennikiem przyznania Nobla właśnie Żeromskiemu. Niestety, śmierć Jensaena oraz brak przychylności, a wręcz niechęć członka Szwedzkiej Akademii profesora Booka, prezentującego proniemiecką orientację, krytykującego *Wiatr od morza*, doprowadziły do odrzucenia kandydatury Żeromskiego do Nagrody Nobla (zob. Łoch 2008: 69). Nobel trafił do Władysława Stanisława Reymonta, a Żeromski musiał się zadowolić Państwową Nagrodą Literacką (Eile, Kasztelowicz 1976: 562). 26 stycznia 1925 roku została wręczona pisarzowi Nagroda Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. „Czuję się bardzo w tej chwili szczęśliwy — odpowiedział autor kierownikowi Ministerstwa — że to dzieło, które mnie kosztowało tyle pracy i w którym chciałem znaleźć nową formę literacką, spotkało się z uznaniem Pana Ministra”¹⁴.

Jak można zauważać z powyższych relacji twórczość Stefana Żeromskiego wywoływała ogromne emocje i nie można było przejść obok niej obojętnie. Pomimo słów krytycznych *Wiatr od morza* cieszył się w latach międzywojennych dużym uznaniem społecznym i „dla sprawy morskiej” w Polsce był tym, czym dla bytu narodowego Polaków były takie dzieła, jak *Dziady* i *Pan Tadeusz* Mickiewicza, jak Sienkiewicza *Trylogia*¹⁵. Nie ulega wątpliwości, że *Wiatr od morza* ma „charakter państwowotwórczy”, a pisarz z pesymisty stał się człowiekiem entuzjastycznie nastawionym do niepodległej Polski (Eile 1965: 214–215). Żeromski wierzył w siłę literatury, w jej wpływ na świadomość czytelnika i w to, że jest ona w stanie wzbudzić w odbiorcy niepokój moralny, a przede wszystkim brak przyzwolenia na zło. W *Wietrze od morza* wyraźnie widać radość pisarza z odzyskania niepodległości oraz wielką nadzieję na światlistą przyszłość narodu polskiego. W cyklu tym głównym bohaterem nie jest osoba, a polska ziemia oraz jej tragiczne losy, ziemia cudownie ocalona i powracająca na nowo do życia. Żeromski i w tym przypadku okazuje się być

¹⁴ Jan Zygmunt Jakubowski, *Stefan Żeromski* (cyt. za: Pękala 1982: 108).

¹⁵ Chodzi tu o przyłączenie Pomorza do Polski po odzyskaniu niepodległości.

¹⁶ Zob. Kucharski 1976: 5. Należy jednak pamiętać, że po mimo porównywania Żeromskiego z Sienkiewiczem i nazywania go jego następcą to pisarz „zakwestionował niemal wszystkie konwencje górujące w dojrzałej fazie realizmu krytycznego: przezroczystość stylu, neutralizację narratorki, zniknięcie komentarza autorskiego, dramatyczną budowę noweli, koncentrację fabuły powieściowej, racjonalistyczną konsekwencję rozwoju psychologicznego bohaterów, przewagę konfliktów życia prywatnego na pierwszym planie tematyki powieściowej” (Markiewicz 1977: 16).

wielkim pisarzem narodowym, który społeczeństwo obdarza ogromną energią patriotyczną wskazując mu drogi do polskości.

123 lata Polska nie istniała na mapach świata i przez ten czas mógł zostać zniszczony duch narodu. Nie udało się to jednak zaborcom, o czym świadczy właśnie dzieło Żeromskiego, które napawa wielkim optymizmem odrodzenia się narodu i myśli narodowej. Pisarz — strażnik wichru polskiego ducha, jak określa go Kisielewski, po wielkim wycieńczeniu „polskiego organizmu” tchnie nową „narodową energię”, która zaraz po odzyskaniu niepodległości jest tak potrzebna i to nie elitom politycznym ale przede wszystkim zwykłemu, przeciętnemu obywatelowi, który bez względu na swoją indywidualną historię musi stawić czoła nowemu wyzwaniu, jakim jest odrodzona Polska. Być może są to słowa bardzo patetyczne, ale nie można inaczej pisać o tak wielkim wydarzeniu, gdyż byłaby to ignorancja i całkowite niezrozumienie sytuacji narodu polskiego. Żeromski nie bał się wielkich słów, były one w tym czasie konieczne i potrzebne, aby budować, kształtać i rozwijać „energię narodową” wśród Polaków. Być może dzisiaj, w świecie pełnym idei kosmopolityzmu, sposób pisania Żeromskiego wydaje się bardzo naiwny, a patos jego dzieł potrafi zapewne niektórych śmieszyć. Bez względu jednak na politykę i rozmardiasz w otaczającym nas świecie warto spojrzeć i zachwycić się postawą pisarza a przede wszystkim jego słowem. Zacytowany w początkowej części artykułu Wincenty Rzymowski i jego określenie „energia narodowa”, które stało się myślą przewodnią niniejszego wywodu jest zarówno najlepszym wstępem jak i podsumowaniem przedstawionych tutaj recenzji *Wiatru od morza*. Nie ulega wątpliwości, że utwór ten w pełni oddaje moc narodu polskiego i wskazuje drogi do bycia dobrym Polakiem, nie tylko w sytuacjach kryzysowych i zagrożeniach, ale przede wszystkim w czasie pokoju i budowania państwa polskiego, co nie jest cyklem skończonym, ale trwa cały czas.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowicz Zenon. „Wiatr od morza” S. Żeromskiego”. *Gazeta Poranna* 6430 (1922). <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/187084/edition/176318/content?ref=desc>, data dostępu: 25.05.2018.
- Borowy Waclaw. *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, bez miejsca i roku wydania.
- Breiter Emil. „St. Żeromski: Wiatr od morza”. *Skamander* III/3-XIX (1922): 252–258. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=60&uid=56329036>, data dostępu: 21.06.2018.
- Czekalski Eustachy. „Wiatr od morza S. Żeromskiego. Arcydzieło prozy polskiej”. „Powieść i nowela” dodatek do *Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane* 16 (1922). <https://academica.edu.pl/reading/readMeta?cid=12244772&uid=10532054>, data dostępu: 22.06.2018.
- Dębicki Zdzisław. „Wiatr od morza”. *Kurjer Warszawski* 98 (1922). <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=7&uid=19033558>, data dostępu: 24.06.2018.
- Dunin-Borkowski Piotr. „Wiatr od morza” S. Żeromskiego”. „*Slowo Polskie*” 264 (1922a). <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/211429/edition/200117/content?ref=desc>, data dostępu: 21.06.2018;
- Dunin-Borkowski Piotr. „Wiatr od morza” S. Żeromskiego”. *Slowo Polskie* 265 (1922b). <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/211430/edition/200118/content?ref=desc>, data dostępu: 21.06.2018.

- Eile Stanisław. *Legenda Żeromskiego. Recepja twórczości pisarza w latach 1892–1926*. Kraków 1965.
- Eile Stanisław, Kasztelowicz Stanisław. *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*. Kraków 1976.
- Grzymała-Siedlecki Adam. „Najnowsze dzieło Żeromskiego. O czem czytamy w ‘Wietrze od morza’”. *Rzeczpospolita* 96 (1922a): 4–5. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=19640157>, data dostępu: 21.06.2018.
- Grzymała-Siedlecki Adam. „Najnowsze dzieło Żeromskiego. Idea morskości”. *Rzeczpospolita* 00 (1922b): 4–5. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=19649051>, data dostępu: 21.06.2018.
- Grzymała-Siedlecki Adam. „Najnowsze dzieło Żeromskiego. Jestestwo Pomorza”. *Rzeczpospolita* 103 (1922c): 4–5. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=19640167>, data dostępu: 21.06.2018.
- Grzymała-Siedlecki Adam. „Najnowsze dzieło Żeromskiego. Filozofja walki”. *Rzeczpospolita* 106 (1922d) : 4–5. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=19640171>, data dostępu: 21.06.2018
- Hutnikiewicz Artur. *Żeromski*. Warszawa 2000.
- Jelenta Cezary. „Wiatr od morza”. *Gazeta Administracji i Policji Państwowej* 35 (1922). <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=13&uid=47075111>, data dostępu: 24.06.2018.
- Kisielewski Zygmunt. „Wiatr od morza”. *Robotnik* 101 (1922a). <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=2&uid=70288677>, data dostępu: 22.06.2018.
- Kisielewski Zygmunt. „Wiatr od morza”. *Robotnik* 102 (1922b). <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=2&uid=70288678>, data dostępu: 22.06.2018.
- Kowalczykowa Alina. *Stefan Żeromski w Niepodległej*. Warszawa 2013.
- Krzyżanowski Julian. *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984.
- Kucharski Jan. „Ideowe i kompozycyjne funkcje Smętki w ‘Wietrze od morza’”. *Pamiętnik literacki. Czasopismo poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* LXVII/1 (1976): 45–64.
- Kucharski Jan. Wiatr od morza Stefana Żeromskiego. Zarys monograficzny. Gdańsk 1989.
- Lilienfeld-Krzewski Karol. „St. Żeromski: ‘Wiatr od morza’”. *Droga: dwutygodnik poświęcony sprawie życia polskiego* 9 (1922a): 17–23. <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=5927&dirids=1>, data dostępu: 21.06.2018.
- Lilienfeld-Krzewski Karol. „St. Żeromski: ‘Wiatr od morza’”. *Droga: dwutygodnik poświęcony sprawie życia polskiego* 10 (1922b): 29–31. <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=5928&dirids=1>, data dostępu: 21.06.2018.
- Lilienfeld-Krzewski Karol. „St. Żeromski: ‘Wiatr od morza’”. *Droga: dwutygodnik poświęcony sprawie życia polskiego* 11 (1922c): 26–27. <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=5929&dirids=1>, data dostępu: 21.06.2018.
- Lorentowicz Jan. „Rapsodia Pomorza”. *Tydzień Polski* III/24 (1922a): 10–11. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=10&uid=56633843>, data dostępu: 21.06.2018.
- Lorentowicz Jan. „Rapsodia Pomorza”. *Tydzień Polski* III/25 (1922b): 12–13. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=12&uid=56633844>, data dostępu: 21.06.2018.
- Lorentowicz Jan. „Rapsodia Pomorza”. *Tydzień Polski* III/26 (1922c): 11–12. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=56633845>; data dostępu: 21.06.2018..
- Łoch Eugenia. Szkice o twórczości literackiej Stefana Żeromskiego. Lublin 2008.
- Markiewicz Henryk, W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie, Warszawa 1977.
- Miller Nepomucen Jan. „S. Żeromski: ‘Wiatr od morza’”. *Ponowa* 5 (1922): 444–445. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/272484/edition/260580/content?ref=desc>, data dostępu: 22.06.2018.
- Parandowski Jan. „Pod wrażeniem ‘Wiatru od morza’”. *Kurier Poznański* 165 (1922). <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=2&uid=17771454>, data dostępu: 22.06.2018.
- Paszek Jerzy. *Żeromski*. Wrocław 2001.
- Pękala Bolesław. *Żeromskiego Polska w dniach wolności (czyli o utworach z lat 1918–1925)*. Bydgoszcz 1982.

- Piwiński Leon. „St. Żeromski: ‘Wiatr od morza’”. *Przegląd Warszawski* III (1922): 102–106. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=105&uid=53850802>, data dostępu: 22.06.2018.
- Podgórcy Barbara i Adam. *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*. Katowice 2005.
- Rettinger Mieczysław. „Na wachlarzu z legendy i aktualności”. *Kurier Lwowski* 122 (1922). <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/143242/edition/135115/content?ref=desc>, data dostępu: 21.06.2018.
- Rzymowski Wincenty. „Z mojego świata”. *Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane* 24 (1922), <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=16&uid=10532074>, data dostępu: 22.06.2018.
- Tomicka Jadwiga. „Wiekumiste dążenie naprzód, naprzód”. *Gazeta Lwowska* 108 (1922a). <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/43459/edition/37907/content?ref=desc>; data dostępu: 25.05.2018;
- Tomicka Jadwiga. „Wiekumiste dążenie naprzód, naprzód”. „*Gazeta Lwowska*” 113 (1922b). <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/43474/edition/37920/content?ref=desc>, data dostępu: 25.06.2018.
- Tyc Teodor. „Epopoeja Pomorza”. *Strażnica Zachodnia* 3 (1922): 88–93. http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fx.djvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F316255%2Findex.djvu&p=90, data dostępu: 21.06.2018.

Адријана Погода-Колоћејак

„СНАГА НАРОДА“ ВЕТРА С МОРА СТЕФАНА ЖЕРОМСКОГ.
РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА 1922. ГОДИНЕ

Резиме

Стан Јеромски је био велики ауторитет пољске интелигенције. У његовим књигама, које су настајале у годинама освајања, приметна је огромна вера у чињеницу да оне за циљ имају подстицање моралне обнове народа кроз неговање патриотских осећања. У *Ветру с мора* писац дише „снагом народа“ која је по добијању независности била тако потребна, али не политичким елитама већ пре свега обичном, просечном грађанину који је без свести о својој историји сада морао одговорити новом изазову какав је била препорођена Пољска. Јеромски се није плашио великих речи — оне су у том тренутку биле преко потребне како би се градила, васпитавала и развијала „снага народа“ међу Пољацима. Нема сумње да *Ветар с мора* у потпуности одражава снагу пољског народа.

Кључне речи: Ветар с мора, Јеромски, „снага народа“, препорођена Пољска.

Roman Bobryk

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

roman.bobryk@uph.edu.pl
bobrykr@uph.edu.pl

Roman Bobryk

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

roman.bobryk@uph.edu.pl
bobrykr@uph.edu.pl

SŁOWO O SŁOWIE O STALINIE WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO¹

A FEW WORDS ON A FEW WORDS ON STALIN BY WŁADYSŁAW BRONIEWSKI

Poemat *Slowo o Stalinie* uznawany jest za klasyczny przykład poezji polskiego socrealizmu. Powstał on na potrzeby antologii utworów dedykowanych sowieckiemu przywódcy z okazji jego siedemdziesiątych urodzin. Niemal od razu zyskał dużą popularność i był wielokrotnie przedrukowywany w czasopismach oraz jako odrębna publikacja, a do jego słów powstała kantata na chór męski z muzyką Alfreda Gradsteina. Wbrew opinii niektórych badaczy, którzy widzą w utworze próbę przedstawienia szerokiej perspektywy dziejowej, poemat jest dziełem o wyraźnym nastawieniu panegirycznym. Tym co odróżnia go od „tradycyjnych” form panegirycznych jest konstruowanie opowieści o bohaterze za pomocą serii metonimicznych nawiązań. W swoim panegirycznym potrafi Broniewski posunąć się do utożsamienia Stalina i rewolucji.

Slowa kluczowe: Władysław Broniewski, Josif Stalin, socrealizm, poezja panegiryczna, rewolucja.

The poem *A few words on Stalin* is considered a classic example of Polish socialist realist poetry. It was written for an anthology dedicated to the Soviet leader to celebrate his seventieth birthday. The poem was almost an immediate success and was reprinted in magazines and separately. It was set to the music of Alfred Gradstein to create a cantata for male choir. Some researchers see in the work an attempt to provide a broad historical perspective; however, the poem is clearly of a panegyric nature. What sets it apart from the “traditional” panegyric forms is the construction of its story, which follows a character through a series of metonymic references. In his adulation Broniewski goes so far as to equate Stalin with revolution.

Keywords: Władysław Broniewski, Josif Stalin, socialist realism, panegyric poetry, revolution.

¹ Artykuł powstał w ramach realizacji tematu badawczego *Ideologie artystyczne i społeczne w literaturze europejskiej XX i XXI wieku* realizowanego w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.

Twórczość Władysława Broniewskiego — zwłaszcza jeśli zestawi się ją z burzliwą biografią tego poety — z jednej strony wymyka się wszelkim próbom jednoznacznego przyporządkowania do któregokolwiek z dwudziestowiecznych „izmów”, z drugiej zaś strony trudno oprzeć się wrażeniu, że jest ona nad wyraz jednolita, tak pod względem stylistycznym, jak i w warstwie tematycznej. Trudnym do pogodzenia wydaje się przy tym chociażby fakt, że człowiek odznaczony za zasługi wojenne (w tym i za wojnę z Rosją Radziecką w 1920 roku) Srebrnym Krzyżem Virtuti Militari i czterokrotnie Krzyżem Walecznych przez większość okresu międzywojennego i po wojnie sympatyzował z ruchem komunistycznym. Zadziwiający wydaje się zwłaszcza powojenny „romans” Broniewskiego z polskimi komunistami — mimo bowiem swoich przedwojennych sympatii dla ideologii socjalistycznej, znalazłszy się w 1939 roku w radzieckiej strefie okupacyjnej (a w ówczesnej terminologii sowieckiej propagandy — na terenach Zachodniej Ukrainy i później — Ukraińskiej Republiki Radzieckiej²), stał się poeta ofiarą sowieckiej prowokacji, po której znalazł się we lwowskim więzieniu na Zamarstynowie, a później za murami słynnego moskiewskiego więzienia na Łubiance. Trzeba jednak zaznaczyć, że według różnych świadectw, w odróżnieniu od wielu (większości?) kolegów po piórze, entuzjastycznie witających nastanie władzy sowieckiej, Broniewski miał się odnosić do nowych porządków w sposób powiązły i krytyczny, a przy tym nieustannie chciał recytować swoje patriotyczne wiersze³. Dość na tym, że po wydostaniu się ze Związku Radzieckiego z armią Andersa (z epizodem służby w charakterze oficera oświatowego w 6. dywizji piechoty), poeta wielokrotnie wypowiadał się krytycznie o ZSRR jako kraju, gdzie idee socjalizmu dawno już zostały zarzucone oraz pisał i starał się publikować wiersze, w których poruszał między innymi kwestie wschodnich granic Polski i zdrady aliantów. A po tym wszystkim zdecydował się wrócić do Polski, rzadziej przecież przez zainstalowany dzięki sowieckiej pomocy i zdominowany przez posłużnych ZSRR polskich komunistów Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej.

Jako przyczynę powrotu poety wskazuje się zazwyczaj fakt, że dowiedział się, iż wbrew wcześniejszym informacjom, mówiącym o śmierci jego ukochanej Marii Zarębińskiej w Oświęcimiu, kobieta przeżyła obóz i znajduje się w kraju. Można również zakładać, że znaczącą rolę przy podjęciu decyzji

² W myśl tajnego protokołu dołączonego do paktu Ribbentrop — Molotow (znanego też jako pakt Hitler — Stalin) podpisанego 23 sierpnia 1939 roku w Moskwie, tereny wschodniej Polski (w sowieckiej nomenklaturze tego okresu: Zachodnia Białoruś i Zachodnia Ukraina) znalazły się pod bezpośrednią jurysdykcją ZSRR, a po przeprowadzeniu na tych terenach fikcyjnych wyborów do rad narodowych (październik 1939), wbrew międzynarodowym konwencjom, zostały formalnie włączone (na wniosek tychże rad) w skład Białoruskiej SRR i Ukraińskiej SRR.

³ Zob. na ten temat np. wspomnienia Aleksandra Wata (Wat 1990: 289). Wat wspomina również, że skazany na karcer Broniewski przez cały czas kary (6 dni) potrafił chodzić po celi i śpiewać pieśni legionowe (s. 362).

o powrocie do Polski odegrać musiały z jednej strony najzwyklejsza tęsknota za krajem i bliskimi osobami, z drugiej zaś — podświadome lub świadome nadzieję związane z nastaniem rządów partii przyznającej się do socjalistycznego rodowodu i samookreślającej się przy pomocy przymiotnika „robotnicza” (jakkolwiek pobyt w sowieckich więzieniach powinien go z tego typu naiwności wyleczyć⁴). Ostatecznie w listopadzie 1945 r. poeta wrócił do Polski, gdzie spotkał się z entuzjastycznym powitaniem ze strony władz i prostych obywateli. Od samego niemal początku stał się jednym z ulubieńców tychże władz, a sprawujący urząd prezydenta Bolesław Bierut miał mu nawet zaproponować napisanie nowego hymnu państwowego. Według różnych świadectw Broniewski miał się na taką propozycję oburzyć. W innych jednak sytuacjach wspierał swoją twórczością rządzących komunistów. W grudniu 1949 roku wyszło spod jego pióra słynne *Słowo o Stalinie* — wiersz uchodzący dziś za jeden ze sztandarowych przykładów literatury socrealizmu (choć zarówno klasyfikacja, jak i kryteria wartościowania pozostają zwykle nieznane).

W komentarzu edytorskim w czterotomowym krytycznym wydaniu *Poezji zebranych* Broniewskiego na temat *Słowa o Stalinie* znaleźć można następującą informację:

Pierwszy utwór Broniewskiego poświęcony żyjącemu przywódcy politycznemu. Powstał w ciągu trzech dni 10–12 grudnia 1949 [...], na jednym rauszu alkoholowym, jak powiedział mi Broniewski, w atmosferze kultu dla Stalina szerzonego przez wszystkie środki masowego przekazu a szczególnie nasilonego w końcu 1949 r. z powodu siedemdziesiątej rocznicy urodzin wodza państwa radzieckiego, przypadającej 27 grudnia. Według danych *Polskiej Bibliografii Literackiej* tylko w 1949 roku w czasopismach polskich rejestrowanych w tej bibliografii (a więc nie wszystkich) ogłoszono kilkadziesiąt publikacji poświęconych Stalinowi, w tym dwadzieścia parę wierszy, prozy, artykułów polskich literatów, m. in. Gałczyńskiego, Juliana Tuwima, Zofii Nałkowskiej, Lucjana Rudnickiego, Witolda Wirpszy, Wiktora Woroszylskiego, Leona Pasternaka, Stanisława Wygodzkiego. Jak pisał Lesław Bartelski, *Słowo o Stalinie* „powstało w atmosferze podziwu dla Stalina jako zwycięskiego wodza, kierownika państwa radzieckiego, uosobienia tych sił proletariatu, które w jakiejś mierze przekształciły świat”⁵.

⁴ Mariusz Urbanek, autor biografii poety, wspomina, że w czasie służby w armii Andersa Broniewski pisał do byłej żony (Janiny Broniewskiej), że nigdy nie wyrzekł się swych socjalistycznych przekonań. Biograf zaznacza, że „Dla niewyznających się w ideologicznych subtelnosciach oficerów jego lewicowość oznaczała poparcie dla komunistycznej Rosji” (zob. Urbanek 2011: 191–192). Tymczasem, jak się wydaje, w oczach poety ideologia socjalistyczna nie była zła sama w sobie, a jedynie została wypaczona przez sowieckich partyjnych aparacyków. Wyraz swojemu krytycznemu stosunkowi do ZSRR i rządzącej nim partyjnej wierchuszki dawał Broniewski między innymi w trakcie spotkań autorskich z sympatyzującymi z komunizmem mieszkańcami żydowskich kibuców w ówczesnej Palestynie oraz w krótkich, ironicznych i złośliwych wierszach.

⁵ Cyt. za: Broniewski 1997: 372. Informację podaną przez Lichodziejewską powtarzają inni badacze i biografowie Broniewskiego (zob. np.: Urbanek 2011: 276).

Wydaje się, że rację ma Maciej Tramer, który (przytaczając co prawda jedynie początkowy fragment powyższego komentarza) uznał go za próbę usprawiedliwienia poety ze strony redaktorki wydania (a jednocześnie — wcześniej — jego biografiki). Tramer, który nazywa *Słowo o Stalinie* „najbardziej kontrowersyjnym i wstydnym” wierszem Broniewskiego, zwraca przy tym uwagę na końcowe członu pierwszego zdania dotyczące „kultu dla Stalina” i rocznicy urodzin Wodza, bagatelizując zdania kolejne. W jego opinii Lichodziejewska „rozmywała alkoholem komentarz do *Słowa o Stalinie*” i w ten pośredni sposób „informowała czytelnika o chwilowej niepoczytalności jego autora” (Tramer 2010: 56). Akcentując przede wszystkim „alkoholowy” aspekt genezy poematu, Tramer stara się uwzględnić całokształt wycisków redaktorki zmierzających do osłabienia wymowy *Słowa...* i leżącej u źródła utworu ówczesnej postawy Broniewskiego. Bo przecież w zasadzie każde zdanie w tym krótkim komentarzu (nota bene z tego punktu widzenia stoi on w sprzeczności z sensem krytycznych publikacji jakiekolwiek twórczości) ma na celu umniejszenie znaczenia tego tekstu i rozmycie go w natłoku innych publikacji poświęconych Stalinowi. Strategia Lichodziejewskiej ma przy tym charakter wielotorowy. Oprócz wątku alkoholowego znajdziemy na przestrzeni przywoływanych wyżej paru zdań jeszcze kilka innych „usprawiedliwień”: wszechobecny w środkach masowego przekazu końca lat 1940. kult Stalina⁶, powszechny w środowisku literackim serwizm, skłaniający pisarzy do pisania wiernopoddańczych panegiryków ku czci „Wodza światowego proletariatu”. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że intencją Lichodziejewskiej jest częściowe przynajmniej wybielenie wizerunku Broniewskiego, postrzeganego (między innymi właśnie z powodu *Słowa...*) jako nadworny poeta władzy ludowej⁷.

Wszystkie te zabiegi świadczą o jednym — w momencie publikacji kolejnych wydań dzieł Broniewskiego *Słowo o Stalinie* stało się utworem kompromitującym poetę w oczach odbiorców⁸. Przyczyną takiego stanu rzeczy musiał być oczywiście sam bohater utworu, który wkrótce po śmierci w 1953

⁶ Który w intencji autorki komentarza miał zapewne wpływać na poety.

⁷ Dla uzupełnienia informacji związanych z genezą *Słowa o Stalinie* dodać należy jeszcze jedną informację. Eliza Czapska wspomina, że

Z okazji 70. urodzin Stalina w 1949 roku władze ogłosili zamknięty konkurs, w którym wzięli udział literaci polscy, m.in.: Maria Dąbrowska, Zofia Nałkowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Mieczysław Jastrun. Poemat Broniewskiego okazał się najlepszy. (Czapska 2018: 123)

⁸ Można się domyślać, że Czapska powtarza w tym miejscu informacje zawarte w biografiach Broniewskiego autorstwa Mariusza Urbanka (Urbanek 2011: 276). Urbanek jednak nie wskazuje żadnych źródeł, z których miałyby pochodzić te dane, a jego praca ma charakter czysto popularny i w całości pozbawiona jest aparatu badawczego.

W wydanym w 1992 roku opracowaniu wybranych utworów Broniewskiego w serii Biblioteka Analiz Literackich Tadeusz Bujnicki pisze:

Klęską poety jest niewątpliwie udział w hołdowniczych wystąpieniach na siedemdziesiątce Stalina poematem *Słowo o Stalinie*, w którym obok publicystyczno-wiecowych sformułowań, można znaleźć fragmenty o wielkiej sile wyraru („Na mojej ziemi tysiące mogił...”). (Bujnicki 1992: 31)

roku i tajnym referacie Chruszczowa na temat kultu jednostki i jego następstw (1956) szybko został stracony z komunistycznego piedestału i uznany za zbrodniarza. Co ważne, sam Broniewski, mimo zmian zachodzących w sferze politycznej, początkowo nie chciał się zgodzić na usunięcie poematu z przygotowywanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy wydania swoich *Wierszy zebranych* (1956⁹) i zaaprobował ten „zabieg” dopiero po głębszym namysle spowodowanym informacjami na temat „rewelacji Chruszczowa”¹⁰. Opowiadająca o związanej z tym rozmowie Irena Szymbańska przytacza słowa poety, który miał w rozmowie telefonicznej uznać *Słowo...* za jeden ze swoich najlepszych wierszy (Szymbańska 2002: 243). Utwór ten był niewątpliwie bardzo ceniony przez tzw. „czynniki oficjalne” i oficjalny nurt obiegu literackiego. Świadczyć o tym może fakt kilkukrotnego odrębnego wydania poematu i jego liczne przedruki w prasie i rozmaitych antologiach oraz powstała do jego słów kantata ku czci przywódcy Kraju Rad. Innego rodzaju świadectwem są opinie ówczesnej krytyki, zawierające jednoznacznie pozytywne oceny dzieła (zob. np. Matuszewski 1954: 485–486, 488–490). W tym ostatnim przypadku należałoby jednak wziąć poprawkę na fakt na, delikatnie rzecz ujmując, ograniczoną samodzielność osądów ze strony recenzentów i badaczy — o wartościowaniu decydowała zwykle wynikająca z relacji z „władzą” pozycja autora¹¹.

* * *

W poświęconym *Poematowi dla dorosłych* Adama Ważyka studium (Głowiński 1992: 133–156) Michał Głowiński trafnie wskazywał, że w dobie socrealizmu „poezja realizowała zasady dwóch szeroko i luźno rozumianych gatunków literackich: ody i sielanki”, zauważając przy tym, że „są to gatunki klasyczne, co potwierdzałoby znaną tezę Siniawskiego, że realizm socjalistyczny wywodzi się z dworskiego klasycyzmu, klasycyzmu u cesarskiej klamki” (Głowiński 1992: 135). W odróżnieniu od ściśle gatunkowego pojmovania ody i sielanki, jaki oferują poetyki normatywne, w odniesieniu do socrealizmu Głowiński traktuje je jednocześnie jako swoiste kategorie estetyczne. O istocie socrealistycznej sielanki decyduje zdaniem badacza „wizja historii zakończonej”,

⁹ Zbiór ten był później kilkukrotnie wznawiany.

¹⁰ Zob. np. Szymbańska 2002: 243; Tramer 2010: 58.

¹¹ Magdalena Piekara zwraca uwagę na fakt, że o ile w stosunku do większości twórców tego okresu krytyka wysuwała jakieś zastrzeżenia (badaczka tłumaczy to obawą o oskarżenie o brak czujności w przypadku, gdyby okazało się, iż dany autor reprezentował „niesłuszne” poglądy) i zachowywała się — co powtarza Piekara za Mariuszem Zawodniakiem — jak prokurator wobec oskarżonego, to w odniesieniu do Broniewskiego nic takiego nie miało miejsca (Piekara 2009: 168–169). Oznacza to, że poeta traktowany był jako twórca „sprawdzony ideologicznie” i cieszący się zaufaniem władz partyjnych. Jednocześnie zauważa Piekara, że po ukazaniu się dwóch tomów poetyckich (*Słowa o Stalinie* (1949) i *Nadziei* (1951)) w zasadzie nie ukazało się nazbyt wiele artykułów poświęconych poezji Broniewskiego, mimo że w tym właśnie okresie obchodzono uroczyste dwudziestopięciolecie jego twórczości (Piekara 2009: 170).

czy innymi słowy — wizja socjalistycznej Arkadii, świata, w którym zrealizowała się komunistyczna utopia (Głowiński 1992: 136). Z kolei o odzie mówią:

Oda to przede wszystkim wielka retoryka, ta retoryka, która służy bądź opiewaniu władcę, bądź potępianiu jego przeciwników; to poezja pochwały, a zarazem — gdy przeciw wrogowi skierowana — walki. (Głowiński 1992: 135)

Chcąc przyporządkować poemat Broniewskiego do którejś spośród wymienionych przez Głowińskiego estetyk/konwencji, jednoznacznie musielibyśmy wskazać na konwencję ody. Wybór taki podyktowany byłby z jednej strony warstwą tematyczną utworu (pochwała „władcy”), z drugiej zaś — patetyczną stylistyką. Wydaje się jednak, że należałoby tu poczynić drobne zastrzeżenie: utwór pochwalny w podniosłej tonacji niekoniecznie musi być odą — równie dobrze mógłby zostać zakwalifikowany jako artystyczny wariant tekstu hagiograficznego (wszak w gruncie rzeczy opisuje całą partyjną karierę Stalina, począwszy od kółek rewolucyjnych na Kaukazie). Różnica pomiędzy tymi dwoma formami wypowiedzi zasadza się w sferze intencjonalnej. Jako że kwestie te w odniesieniu do *Słowa o Stalinie* są dziś niemożliwe do zrekonstruowania, poprzestać musimy na uznaniu poematu za utwór panegiryczny...¹²

W opracowaniach dotyczących twórczości Broniewskiego *Słowo o Stalinie* wspominane jest, co oczywista, przy okazji omówienia socrealistycznego epizodu jego biografii twórczej¹³. Dla wszystkich jasnym jest, że nie sposób pominąć tekstu, który z jednej strony w swoim czasie tak silnie oddziaływał artystycznie na społeczeństwo (niechby i przy „współudziale” czynników państwowych), z drugiej zaś — zaciągnął na odbiorze samego twórcy przez współczesnych i następne pokolenia. Poczawszy od najwcześniejszych omówień, akcentuje się odejście przez poetę od tradycyjnego ujęcia biograficznego (Matuszewski 1954: 488) na rzecz zakreślenia szerokiej perspektywy dziejowej. Mariusz Urbanek ujmuje to w sposób następujący:

Poemat Broniewskiego jest w istocie utworem o tym, jak zmieniał się na przełomie XIX i XX wieku świat. Kończyło się stulecie, w którym według *Manifestu komunistycznego* świat miał zatrąścić się w posadach, ale się nie zatrąsnął, zaczynał wiek, w którym krążące nad Europą widmo komunizmu stało się rzeczywistością. (Urbanek 2011: 276)

¹² Edward Balcerzan zaznacza, że poemat Broniewskiego „w jakiejś tylko części odpowiada kanonom panegiryku”, a nawet mógłby być odbierany „jako obrona przed panegirykiem personalnym” (Balcerzan 1984: 148).

¹³ O epizodzie socrealistycznym wspominają przede wszystkim opracowania opublikowane po roku 1990. W pracach powstałych wcześniej mówi się po prostu o tematyce rewolucyjnej w poezji Broniewskiego, przy czym w przypadku opracowań opublikowanych po roku 1956 *Słowo o Stalinie* jest dyskretnie pomijane (widać to choćby w Bujnicki 1974; Siatkowski 1964).

Znamienne jednak, że cała ta perspektywa dziejowa bynajmniej nie prowadza się do prezentacji dziejów ruchu robotniczego ani nawet rewolucji 1917 roku, ale nierozerwalnie zespala rozwój ideologii komunistycznej i rewolucję z osobą tytułowego bohatera. Zabieg taki można interpretować jako swoiste utożsamienie idei rewolucyjnej z osobą przywódcy ZSRR, a tym samym i przyznanie mu zarówno funkcji sprawczej kolejnych wydarzeń i wiodącej w nich roli (zob. Balcerzan 1984: 149).

Poemat o Stalinie (podobnie zresztą jak i poemat poświęcony osobie generała Karola Świerczewskiego) składa się z dziewięciu zróżnicowanych pod względem formalnym części. Ich treścią są kolejno:

- I. Początki działalności rewolucyjnej Stalina;
- II. Wydarzenia rewolucyjne 1905 i 1917 roku;
- III. Obrona Carycyna w okresie rewolucji i obrona Stalingradu w czasie II wojny światowej;
- IV. Powojenny rozwój ZSRR;
- V. Pochwała Stalina — przywódcy rewolucji;
- VI. Pochwała Stalina — porównanie socjalistycznego dobrobytu ze światem kapitalistycznym;
- VII. Refleksja na temat wojennych losów Polski i powojennego sojuszu z ZSRR;
- VIII. Pochwała Stalina — podkreślenie roli Stalina dla światowego proletariatu;
- IX. Zakończenie — pochwała postępu.

Pod względem treściowo-kompozycyjnym dają się w poemacie Broniewskiego wyodrębnić trzy części: wprowadzenie (część I), część zasadnicza — pochwała Stalina, Kraju Rad i rewolucji (części II — VI) i zakończenie (części VII—IX). Przy czym samo zakończenie również ma strukturę trójdzielną.

Część I, którą cechuje stosunkowo daleko posunięta konstrukcyjna nieregularność, przedstawia okoliczności, w jakich młody Stalin („lat dwadzieścia miał Stalin”) rozpoczęła działalność rewolucyjną. Wprawdzie oficjalne (zwłaszcza te powstałe za życia genseka) biografie wspominają, że już jako piętnastolatek prowadził on agitację wśród uczniów seminariów i robotników w Tyflisie (Tbilisi), jednak Broniewski pomija ten epizod, wprowadzając swoego bohatera jako dorosłego mężczyznę i dojrzałego rewolucjonistę. Poeta pozostaje jednak wierny „oficjalnej” biografii Stalina w najważniejszym jej aspekcie — przedstawia go jako kontynuatora dzieła Lenina. Młody Dżugaszwili jest przy tym niejako przeznaczony do działalności rewolucyjnej (został „zrodzony wśród walki klas”).

Wiek XIX, który jest zasadniczym tematem części I jest w świecie utworu wiekiem, w którym narodziła się filozofia marksistowska i idee ruchu robotniczego. Jest to okres wyzysku robotników, pierwszych robotniczych zrywów

(manifestacji i Komuny Paryskiej) i ich klęsk. To czas, „w którym proletariat / nie mógł ziemi wysadzić z posad”¹⁴. Ta ostatnia okoliczność nie pozostaje bez znaczenia dla całości poematu — jego bohater opisywany jest jako zwykły wódz ludu pracującego całego świata.

Tematyka części I (tj. narodziny ruchu robotniczego) może być przy tym kluczem do interpretacji sensu formalnego nieuporządkowania tego fragmentu utworu. Wydaje się on być poetyckim (wierszowym) odpowiednikiem chaosu i niepokoju (burzliwości) towarzyszących wyłanianiu się z „niebytu” nowej idei. Podążając tym tropem, należałoby z kolei przyjąć, że regularny układ stroficzny, jaki pojawia się w kolejnych częściach, jest ekwiwalentem okrzepnięcia tej ideologii.

Część II może być postrzegana jako metaforyczny obraz ostatnich dekad carskiej Rosji, w której „Wrą / w głębokościach zaskórne wody”, tzn. pod maską pozornego spokoju i wewnętrznego porządku trwa rewolucyjne wrzenie, którego nie mogą w żaden sposób powstrzymać kolejne aresztowania i zsyłki. Ten etap biografii Stalina streszcza dwa końcowe wersy pierwszej strofy: „Życie burzliwe, życie piękne / od Kaukazu do tundry i tajgi!”, które można interpretować jako nawiązanie do kilkukrotnych zsyłek przyszłego przywódcy ZSRR na Syberię w latach 1909–1917. Trzecia strofa tej części wspomina o rozgonionej (przez policję) „demonstracji w Tyflisie”, która stała się jednym z wydarzeń przygotowujących rewolucję. Chodzi tu najprawdopodobniej o manifestację z okazji 1. Maja z 1901 roku¹⁵, w trakcie której jeden z uczestników (G. Telija) miał rozwinać czerwony sztandar z podobiznami Marksа i Engelsа i hasłem „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!” w językach rosyjskim i gruzińskim. Jednym z organizatorów tej demonstracji miał być młody Josif Džugaszwili, który już w trakcie przygotowań zaczął ukrywać się przed policją i tym samym stał się niejako zawodowym rewolucjonistą¹⁶. W przypadku powiązania osoby Stalina ze wspomnianą demonstracją (co wcale nie musiało być trudne w atmosferze kultu Wodza i przy dostępności publikacji biograficznych na jego temat) zakończenie wspomnianej strofy może być odczytywane jako przypisanie (przynajmniej pośrednio) Stalinowi zasania ziarna rewolucji w carskim imperium.

¹⁴ Słowa te są czytelnym nawiązaniem do *Międzynarodówki* — powstałe w 1871 roku pieśni rewolucyjnej, do której słowa napisał (wspominany również w I części) francuski rewolucjonista i poeta, Eugène Pottier (1816–1887), jeden z przywódców Komuny Paryskiej. Fragment ten nawiązuje do słów polskiej wersji językowej („ruszamy z posad bryłą świata”). Rosyjska wersja językowa zapowiada zburzenie aż do fundamentów „całego świata zniewolenia” i budowę nowego świata (to ostatnie zapowiada również tekst oryginalny).

¹⁵ O demonstracji tej pisała kierowana przez Lenina „Iskra” (1901, nr 6), która nazwała ją początkiem ruchu rewolucyjnego na Kaukazie (cm.: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/sie/17594/ТИФЛИССКАЯ> — dostęp 2.01.2020). Nie była to jednak jedyna demonstracja w Tyflisie — 5. stycznia 1904 roku (wg tzw. „starego stylu”) miała tam miejsce demonstracja, w której uczestniczyło ok. 700 osób, a która wpisuje się w ciąg wydarzeń leżących u podstaw rewolucji 1905 roku.

¹⁶ Zob. Залесский (<https://profilib.org/chtenie/143073/konstantin-zalesskiy-stalin-portret-na-fone-voyны-4.php>).

Ostatnie dwie strofy odnoszą się do dwóch rosyjskich rewolucji — z roku 1905 i z roku 1917, a jednocześnie są pochwałą partii bolszewickiej jako obrończyni uciśnionego proletariatu. Rewolucja konceptualizowana jest w kategoriach otwarcia domu (pierwszą nazywa się „progiem”, drugą — „drzwiami otwartymi”). Tym samym Rosja przedstawiana jest jako dom. Broniewski posługuje się tu również rdzennie rosyjskim, powstały jeszcze w czasach carskich i przypisywanym Piotrowi I, określeniem Rosji jako „Szóstej Części” świata. Najprawdopodobniej jednak poeta zaczerpnął to określenie z tytułu powstałego w roku 1926 na zamówienie centrali handlowej Gostorg filmu propagandowego „Szósta część świata”, wyreżyserowanego przez Dżigę Wiertowa. Stwierdzenie, że „Część Szósta — świeci światu” odwołuje się do wyobrażeń rewolucji jako ognia/płomienia lub pochodni. Świecenie oznaczać może, że w Rosji płomień rewolucyjny już zapłonął, a jego światło wskazuje drogę reszcie świata.

Część III, jeśli skupilibyśmy się wyłącznie na ostatniej strofie, jest pochwalnym hymnem ku czci „Związku Republik Rad”. Jednak inicjalne wersy tej części kierują uwagę raczej na kierownictwo państwa niż na samo państwo. Broniewski sięga tu po silnie utrwalony w kulturze radzieckiej, a biorący swój początek w pracy Karola Marksa *Walki klasowe we Francji, 1848–1850*, mitologem rewolucji jako parowozu dziejów (na przestrzeni całego poematu czyni to zresztą kilka razy). Pochodną wspomnianego mitologem jest wyobrażenie Stalina jako „Wielkiego Maszynisty”. Motyw ten powtarza się w części V, gdzie pada stwierdzenie, że

Rewolucji nie trzeba gloria,
nie trzeba szumnych metafor,
potrzebny jest maszynista,
którym jest On:
twarzysz, wódz, komunista —
Stalin — słowo jak dzwon!

W zmodyfikowanym wariantie — Stalina jako „Wielkiego Sternika” — motyw ten powraca także w części VI. Przy czym w tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z odnowieniem (użyciem) przez propagandę sowiecką antycznego (horacjańskiego) toposu ojczyzny-okrętu.

Także kolejne strofy części III, jakkolwiek treścią ich jest na pierwszy rzut oka pochwała ludzi radzieckich, na piedestał stawiają osobę Wodza. W sposób bezpośredni czyni się to w strofie drugiej, gdzie pochwała wytrwałości ludzkiej („Chwała tym, co wśród ognia i mrozu, / jak złom granitowy, trwali,”) przeistacza się w pochwałę Stalina, gdyż to on okazuje się w ostatecznym rozrachunku synonimem tej (wy)trwałości. Dzieje się tak za przyczną paradygmatycznego szeregu porównań, którego zwieńczeniem i semantyką jest imię (pseudonim) „Stalin”. Pseudonim ten, często kojarzony w powszechnym odbiorze ze stalą, a więc niejako i wpisujący w swoją semantykę jej właściwości, miał zresztą konotować w powszechnym odczuciu właśnie

trwałość, niezłomność i siłę moralną Wodza (por. Faryno 1999). Te same cechy miały charakteryzować przywoływanych w dwóch kolejnych strofach obrońców Carycyna z okresu wojny domowej w Rosji i obrońców Stalingradu z okresu II wojny światowej. Przykłady te nie sąbynajmniej przypadkowo zestawione. W obu chodzi o to samo miasto — Carycin przemianowano na Stalingrad 10 kwietnia 1925 roku. Obie bitwy obronne związane są przy tym z osobą Stalina. W przypadku obrony Carycyna w 1918 i 1919 roku był on jednym z organizatorów obrony tego ważnego ośrodka przemysłowego i węzła transportowego przed wojskami kozackimi generała Krasnowa. Później, po stopniowym umacnianiu się Stalina na szczytach partyjnej władzy, miasto nazwano od jego imienia Stalingradem. W czasie II wojny światowej miasto (w metaforecznym sensie jakby zwielokrotniony Stalin) stanęło na przeszkodzie planom Hitlera zawładnięcia polami naftowymi Kaukazu i całą Rosją.

W sposób pośredni pochwałę Stalina zawiera również kolejna część. Jej treścią jest przede wszystkim projekt zatrzymywania wielkich rzek Syberii, ale można doszukiwać się w niej nawiązań do wszelkich wielkich planów inwestycyjnych ZSRR, jak na przykład Wielkiego Planu Przekształcenia Przyrody (nazywanego też Stalinowskim Planem Przekształcenia Przyrody), przyjętego do realizacji w październiku 1948, a więc rok przed powstaniem poematu Broniewskiego. W pierwszej strofie wspomina się o zagrożeniu atomowym. Sądząc z przywołanego tu przypadku zniszczenia Hiroszimy, poeta wskazuje jednoznacznie na zagrożenie bronią atomową ze strony państw Zachodu¹⁷. Niszczycielskiemu Zachodowi przeciwstawia się nastawiony na rozwój techniczny i poprawę warunków bytowych ludności i pokojową egzystencję Związek Radziecki i sprzymierzoną z nim Polskę (tak można rozumieć słowa „Budujemy Pospolitą Rzecz”). Broniewski, wzywając ZSRR słowami „Kraju Republik, nowe twórz bajki: / wstecz niech popłynie rzeka”, nawiązuje do popularnego sowieckiego hasła propagandowego „Bajka stała się rzeczywistością” [Czadka stała býljo]!¹⁸.

Analogiczny schemat treściowy zawiera część VI. O pewnej zależności (spójności) tych partii utworu świadczyć może pojawiający się w zakończeniu tej części motyw rozpadu atomu. O ile jednak w części IV mówi się o rzeczywistym rozszczepieniu atomu i skonstruowaniu bomby atomowej, to w drugim przypadku motyw ten obecny jest na poziomie języka opisu — poeta, ogłaszaając krach „starego” świata i narodziny „nowego” (= zwycięstwo rewolucji), metaforecznie przyrównuje kres pierwszego do rozpadu atomu.

Analogicznie jak w części IV, również w części VI „Szósta Część” — Kraj Rad — przeciwstawiany jest reszcie świata, a relacja pomiędzy nimi określona została jako „bitwa”. Opozycja budowana jest na przeciwstawieniu „Tam —

¹⁷ W momencie powstania wiersza odbyła się już pierwsza radziecka próba atomowa (29.08.1949). Trudno dziś ustalić, czy Broniewski mógł mieć na ten temat jakieś informacje.

¹⁸ Szczególnie popularne stało się ono w okresie późniejszym — powszechnie użytkowane je zwłaszcza po locie kosmicznym Jurija Gagarina, jednak pojawiło się w sowieckiej propagandzie już w latach trzydziestych XX w.

bezrobocia, strajki, głód./Tu — praca.”. Przy czym „praca” jest tożsama ze zwycięstwem proletariatu. Gwarantem zaś tego zwycięstwa i przewodnikiem ludu pracującego jest Stalin.

Część VI zamyka w zasadzie główny korpus treściowy poematu. Stąd, jak się wydaje, nagromadzenie w tej partii tekstu elementów panegirycznych. Już w zakończeniu części V o Stalinie najpierw mówi się jako o „maszynie”, który jest niezbędny dla rewolucji, a tym samym i niezbędny dla historii, a zaraz potem imię Stalina określa się jako „słowo jak dzwon”. Z jednej strony można doszukiwać się w tym nawiązań do „stalowych” kontekstów pseudonimu Wodza. Wydaje się jednak, że o wiele bardziej istotne są w tym wypadku kulturowe konotacje związane z dzwonem i wydawanym przezeń dźwiękiem. W tradycji chrześcijańskiej dźwięk dzwonu postrzegany jest jako głos Boga, a jego lokalizacja czyni zeń pośrednika między niebem a ziemią (zob. Cirlot 2012: 123; Forstner 2001: 397–398; Leksykon... 1992: 39). Oczywiście, poetyka socrealizmu silną rzeczą zmusza do odrzucenia zwłaszcza tego ostatniego aspektu, a i w miejsce Boga należałoby w tym przypadku podstawić albo rewolucję/komunizm, albo samego Stalina. Oprócz tego dźwięk dzwonu odgrywać może ważną rolę w życiu społeczności — ostrzegać o zagrażającym niebezpieczeństwstwie, informować o nieszczęściu itp.

W części VI najpierw podkreśla się, że to Stalin „przez dziesiątki lat / wiódł ludzkość na krańce dziejów”, by w następnych wersach dokonać utożsamienia Wodza z całym „walczącym światem” i „nadzieją” (konstrukcja zdaniowa czyni z tych pojęć synonimy imienia Stalina). W końcowych wersach tej części mówi się jeszcze o „siedemdziesięciu Stalinowych latach”, które „powiewają nad światem”. Tym samym „Stalinowe lata” (a więc sam Stalin) koncepcyjne są jako sztandar światowej rewolucji¹⁹. To zaś oznacza, że Stalin i rewolucja to to samo.

Nastający „nowy świat”, którego przywódcą jest w świecie poematu Stalin ma powstać na zgliszczach świata „starego”, u którego podstaw leży między innymi prawo rzymskie. Nowy porządek wszystkie te reguły odrzuca („tablice praw Rzymu / obalamy od Chin aż po biegun!”). Ma być oparty na wiedzy (=pewności/faktach), a nie na wierze („Pragniemy wiedzieć, nie wierzyć”, „Chwała faktom!”). Oznacza to odrzucenie religii na rzecz nauki.

Zasadnicza część poematu kończy się obwieszczeniem narodzin nowego świata. Trzy kolejne części stanowią rozbudowaną *codę* utworu. Jest to układ wielostopniowy — od osobistej wypowiedzi liryckiego „ja” (część VII), poprzez zbliżone w swej formie do gazetowych lub wiecowych hasel-informacji obrazujących znaczenie osoby Stalina dla całego świata (część VIII) po uogólniającą i na polu filozoficzną pochwałę postępu i Wodza światowego proletariatu.

¹⁹ Czerwony sztandar, albo „sztandar rewolucji” jest jednym z najważniejszych symboli ruchu rewolucyjnego w ogóle i Rewolucji 1917 roku w Rosji.

Część VII jest jedyną partią tekstu, gdzie podmiot liryczny wypowiada się w 1. osobie — jako „ja”. Wiąże się to zapewne z tematyką tego fragmentu poematu — dotyczy on cierpień narodu polskiego w czasie wojny. Smutek lirycznego „ja” związany jest jednak wyłącznie z przeszłością — teraźniejszość napełnia go radością i nadzieję. Bierze się ona ze świadomości braterskiego sojuszu z ZSRR (o bliskości obu narodów świadczyć może na poziomie wierszowej organizacji paralelizm i jednocześnie wspólna cecha (duma) w opisie stolic obu krajów) i wspólnoty wszystkich ludzi pracy.

Część VIII wyróżnia się spośród reszty utworu już na poziomie graficznym. Składa się na nią dziewięć zdań, z których każde kończy się wypisanym wersalikami słowem „STALIN”, przy czym w ostatnim, najkrótszym zdaniu słowo to zostało powtórzone trzy razy. Treścią tych zdań jest rola przywódcy Kraju Rad w codziennym życiu ludzi pracy na całym świecie. Fakt przywoływania imienia Stalina przez mieszkańców różnych krajów i okoliczności, w jakich to się dzieje, prowadzą do wniosku, że jest on postrzegany jako symbol walki o wolność i prawa robotników, niejako ucielesnienie idei światowej rewolucji, a jednocześnie upatruje się w nim wszechmocnej instancji, będącej w stanie zmienić los wzwyżających.

Ostatnie trzy strofy poematu składające się na część IX na pierwszy rzut oka przypominają dzieciętą rymowankę, w której ważniejszy od treści jest rym. Jeśli jednak doszukiwać się w tym fragmencie jakiegokolwiek sensu, to warto zwrócić uwagę na samo następstwo poszczególnych motywów w tekście oraz na zależności wynikające z jego organizacji wierszowej. Początkowe wersy opiewają piękno i potęgę natury (morze i lot orła). Piękno to jest jednak niczym w porównaniu z nowoczesnymi wytworami myśli ludzkiej. Ostatnia strofa odbiega tematycznie od dwóch poprzedzających. Można ją jednak postraktować jako inny poziom wcześniejszej gradacji. „Stalin” i „pokój” sytuowałiby się w ten sposób na samym szczycie wierszowej hierarchii wartości. Swoisty „odzew”, jaki pojawia się po słowach pochwały pod adresem Wodza

(Chwała imieniu Stalina!
Pokój światu, pokój...)

pozwalały odczytać „imię Stalina” i „pokój” jako pojęcia synonimiczne. Innymi słowy — Wódz jest (jednym?) gwarantem światowego pokoju...

Slowo o Stalinie jest, wbrew opiniom niektórych badaczy, utworem niemalże czysto panegirycznym, jakkolwiek zastosowana tu forma panegiryzmu odbiega od tradycyjnych wyobrażeń. Poeta posłużył się (przynajmniej w niektórych partiach tekstu) bardziej subtelnymi środkami, niż czynili to niektórzy przynajmniej spośród piewców Wodza. Zamiast mówienia wprost i zwrotów kierowanych do generalissimusa, znaczna część utworu skonstruowana jest na zasadzie metonimicznych nawiązań do biografii Stalina i ukształtowanej już w kulturze sowieckiej Rosji jego mitologii (młodzieńcza działalność, zsyłki, obrona Carycyna, obrona Stalingradu, wielkie powojenne projekty rozwoju

ZSRR). Za pomocą konstrukcji językowych poeta konceptualizuje Stalina jako sztandar światowej rewolucji (czy wręcz czyni zeń synonim rewolucji) i nadzieję wszystkich ludzi pracy. Broniewski ujawnia przy tym swoją doskonałą znajomość kwestii związanych z kulturą rosyjską i radziecką, aktualnymi wydawnictwami mającymi miejsce w Kraju Rad oraz oficjalną sowiecką propagandą..

LITERATURA

- Balcerzan Edward. *Poezja polska w latach 1939–1965. Część I: Strategie liryczne*. Wydanie drugie. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1984.
- Bujnicki Tadeusz. *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992.
- Bujnicki Tadeusz. *Władysław Broniewski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Cirlot Juan. *Słownik symboli*. Przekład Ireneusz Kania. Kraków 2012.
- Czapska Eliza. „Rozmowa Władysława Broniewskiego z historią. Mity i role artysty w symbolicznym imaginarium Polski”. *Acta Universitatis Lodzienis. Folia Sociologica* 63 (2018): 111–127.
- Faryno Jerzy. Stal i anatomia. *Studia Litteraria Polono-Slavica. 3: Dekada poszukiwań. Literatura rosyjska lat dwudziestych XX wieku*. Warszawa, 1999: 247–251.
- Forstner Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2001.
- Głowiński Michał. *Rytuał i demagogia: trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa: Open, 1992.
- Leksykon symboli*. Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo ROK Corporation SA, 1992.
- Matuszewski Ryszard. „Poezja Władysława Broniewskiego w latach 1939–1945”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1954): 477–503.
- Pickara Magdalena. „Broniewski czytany przez socrealistycznych krytyków”. *Broniewski: Warszawa — Katowice 2009*. Pod red. Mariusza Jochemczyka, Sławomira Kędzierskiego, Mirosza Piotrowiaka i Macieja Tramera. Warszawa — Katowice: Agencja Artystyczna „Para”, 2009: 166–175.
- Siatkowski Zbigniew. „O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewskiego”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1964): 133–160.
- Smulski Jerzy. „Miejsce Broniewskiego w socrealistycznych antologiach”. *Broniewski: Warszawa — Katowice 2009*. Pod red. Mariusza Jochemczyka, Sławomira Kędzierskiego, Mirosza Piotrowiaka i Macieja Tramera. Warszawa — Katowice: Agencja Artystyczna „Para”, 2009: 176–186.
- Szymańska Irena. „Miał duszę hazardzysty”. „Ja jestem kamień”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*. Zebrała i opracowała Mariola Pryzwan. Warszawa: Domena, 2002: 242–243.
- Tomasik Wojciech. Stalina wizerunek. *Słownik realizmu socjalistycznego*. Redakcja naukowa Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik. Kraków: Universitas, 2004: 320–328.
- Tramer Maciej. *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Urbanek Mariusz. *Broniewski: miłość, wódka, polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2011.
- Wat Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Część pierwsza. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Mirosz, do druku przygotowała Lidia Ciołkoszowa. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Залесский Константин. *Сіалин. Портрейт на фоне эпохи*. <https://profilib.org/chtenie/143073-konstantin-zaleskiy-stalin-portret-na-fone-voyny.php> (режим доступа 2.01.2020)
- Zaleski Konstantin. *Stalin. Portret na fone epokhi*. <https://profilib.org/chtenie/143073/konstantin-zaleskiy-stalin-portret-na-fone-voyny.php>

Роман Бобрик

РЕЧ О ГОВОРУ О СТАЉИНУ ВЛАДИСЛАВА БРОЊЕВСКОГ

Резиме

Поема *Говор о Стјаљину* важи за типични пример поезије польског соцреализма. Настала је за потребе антологије поезије посвећене совјетском вођи у част његовог седамдесетог рођендана. Стекла је велику популарност и много пута је прештампавана у часописима, али и као посебна публикација, а због својих речи је постала кантата за мушки хор у музичи Алфреда Градштајна. Упркос мишљењу неких истраживача, који су у овој поеми видели покушај да се прикаже шира историјска перспектива, она има јасну панегиричну интонацију. Оно по чему се ова поема разликује од „традиционалних“ панегиричних фирмји јесте грађење фабуле о јунаку уз помоћ низа метонимијских алузија. У свом панегиризму Броњевски је отишао и корак даље и успео је да Стјалина поистовети са револуцијом.

Кључне речи: Владислав Броњевски, Јосиф Стјалин, соцреализам, панегирична поезија, револуција.

ANEKS

Władysław Broniewski

Slowo o Stalinie

I

Wiek dziewiętnasty gasł,
jak gaśnie gazowa latarnia
na ulicach fabrycznych osad,
wiek maszyn parowych i hasał,
wiek, w którym proletariat
nie mógł ziemi wysadzić z posad.

Wiek „Manifestu“ Marksza,
telefonów i telegrafów,
klęsk Komuny i zwycięstw Bismarcka,
hausse'y i baisse'y, fortun i krachów.

Rosły przedzialnie Manchesterów i Łodzi,
skakały akcje żelaznych kolejí,
a z suteren,
z poddaszy,
z przedmieść
tłum nadchodził
z piersią nagą i z pieśnią nadziei.

Pieśni Pottiera! w krewnej glorię
dalej szum pokoleniom!
„Rewolucja — to parowóz historii” —
powiedział Marks, zdziałał Lenin.

Wiek dziewiętnasty gasł,
jak lampa gazowa w oddali.
Zrodzony wśród walki klas,
lat dwadzieścia miał Stalin.

II

Chwała tym, co się nie ulękna
historii, jak strasznej bajki!
Życie burzliwe, życie piękne,
od Kaukazu do tundry i tajgi!

Ciszo więzienna, kłamiesz! Wrą
w głębokościach zaskórne wody.
Zwiastuny burzy własną krewią
znaczą drogę swobody.

To nic, że sztandar bojowy padł
na demonstrantów w Tyflisie —
iskra, rzuciona w Rosję i w świat,
nie gaśnie, żarzy się, tli się.

Dziewięćset piąty rok — to próg,
Październik — drzwi otwarte.
Szóstą część świata oszczył wróg,
chce zdusić Partię.

Partia jest wszędzie, gdzie gniew i ból,
gdzie krzywdą proletariatu,
i oto świeci, wśród świdru kul,
Część Szósta — całemu światu.

III

„Rewolucja — parowóz dziejów”...
Chwała jej maszynistom!
Cóż, że wrogie wiaty powieją?
Chwała płonącym iskrom!

Chwała tym, co wśród ognia i mrozu
jak złom granitowy trwali,
jak wcielona wola i rozum,
jak Stalin.

Przeleciały watahy lotne
 biały gwardyjskiej konnicy...
 Trwał, jak skała samotny,
 Carycyn.

Parły niemieckie kolumny,
 waliły stalowym gradem,
 aż padły pod pięknym i dumnym
 Stalingradem.

V

Pędzi pociąg historii,
 błyska stulecie-semafor.
 Rewolucji nie trzeba gloria,
 nie trzeba szumnych metafor.

Potrzebny jest Maszynista,
 którym jest On:
 towarzysz, wódz, komunista —
 Stalin — słowo jak dzwon!

VI

Któż, jak On, przez dziesiątki lat
 na dzołbie okrętu wytrwał?
 Szóstej Części przygląda się świat.
 Bitwa.

Tam — bezrobocia, strajki, głód.
 Tu — praca. Natchniony traktor.
 Tworzy historię zwycięski lud.
 Chwała faktom!

Któż, jak On, przez dziesiątki lat
 wiódł ludzkość na krańce dziejów?
 Jego imię — walczący świat:
 nadzieja.

Rewolucjo! — któż wiatr powstrzyma,
 kto ziemię zwróci w biegu?
 Rewolucjo, tablice praw Rzymu
 obalamy od Chin po Biegun!

Rewolucjo! siedemdziesiąt lat
 Stalinowych powiewa nad światem.
 I rodzi się nowy świat,
 świat stary pęka jak atom.

VIII

Miliony ludzi Związków Rad i krajów idących drogą Socjalizmu tworzą świat nowy, niosąc w sercach i na ustach imię STALIN.

Ludowa armia chińska wypędza ze swego kraju przemoc obcą i nie-wolę pieniądza. Kroczy naprzód z imieniem STALIN.

W Wietnamie, Burnie, na wyspach Malajskich bojownicy wolności, niepodległości i sprawiedliwości walczą przeciw kolonizatorom wołając: STALIN!

Górnicy francuscy trwają w strajkach i wyciągają dlonie na wschód z okrzykiem: STALIN!

Chłopi włoscy zajmują obszarnicze nieużytki i odpędzani gwałtem, wołają: STALIN!

Poeta, wypędzony ze swej ojczyzny za umiłowanie wolności i sprawiedliwości społecznej, piękny poeta chilijski pisze poemat o STALINIE.

Zmiażdżona okrutnie Warszawa dźwiga swe okrwawione cegły tym szybciej z imieniem STALINA.

Wszędzie na świecie, gdzie sięga przemoc pieniądza, bagnet żołdaka i pałka policjanta, ludzie walczą i będą zwyciężali z imieniem STALINA.

Setki milionów ludzi wołają: STALIN! STALIN! STALIN!

IX

Piękne i groźne jest morze,
gdy pędzi po falach szkwał,
piękny jest w niebie orzeł
nad szczytami urwistych skał,

piękny jest upór i trwanie,
piękny jest lot i polot:
morze zatrzyma granit,
orła wyprzedzi samolot,

myśli wyprzedzą czyny,
czyny legną opoką...
Chwała imieniu Stalina!
Pokój światu, pokój...

(Cyt. wg: Broniewski 1997: 50–56)

Sławomir Sobieraj

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Wydział Nauk Humanistycznych
slawsob@wp.pl

Sławomir Sobieraj

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities
Faculty of Humanities
slawsob@wp.pl

TRANSGRESJE I WIWIFIKACJE. WANDY MELCER LIRYKA NOWOCZESNA

TRANSGRESSIONS AND VIVIFICATIONS. WANDA MELCER'S MODERN LYRIC POETRY

Autor omawia w swoim artykule mniej znaną poezję Wandy Melcer. Opisuje jej związki ze sztuką i literaturą nowoczesną, a przede wszystkim z ruchem awangardowym. Analizuje wiersze, w których występują dysonansowe napięcia, charakterystyczne dla twórczości futurystów i ekspresjonistów. Podkreśla nowatorstwo analizowanych utworów pod względem strukturalnym (formuła wiersza wolnego, symultaniczność) i tematycznym (tu wskazuje na wątki urbanizacyjne i maszynizacyjne). Badacz dostrzega również kwestię feminizmu, która pojawia się w liryce pisarki jako jeden z wiodących tematów. Szerzej rozważa dwa zagadnienia: trangresji, czyli przekraczania zasad zwyczajności i obyczajowości oraz wiwifikacji, czyli animizacji otoczenia człowieka, które tworzy kultura materialna (świat rzeczy).

Slowa kluczowe: nowoczesność, Wanda Melcer, poezja polska, futuryzm, awangarda, ekspresjonizm, feminism.

In his article the Author discusses the less-known poetry by Wanda Melcer. He describes its connections with the art and modern literature, and first of all with the avant-garde movement. The Author analyzes the poems in which the dissonant tensions, characteristic for the Futurism and Expressionism, occurs. He underlines innovation of the analyzed poems in terms of their structural (the form of the free verse, simultaneity) and thematic features (here he indicates motifs of urbanization and mechanization).

The researcher also notices the issue of the feminism, which appears in the lyric poetry of this writer as a one of the leading subjects. He also more broadly considers two other issues: transgression, i.e. crossing over the rules of ordinariness and dailiness, as well as vivification, i.e. animization of the surroundings of men, that creates material culture (the world of things).

Key words: modernity, Wanda Melcer, Polish poetry, futurism, avant-garde, expressionism, feminism.

I. Projekty nowoczesności a literatura

Wanda Melcer primo voto Rutkowska, secundo voto Sztekkerowa (1896–1972) w dwudziestoleciu międzywojennym stała w pierwszym szeregu twórców zbrutowanych przeciw tradycji w sztuce i literaturze, a jednocześnie też zaangażowanych w szerokojęjętą działalność na rzecz przemian społecznych. Należała do reformatorów życia obyczajowego, współpracując m.in. z Tadeuszem Boyem-Zeleńskim oraz Ireną Krzywicką w walce o prawa kobiet oraz dzieci¹. Opowiadała się za „nową sztuką”, której przyświecał cel dokonania w obszarze działań pisarzy rewolucyjnych zmian, dotyczących form i tematyki ich utworów. Nie tylko uczestniczyła w tworzeniu instytucji życia literackiego w odrodzonym państwie, m.in. Związku Zawodowego Literatów Polskich i oddziału krajowego PEN Clubu, ale ponadto podejmowała współpracę z awangardowymi pismami, jak np. *Nowa Sztuka*, *Almanach Nowej Sztuki* i *Blok* oraz innymi, o mniej radykalnej orientacji, które również mieściły się w tym kręgu (*Gospoda Poetów*, *Ponowa*), znajdując się w wyraźnej opozycji wobec uładzognego *Skamandra*. Trzymała stronę awangardy też później, gdy na walnym zgromadzeniu PEN Clubu w 1928 roku poparła w dyskusji Tadeusza Peipera, upominającego się o wprowadzenie przedstawiciela „nowej literatury” do zarządu tej organizacji². Bez wątpienia, można ją uznać za orędowniczkę nowej literatury, a także nowego modelu życia, który w pierwszych dekadach dwudziestego wieku w sposób znaczący kształtowała ideologia postępu.

Samo pojęcie nowoczesności, której patronują Kartezjusz i Newton, zawiera w sobie projekt modernizacji świata nastawiony na przyszłość, na poszukiwanie epistemologicznych spełnień i wprowadzanie nowej organizacji stosunków społecznych. Zazwyczaj wiąże się z uwikłaniem w sieć racjonalistycznych przeświadczeń i praktyk zbiorowych, które prowadzą do ograniczenia indywidualnych praw i wyobrażeń w imię realizacji idei celowości, funkcjonalności i pożytku ogólnego. Jednakże mimo tego negatywnego aspektu i wystąpienia konfliktu jednostki ze społeczeństwem, na co zwraca szczególną uwagę Ryszard Nycz pisząc o doświadczeniu nowoczesności, podmiot jawi się w jej przekazie „jako instancja aktywna, poddana refleksyjnej samokontroli, zdyscyplinowana i autonomiczna” (Nycz 2006: 8). A co najbardziej istotne, poszukując własnego sensu życia, podmiot ów wykracza poza doktrynalne nakazy i zakazy, ustanawiane zarówno przez dawne, jak i współczesne mu instytucje, które stoją na straży moralności i obyczaju bądź określają zasady obowiązujące w sferze kultury.

Rewolucyjne nastawienie wobec tradycji w kwestii norm obowiązujących w sztuce i w życiu jest cechą wspólną pokolenia młodych pisarzy polskich

¹ Wanda Melcer była współzałożycielką powstałej w 1933 roku w Warszawie Ligi Reformy Obyczajów, pełniąc w niej funkcję sekretarza. Organizacja ta została powołana do życia jako krajowy oddział Światowej Ligi Reform Seksualnych.

² Wspomina o tym poparciu Peiper w liście do Juliana Przybosia z 20 maja 1928 roku (Peiper 1974: 545–546).

wkraczających na scenę literatury na początku lat międzywojennych. Podobne hasła, mniej lub bardziej zradikalizowane, głosili futuryści, skamandryci³ i awangardysi krakowscy. Wanda Melcer była ich rówieśniczką. Nurtowały ją te same problemy współczesności. Na początku międzywojnia, zarzuciwszy melancholijne poezjowanie w stylu młodopolskim, obecne jeszcze w jej debiutanckim tomiku wierszy *Płyńce godziny*, prezentuje zupełnie odmienne, nowoczesne podejście do twórczości literackiej jako działania kreatywnego, które przekracza bariery tradycji. W następnym tomie — *Na pewno książka kobiet* — przedstawia opis teraźniejszości jako nowości wielowymiarowej: estetycznej, esencjalnej i egzystencjalnej, tj. tożsamościowej. Ukażanie liryki Wandy Melcer w perspektywie nowoczesności będzie przedmiotem moich rozważań, mających na celu przede wszystkim obalenie obiegowej opinii o jej koligacjach ze skamandrytami i tradycyjną poetyką (Czachowski 1936: 325–326), jak też wyjście poza schemat interpretacji jej wierszy, traktowanych wyłącznie jako egzemplum międzywojennej „poezji kobiecej” (Zawiszewska 2014: 362).

Bardzo często pisano wówczas o nowym początku i nowym człowieku w programach artystycznych i utworach *stricte* literackich. Znakiem czasu stało się mówienie nie tylko o wizji nowej poezji, ale także komentowanie własnych wierszy przez samych autorów. Literatura zyskiwała status projektu (przede wszystkim wśród przedstawicieli awangardy), analogicznie do inspirowanych zakończeniem wojny projektów nowego świata: w wymiarze społecznym i politycznym.

„Izmy” związane z nową sztuką, która inspiracje czerpała z filozofii Nietzscha i Bergsona, ustaleń naukowych Einsteina, Freuda i Heisenberga, docierały do Polski z pewnym opóźnieniem i nie zawsze trafiały na podatny grunt. Mimo tego odegrały niemałą rolę w kształtowaniu się głównych idei i form polskiej literatury nowoczesnej.

Pojawiły się u nas futuryści, formiści i ekspresjonisi, którzy w praktyce twórczej stosowali pomysły nawiązujące do wypowiedzi nie tylko swoich poprzedników z Zachodu, lecz także asymilowali niektóre idee, głoszone przez przedstawicieli innych kierunków artystycznych, jak chociażby kubizmu, dadaizmu i nadrealizmu. Ich następców z kręgu *Zwrotnicy* z Peiperem na czele oraz poetów Drugiej Awangardy należy uznać za kontynuatorów wielkiego ruchu modernistycznego, który ogarnął całą Europę, a za sprawą emigracji niektórych artystów szybko dotarł do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej⁴.

³ Skamandryci również głosili idee opiewania życia zmodernizowanego, fascynowała ich kultura miasta i tłumu. Por. chociażby słowo wstępne z pierwszego numeru pisma, gdzie odnajdujemy następujące zdania: „chcemy być słowem dnia dzisiejszego, chcemy tworzyć i budzić zachwyt nowoczesnegoczłowieka”.

⁴ Jeden ze współtwórców ruchu dadaistycznego pisał po latach, że „Hiszpan Picabia, Francuz Duchamp oraz Amerykanin Man Ray stanowili twórczy triumwirat nowojorskiej szkoły dada” (Richter 1983: 167).

Na różne sposoby powtarzane hasło odnowy świata, poparte gestem anarchizmu, od czasu futurystycznego manifestu Marinettiego sprowadzało się zazwyczaj do walki z tradycją. Poszukiwanie nowych wrażeń i tematów, fascynacja życiem tłumów oraz wielkich miast, dynamiką życia — to wszystko składało się na ducha czasów pierwszych trzech dekad dwudziestego wieku. Ów *Zeitgeist* to specyficzna atmosfera epoki cywilizacji technicznej, która oczarowuje magią swoich dokonań i jednocześnie rodzi katastroficzne odczucia. W pierwszych latach odrodzonej Rzeczypospolitej częściej dochodziły do głosu wizje pełne optymizmu. Tego rodzaju modernistyczne widzenie wciąż cechowało u schyłku lat dwudziestych minionego wieku Jana Brzędowskiego, który w jednym z esejów pisał o „wspólnym łożysku” wszystkich kierunków nowej sztuki, a jednocześnie próbował stawiać diagnozę na temat aktualnego jej stanu: „Najznamienniejszą cechą życia nowoczesnego jest jego szybkość i intensywność, najistotniejszym znamieniem nowej sztuki — pragnienie skrótu”. Tym samym wskazywał na to, że styl eliptyczny stał się naczelną zasadą i walorem twórczości artystycznej nie tylko w poezji, ale też w prozie i filmie (Brzędowski 1929: 5–6).

Większość tendencji sztuki nowoczesnej była zakorzeniona w wieku dziewiętnastym, który stworzył utopijne projekty przyszłego ładu, „mającego zapewnić ludzkości rozumne rządy i sprawiedliwość”. Najbardziej anarchistyczne wizje zmian w przestrzeni życia zbiorowego i sztuki, które odnajdujemy m.in. w utopizmie społecznym Proudhona, programie przewartościowania norm estetyczno-etycznych Nietzschego (Pękala 2000: 137–138), a także w poezji Baudelaire'a i innych symbolistów francuskich, kształcące na początku dwudziestego stulecia nowe oblicze twórczości artystycznej. Opiewającej idee wolnościowe, zakładającej „realizację *homo aestheticus* w społeczeństwie przyszłości”, przypisującej sobie „określona humanistyczną misję” (Morawski 1975: 76).

W Polsce po stronie *nowej sztuki* opowiadały się formiści (Witkacy i Czyżewski) i futuryści warszawscy, radykalni awangardyści z otoczenia Peipera oraz artyści z kręgu *Bloku Stażewskiego* i Żarnowerów (Teresa Żarnower), jak również poeci poznańskiego *Zdroju* oraz autorzy związani z *Ponową* i *Gospodą Poetów* (Zob. Sobieraj 2018: 177–180).

To właśnie w *Gospodzie Poetów* współdziałała Wanda Melcer z Ksawerym Glinką — redaktorem naczelnym (i twórcą mającym w dorobku już wówczas dwa tomły wierszy), nadając pismu pewien rys nowoczesności. Ogłaszały tu oni swoje utwory, które szokowały ówczesnych odbiorców nieregularną wersyfikacją i brakiem rytmu, tematyką związaną z życiem współczesnym (głównie w scenerii miejskiej) oraz bezpruderyjnością, wyrażającą się w manifestacyjnym lekceważeniu zasad obowiązujących w tradycyjnej obyczajowości i liryce. Wpływ futurystyczne i ekspresjonistyczne znalazły swój wyraz w przejawach biologizmu, który był zaprzeczeniem młodopoliskiego modelu nastrojowości, np. w wierszu Melcer *Koty* (Sobieraj 2018: 187–189,

193–195). Odnajdujemy tu nowoczesne potraktowanie uczucia, które jest dalekie od tkliwości, melancholii i nadmiaru egzaltacji. Poetka pisała o tym wprost w polemice z jednym z publicystów warszawskich:

Wzruszenie? Nie mogę powiedzieć, że widok tych kotów wzruszył mnie do łez i nie wymagam też łez od czytelnika, natomiast z pewną słusznością mogę twierdzić, że lubię bardzo zwierzęta i że ich widok zajmuje mnie, a co za tym idzie wzrusza (Melcer-Rutkowska 1920a: 12).

W tej samej wypowiedzi autorka *Świętej kucharki* odpowiadała na zarzuty przywiązanego do reguł klasycznej poetyki konserwatywnego krytyka (Pieńkowski 1920: 2)⁵, dając własną wykładnię nie tylko wzruszenia, ale też formy i rytmu. Odrzucała tradycyjne układy wersyfikacyjne, formuły gatunkowe i stopy rytmiczne na rzecz najlepszego sposobu „wyrażania tego, co się chciało powiedzieć” (Melcer-Rutkowska 1920a: 12). Glosiła tym samym pochwałę wiersza wolnego, który począwszy od pierwszych lat dwudziestego wieku powoli stawał się dominującą zasadą poezji; notabene, dotyczyło do także liryki Wandy Melcer, szczególnie tej z ostatniego zbioru.

Inny rodzaj przełamywania zasad tradycji w twórczości poetki zarysuje jej wątek feministyczny. To manifestacja myśli o równouprawnieniu, które ma swoje realizacje uzyskać w wielu wymiarach życia współczesnego: intelektualnym, fizycznym, społecznym i obyczajowym. Przykłady na to znajdujemy zarówno w jej poezji, jak i w powieściach oraz reportażach.

Nie sposób nie zgodzić się z opinią, że polska historia literatury uprzywilejowuje teksty męskie”, a kobiece marginalizuje (Araszkiewicz 2014: 10). Narodziny kobiecej podmiotowości w pisarstwie dwudziestolecia międzywojennego nie od razu zostały w pełni dostrzeżone i docenione przez krytyków i badaczy. W tych narodzinach niemały udział miała Wanda Melcer, inspirowana działalnością społeczną i literacką Zofii Nałkowskiej. Jednym z przejawów kształtuowania się nowej tożsamości kobiecej, która przełamywała funkcjonujące jeszcze na przełomie 19. i 20. wieku tabu kobiety-autorki, naruszającej ogólnospołeczny konwenans (Kłosińska 1999: 95), była liczna grupa pisarek, które ogłaszały swoje teksty nie ukrywając się pod pseudonimami, jak to czyniły ich poprzedniczki jeszcze w okresie Młodej Polski (np. Maryla Wolska — Iwo Płomieńczyk i Anna Zahorska — Savitri). Wanda Melcer współkreowała swoją „subkulturę kobiecą”, która objawiała się m.in. dużą częstotliwością występowania słowa „kobieta” bądź kobieczych imion i postaci w tytułuach dzieł (Araszkiewicz 2014: 37). Była jedną z najbardziej rozpoznawalnych — obok Ireny Krzywickiej — pisarek nurtu feministycznego w okresie międzywojennym. Sama wyrażała swój akces do tej subkultury nie tylko w bardziej znanych powieściach (*Józefina, Święta kucharka*), ale też w drugim

⁵ Autor wątpił w wartość artystyczną wiersza o kotach, a jego autorce oraz innym twórcom *Gospody Poetów* z powodu preferowania „nowej formy” i rzekomego braku treści wypominał uleganie wpływom „kuźni socjalistycznej i żydowskiej” (Pieńkowski 1920: 2).

zbiorze poezji: *Na pewno książka kobiety*, uwydatniając w tytułowym okolicznikowym wyrażeniu tożsamość podmiotu utworu. Warto zauważyć, że tego rodzaju manifestacja kobiecości może być traktowana jako wejście w dyskurs nowoczesności wojującej o prawa emancypacji jednostkowej i tożsamościowej.

2. Transgresje podmiotu lirycznego. Dysonanse i niespodzianki

W okresie swojej aktywności poetyckiej, której kres przypada na rok 1921, autorka *Płynących godzin*, publikowała też wypowiedzi, zawierające ogólne sądy o sztuce słowa oraz koncepcje strategii lirycznych. W jednym z przeglądów literackich, dotyczących prasy i książek francuskich, wygłosiła wprost apologię epoki przemian, które znajdują odbicie również w literaturze:

Przez wszystkie rasy i narody idzie powoli potężna i nieunikniona fala, idzie i podnosi się do coraz większych wysokości. Przez wojnę i rewolucję stały się rzeczy, na które już niema rady. Próźne są wszelkie świątome i nieświadomie chęci powstrzymania nadchodzących wypadków, bo to, co nadjeździe już się właściwie stało, już jest konsekwencją przemiany.

Pisma ludzi i książki przez wszystkie granice połączyło w jedno to, co nadchodzi [...] (Melcer-Rutkowska 1921b: 275).

Obok jej uwag o „nowej uczuciowości” i nowych ekscentrycznych formach poematów, snutych na marginesie rozważań o nowatorskich dziełach Nicolasa Beauduina, Alberta Gleizesa, Tristana Tzary i Francisca Picabii (a więc przedstawicieli rozmaitych kierunków awangardowych), znajdziemy wyraz świadomości modernistycznej i zaangażowania w — jej zdaniem — powszechny proces modernizacji świata:

Połączenie natężenia wszystkich wysiłków w kierunku realizowania najwyższych zamierzeń ducha ludzkiego, oto jest cel jasny i wszystkim widoczny. I dlatego łączą się ludzie wszystkich krajów i zaś, dlatego zapominają o tern, co ich dzielić mogło kiedykolwiek (Melcer-Rutkowska 1921b: 276).

Publicystka dostrzega i pochwala jednoczesność oraz współzależność zjawisk reformatorskich w różnych dziedzinach ludzkiej działalności, pisząc o takowych w obszarze sztuki i życia społecznego. Przekonując czytelnika do swoich przekonań i poglądów, stosuje styl perswazyjny i obrazowy. Głosi niezachwianą wiarę w możliwość realizacji „wielkich zadań” i nieograniczonność możliwości, krytykuje sceptyczny i bezczynność jako cechy wcześniejszej formacji.

Można sądzić, że bliskie były jej hasła przebudowy sztuki i świata, głoszone przez radykalnych awangardystów, tj. futurystów, kubistów, a nawet dadaistów. Marinetti, który w pierwszym manifeście futuryścieckim potraktował kobiety przedmiotowo, upominał się jednak o równe prawa dla obydwu płci (Lista 2002: 32). Głosił też nową obyczajowość, uwolnienie żony od podporządkowania mężowi i w ogóle wolne związki.

W jednym z numerów *Echa Literacko-Artystycznego* z 1914 roku, pisma, w którym publikowała również w tym samym czasie Wanda Melcer, ukazał się artykuł o futuryzmie autorstwa innej działaczki ruchu kobiecego w Polsce i pisarki, Anny Limprechtówny. Zawierał on oprócz streszczenia obszerne fragmenty manifestu założyciela ruchu, w których poruszone zostały także kwestie kobiece. Marinetti mimo kontrowersyjnych sądów o kobietach (dowodził ich niższości wobec mężczyzn), widział w nich sprzymierzeńców w procesie rewolucjonizowania świata i walki z przesadami. A polska komentatorka zajęła w stosunku do tego ruchu stanowisko dość ambiwalentne. Mimo dezaprobaty dla pogardy wobec kobiet, wyrażała nadzieję, że stanie się on początkiem postępowej drogi:

Jak każdy młodzieńczy wybuch długiego tłumionego niezadowolenia, futuryzm grzeszy dziką przesadą i brutalną bezwzględnością, która nieopatrznie pali za sobą wszystkie mosty. Rażą nas również jego burzliwe zamiary względem wszystkiego, co nam przeszłość najpiękniejszego i najdrogocenniejszego pozostawała, jako też nieuzasadniona pogarda dla kobiety i rodziny.

Jeżeli jednak pohamuje swe zawadiactwo, otrząśnie się z bezkrytycznej zarozumiałości i oczyści swój program z ideowych dziwolągów, a oprze się na miłości nowych, niezależnych dróg i pracy nad ekonomicznym podniesieniem ojczyzny, może futuryzm, jako droźdże postępu, stać się kiedyś podwaliną społeczno-państwowej potęgi Włoch (Orsyd 1914: 18).

To właśnie idea postępu i przekraczania ograniczeń przywieca całej twórczości literackiej Wandy Melcer, a więc także poezji. Transgresyjność jej wierszy znajduje wyraz zarówno w tematyce i konstrukcji podmiotu mówiącego jej wierszy, jak również w ich nowatorskiej formie.

Nie mamy tu do czynienia z liryką konfesijną, nawet gdy odsłania ona kobiece widzenie świata z intencją uczynienia z niego manifestacji swojej tożsamości płciowej. Ale też nie chodzi chyba tak bardzo autorce o sfeminizowanie wypowiedzi, a raczej o ukazanie możliwej inności narracji. Odkrywanie odmiennej rzeczywistości.

W kilku jej ważnych tekstach żeński podmiot liryczny jest wykreowany na jednostkę niezależną, pewną siebie, o cechach zdobywcy nastawnego na poznawanie i podbijanie nowych rejonów świata, czym przypomina bohaterów twórczości futurystów, a także wcześniejszych poetów, jak np. Walt Whitman i Émile Verhaeren, którzy inspirowali twórców awangardowych. Przypomina także postawę silnego mężczyzny. Nawet chce z nim rywalizować o palmę pierwszeństwa, jak w wierszu *Atalanta* z tomu *Na pewno książka kobiety*. Oto współczesny wzorzec feminy — wyzwolonej, wysportowanej i nie znającej lęku bądź słabości, uczuć, które jej przypisywała tradycyjna kultura:

Nikt mnie nie może prześcignąć.
Kiedy się zerwę, chyża, do biegu,
daleko w tyle zostawiam współzawodników.

Spojrzyj na moje nogi,
zwięzłe, mocne, polotne,
spójrz na wiązania stopy,
na kostkę, ścięgna i palce!
[...]
Za nic mi czas i przestrzeń,
Ja biegnę, Atalanta! [...]

(Melcer-Rutkowska 1920b: 17)

W wierszu *Zarozumiałość* bohaterka również ujawnia swoje pragnienia i niezwykłe ambicje. Chce przekraczać granice zwyczajności i przeciętności, role wyznaczane jej przez dziewiętnastowieczne mieszczańskie zasady życia obyczajowego. Nie zgadza się, by „przyglądzano” ją jak „kwiatek na ścianie”. Z całą świadomością podejmowanego ryzyka sprzeciwia się staremu ładowi społecznemu i manifestuje młodzieńczą energię, która — jej zdaniem — gwarantuje realizację nowych idei:

[...] stanęłam na wielkim placu
i oznajmiłam, że jestem.
Cóż wy zrobicie z taką,
na jakie wpiszecie mnie listy,
że chcę mieć i kota, i perły,
i chcę być prezesem ministrów ?
Nie zabijecie mnie kulą,
ni mieczem, jak Heljogabal
ja przecież jestem młodością
i idę tańczyć na bal.
Minęłam was, przeszłam mimo,
żyć mi się strasznie podoba,
młoda jestem i piękna,
och, jakże piękna i młoda!

(Melcer-Rutkowska 1920c: 8).

W tym dość optymistycznie brzmiącym monologu można jednak się doszukać pewnych napięć. Obok deklaracji śmiałycych czynów, mijania tych, którzy są strażnikami przeszłości i jej norm, pojawia się jednak nuta niepewności i obawy przed napiętowaniem z ich strony. Wprowadza ją przywołanie imienia cesarza rzymskiego Heliogabala, zamordowanego przez pretorian wskutek niechęci ze strony obywateli, których bulwersowały niemoralne uczynki i ekstrawagancje seksualne władcy.

Lekko zarysowane wewnętrzne napięcie osoby mówiącej jest symptomem swoistego dualizmu, a raczej dysonansu. Podobny stan ducha można dostrzec w postawie Atalanty, która просi o uczciwe reguły wyścigu i nie rzucanie pod nogi złotych hesperyjskich jabłek, które przeszkadzałyby w biegu. W świadomości bohaterki pozostaje wiara w spełnienie ideałów mimo przewidywania pewnych trudności.

W świetle rozważań Hugo Friedricha zawartych w klasycznej już rozmowie *Struktura liryki nowoczesnej*, nowoczesną twórczość poetycką, której początek wyznaczają Baudelaire, Rimbaud i Mallarmé, cechuje właśnie przede wszystkim „dysonansowe napięcie”, przejawiające się w treści i formie:

Jeżeli nowoczesny wiersz dotyczy rzeczywistości — rzeczy lub ludzi — to traktuje o niej nie opisowo i nie z ciepłem przyjaznego widzenia i odczuwania. Prowadzi on rzeczywistość ku nieznanemu, wyobcowuje ją i deformuje. Wiersz nie pragnie też już być osądzony wedle tego, co potocznie nazywa się rzeczywistością, nawet wtedy, gdy sam wchłonął jej cząstkę — jako odskoczną dla swej wolności. Rzeczywistość uwolniona jest od przestrzennego, czasowego, rzecznego i duchowego porządku i unika tym samym rozróżnień [...] niezbędnych przy normalnym widzeniu świata: między pięknem a brzydotą, bliskością i dałą, między światłem i cieniem, bólem i radością, ziemią i niebem. Spośród trzech możliwych zachowań poezji lirycznej — czucia, obserwacji, przemiany — dominuje w poezji nowoczesnej ostatnie, i to zarówno w odniesieniu do świata, jak i do języka (Friedrich 1978: 32–33).

Przemiana i zaskoczenie — te atrybuty literatury awangardowej przenikają do utworów Wandy Melcer. Kilka przykładów oryginalnego konceptu wiersza odnajdujemy już w debiutanckich *Płyńących godzinach*, gdzie poprzez wprowadzenie cyklicznej struktury autorka uzyskuje nowatorski efekt zróżnicowania poetyki. Co prawda, wynika też on z faktu włączenia do zbioru wieloczęściowego poematu nastrojowo-symbolicznego *Szwajcaria*, który powstał kilka lat wcześniej. Ale obok niego występuje tu poetycko-dramatycznie skonstruowana opowieść — z rozpisaniem na role — *Perwersyjna księżniczka*. Sam pomysł, raczej nieudany pod względem fabularnym, oparty na dysonansach stylistycznych i językowych, przedstawiający banalną historię kobiety z wyższych sfer, która szuka zaspokojenia swoich pragnień erotycznych w różnych kręgach społecznych, przynosi kilka tekstów dość wysokiej próby artystycznej, o zabarwieniu ironickim i żartobliwym.

Obok urokliwej miniatury *Kaprys*, która może stanowić klucz do rozumienia związków bohaterki z mężczyznami (przeglądanie się w „zwierciadle duszy” innych osób) i kończy się niespodziewanym nawiązaniem do filozofii Leibniza, uwagę zwraca *Gotowalnia*:

Nie, nie mam duszy. Czytaj swoje poematy,
w twoich słowach tak było mi zawsze do twarzy,
lecz nie wmawiaj mi duszy, co też ci się marzy,
nadworny rymopisie. W pomysłyś bogaty.

Dusza moja naskórek ma koloru ciała,
dlatego muszę zgolić w jej istnienie.
Bo czymże się od ciała różni? Nie ocenieę,
nadto jest rudowłosa, szaloną i białą.

Podaj lustro. Czym znowu zanadto niemiła?
 Nie chcesz wierzyć? Poeto, nikt cię nie przymusza.
 Puder na brwiach i rzęsach ma dziś moja dusza,
 nie zdąże zetrzeć, schadzki godzina wybiła...

(Melcer 1917: 66).

Ewidentnie, wyrzeczenie się duszy, zwątpienie w jej istnieniu, wreszcie identyfikacja duszy z ciałem — zaskakujące ze względu na bezpośrednią skojarzenie deklaracje podmiotu liryckiego, który sprzeciwia się uczuciowości sentymentalnej, tworzą dyskurs krytyczny wobec obyczajowości i kultury dotychczasowej, tj. mieszkańców. Sens wiersza doskonale koresponduje z przesłaniem sztuki nowoczesnej, stawiającej sobie za cel m.in. walkę ze stereotypowymi wizjami rzeczywistości⁶. Natomiast odwołanie do poezji, która służy jedynie zaspokojeniu oczekiwania i gustów odbiorców, pozwala na wprowadzenie innego, a mianowicie kreacyjnego modelu działania. Można go odnieść również do działań artystów. Garderoba kobiecego (a przypominająca teatralną), zwana tutaj gotowalnią⁷, staje się miejscem przemiany nie tylko fizycznej, ale także mentalnej, żeby nie powiedzieć tożsamościowej. Bohaterka, jak aktystka sceniczna, gra tutaj swoją rolę, gra siebie — z pełną świadomością tego, co czyni.

To tylko jeden z przykładów manifestacji antymłodopolskich w debiutantkim zbiorze, który rozpoczyna się od wierszy, zrywających z poprzednią epoką, jej melancholią i nastrojowością niemocy na rzecz dynamizmu, wyzyskiwania energii wewnętrznej i pochwały życia (*Tęsknica, Samotność*). Wyrażana przy użyciu języka symbolicznego idea transgresji podmiotu liryckiego, zawiera pogłos Nietzscheńskiej koncepcji człowieka twórczego, który czuje wewnętrzną moc i nakazuje sobie: „niechaj piorunowa będzie twoja samotność” (Melcer 1917: 8).

Mamy zatem do czynienia również z nową konstrukcją ja liryckiego, podmiotową i dynamiczną. Ja transgresyjne często oddaje kultżyciu, które staje się dla niego wartością nadprzednią. W związku z powyższym niejednokrotnie dostrzegamy w wierszach Wandy Melcer konflikt, jaki zarysuje się między prawie dionizyjskim zachwytem nad istnieniem a społecznie zalegalizowanymi zasadami współżycia i obyczaju. Opozycja ta, sytuująca się na linii: życie niezależne — kultura i konwencja — jest jedną z kluczowych kategorii nowoczesności w literaturze (Markowski 2007: 37).

⁶ Na ten aspekt nowoczesności w literaturze zwracał uwagę Michał Paweł Markowski, odwołując się do przemyśleń wybitnych polskich krytyków literatury: Stanisława Brzozowskiego w *Legendzie Młodej Polski* i Stanisława Baczyńskiego w *Sztuce walczącej* (Markowski 2007: 31).

⁷ Gotowalnia to według słowników z drugiej połowy wieku XIX — „toaleta ze wszystkimi przyborami do ubierania się i trefienia włosów”, zob. *Słownik języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł*, t. I, oprac. E.[Erazm] Rykaczewski, Berlin — Warschau 1866, s. 204. Podobnie w słowniku Lindego (Linde 1855: 108).

3. Wiwifikacje

Prymat życia wraz z jego bogactwem, różnorodnością i zmiennością oraz towarzysząca mu różnorodność poetyki odróżniały awangardystów — takich jak np. Apollinaire (Ważyk 1980: 10) — od postępowych w wymiarze kulturowym, a przywiązywanych do tradycyjnych sposobów wyrazu poetów z kręgu Skamandra. Wanda Melcer, mimo publikacji kilku wierszy w piśmie Mieczysława Grydzewskiego i spółki, częściej niż oni szukała nieszablonowych rozwiązań warsztatowych, budowała swoje teksty w sposób oryginalny i zaskakujący niezwykłym konceptem.

Tak jak kilka lat później w roku 1922, zapewne inspirowany poezją kubistów, pisał Tadeusz Peiper o metaforze teraźniejszości, która bazowała na „change de place w hierarchii różnych dziedzin świata” (Peiper 1972: 57), tak też autorka *Płynących godzin* w swoich wierszach mieszała („amalgamowała” — używając leksyki stosowanej redaktora *Zwrotnicy*) sferę rzeczy i myśli prozaicznych z pojęciami i uczuciami wyższego duchowego szczebla. Przykładem może być *Piosnka kaloryferów*. Poetka wzorem futurystów walaryzuje tutaj nowy świat technicznych wynalazków, nadając mu czarodziejski i magiczny wymiar:

Idę, idę, oto nadchodzę,
woda ciepła, woda żywa,
wchodzę radośnie w białe rury,
śpiewam piosenkę cichą, cichutką,
[...] jeden z uczniów czarnoksiężnika,
zdołał wreszcie mnie pochwycić,
kazał mi chodzić bardzo cicho,
kazał mi śpiewać, zawsze śpiewać,
cichą piosenkę, wdzięku pełną

(Melcer-Rutkowska 1920b: 12).

Podobnie określał to Peiper: „Człowiek dzisiejszy nie ma powodu widzieć w słońcu nic więcej nad złotą cętką, ma zaś prawo w guziku od spodni upatrzyć zwierciadło swojej własnej wielkości” i dodawał, że znamienną cechą najnowszej liryki „jest ożywianie materii, albo raczej: podnoszenie materii na wyższy stopień życia”. W tych rozważaniach o współczesnej metaforze pojawia się jeszcze inna nazwa: „vivifikacja”, która oznacza ożywienie rzeczy martwych bądź istnień o niskim poziomie biologicznego rozwoju (Peiper 1972: 57–58). Zarówno w praktyce poetyckiej Wandy Melcer, jak i w liryce oraz publicystyce Peipera, dochodzi do „kulturowego uświęcania” przedmiotów” (Bourdieu 2006: 601).

W swoich wiwifikacjach poetyckich Melcer problematyzuje banalne z poziomu zdarzenia życiowe, snuje opowieści rozgrywające się w scenerii otaczających ją liryczne przedmiotów bądź przyrody. W utworze *U fryzjera* wyposażenie zakładu stwarza aurę niezwykłości, a zarazem „miły przybytek

wdzięku, gdzie mizdrzy się damskość”, będąca wyzwaniem rodzaju męskiego (Melcer-Rutkowska 1920b: 14). Natomiast w *Trawie* pojawia się gra słowna, pobudzająca do pogłębionej refleksji o niemożności wypowiedzenia wszystkich myśli i uczuć przy pomocy słowa. To są napięcia charakterystyczne dla poezji nowoczesnej, która jest nastawiona na odkrywanie komunikacyjnych komplikacji, na ukazywanie krytycznego podejścia do nieograniczonych możliwości ludzkiej mowy, wreszcie na przekraczanie percepcji potocznnej i odślanianie stanów epifanii. Tytułowa aluzja, odsyłająca do potocznego wyrażenia „mowa-trawa” (czyli słowa bez treści), kreuje niejasną sytuację liryczną:

Chodź i posłuchaj,
bo mam ci coś do powiedzenia.
Nie bardzo wiem, co to jest,
i jakby ci to określić, ażebyś łatwiej zrozumiał.
Muszę ci coś powiedzieć,
coś wąskiego, coś zielonego,
muszę ci coś powiedzieć,
co ma pod ziemią kłącze, długie splątane korzonki.
Chwieje się lekko od wiatru,
pochyla się, pochyla,
a potem znów się pochyla
w inną zupełnie stronę.
Rano jest mokre od rosy,
mokre od rosy, niebieskie,
w południe znowu zielone,
miękkie, wąskie, zielone.
Kazano mi tobie powiedzieć,
Nie wiem dokładnie, co

(Melcer-Rutkowska 1920b: 33).

Zabawa słowna, zainicjowana tytułem, rozwija się dzięki stylizowaniu dyskursu na nieskładny kolokwialny monolog, przepełniony powtórzeniami. Być może to, co ma do powiedzenia osoba mówiąca, ma związek z niezwykłym przeżyciem, być może, jest to tylko gra z odbiorcą. Trawa — symbol niejasności i natury nieogarnionej, uzyskuje status wyższego sensu, nieodgadnionych myśli i stanów uczuciowych.

Podobny rodzaj wiwifikacji, rozumianej jako rozbudowana, szeroko zakreślona metafora, znajdujemy w wierszu, którego inspiracją jest domowe akwarium. Imitacja żywiołu — swoisty rodzaj rozrywki — została poddana znaczcej translokacji, połączona z wyimaginowanym rozległym obszarem wodnym:

Akwarium moje tajemnie łączy się z morzem.

Każda fala przypływa o brzeg blaszany potrąca,
śpiewa cicho, trącając, i cofa się, i kołysze,
druga ją trąca, kołysze, w śpiew się zamienia i w ciszę,
o brzeg blaszany potrąca, posłuszna prawom miesiąca.

[...] Akwarium moje tajemnie łączy się z morzem.

Dziś rano cztery delfiny wpłynęły do mego mieszkania,
z ich nozdrzy tryskały fontanny pod sufit świeżo bielony,
w wodę spienioną i białą biły rytmiczne ogony,
ciężko dyszały cielska, zbudziły mnie ze spania.

Akwarium moje tajemnie łączy się z morzem.

Nałożę na siebie skafander, i z twarzą w hełmie ukrytą
rzucę się w wodę akwarium, pod szkłem nurkując zielonem,
morze pójdę odwiedzić, ukryte za alg festonem,
morze, co do mnie codziennie przychodzi z poranną wizytą

(Melcer-Rutkowska 1921a: 46)⁸.

Bohaterem wiersza jest eksplorator niezmierzonych przestrzeni i nieznanego zjawisk — przenośnie morza, świata, który otacza jednostkę i z którym musi się ona codziennie mierzyć. Nurkowanie w skafandrze i hełmie jest tu metaforą podboju świata, projektu nadającego sens ludzkiemu życiu. Podmiot, ukierunkowany na rozwój i odkrywanie nieznanego, ujawnia swoją refleksyjną naturę i aktywistyczne nastawienie do życia. Tym samym deklaruje przynależność do formacji nowoczesnej, która docenia odkrycia i wynalazki naukowe oraz techniki.

Oczywiście, w tym wypadku koncept wiersza sprowadza się jedynie do tematyzacji współczesności, a sama jego idea jest dość banalna. Mimo formalnego przekraczania poetyki realizmu, samo przedstawienie rzeczywistości ma charakter mimetyczny. Opiera się na prostej analogii.

Bardziej oryginalnym przykładem wyobraźni kreacyjnej, która „dąży nie do naśladownictwa, lecz do przekształcenia” (Friedrich 1978: 80), jest miniaturowy utwór Wandy Melcer pt. *Tęsknota*:

Tęsknota za jednym okiem
podstępnie wyjętym z głowy:
kiedy ciebie nie ma przy mnie
widzę tylko pół świata

(Melcer-Rutkowska 1920b: 28).

Obrazowanie przemian cywilizacyjnych związanych z maszynizacją i urbanizacją świata pierwszych dekad dwudziestego wieku jest u Melcer dość bogate. To potwierdza jej związki z nowoczesnością, identyfikowaną z ideą postępu cywilizacyjnego. Pejzaże miast, apologia techniki i elektryczności to częste motywy jej wierszy. Towarzyszy im zazwyczaj pozytywna aura, choć z rzadka wkradają się akcenty niepokoju egzystencjalnego (np. w utworach z tomu *Na pewno książka kobiety: W obcym mieście, O mnie*). Szczególny wymiar uzyskują zwłaszcza w wierszach o prowieniencji ekspresjonistycznej. Wpływ futuryzmu i kubizmu są również dostrzegalne w jej dorobku poetyckim.

⁸ W cytowanym tekście uwspółcześniono pisownię słowa „akwarium”.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na stronę formalną utworów, mających wiele wspólnego z awangardowym eksperymentowaniem. Mowa tu o preferowaniu wiersza wolnego, licznych przerzutniach, symultaniczności przedstawień (Sobieraj 2018: 197) i poetyce fragmentu (Sobieraj 2019: 242). Jednak nie mniej ważne od warsztatowych „rewolucji”, którym nie zawsze poetka była wierna, są jej deklaracje ideowe, wchodzenie w dyskursy nowoczesności, prowadzone na gruncie walki ze stereotypami obyczaju, reguł życia społecznego i sztuki.

LITERATURA

- Araszkiewicz Agata. „Wstęp. Kobiece dwudziestolecie”. *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa 2014: 9–59.
- Bourdieu Pierre. „Dystynkcja”. Tłum. Piotr Biłos. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Kraków 2006: 595–602.
- Brzókowski Jan. „Kilometraż”. *L'art Contemporain. Sztuka Współczesna* 1 (1929): 5–6.
- Czechowski Kazimierz. *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*. T. III: Ekspresjonizm i neorealizm. Warszawa — Lwów 1936.
- Friedrich Hugo. *Struktura nowoczesnej liryki*. Tłum. i wstęp Elżbieta Feliksiak. Warszawa 1978.
- Kłosińska Krystyna. „Kobieta autorka”. *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999: 7–37.
- Linde Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego*. Wyd. drugie, poprawne i pomnożone. T. II. Lwów 1855.
- Lista Giovanni. *Futuryzm*. Tłum. Ewa Gorządek. Warszawa 2002.
- Markowski Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.
- Melcer Wanda. *Płyńce godziny*. Warszawa 1917.
- Melcer-Rutkowska Wanda. „Apologia ‘Kotów’”. *Gospoda Poetów* 2 (1920): 11–12. (1920a)
- Melcer-Rutkowska Wanda. *Na pewno książka kobiety*. Warszawa 1920. (1920b)
- Melcer-Rutkowska Wanda. „Zarozumiałość”. *Gospoda Poetów* 3 (1920): 8. (1920c)
- Melcer-Rutkowska Wanda. „Akwarium”. *Ponowa* 1 (1921): 46. (1921a)
- Melcer-Rutkowska Wanda. „Kilką pism i książek z Francji”. *Ponowa* 3 (1921): 275–277. (1921b)
- Morawski Stefan. „Sztuka i anarchizm”. *Teksty* 2 (1975): 59–83.
- Nycz Ryszard. „O nowoczesności jako doświadczeniu”. *Teksty Drugie* 3 (2006): 4–9.
- Orsyd [Anna Limprechtówna]. „Futuryzm”. *Echo Literacko-Artystyczne* 1 (1914): 18.
- Peiper Tadeusz. „Metafora teraźniejszości”. *Tędy. Nowe usta*. Oprac. Stanisław Jaworski. Kraków 1972: 54–61.
- Peiper Tadeusz. *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*. Przedmowa i komentarz Stanisław Jaworski. Kraków 1974.
- Pękala Teresa. *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000.
- Pieńkowski Stanisław. „Gospoda Poetów” [II]. *Gazeta Warszawska* 296 (1920): 2.
- Richter Hans. *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Tłum. Jacek St. Buras. Warszawa 1983.
- Słownik języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł*. T. I. Oprac. E. [Erazm] Rykaczewski. Berlin — Warschau 1866.
- Sobieraj Sławomir. „Środowisko ‘Gospody Poetów’”. *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji*. Siedlce 2018: 173–200.
- Sobieraj Sławomir. „Zapomniana poezja Wandy Melcer-Rutkowskiej”. *Conversatoria Literaria*. 2019. T. 13: 233–246.
- Ważyk Adam. „Wstęp”. Guillaume Apollinaire. *Wybór pism*. Wstęp i opracowanie Adam Ważyk. Warszawa 1980: 5–69.
- Zawiszewska Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 2014.

Славомир Собјерај

ТРАНСГРЕСИЈА И ВИВИФИКАЦИЈА. ВАНДА МЕЛЦЕР —
САВРЕМЕНА ПОЕЗИЈА

Резиме

Аутор у овом раду обрађује мање познату поезију Ванде Мелцер, описује њену повезаност са савременом уметношћу и књижевношћу — у првом реду са авангардним покретом. У раду се анализирају песме у којима се испољавају дисонантне напетости карактеристичне за стваралаштво футуриста и експресиониста. Наглашена иновативност анализираних текстова из угла структуре (формула слободног стиха, синхроност) и садржаја (ту она наглашава теме урбанизације и механизације). Истраживач се такође дотиче и питања феминизма који се у списатељичној поезији појављује као једна од водећих тема. Подробније се разматрају два питања: трансгресија или прекорачење усталених правила и обичаја и вивификација, тј. анимизација човекове околине која је условљена материјалном културом (свет ствари).

Кључне речи: савременост, Ванда Мелцер, пољска поезија, футуризам, авангарда, експресионизам, феминизам.

Драгана Поповић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
dragana.popovic@ff.uns.ac.rs

Dragana Popović
University of Novi Sad
Faculty of philosophy
dragana.popovic@ff.uns.ac.rs

НЕКЕ ОСОБЕНОСТИ ПРЕФИКАЛНЕ ПЕРФЕКТИВИЗАЦИЈЕ У РУСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

SOME FEATURES OF PREFIXAL PERFECTIVIZATION IN RUSSIAN AND SERBIAN

У руском и српском језику постоје глаголи који перфективне корелате граде од различитих основа, нпр. *стрелять*: *рас-стрелять* и *вы-стрелиТЬ*/ *сирельАЙИ*: *йо-сирельАЙИ* и *йро-сирельАЙИ*. Како показују примери, перфективни корелат може имати основу која се разликује од исходишног имперфективног симплекса. У раду се дата проблематика разматра са синхронијског и дијахронијског аспекта.

Кључне речи: руски језик, српски језик, глаголски вид, префиксација, перфективизација.

In Russian and Serbian there are verbs whose perfective counterparts are formed from different stems, e. g. *стрелять*: *рас-стреляТЬ* and *вы-стрелиТЬ*/ *сирельАЙИ*: *йо-сирельАЙИ* and *йро-сирельАЙИ*. As the examples show, a perfective counterpart can use a different stem than its input imperfective simplex. The paper discusses synchronic and diachronic approaches to this problem.

Key words: Russian, Serbian, verbal aspect, prefixation, perfectivization.

1. Увод. Иако је литература посвећена категорији глаголског вида веома богата, истраживачи и даље откривају недовољно расветљене појаве у овој области, а на једну од њих указује В. А. Плунгјан (в. Плунгјан 2015; 2017). У питању су особености префиксалне перфективизације у руском језику чиме су обухваћене и област творбе речи и област категорије вида, будући да „префиксација у глаголском систему није само проблем деривације, већ и аспектолошки проблем” (Матијашевић 2000: 656).

Како примећује В. А. Плунгјан (2015: 208–209; 2017: 178–179), при перфективизацији се у својству творбене основе у руском језику обично појављују немотивисани глаголи који постоје и у виду самосталних лексема-симплекса,¹ нпр. *гладить — разгладить, дать — раздать*. Дати глаголи су најчешће имперфективни и много ређе перфективни (нпр. *дать, деть, лечь, лишить, пасть, сесть, стать*),² али у оба случаја они чине компоненту свог префиксалног корелата, која и обједињује оба елемента творбеног паре. Међутим, неки симплекси имају две групе перфективних префиксалних корелата од којих једна обухвата глаголе грађене од творбене основе свршеног вида, а друга глаголе настале од основе несвршеног вида. Типичан пример ове појаве у руском језику је глагол *стрелять* чији се префиксални корелати граде како од имперфективне (нпр. *расстрелять*), тако и од перфективне основе (нпр. *выстрелить*) која је везана будући да у савременом руском језику нема перфективног симплекса **стрелить*. Тако се нпр. перфективни елемент творбеног паре *стрелять — выстрелить* (који би се чак могао сматрати и видским) разликује по основи од свог имперфективног корелата. Двострука основа („двухосновность“) резултат је нестанка перфективног симплекса **стрелить* којег је потиснуо један од његових префиксалних корелата, такође свршеног вида, па је дошло до унификације основног творбеног модела „имперфективни симплекс — префиксални перфективни глагол“.³ У савременом руском језику поменуте црте својствене су глаголима: *глотать / = глottить* (уп. *сглотать и проглотить*), *кусать / = кусить*

¹ Под симплексима се имају у виду „глаголы с непроизводной основой, без префиксов и суффиксов“ (Плунгјан 2017: 171). Реч је о глаголима као простим речима (простим глаголима): „Просте речи сачињавају основни и најстарији лексички фонд, а њихов број је коначан“ (Драгићевић 2007: 188). Просте речи дефинишу се и као оне које имају просту основу, тј. основу равну корену (Пипер — Клајн 2013: 219).

² Перфективни симплекси сматрају се историјском аномалијом, иако постоје у свим словенским језицима, при чему се њихов списак подудара само делимично (Плунгјан 2017: 171). У вези с тим занимљиво је да српске глаголе *дати, дети* (првобитно имперфективни) И. Грицкат (1957–1958: 66, 72, 96–97, 105, 109–110) сврстава у двовидске, док глаголе *лечи, сесии и стапи* разматрају као оне који су данас несумњиво перфективни, али показују „знаке имперфективности, морфологисане или само контекстуалне“ што их ипак не чини двовидским. Осврнући се на двовидске глаголе у општесловенској перспективи, ауторка говори о слабо израженој двоаспектности глагола *дати*, са траговима и у староруском, и *дети*, који је такође двовидски у староруском, те наводи да се видска колебања (преласци из једног вида у други) примећују у многим словенским глаголима, па и у старим попут *лечи, сесии, йасии, лицити*.

³ За српски језик карактеристичне су везане основе од глагола кретања. Реконструкција ранијег стања у српском језику, на основу руског система глагола кретања, сведочи о упрошћавању српског система датих глагола. Трагови ранијег стања сачували су се у префиксалним глаголима, нпр. *йо-нейти, од-нейти, при-нейти, пре-нейти, до-весити, од-весити* (Матијашевић 1985; Гусева — Попович 2012: 274–275, 285). У наведеним префиксалним глаголима у својству основе сачували су се ранији глаголи *несити и весити*; уп. рус. *нести — носить, вести — водить, везти — возить* и срп. **несити — носити, *весити — водити, *весити — возити*. Међутим, овде су оба члана паре несвршеног вида. О везаним основама в. у Клајн 2002: 242–244.

⁴ Ознака за везану основу.

(уп. *покусать и откусить*), *менять* / = *менить* (уп. *променять и заменить*), *ронять* / = *ронить* (уп. *разронять и выронить*), *стрелять* / = *стрелить*⁵ (уп. *расстрелять и застрелить*).⁶

Полазећи од постојећих резултата, у овом раду се дата проблематика разматра у руском и српском језику. У анализи се креће од већ установљеног списка руских глагола, те се у односу на дати еталон утврђује инвентар у српском језику. Анализирају се глаголи *глотать*, *кусать*, *менять*, *ронять*, *стрелять* (рус.) и *жуйти*, *кусати*, *менять*, *ронити*, *стрильти* (срп.), као и њихови перфективни корелати, при чему централно место заузимају глаголи *стрелять* и *стрильти*, будући да је реч о типичним представницима издвојене групе глагола. У складу с наведеним, пореде се семантичка, творбена и аспекатска обележја издвојених руских и српских глагола с освртом на њихов историјски развој, а с циљем уочавања могућих закономерности везаних пре свега за категорију глаголског вида.

2. Анализа. У односу на садржај списка руских глагола стање у српском језику овако изгледа: *жуйти* / = Ø (*прожути*), *кусати* / = *кусить* (уп. *йокусати* и *окусить*), *менять* / = *менить* (уп. *изменять* и *променить*), *ронити* / = *рањати* (уп. *изронить* и *израњати*), *стрильти* / = *стрилить* (уп. *йостирельти* и *йростирели*). Наведено показује да се два језика добром делом подударају по линији заступљености имперфективних симплекса; уп. *глотать* / *жуйти*, *кусать* / *кусати*, *менять* / *менять*, *стрелять* / *стрильти*. Будући да су према почетној поставци у руском језику све везане основе остаци несталих перфективних симплекса, могло би се очекивати да се два језика подударају и у овом сегменту. Међутим, у савременом српском језику не постоји аналогон руске основе = *глотить*, а чланови пара *ронить* / = *рањати*, гледано на форму слободне лексеме и везане основе, размештени су обрнуто у односу на ситуацију у руском језику. Поред тога, од везане основе = *рањати* префиксацијом не настају перфективни већ имперфективни глаголи, нпр. *зарањати*, *израњати*, *урањати* (в. табелу 1).

⁵ Говорећи о везаној основи = *стрелить*, В. А. Плунгјан (2015: 209) напомиње да је у староруском језику постојао перфектив *стрѣлти*, те да се глагол *стрелиТЬ* може срести у текстовима аутора XIX и XX века где има функцију имитације народског говора. Аутор указује и на то да се трагови глагола *ронить* могу наћи у текстовима представљеним у *Националном корпусу руског језика*.

⁶ Аутор напомиње да би се овом списку могао додати и пар *ломать* / (=) *ломить* (уп. *взломать* и *надломить*) у којем се друга основа не може у потпуности сматрати везаном, иако показује тенденцију преласка у дату групу, као и парови *бросить* / *бросать* (нпр. *отбросить* и *подбросать*) и *хватить* ('получить, принять') / *хватать* (нпр. *прихватить* и *расхватать*), будући да се они од глагола типа *стреляТЬ* разликују само по томе што перфективни симплекс (још) није потиснут неким префиксалним перфективом насталим од основе свршеног вида (нпр. *выбросить* или *схватить*). У складу с тим се својство перфективизације с две основе може разматрати код највише осам глагола (Плунгјан 2015: 209–211). О пару *упасть* — *падать* в. у Плунгјан 2017: 178.

ТАБЕЛА I.

Руски језик		Српски језик	
НВ	СВ	НВ	СВ
СТРЕЛЯТЬ	=СТРЕЛИТЬ	СТРЕЉАТИ	=СТРЕЛИТИ
МЕНЯТЬ	=МЕНИТЬ	МЕЊАТИ	=МЕНИТИ
КУСАТЬ	=КУСИТЬ	КУСАТИ	=КУСИТИ
РОНЯТЬ	=РОНИТЬ	РОНИТИ, =РАЊАТИ	Ø
ГЛОТАТЬ	=ГЛОТИТЬ	ГУТАТИ	Ø

Све наведено захтева подробнију анализу која подразумева и осврт на раније фазе развоја двају језика. Може се претпоставити да ће расветљавање представљеног проблема допринети налажењу одговора на шире питања из области глаголског вида.

2.1. Стрелять / =стрелить и стрельати / =стрелити

У дескриптивним речницима савременог руског и српског језика могу се наћи не само глаголи *стрелять* и *стрелья́ти* већ и глаголи *стрелить* и *стрели́ти*. По семантичком садржају својих примарних лексема⁷ глаголи *стрелять* и *стрелья́ти* не подударају се у потпуности. Примарна лексема *стрелять* ‘производить выстрелы’ — Лучший стрелок, кото-рого удалось мне встречать, *стрелял* каждый день, по крайней мере три раза перед обедом (БАС 1963: 1033–1034) не указује на порекло које је, као и код српског глагола *стрелья́ти*, очигледно: првобитно ‘пуштать стрелы’, од *стрела* (Фасмер 1987: 774), тј. *strěla (Черных 1999: 209). У речницима српског језика примарна лексема глагола *стрелья́ти* једним је делом у складу с управо наведеним: ‘одапињати стрелу из лука, гађати стрелом’ — Виђеће те Срби и војводе, запињаће стреле за тетиве, *снријељаће* тебе под облаке (PMC 1990/1976: 25) / ‘гађати стрелом, одапињући стрелу из лука’ (PCJ 2007: 1276). Истовремено се примарним сматра и значење ‘гађати из пушке’ — Виђаше ли како *снријељају* ... како хитро грабљаћу капице (PMC 1990/1976: 25) / ‘гађати пуцајући ватреним оружјем’ (PCJ 2007: 1276). Дате руске и српске лексеме су несвршеног вида, међутим, у савременом српском језику глагол *снреља́ти* најчешће се употребљава у значењу ‘убити, погубити за казну (обично из ватреног

⁷ Под термином лексема има се у виду јединица мања од речи, тј. реч у једном од својих значења: „Именно лексема, а не слово, является реальной лексической единицей языка, потому что в норме каждое многозначное слово используется в высказывании в каком-то одном из своих значений. В отличие от значения, лексема — многосторонняя единица языка: у нее есть означающее (фонетическая оболочка), означаемое (значение) и синтаксика (особенности сочетаемости)“ (Апресян 2003: XXXIII).

оружја); одузети коме живот, лишити кога живота' — Ја сам ... видио тугу жена којима смо *сіријељали* мужеве (PMC 1990/1976: 25) / 'убити, погубити за казну (обично из ватреног оружја)' (PCJ 2007: 1276) у којем је у речницима означен као перфективан.⁸

Значења у којима глагол *сірелејати* може бити и имперфективан и перфективан И. Грицкат (1957–1958: 82) прецизира помоћу руских глагола *расстреливать* и *расстрелять*,⁹ *стрелять* и *стрельнуть*,¹⁰ те илуструје примерима: И по том ћеју у будуће сваком на смрт осуђеном у Норвешкој главу сећи и само војнике *сірелејати*¹¹ (импф.); Њезина артиљерија златним куглицама *сіријеља*, а далеко носи¹² (импф.); Малају на контрафама оне што су мексиканског цара Максимилијана *сірелејали*¹³ (пф.).¹⁴

Неподударности везане за категорију вида уочавају се и код глагола *стрелить* и *сірелити*. Руски перфективни глагол *стрелить* територијално је маркиран и има две лексеме од којих је примарна 'выстрелить' — Он замахнулся было палкой, но тут я *стрелил* (БАС 1963: 1027).¹⁵ У чланку *сірелити* (PMC 1990/1976: 24–25) упућује се на примарно значење глагола *сірелејати* које се илуструје примером: Нека светлости богови бели чувају те кроз горе ... где зла вила из заседе *сірели* и намерника и путника. При томе је уочљиво да је српски глагол *сірелити* несвршеног вида.

Како указује етимолошка литература рус. *стрелять* ('бити из огнестрельного оружия по цели', 'выпускать пулью, снаряд из ружья или пушки, производя взрыв заряда', 'пускать стрелы, камни из лука, пращи и т. п.') и срп. *сірелејати* имају заједничко порекло: о.-с.¹⁶ *strēljati, *strēliti (Черных 1999: 208–209). Речници који одражавају стање двају језика у ранијим периодима њиховог развоја дају различите варијанте анализираних глагола. Старословенски облици *стрѣлгати* 'стрелять' и *състрѣлгати* 'стрелять, убивать (из лука)' означени су као имперфективни (ССл 1994: 631,

⁸ Тврђу о учсталости употребе секундарног значења глагола *сірелејати* потврђују и текстови представљени у *Коријусу савременој српској језику* (КССЈ).

⁹ Реч је о преводним значењима глагола *расстрелять* 'стрељати; осути пальбу на кога, шта' и *расстреливать* 'стрељати; осипати пальбу на кога, шта' (PCP 1998: 731).

¹⁰ Преводно значење примарне лексеме глагола *стрелять* је 'пуцати, гађати', док је 'убијати пушком' ('расстреливать') једно од његових значења; *стрельнуть* је тренутни глагол према *стрелять* (PCP 1998: 831–832).

¹¹ *Новине Србске*, 1816.

¹² Ф. Мажуранић, *Од зоре до мрака*, 1927.

¹³ С. Сремац, *Лимунација у селу*, 1896.

¹⁴ У списак двовидских И. Грицкат (1957–1958: 80) убраја и глагол *йуцати*, еквивалент руског *стрелять*.

¹⁵ Дати глагол је перфективан и у секундарном значењу: 'застрелить, убить' — Намеднись наш казак одного [кабана] *стрелил* (БАС 1963: 1027).

¹⁶ Скраћенице које се односе на порекло речи, тј. називе језика преузете су из руских изворника. Оне се задржавају с циљем да се избегну могуће терминолошке нејасноће. Уједно оне показују основаност превода на српски језик.

669).¹⁷ Кao староруски наводе се облици (др.-русск.) *стрѣляти* (Фасмер 1987: 774), (др.-рус.) *стрѣлiti* (Черных 1999: 209) и *стрѣлгати*, *стрѣлити* (Срезневский 1912: 569–570). Облик *стрѣлгати* препознаје се и као рускоцрквенословенски (русск.-цслав.), тј. српскоцрквенословенски (сербск.-цслав.) (Фасмер 1987: 774). Староруски глаголи *стрѣляти*, *стрѣлить* ‘пуштати, пустити стрелу, стрелы, но так же и о метании огня’ бележе се од XI века, а ново значење ‘стреляти из огнестрельного оружия’, ‘стрельба из него’ добили су после XIV–XV века у вези с појавом ватреног оружја (Черных 1999: 209). Да је у првом случају реч о имперфективном, а у другом о перфективном глаголу јасније се види у одвојеним дефиницијама: *стрѣлгати* ‘пуштати стрѣлы, стрѣляти’, ‘стрѣляти при помоћи огња’ и *стрѣлить* ‘пустити стрѣлу с лука, выстрѣлить’ (И мужъ Корсунянинъ *стрѣли*, имѧнемъ Настасъ, напсавъ сице на стрѣлѣ), ‘ранить стрѣлою’ (Срезневский 1912: 569–571).¹⁸ Податак о регионалној маркираности глагола *стрѣлить* садржи речнички извор из XIX века (Даль 1980/1882: 344) у којем се даје општа дефиниција: *стрѣлять*, *стрѣлить* ‘пуштати изъ лука стрѣлу; палити, метати пули, ядра изъ всякаго стрѣльнаго, метательнаго оружія’.¹⁹ Ипак уже одређење глагола *стрѣлить* говори о његовој перфективности: *кто-то стрѣлилъ въ лѣсу* — ‘выстрѣлилъ’. Перфективност територијално маркираног глагола *стрелить* бележи се и у првој половини XX века: без објекта ‘то же, что выстрелить’; с објектом (кого-что) ‘застрелить, убить’ (ТСРЯ 1935–1940).

У основном поткорпусу *Националног корїуса руског језика* (НКРЯ) глагол *стрелить* појављује се у дадесет два документа од којих се најразнији односи на рукописни текст; уп.

И единојо приступили войска его ко стрельницам, и был бой обоим крепкий, летяху бо стрелы обоюду, яко дождь. Мстиславец Святополич хотя *стрелить* сквозь оплот и внезапу ударен был от Давидовых сквозь доску стрелою под пазуху, от чего того ж 12 иулиа в ночи умре.²⁰ [НКРЯ: В. Н. Татищев. История российская в семи томах. Том второй (1750)]

И дружно все приступили войска его ко стрельницам, и был бой с обеих сторон крепкий, ибо летели стрелы с обеих сторон, как дождь. Мстиславец Святополич, желая *стрельнуть* сквозь ограждение, внезапно ударен был от Давидовых сквозь доску стрелою под пазуху, от чего того ж 12 июля в ночи умер. [Татищев]

¹⁷ Облици глагола дају се упрощено и италиком чиме није онемогућено указивање на различите варијанте датих глагола које су се појављивале током развоја језика.

¹⁸ Речнички и корпусни материјал представља се у складу с изворима, али се анализирани глаголи наглашавају италиком.

¹⁹ На исти начин дефинишу се и глаголи *стрѣльнуть* и *стрѣливать*.

²⁰ Мстиславу же хотящю *стрѣлiti*, внезапу ударенъ бысть подъ пазуху стрѣлою, на заборолѣхъ, сквозѣ доску скважнею, и сведоша ѹ, и на ту ноћи умре. *Пов. врем. лет.*

У делима XIX и XX века глагол *стрелить*, како је већ поменуто, има функцију маркера, нпр.

Так тебя и подкидывает. Нынче весной так-то подошел табун важный, зачернелся. «Отцу и сыну...» — уж хотел *стрелить*. Как она фыркнет на своих на поросят: «Беда, мол, детки: человек сидит», — и затрещали все прочь по кустам. [НКРЯ: Л. Н. Толстой. Казаки (1863)]

— Чего на нее смотрите, товарищ начальник, *стрелите ее*, и все, просто, как о чем-то само собой разумеющемся, сказала шоферка. Потом помолчала и, уже ни к кому не обращаясь, отвечая на свои мысли, задумчиво и убежденно добавила: — Я бы ее *стрелила!* — «*Стрелить*» успеем, — сказал Пантелеев, — а вот посмотреть на нее, что в нашей жизни бывает, это надо! <...> [НКРЯ: Константин Симонов. Так называемая личная жизнь / Четыре шага (1956–1965)]

Текстове с глаголом *стрелить* садржи и историјски поткорпус НКРЯ. Тако је у примеру који следи дати глагол употребљен у форми будућег времана: „один на нас стрѣлу *стрелит*, мы князя и княгиню погубим“ = ‘если кто-нибудь на нас пустит стрелу [*стрельнет*], мы князя и княгиню погубим’. Истовремено је реч и о примеру употребе глагола *стрелять*.

И вскали, начаша хватати доспѣх, а хотят вятчян *стреляти*. Вятчяња же, пловучи вниз по Волзѣ со князем и со княгинею, и стоячи над князем и над княгинею с копьи {л. 251 об.} и с топоры, и рѣша: «один на нас стрѣлу *стрелит*, мы князя и княгиню погубим». Князь же нача кликати ярославцем и углеченом: «не *стреляйте*», чтобы не *стреляли*. [НКРЯ: Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец) (1500–1525)]²¹

Иако речници савременог српског језика садрже глагол *сѣрелити*, у Вук-1 (1966 / 1818: 799) и Вук-2 (1987 / 1852: 978) даје се само имперфектив *сѣријелјаћи*, а у Даничић (1975 / 1864: 189) *сѣрѣлјаћи*. Од речничких извора који бележе ранија стања српског језика о глаголу *сѣрелити* сведочи RJAZU (1956–1958: 737, 739) према којем је примарно значење имперфективног глагола *strijeliti* ‘*strijeljati, strijelu iz luka metati ili puštati*’ — Aleksen’dry *strѣliti* jemu povele ... i vsi jego nudiše mnogo, da *strelitъ*. У истом извору се *strijeljati* (*strijeљati*) ‘*strijelom gađati, metati strijele*’ (I nača trubiti i *streљati* iz pušekъ ... ot jutra do poludne) одређује као итератив према им-

²¹ „Под Ярославлем находилась специально отправленная сюда Василием II на судах семитысячная рать, состоящая из углицких и ярославских княжеских слуг, во главе с ярославским князем Александром Васильевичем Брюхатым. 40 человек вятчан напали на эту рать рано утром, когда все люди еще спали, захватили спящих в шатре князя и княгиню, посадили их в их же собственные суда и поплыли по Волге. Когда воины на берегу проснулись, схватили «доспех» и вздумали открыть стрельбу по вятчанам, последние, «пловучи вниз по Волзе со князем и со княгинею, и стоячи над князем и над княгинею с копьи и с топоры», закричали: «один на нас стрелу стрелит, мы князя и княгиню погубим». Князь также запретил своим воинам стрелять“ (Черепнин).

перфективу *strijeliti*. Истовремено се оба глагола доводе у везу са *strijelati* — A ti oholi (Jove!) níma (treskovima) ognevito *strijelaš* zgora.

Историјски гледано, као што је већ поменуто, глаголи *стрелять* и *стрельяти* су изведени. Иако је очигледно да су мотивисани именницом *стрела*/*стрела*, они се с аспекта савременог стања руског и српског језика могу сматрати симплексима, будући да су њихове најфреkvентније лексеме добрим делом изгубиле семантичку везу с мотивном речју од које су настале.²² Дато стање у руском језику одсликава *Словообразовательный словарь русского языка* који садржи творбено гнездо „*стрелять*“ (Тихонов II 1990: 179) чиме се глагол *стрелять* одређује као немотивисан. Поред тога, глагол *стрелить* се у оквиру овог гнезда бележи као један од суфиксалних деривата: *стрелять* → *стрел-и-ть*. У датом творбеном речнику глагол *стрелить* не наступа у својству мотиватора, а деривати попут *выстрелить*, *застрелить*, *пристрелить* представљени су као резултат префиксално-суфиксалног начина творбе: *стрелять* → *вы-стрел-и-ть*, *стрелять* → *за-стрел-и-ть*, *стрелять* → *при-стрел-ить*. Глагол *стрелять* показује високу творбену продуктивност, па тако у творбену парадигму речи непосредно образованих од *стрелять* (првостепени деривати) улазе префективни глаголи настали: 1) префиксалним (*вы-стрелять*, *до-стрелять*, *за-стрелять*, *ис-стрелять*, *на-стрелять*, *об-стрелять*, *от-стрелять*, *пере-стрелять*, *по-стрелять*, *при-стрелять*, *про-стрелять*, *рас-стрелять*); 2) суфиксалним (*стрел-и-ть*, *стрель-ну-ть*); 3) префиксално-суфиксалним (*вы-стрел-и-ть*, *до-стрел-и-ть*, *за-стрел-и-ть*, *от-стрел-и-ть*, *пере-стрел-и-ть*, *под-стрел-и-ть*, *при-стрел-и-ть*, *про-стрел-и-ть*); 4) префиксално-постфиксалним (*до-стрелять-ся*, *на-стрелять-ся*, *от-стрелять-ся*) начином творбе.

Српски глагол *стрельяти* одликује се много мањом творбеном продуктивношћу. Глаголи *йостир(и)ељаши* и *йростир(и)елиши* наводе се као примери префиксалног начина творбе у Клајн (2002: 266, 275). У RHJ (1901: 482) у чланку имперфектива *strijeljati* ('*strijele metati*' — Lasno je iza grma *strijeljati*) дају се перфективни префиксални глаголи *po-strijeljati*, *nad-strijeliti* и префикси *pre-*, *и-*, *за-* (уз *-strijeliti*). Међутим, речници савременог српског језика бележе само глаголе *йостирельяши*, *йростирелиши*, *одсирелиши* и *усирелиши* 'погодити, убити стрелом; убити стрељајући, гађајући ватреним оружјем (пушком, пиштолем и сл.)', *засирелиши* 'по-

²² Глагол *стрельяти* И. Грицкат (1957–1958: 66) одређује као двовидски глагол који се у савременом језику више не осећа као изведен. Полазећи од тога да не треба сврставати у творенице речи које су изгубиле некадашњу мотивацију, те да етимологија не сме бити једини критеријум, И. Клајн (2002: 12–13; 2003: 326) ипак сматра да је реч твореница докле год у њој „постоји макар један део који је недвосмислено везује за коју другу реч“. У складу с тим глагол *стир(и)ељаши* наводи се у вези са суфиксом *-аши* (као пример јотовања) уз напомену да је он великим делом изгубио семантичку везу с именницом *стир(и)ела*. И М. Спасојевић (2015: 163) *стрельяти* сврстава у мотивисане глаголе са суфиксом *-аши*.

годити стрелом; погодити, убити ватреним оружјем, устрелити', 'бацити, пустити стрелу' (PCJ 2007: 417–418) који се ређе употребљавају.²³

Све наведено наводи на неколико претпоставаки. Ако се пође од чињенице да су анализирани глаголи првобитно мотивисани именицом *стрела/стрела*, може се закључити да су *стрелять* и *стрелеятьши* изведені суфиксом *-a-* (*стрела* → *стрел-я-ть* / *стрела* → *стрель-а-ши*), а *стрелить* и *стрелийти* суфиксом *-i-* (*стрела* → *стрел-и-ть* / *стрела* → *стрел-и-ши*).²⁴ Приступ по којем је овде реч о глаголу изведеном од глагола отвара питање смера деривације.²⁵ Очигледно је да је у случају глагола *стрелять* и *стрелить* на избор смера деривације, представљеног у поменутом творбеном речнику, утицало подређено место глагола *стрелить* у савременом руском језику: *стрелять* → *стрел-и-ть*. Имајући у виду да је овде реч о имперфективном и перфективном глаголу, могло би се говорити и о видском пару *стреляТЬ* — *стрелить*, а како примећује И. Клајн (2003: 324) код видских парова није увек могуће одредити смер извођења јер су оба члана равноправна, па граматичари и лексикографи најчешће глаголе на *-нуши* одређују као перфективизације (нпр. *дирнуши* према *дираши*), а све остале суфиксалне облике као имперфективизације (нпр. *скульяши* према *скушиши*). Међутим, у српском језику и глагол *стрелеТЬши* (у примарном значењу) и глагол *стрелийти* су имперфективни, док је секундарна лексема глагола *стрелеТЬши* двовидска. Очигледно је да је овде реч о неједнакости вида у разним периодима језичке историје. Двоаспектност секундарне лексеме *стрелеТЬши* може се објаснити тиме да су данашњи двовидски глаголи пореклом или имперфективни или двовидски (од тренутка када се могу пратити), будући да двоаспектност не настаје из перфективности; процеси се крећу „од имперфективности ка двоаспектности, или ретко — а свакако увек преко двоаспектности — и даље, ка коначној перфективности“ (Грицкат 1957–1958: 97–98). Уосталом при-

²³ Текстови у КССЈ садрже облике *устрелиши* (10), *устрелио* (29), *устрелила* (5), *устрели* (17). Глагол *застрелиши* појављује се само једанпут и то у облику *застрели*.

²⁴ Према руској литератури афикс *-ть*, *-ти* и *-чь* су инфинитивни суфикси и у складу с тим се представљају одвојено од суфикса за грађење глагола. У домаћим граматикама говори се о инфинитивном наставку *-ши* који се, како уочава И. Клајн (2003: 322–323), најчешће не наводи са суфиксом. Аутор примећује да се овакво раздавање суфикса и наставака не примењује код других врста речи, те да би оно код глагола било оправдано, ако би се полазило не само од инфинитива већ и од презента: „Али ако граматичари већ одређују суфикс само на основу инфинитива, онда је најбоље и наводити их онако како се они стварно јављају, без вештачког одсецања завршног *-ши*“.

²⁵ Поредећи историјску и синхронијску анализу, Ј. А. Земска (Земская 2006: 7–8) напомиње да при синхронијској анализи одредити мотивисану и мотивну основу значи утврдити која је од њих једноставнија по форми и по смислу. На пример, са становишта синхронијске анализе именица зонтик је мотивисана речју *зонт*, будући да је сложенија по форми (садржи суфикс *-ик*; уп. *дом* : *дом-ик* = *стол* : *стол-ик*) и по смислу (суфикс *-ик* уноси у значење компоненту 'мали'). Дијахронијска или историјска анализа показује да је реч *зонтик* старија од речи *зонт*, јер води порекло од холандског *Zonnedek*. Међутим, елемент *-ик* почeo се доживљавати као деминтивни суфикс, док се именица *зонт* престала сматрати деминтивном.

марна лексема глагола *сірельяти* сведочи о датом процесу. Будући да је реч о глаголу чија двоаспектност није потпуна, јасно је да је дошло до издавања значења које је постало двоаспектно.²⁶ А творбена непродуктивност глагола *сірельяти* у складу је с тврђњом да до померања вида у глаголу долази због немогућности префиксирања или несклоности језика да врши префиксацију (Грицкат 1957–1958: 118).²⁷

Дакле, према консултованим изворима српски глагол *сірелити* је несвршеног вида, док се перфективност руског глагола *стrelить* бележи најпре у староруском језику. Нема података о првобитној перфективности општесловенских облика.

2.2. Менять/=менить и мењати/=менити

Дескриптивни речници савременог руског језика бележе имперфективни глагол *менять*, а речници српског језика имперфектив *мењати*²⁸ и двоаспектни глагол *менити*. Чланак *менять* садржи четири лексеме: ‘отдавать что-либо (свое) в обмен на другое, обычно равнозначное; обменывать’; ‘замещать одно другим однородным; переменять, заменять’; ‘делать иным, производить перемены, изменения в чем-, ком-либо; изменять’; ‘обменивать более крупный денежный знак на соответствующее количество мелких единиц; разменивать’ (БАС 1957: 841–842). Готово сва ова значења обухваћена су примарном лексемом *мењати* ‘чинити друкчијим у погледу садржине, изгледа, степени и сл.’; ‘уклањати, одстрањивати замењујући другим, новим, смењивати; наизменично употребљавати’; ‘остављати; напуштати замењујући другим, прелазећи из једног у друго; добијати у друкчијем, изменјеном виду’ (РМС 1990/1969: 342).

Према етимолошким изворима рус. *менять* и срп. *мењати* имају заједничко порекло: о.-с. *тѣна. (Черных 1999: 522). У старословенском речнику даје се само имперфектив *мѣнити* ‘менять’ (ССл 1994: 340).²⁹ Као староруски у речницима се наводе облици (др.-русск.) *мѣняти*, *мѣнити* (Фасмер 1967: 600) и *менгати* ‘обмѣниваться’, *мѣнити* ‘мѣнять, обмѣнивать’ (Срезневский 1902: 241–242).³⁰ Глагол *менять* представља се као имперфективни корелат глагола *из-менить* и еквивалент (сербохорв.) *мијенити* (Фасмер 1967: 600). Глаголи *мѣнять* и *мѣнить* ‘производить обмен, отдавать что-л. в обмен на другое’, ‘заменять, замещать одно другим’, ‘изменять, делать иным’ означени су као имперфективни

²⁶ Из семантички богатијих глагола понекад се метафором или неким другим процесом издавају новија значења која могу постати двоаспектна (Грицкат 1957–1958: 105).

²⁷ О префиксацији као средству граматичке перфективизације в. у Грицкат 1966–1967.

²⁸ Има се у виду примарна лексема.

²⁹ Речник садржи истоимени чланак у којем се наводе значења ‘полагать, считать’ и ‘упоминать’ (ССл 1994: 340).

³⁰ У Срезневскиј (1902: 241) дају се и чланци *мѣнити* (‘cogitare, putare, dicere’) и *мѣнити* (‘миновать’).

и у СРЯ-18 (2001: 132): Прежние указы подтвердить, дабы из других уѣз-дов ружья и пороху и свинцу ... не возили и не продавали и *не мѣнили*. Судећи по речничким дефиницијама, глагол *мѣнить* могао би се сматрати свршеним једино у значењу ‘измѣнить, по волѣ государя, мѣстническіе отношения, вѣльть считаться выше тому, кто считался ниже, и наоборотъ’ (Даль 1979/1881: 368). Међутим, у текстовима историјског поткорпуса НКРЯ могу се наћи примери употребе глагола *менить* који можда до-звољавају да се говори о контекстуалној перфективности, нарочито ако се узме у обзир окружење које чине глаголи свршеног вида, нпр.

А мне Ивану Васильевичю того церковного села Кудрина и зем-ли и лугов не осваивати, ни жене, ни детем не дати, ми³¹ продати, ни *менить*, ни отдать никому, никоторою хитростью от церкви бо-жиие не отстаивати, та земля Кудрино село церковное Введенья пречистые богородицы Нового твоего монастыря. [НКРЯ: Докладная грамота И. В. Ощеры Сорокоумова митрополиту Геронтию о взятии им в пожизненное владение у братии митрополичьего Новинского монастыря села Кудрина, Московского у (1486.02.27)]

У српским изворима ранијих периода наводе се имперфективи *мијењаћи* (Вук-1 1966/1818: 398; Вук-2 1986/1852: 500; RJAzu 1904–1910: 656) и *мѣниши* (Даничић 1975/1863: 103), те двовидски глагол *tijeniti*, који се у књижевним споменицима може потврдити од XIV века (RJAzu 1904–1910: 655), док се рефлексивни облик *мијениши се* означава као перфектив (Вук-2 1986/1852: 500).

Глагол *мењаћи (се)* И. Грицкат (1957–1958: 77) одређује као двовидски (и у нерефлексивној и у рефлексивној употреби)³² када не значи „претварање, промену која се врши на истом предмету (цвет мења боју), већ замењивање нечег једнога другим“. Уз напомену да је имперфективни вид обичан, ауторка се позива на примере перфективности из RJAzu (који не даје ову ознаку): На Гацкоме *мијењали* здравље, преузели коње пратиоци и врнули кући пјевајући (*измењали* поздраве); Кад сам навршио треће годиште службе, ја сам вас молио ... да ме *мијењаће* („да *йоставиће* другога кнеза мјесто мене“).³³

Дакле, глагол *менити* (*tijeniti*) одређује се као двовидски како у де-скриптивним речницима савременог српског језика ‘изменити, променити, мењати’ (PMC 1990/1969: 341) / ‘да(ва)ти у замену нешто друго, промени-

³¹ Овако је преузето из НКРЯ.

³² Док PMC (1990/1969: 342–343) бележи двовидске лексеме *мењаћи* ‘давати (дати) у замену за друго, за нешто одговарајуће вредности, размењивати (разменити); трампiti’ и *мењаћи се* ‘да(ва)ти (што) за други предмет исте врсте’, у PCJ (2007: 698) се указује само на биаспектност рефлексивне форме *мењаћи се* ‘(нечим) да(ва)ти један другом (једно другом и сл.) у замену, (из)вршити размену нечега, размењивати се (разменити се), трампiti се’.

³³ О истом видском померању може се говорити и код глагола *мењаћи се* када значи извршавање размене с неким, нпр. Ми се сваки дан *мењамо* у дежурству (импф.) и Ja се не бих с њим *мењао* нипошто (пф.) (Грицкат 1958: 77).

ти, мењати, трампiti једну ствар за другу' (PCJ 2007: 697), тако и у RJAzu (1904–1910: 655). Управо наведено одређење илуструје се у РМС перфективном употребом *менићи*: Седам жена *мијенио* био, а од срца не има порода. И у RJAzu се дају примери перфективне употребе *менићи* (*mijeniti*), нпр.: Pa se krvna okaniše čina, zar gorjijem da ga djelom *mijene* ('mijeniti što čime'); Milosti twoje dar, ki ne bih na zlatu *mijenila* ja nigdar ('mijeniti što na čemu'); Ima pune četiri godine, kako ti je svijet *mijenio* [tj. *babo*] ('mijeniti svijet, tj. promijeniti ovaj svijet onijem, umrijeti'). Истовремено се напомиње да је рефлексивни облик *мијенићи се* као двовидски забележен у трећем издању *Вуковој речнице*, док у другом издању стоји да је перфективан. Сврставајући *менићи (се)* у двовидске глаголе, И. Грицкат (1957–1958: 76) такође се осврће на поменуту ситуацију, те наводи да Вуков пример показује имперфективност овог глагола.³⁴ Реч је о томе да се употреба глагола *мијенићи се* илуструје примером: *мијени се* мјесец (Вук-2: 1986/1852: 500). При свему наведеном глагол *менићи* није маркиран као архаичан у речницима савременог српског језика.

И у овом случају руски творбени речник (Тихонов I 1990: 588–590) одсликава савремено стање руског језика, па су у гнезду „менять“ префиксални перфективни глаголи с основом *-менить* (првостепени деривати) представљени као резултат префиксално-суфиксалног начина творбе: *вы-мен-и-ть*, *за-мен-и-ть*, *из-мен-и-ть*, *об-мен-и-ть*, *от-мен-и-ть*, *пере-мен-и-ть*, *под-мен-и-ть*, *с-мен-и-ть*.³⁵ Творбено гнездо „менять“ садржи и префиксалне перфективе (првостепене деривате) *вы-менять*, *на-менять*, *об-менять*, *пере-менять*, *по-менять*, *про-менять*, *раз-менять*, *с-менять* ('произвести обмен') и *за-менять* ('начать менять')³⁶ што говори о творбеној продуктивности глагола *менять*.

У српском језику перфективи се граде првенствено од основе *-менићи*: *за-менићи*, *про-менићи*, *из-менићи*, *с-менићи*, *од-менићи*, *раз-менићи*, *ири-менићи*. Једини префиксални перфективи мотивисани глаголом *мењаћи* су *из-мењаћи* и *йо-мењаћи* (све редом).³⁷ Према И. Грицкат (1958: 66) *мењаћи* је један од глагола „за које се не може тачно рећи да ли су првобитно глаголска или деноминативна образовања“. Истовремено се у RJAzu (1904–1910: 655–656) наводи да је глагол *tijeniti* изведен од именице *tijena*, док је од његове основе изведен глагол *tijenati*.

³⁴ Ауторка додаје да је овде ситуација слична као код глагола *мењаћи (се)* који је књижевнији.

³⁵ Дати речник садржи и гнездо „изменить“ ('предатъ').

³⁶ Имперфектив *заменять* (несов. к *заменить* 'взять, употребить, поставить, назначить взамен другого'; ' занять чье-н. место, став равнозенным ему'; 'появиться на смену кому-чему-н.' Ожегов 1981: 189) представљен је као суфиксална твореница од *заменить*: *заменить* → *замен-я-ть*.

³⁷ У чланку *tijenati* у RHJ (1901: 679) дају се перфективни глаголи *izmijenjati*, *pomijenjati*, *smijenjati*.

Анализа је показала да се и овде може говорити о неједнакости вида у разним периодима језичке историје, нарочито када је реч о српским глаголима. Историјски извори сведоче о првобитној имперфективности глагола *менять / мења́ти* и *менить / мени́ти*. Очигледно је да је код српских глагола *мења́ти* и *мени́ти* дошло до померања вида што им омогућује и перфективну употребу. Међутим, све наведено не потврђује почетну претпоставку о перфективности основа *=менить* и *=мени́ти*.

2.3. Ронять / =ронить и ронити / =рањати

Као што је већ поменуто, у савременом руском језику везана основа је *=ронить*, а у српском *=рања́ти*; уп. *ронять / =ронить* (*наронять* и *вы-ронить*) и *рони́ти / =рања́ти* (*зарони́ти* и *зарања́ти*). Поред тога, у српском језику од основе *=рања́ти* префиксацијом не настају перфективи, нпр. *за-рања́ти*, *из-рања́ти*, *у-рања́ти*.³⁸ Наведено показује да је у српском језику место имперфектива заузео облик који би према првобитној поставци требало да буде перфективан, што се види и из морфемског састава датог глагола будући да се он (*рони́ти*) завршава на *-и́ти* / рус. *-ить* (уп. *=стрелить / =стрели́ти*, *=менить / =мени́ти*, *=кусить / =куси́ти*), а не на *-айи* / рус. *-ать* (уп. *стрелять / стрель́яти*, *менять / мења́ти*, *кусать / куса́ти*). Дати руски и српски глаголи не подударају се ни семантички, иако оба садрже компоненту која означава кретање према доле. Примарно значење глагола *ронять* је ‘неожиданно, нечаянно выпускать из рук, не удерживать в руках’ (БАС 1961: 1457), а српског *рони́ти* ‘пливати испод површине воде, урањати, зарањати’ (РСЈ 2007: 1173).

Савремени речници руског језика бележе регионално маркирани глагол *ронить*, али се у једном случају тврди да је он двовидски (БАС), а у другом да је несвршеног вида, што се илуструје дефиницијом ‘валить, рубить (лес, деревья)’ (МАС 1987: 731). Међутим, и у БАС (1961: 1457) се наводе само дефиниције које говоре о имперфективној употреби датог глагола: ‘валить, сломив, подрубив или подкосив’ (*Ронят деревья, волочат их к сплаву, вяжут плоты*); ‘подбивая из оружия, заставлять упасть’; ‘ронять, терять’. Уз последњу лексему ипак је дат контекст у којем је глагол *ронить* употребљен као перфектив: Летела жар-птица из зеленого сада, да *ронила* золотое перо около вашего двора — вот тебе и первый след.

Како указује етимолошка литература *ронять* ‘нечаянно выпускать что-л. из рук’, ‘не удерживать в руках’, ‘давать, позволять упасть’ (свршеног вида су само префиксални глаголи: *уронить*, *заронить* и др.) и с.-хорв. *ронити* (сузе) ‘проливать, лить (слезы)’, ‘размывать’, ‘нырять’

³⁸ И раније поменути пар *ломать / (=)ломить* чине имперфективи, али овде од оба елемента префиксацијом настају перфективни глаголи, нпр. *взломать* и *надломить*. Имперфективност другог члана пара В. А. Плунгјан (2015: 209–210) сматра изузетком, те наводи да се глагол *ломить* у својству синонима *ломать* употребљава готово искључиво у фразеологизмима типа *пар костей не ломит, сила солому не ломит*.

имају заједничко порекло: о.-с. *roniti; ст.-сл. и др.-рус. само *ронити* и с префиксима (најчешће из-, али и *поронити* ‘уронить’, ‘опрокинут’). Форма *ронять* бележи се у речницима од 1771. године (Черных 1999: 122). Глагол *ронять* се у Фасмер (1987: 501) наводи у чланку *ронить*, као и др.-русск. *изронити* ‘уронить’, сербск.-цслав. *изронити* ‘пролить’, сербохорв. *ронити* ‘нырять, проливать’. У Даль (1980/1882: 103) се уз глаголе *ронять* и *ронить* даје дефиниција ‘повалить, бросить, дать упасть, опустить’. При томе је глагол *ронить* маркиран територијално, професионално или као архаичан (сљв. *ронить лъсъ* — ‘рубить съ корня, валить’; волж. касп. *ронить паруса* ‘опускать, отрочить подъемну, дрокъ’, морс. ‘отдать фаль’; арх. *траву ронить* — ‘косить’).

Имперфективност глагола *ронити* (у различитим значењима) потврђује се у Вук-1 (1966/1818: 732), Вук-2 (1987/1852: 893) — Тиха вода бријег *рони*, RJAZU (1955: 159) у значењима ‘*rušiti*’, ‘*padati*’, ‘*sipati, plakati*’, ‘*plivati pod vodom, noriti*’.

Иако глагол *ронить*, како показују етимолошки извори, води порекло од општесловенског *roniti, на његов статус утицала је чињеница да се он у књижевном руском језику данас не употребљава самостално. У складу с тим у творбеном гнезду „*ронять*“ (Тихонов II 1990: 49) наводи се регионално маркирани глагол *ронить*, али не као мотиватор префиксалиних глагола с основом *-ронить*. Ти глаголи представљени су као деривати глагола *ронять* настали суфиксално-префиксалним начином творбе (првостепени деривати): *вы-рон-и-ть, за-рон-и-ть, об-рон-и-ть, про-рон-и-ть, с-рон-и-ть, у-рон-и-ть*. Перфективни префиксалини првостепени деривати имперфектива *ронять* су: *на-ронять, по-ронять, раз-ронять*. Међутим, историјски гледано може се закључити да је глагол *ронять* настао од глагола *ронить*, а не обратно. Тако се у српском језику глагол *ронити* употребљава самостално, а основа =*рањати* је везана. Поред тога, као што је већ помињано, префиксалини корелати с основом =*рањати* остају имперфективни: *за-рањати, из-рањати, од-рањати, йод-рањати, у-рањати*.³⁹ Префиксалне глаголске лексеме с основом *-ронити* су перфективне: *за-ронити, из-ронити, од-ронити, йод-ронити, у-ронити*.

Анализа није потврдила претпоставку да је основа =*ронить* остатак несталог перфективног глагола *ронить*, будући да је он у консултованим изворима забележен као имперфектив, у једном случају као двовидски глагол, док ниједном није означен као глагол само свршеног вида. У прилог тврдњи о првобитној имперфективности *ронить* говори и српски глагол *ронити* код којег није долазило до померања вида. Поред тога, у етимолошкој литератури као исходишни наводи се облик *roniti.

³⁹ У RHJ (1901: 353) даје се перфектив *pod-roniti* и префикси *и-*, *за-*, те имперфектив *od-ranjati* и префикс *за-*.

2.4. Кусать/=кусить и кусати/=кусити

Према дефиницијама дескриптивних речника формални еквиваленти *кусать* и *кусати* не подудрају се семантички; уп. *кусать* ‘хватать, ранить зубами, клювом’ (БАС 1956: 1888) и *кусати* ‘јести добро и са уживањем; јести уопште’ (РСЈ 2007: 619). Дакле, не може се подударати ни семантички садржај њима мотивисаних префиксалих перфективи, нпр. *покусать* ‘кусать некоторое время’ (БАС 1960: 938) и *покусати* ‘кусајући поести’ (РСЈ 2007: 963). Формално се подударају и везане основе *=кусить* и *=кусити*; уп. *кусать/=кусить* (*покусать, откусить*) и *кусати/=кусити* (*покусати, окусити*). Истовремено се српски префиксалини перфективи од творбене основе *-кусити* само делимично семантички преклапају; уп. *окусити* ‘(обично с негацијом) мало, сасвим мало поести или попити, узети макар само залогај, кап (од јела или пића)’, ‘узети мало (од јела или пића) обично пробе ради, да би се осетио, одредио укус’ (РСЈ 2007: 872) и *закусити* ‘мало поести, заложити’ (РСЈ 2007: 398). Имперфектив *кусати* даје се и у Вук-1 (1966/1818: 356) и Вук-2 (1986/1852: 448).

Речници руског језика не бележе облик **кусить*, док у савременом српском језику глагол *кусити* има значење ‘чинити кусим секући длаку, односно вуну са животињског репа или сам реп’ (РСЈ 2007: 619). У вези с глаголом *kusati* ‘punom se lažicom zalagati, i иорće naglo jesti, tako da se kod toga neka buka čuje’ каже се да ако уместо некадашњег ə стоји -i-, реч је прасловенска са значењем ‘gristi’ (уп. ст слов. *kāsati*, рус. *кусать*; 2. *kus* ‘šta se jednom odgrize; po tome znači i *zalogaj*’) „*te se u našemu jeziku promijenilo značenje; ali može biti da je od korijena od kojega i 1. kusiti*”. Има се у виду основа *kus* која је преузета из немачког језика; индоевропски корен *gus*. Имперфективни глагол *kusiti* забележен је само код писаца XVI и XVII века. Од њега је *kušati*, рус. *кушать* (RJAZU 1898–1903: 822, 826–827, 831). У Фасмер (1967: 431–432) указује се на заједничко порекло *кусать* и *кусати*: од *кус*. Чланак *кусать* садржи и перфектив *укусить*, цслав. *късати*, сербохорв. *кусати* ‘жадно есть, зачерпывая полную ложку’. У засебан чланак издаваја се основа *-кусить* с глаголом *закусить* и упућивањем на чланак *кусать*. Иста основа у глаголима *искусить* (несврш. *искушать*) и *покуситься* (несврш. *покушаться*), као и именица *вкус* и придев *искусный* не доводе се у везу с *кус* и *кусать*. Тврди се да се не може говорити о исконском словенском пореклу наведених речи.⁴⁰ У Срезневский (1893: 1381) дају се глаголи *късати* ‘demordere’ (<...> по-

⁴⁰ У вези с етимолошки различитим основама *=кусить*, од којих је једна словенска (повезана с кореном *-кус-*), а друга посуђена из готског (*kausjan* ‘пробовать, испытывать’) и историјски представљена у *искусить* или *вкусить*, В. А. Плунгјан (2015: 210) сматра да је значење ‘пробовать [пищу]’ семантички доволно близко ‘кусать’ што доприноси контаминацији обеју везаних основа.

малу оглаждавъса, *кусаиे хлѣба*) и *кусити* ‘*gustare, tentare*’ (Ни белена никто же, оумъ имы, не зобле, ни пьса *коуситъ*).

Међутим, о глаголу *кусить* и његовој перфективности сведоче сачувани облици, нпр.⁴¹

Виктор вдохнул, как будто *кусил* воздуху, и бросился догонять Сеньковского. [НКРЯ: Б. С. Житков. Виктор Вавич. Книга вторая (1941)]

— А ну, *куси* меня! *Куси* как следует! Но хватать инструктора за голую кисть еще меньше хотелось Руслану, чем давиться ватой. [НКРЯ: Георгий Владимов. Верный Руслан (1963–1965)]

У творбеном гнезду „*кусать*“ (Тихонов I 1990: 515–516) перфективни глаголи с основом *-кусить* представљени су као префиксално-суфиксални деривати: *вы-кус-и-ть*, *над-кус-и-ть*, *от-кус-и-ть*, *пере-кус-и-ть*, *под-кус-и-ть*, *при-кус-и-ть*, *про-кус-и-ть*, *рас-кус-и-ть*, *с-кус-и-ть*, *у-кус-и-ть*. У творбену парадигму речи непосредно образованих од *кусать*, поред наведених, улазе и префективни глаголи настали од основе *-кусать*: *вы-кусать*, *за-кусать*, *ис-кусать*, *ис-кусать-ся*, *на-кусать*, *на-кусать-ся*, *над-кусать*, *об-кусать*, *от-кусать*, *пере-кусать*, *пере-кусать-ся*, *по-кусать*, *про-кусать*, *рас-кусать*. Све ово говори о творбеној продуктивности руског глагола, док је број префиксалних деривата од српских основа *-кусати* и *-кусити* краје ограничен: *ио-кусати* и *о-кусити*, *за-кусити*.

На основу спроведене анализе не може се потврдити да су основе *=кусить* и *=кусити* од првобитно перфективних глагола. Поменути ретки примери употребе глагола *кусити* у српском језику (XVI и XVII век) говоре о његовој имперфективности. С друге стране, сачувани облици глагола *кусить* имају перфективну употребу, што може говорити о неједнакости вида у разним периодима језичке историје.

2.5. Глотать/=глотить и гутати/=∅

У дескриптивним речницима савременог руског и српског језика глаголи *глотать* и *гүттати* истоветно се дефинишу: *глотать* ‘движенијами мышц горла проталкивать что-либо в пищевод и желудок; поглощать’ (БАС 1954: 138); *гүттати* ‘напрезањем грлених мишића потискати залогаје и гутљаје у једњак и желудац’; ‘јести или пити’ (PMC 1990/1967: 603).

Глаголе *глотать* ‘движениями горловых мышц направлять, проталкивать что-л. в пищевод’ и *гутати* ‘глотать’, као и *проглотить*, веже заједничко порекло: о.-с. **gl̥tati*, **gl̥tъ*; ц.-сл. *глытати* (Черных 1999:

⁴¹ Указујући на прилично распространујућу употребу императива од *=кусить* (*куси!*) и на присуство других облика овог глагола у текстовима НКРЯ, В. А. Плунгјан (2015: 210) закључује да се дати глагол не може сматрати у потпуности несталим, али и да далеко чешћа употреба префиксалних деривата попут *укусить*, *откусить* оправдава становиште да је основа *=кусить* везана.

191–192). Бележе се староруски облици *глътати*⁴² ‘глотать, deglutire’, *глътти* ‘глотать, deglutire’, (од XI века) *поглътти, поглотти* ‘проглотить, пожрать’, (од XIII века) *погълчати* ‘проглатывать, поглощать’ (Срезневский 1893: 523, 1014). Судећи по дефиницијама *глътати* и *глътти*, у оба случаја реч је о имперфективима. У осталим консултованим изворима који бележе ранија стања руског језика (укључујући и текстове НКРЯ) основа -*глотти* појављује се само с префиксима: *проглотить* (Черных 1999: 191); *Слезы не проглотишь* (Даль 1978/1881: 356).

У српском језику нема глагола с основом аналогном руској основи -*глотти*. Имперфектив *гуттати* бележи Вук-2 (1986/1852: 171). Поред дефиниције глагола *gutati* ‘devorare, спуштати, слати (hranu a i drugo što) niz grlo, пројдирати’, RJAŽU (1887–1891: 517) садржи и информацију о његовом прасловенском,⁴³ тј. старословенском пореклу (*glъtati*), као и подatak да се у српском језику он појављује од XVIII века, нпр. *On ne їваće nego guta само.*

У творбеном гнезду „глотать“ (Тихонов I 1990: 223–224) деривати с основом -*глотти* представљени су као резултат суфиксално-префиксалног начина творбе: *глотать* → *по-глот-и-ть*, *глотать* → *про-глот-и-ть*. Глаголи с основом -*глотать* су многобројнији, па наведено гнездо садржи следеће префиксалне (префиксално-постфиксалне) перфективне првостепене деривате: *вы-глотать*, *за-глотать* (‘начать глотать’; ‘заглотнуть’), *на-глотать-ся*, *пере-глотать*, *по-глотать* (‘глотать некоторое время’; ‘глотать в большом количестве’), *с-глотать*. У српском језику постоје само деривати *про-гуттати* и *на-гуттати се*.

На основу овде изнесених података не може се тврдити да је основа =*глотти* остатак ранијег перфективног глагола. Глаголи с датом основом пре се могу сматрати дериватима једне од имперфективних варијаната које су постојале у староруском језику; уп. *глътати* и *глътти*.

3. ЗАКЉУЧАК. У односу на почетну поставку анализа је показала да се не могу сви разматрани глаголи с историјског аспекта сматрати симплексима (нпр. *стрелять / сїрелеѧти*, *стрелить / сїрелиѧти*), али будући да се добним делом код њих изгубила веза с мотивном речју, данас се на њих може гледати као на немотивисане. За неке од њих не може се тачно рећи да ли су првобитно глаголска или деноминативна образовања, а и у случају да су глаголска, остаје отворено питање смера деривације, као код парова *менять — менить / мењаѭи — мениѭи*.

Резултати анализе који се односе на утврђивање вида разматраних руских и српских глагола (слободних лексема и везаних основа) могу се овако приказати:

⁴² В. и Фасмер (1986: 414).

⁴³ Основа је иста као код *gut* ‘grlo, gutljaj’ где -и- стоји уместо некадашњег І; прасл. *глѣть*, стслов. *глѣть* (RJAŽU 1887–1891: 516–517).

ТАБЕЛА 2.

Руски језик		Српски језик	
стрелять HB	(=)стрелиТЬ СВ	стрЕЛЬАТИ HB, HB/CB	(=)стрЕЛИТИ HB
менять HB	=менить HB	мењАТИ HB, HB/CB	(=) менити HB,HB/CB
ронять HB	(=)ронить HB, HB/CB	ронИТИ HB	=рањАТИ HB
кусать HB	=кусить СВ	кусАТИ HB	=кусити HB
глотать HB	=глотить HB	гутАТИ HB	Ø

Гледано историјски може се претпоставити да су сви анализирани глаголи били несвршеног вида, те да су неки од њих временом постали двовидски или чак свршеног вида. Могућност перфективне употребе појавила се код српских глагола прве групе *стрЕльАти* и *мењАти*. Много је нејаснија ситуација с глаголима друге групе који су према почетној претпоставци били перфективни, те се сачували у виду везаних основа. Анализа је потврдила перфективност руског глагола (=)⁴⁴стрелить који је као такав забележен у староруском језику. Истовремено је српски глагол (=)стрЕлиТЬ несвршеног вида. У савременом руском језику сачувала се само везана основа =менить, док српски речници и даље бележе глагол (=)мениТЬ. При томе се перфективна употреба веже само за српски глагол који се у речничким изворима одређује као имперфективан или као двовидски, што значи да је код њега дошло до померања вида. Глагол (=)ронить, који се у књижевном руском језику не употребљава, старији је од глагола *ронять* и првобитно је несвршеног вида према подацима из етимолошке литературе (о.-с. *roniti; ст.-сл. и др.-рус. *ронити*). Касније се он одређује и као двовидски, али нема података о његовој апсолутној перфективности. Српски глагол *рониТЬ* је имперфективан и код њега није дошло до померања вида. Глагол чија се основа =кусить у руском језику сачувала као везана појављује се само у речнику староруског језика (*кусити*). Ретка употреба српског глагола *кусиТЬ* забележена је само код писаца XVI и XVII века. Ни у једном случају дати глаголи не одређују се као перфективни. Истовремено су сачувани руски облици попут *куси* перфективни, па се вероватно и овде може говорити о померању вида. Везана основа =глотить сачувала се само у руском језику, а у речнику староруског језика забележен је имперфективни глагол *глытити*.

На основу свега наведеног може се закључити да су сви анализирани руски и српски глаголи првобитно имперфективни, а да је код неких глагола дошло до померања вида. Могуће је да су се различити облици

⁴⁴ Ознака за везану основу од глагола који се још увек могу наћи у речницима савременог руског и српског језика, али се данас не употребљавају или су стилски маркирани.

неких глагола појављивали истовремено или да се временом облик исходишног глагола мењао. Тако је у различитим словенским језицима могao превладати један од облика као слободна лексема; уп.: рус. *ронять*, срп. *ронити* и поль. *ronić*. Исто тако су се могла сачувати оба облика од којих је један постао свршеног вида; уп: поль. *strzelać*, *strzelić* и словач. *strieľať*, *strelíť*. У случају превладавања одређених облика они су се почели сматрати књижевним, док су се други сачували као везане основе или постали територијално ограничени. Ширење анализе и на друге словенске језике додатно би расветлило ову језичку појаву.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян Юрий. «Лингвистическая терминология Словаря». *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*. Под общим руководством акад. Ю. Д. Апресяна. М.: Языки славянской культуры, 2003: XXII–LII.
- БАС: *Словарь современного русского литературного языка*. Т. 3 (1954). Т. 5 (1956). Т. 6 (1957). Т. 12 (1961). Т. 14 (1963). М.–Л.: Издательство Академии Наук СССР.
- Вук-1: Вук Каракић. *Српски речник (1818)*. Београд: Просвета, 1966 (1818).
- Вук-2: Вук Каракић. *Српски речник (1852)*. Т. 1. Београд: Просвета, 1986 (1852); *Српски речник (1852)*. Т. 2. Београд: Просвета, 1987 (1852).
- Грицкат Ирена. „О неким видским особеностима српскохрватског глагола“. *Јужнословенски филолог* XXII/1–4 (1957–1958): 65–128.
- Грицкат Ирена. „Префиксација као средство граматичке (чисте) перфектизације“. *Јужнословенски филолог* XXVII/1–2 (1966–1967): 185–223.
- Даль: Владимир Даљ. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1 (1978/1880). Т. 2 (1978/1881). Т. 4 (1980/1882). М.: Русский язык.
- Даничић: Ђуро Даничић. *Речник из књижевних стварица српских*. Т. 2. Београд: Вук Каракић, 1975 (1863); *Речник из књижевних стварица српских*. Т. 3. Београд: Вук Каракић, 1975 (1864).
- Драгићевић Рајна. *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Земская Елена. *Современный русский язык. Словообразование*. М.: Флинта, Наука, 2006.
- KCCJ: *Корпус савременог српског језика* <<http://www.korpus.matf.bg.ac.rs>> 03.03.2019, 20.4.2019.
- МАС: *Словарь русского языка в четырех томах* (ред. Анастасия Евгеньева). Т. 3. М.: Русский язык, 1987.
- Матијашевић Јелка. „О природи префикса код глагола кретања у руском и српском језику“. *Научни саслушак слависта у Вукове дане 29/1* (2000): 139–146.
- Матијашевић Јелка. „Префиксација и двовидност глагола“. *Јужнословенски филолог* LVI/1–2 (2000): 655–663.
- НКРЯ: *Национальный корпус русского языка* <<http://www.ruscorpora.ru>> 03.03.2019, 09.03.2019, 17.03.2019, 13.04.2019, 19.5.2019.
- Ожегов: Сергей Ожегов. *Словарь русского языка*. М.: Русский язык, 1981.
- Пипер Предраг, Клајн Иван. *Нормативна граматика српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2013.
- Плунгян Владимир. «Двухосновная перфективация в русском языке: морфология и семантика». Мицуси Китадзё (ред.). *Аспектуальная семантическая зона: типология систем и сценарии диахронического развития. Сборник статей V Международной конференции Комиссии по аспектологии Международного комитета славистов*. Киото: Университет Киото Сангё, 2015: 208–212.
- Плунгян Владимир. «К списку двувидовых глаголов в русском языке: история пасть». Rosanna Benacchio, Alessio Muro, Svetlana Slavkova (ed.). *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*. Firenze: Firenze University Press, 2017: 167–182.

- PMC: *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Т. 1 (1990/1967). Т. 3 (1990/1969). Нови Сад — Загреб: Матица српска, Матица хрватска; *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Т. 6 (1990/1976). Нови Сад: Матица српска.
- PCJ: *Речник српскоја језика* (ред. Мирослав Николић). Нови Сад: Матица српска, 2007.
- PCP: Руско-српски речник (ред. Боголуб Станковић). Нови Сад: Матица српска, М.: Русский язык, 1998.
- Спасојевић Марина. *Двојивидни ћлађоли у савременом српском језику*. Необјављена докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2015.
- Срезневский: Измаил Срезневский. *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам*. Т. 1 (1893). Т. 2 (1902). Т. 3 (1912). СПб.: Типография Императорской академии наук.
- СРЯ-18: *Словарь русского языка XVIII века*. Т. 12. СПб: Наука, 2001.
- Ссл: *Старославянский словарь (по рукописям X–XI века)* (ред. Р. Цейтлин, Р. Вечерка, Э. Благова). М.: Русский язык, 1994.
- Татищев: Василий Татищев. *История Российской*. <<https://fanread.net/book/1223006/>>
- Тихонов: Александр Тихонов. *Словообразовательный словарь русского языка*. Т. 1–2. М.: Русский язык, 1990.
- ТСРЯ: *Толковый словарь русского языка* (ред. Дмитрий Ушаков). М.: Государственный институт «Советская энциклопедия», ОГИЗ, Государственное издательство иностранных и национальных словарей: 1935–1940. <<http://www.nc.biblioclub.ru/Eencyclopedias/117/>> 28.03.2019.
- Фасмер: Макс Фасмер. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1 (1986). Т. 2 (1967). Т. 3 (1987). М.: Прогресс.
- Черепнин: Лев Черепнин. *Образование Русского централизованного государства в XIV–XV вв. Очерки социально-экономической и политической истории Руси*. <https://www.e-reading.club/chapter.php/1022820/110/Cherepnin_XIV-XV_vv_Obrazovanie_Russkogo_centralizovannogo_gosudarstva_v_XIV-XV_vv.html>
- Черных: Павел Черных. *Историко-этимологический словарь современного русского языка*. Т. 1–2. М.: Русский язык, 1999.
- RJAZU: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Т. 3 (1887–1891). Т. 5 (1898–1903). Т. 6 (1904–1910). Т. 14 (1955). Т. 16 (1956–1958). Zagreb: JAZU.
- RHJ: Franjo Ivecović, Ivan Broz. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Т. 1–2. Zagreb: Štamparija Karla Albrechta, 1901.

LITERATURE

- Apresian Iuri. “Lingvisticheskaiia terminologiiia Slovaria“. *Novyi ob’iasnitel’nyi slovar’ sinonimov russkogo iazyka*. Pod obshchim rukovodstvom akademika Iu. D. Apresiana. M.: “Iazyki slavianskoi kul’tury“, 2003: XXII–LII.
- BAS: *Slovar’ sovremenennogo russkogo literaturnogo iazyka*. Т. 3 (1954). Т. 5 (1956). Т. 6 (1957). Т. 12 (1961). Т. 14 (1963). М.–Л.: Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR.
- Cherepnin: Lev Cherepnin. *Obrazovanie Russkogo tsentralizovannogo gosudarstva XIV–XV vv. Ocherki social’no-ekonomiceskoi i politicheskoi istorii Rusi*. <https://www.e-reading.club/chapter.php/1022820/110/Cherepnin_XIV-XV_vv_Obrazovanie_Russkogo_centralizovannogo_gosudarstva_v_XIV-XV_vv.html>
- Chernykh: Pavel Chernykh. *Istoriko-etimologicheskii slovar’ sovremenennogo russkogo iazyka*. Т. 1–2. М.: Russkii iazyk, 1999.
- Dal’: Vladimir Dal’. *Tolkovyi slovar’ zhivogo velikorusskogo iazyka*. Т. 1 (1978/1880). Т. 2 (1978/1881). Т. 4 (1980/1882). М.: Russkii iazyk.
- Daničić: Đuro Daničić. *Rječnik iz književnih starina srpskih*. Т. 2. Beograd: Vuk Karadžić, 1975 (1863); *Rječnik iz književnih starina srpskih*. Т. 3. Beograd: Vuk Karadžić, 1975 (1864).
- Dragičević Rajna. *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.

- Fasmer: Maks Fasmer. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka*. T. 1 (1986). T. 2 (1967). T. 3 (1987). M.: Progress.
- Grickat Irena. „O nekim vidskim osobenostima srpskohrvatskog glagola“. *Južnoslovenski filolog* XXII/1–4 (1957–1958): 65–128.
- Grickat Irena. „Prefiksacija kao sredstvo gramatičke (čiste) perfektizacije“. *Južnoslovenski filolog* XXVII/1–2 (1966–1967): 185–223.
- KSSJ: *Korpus savremenog srpskog jezika*. <<http://www.korpus.matf.bg.ac.rs>> 03.03.2019, 20.4.2019.
- MAS: *Slovar' russkogo iazyka* (red. Anastasiia Evgen'eva). T. 3. M.: Russkii iazyk, 1987.
- Matijašević Jelka. „O prirodi prefiksa kod glagola kretanja u ruskom i srpskom jeziku“. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane* 29/1 (2000): 139–146.
- Matijašević Jelka. „Prefiksacija i dvovidnost glagola“. *Južnoslovenski filolog* LVI/1–2 (2000): 655–663.
- NKRIa: *Nacional'nyi korpus russkogo iazyka* <, 09.03.2019, 17.03.2019, 13.04.2019.
- Ozhegov: Sergei Ozhegov. *Slovar' russkogo iazyka*. M.: Russkii iazyk, 1981.
- Piper Predrag, Klajn Ivan. *Normativna gramatika srpskog jezika*. Novi Sad: Matica srpska, 2013.
- Plungian Vladimir. „Dvuhosnovnaia perfektivacija v russkom iazyke: morfologija i semantika“. Mitsusi Kitadzio (red.). *Aspektual'naia semanticheskaia zona: tipologija sistem i scenarii diachronicheskogo razvitiia. Sbornik statei V Mezhdunarodnoi konferencii Komissii po aspektologii Mezhdunarodnogo komiteta slavistov*. Kioto: Universitet Kio-to Sangio, 2015: 208–212.
- Plungian Vladimir. „K spisku dvuvidovyh glagolov v russkom iazyke: istorija past“*. Rosanna Benacchio, Alessio Muro, Svetlana Slavkova (ed.). *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*. Firenze: Firenze University Press, 2017: 167–182.
- RHJ: Franjo Iveković, Ivan Broz. *Rječnik hrvatskoga jezika*. T. 1–2. Zagreb: Štamparija Karla Albrechta, 1901.
- RJAZU: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. T. 3 (1887–1891). T. 5 (1898–1903). T. 6 (1904–1910). T. 14 (1955). T. 16 (1956–1958). Zagreb: JAZU.
- RMS: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*. T. 1 (1990/1967). T. 3 (1990/1969). Novi Sad — Zagreb: Matica srpska, Matica hrvatska; *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*. T. 6 (1990/1976). Novi Sad: Matica srpska.
- RSJ: *Rečnik srpskoga jezika* (red. Miroslav Nikolić). Novi Sad: Matica srpska, 2007.
- RSR: *Rusko-srpski rečnik* (red. Bogoljub Stanković). Novi Sad: Matica srpska; Moskva: Russkii iazyk, 1998.
- Spasojević Marina. *Dvovidski glagoli u savremenom srpskom jeziku*. Neobjavljeni doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet, 2015.
- Sreznevskii: Izmail Sreznevskii. *Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka po pis'mennym pamiatnikam*. T. 1 (1893). T. 2 (1902). T. 3 (1912). SPb.: Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk, 1912.
- SRIA-18: *Slovar' russkogo iazyka XVIII veka*. T. 12. SPb.: Nauka, 2001.
- Ssl: *Staroslavianskii slovar'* (po rukopisiam X–XI veka) (red. R. Tseitlin, R. Vecherka, E. Blagova). Moskva: Russkii iazyk, 1994.
- Tatishchev: Vasiliy Tatishchev. *Istoriia Rossiiskaia*. <<https://fanread.net/book/1223006/>>
- Tihonov: Aleksei Tihonov. *Slovoobrazovatel'nyi slovar' russkogo iazyka*. T. 1–2. M.: Russkii iazyk, 1990.
- TSRIA: *Tolkovyj slovar' russkogo iazyka* (red. Dmitrii Ushakov). Moskva: Gosudarstvennyi institut “Sovetskaia enciklopediia“, OGIZ, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyyh i nacional'nyh slovarei: 1935–1940. <<http://www.nc.biblioclub.ru/Encyclopedia/117>> 28.03.2019.
- Vuk-1: Vuk Karadžić. *Srpski rječnik (1818)*. Beograd: Prosveta, 1966 (1818).
- Vuk-2: Vuk Karadžić. *Srpski rječnik (1852)*. T. 1. Beograd: Prosveta, 1986 (1852); *Srpski rječnik (1852)*. T. 2. Beograd: Prosveta, 1987 (1852).
- Zemskaya Elena. *Sovremennyi russkii iazyk. Slovoobrazovanie*. M.: “Flinta“, “Nauka“, 2006.

Драгана Попович

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРИСТАВОЧНОЙ ПЕРФЕКТИВАЦИИ
В РУССКОМ И СЕРБСКОМ ЯЗЫКАХ

Резюме

В статье проводится анализ русских и сербских глаголов с перфективными коррелятами, образованными от разных основ, таких как русск. *стрелять* (ср. *рас-стрелять* и *за-стрелять*), *менять* (ср. *про-менять* и *за-менить*), *кусать* (ср. *по-кусать* и *от-кусить*), *ронять* (ср. *раз-ронять* и *вы-ронить*), *глотать* (ср. *с-глотать* и *про-глотить*) и сербск. *сѣрељати* (ср. *йо-сѣрељати* и *про-сѣрељати*), *мењати* (ср. *из-мењати* и *про-менијати*), *кусати* (ср. *йо-кусати* и *о-кусати*), *ронити* (ср. *из-ронити* и *из-рањати*). В этих глаголах нарушается условие приставочной перфективации, согласно которой перфективный коррелят образуется от основы симплекса и, тем самым, приставочный и бесприставочный члены словообразовательной пары имеют одну и ту же основу. Данная проблематика рассматривается в синхронном и диахроническом аспектах. Исходная гипотеза состояла в предположении, что в перфективных глаголах типа русск. *выстрелить* и сербск. *йросѣрељити* содержатся основы бесприставочных перфективных симплексов, вытесненных из языка одним из своих приставочных коррелятов, также совершенного вида. Между тем, на основании результатов анализа можно предположить, что здесь речь идет о изначально имперфективных глаголах, которые в ходе исторического развития русского и сербского языков могли стать двувидовыми или даже перфективными.

Ключевые слова: русский язык, сербский язык, вид глагола, префиксация, перфективация.

Radosław Maziarz

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
radoslaw.maziarz@uph.edu.pl

Radosław Maziarz

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities
radoslaw.maziarz@uph.edu.pl

**METAFORYKA DEFAWORYZACJI W DYSKURSIE
WYKLUCZENIA. ANALIZA INTERNETOWYCH WYPowiedzi
PRZECIWNIKÓW LGBT**

**THE METAPHOR OF DEFAVORIZATION IN THE DISCOURSE
OF EXCLUSION. THE ANALYSIS OF INTERNET STATEMENTS
OF LGBT OPPONENTS**

Niniejszy artykuł podejmuje temat współczesnego polskiego dyskursu publicznego, skoncentrowanego wokół środowiska LGBT. Przedmiotem badania są wybrane internetowe wypowiedzi przeciwników tej grupy społecznej. Analiza bazuje na założeniach metafory pojęciowej, a jej celem jest określenie metafor defaworyzacji, czyli takich, które wyrażają negatywną ocenę, deprecjację, segregację, dyskryminację danej grupy i prowadzą do jej społecznego wykluczenia. Analiza wykazała, że dominują trzy główne metafory defaworyzacji, których domenami są terror, choroba oraz kataklizm. Pojęcia te są obciążone szeregiem negatywnych konotacji, co sprawia, że środowisko LGBT konceptualizowane jest w negatywny sposób.

Slowa kluczowe: metafora, dyskurs, defaworyzacja, wykluczenie, LGBT.

This paper explores the contemporary Polish public discourse related to the LGBT community. The study concentrates on selected Internet statements of opponents of this social group. The analysis is based on the assumptions of a conceptual metaphor, and its aim is to determine the metaphors of defavorization, i.e., those that express negative assessment, depreciation, segregation, and discrediting of a given group and lead to their social exclusion. The analysis has shown that three main metaphors of defavorization dominate, whose source domains are terror, illness and cataclysm. These concepts are burdened with a number of negative connotations, which makes the LGBT community conceptualized in a negative way.

Key words: metaphor, discourse, defavorization, exclusion, LGBT.

1. Wprowadzenie

Współczesny dyskurs publiczny coraz mocniej zdominowany jest przez wypełnione emocjami wypowiedzi, które stygmatyzują różne grupy odniesienia, utrwalają stereotypy, łamią tematy tabu i polaryzują opinię publiczną. Sprzyja temu pluralistyczny charakter społeczeństwa i dwuwymiarowość świata, który opiera się na relacji *my* i *oni*. Politycy, dziennikarze, wpływowi ludzie mediów, kręgi opiniotwórcze tworzą z przestrzeni publicznej arenę wojenną, na której najniebezpieczniejszą bronią jest język — dosadny, wulgarny, agresywny, coraz bardziej bezkompromisowy. W opinii Naruszewicz -Duchlińskiej (2015: 56) w wojnie tej porzuca się walory moralne na rzecz siły rażenia. Dopuszcza się według badaczki wszelkie środki, dzięki którym możliwa jest realizacja celu: deprecjacja obranego obiektu odniesienia. Dyskusja oparta na języku defaworyzacji ma zatem na celu nie tylko szerzenie i obronę własnych poglądów, lecz także dyskredytację przekonań oponenta. Jak stwierdza Maj (2009: 64, 69) język defaworyzacji służy werbalnemu unicestwieniu wybranego wroga za pomocą agresji i alienacji. Problematyka dyskursu wykluczenia skupia się — w oparciu o Witosza (2010: 11–18) — wokół dyskryminacji pewnych grup społecznych w celu ich wykluczenia poprzez pozbawienie możliwości współkreowania społeczeństwa, do którego przynależą. Cechą dyskursu wykluczenia jest silna polaryzacja nacechowana aksjologicznie i emocjonalnie. Cechy te są doskonale widoczne na tle tematów o zróżnicowanym rezonansie społecznym. Przykładem może być wzbudzające aktualnie ogromne emocje środowisko LGBT. Dyskurs ten prowadzony jest za pomocą bardzo bogatego, zmetaforyzowanego języka, którego domenami źródłowymi są — co wykaże analiza — przede wszystkim terror(yzm), choroby oraz kataklizmy, czyli pojęcia obciążone jednoznacznie negatywnymi konotacjami. Metaforyka defaworyzacji bazuje na retoryce anty-LGBT i stanowi formę dyskryminacji, segregacji, prowadzi do nienawiści i ostracyzmu.

Schwarz-Friesel (2014: 7–12) zauważa, że dzięki medium powstają modele mentalne, czyli reprezentacje przedmiotu lub zjawiska w ludzkiej świadomości. Są one przekazywane odbiorcom za pośrednictwem tekstów. Dzięki modelom mentalnym poszczególne zagadnienia (np. istotne zjawiska społeczne lub polityczne) pojmowane są w określony sposób. Wypowiedzi mogą wpływać na zbiorowy sposób myślenia a nawet modelować kulturową świadomość społeczeństwa. Język może kształtować — na poziomie kogntywnym i emocjonalnym — poglądy, postawy, decyzje i wybory. Jest on narzędziem zarządzania myślami i emocjami, ponieważ umożliwia tworzenie subiektywnego obrazu świata. Massmedia kształtują opinię publiczną, ponieważ interpretują to, o czym informują, koncentrują się mocniej na wybranych aspektach i równocześnie dokonują ich oceny, poprzez perspektywę oraz stary dobr informacji tworzą konceptualizacje, ustalają standardy, wskazują odbiorcy punkty odniesienia. Modele mentalne mogą wybiórczo odbijać po szczególne wycinki rzeczywistości, mogą również — poprzez reklasyfikację,

dodanie lub zniekształcenie informacji — przedstawiać własne realia, które nie zawsze kompatybilne są z rzeczywistością. Modele mentalne to, jak kontynuuje badaczka, systemy przekonań ukształtowane społecznie, zakotwiczone kognitywne, które reprezentują uznane przez społeczeństwo jako uniwersalne założenia o organizacji świata. W zależności od obranej perspektywy, za pośrednictwem relacji medialnej oraz odpowiedniego komentarza pośredniczą w interpretacji i ocenie danych zjawisk. Język, dzięki zdolności kreowania modeli mentalnych, a także z uwagi na jego potencjał perswazji jest instrumentem władzy, ponieważ interpretacja rzeczywistości może przyczynić się do zmiany lub stabilizacji procesów społecznych. Van Dijk (2001: 352–358) stwierdza, że analiza dyskursu ma na celu określenie sposobu, w jaki język rekonstruuje funkcjonowanie społeczeństwa, praktyki nadużycia władzy, przypadki dominacji i nierówności i relacje między grupami społecznymi. Sprawdzonym narzędziem jest rzeczona już metafora, której funkcja opiera się na strategii werbalnej manipulacji, mającej na celu wyrażenie opinii w sposób implicytny, nie ponosząc ryzyka jej zakwestionowania. Strategia ideologiczna związana jest ze strukturami koncepcyjnymi, które w sposób zawałowany przekazują różne wartości. Metafora, jak utrzymuje Partington (2006: 271–294), używana jest w celu oceny wydarzeń, osób i ich zachowań, a także do kwestionowania i destabilizacji powszechnych spostrzeżeń i opinii, zaś w polityce staje się narzędziem perswazji i komunikacji wspólnych wartości.

2. Uwagi metodologiczne

Celem niniejszej pracy jest analiza dyskursu skupionego wokół zagadnienia LGBT pod kątem kompleksu metafor pojęciowych (w popularnym ujęciu zaproponowanym przez Lakoffa i Johnsona 1980, Kövecsesa 2002 i innych) z uwzględnieniem strategii wykluczenia i sposobu wyrażenia defaworyzacji danej grupy społecznej w przestrzeni publicznej. Perswazyjny potencjał metafory wykorzystywany jest w celu wpływu na opinię danej grupy odbiorców owego dyskursu oraz kształcania zbiorowej świadomości społecznej. Dokonano analizy wypowiedzi, którychowy potencjał oddziaływanego na odbiorcę jest — w naszej subiektywnej opinii — najwyższy z uwagi na dobór metafor o największym (z perspektywy przeciwników LGBT) walorze defaworyzacji. Wyekszerpowane wypowiedzi pochodzą ze źródeł internetowych — artykułów, które ukazały się w 2019 roku w popularnych serwisach polskojęzycznych. Spośród zebranego materiału językowego wyodrębniono trzy główne domeny stanowiące najbogatsze źródło metaforyki defaworyzacji: TERROR(YZM), CHOROBA oraz KATAKLIZM. Pojęcia te wywołują naturalny sprzeciw, a w połączeniu z ich projekcją na model zachowania danej grupy (LGBT) automatycznie prowadzi do obniżenia lub nawet całkowitej dyskwalifikacji jej statusu społecznego. W pracy podejmujemy próbę odpowiedzi na pytanie, jak koncepcjalizowana jest owa defaworyzacja (na drodze jakich metafor) oraz na czym oparta jest strategia wykluczenia.

3. Analiza

METAFORYKA TERRORU/TERRORYZMU

Terror(yzm) to jeden z głównych czynników zagrożenia bezpieczeństwa współczesnego człowieka, którego szczególnie nasilenie obserwujemy od początku XXI wieku w związku z zamachami przeprowadzonymi w Stanach Zjednoczonych oraz Europie. Terror(yzm) zdominował ogólnosławową przestrzeń publiczną i stał się realnym zagrożeniem kojarzonym z islamskim radikalizmem. Podobny mechanizm zależności (radikalizm → zagrożenie → strach → sprzeciw), w o wiele mniejszej skali, funkcjonuje w dyskursie poświęconym środowiskom homoseksualnym. Przeciwnicy LGBT wprowadzają do dyskursu stanowcze środki — metaforę terroru — demonstrując zdecydowaną i bezkompromisową reakcję sprzeciwu wobec praktyk LGBT. Metaforyka terroryzmu uskutecznia poczucie zastraszenia i paraliżuje świadomość społeczną. Stygmatyzacja środowisk LGBT za pomocą kategorii terroryzmu nadaje im cechy właściwe organizacjom przestępczym, działającym w sposób świadomy, metodyczny, zaplanowany i zorganizowany, ukierunkowany na osiągnięcie własnych, niegodziwych celów. Retoryka terroru wprowadza do dyskursu elementy wojny ideologicznej pomiędzy osobami homoseksualnymi a ich przeciwnikami. W naturalny sposób narzuca ona opozycję *agresor ↔ ofiara*, co z kolei prowadzi do opartego na ludzkim doświadczeniu wartościowania *żli* (*agresywni, mocni, bezwzględni*) ↔ *dobrzy* (*pokojowi, łabi, empatyczni*). Taka narracja pełni określona funkcję: nie tylko posiada dużą wartość retoryczną, lecz także pozwala uczestnikowi dyskursu ideologicznie zadeklarować się po którejś ze stron konfliktu i „zmaterializować”, a następnie „zlikwidować” wroga. Zazwyczaj człowiek naturalnie i świadomie wybiera kategorię dobra a odrzuca зло, przez co, analogicznie, opowiada się po stronie ofiar konfliktu. Na przykład:

- [1] „*Nasz Dziennik*” straszy „**homoterroryzmem**” i „**genderlobby**”.¹
- [2] (...) *chciałbym, żeby nie terroryzowały one dzieci, nie niszczyły ich niewinności* (...) ²
- [3] *Jeśli ktoś przed akcją ze słynną już nalepką widział ich aktywność w kontekście walki o tolerancję, to już nie może mieć złudzeń. Ich tolerancja to po prostu terror.*³
- [4] „(...) występ w Dublinie — mimo buńczucznych zapowiedzi sześciokolorowych terrorystów — odbędzie się i będzie MEGA! ⁴

¹ www.wprost.pl/kraj/428259/nasz-dziennik-straszy-homoterroryzmem-i-genderlobby-ksiadz-zdziczyal-happening.html (dostęp: 1.09.2019)

² www.tvp.info/43841010/sejm-zajmie-sie-obywatelskim-projektem-dotyczacym-seksualizacji-dzieci (dostęp: 1.09.2019)

³ www.gazetapolska.pl/20052-homobarbarzyncy (dostęp: 1.09.2019)

⁴ natemat.pl/283805,protesty-lgbt-w-dublinie-przed-wystepami-cejrowskiego (dostęp: 1.09.2019)

Najbardziej radykalną metodą walki terrorystów są bezwzględne ataki z użyciem drastycznych środków, przeprowadzane z myślą o wyrządzeniu dotkliwych strat. Celem ataków środowisk LGBT jest w opinii kręgów konserwatywnych rozbicie paradygmatu małżeństwa i osłabienie tradycyjnego, chrześcijańskiego modelu rodziny, opartego na związku kobiety i mężczyzny. W większości kręgów kulturowych rodzina stanowi najwyższe dobro, jej destabilizacja budzi sprzeciw i naturalny odruch buntu oraz odrzucenia:

- [5] „*Ostatnio obserwuje się w Polsce ogromne zagrożenie dla demokracji i wolności człowieka poprzez działanie środowisk liberalno-lewicowych promujących ideologię LGBT i gender. Środowiska te prowadzą w sposób radykalny atak na rodzinę i wszelkie wartości chrześcijańskie (...)*⁵
- [6] *Na przykład podpisanie tzw. karty LGBT+ (...) przedstawili niemal jako zamach na tradycyjną rodzinę.*⁶

Zatem, zgodnie z retoryką konserwatystów, społeczność homoseksualna stosuje nieakceptowane w społeczeństwie metody działania dominujące w kręgach kryminalnych, grupach przestępczych, które oparte są na przemocy psychicznej bądź fizycznej. Aktywowana zostaje relacja *terrorysta — ofiara*, której komponenty cechuje odmienny system pojęciowy: SPRZECIW, POTĘPIENIE, KARA, a na przeciwnym biegunie WSPÓŁCZUCIE, SOLIDARNOŚĆ, WSPARCIE itp. Perspektywa obrana przez przeciwników LGBT wyraźnie zatem polaryzuje społeczeństwo w kwestiach światopoglądowych. Na przykład:

- [7] *Szantaż spod znaku tęczy. Homoseksualiści w Poznaniu żądają coraz więcej.*⁷
- [8] (...) „tolerancja” staje się obecnie „**zakładnikiem środowisk LGBT (...)**”.⁸
- Radykalizm, ekstremizm i fundamentalizm to kategorie łączone ze zjawiskiem terroryzmu, towarzyszą one bowiem działaniom środowisk sprzyjających jego rozwojowi, uznających przemoc jak środek i metodę realizacji swoich celów. Na zasadzie analogii do praktyk organizacji terrorystycznych traktowana jest aktywność środowiska LGBT, co utrwała ich negatywny status. Metaforyka terroru demaskuje coraz bardziej zdecydowane i bezwzględne postawy osób LGBT, które manifestują się także poprzez akty przemocy, np.:
- [9] *Za postulatami środowisk LGBT stoi radykalny projekt ideologiczny (...).*⁹

⁵ krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25125426,sprawa-radnych-pis-ze-starego-sacza-i-ich-rezolucji-przeciw.html (dostęp: 1.09.2019)

⁶ warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,25112253,trzaskowski-z-wysokimi-oceanami-warszawiakow-barometr-warszawski.html (dostęp: 1.09.2019)

⁷ niezalezna.pl/234503-szantaz-spod-znaku-teczy-homoseksualisci-w-poznaniu-zadaja-coraz-wiecej (dostęp: 1.09.2019)

⁸ www.polsatnews.pl/wiadomosc/2019-06-19/sejmik-woj-swietokrzyskiego-przeciw-probom-wprowadzenia-ideologii-lgbt/ (dostęp: 1.09.2019)

⁹ www.rp.pl/Plus-Minus/308229930-Ideologia-LGBT-Zanim-upadnie-przyniesie-cierpienia.html (dostęp: 1.09.2019)

[10] „*Jesli lewacy ekstremiści myślą, że mogą nas zastraszyć...*”¹⁰

[11] **Fundamentalizm środowisk LGBT** przybiera na sile.¹¹

Praktykowanie metod terroru, stosowanie agresji oraz szerzenie nienawiści jest domeną systemu totalitarnego, jaki zarzucany jest środowiskom przyjaznym LGBT. Na przykład:

[12] „*Atak na abp. Jędraszewskiego to przykład totalitaryzmu ideologii LGBT*”¹²

Jednym z najbardziej nieludzkich narzędzi terroru jest gwałt¹³, postrzegany w kulturze europejskiej jako czyn zasługujący na szczególne potępienie, łączy się bowiem z poniżaniem, odebraniem godności, brutalną ingerencją w najbardziej intymne sfery ludzkiego życia. Oceniając założenia deklaracji LGBT+ powołano się na kategorię przemocy na tle seksualnym, dokonanej na rodzicach. W podobnej retoryce oceniony został zorganizowany marsz równości. Taki kierunek prowadzenia dyskusji może mieć konsekwencje w postaci odebrania stronie przeciwnej jakiekolwiek linii argumentacyjnej. Gwałt jest bowiem zjawiskiem społecznie nieakceptowanym, nieusprawiedliwionym, wywołującym skrajne emocje. Granie na emocjach jest mechanizmem wywierania określonych reakcji u ludzi (np. współczucia, lęku, niechęci, odrazy itp.) i kształtowania ich poglądu lub wpływanie na ich opinię. Człowiek automatycznie neguje gwałt jako czyn niezgodny z wyznawanymi wartościami, a osoby, które się go dopuszczają, wyklucza poza społeczeństwo. Na przykład:

[13] *Przywódcy kościołów protestanckich o tej deklaracji napisali:
To krzywdzenie dzieci i gwałt na rodzicach (...)*¹⁴

[14] *Jest gwałt, jest fun* — ciągnie naukowiec i odmalowuje ogrom zniszczenia zasianego przez społeczność LGBT: „Już dawno zgwałcili Warszawę, Poznań, Wrocław i Gdańsk. Niedawno brutalnie zdeflowowali Białystok (...)¹⁵

Obrona ofensywna strategia wywoływanego poczucia lęku pomaga skutecznie kształtować i kontrolować emocje uczestników dyskursu. Argumentacja opierająca się na metaforze terroryzmu jest skuteczna i trudna do odparcia, gdyż naturalną reakcją człowieka na zagrożenie jest próba jego zapobiegania. Aktywuje to pewien system obronny. Dbając o własne bezpieczeństwo stanowczo odrzucamy wszelkie przejawy terroryzmu jako coś złego,

¹⁰ telewizjarepublika.pl/protest-dwojki-lgbt-pod-redakcja-gp-jesli-lewacy-ekstremisci-mysla-ze-moga-nas-zastraszyc,82911.html (dostęp: 1.09.2019)

¹¹ wprawo.pl/2019/07/26/nasila-sie-terror-lgbt-kioskarz-oblany-nieznanim-roztworem/ (dostęp: 1.09.2019)

¹² www.radiowarszawa.com.pl/ks-zielinski-ideologia-lgbt-ma-cechy-totalitarne/ (dostęp: 1.09.2019)

¹³ Szerzej o funkcjonowaniu metafory gwałtu na przykładzie ataku terrorystycznego na Pentagon w 2001 roku w książce G.Lakoffa (2011).

¹⁴ Debata Jedynki. Kontrowersje wokół deklaracji LGBT+, 13.03.2019.

¹⁵ www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,96856,25133785,znany-profesor-o-osobach-lgbt-jest-gwalt-jest-fun.html?disableRedirects=true (dostęp: 1.09.2019)

szkodliwego, zagrażającego życiu (zazwyczaj osób bezbronnych i niewinnych), jednocześnie opowiadając się przeciwko tym, którzy stanowią jego źródło. Postawa dezaprobaty wobec działań osób homoseksualnych wynika zatem nie tyle z racjonalnych przesłanek i osobistych przekonań, co przyczyn emocjonalnych, z nieświadomości dyktowanej strachem.

METAFORYKA CHOROBY

Metaforyka choroby opiera się na prostym założeniu, że zdrowy organizm to norma, zaś choroba to pewna dysfunkcja, odchylenie od normy zagrażające stabilności organizmu. Osoby heteroseksualne postrzegają się w kategorii osób zdrowych, prawidłowo funkcjonujących i z tak obranej perspektywy, na zasadzie przeciwstawienia, określają środowiska homoseksualne jako nienormalne. Dokonuje się wyraźna kategoryzacja: my, heteroseksualni — zdrowi, normalni, z kolei oni, homoseksualni — chorzy i nienormalni. Metafora choroby dokonuje podziału, którego osią jest orientacja seksualna. Na przykład:

[15] *Dla nas to całe LGBT jest czymś nienormalnym. Mniejszość usiłuje narzuścić swoje przekonania zdrowej większości.*¹⁶

Zdaniem Sontag (2016: 74) metaforyka choroby odnosi się do negatywnie postrzeganych zjawisk społecznych, przy czym jej celem nie jest osąd, lecz wskazanie na represyjny charakter społeczeństwa. W kategoriach choroby postrzegane jest społeczne funkcjonowanie osób LGBT na tle heteroseksualnej większości, będącej wyznacznikiem standardu. Należy zauważyć, że w dyskursie sięga się po pojęcia związane z chorobami niebezpiecznymi, o szerokim zasięgu i najczęściej katastrofalnych następstwach. Zakres pojęciowy choroby pozwala przemodelować charakter homoseksualizmu w kierunku wstydlowej, szkodliwej anomalii. W historii ludzkości choroby były zjawiskami, które od zawsze wzbudzały strach, stanowiły zagrożenie, powodowały społeczną psychozę. Powstaje wyraźny schemat, składający się z dwóch, polaryzujących elementów: heteroseksualne, bazujące na wartościach chrześcijańskich społeczeństwo to zdrowy, właściwie funkcjonujący organizm, który jest atakowany przez chorobę, czyli środowisko osób homoseksualnych, odrzucających przyjęte przez chrześcijaństwo normy. Na przykład:

[16] *Szefowa KSOZ NSZZ „Solidarność” podkreśliła, że przyszła także prosić o modlitewne wsparcie w walce ze szkodliwą ideologią (...).*¹⁷

Choroby wywoływane są, zgodnie z wiedzą medyczną, przez bakterie i wirusy. Wirus może rozprzestrzeniać się i mutować, staje się coraz groźniejszy, a w skrajnych przypadkach śmiertelny. Taka charakterystyka prze-

¹⁶ wiadomosci.onet.pl/kraj/daily-telegraph-homoseksualizm-w-polsce-wymaga-odwagi/ezszgb4 (dostęp: 1.09.2019)

¹⁷ www.tvp.info/43883373/modlitwa-i-wyrazy-poparcia-dla-arcybiskupa-reakcja-nazmasowany-atak-srodowisk-lewicowych (dostęp: 1.09.2019)

niesiona na działalność środowisk LGBT profiluje je jako niebezpieczne, wzburzające nieufność i potrzebę izolacji, zagrażające zdrowiu lub życiu. Przykłady metafor choroby:

- [17] *Wirus LGBT*¹⁸
- [18] *Ogłoszenia straszą białostoczan „bakterią LGBT”*¹⁹
- [19] *To jest tylko i wyłącznie ochrona małoletnich przed infekcją zbo-
czonymi ideami oraz przed wzorcem zachowań opartym wyłącznie
na zaspokajaniu instynktów (...)*²⁰

Ze zmetaforyzowaną chorobą mamy również do czynienia w przypadku hasła widniejącego na naklejce „*Strefa wolna od LGBT*”, dodawanej do jednej z polskich gazet. Wyraz *strefa* określa, w rozumieniu przestrzennym, pewien wydzielony obszar, przeznaczony do jakiegoś celu. Sformułowanie *strefa wolna od LGBT* rozumiane jest zatem jako forma światopoglądowej izolacji od kręgów homoseksualnych, jest wyrazem ich społecznego odrzucenia jako niepasującej, szkodliwej części oraz wykluczenia ze społeczności. Strefa stanowi symboliczny podział na „naszych” i „obcych”, czyli dokonuje pewnej segregacji i dyskryminacji, których kryterium stanowi orientacja seksualna.

Kręgi kościelne wyrażają mocne zaniepokojenie narastającą aktywnością środowiska LGBT w Polsce. By zaakcentować skalę zjawiska i zwiększone tempo jego rozpowszechniania się w przestrzeni publicznej, jeden z duchownych — w odpowiedzi na krytykę słów metropolity krakowskiego — posługuje się pojęciami określającymi masowe występowanie chorób zakaźnych:

- [20] „(...) odważne słowa pasterza, które (...) wyglosił o pladze ideologii LGBTI, która naprawdę rozprzestrzeniła się jak morowa epidemia” — napisał abp Orosch.²¹

Sontag (2016: 63) zwraca uwagę na fakt, że choroby epidemiczne rozumieć należy jako przenośnię zamętu społecznego. Związane są one z wrogością do religii, moralności i porządku publicznego. Metaforyka chorób zakaźnych jest bardzo produktywna w kontekście dyskursu LGBT: arcybiskup Henryk Hoser używa pokrewnego terminu o charakterze hiperonimu, który dodatkowo intensyfikuje nasilenie problemu:

- [21] (...) *chodzi o chorobę antropologiczną zaraźliwą już o cechach pandemii. Jej ofiarami padają rzesze ludzi uczestniczących w marszach czarnych i kolorowych*.²²

¹⁸ naszdziennik.pl/poljska-kraj/209511,wirus-lgbt.html (dostęp: 1.09.2019)

¹⁹ bialystok.naszmiasto.pl/ogloszenia-strasza-bialostoczan-bakteria-lgbt-w-centrum/ar/c1-7263457 (dostęp: 1.09.2019)

²⁰ www.tysol.pl/b35074-Prawy-Sierpowy-Mikroblog-Dzieci-na-cełowniku-LGBT (do-
stęp: 1.09.2019)

²¹ niezalezna.pl/283597-episkopat-slowacji-w-obronie-abpa-jedraszewskiego-jestesmy-wrazliwi-na-wszelkie-proby-uciszania (dostęp: 1.09.2019)

²² niezalezna.pl/283619-abp-hoser-pisze-list-do-abpa-jedraszewskiego-alegoria-o-teczowej-zarazie-jest-bardzo-adekwatna (dostęp: 1.09.2019)

Pojęcie *zaraza*, podobnie jak *wirus*, posiada ujemny status w świadomości współczesnego człowieka z uwagi na negatywne skutki zdrowotne i społeczne, jakie wywołuje. Niesie ze sobą zagrożenia w postaci systematycznej, wymykającej się spod kontroli degeneracji zdrowych jednostek. Metropolita krakowski, M. Jędraszewski kontestując ekspansję środowisk LGBT w przestrzeni publicznej zastrza retorykę, sięgając po metaforę zarazy [22], która wartościuje osoby homoseksualne jako zdeprawowane, negujące ogólnie przyjęte wartości. Jeden z portali internetowych komentując wspomnianą wypowiedź Jędraszewskiego cytuje ją w sposób nierzetelny [23], przeinacząc nieco słowa metropolity: w miejsce *zarazy* pojawia się jej konkretyzacja, określenie bakteryjnej choroby zakaźnej, dżumy, która z uwagi na jej europejską pandemię w XIV wieku budzi powszechnie skojarzenia z masową śmiercią. Współcześnie dżuma charakterystyczna jest przede wszystkim dla krajów słabo rozwiniętych cywilizacyjnie. Tak prowadzona narracja wprawdzie nie zmienia kierunku argumentacji, ale ją wzmacnia i zaogólnia spór, ponieważ kwestionuje poziom osób homoseksualnych w kontekście ich rozwoju społecznego. Debata wykracza poza kontynuum seksualne i aktywuje ramę hierarchii społecznej. Na przykład:

[22] *Tęczowa zaraza*.²³

[23] *Autor artykułu przytacza kontrowersyjną wypowiedź metropolity, w której ruch LGBT nazwał „tęczową dżumą”*.²⁴

Kumulacja określeń różnych chorób w poniższej wypowiedzi służy egzaltacji negatywnych odczuć, jakie budzi środowisko homoseksualne. Autor słów nie pozostawia wątpliwości odnośnie braku akceptacji w stosunku do kręgów LGBT, skazując ich na ostracyzm:

[24] *Nalaskowski krytykuje drugą stronę za milczącyą akceptację tego, że „tyfus, dżuma, ospa to odmiana normalności”, i wzywa do obrony (...)*²⁵

Warto zauważyć, że metaforyka choroby tworzy — co jest, jak wiadomo, esencjalną cechą metafory pojęciowej — koherentny system, w ramach którego wykazuje kumulatywny charakter: *bakteria* → *wirus* → *zaraza* → *plaga* → *epidemia* → *pandemia*, co pozwala na stopniowanie emocji, ostrożne doszbowanie argumentów i kontrolowanie dyskursu.

Ruch LGBT opisany jest za pomocą parametrów choroby psychicznej, która zaliczana jest do chorób najbardziej wstydliwych, skrywanych, często mocno zakłócających kontakt chorego z otoczeniem, niszczących relacje społeczne. Zaburzenie psychiczne często wywołuje poczucie alienacji, czyle sy-

²³ Wystąpienie metropolity krakowskiego, Marka Jędraszewskiego (2019)

²⁴ dorzeczy.pl/110115/Liberalowie-boja-sie-zamieszek-z-powodu-antygejowskich-wypowiedzi-Kosciola.html (dostęp: 1.09.2019)

²⁵ www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,96856,25133785,znany-profesor-o-osobach-lgbt-jest-gwalt-jest-fun.html?disableRedirects=true (dostęp: 1.09.2019)

tuacji, w której — za Niewiadomską i Chwaszcz (2010: 85) — osoba chora czuje się oderwana od obszarów rzeczywistości, które są dla niej ważne, a także od sfer osobistego funkcjonowania. Taka wykładnia w stosunku do środowiska LGBT sytuuje je daleko poza centrum życia społecznego, funkcjonującego według skonwencjonalizowanych reguł zachowania. Retoryka Jędraszewskiego kwestionuje zdolność środowiska homoseksualnego do współtworzenia świata opartego na konserwatwnym systemie wartości, odrzuca je jako nie-integralną i niekomplementarną część społeczeństwa.

[25] *Abp Jędraszewski znów o „obląkańczych ideologiach” LGBT, gender i Karcie WHO.²⁶*

Spektrum metaforyki choroby tworzy metafora rozkładu organizmu. Robert Biedroń, założyciel partii Wiosna, czołowa postać świata polityki, automatycznie budzi skojarzenia ze wspieraną przez niego społecznością LGBT. Polityczna aktywność Biedronia i posiadanego przez niego kapitału zaufania społecznego podlega krytycznej ocenie w kategoriach choroby powodującej martwicę tkanki. Jej następstwem jest amputacja obumarłej kończyny bądź, w ostateczności, śmierć chorego. Biedroń przedstawiony został w roli ogniska zła rozprzestrzeniającego się we współczesnym świecie polityki — coraz bardziej zepsutym, skłóconym, podzielonym, segregującym i wykluczającym obywatele. Na przykład:

[26] *Robert Biedroń powoli wyrasta na drugą po Januszu Palikocie postać, symbolizującą gangrenę w polskiej polityce.²⁷*

Rozkład może mieć charakter nie tylko indywidualny, lecz także kolektywny. Zgnilizna jest niejadalna, cuchnąca, odrażająca, powoduje naturalny odruch wymiotny. W przełożeniu na domenę docelową symbolizuje kompletny rozkład systemu wartości, a jako zaatakowany organizm postrzegana jest cała współczesna kultura zachodnia i jej mocno nadwyrężona kondycja moralna. Liberalny, zachodni świat jest dla konserwatystów siedliskiem demoralizacji, która niszczy współczesnego człowieka. Na przykład:

[27] *Wmawia nam się Zachód jako coś wspaniałego, pięknego, do czego powinniśmy dążyć, tylko ten Zachód już w dużej mierze zgniót – mówił i podkreślił, że jeżeli naprawdę mamy bronić Zachodu, to „musimy zupełnie odwrócić spojrzenie, a nie patrzeć na LGBT, na seksualizację dzieci w szkołach czy na parady różnego rodzaju odszczepieńców (...).”²⁸*

Za Sontag (2016: 9-65) stwierdzić możemy, że chorobę nowotworową cechuje — w porównaniu do innych chorób — wyjątkowo negatywny status.

²⁶ www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,25171035,abp-jedraszewski-znow-o-oblakanczych-ideologiach-lgbt-gender.html (dostęp: 1.09.2019)

²⁷ wpolityce.pl/polityka/456353-biedron-wlasna-piers-nadstawia-w-obronie-lgbt (dostęp: 1.09.2019)

²⁸ dorzeczy.pl/kraj/97488/Prof-Roszkowski-To-jest-poczatek-konca-cywylizacji.html (dostęp: 1.09.2019)

Rak w ludzkim ciele pełni rolę intruza, który działa w sposób okrutny, potajemny i podstępny, utożsamiany jest z nieszczęściem i cierpieniem (fizycznym i psychicznym), traktowany jest jak wyrok śmierci, jako coś porażającego zmysły. Metaforyka raka przywołuje procesy biologiczne szczególnie szokujące i odrażające, rak to — jak kontynuuje autorka — degeneracja, która zamienia żywą tkankę w twardy guz. Umiejscowienie środowisk homoseksualnych w roli nowotworu, który żeruje na (zdrowym) społeczeństwie powoduje ich zupełną negację, stanowcze odrzucenie jako coś skrajnie negatywnego, absolutnie nieakceptowanego, jako wroga, którego należy bezwzględnie zwalczyć. Każda forma protestu przeciwko LGBT to uwarunkowana cywilizacyjnie, instynktowna reakcja, forma koniecznej terapii, której celem jest zniszczenie zaatakowanych komórek i zapobieżenie ich rozprzestrzenianiu. W przypadku metaforyki nowotworowej kontrast między *nami* oraz *naszym wrogiem* jest zdecydowanie najmocniej zarysowany, ponieważ nie znajdujemy absolutnie żadnych zdroworozsądkowych argumentów za akceptacją choroby atakującej i rujnującej nasze ciało: coś, co chce nas zabić, musi zostać zlikwidowane. Mechanizm działania choroby nowotworowej: powolny, ale systematyczny i śmiertelny rozrost przerzucony został na interakcje w obrębie społeczeństwa. W roli zaatakowanego organu występuje Kościół, w strukturach którego także stwierdza się osoby o orientacji homoseksualnej. Dyskurs otwierający przestrzeń konotacyjną nowotworu wyklucza możliwość jakichkolwiek rozwiązań kompromisowych. Na przykład:

[28] *Lobby homoseksualne jest jak nowotwór.*²⁹

[29] *Kościół to nasza Matka Najświętsza, ale ona ma homo-raka, który ją pożera.*³⁰

Reasumując, metaforyka choroby bazuje na naturalnych potrzebach człowieka — zdrowiu i szczęściu, które gwarantują komfort emocjonalny i fizyczny. Próba pozbawienia kogokolwiek prawa do szczęścia wywołuje naturalną reakcję sprzeciwu i negacji tego, coowy porządek zakłóca. Człowiek nie godzi się na umieranie. Takie założenie dyskwalifikuje akceptację społeczności LGBT z uwagi na potencjalne źródło nieszczęścia, jakie stanowią. Retoryka choroby aktywuje także prawdopodobny, logiczny scenariusz przyczynowo-skutkowy: *źródło choroby — zachorowanie — symptomy choroby — choroba — diagnoza — leczenie — wyzdrowienie*, itp., co zakłada, że osoby LGBT są zdrowotnie niestabilne, mogą zarażać i wymagają leczenia. Naturalna reakcja obronna — konieczność odizolowania „chorych” od „zdrowych” — prowadzi do dyskursu wykluczenia: osoby homoseksualne stanowią niekompatybilny fragment społeczeństwa, wartościowany jako gorszy. Kałuża (2017: 232) zwraca uwagę na fakt, że odwoływanie się do chorób ciężkich prowoko-

²⁹ www.fronda.pl/a/ks-tadeusz-isakowicz-zaleski-dla-frondy-lobby-homoseksualne-jest-jak-nowotwor,126907.html (dostęp: 1.09.2019)

³⁰ wpolityce.pl/polityka/447503-ks-prof-oko-homo-rak-pozera-kosciol (dostęp: 1.09.2019)

wało reprezentantów danej ideologii do uzasadniania radykalnych rozwiązań i sankcjonowania rozwiązań ekstremalnych. Choroba uzasadnia defaworyzację, stigmatyzację, wykluczenie poza nawias społeczny lub eliminację tego, co w mniemaniu danego ustroju jest zagrożeniem dla istniejącego ładu społecznego.

METAFORYKA KATAKLIZMU

Katastroficzne wizje końca świata przepełnione przerażającymi, działającymi na wyobraźnię scenariuszami towarzyszyły człowiekowi od dawna. Utożsamiane są one z upadkiem istniejącego porządku, zniszczeniem, cierpieniem i nieszczęściem na globalną skalę. W takiej retoryce zakotwiczone są wypowiedzi kręgów konserwatywnych w kontekście dyskusji o społecznych następstwach związków par LGBT. Uznawane są one za realne zagrożenie cywilizacyjne, na które narażony jest współczesny człowiek. Metaforyka mająca swoje źródło w nieprzewidywalnym świecie natury znajduje szerokie zastosowanie w charakterystyce specyficznych dla gatunku ludzkiego postaw, z uwagi na nieprzebrane bogactwo praw rządzących naturą i możliwość ich szczegółowej projekcji (opartej na wyolbrzymieniu) na sferę życia człowieka i jego otoczenia. Cechy właściwe zjawiskom naturalnym przypisuje się ludziom obrazowo przedstawiając motywację ich zachowań wynikających z podstawowych, naturalnych instynktów.

W opinii władz Kościoła i środowisk skupionych wokół niego, postępujący liberalizm to niezwykle niebezpieczne zjawisko. Jest źródłem moralnego kryzysu współczesnego człowieka i pogwałceniem kanonu jego chrześcijańskich zasad. Rozpad dotychczasowego systemu wartości oraz jego następstwa dla ludzkości zostały wyolbrzymione do rozmiarów fatalistycznej wizji końca świata. Na przykład:

- [30] *Seksualizacja dzieci, podważanie tożsamości płciowej ludzi, rozwarcie rodziny to jest początek końca cywilizacji* - uważa prof. Wojciech Roszkowski.³¹
- [31] *Ideologia LGBT to w dłuższej perspektywie zagłada naszej planety* i próba zasiedlenia naszej matki Ziemi istotami nieszczęśliwymi (...)³²
- [32] *Nasi biskupi roztaczają w wielu wypowiedziach wizję apokaliptycznego zagrożenia*, które nadciąga nad Polskę, polski Kościół i wszystkie świętości. Pochodzi ono — twierdzą — od środowisk LGBT+.³³

³¹ dorzeczy.pl/kraj/97488/Prof-Roszkowski-To-jest-początek-konca-cywylizacji.html (dostęp: 1.09.2019)

³² poranny.pl/kolejne-protesty-przeciw-marszowi-rownosci-tym-razem-klub-wiezionych-internowanych-represjonowanych-oral-znow-marcin-sawicki/ar/c1-14285811 (dostęp: 1.09.2019)

³³ www.tygodnikpowszechny.pl/nowina-o-zarazie-159819 (dostęp: 1.09.2019)

Metaforyka zagłady/apokalipsy przyczynia się do intensyfikacji i wybrzmienia zjawiska, co sprawia, że LGBT konceptualizowane jest już nie jako marginalny problem o charakterze lokalnym, lecz globalnym, dotyczącym całej ludzkości i cywilizacji w ogóle. Zwalczanie tego problemu jest konieczne, gdyż skutki mogą być tragiczne i nieodwracalne. Taka narracja legitymizuje strategię etykietowania osób LGBT jako śmiertelnie niebezpiecznych i bezwzględnego usunięcia ich z życia publicznego.

Na domenie końca świata skonstruowane są również wypowiedzi będące manifestem dążeń do odrzucenia idei LGBT w sposób radykalny i ostateczny. Efekt wykluczenia wzmocniony jest odpowiednio czasownikami *oczyścić* (=usunąć coś, co przeszkadza) oraz *uratować* (=uwolnić od czegoś, co stanowi zagrożenie):

[33] *Tylko „Armagedon” jest w stanie oczyścić tę planetę.*³⁴

[34] *Uratować nas może tylko kataklizm, bo taki świat zgnily bezbożnością i zmurszały nienawiścią zginąć musi!*³⁵

W obrębie metaforyki kataklizmu wyróżnić możemy również metaforę wody (powodzi), która, jak zauważymy, aktywuje schemat mechaniki działania cieczy rozlewającej się z dużą siłą i prędkością, nie zważając na żadne przeszkody będące na jej drodze. Przekładając to na realia dyskursu otrzymujemy model ofensywnej, dla wielu zbyt natarczywej polityki prowadzonej przez środowiska homoseksualne. Jednym z zarzutów stawianych przez kręgi kościelne pod ich adresem jest bowiem nachalna, pozbawiona moralnej estetyki promocja, której konsekwencją może być ekspansja zjawiska zagrażającego — w opinii Kościoła — sferze duchowej współczesnego, znajdującego się w głębokim kryzysie moralnym człowieka. Na przykład:

[35] (...) „*zło zagrażających nam ideologii gender i LGBT rozlało się po Polsce, zatruwając serca i umysły Polaków i wyrządzając im ogromne duchowe szkody* (...)”³⁶

Wizję skomasowanego, zorganizowanego ataku o charakterystyce zjawiska naturalnego o zasięgu ogólnokrajowym roztacza również Arcybiskup Andrzej Dzięga [36]. Stosowana przez niego metaforyka powodzi, o bardzo silnym potencjale obrazowania, aktywuje skojarzenia z nagłym, niepohamowanym, nieobliczalnym żywiołem powodującym niewyobrażalne, masowe szkody. W podobnym tonie na temat nasilenia się działań ruchu LGBT, niosących ze sobą liberalne wartości sprzeczne z polskim konserwatyzmem (określone mianem zepsucia) wypowiada się podkarpacki radny Jacek Kotula [37]:

³⁴ kukiz.dorzeczy.pl/swiat/104876/Chca-zyc-w-czystosci-Byli-dzialacze-LGBT-manifestowali-w-USA.html (dostęp: 1.09.2019)

³⁵ nczas.com/2019/05/01/biskup-zawitkowski-ostro-o-zboczenach-wiosenne-lgbt-wy-nawet-grzeszyc-normalnie-nie-potraficie-pachniecie-tylko-bezwstydem/ (dostęp: 1.09.2019)

³⁶ wiadomosci.onet.pl/kraj/jasna-gora-arcybiskup-jedraszewski-o-zagrazajacej-ideologii-gender-i-lgbt/9g1v3tb (dostęp: 1.09.2019)

- [36] “**Fałą idą przez Polskę, organizacyjnie zsynchronizowane, jakby odgórnie zarządzane, a prawdopodobnie i opłacane, spotkania i przemarsze**”.³⁷
- [37] Dla Kotuli LGBT jest następną **fałą zachodniego zepsucia i sekularyzacji**.³⁸

W zakresie metaforyki kataklizmu odnajdujemy również motyw biblijny:

- [38] Marsz Równości w Białymstoku. „**Będzie sodoma i gomora**”.³⁹

Metaforyka kataklizmu prowadzi do kreacji fatalistycznej wizji świata opanowanego przez pary homoseksualne, co, według orędowników tradycyjnych wartości, prowadzi do wynaturzeń i zagraża dotychczasowemu ładowi społecznemu. Budowanie dyskursu w oparciu o model apokaliptycznego kataklizmu przejaskrawia przedmiot debaty, wprowadza ją na inny, wykraczający daleko poza relację zwolennik — przeciwnik poziom dyskusji, nadając jej przebiegowi formę misji, mitycznej walki. Nasilenie potencjału zagrożenia, jakie przypisywane jest osobom LGBT, uzasadnia nasilenie dynamiki wymiany argumentów.

4. Podsumowanie

W ramach podsumowania stwierdzić należy, że aktualny dyskurs publiczny skupiony wokół środowiska LGBT cechuje wysoki stopień metaforyzacji wypowiedzi. Pod użytym przez nas pojęciem metaforyki defaworyzacji rozumiemy taki sposób konceptualizacji zjawisk, który skutkuje niekorzystnym osądem, deprecjacją, segregacją, verbalną dyskryminacją, potępieniem a w konsekwencji społecznym wykluczeniem grupy, której owe zjawiska dotyczą. W ramach dyskursu wykluczenia dominują trzy metafory, których domenami źródłowymi są TERROR(YZM), CHOROBA oraz KATAKLIZM. Metafory te aktywują modele mentalne, które owe wykluczenie utrwalają, ponieważ posługują się mechanizmami nieakceptowalnymi społecznie, wywołującymi bezsprzecznie instynktowną negację. Choroba utożsamiana jest z bólem, cierpieniem (fizycznym i psychicznym), odrzuceniem i samotnością, utratą godności, wyniszczeniem organizmu, agonią a czasami śmiercią. Choroba wyklucza prawidłowe funkcjonowanie i szczęśliwe życie zgodnie z naturalnymi oczekiwaniami człowieka. Odizolowanie od osoby chorej bądź też podjęcie walki z chorobą stanowi zatem naturalną reakcję człowieka. Terror(yzm) bazuje na zarządzaniu poczuciem bezpieczeństwa oraz na wywołaniu i kontroli strachu — emocji, która paraliżuje racjonalne i skuteczne my-

³⁷ www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/koscielni-hierarchowie-przestrzegaja-przed-lgbt-polska-i-swiat,959100.html (dostęp: 1.09.2019)

³⁸ wiadomosci.onet.pl/kraj/daily-telegraph-homoseksualizm-w-polsce-wymaga-odwagi/ezszgb4 (dostęp: 1.09.2019)

³⁹ bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,24997563,marsz-rownosci-w-bialymstoku-bedzie-sodoma-i-gomora.html (dostęp: 1.09.2019)

ślenie oraz działanie jednostki. Terror(yzm) pociąga za sobą ofiary wśród ludzi. Życie stanowi wartość najwyższą a groźba jego utraty wyzwała w człowieku naturalny odruch obronny, a następnie uzasadniony sprzeciw i kontratak w celu eliminacji źródła niebezpieczeństwa. Uległość i bierność wobec zagrożenia powoduje jego nasilenie i całkowitą dominację. Wizja kataklizmów, wywołujących u człowieka atawistyczny lęk, w sposób szczególny pobudza ludzką wyobraźnię z uwagi na nieopisaną skalę potencjalnych zniszczeń i liczbę ofiar, jakie powoduje, a także świadomość nieuchronności tragedii i bezsilności wobec niej. Wkomponowanie tak fatalistycznych obrazów w kontekst społecznej aktywności środowisk LGBT kieruje uwagę ich przeciwników na potrzebę prowadzenia bardzo stanowczej dyskusji i bezkompromisowej narracji, przybierającej postać dyskursu wykluczenia.

LITERATURE

- Kałuża M. „Choroba jako metafora w kontekście wykluczenia. Wariacje na temat metaforyzacji choroby w esecystyce Susan Sontag i Dżumie Alberta Camusa”. *Perspektywy Pownowoczesności*. Tom 3: Wykluczenia. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2017: 231–242.
- Kövecses Z. *Metaphor: A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff G. *Nie myśl o słoniu! Jak język kształtuje politykę*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ŁOŚGRAF, 2011.
- Maj E. „Język defaworyzacji w narodowodemokratycznej publicystyce prasowej (1918–1939)”. *Polityka i Społeczeństwo* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego) 6 (2009): 64–72.
- Naruszewicz-Duchlińska A. *Nienawiść w czasach Internetu*. Gdynia: Nova Res, 2015.
- Niewiadomska I., Chwaszcza J. *Jak skutecznie zapobiegać karierze przestępcości?* Lublin: Drukarnia TEKST, 2010.
- Partington A. „Metaphor, motifs and similes across discourse types: Corpus-assisted discourse studies (CAD)”. *Corpus-based approaches to metaphor and metonymy*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006: 267–304.
- Schwarz-Friesel M. *Metaphern der Gewalt — Konzeptualisierung von Terrorismus in den Medien vor und nach 9/11*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH, 2014.
- Sontag S. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2016.
- Witosz B. „O dyskursie wykluczenia i dyskursach wykluczonych z perspektywy lingwistycznej”. *Tekst i dyskurs — Text und Diskurs* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego) 3 (2010): 9–25.
- Van Dijk T. A. „Critical discourse analysis”. *The handbook of discourse analysis*. Malden: Blackwell Publishers, 2001: 352–371.

Radosław Maziarz

THE METAPHOR OF DEFAVORIZATION IN THE DISCOURSE OF EXCLUSION. THE ANALYSIS OF INTERNET STATEMENTS OF LGBT OPPONENTS

Summary

The contemporary Polish public discourse related to the LGBT community is very firm and uncompromising. It is characterized by an explicit, dysphemistic, sometimes even aggres-

sive language, which aims to depreciate and exclude this social group from public space. Above all, this is achieved through a metaphor of defavorization that is based on an anti-LGBT rhetoric, discrimination and segregation and can lead to social negation, hatred and ostracism. The language material under analysis is dominated by three main metaphors of defavorization, whose source domains are: terror/terrorism, disease and cataclysm. These concepts function in human consciousness as unquestionably negative and naturally evoke a number of pejorative connotations, such as fear, pain, mental and physical suffering, misfortune, destruction, killing, and death. These categories make the LGBT community conceptualized in public space in a very unfavorable way: it evokes aversion, lack of acceptance and even rejection. The metaphors activate mental models in the minds of the participants of the discourse, which perpetuate the negative social status of the LGBT community.

Key words: metaphor, discourse, defavorization, exclusion, LGBT.

Радослав Мазијаж

МЕТАФОРИКА ДЕФАВОРИЗАЦИЈЕ У ДИСКУРСУ ИСКЉУЧИВАЊА. АНАЛИЗА ИНТЕРНЕТ АРГУМЕНТАЦИЈЕ ПРОТИВНИКА LGBT

Резиме

У овом чланку се разматра тема савременог пољског јавног дискурса усмереног на групације LGBT. Предмет истраживања представља изабрана интернет аргументација противника те социјалне групације. Анализа се темељи на значењима концептуалне метафоре са циљем да се издвоје метафоре дефаворизације или оне, које изражавају негативну оцену, депрецијацију, сегрегацију, дискриминацију ове групе и доводе до њене социјалне маргинализације. Анализа је показала да су доминантне три основне метафоре дефаворизације из сфере терора, болести и катализми. Ти појмови су праћени контекстом негативних конотација што показује да је социјална групација LGBT концептуализована у негативном контексту.

Кључне речи: метафора, дискурс, дефаворизација, маргинализација, LGBT.

Sylwia Sojda
Uniwersytet Śląski
Wydział Humanistyczny
Instytut Językoznawstwa
sylwia.sojda@us.edu.pl

Sylwia Sojda
University of Silesia
Faculty of Humanities
Institute of Linguistics
sylwia.sojda@us.edu.pl

PREFIKS(OID)Y *MINI-, MIKRO-, NANO-, MAXI-, MAKRO-, GIGA-*
I ICH FUNKCJA INTENSYFIKUJĄCA WE WSPÓŁCZESNYM
JĘZYKU SŁOWACKIM

PREFIX(-OID)S *MINI-, MIKRO-, NANO-, MAXI-, MAKRO-, GIGA-*
AND THEIR INTENSIFYING FUNCTION IN THE
CONTEMPORARY SLOVAK

Intensyfikacja jest zjawiskiem ilościowej zmiany opisywanej cechy, która odnosi się do wzrostu lub zmniejszenia intensywności cechy/aktywności/statusu w stosunku do normy. Towarzyszy temu zwrócenie uwagi odbiorcy na treść wypowiedzi za pomocą wykładeników intensywności (wyrażenia/środki intensyfikujące, intensyfikatory). We współczesnym języku słowackim treść można intensyfikować za pomocą różnych środków leksykalnych, w tym przedrostków czy prefiksoidów. Zastosowanie w celu intensyfikacji treści cząstek o niejasnym statusie słotwórczym, typu *mini-, mikro-, nano-, maxi-, makro- i giga-* wskazuje, że intensywność jako zjawisko językowe nie jest marginalna. Na podstawie analizy materiału leksykalnego stwierdzono, że status i pisownia omawianych prefiksoidów nie są określone w języku słowackim, a ich znaczenie obecnie się poszerza. Celem szkicu jest wykazanie intensyfikującej funkcji prefiksoidów o niesłowackiej proveniencji we współczesnym języku słowackim.

Slowa kluczowe: intensyfikacja, intensyfikator, prefiksoid, prefiks, złożenie.

Intensification is a phenomenon of quantitative change of the described feature, which refers to the increase or decrease of the intensity/charging of the feature/activity / status in relation to the standard. It is accompanied by drawing the attention of the recipient to the content of the statement by using exponents of intensity (expressions/intensifying means, intensifiers). In contemporary Slovak, the content can be intensified by various lexical means, including prefixoids. The use of *mini-, micro-, nano-, maxi-*,

makro-, and *giga-* to intensify the content indicates that intensification is not a marginal phenomenon. Basing on the analysis of lexical material, it was concluded that the status and spelling of the discussed prefixoids are not determined in Slovak and their meanings are nowadays broadening.

Key words: intensification, intensifier, prefixoid, prefix, compounds.

Intensywność jako kategoria semantyczna jest przedmiotem badań lingwistycznych od wczesnych dekad XX wieku. Zagadnienie to jest przedmiotem zainteresowań badaczy amerykańskich, zachodnioeuropejskich czy słowiańskich, zarówno w obrębie jednego języka narodowego, jak i w aspektach konfrontatywnych. Intensyfikacja wyrażanych treści odbywa się przy użyciu różnorodnych środków na wielu płaszczyznach języka. Mogą to być środki fonologiczne, ortograficzne, morfologiczne, leksykalne, syntaktyczne czy stylistyczne. Jak wskazuje William Labov, “there is no closed set of markers of intensity. Intensity is signalled by a large and miscellaneous class of devices, ranging from the most peripheral of prosodic variations to the most central categories of the grammar” (Labov 1948: 48).

Kategoria intensywności jest kategorią modyfikacyjną, powiązaną z kwantifikacją i gradacją, a wskazuje na cechę ujmowaną ilościowo jako większą (intensyfikacja) lub mniejszą (dezintensyfikacja) niż norma. Jest to więc zjawisko zmiany ilościowej opisywanej cechy, czynności bądź stanu. Zmiana ta odnosi się do zwiększenia lub zmniejszenia natężenia/nasycenia cechy/czynności stanu w stosunku do przyjętej normy. Towarzyszy jej zwrócenie uwagi odbiorcy na treść wypowiedzi poprzez zastosowanie wykładników intensywności (wyrażeń/ środków intensyfikujących, które w niniejszym tekście szeroko nazwano *intensyfikatorami*) oraz elementów wartościujących, ekspresywnych i emocjonalnych. Intensywność odnosi się też do ekspresywności i emocjonalności wypowiedzi, czemu może towarzyszyć element wartościujący.

Najczęściej cytowana, a tym samym najbardziej rozpowszechniona w lingwistyce światowej definicja *intensyfikatora* — zaproponowana w pracy Dwingha Bolingera (1972: 17) — określa go jako modyfikator stopnia: „any device that scales a quality, whether up or down or somewhere between the two”. Wynika z tego, że intensyfikacja odnosi się zarówno do zwiększania, jak i zmniejszania natężenia, co budzi w językoznawstwie polskim wątpliwości (Fijałkowska 2016: 73).

Punktem wyjścia dla definiowania intensyfikatorów jest w literaturze przedmiotu wyróżnienie syntaktyczno-semantycznych typów przysłówków. Najpełniejszego dotychczas w badaniach polonistycznych opisu intensyfikatorów leksykalnych dokonała Dagmara Bałabaniak (2013: 99–100), wyodrębniając następujący, niezamknięty wszakże, zestaw intensyfikatorów polskich: *bardzo, wysoce, wielce, cholernie, piekielnie, diabelnie, strasznie, straszliwie, potwornie, okropnie, szalenie*. Cytowana autorka wskazuje cechy charakterystyczne intensyfikatorów, jako jednostek, które nie wyrażają porównania

explicite, nie wchodzą w relacje z zanegowanym predykatem, zwiększą różnicę ilościową między stopniem cechy w intencji mówiącego a znaczeniem danego predykatu, określają wyłącznie predykaty stopniowalne.

Szerszą perspektywę prezentuje w swoich pracach słowacka lingwistka Júlia Hansmanová (2005; 2010), która do środków intensyfikujących zalicza deminutywa, augmentatywa, negację, modalność, elipsę, apozjopezę i parentezę.

Intensyfikatory są w dużym stopniu zależne od kontekstu: wzmacniają lub łagodzą opisywany element, ale co istotniejsze, mogą przejmować znaczenia pragmatyczne tekstu, co oznacza, że ten sam intensyfikator denotuje różne rodzaje emocji czy postaw. Perspektywa nadawcy również odgrywa istotną rolę w procesie intensyfikowania przekazywanych treści, na co wskazuje Angeliki Athanasiou (2007: 554) twierdząc, że intensyfikatory mogą być definiowane jako wskaźniki subiektywizacji.

Reasumując powyższe, prezentowany tu termin intensyfikator oznacza środek intensyfikujący komunikat, funkcjonujący na wielu płaszczyznach (jako, że intensyfikacja jest obecna na wielu płaszczyznach języka). Do jego podstawowych funkcji należy intensyfikowanie treści poprzez wskazywanie wyższego (niż norma) stopnia natężenia danej cechy. Wyodrębniono również *dezintensyfikator*, jako wykładnik osłabienia cechy — (proponuję przyjęcie terminu *atenuacja*), wskazujący niższy (niż norma) stopień natężenia cechy.

Środki (dez)intensyfikujące — (*dez*)intensyfikatory są obecne na wszystkich płaszczyznach języka, a przedmiotem zainteresowania w tym opracowaniu jest warstwa leksykalna języka słowackiego, gdzie interesującą nas funkcję odzwierciedlającą morfemy słowotwórcze *mini-, mikro-, nano-, maxi-, makro-, giga-*, pierwotnie odnoszące się do określeń wielkości. Próby typologizacji tego typu częstek podejmowane są w lingwistykach słowiańskich od drugiej połowy XX wieku. W badaniach lingwistów czeskich i słowackich struktury z tymi elementami są opisywane jako złożenia hybrydowe z komponentami międzynarodonymi (*hybridní složeniny s internacionálnimi komponentami*). Językoznawstwo boryka się z problematyką typologii morfemów, która rozstrzyga przynależność słowa z morfemem „typu przechodniego” do kompozycji czy derywacji w ogóle. Jak pisze Pavla Kochová (2005: 83), „prefixace se prolíná s afixoidním (resp. prefixoidním) tvořením, mezi oběma slovotvornými způsoby existuje neostrá hranice, zejména pokud jde o repertoár slovotvorných prvků”. Jednak już przed dwudziestoma laty Olga Martincová i Nikolaj Savický (1987: 125) zwracali uwagę na innowacyjny charakter afiksoidalnego typu hybryd.

Prezentowany materiał leksykalny zawiera sześć prefiksoidów, które pełnią funkcję intensyfikującą w wypowiedziach słowackich — nazywam je *intensyfikatorami prefiksoidalnymi*, które wskazują na mniejszy lub większy stopień natężenia cechy/stanu/zjawiska. Źródłem analizowanych egzemplifikacji są dwa korpusy języka słowackiego: *Slovenský národný korpus* zbudowany

wany z tekstu pisanych oraz korpus *Omnis Slovaca Publica II* oparty na języku mówionym.

Status tego typu częstek obcych nie jest jednoznaczny, a wśród językoznawców nie ma zgody co do sposobu ich interpretacji, na co wskazywała Iwona Kaproń-Charzyńska (2014). W językoznawstwie polskim opisuje się je jako: samodzielne jednostki powstałe w wyniku usamodzielnienia się zdezintegrowanych członów niesamodziennych; zdezintegrowane człony złożen; formantoidy, prefiksoidy; prefiksy; niesamodzielne człony złożen; początkowe (pierwsze) składniki złożen, pisane (w większości) łącznie; przedrostki występujące w wyrazach obcych. Jasnym jest, że status niektórych elementów się zmienia, niektóre komponenty prefiksalne usamodzielniają się, co, mimo, że jest sekundarnym procesem leksykalizacji, wpływa na status danego komponentu.

Mniejsze problemy definicyjne z ustaleniem statusu tych częstek występują w lingwistyce słowackiej i czeskiej. Juraj Furdík (2004: 153) wprowadził do słowackiej derywatologii termin *kvázikompozitum; nepravé kompozitum* (pl. *quasi-złożenie*), określając je jako „kompozitum obsahujúce afixoid, t. j. element funkčné stojaci na rozhraní medzi slovotvorným základom a formantom”. Owe quasi-złożenia są interpretowane jako odrębna grupa, w skład której wchodzą leksemy z formantem prefiksoidalnym rodzimym (sł. *prefixoidný formant domáci*): *malovýroba, vel'kosklad, zapožyczonym* (sł. *prevzatým*); *makroproblém, minisukňa, videozáznam*, formantem sufiksoidalnym rodzimym (sł. *sufixoidný formant domáci*): *vodomer, rukopis* oraz zapożyczonym: *rusofil, narkoman*. W najnowszych badaniach słowacystycznych (Ološtiak et al. 2018: 17) proponuje się termin bázoidy: «Komponenty neslovného charakteru (a so zrejmým lexikálnym významom) v kompozitných lexémach budeme nazývať bázoidy a jednotky s takýmito komponentmi bázoidné kompozitné lexémy». Iwona Burkacka (2010: 236) wskazuje, że terminy *sufiksoid* i *prefiksoid* „prowadzą strefę przejściową pomiędzy derywacją prostą a kompozycją, strefę, w której nowe struktury mogą być — w skrajnych przypadkach — tworzone bez tematów słowotwórczych, tylko z samych –oidów, np. hipotetyczna forma *megagate*”.

Przytoczone podejścia metodologiczne wskazują, że status formalno-gramatyczny częstek *mini-, mikro-, nano-, maxi-, makro-, giga-* nie jest jednoznacznie określony. Istotne dla podejmowanej tu analizy materiału leksykalnego jest natomiast wskazanie poglądu wiodącego: za autorami słowackimi (Ološtiak et al. 2015: 299), uważa się je za **prefiksoidy**, rodzaj szeroko pojętych radiksoidów (sł. *radixoidy*), które nie są leksykalnie samodzielne, ale są nosicielami znaczenia leksykalnego.

Prymarną funkcją intensyfikacji jest modyfikacja derywatu, która odbywa się poprzez dodanie elementu (semu) informującego o pewnym (wysokim bądź niskim) stopniu intensywności cechy. Tym elementem jest komponent intensyfikujący w postaci prefiksoidu, który w parafrasie słowotwórczej może

być zastąpiony leksykalnym odpowiednikiem semantycznym (przymiotnikiem lub przysłówkiem), por.:

- (1) *Supernovinkou budúceho roka nie však pre bežných smrteľníkov by mal byť supertajne vyvijaný nový superluxusný Rolls-Royce = Vel'kou novinkou budúceho roka nie však pre bežných smrteľníkov by mal byť vel'mi tajne vyvijaný nový vel'mi luxusný Rolls-Royce.*
- (2) *Neboj, môj kompakt už narobil superfotky v iných podmienkach! = Neboj, môj kompakt už narobil vel'mi dobré fotky v iných podmienkach!*
- (3) *Napokon, tak je to aj v Mliečnej ceste, že supermasívna čierna diera s hmotnosťou okolo troch miliónov slnka ako naše, si našla miesto trvalého pobytu práve uprostred nášho hviezdneho domova = Napokon, tak je to aj v Mliečnej ceste, že vel'mi masívna čierna diera s hmotnosťou okolo troch miliónov slnka ako naše, si našla miesto trvalého pobytu práve uprostred nášho hviezdneho domova.*

Polska lingwistka Renata Przybylska (1995: 105) zauważa, że w złożeniach przymiotnikowych człon *super-* jest wykładnikiem intensywności cechy, wskazuje na krańcowo wysokie jej natężenie, wchodząc tym samym w relację bliskoznaczności z przysłówkami *bardzo, najbardziej, niezwykle, nieprzeciętnie, niesamowicie, nadzwyczajnie, ogromnie, wysoce, fantastycznie, fenomenalnie, szalenie, strasznie*. W tym kontekście, w wypowiedzeniu sł.

- (4) *Spievalo sa mi super,*

omawiany komponent jest synonimiczny dla przysłówków *vel'mi dobre/výborne/dokonale* i może występować jako samodzielny leksem — intensyfikator.

Funkcjonując jako intensyfikatory, części *mini-, mikro-, nano-, maxi-, makro-, giga-* pełnią funkcję czysto semantyczną, modyfikując znaczenie wyrazu, który poprzedzają, nie zmieniając go. Literatura przedmiotu (por. też (1), (2), (4)) wskazuje, że analizowane prefiksoidy, poza występowaniem ze stopniowalnymi przymiotnikami, funkcjonują również z innymi częściami mowy, niepodlegającymi stopniowaniu (rzeczownikami, czasownikami).

W poniższej analizie przyjęto schemat zaproponowany przez Małgorzatę Izert (2014: 44), w którym można podstawić dowolną część mowy / podstawę słowotwórczą (X) podlegającą procesowi intensyfikacji.

$$\text{INTENS (X)} = [\text{Prefiks}_{\text{intens}}[\text{X}]] = \text{X}_{\text{intens}}$$

Por.

$$\text{INTENS (problém)} = [\text{Mini} [\text{problém}]] = \text{miniproblém}$$

$$\text{INTENS (bohatý)} = [\text{Maxi} [\text{bohatý}]] = \text{maxibohatý}$$

Poza uszczegóławianiem znaczenia podstawy o element intensyfikujący, prefiksoidy są często nośnikiem funkcji ekspresywnej powodując, że derywat z semem intensywności jest jednocześnie leksemem nacechowanym ekspre-

sywnie. Sam prefiksoid jest neutralny, konstrukcja z nim przejmuje nacechowanie podstawy słowotwórczej, np. *superluxusný* [pozytywne], *supernárod* [neutralne], *superfiasko* [negatywne], *gigadomácnosť* [neutralne], *gigatransakcia* [neutralne], *gigakríza* [negatywne], *gigapodvod* [negatywne], *gigakatastrófa* [negatywne]. Interesująco jawi się jednak semantyka leksemów nacechowanych ujemnie z komponentem *mini-*, uznawanym również za prefiksoid o negatywnej konotacji (mniej, małe rozmiary, mała długość czegoś). Podwojenie elementów zabarwionych ujemnie oznacza w konsekwencji skierowanie semantyki leksemu w kierunku neutralnym, np. *miniproblém*, *minipodvod*, *ministres*.

Niektóre intensyfikatory prefiksoidalne służą zmianie natężenia cechy wyrażanej przez przymiotniki, inne wykazują łączliwość zarówno z przymiotnikami, przysłówkami, jak i rzeczownikami. W wyekscerpowanym materiale przeważającą część egzemplifikacji stanowiły rzeczowniki, natomiast przyłączanie prefiksoidu do podstawy przymiotnikowej ma charakter okazjonalny. Dodanie częstek *mini-*, *mikro-*, *nano-*, *maxi-*, *makro-*, *giga-* przed rzeczownikiem nie powoduje zmiany w syntagmie, np. *článok — miničlánok*, *diár — minidiár*, *cena — maxicena*, *vírus — megavírus*.

Komponenty wyrażające mniejszy stopień cechy

Do prefiksoidów dezintensyfikujących treść należą *mini-*, *mikro-* i *nano-*. Pierwszy z nich ma proweniencję łacińską, dwa kolejne — grecką. *Slovník súčasného slovenského jazyka* (dalej SSSJ) klasyfikuje je jako prefiksoidy i pierwsze części złożeń, które wyrażają mały rozmiar, małą długość czegoś, označają zmniejszenie rozmiaru opisywanej rzeczy / stanu / czynności.

Mini- wyraża mały stopień intensywności substancji lub cechy drugiego członu złożenia, częściowo synonimiczne do *mikro-*, antonimiczne do *maxi-*. W SSSJ definiowany jest jako pierwsza część złożień ze znaczeniem 1). mały, najmenší, najkratší, miniatúrny, np. *minibus*, *minidžka*, *minibalenie*; 2). málo významný, nepodstatný, np. *miniproblém*.

Występuje również w języku jako samodzielny leksem nieodmienny, oznaczający krótką spódnicę: *Mária mala oblečené froté mini, svaloš texasky*. Przykłady leksemów z komponentem *mini-* pokazują, że występuje on w znaczeniu przymiotnikowym ‘mały’ i ‘veľmi malý’ i przyłącza się najczęściej do rzeczowników oraz wskazuje na mniejsze, miniaturowe postaci tradycyjnych przedmiotów czy obiektów, por. przykłady (5)–(11):

- (5) *Aj my sme sa zúčastnili takého **mini-stretnutia**, na ktoré sme sa dostali autom po viac ako ôsmich hodinách rýchlej jazdy.*
- (6) *Víťazmi sa stali **mini žiak** Matúš Matiaš a mladšia žiačka Júlia Švecová, ktorí dokázali poraziť všetkých svojich súperov.*
- (7) *Tento **mini článok** bude o kapele, ktorej vďačím za veľa.*

- (8) *To bol úžasný záver nášho výletu. Na farme sme videli rôzne zvieratá netradičných veľkostí: **mini zajačiky**, maxi pasa, **mini kozy**, **mini prasiatka**, sliepky s chlpatými nohami, **mini sliepky** z Číny, **mini kačičky** a biele holúbky s pávím chvostom.*
- (9) *V dvoch rybníkoch, ktoré sú okrasou areálu **mini-zoo**, žije zas niekoľko desiatok rýb, ktoré návštevník môže pozorovať z dreveného altánka.*
- (10) *HP MiniNote, Asus Eee, Pioneer DreamBook, Everex Cloudbook a ďalšie prenosné počítače v štýle **mini-notebookov** útočia na pozície bežných notebookov — v druhej polovici tohto roku sa má medzi týmito dvomi skupinami produktov odohrat' veľký súboj.*
- (11) *Ked' chceme porovnávať **mininotebooky** s klasickými notebookmi, musíme si uvedomiť, že sa vzdávame istých štandardov na úkor mobility.*

Jak pokazują przytoczone przykłady, pisownia obcego komponentu z rzecznikiem (rodzimym bądź zapożyczonym) nie jest ustalona: *mini-* pisze się zarówno łącznie, rozłącznie, jak i z dywizem. Przyczyną rozchwiania pisowni jest brak zleksykalizowania tego typu hybryd.

Wartym zauważenia jest jeszcze przyłączanie *mini-* do form deminutywnych, przez co tworzy się zdrobnienia drugiego stopnia i potęguje „małość” opisywanego przedmiotu, cechy, jak w przykładach (12)–(14):

- (12) *Tieto maringotky dohromady formujú akúsi **minidedinku** uprostred úboho vyzerajúcej púšte.*
- (13) *Hoci tohto leta oslávil päťdesiatku, stále pokladá roky prežité v tomto **minidivadielku** za najkrajšie obdobie života.*
- (14) *Ako v dobrej modernej rozprávke — v dome bol domček, v tom domčeku menší domček, v menšom **minidomček**, a v tom minidomčeku škrupinka [...].*

W niektórych kontekstach (15)–(16), człon *mini-* wnosi wartościowanie jakościowe — ‘bardzo mało ważny, bardzo mało znaczący’:

- (15) *Nové pracovné miesta nazývané „**minidžoby**“ sú málo kvalitné. Ponúkajú prácu na čiastočný úvazok a za minimálnu mzdu.*
- (16) *Na to, že je to kruháč pre hlavný táh, je fakt strašne malý. Takýto **minikruháč** nerieši plynulú premávku v špičke nijako inak ako semafor.*

Kolejnym prefiksoidem wyrażającym mniejszy stopień natężenia cechy jest *mikro-*, definiowane w SSSJ jako pierwsza część złożen o znaczeniu ‘(veľmi) mały’, ‘mało’, np. *mikrobiológia*, *mikrobus*, *mikropodnik*, *mikroorganizmus*. W analizowanych korpusach rzecznowniki z tą częstką występują mniej licznie niż z częściowo do niej synonimicznym komponentem *mini-*, choć w niektórych kontekstach ich znaczenia mogą się pokrywać. Nie można jednak

mówić o całkowitej synonimii *mini-* i *mikro-*, które stoi z kolei w pozycji antonimicznej do *makro-*, por. *mikrosvet* — *makrosvet*, *mikrokosmos* — *makrokosmos*, *mikroekonómia* — *makroekonómia*. Złożenia z *mikro-* występują głównie w terminologii specjalistycznej: *mikrobiológia*, *mikročip*, *mikroprocesor*, *mikroplatba*, *mikropôžička*, *mikroprojekt*, *mikrosvet*, *mikroorganizmus*. Poddany analizie materiał językowy wskazał przewagę złożen rzeczownikowych z komponentem *mikro-*, por. (17)–(19):

- (17) *Zaujímavá je aj alternatíva vegetačných striech s dobrou izoláciou, ktorá vytvára pozitívnu, ekologicú **mikroklimu**.*
- (18) *Ako prvý pápež v dejinách zverejnil **mikroblog** na populárnej sociálnej sieti Twitter.*
- (19) *Krajnák má byť podozrivý, že špekulačnými **mikroobchodom** zrazil v posledných dvoch týždňoch cenu akcií VSŽ na polovicu.*

Podobnie jak *mini-*, również *mikro-* łączy się z formami deminutywnymi, zwiększając odczucie małego rozmiaru opisywanego przedmiotu:

- (20) *Hoci sezónne pestovanie má svoje čaro a práve v ňom tkvie umenie parapetných **mikrozáhradiek**, parapety v nejednej domácnosti plnia i ďalšie milé poslania.*
- (21) *Vytvoril preto náplast' vo veľkosti nechta, ktorá obsahuje stovky **mikroihličiek**.*

Ostatnim analizowanym prefiksoidem wyrażającym mały stopień natężenia cechy jest cząstka greckiego pochodzenia *nano-*, którą SSSJ definiuje jako pierwszą część złożenia wyrażającą ‘malost’, veľmi małe rozmery nieco-ho’: *nanočastica*, *nanomateriál*, *nanotechnológia*. Materiał z korpusów językowych (22)–(24) wskazuje, że komponent *nano-* najczęściej tworzy terminy specjalistyczne:

- (22) *Napríklad miniatúrne drôtové zariadenie so zabudovaným **nanočipmi**, implantované do kosti nad uchom, bude spolupracovať s komunikačnými šošovkami na spôsob Google Glass v očiach.*
- (23) *Vďaka jej použitiu dokázali prepnúť **nanoprepínac** do otvorenej polohy, ale až doteraz nedokázali prepínac vrátiť späť.*
- (24) *Pomocou **nanomateriálu** potiahli kovové vlákno, aby teplo neunikalo bez úžitku preč.*

Komponenty wyrażające większy stopień cechy

Do prefiksoidów wyrażających w języku słowackim większy stopień cechy należą *maxi-*, *makro-* i *giga-*. Prefiksoid łacińskiego pochodzenia *maxi-* jest najczęściej reprezentowany w analizowanym materiale wykserpowanym z korpusów językowych. SSSJ definiuje go jako pierwszą część złożen ze znaczeniem ‘veľmi veľký (v porównaniu so štandardnou veľkosťou, so stan-

darným množstvom), np. *maxibalenie*, *maxikrížovka*, *maxisingel*, *maxišach*. Ponižsze przykłady (25)–(27) wskazują na zapis części *maxi-* jako samodzielniego leksemu intensyfikującego o znaczeniu przymiotnikowym:

- (25) *Tí menší si vyskúšali skladanie maxi stavebníc* (=veľkých stavebníc) *z plastu, maľovanie na asfalt, skákanie na trampolíne či kroket.*
- (26) *Toto je bežný pohľad na Plaza Catalunya a na maxi billboard* (=veľký billboard), ktorý sa mi zapáčil.
- (27) *Ojediné majstrovstvá Slovenska v pletení maxi korbáčov* (=veľkých korbáčov) *z parených syrových nití sa nedávno uskutočnili v Bánovciach nad Bebravou.*

W kontekstach (28)–(29) komponent *maxi-* zapisywany jest z dywizem:

- (28) *Za splnenie úloh mohli získať „minieurá“ a tie mohli zameniť v „Minishop“ za pekné „maxi -ceny“.*
- (29) *Posledný zo série maxi-serverov je www.trhprace.sk,*
natomiast w przykładach (30)–(31) łącznie z podstawą, intensyfikowanym rzecznownikiem:
- (30) [...] *mal pri slávnostrnom vyhlásení výsledkov aj milú povinnosť rozdeliť medzi vďačných divákov 320 kilogramov vážiacu maxičokoládu Studenská pečet' [...]*
- (31) *Výhodou maxičížiem je však bez pochyby to, že aj v zime vám poskytnú dostatok tepla pri kratšom oblečení.*

Kolejnym komponentem intensyfikującym w języku słowackim jest prefiksoid greckiego pochodzenia, antonimiczny do mikro- i oznaczający '(veľmi) veľký, dlhý, wysoký, veľko-, 'veľmi', np. *makrobiotika*, *makrocefalia*, *makroekonomika*, występujący w słowackich korpusach w znaczeniu przymiotnikowym w następujących kontekstach (32)–(34):

- (31) *Samozrejme, že ak sa rast HDP zniží, znamená to, že podmienky makrostabilizácie sú zložitejšie.*
- (32) *Čo sa týka ostatných makrodát, austráliske podniky boli o niečo sebavedomejšie ako v januári.*
- (34) *Ďalšie smerovanie dnešnej seansy bude závisieť od správ z Japonska, ako aj od makrofundamentov v podobe prieskumu výroby Philadelphského FEDu [...].*

Ostatnią omawianą częstką intensyfikującą jest wywodząca się z greckiego słowa *gigantos* 'ogromny', *giga-*. W słowackich opracowaniach leksykograficznych oraz w korpusach języka słowackiego przeważają poświadczania ze znaczeniem numeralnym (miliard). W połączeniu z wielkościami fizycznymi, złożenia z tą częstką nabuwają znaczenia ilościowo-intensyfikującego. *Giga-* jako intensyfikator postrzegany jest jako silniejszy desygnat niż przysłówek *veľmi* czy przymiotnik *veľký*, por. następujące egzemplifikacje:

(35) *Vyhral ju za čerta prezlečený Dzurinda (kvôli jeho zosmiešneniu krvopotne kopali, to je môj názor), tesne nasledovaný prezidentom Gašparovičom s **gigapohárom** piva v ruke.*

(36) *Doteraz sa predpokladalo, že **gigavírusy** môžu byť pozostatkom samostatnej evolučnej vetvy mikroskopického života.*

(37) *Čína dá **giga sumu** na gigantický technologický park.*

(38) *Pohodové zdieľanie emócií a **giga zážitkov**.*

Przedstawione przykłady wskazują na rozchwianie pisowni hybryd z obcymi komponentami, czego przyczyną, na co już zwracałam uwagę wyżej, może być stopień zlekSYkalizowania tego typu struktur.

Wartą zauważenia jest też kumulacja w jednym leksemie wielu prefiksoidów intensyfikujących, co ma za zadanie jeszcze bardziej wzmocnić wyrażaną treść, np.

(39) *Vezieme so sebou obrovskú **gigamegatelevíziu** s troma obrovskými nestlačiteľnými gombíkmi.*

(40) *Ľudia a prečo nejdete so svojimi **gigaterainteligentnými** názormi pred voličov.*

Podsumowanie

Intensyfikacja w języku słowackim uwidacznia się na wszystkich płaszczyznach języka, a na poziomie słowotwórstwa jest sposobem modyfikacji znaczenia derywatów. Zaprezentowane w pracy prefiksoidy pokazują ich wysoką produktywność w języku słowackim oraz istotną rolę w intensyfikowaniu treści. Z przeglądu wynika, że o ile status prefiksoidów jest we wspólnym języku słowackim ustalony, o tyle w obrębie pisowni pojawiają się rozbieżności, co może być związane z procesem leksykalizacji. Ponadto, dużą rolę w intensyfikacji treści odgrywa kontekst oraz subiektywne postrzeganie rzeczywistości przez mówiącego, a znaczenia poszczególnych prefiksoidów we współczesnym języku poszerzają się — produktywność komponentów przyłączanych do rzeczowników jest w języku słowackim bardzo duża. Pojawianie się nowych intensyfikatorów, nie tylko prefiksoidalnych, ale też przedrostkowych, wiąże się z ogólną tendencją językową do nieustannego wprowadzania nowych form, które byłyby bardziej ekspresywne niż już istniejące, które w pełniejszy sposób odzwierciedlilyby uczucia, opinie, wrażenia. Nowe przedrostki, jak *mega-* i *giga-*, są bez wątpienia bardziej ekspresywne niż przedrostki już od dawna funkcjonujące w języku. Tym samym wydają się intensyfikować skuteczniej niż *super-* czy *hiper-* [...] (Izert 2014: 46). Obserwujemy zatem, że semantyka częstek intensyfikujących przesuwa się w kierunku znaczenia kwalitatywnego. Przesuwa się również granica intensyfikacji: jeszcze niedawno wyróżniała ją częstka *mega-*, dziś są to *nano-* i *giga-*, które w przyszłości mogłyby być zastąpione *tera-* i *piko-*.

LITERATURA

- Athanasiadou Angeliki. „On the subjectivity of intensifiers”. *Language Sciences* 29 (2007): 554–565.
- Bałabaniak Dagmara. *Polskie intensyfikatory leksykalne na tle wyrażeń gradacyjnych*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2013.
- Bolinger Dwight. *Degree words*. The Hague, Paris: Mouton, 1972.
- Burkacka Iwona. „Klasyfikacja słowotwórcza nowszych zapożyczeń”. *Linguistica Copernicana* 2 (2010): 229–240.
- Fijałkowska Wanda. „Czy derywaty prefiksalne wymienne wyrażają intensywność?”. *LingVaria* 22 (2016): 71–82.
- Furdík Juraj. *Slovenská slovotvorba (teória, opis, cvičenia)*. Ološtiak Martin (ed.). Prešov: Náuka, 2004.
- Grzegorczykowa Renata. *Funkcje semantyczne i składniowe polskich przysłówków*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.
- Hansmanová Júlia. „Kategoriálne formy intenzifikácie”. Šimková Mária (ed.). *Varia XII*. Bratislava: Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, 2005: 150–159.
- Hansmanová Júlia. „Intenzifikácia”. Dolník Juraj (ed.). *Morfologické aspekty súčasnej sloveniny*. Bratislava: VEDA, 2010: 401–448.
- Horecký Ján, Buzássyová Klára, Bosák Ján (ed.). *Dynamika slovnej zásoby súčasnej sloveniny*. Bratislava: Veda, 1989.
- Izert Małgorzata. „Mega-wrażenie, giga-promocje czy mega-kiepski film, czyli o jednym ze współczesnych, niekoniecznie młodzieżowych, sposobach intensyfikacji treści”. *Acta Neophilologica* 16 (2014): 41–51.
- Kaproń-Charzyńska Iwona. „Prefiksy, sufiksy, prefiksoidy, sufiksoidy czy człony związane”. *Poradnik Językowy* (2014): 16–28.
- Kochová Pavla. „Prefixace u nových substantiv”. Matrincová Olga (ed.). *Neologizmy v dnešní češtině*. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 2005: 76–84.
- Kralčák Ľubomír. „Lexikálna intenzifikácia dejá a vlastnosti”. Nábělková Mira, Šimková, Mária (ed.). *Varia I*. Materiály z Kolokvia mladých jazykovedcov (Modra — Piesok 21. — 22. októbra 1991). Bratislava: Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, 1992: 20–24.
- Labov William. „Intensity”. Schiffрин Deborah (ed.). *Meaning, Form, and Use in Context: Linguistic Applications*. Washington: Georgetown University Press, 1984: 43–70.
- Martinčová Olga, Savický Nikolaj. „Hybrydní slova a některé obecné otázky neologie”. *Slovo a slovesnost* 48 (1987): 124–139.
- Misz Henryk. *Opis grup syntaktycznych dzisiejszej polszczyzny pisanej*. Bydgoszcz: BTN, 1967.
- Napoli Maria, Ravetto Miriam (ed.). *Exploring Intensification. Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*. Amsterdam — Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017.
- Ološtiak Martin, Gianitsová-Ološtiaková Lucia. „Formálno-procesuálne aspekty slovotvornej motivácie”. Ološtiak Martin (ed.). *Kvalitatívne a kvantitatívne aspeky tvorenia slov v slovenčine*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej university v Prešove, 2015.
- Ološtiak Martin, Vojteková Marta, Oriňáková Slavka. Slovotvorná adaptácia a kompozitnosť v slovenčine. *Opera Linguistica* 30/2018. Prešov Filozofická fakulta v Prešove 2018 <<https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak16>> 09.06.2020
- Przybylska Renata. „Super”. *Język Polski* LXXV (1995): 104–107.
- Puzynina Jadwiga. „O pojęciu intensyfikacji”. *Roczniki Humanistyczne*. XLIX-L (2001–2002): 321–327. <[https://korpus.sk/prim\(2d\)8\(2e\)0.html](https://korpus.sk/prim(2d)8(2e)0.html)> 31.01.2020
- Araneum Slovacum V Maximum (Slovak, 20.01) 4.04 G <<http://unesco.uniba.sk/aranea/index.html>> 15.01.2020.

Силвија Сојда

**ПРЕФИКС(ОИД)И *МИНИ-*, *МИКРО-*, *НАНО-*, *МАКСИ-*, *МАКРО-*, *ГИГА-* И ЊИХОВА
ИНТЕНЗИФИКАЦИОНА ФУНКЦИЈА У САВРЕМЕНОМ СЛОВАЧКОМ ЈЕЗИКУ**

Резиме

Интензификација јесте индикатор квантитативне промене појаве која се описује, а која се односи на пораст или смањење интензитета појаве/активности/статуса у односу на норму. Узрок томе јесте обраћање пажње на садржај израза уз помоћ показатеља интензитета (синтагме/интензификациониа средства, интензификатори). У савременом словачком језику садржај се може интензификовати уз помоћ различитих лексичких средстава, укључујући префикс и префиксOID. Коришћење префиксOIDа типа *мини-*, *микро-*, *нато-*, *макси-*, *макро-*, и *гига-* у циљу интензификације садржаја показује да интензивност као језички механизам није маргинална појава. На основу анализираног материјала утврђено је да је статус и правопис поменутих префиксOIDа нису прецизирани у словачком језику а њихова семантика се стално шири. Циљ рада јесте одређење интензификативне функције префиксOIDа несловачке провенијенције у савременом словачком језику.

Кључне речи: интензификација, интензификатор, префиксOID, префикс, веза.

Andrzej Borkowski

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Wydział Nauk Humanistycznych
andrzej.borkowski@uph.edu.pl

Andrzej Borkowski

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities
Faculty of Humanities
andrzej.borkowski@uph.edu.pl

POLSKOJĘZYCZNA POEZJA IWANA FRANKI
WOBEC LITERATURY I KULTURY POLSKIEJ XVII I XVIII W.
(KONTEKSTY I PARALELE)

POLISH LANGUAGE POETRY BY IVAN FRANKO IN RELATION
TO THE 17TH AND 18TH CENTURY POLISH LITERATURE
AND CULTURE (CONTEXTS AND PARALLELS)

Prezentowany artykuł stanowi próbę interpretacji polskojęzycznej twórczości poetyckiej Iwana Franki w kontekście literatury i kultury polskiej XVII i XVIII w. Blížszy ogląd utworów ukraińskiego autora wskazuje nie tylko na jego związki z twórczością polskich romantyków (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki), ale też ujawnia powiązania z literaturą polskiego baroku (Jan Andrzej Morsztyn, Szymon Zimorowic) oraz oświecenia (Franciszek Karpiński, Stanisław Trembecki). W świetle analiz widać, że polska literatura romantyczna jest wykorzystywana przez Frankę w wierszach satyrycznych, natomiast w utworach miłosnych ujawniają się echa inspiracji literaturą barokową i oświeceniową.

Slowa kluczowe: Iwan Franko, poezja polska, Galicja, barok, oświecenie.

The article is an attempt to interpret Polish language poetic works of Ivan Franko in the context of Polish literature in the 17th and 18th centuries. The analysis presents not only connections between the works of the Ukrainian author and works of Polish Romantic writers (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki), but also reveals the links with Polish literature of the Baroque (Jan Andrzej Morsztyn, Szymon Zimorowic) and the Enlightenment (Franciszek Karpiński, Stanisław Trembecki). It seems that Polish Romantic literature is used by Franko in his satiric poems, whereas noticeable echoes of the inspiration from the Baroque and Enlightenment literature can be found in his romantic works.

Key words: Ivan Franko, Polish poetry, Galicia (Eastern Europe), Baroque, Age of Enlightenment.

Artykuł jest próbą odczytania polskojęzycznej twórczości lirycznej Iwana Franki w szerszym kontekście tradycji literatury polskiej, także w odniesieniu do jej okresu przedromantycznego. Do tego typu dociekań mogą skłaniać po pierwsze doświadczenia edukacyjne autora *Lelum i Polelum*, w tym znajomość polskich tekstów literackich, również tych, które znajdowały się wówczas w kanonie szkolnym, po drugie wszechstronne zainteresowania ukraińskiego pisarza twórczością Polaków, czemu dawał wyraz niejednokrotnie w esejach poświęconych literaturze i kulturze polskiej (Franko 1979).

W niniejszym szkicu szczególną uwagę zwraca się na tradycję przedromantyczną, do której — jak się wydaje — badacze twórczości Franki przywiązywali nieco mniejszą wagę. Florian Nieuważny za Marianem Jakóbkiem stwierdził, że w utworach miłosnych ukraińskiego poety pobrzmiewa „[...] typowa frazeologia polskich romantyków” (Franko 2008: CXXVI). Zdaniem tych badaczy wpływy romantyczne, z czym należy się w znacznej mierze zgodzić, widać również w wierszach satyrycznych Franki. Trudno odmówić tym opiniom trafności, zwłaszcza, że w esaju „Poeta zdrady” (Franko 1979: 60–75) ukraiński myśliciel pisał o tym, że ukończył polskie gimnazjum, gdzie niezwykle ważnym elementem edukacji literackiej było komentowanie twórczości Adama Mickiewicza:

„[...] wiersze jego znajdowały się w wypisach szkolnych, musieliśmy dokładnie znać życiorys tego poety i treść jego najwybitniejszych dzieł, rocznica jego urodzin była uroczyste obchodzona przez młodzież szkolną — słowem przyzwyczajono nas czcić Mickiewicza jako jednego z największych herosów ducha i jego słowa, jako emanację największego geniuszu, uważać za święte”. (Franko 1979: 60)

Przekorne usposobienie Franki oraz jego intelektualna ciekawość sprawiały, że rzucał on wyzwanie utartym schematom interpretacyjnym poezji polskiego wieszcza za co spotkała go już kara w czasach szkolnych — jak napisał: „[...] za swą heretyczną egzegezę dostałem dobrze po uszach od dyrektora” (Franko 1979: 61; Hrycak 2010: 92). Doświadczenia Franki w tym zakresie jako żywo przypominają genialnie sparodowaną przez Witolda Gombrowicza w powieści *Ferdydurke* lekcję romantyzmu polskiego. Obaj autorzy zwracali uwagę zarówno na słabości kształcenia literackiego, jak też swoiste bałwochwalczą wizję literatury i kultury polskiej prezentowaną przez gimnazjalnych nauczycieli. Z drugiej strony m.in. te doświadczenia szkolne wykrzywiły obraz literatury polskiej na tyle, że, jak pisał Edward Kasperski, dokonując gruntownej analizy oraz krytyki tekstu Franki na temat Mickiewicza, ukraiński autor „zapłatał się w sidłach etnocentryzmu i nie był w stanie się z nich wydobyć” (Kasperski 2017: 589).

Czytanie Franki w tym naświetleniu przedromantycznym nie może przekreślać wyżej przywołanych objaśnień filologicznych oraz komentarzy samego autora, lecz jest próbą wytyczenia kolejnych ścieżek interpretacyjnych, które mogą ujawnić nieco inne podglebie intelektualno-artystyczne tej liryki.

Do takiej lektury zachęca chociażby wystąpienie Franki „Wzajemny stosunek literatury polskiej i ruskiej” (Franko 1979: 291–294). W tym referacie wygłoszonym na Zjeździe Literatów i Dziennikarz Polskich (1894) Franko może pochwalić się głębszą wiedzą na temat historii literatury polskiej oraz jej związków z Rosją. Franko wskazał tu na pisarzy tej miary, jak Sebastian F. Klonowic i jego poemat *Roxolania*, twórczość Wespazjana Kochowskiego, Szymona Szymonowica, sielankopisarstwo braci Zimorowiczów. Przypomniał też *Wojnę chocimską* Waława Potockiego czy *Panoszę* Bartosza Paprockiego. Poza tym warto zauważyć, że Franko włączył się w dyskusję na temat najstarszej pieśni polskiej — „Bogurodzicy” (Franko 1979: 279–290). Ponadto w kontekście kulturowych związków polsko-rusiskich pamiętał również o znanych dziełach oświeceniowych autorów, a zwłaszcza *Sofijówce* Stanisława Trembeckiego, *Wojnie chocimskiej* Ignacego Krasickiego czy też twórczości, pochodzącego z Pokucia, Franciszka Karpińskiego (Borkowski 2018: 94).

W tym wystąpieniu więcej miejsca poświęcił Iwan Franko literaturze bliższej sobie czasowo, a zwłaszcza romantyzmowi polskiemu, koncentrując się na twórcach tej miary, jak Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki czy Seweryn Goszczyński. Poza tym wyraził zainteresowanie twórczością pozytywistów (Bolesław Prus, Maria Konopnicka), jak też dorobkiem młodopolan (Jan Kasprowicz, Zenon Przesmycki [Miriam], Stanisław Przybyszewski). Nie zmienia to jednak faktu, że ukraiński pisarz i myśliciel widział literaturę — co jest godne podkreślenia — w szerokiej perspektywie czasowej, nie tracąc z horyzontu zjawisk dawniejszych.

Do głębszych poszukiwań na temat inspiracji, zależności i źródeł poezji Franki skłania też kształt gatunkowy jego niektórych wierszy oraz język jego wypowiedzi literackiej. Warto w tym miejscu podkreślić, że poeta ucieka się niekiedy do formy „sonetu”, który upowszechnił się zwłaszcza w literaturze polskiego baroku, a potem w okresie romantyzmu, czego przykładem są utwory Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Jana Andrzeja Morsztyna, a następnie Adama Mickiewicza i poetów nieodległych czasowo ukraińskiemu pisarzowi. Trzeba też przyznać, że samemu autorowi *Pana Tadeusza* bliska była poezja oświeceniowa, w tym Stanisław Trembecki i jego frywolna, rokokowa twórczość (Seweryn 1997, Borowy 1978).

Do tradycji barokowej nawiązuje poeta pośrednio w wierszu „O złe i dobre, które w sercu noszę” (Franko 2008: 257–258). Utwór odsyła do wydarzeń pozaliterackich i jest poetyckim echem miłości poety do Olgi Roszkiewicz. Liryk skomponowany jest z serii retorycznych pytań i antytez: „Szczęściem twym — bóle, a śmiercią — rozkosze; / Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje?” (Franko 2008: 257). Ten ostatni wers pobرمiewa niczym pieśniowy refren. To rozwiązanie formalne zbliża ten tekst do twórczości ludowej. Warto zauważyć, że tego rodzaju uksztaltowanie brzmieniowe wierszy było znamienne dla utworów, które wpisywały się dawniej w bogatą twórczość o charakterze sielankowym. Przykładem niech będzie poezja znanych France Zimorowiczów, chociażby wiersz „Siedmnasta: Marantula” (ze zbioru *Roksolanki*), gdzie wy-

stępują takie refreniczne zwołania na końcu każdej ze strof: „Przyjmiże, mój namilszy kochany, / Ode mnie ten wianeczek różany” (Zimorowic 1983: 51–52).

Poza tym wyraźnie rysuje się w twórczości lirycznej Franki znane w baroku upodobanie do paradoksów i kontrastów, które dobrze widać w sonetach Jana Andrzeja Morsztyna. Ponadto ukraiński autor posługuje się często wykorzystywaną w poezji XVIII w. metaforeką „miłosnej wojny”, którą odnaleźć można chociażby w twórczości Stanisława Trembeckiego. Jego znakomity tekst okolicznościowy „Epitalame Dorantowi i Klimenie, czyli Miłość złączona” ukazuje ją jako swoistą batalię: „Najwięcej umysł zakłoca spokojny, / Toczenie krwawej i nieznanej wojny: / Bez sekundanta, bez tarczy, bez broni, / Cóż ją od razu srogiego zasłoni?! (Trembecki 1965: 48) Ten sposób obrazowania uczuć zjawia się również we wspomnianym wyżej sonecie Iwana Franki: „Czemu ustawnie jestem niespokojny? / Nie mam spokoju — nie prowadząc wojny? (Franko 2008: 258). Opisany w wierszu niepokój, a zarazem gotowość do podjęcia walki, przypomina duchowe skupienie żołnierza w czasie śmiertelnej konfrontacji. Na marginesie rodzi się pytanie o istotę tak ukazywanej miłości. Pokazywanie jej w bitewnym sztatażu nie wydaje się tylko efektownym chwytem literackim, ale wskazuje na sposób myślenia o niej w kategoriach niejako militarnych: „zdobywania” czy „podboju” (*notabene* taka konceptualizacja miłości zjawia się niekiedy w lirykach Rainera Marii Rilkego). Ponadto w wierszu pojawiają się uwagi o miłości, która przypomina jakieś śmiertelne odrętwienie — jak napisze Franko: „Wznoszę się w niebo, a martwy na ziemi” (Franko 2008: 258). Ta konceptualizacja miłosnych uniesień sytuuje ten tekst się niedaleko sonetu Jana Andrzeja Morsztyna *Do trupa*: „Leżysz zabity i jam też zabity, / Ty — strzałą śmierci, ja — strzałą miłości” (Morsztyn 1971: 105).

Jak się wydaje najpełniej kunszt poetycki autora *Mojżesza* w kontekście literackiej gry z barokową tradycją ujawnia się w wierszu „Do C[eliny] Ż[urowskiej]”: „Tak muszla, gdy w jej wnętrzu ostry kamyk wleci, / Zamyka się, w swe ciało wciska grot raniący, / Najlepsze swoje soki wokoło niego sączy, / Aż zginie, lecz z niej perła na twej szyi świeci” (Franko 2008: 267). Warto w tym miejscu dodać, że ten koncept poetycki zakorzenia się również w samej genezie określenia „barok”, który jako termin jubilerski funkcjonował już w XVI w. Jak pisał Janusz Pelc „[...] barok najprawdopodobniej wywodzi się od portugalskiego słowa „barocco”, określającego perlę o kształtach nieregularnych, niezwykłych” (Pelc 1993: 5). Miłość w powyższej strofie jawi się jako bolesny proces, który przypomina obronną reakcję małży na obce ciało. Cierpienie podmiotu lirycznego, z racji przemożnego uczucia, przypomina właśnie narodziny perły. Jawi się ona jako drogocenne trofeum, które zdobi szyję bohaterki.

Warto podkreślić, że kochliwe usposobienie Iwana Franki odsyła pośrednio do innej ważnej postaci w literaturze polskiego oświecenia — Franciszka Karpińskiego, którego wielorakie związki z Rusią ujawniają się na poziomie zarówno biograficznym (urodził się w Hołoskowie na Pokuciu), jak też tematycznym jego twórczości (opisy kresowej przyrody). Miłosne wiersze ukra-

ińskiego pisarza — podobnie jak w przypadku polskiego poety sentymentalnego — odznaczają się dość wysokimi rejestrami „czułości” oraz zgodą na nieszczęsnego los zakochanego, jak w wierszu „Do Józki Dzwonkowskiej”: „Niech nigdy myśl Twa z czynem nie będzie w rozterce / I niech dla godniejszego zapłonie Twe serce”! (Franko 2008: 263). Poza tym warto podkreślić, że obu autorów zbliżają do siebie owe „miłości”, czyli konkretne kobiety; w wierszach Karpińskiego adresatkami poetyckich westchnień były Justyny.

Oprócz poezji miłosnej na uwagę badawczą zasługuje również, bogata w pierwiastki ironii, twórczość satyryczna Iwana Franki. Odsłania ona bujny temperament polemiczny i usposobienie humorystyczne ukraińskiego autora. Ostrze satyry kieruje poeta także w stronę Polaków, którzy jawią się w tych tekstuach jako osobowości niejednoznaczne moralnie. Twórczość tego typu można umieścić w kręgu tzw. „literatury stosowanej”. Termin ten, autorstwa Stefanii Skwarczyńskiej, *notabene* pracownika naukowego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, sytuuje tego rodzaju pisarstwo w dziale szeroko rozumianej „literatury dydaktycznej” z wyrazistymi inklinacjami moralizatorskimi (Skwarczyńska 1931: 17).

Niezależnie od klasifikacji teoretycznych należy stwierdzić, że Franko obdarzony był dużym talentem satyrycznym, wskazując na pewne wady społeczeństwa polskiego. Dobrym przykładem jest wiersz „My lubimy Rusinów” (Franko 2008: 260–261), w którym ukazano nie tyle lekceważący stosunek Polaków do innych nacji, ale konformizm poszczególnych środowisk oraz nazbyt widoczne rachuby polityczne. Utwór odsłania również ekonomiczne i kulturowe napięcia, które ujawniają się między wsią i dworem, Rusinami i, przywiązanymi do dawnej tradycji szlachecko-ziemiańskiej, Polakami. Widać to wyraźnie w finale wiersza: „Lecz kto chciałby dla Rusi/Naszą ukrócić wolność [...] / Tworzyć literaturę/I gazety wydawać [...] / Ten jest Moskal, szyzmatyk,/ Hajdamackie skaranie,/ Apostata, zaprzaniec,/ Zdrajca kraju, mospanie!” (Franko 2008: 261). Ukraiński autor piętnował tu politykę elit, która prowadziła do — jak wolno sądzić — kulturowej i edukacyjnej dominacji jednej tylko grupy ludności. Narzucanie polskiego kodu kulturowego (język i literatura) skutkowało, rzecz jasna, sprzeciwem intelektualistów ukraińskich. Jak zaznaczyła Katarzyna Glinianowicz: „Polski przekaz kresowy wywoływał sprzeciw russkich pisarzy galicyjskich. Nie zgadzali się oni na dalszy ucisk ze strony polskości generujący upośledzenie ich rodzinnej kultury oraz polonizację ich elity” (Glinianowicz 2015: 32).

W kontekście tytułowego zagadnienia bardziej interesujące wydają się jednak nawiązania przez Frankę do kultury Polski przedrozbiorowej. Zwrot „mospanie” zarezerwowany był w okresie I Rzeczypospolitej dla ludzi o wyższym statusie społecznym, czyli szeroko rozumianej szlachty. Franko pokazuje tym samym, manifestowaną zapewne w relacjach towarzyskich, swoistą „wsobność” Polaków, która przejawiała się w postaci określonych rytuałów czy też zwrotów grzecznościowych znamiennych dla tej właśnie grupy ludności. Ponadto poeta wskazał na przywiązanie tzw. Lachów do wyznania katolickiego.

Terminy „schizmatyk” czy „apostata” odsyłają do religijnych napięć między Kościółem Zachodnim i Wschodnim. Użycie tych pojęć przez Frankę w tekście sugeruje, że świadomość zadrażnień i różnic religijno-kulturowych, osadzona zresztą głęboko w historii obu narodów, miała wówczas żywy rezonans, odzwierciedlający się jasno na poziomie aluzji poetyckich. Ponadto dyskurs literacki Franki wskazuje na żywe podglebie dawnych konfliktów. „Hajdamackie skaranie” to określenie, które przywołuje zbrojne buntu ludności (chłopi, Kozacy) zamieszkującej Ukrainę w wieku XVIII (Franko 2008: 261).

W satyrycznej twórczości Franko przypomina też polskich pisarzy, jak chociażby Tomasz Kajetan Węgierski, znakomity poeta osiemnastego stulecia, który za swe satyryczne uwagi wyrażane w poezji został pozbawiony wolności. Jest to owszem tylko daleka analogia, jednakże to doświadczenie więzienia zbliża w znaczący sposób tych twórców do siebie, zwłaszcza, że obaj trafili tam za szerzenie pogłówów dla władzy niewygodnych czy wręcz niebezpiecznych. Już w inicjalnych fragmentach tekstu „My lubimy Rusinów” Franko wskazuje na swoistą mentalność kolonizatora, jaką ujawniali — w jego opinii — Polacy: „My lubimy Rusinów,/ Ich zwyczaje prastare,/ Plemię ruskie, co kocha/Swoich panów, swą wiarę” (Franko 2008: 260). W kolejnych wersach poeta ironicznie wskazywał na „interesowną” i udawaną w istocie miłość Polaków do Rusinów, którzy darzą o tyle sympatią ten naród, o ile widzą w tym ekonomiczną korzyść oraz ochronę swych przywilejów.

Równie ciekawie jawi się tekst „Pieśń o ubywatkieniu Żydów”, który przypomina w swej strukturze dramat. Podział głosów w utworze („głośno” oraz „po cichu”) odsłania wyraźny rozdźwięk i polityczną hipokryzję ówczesnych elit i środowisk (zapewne – w opinii Franki – znaczającej ich części), które w kształtowaniu relacji polsko-żydowskich kierowały się doraźnym zyskiem. Wypowiedziane „na głos” słowa: „Ha, widzicie, i w Warszawie/Burza zbiera się nad wami!/ Czas wam, Żydzi albo zginąć, Albo zostać Polakami” (Franko 2008: 259) — skontrastowane zostały z „szeptem”: „Wielki kredyt, mały procent, —/ To ustaną wszelkie waśnie;/ Lecz gdy tego nie zechcecie,/ Niech was jasny piorun trzaśnie!” (Franko 2008: 259). Franko napiętnował tu swoiste merkantylny stosunek jakiejś części elit polskich do ludności wyznania mojżeszowego. W świetle wiersza zgromadzone przez nią fundusze mają posłużyć Polakom do realizacji określonych celów politycznych: „Płaćcie datki niezliczone/Na „potrzeby narodowe”! (Franko 2008: 259). W zamian za to oferuje się Żydom jedynie pozorne dołączenie do wspólnoty narodowej: „Wprawdzie zawsze Żyd jest Żydem,/ Chociaż i w kontuszu hula” (Franko 2008: 259).

W innym wierszu „Pobożne wzdychanie do teki ministerialnej JWP Euzebiusza Cerkawskiego” Iwan Franko genialnie naśladuje poważną tonację hymnu czy ody w odniesieniu do sytuacji, która nie mieści się w zakresie tematycznym owych znanych literaturze z dawien dawna gatunków. Tym samym poeta uzyskuje pożądany efekt komiczny: „Wśród ciemnej nocy na ruinach marzeń/ Śpiewam — rozbitek zasad i wydarzeń,/ A głos mój płynie z wiatrem

daleko — / Do ciebie, teko!” (Franko 2008: 263). Liryczna lamentacja bohatera odnosi się do niespełnionych marzeń i zamierzeń politycznych bohatera. Ministerialna teka jawi się w utworze niczym mityczna Kolchida, złote runo, którego wartość jest godna najwyższej ofiary, co oczywiście daje tu efekt swoiste groteskowy. W wierszu Franki można doszukać się pewnej analogii z hymnem „Smutno mi Boże” Juliusza Słowackiego, co ujawnia się na poziomie prozodycznym: „Smutno mi, Boże! — Dla mnie na zachodzie/Rozłałeś tęczę blasków promienistą;/Przede mną gasisz w lazurowej wodzie/Gwiazdę ognistą.../Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,/Smutno mi Boże!” (Słowacki 2005: 119). Przywołajmy teraz fragment utworu Franki: „Bo jeśli nie mam ziomków zaufania,/To jakże państwo zaufać mi może?/Głos mi się urwał od płaczu i łkania,/Zlituj się, Boże!” (Franko 2008: 265). Szerzej o wpływach tradycji romantycznej na twórczość Iwana Franki pisał m.in. wspomniany już Marian Jakóbiec (Franko 2008: CXXVI).

Liryczna twórczość polskojęzyczna Iwana Franki jest niewątpliwie frapującym zjawiskiem literackim. Otwiera się ona — jak próbowało tu dowieść — na bogate tradycje literatury polskiej, szczególnie te przedromantyczne. Warto podkreślić, że nieprzypadkowo twórczość romantyków jest wykorzystywana przez ukraińskiego autora w utworach o nachyleniu satyrycznym. Świadczy to poniekąd o zużywaniu się tej tradycji, jej starzeniu się. W utworach miłosnych można dostrzec echa głębszych, przedromantycznych inspiracji.

BIBLIOGRAFIA

- Borkowski Andrzej. „Symbolika drzewa (lasu) w twórczości Franciszka Karpińskiego”. *Філологічний часопис* 12/2 (2018): 93–100.
- Borowy Waclaw. *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978.
- Franko Iwan. *O literaturze polskiej*. Oprac. Mikołaj Kuprowski. Kraków 1979.
- Franko Iwan. *Wybór poezji*. Oprac. Florian Nieuważny. Wrocław 2008.
- Glinianowicz Katarzyna. *Z cienia polskości. Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku*. Kraków 2015.
- Hrycak Jarosław. *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1586–1886)*. Warszawa 2010.
- Kasperski Edward. „Dyskurs zdrady. Iwan Franko a Adam Mickiewicz”. *Київські полоністичні сучасності*. XXIX (2017): 562–591.
- Morsztyn Jan Andrzej. *Utwory zebrane*. Oprac. Leszek Kukulski. Warszawa 1971.
- Pelc Janusz. *Barok — epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
- Skwarczyńska Stefania. „O pojęcie literatury stosowanej”. *Pamiętnik Literacki* 28/1–4 (1931): 1–24.
- Słowacki Juliusz. *Wiersze*. Oprac. Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak. Poznań 2005.
- Trembecki Stanisław. *Wiersze wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1965.
- Seweryn Dariusz. *Jak tam zaszedłeś? Mickiewicz w szkole klasycznej*. Lublin 1997.
- Zimorowic Szymon. *Roksolanki*. Oprac. Ludwika Ślękowa. Wrocław 1983.
- Радишевський Ростислав. „Іван Франко в інтертексті польського романтизму”. *Київські полоністичні сучасності* XXIX (2017): 380–394.
- Radishev's'kii Rostislav. „Ivan Franko v interteksti pol'skogo romantizmu”. *Kiiv's'ki polonistichni studii* XXIX (2017): 380–394.

Андреј Борковски

ПОЕЗИЈА ИВАНА ФРАНКА НА ПОЉСКОМ ЈЕЗИКУ
У КОНТЕКСТУ ПОЉСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ XVII И XVIII ВЕКА
(КОНТЕКСТ И ПАРАЛЕЛЕ)

Резиме

Овај чланак представља покушај интерпретације песничког стваралаштва Ивана Франка на пољском језику у контексту пољске књижевности и културе XVII и XVIII века. Проучавањем дела украјинског писца откривају се не само његове везе са стваралаштвом пољских романтичара (Адам Мицкјевич, Јулиуш Словацки), већ и везе са књижевношћу пољског барока (Јан Андреј Морштин, Шимон Зиморовић), те просветитељства (Франћишек Каприњски, Станислав Трембецки). Анализа показује да је пољску романтичарску књижевност Франко користио у сатиричним песмама, док се у онима са љубавном тематиком осећа утицај барокне и просветитељске књижевности.

Кључне речи: Иван Франко, пољска поезија, Галиција, барок, просветитељство.

Марина Уртминцева

Нижегородский государственный университет им. Н.И.Лобачевского
Институт филологии и журналистики
urtminzeva@yandex.ru

Marina Urtmintseva

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
Institute of Philology and Journalism
urtminzeva@yandex.ru

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ М. ГОРЬКОГО-ПУБЛИЦИСТА (ЦИКЛ *НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ*)

M. GORKY-PUBLICIST'S COMMUNICATIVE STRATEGIES (CYCLE *UNTIMELY THOUGHTS*)

Цель статьи — дать анализ коммуникативных стратегий публицистики М. Горького, характерных для статей, вошедших в цикл *Несвоевременные мысли*. Используя современные исследования в области коммуникативистики, автор обосновывает типологию речевых актов, опираясь на особенности прагматики высказывания, продиктованной стремлением писателя убедить читателя в собственном мнении и побудить к действию. Проведенный анализ статей цикла показал, что использованные Горьким приемы коммуникативной стратегии и тактики отражали изменения общественно-политической ситуации в стране и влияли на риторику высказывания. Наиболее часто в целях достижения эффекта убеждения Горький использует прием повтора: стилистических фигур (риторических восклицаний, вопросов), слов, выражений, понятий, имеющих для писателя принципиальный характер (постоянное употребление в разных вариантах слова «культура»: «культурный», «культурность»); соединение в пределах одного высказывания элементов различных стилей: делового, разговорного, книжного, а также различные способы «игры словами», реализуя возможности контекстного инварианта значения слова. Коммуникативная стратегия Горького-публициста строилась с учетом адресата статей. Диалог с рабочими, крестьянами, солдатами предполагал оценку событий текущего дня, что мотивировано включением в текст статьи цитат из писем, приходивших в редакцию. Обращаясь к властным структурам и интеллигенции, Горький призывает оценить уроки настоящего с позиций будущего, включая в текст суждения общефилософского плана, в которых отчетливо просматривается концепция Горького-художника, формулирующего принципы искусства будущего.

Ключевые слова: Горький, публицистика, проблематика, коммуникативная стратегия и тактика, стиль.

The purpose of the article is to make an analysis the communicative strategies of M. Gorky's journalism which are typical for the articles included in the cycle *Untimely thoughts*. Using modern research in the field of communicativistics, the author justifies the typology of speech acts, relying on the peculiarities of the pragmatics of the utterance, dictated by the writer's aspiration to convince the reader of his own opinion and to induce him to action. The analysis of the cycle articles showed that Gorky's methods of communicative strategy and tactics had reflected changes of the socio-political situation in the country and had influenced the rhetoric of the utterance. Most often in an effort to achieve the effect of persuasion Gorky uses the method of repetition: stylistic figures (rhetorical exclamations, questions), words, expressions, concepts that have a fundamental character for the writer (constant use in different versions of the word «culture»: «cultural», «cultural»); the connection within the same utterance of elements of different styles: business, colloquial, book, and also various ways of «play of words», realizing the possibilities of the context invariant of the meaning of the word. Gorky-publicist's communicative strategy was built taking into account the addressee of the articles. Dialogue with workers, peasants, soldiers assumed an assessment of the events of the current day which is motivated by the inclusion in the text of the article quotations from letters that came to the editor. Turning to power structures and intelligentsia Gorky appeals for evaluating the lessons of the present from the perspective of the future including in the text of the judgment of the general philosophical plan in which there is Gorky-artist's concept articulating the principles of the art of the future.

Keywords: Gorky, publicism, problematics, communicative strategy and tactics, style.

Книга *Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре*, куда вошли статьи из сборников *Революция и культура. Статьи за 1917* (Горький 1918а) и *Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре* (Горький 1918б) вышла в России в 1990 году (Горький 1990) и сразу привлекла внимание исследователей остройностью поставленных в ней проблем, несоответствием прежних представлений о Горьком-буревестнике, накалом страсти, пронизывающим весь стиль суждений публициста, охваченного тревогой за судьбу революционной России. Соединяя статьи из ранее опубликованных изданий, Горький располагает их не по хронологии, но по тематическим блокам, что подчеркнуто повторением определенных тем, мотивов и даже словесных конструкций, выражает авторскую волю и единство творческого замысла (Вайнберг 1990: 263). «Горький, — писал И. Вайнберг во вступительной статье к сборнику, — не профессиональный политик, и позиция его не исчерпывается политикой... <...> Художническое, эмоционально-чувственное отношение к действительности преобладало у него над социально-политическим» (Вайнберг 1990: 34–35). Подобная мысль звучит во вступительной статье и комментариях П. Басинского к составленному им сборнику *Воспоминания и публицистика М. Горького* (Басинский 2018). О сложной позиции Горького в период подготовки и свершения революции 1917 года, перипетиях личной судьбы художника идет речь в одной из последних книг, посвященных творчеству писателя (Никитин 2017).

Публицистика Горького периода *Несвоевременных мыслей* — важный этап идейной эволюции Горького-художника и мыслителя, в кото-

ром с новой силой выразилось его беспокойство за судьбу национальной культуры, прозвучавшее во многих статьях и заметках, написанных в дореволюционное время — в самарский и нижегородский периоды его сотрудничества с провинциальными изданиями (Овчаренко 1961). Отдельные статьи в публицистических циклах *Очерки и наброски* и *Междурочим* (1895–1896), созданных в Самаре, он подписывал псевдонимом «Дон Кихот» — иронизируя над самим собой, понимая, что многие его фельетоны — несвоевременны, звучат как «глас вопиющего в пустыне». В *Беглых заметках* (1896), написанных Горьким в период работы всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, оценка ее общественно-политической и культурной значимости существенно отличалась от мнения корреспондентов не только нижегородских, но и столичных периодических изданий. Критическое отношение к политике властей, приемы публицистического высказывания (длинный ряд ситуационных синонимов, наращивание актуального слоя концепта «культура» и т.д.), использованные Горьким, создавшим образ культуры в России рубежа веков, в известной степени определит стиль риторики *Несвоевременных мыслей*.

В дореволюционной публицистике складывается определенная коммуникативная стратегия высказывания Горького, затрагивающего «несвоевременные» вопросы, ответы на которые часто противоречили общепризнанным суждениям, носили оппозиционный характер (Спиридонова 2007: 15), обозначилась ее основная цель — убедить читателя в том, что будущее страны невозможно без решения главной задачи — культурного строительства, внутренней перестройки самосознания отдельного человека и нации в целом. К этой мысли Горький обращается и в период кризиса, охватившего Россию в начале столетия в связи со вступлением страны в мировую войну. Осенью и зимой 1914 года Горький работает над статьями, посвященными полемике с патриотически настроенными писателями (Ф. Сологубом, А. Куприным), протестуя против кровавой войны, в которую вступила Россия. Примечательно, что первая из статей этого своеобразного «цикла» имела название «Несвоевременное», а входившие в него четыре статьи, по мнению И. А. Ревякиной, объединяла «важная для писателя тема упования на человеческий «разум», который должен победить в «безумные дни мировой бойни» (Ревякина 2007: 250).

Коммуникативная стратегия М. Горького в *Несвоевременных мыслях*, где писатель также выступает с резкой критикой милитаризма, которые в известном смысле можно считать продолжением антивоенной полемики, обусловлена стремлением Горького-гражданина пробудить общественное самосознание путем активной публицистической деятельности. Она получает выражение в ряде тактик — совокупности приемов и форм речевой деятельности. Анализ использования имеющихся у автора верbalных умений построения речевого хода с целью достижения языковой задачи общения, дает богатый материал и для исследования

специфики художественного мышления писателя. Известно, что непосредственные впечатления Горького от событий революционного времени стали основой концепции его последнего произведения, *Жизнь Клима Самгина*. Многие сюжеты статей Горького из *Несвоевременных мыслей* станут основой создания массовых сцен романа, завершающегося, как известно, событиями апреля 1917 года. В речевой структуре многочисленных дискуссий героев произведения отразится коммуникативная стратегия горьковской публицистики тех лет.

Характеризуя особенности речевого общения писателя, важно иметь в виду три основных составляющих коммуникативного акта — действие, цель и мотив, так как речевое действие имеет не только цель, но и мотив, причем именно эта составляющая публицистического высказывания в цикле *Несвоевременные мысли* приобретает особое значение. Рассмотренные в свете концепции утилитаризма, статьи убеждают, что основной мотивацией речевого общения писателя с читателями является его стремление побудить читателя к некоторым действиям, указав при этом на причины, по которым адресат должен что-то предпринять (Азылбеков 2011: 133).

Коммуникативная стратегия Горького-публициста *Новой жизни* была продиктована обоснованием намеченной им программы формирования новой культуры. В решении этой задачи не последняя роль принадлежала просветительскому обществу «Культура и свобода», имевшему свой журнал *Вестник культуры и свободы*. Журнал, как и само общество, ставило перед собой цель дать практические рекомендации по организации культурно-просветительской деятельности в новых условиях жизни. Здесь публиковались статьи о формах воспитания гражданского самосознания (В. Розанов), общественной инициативе по распространению книг, давались рекомендации по организации литературно-музыкальных вечеров в рабочих клубах. Этот далеко не полный перечень тех конкретных задач, которые, по глубокому убеждению Горького, предстояло решить в скором будущем. Без них Горький не мыслил целесообразности революции. Именно эти вопросы и поднимались в фельетонах М. Горького в рубрике *Несвоевременные мысли*, определив коммуникативные тактики, рассчитанные на речевой потенциал читателей.

Однако практическая реализация задач, поставленных Горьким, в условиях войны и разрухи была практически невозможна. Горький уже в то время понимает «несвоевременность» своих призывов (о чем говорит и название цикла), но не может молчать, надеясь, что его голос будет услышен. Можно предположить, что одной из причин отказа Горького от публикации переработанного в Италии в 1922–1923 годах сборника могла быть переоценка писателем событий февраля — ноября 1917 в новых исторических условиях, другой — понимание утопичности той программы действий по созданию новой культуры, которая тогда пред-

ставлялась ему актуальной. Но и в том, и в другом случае, *Несвоевременные мысли* были уже несвоевременны, стали для него достоянием исторического прошлого¹.

Принимая во внимание острозлободневный пафос цикла, нельзя не обратить внимание на то, как жизненный материал быстротекущей жизни воплощался Горьким в образ. Стиль Горького- публициста характеризует ряде приемов убеждения, среди которых следует отметить следующие:

- повторы одних и тех же стилистических фигур (риторических восклицаний, вопросов), слов и выражений (постоянное употребление в разных вариантах семантически значимых слов: «культура»: «культурный», «культурность», «социализм», «социалистический» и т. д.);
- соединение в пределах одного высказывания элементов различных стилей: делового, разговорного, книжного;
- «игра» со словом, рассчитанная на восприятие читателем смысловых инвариантов значения, обусловленных контекстом.

Все статьи цикла по способу коммуникации можно разделить на два типа, для каждого из них характерна тактика, ориентированная на определенную группу читателя:

- первый тип — статьи-отклики на события текущего дня. Как правило, побудительным мотивом становились письма читателей, цитаты из которых Горький включал в собственный текст (Горький 1918а: 128–129). Так выстраивался непосредственный «диалог» с читателем, результатом которого становилось согласие автора статьи с мнением корреспондента, подтверждавшее точку зрения фельетониста, или же гневная инвектива, требовавшая публикации полного содержания письма, возмутившего писателя. Так, негодование Горького вызвало включенное в текст одной из статей заявление моряков Красного Флота Республики, которые писали о своем праве в интересах дела революции убивать «сотни тысяч богачей, которые живут в светлых и роскошных дворцах, организовывая контрреволюционные банды <...>» (Горький 1918а: 159);
- второй тип — статьи общефилософского плана, в которых отчетливо просматривается концепция Горького-художника, форму-

¹ В статье «Анонимам и псевдонимам», опубликованной в *Красной газете* 346 (1927), 24 декабря (вечерний выпуск), отвечая на анонимные письма авторов, господина Дана, упрекавших его в изменении позиции по отношению к революции (основанием стала статья Горького по поводу десятилетия революции), писал: «Отвечаю: в 1917 году я ошибался, искренно боясь, что диктатура пролетариата поведет к распылению и гибели политически воспитанных рабочих-большевиков, единственной действительно революционной силы, и что гибель их надолго затемнит самую идею социальной революции» (Горький 1953: 302).

лирующего принципы искусства будущего. Через два месяца после февральской революции (20 апреля (3 мая) 1917 г.) Горький пишет <...> лучшие наши чувства, величайшие наши идеи направлены именно на уничтожение в мире социальной вражды. Эти лучшие чувства и мысли я бы назвал «социальным идеализмом» — именно его сила позволит нам преодолевать мерзости жизни <...> (Горький 1918а: 114).

К характеристике основ будущей культуры Горький возвращается через год, 16(3) мая 1918 года, напоминая читателям, что забвение «гуманистического, глубоко идеалистического содержания» понятия «культура», «культурность» может погубить революцию, так как для большинства рабочих «социализм — только экономическое учение, построенное на эгоизме рабочего класса, так же как и другие общественные учения строятся на эгоизме собственников» (Горький 1918а: 143, 145).

Во многих статьях Горький повторяет слово «социализм» в различных вариациях: это и «святое знамя социализма», и «социалистическая пресса», сопрягая его со словами «романтизм» и «мечта», таким словесным приемом утверждая мысль о том, что только духовное единство строителей новой жизни (именно так Горьким понимался социализм), сделает возможным воплощение мечты об этом единстве в жизнь, станет основой русской государственности. Именно в «Несвоевременных мыслях» Горький дает характеристику нового типа художественного мышления, определяет сущность нового этапа в развитии не только русского, но и мирового искусства. Гораздо позднее, в самом начале XXI века, в научный оборот горьковедческих исследований будет введен термин «социальный романтизм», наиболее точно определивший особенности его художественного мышления.

Во всех статьях, вошедших в цикл, Горький предстает перед нами как великий мечтатель. Его суждения в эпоху великого разлома воспринимались как идеализм, тем более, что выражение «идеалистическое содержание» культуры, воспринималось многими как синоним утопии, а его требования начать немедленное культурное строительство в условиях разрухи, нравственной и бытовой, звучали в высшей степени несвоевременно.

Убедиться в этом можно, проследив хронологию публикаций, посвященных вопросам строительства новой культуры. Прочитанные в хронологической последовательности, они наглядно представляют различные степени эмоциональной реакции публициста: с каждой статьей пафос горьковских строк приобретает все более трагический оттенок.

В статье 3 мая 1917 обращаясь к Петроградскому Совету рабочих и солдатских депутатов, Горький с возмущением пишет о том, что посылая на фронт музыкантов, художников, артистов, Совет ничего не делает для того, чтобы сохранить этих людей как строителей новой культуры. Он возвращается к этой мысли и в статье 15 мая 1917 года.

27 апреля (10 мая) 1917 года сетует: «...какие-то бесстыдники выбросили на улицу кучи грязных брошюр на темы из придворной жизни» (Горький 1918: 115), но нет хороших книг, которые так необходимы народу, разгромлено издательство Сытина, а сам он посажен в тюрьму. За что? За то, что его издательство «Посредник», с которым сотрудничали Л. Толстой, А. Чехов, А. Серафимович – лучшие писатели России, выпускало книги для народа и учебники?

8 (21) мая 1918 года констатирует: «<...> ощущение жизни у нас становится острее, а понимание ее смысла и целей — тупеет, поэтому необходима культурно-просветительная работа — немедленная, планомерная, всесторонняя и упорная» (Горький 1918а: 110). Такая работа осуществлялась просветительским обществом «Культура и свобода», но в условиях разрухи этот проект вскоре приказал долго жить.

9 (22) мая 1917 года убеждает: «Наши художники должны бы немедля всей силой своих талантов вторгнуться в хаос настроений улицы, и я уверен, что победоносное вторжение красоты в душу несколько ошалевшего россиянина умиротворило бы его тревоги <...> усмирило буйство <...> и вообще помогло бы ему сделаться человечнее» (Горький 1918а: 122–123).

К кому же апеллирует писатель с призывом начать «немедленную и упорную культурную работу в нашей стране», к кому обращена патриотическая формула — призыв, завершающий фельетон от 9 (22) мая 1917 года: «Граждане! Культура в опасности!» Используя известный лозунг «Отечество в опасности», Горький строит свой призыв по этой структурной модели. Побудительным мотивом словесной «игры» является убеждение в том, что судьба отечества это и есть судьба русской культуры (Горький 1918а: 123).

Один из адресатов этого призыва — периодическая печать, газета — единственный, как пишет Горький, источник информации о настоящем моменте. «Русский человек, — констатирует писатель, — видя свой старый быт до основания потрясенный войной и революцией, орет на все голоса о культурной помощи ему, орет, обращаясь именно «в газету» и требуя от нее решений по самым разнообразным вопросам» (Горький 1918: 128), однако периодическая печать занята междоусобной борьбой политиков и не отвечает на запросы народа. Горький приводит в статьях многочисленные примеры, которые убедительно свидетельствуют об утопичности его призывов к «немедленному вторжению культуры» в сознание «ошалевшего» россиянина.

В эпоху крутого социального излома авторов цитируемых писем волнует вопрос о том, почему перестали печатать в газетах объявления о трудоустройстве, почему не разъясняется судьба священнослужителей в будущем новом безбожном мире, почему ничего не пишут о свойствах лука — важнейшего средства от цинги, спрашивают, можно ли считать женщин виноватыми в гибели революции? Солдаты бегут с фронта,

сообщается в письмах, потому что жены устали ждать мужей домой, потому что землю раздают в деревне бабам без мужиков, потому, что мужчины-солдаты не хотят признавать женское равенство и т. д. Кажется, что Горький намеренно подбирает неоднородные по своему значению факты, не имеющие прямой связи друг с другом, но собранные воедино в статье, они создают гротесковый образ действительности, модели мира, которая сложилась к этому моменту в сознании писателя. Своеобразие этой модели было обусловлено ориентацией Горького на «общие стереотипы построения процесса коммуникативного воздействия, его зависимости от условий общения и личности коммуникантов» (Стернин 2001: 14).

Новая социалистическая пресса, по мнению Горького, должна взять на себя роль воспитания культурного сознания масс, однако расплодилось множество газет, основным смыслом существования которых является возбуждение вражды и ненависти людей друг к другу, клевета на оппонентов и поиск тех, кто виноват в разрухе России. «Сцепившись друг с другом, газеты катаются по улицам клубком ядовитых змей, отравляя и пугая обывателя злобным шипением своим, обучая его «свободе слова» — точнее говоря, свободе искажения правды, свободе клеветы» <...> «Свободное слово» постепенно становится неприличным словом (Горький 1918а: 126). Насколько актуальными для наших дней оказываются суждения Горького о свободной демократической печати и о том, что собой представляет «свободное слово»! Бунтовское начало, разгул стихии: воровство, пьянство, уличные драки, убийства озверевшей толпой вора-жестокая реальность, но не свобода, во имя которой свершалась революция и о которой мечтал Горький. Анархия и разруха в головах тех, убежден писатель, кто управляет массой, закрывая оппозиционную печать но «идеи не побеждают приемами физического насилия» (Горький 1918а: 100).

Отметим еще один риторический прием, который наглядно демонстрирует коммуникативную стратегию публициста — это «визуализация» слова, передача эмоционального впечатления путем его материализации: «клубок ядовитых змей» — характеристика состояния российской прессы; «революция — судорога» (Горький 1918а: 139), «рабочий класс для Ленина то же, что для металлурга руда» (Горький 1918а: 151), «декреты правительства народных комиссаров — газетные фельетоны...» (Горький 1918а: 93), «нет яда более подлого, чем власть над людьми...» (Горький 1918а: 101) и т. д.

Уверенность Горького в том, что идеи нельзя физически уничтожить, придавала ему силы высказывать резкую критику в адрес Ленина и правительства большевиков, деятельность которых характеризовалась им как «физическое перемещение силы, не ускорившее роста сил духовных». И газета была закрыта в июле 1918 года.

В *Несвоевременных мыслях*, написанных в горячке революционных будней, Горький повторяет и развивает свои идеи о культуре, высказан-

ные им в публицистике 90-х годов, однако в условиях революционной ситуации, они звучат менее убедительно, так как в них преобладает эмоциональная оценка и практически отсутствует аналитическое начало, а конкретному факту придается обобщающий смысл. Особенность коммуникативной стратегии в его статьях продиктована стремлением дать немедленную оценку событиям текущего дня, определить вектор их дальнейшего развития и на этом основании побудить к действию тех, кто взял на себя ответственность за будущее страны. Преобладанием именно этой мотивации словесного воздействия и следует объяснять неоднозначность и непоследовательность политических суждений Горького в «Несвоевременных мыслях». Выступая в роли публициста, оппонировавшего власти, он не переставал быть художником, гражданином, осознающим все тяжесть ответственности за свои слова, сказанные в историческую эпоху рождения новой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Азылбекова Гуля. «Речевые стратегии убеждения: утилитарный аспект». *Вестник ВГУ*. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 1 (2011): 133–136.
- Басинский Павел. «В споре души и разума». *Воспоминания и публицистика М. Горького*. Сост. и автор прим. П. Басинский. Сер. «Мой 20 век». М., 2018.
- Вайнберг Иосиф. «Горький, знакомый и незнакомый». Горький М. *Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре*. М.: Советский писатель, 1990: 3–73.
- Горький Максим. *Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре*. М.: Советский писатель, 1990.
- Горький Максим. *Революция и культура. Статьи за 1917 г.* Берлин: Издательство товарищества И. П. Ладыжникова, 1918а.
- Горький Максим. *Несвоевременные мысли*. Петроград.: Просветительское общество «Культура и свобода», 1918б.
- Горький Максим. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953.
- Никитин Евгений. *Семь жизней Максима Горького*. Нижний Новгород: Деком, 2017.
- Овчаренко Александр. *Публицистика М. Горького*. М.: Советский писатель, 1961.
- Ревякина Ирина. «Статьи — на современную тему... цензура не пропустит...». *Публицистика М. Горького в контексте истории*. Сер. «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007: 249–267.
- Спиридонова Лидия. «Россия слишком глупа для того, чтобы не быть монархией». *Публицистика М. Горького в контексте истории*. Сер. «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007: 9–27.
- Стернин Иосиф. *Введение в языковое воздействие*. Воронеж: Полиграф, 2001.

LITERATURE

- Azy'lbekova G. O. „Rechevy'e strategii ubezhdeniya: utilitarny'j aspect“. *Vestnik VGU*. Ser. Lingvistika i mezhhkul'turnaya kommunikaciya. 1 (2011): 133–136.
- Basinskij P. V. „V spore dushi i razuma“. *Vospominaniya i publicistika M.Gor'kogo*. Sost. i avtor prim. P. Basinskij. Ser. «Moj 20 vek». Moskva, 2018.
- Gor'kij Maksim. *Nesvoevremennye mysli. Zametki o revolyutsii i kul'ture*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.

- Gor'kij Maksim. *Revoljuciya i kul'tura. Stat'i za 1917 g.* Berlin: Izdatel'stvo tovarishchestva I. P. Ladyzhnikova, 1918.
- Gor'kij Maksim. *Nesvoevremenny'e my'sli.* Petersburg: Prosvetitel'skoe obshhestvo „Kul'tura i svoboda“, 1918.
- Nikitin E. N. *Sem' zhiznej Maksima Gor'kogo.* Nizhnij Nobgorod: Dekom, 2017.
- Ovcharenko A. I. *Publicistika M. Gor'kogo.* Moskva: Sovetskij pisatel', 1961.
- Revyakina I. A. „Stat'i — na sovremennuyu temu... cenzura ne propustit...“. *Publicistika M. Gor'kogo v kontekste istorii.* Ser. «M. Gor'kij. Materialy i issledovaniya». Vyp. 8, Moskva: IMLI RAN, 2007: 249–267.
- Spiridonova L. A. „Rossiya slishkom glupa dlya togo, chtoby' ne by't monarxiej“. *Publicistika M. Gor'kogo v kontekste istorii.* Ser. „M. Gor'kij. Materialy i issledovaniya“. Vyp. 8. Moskva: IMLI RAN, 2007: 9–27.
- Sternin I. A. *Vvedenie v yazykovoe vozdejstvie.* Voronezh: Poligraf, 2001.
- Vajnberg I. „Gor'kij, znakomyj i neznakomyj“: Gorkij Maksim. *Nesvoevremennee mysli. Zametki o revolyucii i kul'ture.* Moskva: Sovetskij pisatel', 1990: 3–73.

Марина Уртминцева

**КОМУНИКАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ М. ГОРКОГ — ПУБЛИЦИСТЕ
(ЦИКЛУС НЕУГОДНЕ МИСЛИ)**

Резиме

Циљ рада је анализа комуникативних стратегија у публицистици М. Горког, карактеристичних за чланке садржане у циклусу *Неугодне мисли*. Користећи савремена истраживања у области комуникативистике, аутор образлаже типологију говорних чинова, опишући се на особености прагматике исказа, коју диктира пишчева тежња да убеди читаоца у сопствено мишљење и да га побуди на радњу. Спроведена анализа чланака из овог циклуса показала је да су поступци комуникативне стратегије и тактике које је Горки употребљавао одражавали промене друштвено-политичке ситуације у земљи, и да су утицали на реторику исказа. Горки најчешће за достизање ефекта убеђивања користи поступак понављања: стилских фигура (реторичких узвика, питања), речи, израза, појмова, који сходно писцу поседују принципијелни карактер (стална употреба у различитим варијантама речи „култура“: „културан“, „културност“); спајање у оквиру једног израза елемената различитих стилова: пословног, колоквијалног, књижевног, као и различити начини „игре речима“, којима се реализују могућности контекстуалне инваријантности значења речи. Комуникативна стратегија Горког-публицисте грађена је рачунајући с адресатом чланака. Дијалог са радницима, сељацима, војницима претпостављао је оцену текућих догађаја дана што је мотивисано укључивањем у текст чланка цитата из писама која су приспевала у редакцију. Обраћајући се структурама власти и интелигенцији, Горки позива да се лекције данашњице оцењују са позиција будућности, уврштавајући у текст просуђивања општефилософског карактера, у којима се јасно огледа концепт Горког-уметника: формулисање принципа уметности будућности.

Кључне речи: Горки, публицистика, проблематика, комуникативна стратегија и тактика, стил.

Владимир Гильманов, Леонид Мальцев

Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта
lamaltsev23@mail.ru

Vladimir Gil'manov, Leonid Mal'tsev

Immanuel Kant Baltic Federal University
lamaltsev23@mail.ru

МЕТАФИЗИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ П. ХЮЛЛЕ *ВОСПОЙ САДЫ*

METAPHYSICS OF THE URBAN SPACE IN PAWEŁ HUELLE'S NOVEL *SING THE GARDENS*

Анализируется художественное пространство городского текста на примере романа Павла Хюлле *Воспой сады*. Определяется система локусов города в аспекте противостояния «польскости» и «немецкости» Гданьска — Данцига. Подчеркивается также значение фактора этнической идентичности кашубов в художественной презентации пространства города. Утверждается, что палимпсестная организация городского текста Хюлле выходит за рамки оппозиции польское — немецкое и базируется на представлениях о полизначности и поликультурности Гданьска. Делается вывод о том, что центральным мифообразующим топосом является сад, смысл которого заключается в преодолении отчужденности пространства.

Ключевые слова: Хюлле, пространство, город, «гданьский текст», карта, топос сада, палимпсест, экстерриториальность.

The paper analyzes the artistic space of the “Gdansk text” on the example of Paweł Huelle’s novel *Sing the Gardens*. The paper confirms that the analyzed novel belongs to the direction of “local homelands” in Polish literature. We demonstrate the significance of the landscape map as a basic instrument used in constructing the artistic space. We define the system of town locus from the aspect of juxtaposing the “Polish” and “German” Gdansk — Danzig and the spatial expression of this historical conflict. We also emphasize the importance of the factor of national identity of the Kashubs in the artistic representation of the urban space. Accordingly, we notice that the palimpsest organization of Huelle’s urban text goes beyond the framework of the Polish-German opposition and that it is based on the representations of polyethnicity and polyculturality of Gdansk, in whose history the Kashubs, Prussians and many others played an important role. We conclude that the central peace-making topos of storytelling is the garden, which makes sense of processing and conquering nature and overcoming the

alienation of space. On the other hand, we emphasize that the nature of the garden in Huelle's novel is ambivalent since it is not only the *topos* of creation but also the *topos* of the apocalypse.

Key words: Huelle, space, town, “Gdansk text”, map, *topos* of garden, palimpsest, ex-territoriality.

1. Введение

Павел Хюлле (родился в 1957 году в Гданьске) — один из представителей направления «малых родин» в новейшей польской литературе (см. об этом направлении следующие работы: (Olejniczak 1992; Przybylski 1994)), наряду с Ольгой Токарчук, Анджеем Стасюком, Стефаном Хвиным, Александром Юревичем и многими другими прозаиками. Основополагающую роль в литературе «малых родин», называемой также «литературой места» или «литературой локального тождества», играет категория пространства, а ключевыми образами становятся карты местности, города, региона. Причину интереса к картографии в современной польской литературе определяет З. Зентек: «В мире ускоренных видоизменений, исторических катаклизмов, перемещений огромных человеческих масс и меняющихся границ оно (пространство — В. Г., Л. М.) было проявлением тоски обо всем устойчивом, что можно противопоставить всепоглощающему хаосу» (Ziętek 1998: 321)¹.

Выдвигая тезис о «геопоэтическом повороте» современных гуманитарных исследований, Э. Рыбицкая, в свою очередь, полагает, что выражением пространственной модели мира-космоса, противостоящего современному миру-хаосу, является карта, трактуемая не только как «нейтральное средство визуализации географический данных», но и как инструмент «топографической герменевтики (Карл Шлёттель)», исполняющий важную аксиологическую функцию, поскольку «карты, представленные в литературе последних лет, являются метафорическим местом памяти, своего рода мнемотопосом, напоминающим о прошлом конкретного пространства» (Rybicka 2014:151–152). Следуя традициям классика польской литературы XX века Бруно Шульца, создавшего в рассказе «Улица Крокодилов» образ карты родного городка Дрогобыча, Хюлле с таким же энтузиазмом пишет о точной карте Гданьска и окрестностей как о «мечте детства» (Huelle 2016: 251) и заветной «идее» (Huelle 2016: 253), связывающей автора с семейным и культурно-историческим прошлым. В сознании Хюлле карта является импульсом мифологизации действительности: именно так писатель воспринимает карту Восточных кресов, доставшуюся в наследство от деда («Эти большие, подшитые тканью листы, пахнущие войной, охотой и приключениями, разложенные при вечернем свете лампы, вели в иной мир» (Huelle 2016: 251)).

¹ Перевод с польского здесь и далее В. Г., Л. М.

В хронотопической структуре прозы Хюлле ведущую роль играет топографически конкретная образность, посредством которой раскрывается историческая, природная и культурная самобытность Гданьска. В романе *Вайзер Давидек* (1987) автор пишет о «картографической точности» (Huelle 1987: 98) как неотъемлемом элементе мифопоэтического мировосприятия города. В романе *Воспой сады* (2014) Павел Хюлле также реализует идею органического синтеза художественного мифологии и биографической достоверности образов («История вступала в мои любимую область вымысла, которая, прежде чем стать повествованием, брала свое начало в реальных событиях» (Huelle 2014: 8)). В прозе Хюлле события разворачиваются топографическом пространстве точно указанных домов и улиц, хотя иногда эта точность является мистификационным приемом. Происходит хаотизация топографического космоса и открывается эсхатологическая реальность, в которой через прошлое отдельно взятого города просматривается трагическая судьба мировой истории.

2. Художественная топография «гданьского текста» П. Хюлле

Исследование городского текста является одной из актуальных проблем современного литературоведения. Наряду с «петербургским», «московским», а также текстами многих других городов, существует «гданьский текст», представленный творчеством Гюнтера Грасса, Стефана Хвина, Павла Хюлле. В исследовании романа Хюлле *Вайзер Давидек* «гданьский текст» осмыслен как «семиотический интеграл, позволяющий соотнести реальный топографический план, отраженный в немецко-польской топонимике Данцига-Гданьска, с планом скрытых мифоисторических аллюзий и коннотаций» (Копцев — Мальцев 2018: 103). Как и *Вайзер Давидек*, роман *Воспой сады* входит в прозаический цикл о Гданьске, ключом к хронотопу которого является карта города. «Сквозным» локусом в презентации пространства города играет аллея Грюнвальдская (нем. Hauptallee) — коммуникационная магистраль, соединяющая исторический центр Данцига-Гданьска с районами Вжещ (Langfuhr) и Олива. В свою очередь, старейшая коммуникация, соединяющая районы Вжещ и Олива — улица Полянки (Pelonkerweg). Все указанные локусы являются значимыми точками на художественной карте города. Например, в романе *Вайзер Давидек* основные события происходят на западной окраине Вжеща — Лангфура под названием Стижика Гурна (Hochstrieß) и в расположенному к югу от Стижики районе Брентово (Brentau). Центральный локус романа *Воспой сады* — старинный двор на улице Полянки, соседствующий с «двором Шопенгауэрса».

Хронотоп анализируемого нами романа *Воспой сады* определяется дистанцией между заброшенным домом на Полянке, где живет храни-

тельница довоенного прошлого Данцига Грета Хоффман-Винтерхаус, и домом на улице Хшановского в Стшиже как местом жительства юного рассказчика с родителями. Рассказчик хранит предание о том, как в 1945 году его отец впервые ступил на гданьскую «землю обетованную» (Huelle 2014: 16), поселившись в доме на улице Полянки. Переселение оттуда на улицу Хшановского символизирует психологический разрыв польской семьи с немецким прошлым. Впервые этот рубежный факт биографии писатель художественно осмыслил в рассказе «Переезд» (1987), который является ранним наброском романа «Воспой сады».

Происходит отчуждение Греты от окружения, что связано с тяжелой памятью о войне, недоверием и подозрительностью поляков по отношению ко всему немецкому. Психологическую и пространственную дистанцию между «польскостью» и «немецкостью» акцентирует в момент переселения мать героя-рассказчика: «Подальше от этой немчуры (Niemry — В. Г., Л. М.)» (Huelle 2014: 6), а отец для того, чтобы вызвать у сына недоверие к немцам, рассказывает случай из партизанского прошлого, когда его чуть не убил немецкий солдат («Ведь так нас называли — polnische Banditen, об этом никогда не забывай — polnische Banditen — повторил он с каким-то страданием в голосе» (Huelle 2014: 124)). Однако принадлежащий младшему поколению герой-рассказчик тайком от родителей постоянно навещает одинокую жительницу дома на Полянке, чтобы слушать ее рассказы о прошлом, испытывая сопереживание к лучшим представителям немецкого народа, жизнь которых была сломана преступлениями фашизма.

В ретроспекции Греты дом на улице Полянки как место счастливой любви Греты и ее мужа композитора Эрнста Теодора Хоффмана² сюжетно связан с лесной оперой (Waldopera) в Сопоте, в которой состоялось знакомство героев романа. Между домом на Полянке и сopotской лесной оперой находится один из наиболее значимых сентиментальных локусов романа Хюлле — Оливский парк как место встречи Райнера Мария Рильке с Лу Саломе в 1898 г. Эта встреча в Оливе играет большую роль в творческих исканиях Эрнста Теодора. Композитор, наделенный изобразительным талантом, проводит параллель между своей любовью и любовью Рильке («...ведь Лу — это была она, Грета, ее лицо, а поэтом был он сам» (Huelle 2014: 175)).

Если дом на улице Хшановского в сознании героя-рассказчика представляет собой воплощение «польскости» послевоенного Гданьска, а дом на Полянке — воплощение «немецкости» довоенного Данцига, то «хата» («czescza») в Ребмехово (нем. Ramkau) пана Бешка («Бешк или Бешка,

² Практически полное совпадение имени и фамилии героя с классиком немецкой литературы вызвано, по сюжету романа, решением отца, отметившего факт связи с Данцигом творчества их знаменитого однофамильца как автора рассказа «Двор Артуса» (1816).

но наверняка не Бещаньский» [Huelle 2014: 5, 318], связана с автохтонным народом Гданьска — кашубами. «Образ пана Бешка, — говорит писатель, — это мой поклон кашубской культуре, которую я очень ценю и среди которой я в определенном смысле был воспитан» (Huelle, Szczeruba 2014). Гений места, пан Бешк находится между разделенными и противопоставленными друг другу мирами «польскости» и «немецкости». Эта роль символически подчеркивается работой Бешка в качестве извозчика: на его телеге осуществляется переезд семейства рассказчика с улицы Полянки на Хшановского. Мифологическая функция Харона как последнего посредника между утратившими связь мирами закрепляется за паном Бешком уже в первом предложении: «Спустя годы я вижу его шершавые ладони, которые держали не весло, а вожжи двуконной упряжи, но, несмотря на эту разницу, пан Бешк выплывает из страны воспоминаний не только как перевозчик из одного района города в другой» (Huelle 2014: 5).

Ключевую функцию в «гданьском тексте» исполняют образы транспортных средств, например, в романе *Вайзер Давидек* это образ трамвая. В романе «Воспой сады», помимо телеги Бешка, знаковым видом транспорта является велосипед. Отец героя-рассказчика, даря сыну велосипед, неосознанно использует евангельский евхаристический парофраз: «Бери и поезжай, это свобода твоя» (Huelle 2014: 54) (ср.: «Приимите, ядите, сие есть Тело Мое» (Мф. 26: 26)). Примечателен тот же выбор немки Греты в другое историческое время, но в тех же топографических «координатах» Данцига-Гданьска («В товарном доме Шенфельдов она купила велосипед и с той поры каждое свободное время — по погоде — ездила на приморский променад» (Huelle 2014: 177)). Совпадение предметных деталей имеет символическое значение, намекая на родство душ пожилой немки и молодого поляка и играя роль связующего звена между хронотопами «польскости» и «немецкости» в романе Хюлле.

*3. Палимпсестное пространство города и экстерриториальный топос сада в романе П. Хюлле *Воспой сады**

И. Е. Адельгейм дает следующую характеристику польской прозе о «возвращенных землях»: «Герой прозы о бывших немецких землях окружен не столько природой, сколько тканью самой Истории... Если в прозе о Восточных кресах история уничтожала миф, то здесь она сама предстает ее элементом, являя себя через палимпсестный характер пространства» (Адельгейм 2018: 51). В «гданьском тексте» Хюлле своеобразие палимпсеста проявляется в том, что за образом польского настоящего проступают «следы» немецкого прошлого, но за немецким слоем скрывается другой, еще более древний слой. Палимпсест в творчестве

Хюлле выходит за рамки дуальности польское — немецкое и даже тернарности польское — кашубское — немецкое. В связи с полиэтничной и поликультурной палимпсестностью города автор пишет: «В Гданьске царила прекрасная, богатая, хотя и скученная разнородность» (Huelle 2016: 16). В романе *Воспой сады* Хюлле показывает, что Гданьск всегда был местом военных конфликтов между народами и государствами. В романе Хюлле в разных контекстах упоминаются: участие в войне за польское наследство XVIII века французов, тщетно пытающихся помочь осажденному в Гданьске королю Станиславу Лещинскому; события шведского «потопа» XVII столетия, когда Гданьск стал для шведов городом бессмысленных жертв; нападение язычников-пруссов на Оливский монастырь в XIII веке. «Преданья старины глубокой» являются предметом рефлексии разных героев произведения — Эрнста Теодора, Бешка, героя-рассказчика, но центральное место в размышлениях большинства героев романа занимает роковой для Гданьска период тридцатых — сороковых годов XX века.

В отличие от Стефана Хвина как автора романа *Ханеман*, образное видение города у Хюлле отличается вниманием к природной цикличности, противопоставленной исторической линейности. Это проявляется на примере романа *Вайзер Давидек*, в котором мифообразующую роль играет топос леса (Копцев — Мальцев 2018: 104). В анализируемом нами романе аналогичную роль играет топос сада, который, в отличие от леса, не является исключительно природным объектом. И. И. Свирида спрашивает, что сад находится «на пограничье природы и культуры» (Свирида 2009: 80).

Сад в романе Хюлле выступает символом освоения пространства. Невозможность возделывания сада воспринимается как симптом непреодолимой отчужденности переселенцев от заселяемых земель. По свидетельству рассказчика, его бабка Мария, живущая на юге Польши, объясняет свою невозможность переехать в Гданьск потребностью возделывать сад: «— Я не имела бы там сада. А сад, — сказала она, — это все, что у меня осталось» (Huelle 2014: 225). Признание бабки Марии перекликается с культом сада у Греты и Эрнста Теодора, выраженным цитатой из «Сонетов к Орфею» Рильке: «Воспой сады. Singe die Gärten» (Huelle 2014: 226). Таким образом, в сильно различающихся польском и немецком мироощущениях рассказчик находит общую для них философию сада, выраженную вольтеровой максимой из повести «Кандид»: «Надо возделывать свой сад».

Райско-идиллический топос романа *Воспой сады* имеет библейские аллюзии, совмещая буквальный и иносказательный смысл, выступая «производителем смыслов, постоянным мотивом священных книг» и сохраняя при этом «сакральную подоснову» (Свирида 2009: 80). Поэтому для молодого рассказчика сад — не только идиллическое место,

но и топос эстетического и интеллектуального воспитания, таинственная «Книга», читаемая Гретой: «...если бы я сосчитал все свои визиты к пани Грете, если бы записывал их в календаре, каждую с конкретным днем и часом, было бы их целое множество, была бы Книга — не только ее и Эрнста Теодора, но и моя собственная, частная книга посвящения в тайну города и его улиц, мостовых, подворий, садов, переулков, трактиров, магазинов, была бы Книга моей жизни, которую я не написал, но аромат которой чувствовал за спиной, как запах цветущих лип» (Huelle 2014: 248).

И. И. Свирида выделяет два типа сада — «запертый», «заключенный», «отделенный от внешнего мира оградой» (*«hortus conclusus»*) и «пейзажный», «визуально слитый с окружающим ландшафтом» (Свирида 2009: 81). Исследовательница также подчеркивает, что первый традиционный тип сада связан с представлением о нем как о сакральном пространстве, второй отражает тенденцию «обмирщения» сада, проявившуюся в эпоху Просвещения (Свирида 2009: 91). Сад на Полянке, безусловно, относится к типу закрытого сада, несмотря на то, что, по сюжету, он был создан именно в эпоху Просвещения. Будучи местом любви Греты и Эрнста Теодора, сад выступает топосом чувственных, земных наслаждений. Однако в романе Хюлле сад как модель мира является не только райским топосом. Воплощая универсальный принцип палимпсеста, он представляет собой симбиоз райского и инфернального начала.

Образ инфернального сада раскрывается в жизнеописании первого владельца двора на Полянке Франсуа де Венанкурта, мемуары которого после трагической смерти отца Эрнста Теодора переходят в собственность последнего. Выходец из Бразилии, сын тиранического рабовладельца, Венанкурт совершает ряд жестоких убийств, первым из которых была его коварная расправа с отцом. В период добровольного затворничества в доме на Полянке Франсуа становится серийным убийцей, заманивая в дом жертв обеих полов, насилия и лишая их жизни. По стечению романых обстоятельств, обнаружение кладбища жертв на дне садового пруда совпало с захватом вольного города Данциг гитлеровской Германией в 1939 г.

Эксцентричная биография Венанкурта соединяет локус Гданьска-Оливы с бразильской фазендой отца героя и с Кронштадтской крепостью, в которой Венанкурт находился в качестве военнопленного. Следовательно, жизнеописание героя не только расширяет исторические горизонты повествования, но и создает прецедент экстерриториальности. Соответствующий термин ввел в отечественное литературоведение В. Б. Земсков, указывая, что понятие *экстерриториальность* обобщает «все варианты внеходимости... по отношению к родному локусу и своей культуре» (Земсков 2015: 285). Исследователь разграничивает экстерриториальность эмпирическую («все формы... перемещения из своего пространства в чужое» (Земсков 2015: 285)) и трансэмпирическую («имагинативное пре-

бывание писателя в чужом пространстве» (Земсков 2015: 285)). Генезис термина *экстерриториальность* исследователь связывает с культурой русского зарубежья, хотя независимо от нее к тому же понятию обратился Бруно Шульц в рассказе «Весна» (1937) (Шульц 2000: 190). У Шульца понятие экстерриториальности связано с изолированностью и засекреченностью места, следовательно, экстерриториальности соответствует «закрытый» сад («*hortus conclusus*»). И. И. Свирида пишет: «Понятие рая — огражденного сада — могло возникнуть в связи с представлением о грехопадении» (Свирида 2009: 89). Согласно библейской картине мира, первыми субъектами экстерриториальности были, безусловно, Адам и Ева, изгнанные из райского сада. Следуя заповеди о возделывании сада, Грета и Эрнст Теодор ведут замкнутый образ жизни в доме на Полянке, пытаясь уберечь свой участок земли от влияний внешнего мира, оказавшегося под властью демонической национал-социалистической идеологии. Однако автор романа показывает, как зло возрождается внутри самого сада, из мрака прошлого.

В пространстве романа *Воспой сады* есть инфернальный локус, образующий скрытую аналогию с садом Венанкурта — это здание анатомического института на улице Дельбрюкалле (ныне Кюри-Склодовской), получившее мрачную известность как «дом профессора Шпаннера». Деятельность ученого-анатома, изготавливавшего по государственному заказу третьего рейха мыло из жира убитых людей, была с потрясающей проникновенностью описана в рассказе Зофии Налковской «Профессор Шпаннер» из цикла *Медальоны*, предваряемого эпиграфом: «Люди людям уготовили эту судьбу» (Налковская 1979: 413). Внезапное появление Рудольфа Шпаннера в момент обнаружения останков жертв Венанкурта является знаменательным стечением обстоятельств в романе Хюлле, отражающим идею диалектического сопряжения случайного с закономерным («Моментально появился профессор Шпаннер из академии практической медицины, который три месяца спустя вступил в должность шефа института анатомии» (Huelle 2014: 276)). В конце повествования сообщается, что, будучи экспертом в «деле Венанкурта», Шпаннер «только по одному ему известной причине» решил «наложить покров государственной тайны» (Huelle 2014: 314) на следы преступления французского маньяка, жившего в далеком XVIII веке, но связанного, как и Шпаннер, с Данцигом. «Перемещение» из пространства документальной прозы Налковской в пространство вымышенной прозы Хюлле устанавливает связь между домами Шпаннера и Венанкурта как местами засекреченных преступлений, предпринятых из садистической жестокости их организаторов и исполнителей.

Трансэмпирическая (имагинативная) экстерриториальность проявляется вводом в повествование мотива сенсационной находки партитуры вагнеровской оперы «Крысололов из Гамельна». Идея переработки неиз-

вестного произведения на современный лад (наряду с идеей музыкальной интерпретацией *Дuinских элегий* Рильке) преследует Эрнста Теодора на протяжении всего действия. В романном контексте средневековая легенда о крысолове исполняет функцию параболы: крысолов — это ловец и губитель душ, двойниками которого в тексте романа являются преступники Венанкурт и Шпаннер. В видении Эрнста Теодора крысолов является также аллегорическим воплощением фюрера, появление которого на политическом небосклоне находит фанатичную поддержку большинства немецкого народа, вызывая тревогу немногих инакомыслящих. Сокровенный смысл демонического образа крысолова обнаруживается в пророческих словах Эрнста Теодора: «Крысолов выведет нас из наших городов. Они сгорят. Обратятся в руины. Зарастут сорняками. Будет так. Вот увидишь» (Huelle 2014: 207).

Палимпсестность «гданьского текста» раскрывается через амбивалентный топос идиллическо-инфериального сада. Авторское стремление увидеть родной город как гармонический космос вступает в контраст с диагнозом хаотизации и эсхатологизации городского пространства. Следом за немецким филологом К. Гарбером, судьбу Данцига, как и Кёнигсберга, мы можем назвать «эмблемой апокалипсиса, вызванного рукой человека» (Гильманов — Мальцев 2018: 17).

5. Заключение

В итоге мы приходим к выводу, что «гданьский» роман Хюлле *Воспой сады* отражает попытку адаптации поколения, рожденного в послевоенном Гданьске, к пространству города, хранящего на себе печать поликультурной и полиэтнической истории. В отличие от представителей военного поколения, поколение рожденных в Гданьске не чувствует враждебности к немцам и настроено на то, чтобы преодолеть пропасть между довоенным Данцигом и послевоенным Гданьском. Сознавая необходимость преодоления отчужденности от довоенного прошлого, Хюлле ставит в центр повествования топос сада, смысл которого заключается в императиве возделывания природы, ее освоения, превращения хаоса в космос. Вместе с тем роман *Воспой сады* является манифестацией авторского пессимизма, проявляющегося в сомнении, способен ли человек дать верный ответ на вызов исторического зла в облике фашизма.

В художественном мировосприятии Хюлле сам Гданьск является «книгой», «текстом», «садом», требующим одновременно буквального и аллегорического восприятия. Картографическая достоверность городских описаний в романе *Воспой сады* сочетается с поэтикой условности, а интерес к истории города — с попыткой расшифровать метафизический и метаисторический смысл образа Данцига-Гданьска.

ЛИТЕРАТУРА

- Адельгейм Ирина. *Психология поэтики: аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990–2010-х гг.)*. М.: Индрик, 2018.
- Гильманов Владимир, Мальцев Леонид. *Телеология начал в литературной судьбе Восточной Пруссии*. Калининград: Издательство БФУ им. И. Канта, 2018.
- Земсков Валерий. *Образ России в современном мире и иные сюжеты*. М. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Гноэзис, 2015.
- Копцев Иван, Мальцев Леонид. «Эсхатология городского текста в романе П. Хюлле “Вайзер Давидек”». *Балтийский гуманитарный журнал* 7/3 (2018): 102–104.
- Налковская Зофья. *Избранное*. М.: Художественная литература, 1979.
- Свирида Инесса. *Метаморфозы в пространстве культуры*. М.: Индрик, 2009.
- Шульц布鲁诺. *Трактат о манекенах. Собрание прозы*. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000.
- Huelle Paweł. *Śpiewaj ogrody*. Kraków: Znak, 2014.
- Huelle Paweł, Szczepuła Barbara, «“Śpiewaj ogrody” to książka o miłości i muzyce». *Dziennik Bałtycki*. 2014. 30 stycznia. <<http://dziennikbaltycki.pl/pawel-huelle-spiewaj-ogrody-to-ksiazka-o-milosci-i-muzyce-muzyka-nadaje-rytm-erotyzmowi-rozmowa/ar/3316512>> 10.01.2020.
- Huelle Paweł. *Ulica Świętego Ducha i inne historie*. Kraków: Znak, 2016.
- Olejniczak Józef. *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz — Stempowski — Wittlin — Miłosz*. Kraków: Oficyna Literacka, 1992.
- Przybylski Ryszard Kazimierz. *Wszystko inne. Szkice o literaturze i kulturze współczesnej*. Poznań: Obserwator, 1994: 174–183.
- Rybicka Elżbieta. *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Ziątek Zygmunt. «Sierpień — grudzień — historia. Od dokumentów czasu do literatury miejsca». Brodzka Alina, Burska Lidia (red.). *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Warszawa: IBL PAN, 1998: 257–322.

LITERATURA

- Adel'gejm Irina. *Psihologiya poetiki: autopsihoterapevicheskie funktsii hudozhestvennogo teksta (na materiale pol'skoj prozy 1990–2010-h g.g.)*. M.: Indrik, 2018.
- Gil'manov Vladimir, Mal'cev Leonid. *Teleologiya nachal v literaturnoj sud'be Vostochnoj Prussii*. Kaliningrad: Izdatel'stvo BFU im. I. Kanta, 2018.
- Huelle Paweł. *Śpiewaj ogrody*. Kraków: Znak, 2014.
- Huelle Paweł, Szczepuła Barbara, «“Śpiewaj ogrody” to książka o miłości i muzyce». *Dziennik Bałtycki*. 2014. 30 stycznia. <<http://dziennikbaltycki.pl/pawel-huelle-spiewaj-ogrody-to-ksiazka-o-milosci-i-muzyce-muzyka-nadaje-rytm-erotyzmowi-rozmowa/ar/3316512>> 10.01.2020.
- Huelle Paweł. *Ulica Świętego Ducha i inne historie*. Kraków: Znak, 2016.
- Kopcev Ivan, Mal'cev Leonid. «Eskhatologiya gorodskogo teksta v romane P. Hyulle “Vajzer Davidek”». *Baltijskij gumanitarnij zhurnal* 7/3 (2018): 102–104.
- Nalkovskaya Zof'ya. *Izbrannoe*. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1979.
- Olejniczak Józef. *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz — Stempowski — Wittlin — Miłosz*. Kraków: Oficyna Literacka, 1992.
- Przybylski Ryszard Kazimierz. *Wszystko inne. Szkice o literaturze i kulturze współczesnej*. Poznań: Obserwator, 1994: 174–183.
- Rybicka Elżbieta. *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Shul'c Bruno. *Traktat o manekenah. Sobranie prozy*. SPb.: INAPRESS, 2000.
- Svirida Inessa. *Metamorfozy v prostranstve kul'tury*. M.: Indrik, 2009.

Zemskov Valerij. *Obraz Rossii v sovremennom mire i inye syuzhetы*. M., SPb.: Центр гуманитарных инициатив; Gnozis, 2015.

Ziątek Zygmunt. «Sierpień — grudzień — historia. Od dokumentów czasu do literatury miejsca». Brodzka Alina, Burska Lidia (red.) *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Warszawa: IBL PAN, 1998: 257–322.

Владимир Гильманов, Леонид Мальцев

МЕТАФИЗИКА ГРАДСКОГ ПРОСТОРА
У РОМАНУ П. ХИЛЕА *ОПЕВАЈ ВРТОВЕ*

Резиме

У чланку се анализира уметнички простор „гдањског текста“ на примеру романа Павла Хилеа *Опевај вртовае*. У чланку се даје потврда да проучавани роман припада правцу „локалних домовина“ у пољској књижевносити. Показан је значај мале пејзажа као основног инструмента конструисања уметничког простора. Дефинише се систем локуса града са аспекта супротствања „пољског“ и „немачког“ Гдањска — Данцига и просторног изражавања овог историјског конфликта. Подвлачи се такође значај фактора националног идентитета Кашупа у уметничком представљању градског простора. У вези с овим примећује се да палимпсестна организација градског текста Хилеа излази изван овира опозиције пољско — немачко и базира се на представама о полиетничности и поликултуралости Гдањска, у чијој су историји важну улогу играли Кашупи, Пруси и многи други народи. Долази се до закључка да је централни митотворачки топос-символ приповедања врт, чији смисао је у обрађивању и освајању природе, превазилажењу отуђености простора. С друге стране, истиче се да врт у роману Хилеа има амбивалентну природу, будући да није само топос стварања него и топос апокалипсе.

Кључне речи: Хиле, простор, град, „гдањски текст“, мапа, топос врта, палимпсест, екстерериоријалност.

Zuzana Týrová
Univerzita v Novom Sade
Filozofická fakulta
zuzana.tyrova@gmail.com

Zuzana Týrová
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
zuzana.tyrova@gmail.com

STOROČNÉ PETROVSKÉ GYMNÁZIUM V PROCESE ZACHOVANIA
SPISOVNEJ SLOVENČINY VO VOJVODINE A GRAMATIKY
SLOVENČINY PRE STREDNÉ ŠKOLY A GYMNÁZIÁ¹

ONE HUNDRED YEARS OF THE GRAMMAR SCHOOL
IN BAČKI PETROVAC IN THE PROCESS OF PRESERVING
LITERARY SLOVAK LANGUAGE IN VOJVODINA
AND THE GRAMMAR OF SLOVAK LANGUAGE
FOR HIGH SCHOOLS AND GRAMMAR SCHOOLS

Vyučovanie a pestovanie slovenského spisovného jazyka (ako jedného zo základných činiteľov zachovania identity) na gymnáziu v Petrovci bolo jedným z primárnych cieľov od samotného zakladanie tejto významnej ustanovizne dolnozemských Slovákov. Učebnice boli dlho problém, lebo sa obstarávali najprv zo Slovenska. Učitelia museli byť vynaliezaví aby žiakom umožnili kvalitné vedomosti a dobré podmienky na učenie sa. Prvú gramatiku slovenčiny pre 1. a 2. ročník vydal akademik Ján Kmeť v roku 1952, ďalší pre 3. a 4. vydal v roku 1954. Potom sa ako odbornička a autorka stredoškolských učebníc zjavila naša významná lingvistka Mária Myjavcová, ktorá vydala v roku 1976 prvú učebnicu, ďalej v roku 1988 ďalšie a v 21. storočí vyšiel komplet pre stredné školy pozostávajúc z troch učební (2005, 2006, 2009)

Kľúčové slová: Gymnázium Jána Kollára, Ján Kmeť, Mária Myjavcová, slovenčina, srbskina, gramatiky/učebnice pre gymnáziá a stredné školy.

The teaching and cultivation of the Slovak literary language (as one of the basic factors of identity preservation) at the Grammar School in Petrovec was one of the pri-

¹ Príspevok je individuálny čiastkový výsledok v rámci projektu *Diskurzy menšinových jazykov, literatúr a kultúr v juhovýchodnej a strednej Európe* (č. projektu 178017, vedúca projektu: prof. Dr. Anna Makišová), ktorý finančne Ministerstvo osvety, vedy a technologického rozvoja Republiky Srbsko.

mary goals since the very founding of this important institution of the Slovaks from Vojvodina. Textbooks have been a problem for a long time. First the ones from Slovakia were used. Teachers had to be resourceful to provide students with good knowledge and good learning conditions. The first grammar of Slovak (first and second years) was written by the academic Ján Kmeť in 1952, the second was published in 1954 (for the third and fourth year). Then our distinguished linguist, Mária Myjavcová, appeared in 1976 as an expert and author of secondary school textbooks, second textbook was published in 1988 and in the 21st century a complete set for secondary schools consisting of three textbooks was published (2005, 2006, 2009)

Keywords: Ján Kollár Grammar School, Ján Kmeť, Mária Myjavcová, Slovak, Serbian, grammar / textbooks for grammar schools and secondary schools.

Úvodné poznámky

Školstvo je bezpochyby jednou z najzávažnejších oblastí v ľudskom živote. Človek by sa mal vzdelávať v jazyku, ktorý mu je najbližší, a to je materinský jazyk, lebo tak najlepšie chápe veci a pojmy. Slováci vo Vojvodine si vďaka vzdelávaniu v materčine vo veľkej mieri zachovali národnú identitu. Žiaci sa na školách učia spisovný slovenský jazyk, čo je pre tunajšie prostredie veľmi dôležité, lebo sa doma a na ulici prevažne rozprávajú nárečím. Keď ide o školenie v materinskom jazyku, význam tejto kultúrnej činnosti znásobuje sa v oblastiach osídlených rôznymi etnickými skupinami. Okrem základného účelu, vzdelávanie a výchovy, školenie v materinskom jazyku má osobitnú, veľmi dôležitú úlohu, a to je boj o zachovanie etnickej identity, o zachovanie jazyka jednej menšiny a uvedomenie si svjbytnosti.

Vo Vojvodine má slovenské školstvo bohatú tradíciu, lebo si Slováci po príchode na Dolnú zem, okrem vlastných príbytkov stavali aj školské budovy a zakladali cirkev. Klíčovým faktorom pri zachovaní slovenskej národnej identity až po súčasnosť bola prítomnosť inteligencie (knazi a učitelia) v slovenských obciach vo Vojvodine takmer od začiatku prisťahovania. O tomto Andrej Mráz hovorí: „*Do ktorých slovenských krajov na Dolnej zemi najsystematickejšie cez desaťročia prichádzali učení ľudia zo starej vlasti, tie kraje ostali národné najzachovalejšie a najaktívnejšie... Nebyť tých desiatok vzdelaneckých rodín od konca 18. storočia do prvej svetovej vojny medzi vojvodinskými Slovákm, pravdepodobne by totiž len bledá pamiatka na slovenských predkov ostala.*“ (Mráz 2004: 57).

Prvé školy boli zakladané pri cirkvi a veľmi často učiteľmi boli samotní evanjelickí farári. Ale, v niektorých osadách si učiteľa volili aj pred farárom, najmä pred vydaním Tolerančného patentu Jozefa II. z roku 1781 (kým ešte evanjelické osady ani nemohli mať svojho farára). Napríklad Petrovčania, Selenčania a Hložančania mali skôr učiteľa, ako farára, a pre nedostatočný počet farárov si potom hned po schválení patentu povyšovali bývalých učiteľov na knazskú hodnosť (Pivničania, Selenčania a Lalířania). Okrem iných funkcií v školskom, cirkevnom a obecnom živote mal učiteľ dôležitú úlohu: prenášať znalosť písma na deti. Postupne slovenské osady vo Vojvodine hospodársky

silneli, počet obyvateľov sa zvyšoval, a preto si pozývali viac učiteľov, resp. kaplánov do väčších evanjelických zborov, a to neraz aj zo Slovenska. Vývin škôl takmer vo všetkých slovenských osadách na území Vojvodiny mal veľa spoločných alebo podobných čít. Sieť slovenských menšinových škôl bola ku koncu 19. storočia dobre vybudovaná. Andrej Mráz však konštatuje, že pred 1. svetovou vojnou sedliaci nedôverovali príliš „učenosti“, a preto svoje deti nechceli dávať do škôl (Mráz 2004).

Situácia sa zmenila hlavne po roku 1918, po skončení prvej svetovej vojny, keď sa Slováci z južných oblastí ocitajú v novom štátom zriadení. Rozpadom Rakúsko-Uhorska a vznikom Kráľovstva Srbov, Chorvátov a Slovincov, neskôr Kráľovstva juhoslovanského, sa dostávajú do novej zlomovej pozície, keď boli odlúčení od svojho materského štátu. Práve toto vplývalo na zvýšenie kultúrnych, spoločenských, hospodárskych a politických aktivít. Výsledkom bolo budovanie inštitucionálnych základov slovenskej menšiny. Už roku 1919 v Petrovci bola založená tlačiareň Kultúra, v ktorej sa tlačia slovenské učebnice a knihy. V tom istom roku sa prvýkrát uskutočňujú Slovenské národné slávnosti, na ktorých Slováci prezentujú svoju kultúru. Zakladajú sa ďalšie spolky a divadelné skupiny. Bol to zároveň aj prelomný bod v školstve vo Vojvodine, keď bolo otvorené slovenské gymnázium v Petrovci (v roku 1919/1920) najprv ako dvojtryedne: Založenie gymnázia priaznivo vplývalo na kultúru a táto inštitúcia sa stala jedným zo základných pilierov zachovania slovenského jazyka a národnej identity. Týmto vyvrcholilo vysoké národné povedomie a vyspelost' Slovákov žijúcich v južnej časti Rakúsko-Uhorska začiatkom 20. storočia.

Ešte v polovici 19. storočia Ján Kollár vyslovil myšlienku, že treba založiť nejakú strednú školu, kde sa budú učiť Slováci z Báčky, Banátu a Sriemu. Ubehlo však ešte dosť času, kým sa táto myšlienka realizovala. Slovenské reálne nižšie gymnázium v Petrovci svoje brány otvorilo 1. októbra 1919. Vtedy petrovský evanjelický kňaz Samuel Štarke, ako predseda jeho kuratória, slávnostne uviedol do úradu prvých prednášateľov. Gymnázium najprv pracovalo v „štátnej škole“ a v súkromnom dome Pavla Boldockého, ktorý na dva školské roky 1921/22 a 1922/23, pre gymnázium bezplatne poskytol dve učebné siene, jednu miestnosť pre zborovňu a byt pre školského sluhu. Od roku 1923 má gymnázium vlastnú budovu, postavili ju vojvodinskí Slováci z vlastných dobrovoľných príspevkov, za finančnej pomoci vlády ČSR a Slovákov zo zámoria, v značnej miere vlastnou dobrovoľnou prácou.

Prvé obdobie pôsobenia gymnázia (1919–1924) bolo v znamení konštituovania gymnaziálneho života, riadneho profesorského zboru a výstavby osobitnej budovy gymnázia, keďže začiatkom mája 1922 prišlo z Belehradu oznámenie, že ak do začiatku budúceho školského roku gymnázium nebude mať vystavanú svoju budovu, bude zatvorené, a že Belehrad nemieni ničím prispieť k stavbe budovy. K zániku gymnázia, predsa nedošlo, lebo budova bola v r. 1923 postavená.

Petrovské gymnázium je najvýznamnejšou stredoškolskou inštitúciou, ktorá nepretržite pracuje od roku 1919 a je najstarším slovenským gymnáziom

mimo hranic Slovenskej republiky. Celkový počet maturantov absolventov petrovského gymnázia končiac školským rokom 2018/19 je 4668. Väčšina slovenských vojvodinských intelektuálov, kultúrnych dejateľov, úspešných osobností vo všetkých sférach sú odchovancami tohto gymnázia. V rámci neho pôsobila učiteľská škola (ako stredná škola) v rokoch 1947–1966, s 216 absolventmi, ktorí takisto prispeli k zachovaniu národnej identity tunajších Slovákov. V rokoch 1975–1990 gymnáziá boli zrušené a od školského roku 1990/91 ich znova uviedli. K zvýšeniu počtu žiakov Slovákov na petrovskom gymnáziu prispel aj novovybudovaný žiacky domov. Tak napríklad Slováci zo Sŕiemu, ktorí dovtedy obyčajne pokračovali v školení v srbcíne, prichádzajú do Petrovca, hoci mali napríklad od 5. po 8. ročník výuku v srbcíne (ako napr. žiaci z Erdevíka). Kompletná výuka sa tu koná v slovenčine a každoročne bývajú po dve slovenské triedy, resp. tri a jedna, alebo dve srbské.

Ako sme už spomenuli, v priebehu svojej storočnej existencie gymnázium prežilo viacero štátnych útvarov a tým aj zmenu názvu. Štátne slovenské reálne gymnázium, ako bolo nazvané pri jeho vzniku prežilo nepriaznivé vojnové roky, ale aj napriek tomu sa v polovici 20. storočia podarilo gymnáziu zotrvať, dokonca zvýšiť počet žiakov a tried, a vzhľadom na situáciu boli otvorené aj triedy so srbským vyučovacím jazykom. Triedy v porovnaní so začiatkom postupne pribúdali, a tak napr. v roku 1946/47 bolo zapísaných 700 žiakov. Na začiatku tam vyučovalo veľa neslovenských učiteľov, ale sa situácia postupne menila. V ďalšom dosť turbulentnom období v sústave juhoslovanského školstva prebiehali systémové zmeny. Vtedy boli školy transformované na vzdelenacie strediská, čomu sa nevyhlo ani petrovské gymnázium. V roku 1990 gymnázium znova nadobudlo charakter inštitúcie štvorročného všeobecno-vzdelávacieho stredoškolského zamerania. Počas osláv 50. výročia škola dostala i nové meno *Gymnázium Jána Kollára v Petrovci*, podľa slovenského básnika, zberateľa ľudovej slovesnosti, estéta a zástancu slovanskej vzájomnosti, ktorý už r. 1849 navrhoval založiť v Petrovci slovenské gymnázium a vtedy bolo zorganizované aj vedecké sympózium (5. a 6. október 1969), za aktívnej účasti veľkého počtu popredných kultúrnych a vedeckých pracovníkov a spisovateľov z Juhoslávie a Slovenska. Ako výsledok tohto sympózia je zaujímavá publikácia pod názvom *Petrovské gymnázium vo vývine slovenskej kultúry vo Vojvodine a Pamätnica I.*

Vo svojich, dnes už storočných dejinách, gymnázium často zápasilo s radom problémov, avšak vždy dokázalo preklenúť ich a nie iba pokračovať vo svojom pôsobení, a všeestranne zvelaďovať svoju činnosť. Už v čase svojho vzniku bolo svojráznym fenoménom najmä preto, lebo vzniklo v dedinskom prostredí, v radoch relatívne málopočetnej národnostnej enklávy na podklade vlastných sil a hmotných prostriedkov a dlhé roky bolo jediným gymnáziom zo slovenským vyučovacím jazykom (vo všetkých predmetoch) mimo Slovensko. Zotralo preto, lebo sa vždy prispôsobovalo dobe a reformám vo výchovno-vzdelávacom procese na úrovni štátu. V situáci, ked' sa počet žiakov znižuje, nie len na mnšinových školách, ale všade, prispelo i vybudovanie moderného

žiackeho domova v školskom roku 1998/99, vybudovaný za finančnej pomoci vlád Slovenskej republiky a Srbskej republiky. Jeho kapacita (75 lôžok) občas nastačí pre potreby a záujem žiakov, ktorí by chceli navštievoať túto školu, a preto musia vynaložiť úsilie, aby mali to privilégium a bývať tu.

Počas storočia gymnázium viedlo 24 riaditeľov, ktorí určite pozitívne prispeli na pôsobenie gymnázia. Boli to: Július Kubány (prvý dočasný riaditeľ), Jozef Šimek, Ľudevit Slaný, Vuk Puljević, Nikola Polovina, Pavle Tvrtković, Dimitrije Đurović, Miloje Stojadinović Jovan Ristić, Božidar Širola, Đorđe Mrkobrad, Dragutin Galijan, Stanko Dragosavljević, Michal Rapoš, Dr. Andrej Sirácky (neskôr akademik ČSR), Pavel Cesnak, Michal Cinkotský, Ivan Križan, Branislav Spevák, Pavel Mučají, Samuel Spevák, Viera Boldocká, Paľo Belička a Anna Medvedčová.

Okrem petrovského gymnázia, ktoré dlhé roky bolo jedinou stredoškolou ustanovizňou v bývalej Juhoslávii na vzdelávanie slovenskej menšiny, netreba zabudnúť a spomenúť aj Gymnázium Mihajla Pupina v Kovačici, kde sa od roku 1975 vyučuje aj po slovensky. V každom ročníku tu mávajú aj po jednu slovenskú triedu. Dovtedy banátski Slováci tiež navštievovali gymnázium v Petrovci, ale po tomto roku, situácia sa mení.

V novšej dobe a po rôznych reformách školstva, Slováci si často volia stredné odborné školy. Pomerne veľký počet dievčat navštevuje napr. strednú zdravotnícku školu a preto tu existovali reálne možnosti, aby od školského roku 2013/2014 bola otvorená jedna slovenská trieda.

Petrovské gymnázium a zveľaďovanie spisovnej slovenčiny

Na zachovanie slušnej úrovne spisovnej slovenčiny je potrebné pestovať jazykovú kultúru na všetkých úrovniach. Veľkú úlohu v tom majú základné a stredné školy s vyučovacím jazykom slovenským. Nemysliteľný je ďalší úspešný rast bez dobrej jazykovej úrovne v školách. Používateelia slovenského jazyka by mali ovládať slovenskú terminológiu svojho odboru a štýl ich spisovnej slovenčiny by mal byť primeraný ich odboru a činnosti. Predovšetkým hovoríme o učiteľoch a profesoroch, čo vyučujú po slovensky, ale i ľudí z iných úsekov. Úloha petrovského gymnázia v tom bola, a mala by byť aj nadálej ústredná. Preto o význame petrovského gymnázia v zachovaní a zveľaďovaní slovenčiny naznačujú tieto slová profesora Daniela Dudka: „*Boj o slovenské gymnázium je aj bojom o prenikanie a upevňovanie spisovnej slovenčiny v našom prostredí.*“ (1970: 298).

Petrovské gymnázium vo veľkej miere vplývalo na kultivovanie spisovnej slovenčiny vo Vojvodine, a viedlo žiakov k tomu, aby si vážili a uctievali svoj materinský jazyk. Pre školu boli príznačné aj mimotriedne a mimoškolké aktivity prispôsobené kultúrnym a iným potrebám prostredia. Tieto aktivity mali východiská v Žiackom samovzdelávajúcim krúžku Sládkovič, založenom už v r. 1925. Z neho vyrástli mnohí slovenskí kultúrni dejatelia, takmer všetci

významní spisovatelia slovenskej menšiny a tento krúžok je ešte stále aktuálny a prispieva, aby sa slovenský jazyk neučil iba na hodinách jazyka. Pri príležitosti päťdesiatročnice jeho založenia bolo usporiadene vedecké sympózium, z ktorého následne vyšla kniha *Samovzdelávajúci* (1976).

Význam gymnázia v zachovaní slovenčiny si uvedomovali nielen jeho odchovanci, ale i vedeckí pracovníci zo Slovenska. Ako sme už povedali, vzdelávanie v materinskom jazyku je veľmi dôležité, a často sme si toho ani nie vedomí, až keď sa stane, že toto naše právo môže byť v ohrození. Jazyk sa vyučuje tak na hodinách jazyka, ako i na ostatných predmetoch. Poznanie vlastnej kultúry, ale i kultúry vôkol nás rozširuje obzory. O tomto hovorí aj Jozef Štolic: „*V slovenskej škole vystupuje do popredia predovšetkým to, že popri učebných predmetoch podávaných v slovenskom jazyku je osobitným predmetom aj sám slovenský jazyk. A práve toto treba pri petrovskom gymnáziu aj osobitne zdôrazniť. Lebo to udržiavalo a rozširovalo duchovné obzory Slovákov v Juhoslávii. Jazykové vzdelenie a systematická jazyková výchova zvyšovala konzum slovenského slova v jeho literárnej podobe a na druhej strane formovala tvorcov literárnych diel, krásnej a odbornej literatúry, publicistiky atď. To je zásluha petrovského gymnázia.*“ (1970: 293).

Podobne zmýšľa aj Mária Myjavcová, vojvodinská lingvistka, ktorá sa celý život venovala praktickému používaniu slovenčiny u nás, vydala celý rad praktických príručiek, kvalitných učebníc a stále bojovala o uvedomenie si podstaty spisovnej slovenčiny, ktorá je v takomto mnohojazykovom prostredí v určito ohrozená a zdôraznila: „*Celkove platí konštatácia, že spisovný slovenský jazyk má v takomto heterogénnom jazykovom spoločenstve, akým je naše enklávne a pritom územne nekompaktné spoločenstvo, silnú integrujúcu úlohu. Túto úlohu spisovná slovenčina splňala už v minulosti, a to nielen vďaka slovenským školám, ale aj vďaka relativne rozvinutému kultúrnemu životu. Slovenskú inteligencia v minulosti bola sice ešte menej početná, ale zato zanietená za slovenskú vec, rozvíjala organizovanú ľudovýchovnú a kultúrno-osvetovú činnosť, kam patrilo aj slovenské tlačené slovo, slovenské divadelníctvo, ľudovýchovné prednášky a publikácie, potom kultúrne aktivity Matice slovenskej v Juhoslávii spolu s jej časopisom Náš život a pod. To všetko boli medziiným aj príležitostí na používanie spisovnej podoby slovenského jazyka, s čím sa priamo spájalo aj pestovanie jazyka.*“ (Myjavcová 2009: 139)

Gymnázium počas svojho pôsobenia malo významnú úlohu v upevňovaní spisovnej slovenčiny. Odchovanci gymnázia sa snažili používať, zveľaďovať a vážiť si slovenský spisovný jazyk. Práve oni boli jazykovým vzorom, vyzkájúcimi odborníkmi nielen v oblasti spoločenských vied, ale aj prírodných. Učebnice z iných predmetov prekladali profesori tohto gymnázia a snažili sa aj v neprajných rokoch keď situácia medzi Československom a Juhosláviou nebola prajná, zabezpečiť si knihy, poznať súčasnú terminológiu zo všetkých oblastí. Žiaľ, keď situácia nebola prajná, jazyková úroveň bola omnoho lepšia, a teraz, keď je prístup k informáciám oveľa ľahší, naši učitelia často nie sú jazykovým vzorom pre svojich žiakov a nesnažia sa používať spisovný jazyk,

ale v bežnej komunikácii používajú aj nárečie. Skôr to bolo inak: „*S rozvojom a trvaním gymnázia, ako jedinej strednej školy tunajších Slovákov, na ktorej sa vyučovalo po slovensky, stále širšie prenikala a upevňovala sa v tomto prostredí aj spisovná slovenčina. Bol to veľmi významný prvok v kultúrnom živote tunajších Slovákov i základný predpoklad pre ich ďalší rast.*“ (Dudok 1970: 298)

*Učebnice/gramatiky slovenského jazyka
pre stredné školy/gymnázia vo Vojvodine*

Jednou z dôležitých podmienok na kvalitné vyučovanie v materinskom jazyku vo viačjažkovom prostredí akým je Vojvodina, v nemalej miere prispevajú aj dobré učebnice. V dnešnej dobre sa učebnice pre gymnázia, podobne ako aj učebnice pre základné školy prekladajú. Jedinou výnimkou sú čítanky a gramatiky zo slovenského jazyka. V minulosti bola situácia omnoho horšia, lebo napriek tomu, že sa vyučovanie konalo v slovenčine, žiaci sa učili zo srbských učebníc a odpovedali po slovensky. O tom, aké sa učebnice používali sa dozvedáme z jednotlivých Pamätníc. V medzivojniovom období sa používali učebnice zo Československa, a tak aj učebnice slovenského jazyka a slovenskej literatúry. Až v 50-tych rokoch vznikla prvá učebnica slovenského jazyka. Je paradoxné, že k tomu prispela neprajná situácia medzi Československom a bývalou Juhosláviou. Nemohli sa používať učebnice z vtedajšieho Československa, preto sa učivo prekladalo zo srbských učebníc, alebo sa látka zo všetkých predmetov diktovala. Učebnicová literatúra má preto u nás dávnu tradíciu. Učebnice slovenčiny pre všetky stupne škôl (najnovšie aj pre slovenské škôlky) zostávali a zostavujú naši domáci autori, a to vždy so zreteľom na základný opis spisovnej slovenčiny. Dlhý čas po druhej svetovej vojne sa naše učebnice, ako aj učebnice všetkých jazykov vo Vojvodine, tlačili vo vojvodinskem vydavateľstve učebníc, kde pôsobí aj slovenská redakcia. Toho času v novosadskom vydavateľstve prebieha príprava učebníc a samo vydávanie učebníc obstaráva učebnicové vydavateľstvo Srbska v Belehrade.

Vydanie prvej učebnice slovenčiny siaha po roky po duhej svetovej vojne. Mladý pedagogický pracovník, neskôr jediný akademik z radov vojvodinských Slovákov, Ján Kmeť v roku 1952 napísal *Slovenskú gramatiku pre I. a II. triedu slovenských stredných škôl vo FLRJ*, ktorá bola prvou učebnicou slovenského jazyka pre stredné školy. V úvode autor hovorí: *Z tejto knihy budete sa učiť porozumieť všetko, čo kdekol' veľ budete čítať, bezchybne rozprávať všetko, čo budete chcieť povedať a správne písat' všetko, čo budete chcieť napísať* (Kmeť 1952: 5). O skutočnosti, že spisovný jazyk bol v tom období veľmi dôležitý, že sa budúci intelektuáli, žiaci stredoškoláci snažili dobre zvládnuť spisovný jazyk svedčí aj ďalšia poznámka v úvode: *Gramatika sa nedá učiť z knihy, ale len zo živého jazyka, ktorým hovoríme a ktorým sa v knihách piše. Preto pri každom gramatickom a pravopisnom pravidle, všimajte si a analy-*

zujte nielen tie vety, ktoré sú v gramatike, ale aj mnohé iné vety z čítanky, z knihy alebo z novín. (Kmet 1952:5). Táto gramatika bola útlučká a mala iba 152 strán.

O dva roky neskôr, čiže v roku 1954 vydáva Ján Kmet *Slovenskú gramatiku pre III. a IV. triedu gymnázia alebo VII. a VIII. triedu osemročných škôl*, ktorá už mala 229 strán. Týmto sa tieto dve učebnice stali základnou pomôckou na hodinách slovenčiny. Bol to prehľad celkovej slovenskej gramatiky a dobrá pomôcka a hodinách jazyka. Neskôr sa Kmet venoval výlučne slovenskej literatúre a príprave čítaniek.

Ďalším dôležitým obdobím bol rok 1976 kedy sa ako zostavovateľka učebníc, čiže gramatík pre stredné školy objavila Dr. Mária Myjavcová. Ona sa medzi vojvodinskými Slovákm osvedčila ako dobrá pragmatička, ale aj autorka učebníc slovenského jazyka. O učebniciach pre základné a stredné školy sa zmienila aj Anna Makišová (2014). Na rozhraní šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov s Františkom Častvenovou zostavila štyri učebnice a štyri cvičebnice slovenského jazyka pre 5., 6., 7. a 8. ročník základnej školy. Roku 1976 vypracovala svoju prvú stredoškolskú gramatiku (pre dva ročníky), pod názvom *Slovenský jazyk pre 1. a 2. ročník strednej školy*, ktorú vydal novosadský Pokrajinský ústav pre vydávanie učebníc, a mala 183 strán. Ďalšie vydania tejto učebnice vyšli pod názvom *Slovenský jazyk pre 1. a 2. ročník spoločnej stredoškolskej výchovy a vzdelávania* v rokoch 1978 (2. vydanie), 1981 (3. vydanie) a posledné štvrté v roku (1985). Musíme pripomenúť, že v tomto období bol povinný deviaty a desiaty ročník základnej školy, a spoľočné stredoškolské vzdelanie bolo iba dvojročné. Mária Myjavcová vždy stála na stanovisku bytostnej zviazanosti spisovnej slovenčiny používanej vo vojvodinskom prostredí so slovenským jazykom v jeho materskom prostredí na Slovensku. Aj v učebniciach sa zaujímalá o osud slovenského jazyka a najmä spisovnej slovenčiny vo vojvodinskom prostredí, ktoré sa výrazne menilo, a vplyvalo aj na samotný jazyk. Neraď sa zamyslela aj nad tvorbou a kvalitou učebníc v našom prostredí a tak poznamenala: „*V našom prostredí, keďže sme aj v minulosti mali naše slovenské školstvo (aspoň v monolitnejších slovenských prostrediach) bola vždy zjavná snaha čo najstriktnejšie dodržiavať spisovné normy slovenského jazyka. Táto zásada sa uplatňovala už pri vyučovaní slovenčiny, ale aj ostatných predmetov a práve tak sa brala do úvahy aj pri tvorbe učebníc slovenského jazyka a čítaniek, tiež pri vydávaní prekladov srbských učebníc, ako aj pri vydávaní našich pôvodných slovenských alebo do slovenčiny prekladaných srbských literárnych a iných textov. Tieto snahy boli viac či menej podlamované istými nepriaznivými okolnosťami. Tak v oblasti vyučovania slovenčiny to bola striktná a dlhú dobu platná požiadavka prihliadať pri tvorbe našich učebných osnov a pri metódach spracovania učebnicovej literatúry na tie učebné rámce, ktoré sú formulované pre materinsky srbský jazyk.*“ (Myjavcová 2009: 149)

Po zmenách v oblasti vzdelávania, keď bol vrátený starý stredoškolský švorročný systém, profesorka Myjavcová v 90. rokoch pripravila ďalšiu učeb-

nicu *Slovenský jazyk a kultúra vyjadrovania pre 1.–4. ročník strednej školy*, ktorú ocenili ako dobrú a jedinečnú príručku mimo územia Slovenska aj po prední slovenskí lingvisti, pracovníci Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Tak napr. Ján Kačala poznamenal: „*Slovenský jazyk a kultúra vyjadrovania od M. Myjavcovej je učebný text napísaný s prehľadom skúseného vedeckého pracovníka a popularizátora poznatkov o slovenčine. Zo slovakistického hľadiska sú pozoruhodné najmä zistenia o situácii slovenčiny v cudzozájazčnom prostredí Vojvodinskej oblasti Juhoslávie a o dosahu tohto činiteľa na tamoju podobu slovenčiny. Možno vyslovíť presvedčenie, že táto učebnica poprednej vojvodinskej slovakistiky M. Myjavcovej bude dobre plniť úlohy, na ktoré je určená.*“ (Kačala 182–183).

Táto učebnica mala až 5 vydanií (1988, 1990, 1994, 1998 a 2000) a bola to jednotná učebnica pre všetky štyri ročníky gymnázia, resp. strednej školy. Bola praktická a didaktická pomôcka pre slovenčinárov a z formálnej stránky bola dobre koncipovaná. V porovnaní s predchádzajúcou učebnicou, v tejto boli obsiahnuté všetky roviny jazyka a bolo tu aj učivo z oblasti kontaktu slovenčiny a srbčiny, akými sú napr. kalkovanie, zmeny v používaní slov, preberanie slov zo srbčiny. Oproti učebniciam zo Slovenska, bola tu kapitola *O jazyku*, kde si autorka všímala jazyk vo vtedajšej Juhoslávii, tak nárečovú podobu ako aj spisovný jazyk a jeho špecifiká v rámci kontextu vojvodinských Slovákov. Táto učebnica bola skôr pomôcka pre učiteľov a žiakov, ktorí si chceli precvičiť znalosti z jazyka, lebo koncepcia úloh nebola na veľmi vysokej didaktickej úrovni, a priestor na precvičovanie úloh neboli dobre využitý. V učebnici sa kládol veľký dôraz na jazykovo-kontaktné vzťahy slovenčiny a srbčiny. Po definících, podkapitolách sa často obracala na žiakov s upozorneniami, čo je náležité a čo nenáležité v spisovnej slovenčine. V prvých štyroch vydaniach bolo vyznačené, ktoré učivo je, pre ktorý ročník, kým v poslednom, piatom vydaný takého vyznačenie už nebolo. Treba napomenúť, že aj napriek tomu, že by sa jazyk a gramatika mali vyučovať v stredných školách, predsa sa viac pozornosti venuje literatúre a učivu z jazyka sa pozornosť venuje iba okrajovo. Preto môžeme povedať, že sa učebnice z jazyka, čiže gramatiky, prevažne používajú pri príprave žiakov na súťaže zo slovenského jazyka.

Ďalšie obdobie tvoria roky v 21. storočí. Mária Myjavcová, ktorá sa nezištnne venovala slovakistike cez celý svoj pracovný vek s tvorbou neprestala ani na dôchodku a opäť prejavila a do tretice zostavila tri učebnice (Myjavcová 2005, 2006, 2009), v ktorých sa vo veľkej miere venovala aj slovensko-srbskému bilingvizmu a vplyvu srbčiny na slovenčinu. K vyučovaniu jazyka sa stavala zodpovedne a postrehy z praxe a výskumný materiál podala zaujímavo. Predmetom jej skúmania a praktických poznámok, bola celková situácia v používaní slovenčiny vo Vojvodine, teda vo všetkých funkčných štýloch.

Belehradský Ústav pre učebnice a učebné pomôcky – vlastne jeho vysunuté oddelenie v Novom Sade – správne konali, keď požiadali Dr. Máriu Myjavcovú vypracovať novú učebnicu, v ktorej by sa brali do úvahy najnovšie osnovy vypracované v rámci Asociácie slovenských pedagógov a schválené

príslušnými školskými orgánmi. Pôvodne to mala byť iba jedna kniha pre všetky štyri ročníky, ale autorka pripravila taký obsiahli rukopis, ktorý pozostával z troch celkov (prvá časť sa mala prebrať v 1. ročníku, druhá časť v druhom ročníku a tretia časť v 3. a 4. ročníku, pričom v záverečnom ročníku by sa stredoškolské učivo zo slovenského jazyka aj systematizovalo), a recenzenti navrhli, aby vyšli až tri knihy, čo sa nakoniec aj stalo. O vzniku týchto učebníc autorka poznamenala: „*Roku 2002 sme u nás vypracúvali nové učebné osnovy pre základnú a strednú školu a pritom sme už zohľadňovali aj našu celkovú jazykovú situáciu. Podľa novej konceptie boli potom už vypracované nové učebnice slovenčiny pre všetky ročníky gymnázia. V týchto učebničiach sa žiaci oboznamujú s hlavnými charakteristikami situácie nášho slovenského jazyka ako jazyka menšiny a v súvislosti s tým aj s dôsledkami kontaktu slovenčiny so srbčinou. Pri jednotlivých učebných tématach sa berie zreteľ aj na bežné kontaktové javy a vôbec na odklony od spisovnej slovenčiny a podnecuje sa tiež komunikačná zložka vyučovania slovenčiny. Ako novinka je do učebníc zaradená prekladateľská príloha s cieľom, aby žiaci boli vedení ku konfrontačnému pohlľadu na slovenčinu a srbčinu.*“ (Myjavcová, 2009, s. 154). V rámci reforiem v školstve, tieto učebnice mali úplne novú didakticú konцепciu, obsah, náplň a praktické úlohy. Mnohé jazykové roviny preberala autorka zo Slovenska, ale sa prejavila ako vynikajúca odborníčka a znalkyňa vojvodinskej slovenčiny a slovensko-srbských jazykových vzťahov. Neustále zdôrazňovala na potrebu vzdelávať sa v materinskom jazyku, kultivovať spisovnú slovenčinu, rozlíšiť slovnú zásobu dvoch kontaktových jazykov, zachovať si slušný slovenský jazyk aj mimo hranice Slovenska a na potrebu vytvárania priaznívych podmienok na používanie spisovnej slovenčiny vo všetkých sférach, a zároveň rozlišovanie nárečových a spisovných slov.

Za tento komplet učebníc autorka 21. septembra 2007 získala *Cenu Stojana Novakovića* ako za najlepšiu učebnicu národnostných menší vydanú vo vydavateľstve Zavod za udžbenike iz Beograda (Ústav pre učebnice v Belehrade).

Dôvod bol ten, že je to ucelená gramatika slovenského jazyka práve pre potreby vojvodinských Slovákov. Koncipovaná je tak, že podľa potreby ju na hodinách slovenčiny môžu používať stredoškoláci, ale zároveň je aj vhodná praktická pomôcka vo vyšších úrovniach vyučovania slovenčiny vo Vojvodine. Na rozdiel od predchádzajúcich učebníc, je tu množstvo praktických úloh (čo určite vplývalo aj na to, že učebnica namiesto v jednej knihe, vyšla v troch knihách). Tu sú praktické úlohy na zapamätanie si nového učiva, ale aj na upevnenie a úroveň úloh je prispôsobená ročníku a spracovaným jazykovým rovínám. Zaujímavé sú aj prekladové texty na konci každej učebnice, kde autorka podáva texty v srbčine a preklady do slovenčiny na znázormenie kvalitného prekladu. V učebničiach sú vo veľkej miere zastúpené poučenia a pravopisné poučky. Tento posledný komplet učebníc predstavuje už vrcholný didaktický materiál, a môže byť aj prehľadná gramatika určená vojvodinským Slovákom na kultivovanie spisovnej slovečiny.

Záver

Petrovské gymnázium bolo v minulosti dobrým opatrovníkom a zveľaďovateľom slovenského jazyka a potrebné je usilovne a vytrvalo pracovať na tom, aby tak bolo aj v budúcnosti. Skutočnosť, že si vojvodinskí Slováci boli schopní z vlastných sín utvoriť kvalitné učebnice zo slovenčiny, prispôsobené koncepcne súčasným potrebám a jazykovej situácii, v ktorej sú je pozoruhodné. Je to jedinečný prípad mimo hranic Slovenska, ak hovoríme o slovenčine v enkláve. Dôležité je, napriek neprajným podmienkam a zníženiu počtu žiakov na stredných školách v tomto zotrvať a uvedomiť si potrebu používania spisovnej slovenčiny a kultivovania jazyka. Petrovské gymnázium bolo a malo by aj nadálej zostať základným pilierom v zachovaní identity vojvodinských Slovákov. Vyučovanie a pestovanie slovenského spisovného jazyka (ako jedného zo základných činiteľov zachovania identity) na gymnáziu v Petrovci bolo a malo by aj nadaej byť jedným z primárnych cieľov

LITERATÚRA

- Dudok Daniel. „Úloha gymnázia v upevňovaní funkcie spisovného jazyka u nás“. Kmet Ján (red.). *Petrovské gymnázium vo vývine slovenskej kultúry vo Vojvodine*. Nový Sad: Obzor, 1970. s. 297–301.
- Kačala Ján. „Učebnica slovenského jazyka z Juhoslávie“. *Kultúra slova* 23/5 (1989): 181–183.
- Kmet Ján, Spevák Juraj, Hronec Vítazoslav (red.). *Samovzdelávajúci krúžok Sládkovič*. Nový Sad: Obzor, 1976.
- Kmet Ján. *Slovenská gramatika pre I. a II. triedu slovenských stredných škôl vo FLRJ*. Petrovec: Vydatel'ský podnik Bratstvo-jednota, 1952.
- Kmet Ján. *Slovenská gramatika pre III. a IV. triedu gymnázia alebo VII. a VIII. triedu osmročných škôl vo FLRJ*. Petrovec: Vydatel'ský podnik Bratstvo-jednota, 1952.
- Makišová Anna. „Mária Myjavcová – autorka učebníc“. *Nový život* 66/7-8 (2014): 47–50.
- Mráz Andrej. *Rozhovory o vojvodinských Slovákoch*. Báčsky Petrovec: Kultúra 2004.
- Myjavcová Mária. „Situácia slovenského jazyka v srbskej Vojvodine desaťročia po Jozefovi Štolcovi“. Múcsková Gabriela (ed.). *História, súčasný stav a perspektívy dialektologickej bádania. Jazykovedné štúdie XXVI*. Bratislava: VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2009: 136–156.
- Myjavcová Mária. *Slovenský jazyk : pre 1. a 2. ročník spoločnej stredoškolskej výchovy a vzdelávania*. Novi Sad: Pokrajinský ústav pre vydávanie učebníc, 1978.
- Myjavcová Mária. *Slovenský jazyk : pre 1. a 2. ročník strednej školy*. Nový Sad: Novi Sad: Pokrajinský ústav pre vydávanie učebníc, 1976.
- Myjavcová Mária. *Slovenský jazyk a kultúra vyjadrovania pre 1. ročník gymnázia*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- Myjavcová Mária. *Slovenský jazyk a kultúra vyjadrovania pre 2. ročník gymnázia*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- Myjavcová Mária. *Slovenský jazyk a kultúra vyjadrovania pre 3. a 4. ročník gymnázia*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2009.
- Myjavcová Mária. *Slovenský jazyk a kultúra vyjadrovania pre I-IV. ročník strednej školy*. Nový Sad: Pokrajinský ústav pre vydávanie učebníc, 1988.
- Štolc Jozef. „Petrovské gymnázium a slovenský jazyk“. Kmet Ján (red.). *Petrovské gymnázium vo vývine slovenskej kultúry vo Vojvodine*. Nový Sad: Obzor, 1970: 293–295.

Зузана Тирова

СТОГОДИШЊА ПЕТРОВАЧКА ГИМНАЗИЈА У ПРОЦЕСУ ОЧУВАЊА
КЊИЖЕВНОГ СЛОВАЧКОГ ЈЕЗИКА У ВОЈВОДИНИ И ГРАМАТИКЕ СЛОВАЧКОГ
ЗА СРЕДЊЕ ШКОЛЕ И ГИМНАЗИЈЕ

Резиме

Настава словачког књижевног језика (као један од основних фактора очувања идентитета) у гимназији у Петровцу био је један од главних циљева од самог оснивања ове важне институције Словака у Војводини. Уџбеници су дуго времена проблем јер су најпре набављени из Словачке, а касније након захлађена односа између бивше Чехословачке и Југославије, наставници су морали бити сналажљиви како би студентима пружили добро знање и добре услове за учење. Граматику словачког језика за први и други разред академик Јан Кмећ је објавио 1952. године, а ону за трећи и четврти разред, две године касније 1954. године. Тек након четврт века, угледна лингвисткиња Мария Мијавец се појавила као стручњак и аутор уџбеника за средње школе. први уџбеник (1976. године), затим је 1988. издала нови, а тек у 21. веку излази комплетан сет за средње школе, који се састојао од три уџбеника (2005, 2006, 2009), те покупио похвале и признања.

Кључне речи: Гимназија Јан Коллар, Јан Кмећ, Марија Мијавец, словачки, српски, граматик/уџбеник за гимназије и средње школе.

РИМ У СРЕДИШТУ, А РУСИЈА У СРЦУ
(ЗБОРНИК РАДОВА ПОСВЕЋЕН ЈУБИЛЕЈУ РИТЕ ЂУЛИЈАНИ)

(*Roma e il mondo. Rим и мир. Scritti in onore di Rita Giuliani.*
A cura di S. Toscano, Ju. Nikolaeva, P. Buoncristiano. Roma: Lithos, 2019, 646 p.)

Рита Ђулијани, један од водећих италијанских специјалиста за руску књижевност, недавно је обележила своју седамдесетогодишњицу. Том приликом, њој у част, ученици, поштоваци, колеге и пријатељи објавили су обиман зборник радова, који по разноврсним и занимљивим прилозима надраста пригодни и свечарски тон научног јубилеја.

Рита Ђулијани је вишедеценијски професор на Универзитету Сапијенца у Риму, на Одсеку за савремену књижевност и културу (Sapienza — Università di Roma, Dipartimento di Lettere e Culture Moderne). Славистику је задужила изузетним књигама о Леониду Андрејеву, Михаилу Булгакову, и посебно о Николају Гоголу, чије је опусе сагледавала у широком интеркультурном контексту. Њена научна интересовања била су везана и за стваралаштво Пушкина, Катењина, Ходасевича, Замјатина, Бродског, које је такође изучавала кроз призму италијанско-русског интертекстуалног дијалога. Са таквих филолошких и културолошких полазишића она 1994, заједно са другим италијанским колегама, покреће врло утицајни славистички часопис *Russica Romana*, чији је данас главни уредник. Тиме се ниншто не иссрпљују сва поља интересовања и рада Р. Ђулијани. Овом приликом тек помињемо њен допринос музејској популаризацији руских писаца у Риму, у првом реду Николаја Гогола, чији је спомен-дом захваљујући њој постао културна атракција вечног града. Поред тога, она је написала више чланака и монографија о руским ликовним уметницима у Италији, те о утицајима римске древне, као и модерне традиције на руску архитектуру деветнаестог века. Томе треба дописати низ њених превода руске књижевности на италијански, као и уређивање многих научних публикација посвећених прожимању две велике европске културе — италијанске и руске.

О свему томе читалац се може обавестити на првим страницама датог зборника, са два предвора, један на италијанском, други на руском, за којима следи обимна библиографија овог италијанског филолога сведочећи о једној преданој и плодотворној научној каријери.

Отуда не чуди што је зборник радова, који носи традицијски вишезначан наслов *Rim e svezī*, окупио велики број слависта и романиста. Књигу пригодно отварају две „посвете“ — сећања Јурија Мана, једног од најближих пријатеља и колега слављенице, о њиховим заједничким сусретима и сарадњи, и стихови из заоставштине њеног ментора и професора, Микела Колучи, о „градовима душе“ („le città dell'anima“) — Риму, Москви и Санкт Петербургу.

Остали прилози (има их укупно 60) подељени су тематски у два сегмента, које уреднице Силвија Тоскано и Јулија Николајева насловљавају као „Римски путеви у времену и простору“ („Percorsi romani nel tempo e nello spazio“) и „Руско-римска укрштања“ („Intersezioni russo-romane“). Таква концепција, истичу оне, омогућава да се компаратистичке, текстолошке и филолошке студије повежу са текстом Рима „градом Рите Ђулијани, али и Вечним Градом ванвременског значаја“ који и даље надахњује уметнике и научнике широм света.

Поетски речено, по „римским стазама“ овог зборника заједно корачају Константин Велики, свети Ђирило и Методије, Данте Алигиери и Максим Грек (в. нпр. радове Б. А. Успенског „Poscia che Constantin l'aquila volse contro al corso del ciel...“; S. Toscano, „Constantino-Cirillo e Metodio a Roma nella testimonianza della *Legenda Italica*“; K. Stantchev, „I luoghi della memoria cirillometodiana a Roma“; M. Garzaniti, „L'ancora e il delfino. Il romano Manzio, il greco Trivoli e la Terza Roma“; G. Inglese, „Roma nella *Commedia di Dante*“), разни италијански ренесансни мислиоци, а за њима и футуристи — Маринетти и Балла, као и руски емигранти у бурним и смутним временима с почетка XX столећа (нпр. у радовима C. G. De Michelis, „Roma d'inizio XX secolo in una miscellanea russa“, E. Mondello, „Futurismo, avanguardie e sperimentalismi nella Roma degli anni Dieci e Venti“, Ю. Николаева, „Красный остров‘ в Риме во времена Муссолини“ и др.). Придружују им се ствараоци других традиција, попут Сервантеса (P. Botta, „Roma nelle pagine di Cervantes“), Augusta Стриндберга (A. Berardini, „La Roma di August Strindberg tra mito e dissacrazione“), Чеслава Мишља (L. Marinelli, „Variantistica e traduzione: *Campo di Fiori* di Czeslaw Miłosz e le sue vicende italiane“) или јерменског песника Егише Чаренца (M. Miskaryan, „La ‘notte rossa’ di Roma nei versi di Eghishe Charents“). Наведне историјске, текстолошке и књижевне студије, допуњују прилози из области археологије и историје уметности (C. Di Meo, „Il cimitero acattolico ai piedi della Piramide di Cestio nella Roma pontificia“; F. Terrenato, „Tramonto sulle rovine: vedute romane in vernice, versi e prosa“), те из лингвистике и фразеологије (S. E. Koesters Gensini „Tutte le strade portano a Roma (anche la paremiologia tedesca)“; M. E. Piemontese, „Varco attivo, varco non attivo. Un problema (solo) linguistico?“).

У обимном, тематски и методолошки врло разноврсном првом делу зборника ипак би се могле одредити основне смернице везане за изучавање „римског текста“. Већ у уводној студији Бориса Успенског посвећеној историјском и културно-идеолошком значењу „старог“ и „новог“ Рима, тј. Константинопоља (Цариграда), нужно се отвара питање о новој престоници света у поствизантијском периоду, другим речима о „Трећем Риму“. Судбина Ромејског царства и његов значај за историју и цивилизацију Европе новог доба, у много чему су одредили будућност и културу словенских народа. Тако се, на пример, писменост Словена озакоњује првом литургијом служеном на словенском језику управо у Риму. У Риму је сахрањен и творац глагољице, свети Ђирило, чији се просветитељски култ одатле шири на југ и исток старог континента, захваљујући умногоме делатности његовог брата Методија. У том смислу, историјске путање које повезују први Рим са другим, тј. са Цариградом (Византијским царством), а затим и са Трећим Римом, тј. са Москвом (Руским царством) — неизбежно бивају апострофиране у студијама о ђирилометодијевском наслеђу Красимира Станчева или Силвије Тоскано, о Максиму Греку Марчелла Гарџанитија, о руско-римском иконопису Олега Тарасјева или о руској „ренесанси“ претпетровске епохе Роберта Валле. Традицијска, ликовна и песничка, као и хронотопична функција и симболика „римских топоса“ у различitim опусима и различитим добима одређује не само римско-руски дијалог, већ и европску, или светску културу у целини. О томе, између осталог, сведоче поменути текстови посвећени класицима или канонским ствараоцима попут Дантеа, Сервантеса или Стриндберга. Када је већ реч о компаративним истраживањима, посебно издавајмо рад Франческе Терренато у којем се расправља о мотиву „римских рушевина“ у поезији и прози Гогоља, стиховима Е. А. Пое и Ј. Бродског, лирици савремене холандске песникиње Анеке Брасингт, као и на платнима разних европских сликарa од XVI до XIX столећа. Ауторка указује на неколико доминатних архетипских слика, симбола и метафора, које повезују истородна осећања пролазности, вечности и меланхолије.

И у другом, претежно компаративном одељку, „Руско-римска укрштања“, читалац се може упознати са низом занимљивих истраживања, разноврсних и у методолошком и у хронолошком смислу. О „спартанском миту“ у римској и совјетској традицији пише Роберто Николаји („Da Sparta a Roma, fino alla Russia sovietica e oltre: una storia del miraggio spartano“); Такома Страно изучава однос Европе, Русије и Рима у „Филозофским писмима“ П. Чадајева („Roma, Europa, Russia nelle *Lettere Filosofiche* di Čadaev“); о делу сликарa Олега Кипријенског, припадника „руске ликовне колоније“ у Риму XIX века пишу

Паола Буонкристјано и Алесандро Романо („Орест в Риме и за его переделами. Новое о путешествиях, встречах и деятельности О. А. Киприенского в 1828–1835 гг.“); римски дневник и пропратне цртеже В. А. Жуковског анализира Олга Лебедева („Вербальный и визуальный дневник В.А. Жуковского“), а римски путопис („Очерки Рима“) А. Н. Мајкова изучава Лаура Роси („Roma e i Russi nei racconti italiani di Apollon Majkov“). Сагласно гогольевској репутацији Рите Ђулијани, овом руском класику заљубљеном у Рим, као и културним и уметничким формама проистеклим из италијанских тема и авантура Николаја Васиљевича посвећени су радови Ирине Зајцеве („Высказать торжественную красоту...“ — к истории иллюстрирования повести Н. В. Гоголя *Rim*“) и Јекатерине Дмитријеве („Два отголоска гогольевского *Rima* в русской литературе — И. С. Тургенев и Г. И. Чулков“). У низу других радова испитују се различите тематске, ликовне, музичке, имагошкe или филолошко-текстолошко-генетичке карактеристике у остварењима Михаила Кузмина (A. Lena Corritore, „*Roma alla fine è stata una sorpresa*: l'immagine della Città eterna nel romanzo *Il tenero Iosif* di Michail Kuzmin“; P. Ferretti, „*La morte di Nerone* di Michail Kuzmin“), Валерија Брујосова и/или Марине Цветајеве (М. Виролайнен, Мир в *Urbi et orbi* Валерия Брюсова“; С. М. Solivetti, „Marina Cvetaeva e lo ‘scita romano’ Valerij Brjusov“), Владимира Жаботинског (R. De Giorgi, „Il Natale a Roma di Vladimir (Za'ev) Žabotinskij“; L. Negarville, „*Bičetta* di Vladimir Žabotinskij“), Ивана Буњина, Саше Чорног (M. Caramitti, „Scorci di scuola romana in salsa Čornij con coda buniniana“), Јелене Шварц (G. Gigante, „Passeggiate metafisiche. Roma nella poesia di Elena Schwarz“), али и Максимилијана Волошинова (U. Persi, „Roma: le impressioni del giovane Vološin“), Василија Комаровског (R. Faccani, „Roma onirica di Vasilij Komarovskij“), Павла Муратова (C. Trocini, „Roma nel *Rimskie pis'ma* di Pavel Muratov“), Вјачеслава Иванова, Јосифа Бродског и многих других. Овом приликом издавајмо филолошко-компаративно-аналитичка истраживања Карле Соливетти о есејистици и мемоарским страницама Марине Цветејаве посвећене руском књижевном животу првих деценија XX века, и Стефана Гарционија о незавршеном роману Курција Малапартеа *Бал у Кремљу*, у којем се осим занимљивих генетичких и текстолошких истраживања, указује и на (ауто)фикционално приповедање чувеног италијанског писца и новинара о руској литерарној стварности совјетског периода. Гарционио даље развија тезу о томе како се „стварносна грађа“ из романа Малапартеа може повезати са стваралаштвом Владимира Мајаковског, и нарочито са романом Михаила Булгакова *Мајстор и Маргарита* (S. Garzonio, „Malaparte e la letteratura russa. Demjan Bednyj il ‘Senzadio’, Roma e il Vaticano“).

Већ и на основу овог сажетог и непotpуног осврта на садржај зборника посвећеног јубилеју Рите Ђулијани, може се наслутити његова обухватна тематска и методолошка концепција. Читалац ту може наћи лингвистичка, текстолошка, књижевноисторијска, културолошка истраживања, песничке и прозне одломке, али и низ неконвенционалних уметничких форми (скица, цртежа, копија, нота, рукописа) који у пратакестуалном смислу обогађују семантичко поље разних прилога.

Одушељење Руса Италијом и посебно Римом, опште је место класичне књижевности XIX века, код Пушкина, Гогольја, Тургењева, Достојевског, Толстоја итд., али и у поезији симболиста и сребрног века (Брјусов, Иванов, Кузмин, Цветајева) или савремених уметника (рецимо, Ј. Бродски). Да ти духовни и стваралачки подстицаји нису једносмерни сведочи не само научна и културна делатност Рите Ђулијани, него и велики број италијанских слависта чији се радови могу прочитати у зборнику *Rim и свеј*. Вечни дијалог између Русије и Рима, или шире узев између словенског и италијанског наслеђа, упечатљиво су предочени на страницама зборника, у сликању портрета слављенице за коју је „Рим средиште света, а Русија у срцу“.

Тања М. Поповић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
tanja.popovic19@gmail.com

КРИВЕ ПРЕДСТАВЕ И ПРАВИ УГОЛОВИ

(*Réception, transferts, images*. Svetlana Čečović, Hubert Roland et Laurent Béghin (dir.). Presses universitaires de Louvain, 2018, 194 p.)

Зборник научних радова *Рецепција, преноси, предстапаве* (*Réception, transferts, images*), који су уредили Светлана Чечовић, Ибер Ролан и Лоран Беген, обухвата радове изложене у оквиру научног скупа одржаног 10. и 11. фебруара 2014. године на Универзитету UCL (Université catholique de Louvain). Посвећен је изучавању читавог низа значајних књижевних дела и њихове циркулације, превода и позоришних адаптација у Белгији, Француској и Русији крајем XIX и почетком XX века. Зборник је усредеређен на узајамне утицаје читавих културних подручја, па надилази сферу стриктно књижевне анализе, захватајући разна подручја дијалога вођених на француском или руском језику у облику књижевних остварења, филозофских разматрања, позоришне уметности и мемоарске литературе. Средишићи део зборника посвећен је свуда чујним одјецима ремек-дела Достојевског и Толстоја, али нису запостављена ни дела мање знаних учесника у француско-белгијско-русском дијалогу, међу којима су и остварења Николаја Гронског или Марије Веселовске. Посебна пажња припада је особеним појавним видовима културне медијације који су се у периоду између 1870. и 1940. године остваривали кроз културне и (интер)националне представе које су изгнаници, преводиоци, професори, критичари и светски путници преносили из једног културног и језичког подручја у неко друго. У зборнику су подробно истражени разнолики начини рецепције и ресемантације, при чему су критички сагледане, преиспитане и оспорене бинарне опозиције између Запада и Истока, европске цивилизације и Русије као станишта „азијских варвара“. Указано је, осим тога, и на потребу за иновативним и продубљеним сагледавањем амбивалентности како руског тако и европског културног простора.

Зборник сачињава девет научних радова истакнутих слависта који критички сагледавају и подробно преиспитују бројне представе о Русији и руској књижевности: митове о загонетној и несагледивој „руском души“, урбане легенде о большевицима, књижевне и друге представе о Петрограду/Лењинграду, разна тумачења „карамазовштине“ итд. У првом тексту зборника Светлана Чечовић и Ибер Ролан читаоце уводе у проблематику која је у потоњим текстовима сагледана из различитих углова. Тај је текст, међутим, много више од пуког уводника, јер га аутори концепирају и као својеврсну научну студију, те истражују белгијски компаративни простор, сагледавајући у њему билатералне и мултилатералне културне везе и дијалоге, разне векторе преноса представа и разнолике имаголошке дискурсе. Посебну пажњу аутори придају белгијским, француским и руским представама о другом и другачијем, критикујући предрасуде о источној или западној Европи, а разматрају и појавне видове медијације и усаглаšавања, па чак и помирења разних културних представа.

Текст Карине Алаверијан посвећен је Толстојевом критичком сагледавању „галоманије“ и „космополитизма“ руске елите у *Ани Карењиној*. У њему се подробно сагледавају расправе које протагонисти Толстојевог романа воде о образовању омладине, еманципацији жена и модернизацији Русије у складу са реформама Александра II. Александар Стојев у свом ауторском доприносу овом зборнику анализира „Руску револуцију“, непознати интервју Дмитрија Марешковског, а Вим Кауденис разматра рецепцију руске књижевности у Белгији између 1918. и 1940. године. Кауденис се критички осврће на бројна неприкладна читања руске књижевности сходно политичким и идеолошким интересима, а као хвале вредан пример издваја тумаче који су се опирали таквој врсти приступа. У своме научном раду Јелена Галцова посветила се анализи врло живе преписке вођене током прве и друге деценије XX века између руске критичарке и преводитељице Марије Веселовске и чувеног белгијског романописца и песника Франца Хеленса,

који је био и пасионирани читалац Достојевског. Лоран Беген се у својој студији присећа Вацлава Леднишког, евоцирајући саме почетке универзитетске славистике у Белгији.

Опсежна научна студија Мартине Штембергер усредређена је на француске, белгијске и руске представе о другости и различитости у посебно осетљивом међуратном периоду. Она подробно анализира представе о Русији као Другој Европи, које су тумачене као својеврstan изазов „правој“ Европи и њеном самосагледавању. Изузетно широког захвата, њена анализа обухвата прозу, есејистику, мемоаре, путописе и разна сведочанства, те се осврће на читав низ представа о „словенској души“ и руском темпераменту и менталитету, као и на оне о „старој“, „новој“ и „вечној“ Русији, те Русији као домовини Потемкина, а има у виду и бројне заблуде о „марксистичком Оријенту“ као „црвеној хорди“. С друге стране, она уочава и митове о Белгији који је доводе у везу са Севером и морем. Посебну пажњу, ипак, посвећује француском ентузијазму за тумачење Достојевског, који се, на Жидовом трагу, чита као пророк и следи као вишеструки водич — водич кроз Русију, водич других ка њој, водич у будућност и водич ка Богу. Упоредо са тим ентузијастичним читањима Достојевског, ауторка анализира и интерпретативна становишта слична Набоковљевим, која се супротстављају величању аутора *Браће Карамазова* и *Идиота*.

Текст Светлане Чечовић вредан је допринос овом зборнику јер, осим прозне, захвата и позоришну уметност, те анализира позоришне адаптације Толстојеве *Кројце-рове сонате* и *Браће Карамазова* и *Злочина и казне* Достојевског у бриселском Théâtre du Parc, као и позоришне критике Луја Димона-Вилдена — познатог белгијског аутора чији допринос руско-белгијском дијалогу још увек није истражен у довољној мери. Имајући у виду изузетан драмски потенцијал самих руских прозних дела која су подстакла белгијске инсценације, ауторка указује на отеловске елементе у драматизацији Толстојеве приповетке о љубомори и на присуство нечег макбетовског у инсценацији *Злочина и казне* Достојевског. Светлана Чечовић подробно сагледава како Димон-Вилден, под снажним Жидовим утицајем, Достојевског доживљава као списатеља који ширином и дубином свог опуса обухвата читаву „душу словенску“. Уочава притом да његове критике белгијских позоришних адаптација руске прозе умногоме потврђују имаголошку тезу да представа о другом никад није независна од представе о себи, као и да су оне у сагласју са бројним француским текстовима који одалеко Русији говоре као о земљи незнаној и ближој варварској Азији него цивилизованој Европи, пошто и Димон-Вилден Русију сагледава кроз призму предрасуда о „словенској души“. Ауторка, међутим, подвлачи да овај белгијски критичар у извесној мери надилази бинарне опозиције о варварској Русији и западној цивилизацији јер истиче да карамазовска страст није особено руска већ људска особина. Осим предрасуда о „карамазовштини“, у тексту Чечовићеве сагледане су и оне о „обломовштини“, „хљестаковштини“ и „каратајевштини“, а размотрени су и начини на које се представе о вечној и мистичној Русији мешају са онима о варварској држави Карамазова, Раскольникова и Позднишова. У радовима белгијских аутора она с правом уочава амбивалентности и противречја: искрено дивљење према руској књижевности, али и склоност ка томе да се комплексни романески јунаци Достојевског сагледавају као да су лишени психолошке и мисаоне дубине.

Последњи текст у зборнику вредан је допринос Дмитрија Токарјова, а посвећен је представама о Белгији и митовима о Северу у делима Николаја Гронског — руског песника-емигранта којег је Марина Цветајева називала и „песником-алпинистом“, тврдећи да у његовој страсти према планинским висовима има нечег „неруског“. Тај завршни текст овог зборника показује како је Гронски у својој поезији тематизовао хипербoreјске пределе, у којима је, између остalog, налазио и необичне визије Елдорада, као и подстицаје да на нов начин обради древне библијске наративе о изгону, а себе сагледа као модерног Мојсија који трага за изгубљеном обећаном земљом.

Зборник радова *Рецепција, преноси, предстајаве* драгоцен је сведочанство о врло живој славистици у Белгији и Француској. Значајан је, осим тога, и као вредан научно-истраживачки допринос историји књижевности, традуктологији и компаративном из-

учавању интертекстуалности и интермедијалности, те упоредном сагледавању књижевности и позоришне уметности. Најзначајније је, ипак, то што овај зборник умногоме доприноси имагологији и аутентичном међукултурном дијалогу тиме што разоткрива некадашње и предупређује будуће неспоразуме између култура које су једне од других у много мањој мери удаљене просторно и идејно него идеолошки и политички.

Снежана Калинић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
s.kalinic@fil.bg.ac.rs

UDC 398(=163.41)(497.5 Baranja)(049.32)

НАРОДНА КУЛТУРА СРБА У БАРАЊИ

Милан Дворнић. *Народни обичаји Срба у Барањи*. Бели Манастир: Издавач Вијеће српске националне мањине у граду Белом Манастиру, 2019, 349 стр.

Крајем осамдесетих година прошлог века Милан Дворнић је привукао на себе пажњу врло садржајним етнографско-фолклористичким прилозима из Барање које је објављивао у часопису *Расковник*. Ратни сукоби у Хрватској прекинули су ову сарадњу, а и овај часопис је престао да излази. У Србији се није знало да је овај записсивач фолклора и хроничар живота барањских Срба, у веома тешким условима, наставио са овим корисним послом. Пријатно изненађење за све јесте појава његове књиге *Народни обичаји Срба у Барањи* (2019). Да је ова књига писана под тешким условима говори подatak да је овај аутор, после успостављања хрватске власти у Барањи, отпуштен с посла и, да би преживео, до свог пензионисања, више година је радио помоћне физичке послове.

Дворнић је и сликар-аматер, који је до сада имао више запажених изложби. Теме и мотиви његових слика потичу из народног живота у Барањи. Своју књигу украсио је како старим фотографијама, тако и репродукцијама својих слика.

Пошто до сада није постојала ниједна монографија о животу и обичајима Срба у Барањи, Дворнићева књига ће попунити ову празнину. Она је писана разложно и на чињеницама. Њени извори су старији казивачи, а коришћени су и подаци из литературе. Може се рећи да је било последње време да се памћење старијег становништва забележи, пре него што оно нестане. Тиме и овај урађени посао има важан друштвени значај.

Књига се састоји из неколико целина. У уводном делу дата је кратка историја Срба у овом крају, као и историја њихових суседа — Хрвата (Шокаца), Мађара, Немаца (Шваба), Рома и Јевреја. Одмерено и непристрасно Дворнић приказује историјат насељавања овог подручја од оснивања првих насеља, формирања Угарске средњовековне државе, најезде Турaka и борбе за њихово проретирање, успостављање аустријске и мађарске власти, па до стварања заједничке државе јужнословенских народа и поделе Барање на мађарски и југословенски део. Следи кратак опис традиционалне привреде барањских Срба — земљорадње, сточарства и виноградарства. И у оквиру овог поглавља аутор наводи занимљив податак како су се и бојом тањира, коришћених у домаћинству, разликовале етничке заједнице у Барањи: Срби и Шокци користили су тањире и зделе беле боје са цветним мотивима, Мађари калвини — mrkočrvene или смеђе, а Немци (Швабе) — зелене. У поглављу о материјалној култури, описано је одевање Срба у XIX и почетком XX века, што је илустровано с више фотографија жена и мушкираца у народној ношњи. Дајући приказ народног градитељства, Дворнић указује да су стални ратови од XVI до XVIII века, који су захватали опо подручје, и „бежаније“ које су иза-

зивали, утицали на људе да праве привремена станишта у виду земунице или колиба од прућа, облепљених блатом и покривених трском. Још увек се могло чути предање како су раније људи живели у кућама на балванима (без темеља), док су им зидови били оплетени прућем и облепљени блатом. Од друге половине XVIII века зидови кућа се праве од набоја (набијањем глине између дебљих дасака), или од непечених или печених цигала, док је по средини куће, ослоњена на зидове, постављана греда *йовезача*, на коју се ослањају попречне греде. Таваница је прављена од дасака или *вилла* (дрвених мотака облепљених мешавином блата и сламе). Куће су покриване трском, а од XIX века препом. Најчешће су то биле двodelне куће. Улазило се у просторију у којој је било огњиште, постављено близу супротног зида од улаза, где се спремала храна и где је стајао сандук с брашном. Почетком XX века огњишта бивају замењена зиданим шпоретима. Традиционално домаћинство у XIX и почетком XX века, осим куће чинили су и помоћни објекти и то: *ћајића* (зграда у дворишту, у њеном доњем делу је штала и *колница*, а у поткровљу је *сјеник*), *килер* (мања једноделна зградица у којој спава млађи брачни пар), *кујница* (мања једноделна зградица у дворишту у којој се лети кува), *амбар* за жито, *чардак* (грађевина од дрвета за чување кукуруза, а испод ње су свињици и кокошињици), *лебна ћећ* и *бунар* са ћермом. Из пајте, налазило се *ћувно*, где се обављала вршидба жита коњима, затим тор за овце, свињици, *љењићак*, стогови сена, камаре сламе и кукурузовине, а ту је и ћубриште. Вино се чувало у *ћодрумима*, зградицама подигнутим у виноградима, који су били ван села.

Говорећи о фолклору барањских Срба, Дворнић констатује да су гајде до kraja XIX века, биле једини коришћени музички инструмент. Крајем овога века гајдаше замењују оркестири, тзв. *банде*, састављени од виолинисте и тамбураша. Међутим, гајдаши су свирали на свадбама и половином XX века. Некад је домаћин договарао свирање с бандама, а гајдаше је доводио кум.

Највећи део Дворнићеве књиге посвећен је опису и коментарима две групе народних обичаја — животног круга човека и календарских обичаја (празнична обредност). У посебном поглављу описаны су обичаји који прате српску славу, црквену славу и затврте дане.

У Барањи, као и у другим крајевима, рођењу детета радовала се свака породица, јер немање деце сматрано је за божју казну. Био је обичај да прве зреле плодове од засађене воћке треба да поједе жена која је рађала децу, да би воћка увек била родна. Људи су се више радовали рођењу мушких детета јер, како се говорило „родио се орач, имаће ко да оре и да послужи родитеље када остане“. Ако се роди женско дете, онда су говорили: „Удаће се, па ће отићи друге да служи“. Жене су се порађале у кући, а помогале су им приучене бабице, а то су најчешће биле Швабице. Породиља је лежала у углу собе, на кревету који је био закриљен *шатром* (белим платном) од погледа осталих укућана или туђинаца, и на белом чаршаву, па се говорило да је у *бледини*. Према веровању, да не би дете давиле вештице, забадали су у врата нож, шило, виљушку, срп или неки други оштар предмет. Негде су у браву удевали босиљак или бели лук, или су босиљком китили породиљу. Занимљив је податак да су у неким породицама остављали чаршав којим је била закриљена породиља, па кад она остане и умре, на њега су стављали ковчег, пре него што покојницу однесу на гробље. У посету породиљи, на бабине, ишли су жене из рода и то четвртком, недељом и празником, а никако уторком и петком, јер тада, како се веровало „селом иду вјештице“. Особеност овога краја јесте начин ношења понуда породиљи: припремљено јело и пиће жена је стављала у *кошар*, који покрије *намешаним пешкиром* (тканим шареним нитима) и док носи тај кошар на глави, крајеви пешкира су лепршали иза њене главе, па се по томе знало да иде на бабине. Дете су крштавали што пре, да не би умрло некрштено, а најкасније до пете недеља старости. За крштење кум је доносио *крсницу* (комад белог некројеног платна за дечју кошуљицу, која ће му бити сашивена кад напуни годину), и уз њу би приложио и *мавез* (комадић цвеног конца), који ће детету везати око десне руке „од урока“, као и свећу за крштење. Када дете први пут направи само три корака, припремали су му свечаност, под називом

јосћућача. За ту прилику мајка испече три, пет или седам погача од квасног теста, па се позову деца из комшилука, којима се ти хлепчићи и разделе.

Дворнић, у својој монографији, детаљно описује све етапе традиционалне свадбе барањских Срба. Наводи и да је опште схватање да сваки момак треба да се ожени и свака девојка да се уда. На неожењеног момка и неудату девојку гледало се са сажаљењем. Мада је постојала етничка разноликост у Барањи, бракови између припадника различитих народности и вера били су веома ретки. Да би се сазнalo да ли може доћи до просидбе, са момачке стране у девојачку кућу би послали *јросџа* или *коришџа*. Ако је одговор повољан уговарана је просидба и долазак момковог оца *ради ћешкира*. Када момков отац дође у просидбу, на сто је стављао јабуку и, ако девојка пристане на уадбу, уз јабуку је прилаго дукат, а девојка је њему давала пешкир. У књизи је описан и ток свадбе и наведено више песама које су се том приликом певале, као и здравица које су се тада изговарале. Аутор се потрудио да пронађе и низ старих породичних фотографија, којима је илустровао различите поступке у свадбеном обреду.

Посебан део књиге посвећен је опису погребних обичаја. Када супружници уђу у старије године живота, жена је припремала за себе и мужа укопно одело, како би сахрана прошла на уобичајен начин. Аутор је обратио пажњу на обичаје везане за умирање, опрему покојника, оглашавање, припрему сандука, чување мртвача (бдење), копање раке, испраћај покојника, као и на помене и парастосе. Изнети су и подаци о уређењу гробља.

Аутор се осврнуо и на обичаје у вези неких послова, као што су жетва и вршидба, орање и сејање, градња куће, клање свиња (свињска даћа), прело.

Дворнићева књига даје и слику главних народних календарских празника. Детаљније су описаны обичаји везани за Бадњи дан и Божић, Покладе, Ускре, Ђурђевдан и Ивањдан. Као особеност овог региона наведено је уношење петла на Бадње вече, који ће ноћити у кући и бити заклан на Божић, што се назива „крављење Божића“. У неким породицама петла су једним крајем канапа везивали за ногу а другим крајем за ногу домаћина. Тиме се успостављала веза између крвне жртве и оног који је приноси. Констатује се и некадашња пракса уношења бадњака у кућу на Бадњи дан. Обичај је био да га мажу медом. Главни задатак домаћице била је припрема божићних хлебова и посне хране за бадњиданску вечеру. Мешени су колачи (хлепчићи) различитог облика и назива: *сунце*, *мјесец*, *здравље*, *рука*, *кrmача*, *квочка*, *ѓувно*, *олови*, *йеленица*, *вино-град*, *вијенац* за волу на рођ, *буздан*. Главни, и највећи је био *кићени колач*, квасни округао хлеб, с разним фигурама од теста на његовој горњој површини. Он је стајао до Малог Божића, када је резан пре ручка. За Ускре мешен је колач од квасног теста, али с млеком и јајима, са називом *дебела ђипша*.

За Ђурђевдан, барањски Срби су ишли на Ђурђевски уранак, када су брали разно биље. Поред осталог и коприву, којом су мајке жарили децу «ради здравља и против урока». На Спасовдан су ношene литије кроз поље. Тада су на гробље, као понуде покојницима, односili прве сазревле трешње. За Тројицу је везано веровање да се тада отварају гробови и да се може с мртвима разговарати. Тог дана су у цркви, клечећи, правили венчиће. За Ивањадан везано је сплитање венчића од ивањског цвећа. Ове венчиће плеле су жене увече, уочи Ивањдана, кад се огласи звон за вечерњу службу, и качиле их на спљуни вид куће. Уочи Ивањдана паљене су и лиле, бакље прављене од дугих штапова, у чијем расцепу је сплитана сува трешњева кора. То су чинили момци на брду ван насеља. Док би витлали њима или их бацали увис, викали су: «Лила гори, жито роди».

Срби у Барањи обележавају и крсну славу, коју називају *свейто*. У већини барањских села обичај је био да тутор узме из цркве икону светеца којег тог дана славе поједине породице у селу и, покривену свечаним пешкиром, носи је од куће до куће свечара. Тамо би је домаћин целивао и даровао. Обележавана је и црквена слава — *керменц*, и заветни дан (од града, суше и дугих непогода).

Дворнић се осврнуо и на данашње стање обичајне праксе Срба у Барањи, указујући на дубоке промене које су захватиле све сегменте народног живота и обичаја ове обла-

сти. У прилогу књизи дат је списак личних имена Срба у Барањи, као и записи више од тридесет крађих приповедака и предања. Књига има и списак казивача и списак коришћене литературе. Посебно је занимљив приложени речник мање познатих регионалних речи са цртежима предмета које означавају и који су скоро нестали из употребе.

Ово издање има вишеструки значај. Прво, реч је о доброј етнографској монографији која попуњава неистражени простор где вековима живе барањски Срби у суседству са другим народима. Друго, књига и по називу и садржини представља везу с неоствареној замисли Вука Караџића да објави дело, које је припремао под називом *Живот и обичаји народа српског* (књига је, у затеченом стању, објављена после Вукове смрти у Бечу, 1867). Треће, она се уклапа и у серију књига коју је у Српској краљевској академији покренуо Јован Цвијић са својим сарадницима, под називом *Српски етнографски зборник*, Одељење *Живот и обичаји народни*.

Љубинко Раденковић
Балканолошки институт САНУ
rljubink@eunet.rs

UDC 821.161.1.09 Andreev D.(049.32)

МЕЖДУ НАВНОЙ И ЯРОСВЕТОМ

Daniel Andrzej Banasiak. «Поэтический ансамбль» *Русские боги* Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019, 291 стр.

Книга «Поэтический ансамбль» *Русские боги* Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности польского слависта и литературоведа, профессора современной русской литературы в Университете в Лодзи, д-ра Даниэла Анджея Банасяка, посвящена творчеству одного из самых загадочных и интригующих русских писателей XX века — Даниила Андреевича Андреева (1906–1959).

Интертекстуальный метод исследования творчества Даниила Андреева позволил представить данного писателя и мистика на страницах монографии в виде призмы, которая в себя впитывает и через которую переламываются многочисленные влияния русской и мировой культуры, или, по словам самого автора, «он глубоко усвоил многие разнообразные теории и концепции русской и мировой философии, религии, истории, культуры, литературы, свободно оперировал ими в своем творчестве» (с. 8).

ГЛАВА I «Русские боги: художественный мир в аспекте интертекстуальности». Даниэль Банасяк творчество Д. Андреева рассматривает с точки зрения лихачевского определения «художественного мира», пытаясь с помощью интертекстуального метода раскрыть все пласти «поэтического ансамбля» *Русские боги*, предстающего, по словам автора, в сложном синтезе. В качестве «глобального» интертекста указывается наследие Серебряного века — философия и культура данного периода с особым акцентом на символистском движении (отдельная глава монографии посвящена роли Александра Блока в конструировании художественного мира Д. Андреева — См.: 3.5. Миф о поэте. Стихотворение «Александру Блоку») и порожденной им синтетичности — «синтетичность слова и музыки проявляется в *Русских богах* на разных уровнях, начиная с фонетической организации поэтических текстов через лексические маркеры музыкальности (акофония, звуки, гудки, сигналы, мелодии, свирели, напевы) и ссылок на общеизвестные музыкальные произведения (опера Римского-Корсакова — “Сказание о невидимом граде Китеже”) до авторских решений в области жанра (симфония)» (с. 40). В рамках интертекстуальности автор вводит и категории паратекстуальности, архитекстуальности,

автоинтертекстуальности и др., с помощью которых выявляются межтекстуальные, межжанровые и другие связи/отношения, рассматривается место самого определения «ансамбль» в контексте *Русских богов* и проч., ради чего Д. Банасяк вводит и определение «жанровая контаминация», что оправдывается большой пестротой жанровых форм внутри данного поэтического текста.

Для понимания сложного мистического мира Даниила Андреева автор данного исследования погружается и в мифологические, легендарные пласти, в пласти народной мифологии и демонологии, а также пользуется позитивистскими методами и анализирует факты жизни самого Андреева (к примеру, подтекст «маленькой комнаты» и др.), чтобы понять и объяснить многослойную структуру его творчества; особое место занимает история и топография Москвы и кремлевский ансамбль с его многочисленными соборами (Благовещенский, Архангельский, Успенский), Грановитой палатой, Оружейной палатой и проч. На фоне великих исторических событий вводится тема личного прошлого, так как лирический герой Андреева — «это сложный художественный образ, который выражает позицию зрелого человека сурового настоящего времени, а также позицию идеализированного прошлого — пятнадцатилетнего юноши, только открывавшего для себя жизнь» (с. 70).

В рамках огромной цитатности андеевского текста, Д. Банасяк отдельное место отводит блоковским и фетовским цитатам, что, помимо выявления разнообразных символов, позволяет понять и позицию лирического «я» Андреева в триптихе *У стен кремля*.

ГЛАВА II «Реальность, ирреальность, мифы в художественном мире “ансамбля”: интертекстуальные связи и отношения» начинается с анализа третьей главы *Русских богов* под названием «Темное видение», в которой автор путем интертекстуального анализа раскрывает зашифрованный подтекст «Ада» Данте, наполненный в «Темном видении» подлинно андеевскими мистико-демоническими образами — Уицраор, Жургр, Фокерма, Гашшарва и др., в чем наблюдается связь с *Розой мира*.

Двуплановость тем апокалипсиса, войны, Москвы небесной и похожих образов и в историческом, и в личном плане Андреева, достигаемая за счет «сквозящего реализма», является, как показывает автор, стержнем *Русских богов*. Личный план, показанный через лирического героя, раскрывается и в ключе тютчевского «Цицерона», поскольку «ключевой идеей стихотворения Тютчева является идея о том, что “трагическое” может возвышать. Строфа — цитата предваряя поэму, призвана уяснить роль поэта в “роковые минуты” истории. Поэт призван высшими силами (“Всеблагими”) как объективный созерцатель происходящего (“высоких зрелищ зритель”), который способен правдиво описать происходящее и тем самим заслужить себе бессмертие» (с. 125).

Мифологический пласт, представляющий в творчестве Даниила Андреева синтез большого количества мировых мифологических матриц, наилучшим образом раскрывается через идею «Навны» — миф о Вечно Женственном — в которой Андреевым субlimированы почти все положительные женские персонажи русской и мировой литературы: княгиня Ольга, Феврония Муромская, Ярославна, Лиза Калитина, Соня Мармеладова, Наташа Ростова, Джоконда, Антигона, Галатея, Руфь, Эсфири и многие другие, в то время как мужское начало в творчестве Андреева представлено в образе русского demiurга — Яросвета.

ГЛАВА III «Прошлое, настоящее, будущее в художественном мире “ансамбля”: Интертекстуальные связи и отношения» посвящена изучению категории времени (прошлого, настоящего и будущего) в художественном мире *Русских богов*. Вопрос времени соотносится у Андреева с вопросом истории и исторического континуума (который превращается в метаисторическую трагедию), выраженного в лицах великих «родомыслов» русской истории — князь Владимир, Александр Невский, князь Олег, Владимир Мономах, Кузьма Минин, Дмитрий Донской, Петр I, а также в лице художников (А. Иванов, М. Врубель, И. Крамской), композитора (А. Бородин), писателя (Л. Толстой) и архитектора (А. Витберг). Автор поэтому, вслед за другими литературоведами, выделяет и тип «именного» интертекста.

Исследование историософской темы у Андреева приводит Д. Банасяка к интересному замечанию, что сам автор берет на себя роль поэта-метаисторика или поэта-лето-

писца — «сам Андреев возлагает на себя обязанности летописца нового времени, который, в отличие от древних хроникеров, не просто описывает те или иные исторические факты, события, лица, но поэтически “прозревает”, предвидит, пророчествует, выявляет свою позицию, анализирует, поясняет и проч.» (с. 178).

Настоящее, то есть современность, как показывает Д. Банасяк, представлено Андреевым через образ Почетного Чекиста, движущегося в иных, фантастических мирах, похожих по многослойной структуре на «Ад» Данте и наполненных подлинно андреевскими демоническими образами.

Третья часть временной структуры «поэтического ансамбля» направлена на будущее, выраженное через поэтические предварения, прозрения и просветления. Грядущее Андреевым видится катастрофическим, эсхатологическим даже; эти ощущения передаются таким оборотами как «кровавое утро», «всенародная Гефсимания», «всадники апокалиптической эры» и др.

Итак, Даниэль Анджей Банасяк в рассматриваемой монографии пришел ко многим важным выводам, сублинировано представленным в «Заключении», которые можно представить в виде тезисов: (1) роль русского модернизма XX века (глобальной интертекстуальности) в контексте «поэтического ансамбля» *Русские боги*, (2) идея двуплановости, вытекающая из эстетики русского модернизма, особенно символизма, (3) «метафоричность заглавия конденсирует высокие авторские оценки русской культуры» (с. 252), (4) наличие архитектуральности, обусловленной генеологической связью разнородных текстов внутри «поэтического ансамбля», (5) роль истинной истории и вымысла в *Русских богах*, (6) подтекст Москвы и ее «святых камней», (7) роль музыки и музыкальных ритмов внутри «московского» текста, (8) трансформация миров и роль демонов в них, (9) место контраста в структуре произведения, (10) место автобиографических элементов, (11) тема Второй мировой войны и блокады Ленинграда, (12) петербургская тема, (13) (пере)осмысление русской истории и мифы об Вечной Женственности — Навне, и русском демиурге — Яросвете, (14) важность мифа о Звените Свентане, (15) место и роль Александра Блока в поэтическом мире Даниила Андреева, (16) роль демиургов и духов в *Русских богах* и великие исторические эпохи России, (17) идея о лице апокалипсиса, (18) мир природы и образ поэта-философа.

Никола Милькович
Белградский университет
Филологический факультет
Кафедра славистики
nikolajmiljkovich14@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Selimović M.(049.32)

КАКО ЧИТАТИ СЕЛИМОВИЋА: НОВИ ПОГЛЕД НА КАНОН

Ivan Majić. *Pripovjedna (ne)moć sjećanja. Analiza književnog djela Meše Selimovića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 2017, 392 str.

На трагу тумачења Касимира Прохића (*Чинићи и бићи*) и Миодрага Петровића (*Роман Меше Селимовића*) елаборирано је посве оригинално и интригантно читање опуса Меше Селимовића у књизи *Пријовједна (не)моћ сjeћања*. Ослављајући се на Прохићеву филозофски мотивисану оријентисаност на проблем конституисања субјеката/јунака с једне, те на Петровићево наслућивање психоаналитичких могућности интерпретације Селимовићевих дела са друге стране, Иван Мајић нуди заокружену, теоријско-аналитички поткрепљену, интердисциплинарну студију посвећену овом канонском писцу. Маркирањем феномена приповедања и сећања као кључних у уобличењу наративних светова романâ, али и — неочекивано — аутобиографске прозе *Сjeћања*,

аутор започиње свестрано осветљавање поетике Меше Селимовића. Јер, управо међувисност категорија сећања и приповедања, како сугерише већ уводни део књиге, евоцира једну, бар у књижевнотеоријском смислу, фундаменталнију међувисност: ону која се тиче садржине и форме књижевног дела. Поистовећујући домен приповедања са аспектима форме а домен сећања са аспектима садржине текста, Мајићев аналитички поступак показује се двоструким: као панорамски поглед на опус али и као темељна интерпретација појединачних неуралгичних тачака Селимовићевог наративног дискурса. Позиција приповедача, статус језика, аутобиографичност, питање кривице, меланхолије, нарцизма, зазорног и трауме отуда се откривају као елементи које је нужно преиспитати како би се одредило шта обележава специфичност духа селимовићевског писма у целини. А то је управо опсесивна преокупирањост феноменима приповедања и сећања — како на садржинском, тако и на формалном плану устројства текстова.

Премда интердисциплинарно организована, *Приповједна (не)моћ сјећања* је пре свега пример лакановског читања. Сходно томе, механизми транспоновања искривленог у књижевно (при чему се искривлено, како Мајићева анализа показује, код Селимовића увек тиче прошлости, јер се „сви приповједни субјекти у опусу Меше Селимовића, уз остало, неизоставно реализирају на регресивном процесу сјећања“ (290)) аутора не занимају као процес сам по себи, као пуко, линеарно претпостављање сећања у приповедању. Мајићева аналитичка позорност започиње на оном месту где Селимовићеви приповедачи закazuју, где „су посриједи застоји, препреке, склизнућа, у којима се показује да приповједни глас не може прорадити препреку коју му сјећање поставља“ (14). Концентрисање на наративне пресеке и пукотине, „на мјесто границе, као и на гранично мјесто приповедања“ (14), на немогућност аутентичног и непроблематичног преношења искривленог у приповедно упркос увек изнова понављаним покушајима да се такав „шејтански посао“ приведе крају, има утемељење у психоаналитичком прегнућу Жака Лакана да теоријски артикулише своје виђење *conditio humanae* као палости субјекта у језик. У том смислу, инсистирање на језику као главном и једином медијуму преиначења искривленог у књижевност, односно сећања у приповедање, јесте моменат у коме психоаналитичка методологија постаје основ за свеобухватно сагледавање иманентне поетике Меше Селимовића.

Мада се прво поглавље књиге превасходно бави прегледом рецепције делом аутора *Дервиша* и *смрти* заснованом на акрибичном пописивању одзива које су Селимовићеви романи имали како у дневној критици тако и у монографским студијама, оно takoђе доноси и нов, критички поглед на природу те рецепције. Постављајући провокативно питање *може ли се Селимовић не читати Ђоворши?*, Мајић преиспитује утицај који су аутопоетички коментари, изложени понажећима у *Сјећањима*, извршили на критичаре и тумаче пишчевог дела, а самим тим и на обликовање опште, у много чему искривљене слике о његовом опусу какву имамо данас. Крајња консеквенца таквог увида јесте неповерење у ауторски глас који се експлицитно покушава наметнути као врховни арбитар смисла и значења написаног. У том контексту, Мајић изводи далекосежни закључак о квалитативној изједначености ауторског и приповедног субјекта, а тиме и животног и фикционалног приповедања. Таква изједначеност види се као *differentia specifica* Селимовићевог стваралаштва. Њоме се објашњава и за Селимовића карактеристична „(о)позиција интар-, (из)међу где се однос искривљености/писања, али и однос текст/контекст очituје управо граничном и(ли) стратегијом границе“ (148, 149). Трансгресивност се, као обележје Селимовићевог стваралаштва, доживљава вишеструком: текстуално, на релацији аутор-приповедач, али и на контекстуалном нивоу у коме се опус Меше Селимовића појављује на обзорју интеркултуралности. Такав тип трансгресије уобличава се „кроз незавршено и незавршено писање и надописивање искривленог у сјећања“ (150).

Друго поглавље *Приповједне (не)моћи сјећања* започиње наратолошком анализом стратегија приповедања, полазећи од преиспитивања фигуре приповедача, која је и сама увек на позицији „између с једне стране невербалног искривљености, а с друге језичног посредовања“ (154, 155). Исприповедани мањом у првом лицу, уз неретку аутотематизацију чина писања, што се доима као својеврсни „селимовићевски манир“,

романи Меше Селимовића изводе на сцену крајње амбивалентну приповедну инстанцу која, према Мајићевом схватању, тежи да из сопствене непоуздане приповедне позиције уобличи наратив који би фигурирао у виду сведочанства или ислеђења. Овакав „отуђени“ приповедач, распет између жеље за утекстовањем властитог искуства и немогућности да то искуство (посредовано сећањем, заборавом и обележено траумом) језички аутентично артикулише, зазива питање о наративном идентитету.

Полазећи од тезе Пола Рикера да се идентитет увек остварује причом о њему, те да је, као такав, у целости одређен другашћу (што је у наратолошком делу студије већ наговештено разликовањем приповедног и доживљајног ја у конституцији приповедача), Мајић наглашава специфичност наративне ситуације Селимовићевих романа, где се „редовито најприје субјект приповедач [...] сучава с језиком [...], а тек онда с другим субјектима ликовима“ (Исто: 183). Тиме се мотивише заокрет ка психоаналитичком тумачењу лакановског типа, јер је управо Лакан врховну другост налазио у језику, па се тиме говор о идентитету преобраћа у говор о идентитету субјекта у језику/приповедању. Прикључујући овим схватањима Делезов концепт разлике, понављања и симулакрума, аутор студије изводи луцидан закључак о немогућности стриктног, наратолошког одвајања приповедача, аутора и лика, што објашњава као последицу „сраза писања и идентитета, односно писања као сраза двају идентитета, онога исклучивог нестајућег и онога писањем настајућег“ (191). Идентитетска апорија тако код Селимовића постаје апорија језика.

Лакановским жаргоном казано, приповедачи Селимовићевих романа представљају отетотворење проблема репрезентације екстимног — парадоксалне категорије истовремене близиности и отуђености — јер им њихова властита, интимна прича, будући посретдана језиком, симболичким простором Другости, увек изнова измиче, одређујући и њих саме као „учинке симболизације“, а тиме и као расцепљене субјекте. Тежећи да проговоре о Ствари, том трауматском језгру сопствта, они наново, речју Ахмеда Нурудина, бивају „ухваћени“, уловљени језиком, перпетуирајући само нове означитељске ланце, односно производећи нове наративе који су сведочанства тог недостатка.

Најбоље странице студије посвећене су управо анализи кривице која пројежди из овакве приповедне позиције. Одредивши повезаност правног и књижевног дискурса као још један специфичитет Селимовићеве поетике, Мајић ће интерпретирати субјектов/нараторов улазак у језик/приповест као ступање у статус осумњиченог, како у сопственим очима, тако и у очима других. То резултира немогућношћу да се, на нивоу приповедања, прича преосмисли, тачније — да се сећање непроблематично преслика у наратив. Селимовићеви приповедачи „промашају“, сматра аутор рабећи терминологију Шошане Фелман, јер очекују „законску правду“, која је коначна, на месту где могу добити само „књижевну“, која је бесконачна и понављајућа. Из тог промашаја јавља се осећај кривице — „посљедица Реалне немогућности да се допре до сржи Симболичког“ (221). На нивоу фабуле, у том духу је анализиран однос главних јунака романа *Дервиш и смрт и Терђава* према оним ликовима који репрезентују мањак у Симболичком, у језику, унутар кога приповедачи жуде да се успоставе.

Помало неочекивано, са питањем идентитета, Реалног и кривице Мајић доводи у везу модус перформативности Селимовићевог приповедања. Делећи јунаке на констативне и перформативне, при чему би у констативне спадали приповедачи *Дервиша и смрт и Терђаве*, а у перформативне поменуты представници мањака у Симболичком, аутор студије са друкчијег методолошког полазишта потврђује тезу о „ухваћености“ Селимовићевих наратора језиком. Знаковити поступак у роману *Дервиш и смрт* — цитирање Курана — претумачен је у том кључу: „Из тога слиједи да је приповедач романа *Дервиш и смрт*, који свој говор непрестано везује уз Божји говор јер је, уз остало, као дервиш (и по имену „светло вјере“) и посредник тога говора — констативни лик који тијеком цијelog романа не престаје инзистирати на констативном захтјеву истине/лажи [...] при чему је други, негативни дио констативног пара резултат неуспјеха, промашаја/злоупotrebe перформативног чина куранског цитата“ (252). Нурудинов „промашај“ интер-

венисања у Симболичком отелотворен је у самој завршници романа — Хасановом натпису, тријумфу перформативности, живота над језиком, Реалног над Симболичким.

Треће поглавље књиге у целини се тиче интердискурзивне категорије сећања, а отвара га разматрање аутобиографичности у Селимовићевом делу. У леженовско-демановском спору око аутобиографског, Мајић фаворизује Де Маново виђење аутобиографије као фигуре читања која се у мањој или већој мери појављује у свим текстовима. Када је реч о опису Меше Селимовића, може се говорити о истоветности структуирања ауторског гласа *Сјећања* и гласова приповедача његових романа, јер, аутор студије упозорава, „сваки говор, па тако и онај аутобиографски, своју дјелотворност захваљује излучености Симболичком регистру Другога. Међутим, вриједи и обрнуто; ако су *Сјећања* фикционална колико и остали романи, и остали романи су вјеродостојни колико је вјеродостојан аутобиографски текст *Сјећања*“ (277). Индикативним се тако показује писање о трауми која се, нимало случајно, и у *Сјећањима* и у *Дервиши* и смрћи тиче губитка брата, и која се, на исти начин, како у оквирима аутобиографског тако и романескног дискурса, опира жељеној симболизацији, условљавајући настанак нових означитеља, а тиме и наставак приповедања. У том поновљеном и понављајућем чину промашаја и ауторски и глас наратора нужно бивају меланхолично интонирани.

Меланхолија се појављује на хоризонту сећања и приповедања, као њихова последица или симптом, а поље Селимовићевог текста постаје простор инсценације фантазматског губитка објекта. Мајић запажа „рад“ меланхолије у области исказивања, или и исказа романа. Као обележје наративног поступка, она генерише парадоксалне приповедне ситуације у којој инхерентни недостатак у сећању условљава приповедање које је пак стални покушај проговарања о трауматичном губитку „како би прича ретроградно добила онај констититивни мањак који ће ју омогућивати“ (310). Следствено томе, како се показало на примеру анализе изгубљених објеката на фабуларном фону романа (а то су, код Селимовића, по правилу јунаци-репрезенти мањакости Симболичког: Харун, Исхак и Рамиз, али и сама (трауматична) прошлост приповедача која се сећањем/приповедањем покушава зазвати), нарцизам постаје темељно одређење Селимовићевих приповедних субјеката. Меланхолија се, према Фројду, додирује са нарцизмом утолико што подразумева ситуацију губитка у коме се либидо није преместио на други објекат већ се повукао у его. Следећи Агамбеново и Жижеково читање Фројда, Мајић пристаје уз схватање да до таквог губитка није ни могло доћи, будући да се оно што се не поседује не може ни изгубити. Агамбеновим речима: изгубљени објекат је средишњи фантазам за меланхолика (307). Селимовићеви приповедачи, чини се да сугерише аутор, отуд и проговарају са позиције фиксације меланхолика за фантазматски изгубљени објекат, било да је тај објекат други (Харун, Исхак, Рамиз) или Други (сећање/прошлост који се желе пропустити кроз призму језика).

Унутар тако постављене релације (приповедни) субјект — (фантазматски изгубљени) објект, препознаје се динамика зазорног које „својим несталним статусом судјелује у стварању фантазме губитка баш на ономе мјесту на којем меланколични субјект препознаје потребу кружног враћања према исходиштима своје приповијести, што је изражено у Селимовићевих приповједача, понајвише у *Тицинама, Дервишу и смрћи и Тврђави*“ (317). Међусобно условљеним, фројдовским концептима зазорног, меланхолије, присиле понављања и нагона смрти стога се може, сматра Мајић, објаснити приповедна функција сећања у Селимовићевој поетици. С обзиром на то да је сећање зазорни сусрет са нечим што је, Фројдовим речима, било познато, али се, прошавши кроз процес потискивања, у садашњости појавило као скривено, оно се неминовно показује повезаним са дестабилизацијом, односно границом идентитета. У тежњи да свој идентитет текстуално уобличи и утемељи, приповедни субјект се нужно мора изнова враћати на трауматична „исходишта своје приповести“, сусрећући се са немогућношћу њиховог вербализације која је, према Лакану, инхерентна структури језика. То узалудно понављање/опетовано приповедање замаскирани је нагон смрти која и јесте крајња зазорна граница идентитета и приповедања, али која је и, парадоксално, њихов неопходни услов.

С тим у вези, поентира Мајић, прича о трауми увек је истовремено и антиприча, тачније „текст запрека“, екран који показује да се траума налази иза њега. У Селимовићевом опусу, овај семантички потенцијал остварује се двоструко. На формалном плану — као траума приповедања/означитеља, али и на садржинском — као траума сећања на (фантазматски) губитак објекта. „Конкретно, пишући о тешкоћи писања [...], приповједач је редовито суочен са позадином те ситуације која се састоји од трауме изгубљеног објекта, било у облику мотива изгубљеног брата (*Тишине, Дервиши и смрт*), меланколичног односа према ратној прошлости (*Тишине, Тврђава*) или, пак, нарцистичке консталације где се изгубљени објект интројизира и претвара у зазорну границу властита идентитета (*Мајла и мјесечина, Остров*)“ (345, 346). Мањак приче отуда није само претећи зјап из кога се она конституише док кружи око неисказаног и неисказивог трауматичног средишта — Ствари, већ је и прокреативно место на коме ће се родити селимовићевски субјект и његова жеља за приповедањем.

Постулирајући сећање и приповедање као кључна обележја Селимовићеве поетике, студија *Пријовједна (не)моћ сjeћања* представља значајан помак у досадашњем разумевању опуса аутора *Дервиша и смрти*. Мада у статусу канонског, дело овога писца, чини се, није произвело ни еквивалентна му канонска читања нити тумачења која би се могла доимати као трансгресивна. Свеобухватна и иновативна, Мајићева студија стреми да испуни оба ова критеријума. Кроз концепте сећања и приповедања, аутор описује пун херменеутички круг око Селимовићевог стваралаштва, непогрешиво издавајући све оне елементе који се могу препознати као чиниоци селимовићевског наративног сентимента, укључујући и оне који га, парадоксално, истовремено и конституишу подривају.

Ana Сtјeviћ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
adstevic91@gmail.com

БОБАН ЂУРИЋ — ЗНАЊЕ, КРЕТАЊЕ, ЕНЕРГИЈА

Бобан Ђурић (13. XII 1968–13. IX 2019) био је дугогодишњи професор руске књижевности и културе на Катедри за славистику Филолошког факултета у Београду, гостујући професор на бањалучком Филолошком факултету и преводилац. Магистарску тезу под називом *Руска књижевност у београдском дневном листу „Правда“ 1917–1941.* написао је 2000. године, а његово пионирско истраживање књижевног стваралаштва В. Ропшина овенчано је 2013. године докторском дисертацијом *Романи Бориса Савинкова (B. Ройцина)*.

Неутажива знатижеља професора Бобана налазила је свој научни одјек у десетинама радова, представљеним на многобројним научним конференцијама и у еминентним часописима. Ови радови махом су посвећени темама које проистичу из додира руске књижевности са историјом, јер су професорове мисли увек биле усмерене сагледавању књижевног дела преломљеног кроз призму одређеног историјског тренутка. Стога и не чуди што најзначајнији део његовог научног рада заузима управо тема руске емиграције, пре свега оног аспекта који се тиче простора Југославије. Тој је теми и посвећена врло садржајна монографија из 2011. године *Из живота руској Београда*, чије је допуњено издање преведено и објављено на руском језику 2015. године.

Ипак, непрестано трагање професора Бобана и његова увек расплам-сала радозналост досезали су свој врхунац надасве у усменој речи, у ученици. Ту се, у разговору са студентима, понављао исконски чин стварања. Лако и увек неочекивано, јер је професор своје несамерљиво знање о књижевности, текстологији, историји, религији, о социо-политичким питањима, о уметности носио неприметно и пружао ненаметљиво. Стварала се мисао. Наша. Из његовог стрпљивог слушања, необјашњиве способности разумевања свих наших ћутања, фикс-идеја, понекад површинских и слудих тумачења и њиховог вештог усмеравања ка знању. Никада се пред нама није разбацивао коначним истинама, никада се није ишчуђавао вртоглавим дубинама нашег незнაња и никада није пропуштао прилику да распири и најмању искру жеље за знањем коју би приметио код другога.

Као да смо заједничким промишљањем о тексту, о животу, о човеку уз његову помоћ исцртавали линије на мапама књижевних светова. И постајали смо свеснији. Нисам сигурна да смо тада то знали, да смо могли да преточимо у речи, али смо зато непогрешиво осећали и жељно ишчекивали те мале светковине знања, које су нас чиниле живима, које су нам говориле да ипак можемо да будемо све оно што пожелимо, да смо ипак и ми „битни и важни“.

Сваки сусрет био је дашак ведрине и трен подршке, сваки разговор — ново путовање, свако заједничко читање — корак напред. Седели смо као омађијани, потпуно изопштени из свакодневне вреве, док су се пред нама из дубина књижевних текстова откривали васколики невероватни светови. Можда су се тако осећали Московљани на Воландовим сеансама док се пред њима одвијало раскринавање „црне магије“ незнања и задртости. Јер у тим тренуцима читања, варничења мисли било је нечег од театра, било је чаролије првотног открића коју собом носи оплемењавање душе разумевањем. Чаробњак на сцени био је професор Бобан, а тајно оружје било му је знање.

Ако би се размишљало о речима према којима би се донекле могао самеравати читав свет једне личности, у Бобановом случају би то биле знање, кретање и енергија.

Премда је своје мишљење најрадије остављао за себе, његова широка ерудиција није могла проћи неопажено. Представљао је синоним за вртоглаве висине знања из различитих области, али свест о сопственој учености није најмање му није сметала да изнова сваку генерацију посвећује у тајне руске књижевне мисли, у философске идеје, уметничке замисли, историјске прилике. Пленио је својом појавом, својом неспутном енергијом, неуморним учењем, а његов однос са студентима ће завек остати најбољи пример просвећивања.

Томе сведочи и чувена „Бобанова екскурзија“ посвећена руској емиграцији у Београду, Сремским Карловцима, Новом Саду и на Фрушкој гори, која је настала на предлог студената и постојала дуже од петнаест година. У овим непоновљивим штетњама, које су биле својеврсна завршица курса посвећеног руској емиграцији, заједно смо преко судбине руских емиграната понирали у сопствену историју, упознавали своју културу, из сасвим новог угла сагледавали Београд — град који је толико волео.

Професор Бобан је често говорио како увек треба ићи напред, како се човек не сме заустављати, јер живот је „кретање, кретање, кретање“, а заустављање је смрт, коју је видео и у једноличној белини нетакнутог снега. Веровао је у човека. Сматрао је да свако може да достигне свој врхунац, али да то само од њега зависи. Био је рационалистички јасно и хладно свестан човечјих ограничења, и премда је наслућивао хаотичне, мистичне светове с ону страну рација, није им се подавао. Можда зато што та ограничења над којима човек тако често ламентира он у ствари

није доживљавао као трагедију, већ као датост, са којом се не треба носити, јер нас она већ носи. Остајао је веран људској природи и у њеним оквирима достигао врхунац. Волео је живот у свим његовим облицима, бојама, звуцима, мирисима, укусима. Својом изненадном смрћу која је одјекнула попут каквог космичког праска изазваног сједињењем тако енергичног бића са ништавилом као да нас је још једном опоменуо на све оно чему нас је својим примером учио: да не часимо ни часа, да идемо напред, да будемо своји људи.

Василиса Шљивар
Универзитет у Бањалуци
Филолошки факултет
vasilisa.sljivar@yahoo.com

ДИЈАЛОГ КАО ЖИВОТНО, НАУЧНО И ЕСТЕТСКО НАЧЕЛО

In memoriam: проф. др Тања Поповић (1963–2020)

У једном од наших многобројних, креативном енергијом и радошћу испуњених разговора о руској култури и уметности, посебно о руским књижевним класицима и њиховим делима насталим у XIX и током првих деценија XX века, Тања Поповић, редовни професор на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, осврнула се на реченицу из Толстојеве *Ане Карењине*, реченицу која је за њу, како је говорила, у сваком новом читању била и остала подједнако снажна, потресна и лепа. Посреди су речи којима се приповедач опраштава од насловне јунакиње романа, сумирајући њен одлазак из живота: „А свећа, под којом је она читала књигу пуну немира, обмана, невоља и зла, плану светлошћу сјајнијом но икада, обасјајућа јој све оно што је раније било у мраку, запуцкета, поче да бледи и заувек се угаси“.

Изнанада и у невреме угасила се свећа која је обасјавала књигу Тање Поповић, осветљавајући током протеклих деценија далеко више животних радости, лепоте, истине и добра, мада је, у то нема сумње, било у тој истој књизи и немало невоља и зала. За снажну превагу оног позитивног превасходно је, међутим, заслужно ретко умеће које је Тања Поповић поседовала: способност да се у средсреди и посвети лепоти, да светлошћу победи неретко свеприсутну таму.

О томе понајпре сведочи импозантан број њених професионалних, научних постигнућа и објављених радова: девет ауторских књига и више од две стотине студија и прилога из области славистике, компаратистике, текстологије, историје и теорије књижевности, публикованих на српском, руском и енглеском језику.

Као једно од темељних начела у раду проф. Тање Поповић издаваја се — најшире схваћен — баhtиновски дијалогизам. Ослањање на увид Михаила Баhtина да се до истине може доћи само кроз дијалог, приметно је већ у насловима већине њених монографија, које су превасходно компаратистички устројене: *Источни канон* (Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад, 2019), *A. С. Пушкін*

у дијалогу са другима (А. С. Пушкин в диалоге с другим, Издательство Нижегородского университета: Большое Болдино — Нижний Новгород, 2018), *Сиранеџије љријоведања* (Службени гласник, Београд, 2011), *Песници и љоклоници* (Службени гласник, Београд, 2010), *Поема или модерни ей* (Службени гласник, Београд, 2010), *Појраћа за скривеним смислом: компаратистичка читања* (Логос Арт, Београд, 2007), *Српска романтичарска поема* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999), *Динамика традиције* (Динамика традиции, Studi Slavi, Università degli studi di Pisa, Dipartimento di linguistica, No 5, Pisa, 1996), *Последње Сарајлијино дело* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 1992).

Прве деценије свог научно-истраживачког рада Тања Поповић је претежно посветила српској књижевности, пре свега песништву. У овој фази она се бавила теоријским и историјским темама, као и интерпретацијом поезије. Након књиге Српска романтичарска поема, која је проистекла из њене докторске дисертације, проф. Поповић је наставила истраживање на пољу поетике жанра, које је резултирало монографијом *Поема или модерни ей*. Потом ће у *Песницима и љоклоницима* пажњу усредсредити на неке од најважнијих и њој најдражаш српских песника, чијим ће се остварењима и касније враћати: Лази Костићу, Милану Ракићу, Момчилу Настасијевићу, као и Дучићу, Пандуровићу, Дису, Васку Попи.

Отпочињање нове етапе приметно је у књизи *Појраћа за скривеним смислом*, у којој се интересовање Тање Поповић помера ка прози, српској, али и светској. Метод је доминантно компаратистички, како је наглашено и у поднаслову монографије, што ће бити и остати стожер њеног приступа књижевности. Песничким истраживањима — посвећеним пушкинској традицији, Милану Ракићу и компаративној анализи односа традиционалног и модерног у делима Рада Драинца и Волта Витмена — сада се прикључује и анализа прозе. Уз разматрање апокрифа и легенди у модерној приповеци, на примерима Флобера, Црњанског, Момчила Настасијевића и Данила Киша, Тања Поповић се посвећује трагању за скривеним смислом, сагледавајући апсурд код Хармса и Гогольја или пак свет који нестаје у делима Владана Деснице са једне, и Џејмса Џојса са друге стране. Посебну пажњу заслужује текст посвећен проблему греха — „Ф. М. Достојевски и античка трагедија“ — који приступом и предоченом анализом наговештава окосницу нове, наредне фазе, која ће свој пуни израз и уобличење добити у трима монографијама: *Сиранеџије љријоведања*, *А. С. Пушкин у дијалогу са другима* и *Исјоочни канон*.

У *Сиранеџијама љријоведања* Тања Поповић се у потпуности окреће руским класицима: Пушкину, Гоголју, Толстоју и Чехову. Ни овог пута она не занемарује компаратистику, па осим што анализира и сучељава начине досезања уметничке истине у делима Толстоја и Чехова, посвећује се, поред осталог, и односу српских приповедача — Глишића и Сремца — према Гоголју. У књизи је присутан и наговештај њене велике љубави према сценским уметностима: позоришту, балету и музici с једне, и филму

са друге стране. Он се очитује у тексту посвећеном адаптацијама, тачније екранизацијама Гогольевог *Вија*, а анализа је превасходно усредређена на филм „Свето место“ (1990) Ђорђа Кадијевића као слободну прераду Гогольеве приче. Касније ће се Тања Поповић посветити и разматрању инсценација другог великог руског класика — Пушкина: у филму „Оњегин“ британске режисерке Марте Фајнс (1999) и представама „Евгеније Оњегин“ у поставкама Римаса Туминаса у московском Театру Вахтангова (2013) и Бориса Лијешевића у новосадском Театру младих (2017).

Наредна монографија Тање Поповић у целини је посвећена Пушкину. Настала као резултат сарадње са Државним музејом Пушкина, у суиздаваштву са Универзитетом у Нижњем Новгороду, књига *А. С. Пушкин у дијалогу са другима* део је едиције у којој резултате својих истраживања објављују аутори који се дуги низ година баве Пушкиновим стваралаштвом, а учесници су познатих „Болдинских читања“ која се традиционално, већ педесет година, одржавају на Пушкиновом породичном имању у Болдину. У овој књизи су обједињена и заокружена истраживања која је проф. Поповић започела још пре двадесет и пет година, када је сачинила избор и на српски језик превела део текстова знаменитих руских формалиста о Пушкину, написавши за ту прилику и невелики предговор.

Тања Поповић је први страни научник чија је књига објављена у овој едицији, чиме се придружила најзначајнијим проучаваоцима Пушкина у Русији, што се с разлогом може сматрати круном њеног рада и постигнућа, као и својеврсним комплиментом нашој науци о књижевности. Томе у прилог, поред осталог, иде и њено вишегодишње чланство и редовно учешће на „Римским Ћириловско-методијским читањима“, као и на „Гогольевским читањима“, што додатно потврђује њен углед у међународним славистичким круговима.

Први део монографије о Пушкину доминантно је интерпретативан, а чине га: два текста посвећена Евгенију Оњегину, у којима је проф. Поповић успела да понуди нови поглед на неке аспекте овог небројано пута тумаченог романа; један текст који се бави интертекстуалним везама у Пушкиновим драмама, конкретно у *Сценама из вићењских времена*; као и текст о Пушкину и формалистима. У другом делу књиге, посвећеном пушкинској традицији у српској књижевности XIX века, тачније у поезији Војислава Илића, Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, ауторка је настојала да упозна руску научну и културну јавност са дијалогом који су истакнути српски песници водили са Пушкином.

У уводном, методолошки заснованом поглављу књиге о Пушкину постулирано је успостављање источног канона као „друге стране једне исто тако европске традиције“. Тиме ово поглавље постаје својеврсан мост и наговештај наредне, последње књиге проф. Поповић: *Источни канон*. Познато је, наиме, да је на књижевност православних Словена доминантно утицала Византија и, наравно, антика која јој је претходила. Стога се у центру онога што Тања Поповић назива источни канон очеки-

вано налазе антички и византијски модел културе, којима, како она сматра, мора бити приклучен и Пушкинов утицај и његово културно наслеђе. Пушкин је, наиме, главна фигура у развитку православних словенских књижевности, па стога мора бити и окосница источног канона.

У уводној студији монографије која је посвећена претходно поступљираном источном канону, Тања Поповић настоји да размотри проблеме континуитета и духовног идентитета те традиције, узимајући уједно у обзир књижевност новог доба, будући да канон представља колективно памћење и неку врсту заједничког складиштења знања и достигнућа, која служе за стварање нових дела. Отуда се у *Источном канону* разматрају, поред осталог, идеологија лепоте и побуне у *Зайисима из Јодземља* Достојевског и *Зланиом јавиљону* Јукија Мишиме, или пак свет апсурда код Винавера и Хармса. Посебну пажњу заслужује анализа казне и праштања, односно песничке и државне правде код Есхила и Михаила Булгакова. Незаобилазан, канонски аутор ове традиције несумњиво је и Иво Андрић, којем Тања Поповић посвећује студију о ликовности и телу у његовој прози. Завршни текст представља повратак њеној великој песничкој љубави — Момчилу Настасијевићу, а посвећен је хришћанским парадоксима и подвигу стварања у његовој поезији.

Значајан део рада и постигнућа проф. Поповић чини и њена приређивачка и преводилачка делатност, која је отпочела пре три деценије и резултирала књигама Симе Милутиновића Сарајлије, Јована Јовановића Змаја (у антологијској едицији „Десет векова српске књижевности“ Матице српске), поменутим зборником текстова *Формалисми о Пушкину*, изабраним студијама Виктора Жирмунског *Од симболизма до акмеизма*, да би недавно из штампе изашла и Пушкинова *Изабрана дела* у два тома, са њеним драгоценним предговором и коментарима, чиме је донекле умањен немали недостатак релевантних студија о Пушкину у нашој научној средини.

Постарала се Тања Поповић да и руској научној јавности представи српску мисао о руској књижевности, приредивши избор репрезентативних текстова за зборник *Сербская мысль о русской литературе* (у издању Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2015). Студентима је обезбедила приручник и олакшала упознавање са основим књижевно-теоријским појмовима, сачинивши, са групом сарадника, *Речник књижевних термина* (Логос Арт, Београд, 2007), за који је добила награду Веселин Лучић. Ово признање придружило се награди Станислав Винавер из 1993. године, коју је Тања Поповић добила за своју прву објављену монографију, *Последње Сарајлијино дело*.

Била је члан уредништва више славистичких и компаратистичких часописа и периодичних публикација: *Филолошки прееглед* (Београд), *Зборник Матице српске за славистику* (Нови Сад), *Poznańskie Studia Slawistyczne* (Познањ, Пољска), *Libri Magistri* (Магнитогорск, Русија), *Проблемы исторической поэтики* (Петрозаводск, Русија), *Палимпсест*

(Нижњи Новгород, Русија), *Болдинские чтения* (Москва, Арзамас, Нижњи Новгород, Русија).

Не треба заборавити ни њену континуирану сарадњу са Институтом за књижевност и уметност у Београду, на којем је својевремено и започела своју научно-истраживачку каријеру, а потом била редовни учесник многоброжних скупова које је Институт организовао, дајући свој допринос, и као члан уредништва и као аутор, тематским зборницима Института, а извесно време је била и у уредништву *Књижевне историје*.

Посебне речи заслужују професорски и менторски рад Тање Поповић, као и њен однос према студентима. Подстичући истраживања и несебично упућујући оне који су заинтересовани у додатну литературу, посуђујући им мање доступне књиге из богате личне библиотеке, позивајући младе колеге на сарадњу, упознајући их са својим колегама, угледним професорима из иностранства и дајући им своје препоруке, Тања Поповић је отварала врата и самоиницијативно помагала, не чекајући да буде замољена или упитана да помогне. Своју посвећеност сматрала је подразумеваним делом послла и позива, мада је такав приступ, нажалост, све више реткост и изузетак.

Однос и начин опхођења проф. Поповић према студентима речито илуструје наш последњи сусрет. Крајем фебруара, у просторијама „Руског света“ на Филолошком факултету у Београду, одржала сам, на њен позив, гостујуће предавање студентима докторских студија, у оквиру њеног предмета Теорија прозе. Не само да је том приликом студентима исцрпно и топло представила гостујућег предавача, већ је и мене упознала са сваким слушаоцем понаособ: наводећи теме којима су се бавили на претходним нивоима студија, побрајајући њихова интересовања и научно-истраживачке планове. Пленила је те вечери својом преданошћу, несебичношћу и заинтересованошћу за друге. На крају тог, показало се нашег последњег, опроштајног сусрета, отрчала је ка још једној својој великој љубави — на концерт Београдске филхармоније на Коларцу. Те вечери на програму су били Бетовенов „Гудачки квартет оп. 135“ и трећи чин Вагнеровог „Зигфрида“.

За мене, Тања Поповић је отишла у музику. Овога пута заувек.

Присећам се стога речи које је удовици Хермана Хесеа, три месеца након пишчеве смрти, упутио Мигел Серано. Пишући јој како је у Цириху купио Бахову „Мису Б-минор“ и „Пасије“ по Јовану и Матеји, Серано наводи да је, слушајући их у Београду у којем је тада службовао, имао „необично осећање да их је Херман Хесе такође слушао“. „Позајмио сам му свој слух да би могао да ужиша у звуцима великих дела“, каже Серано и саветује Хесеовој супружници да учини то исто. „Позајмите му чула и живите срећно што дуже, тако да он може да живи кроз Вас. То је ритуал који треба да изводимо за своје драге пријатеље — за оне који су већ отишли на другу обалу“.

„Ритуал“ за Тању Поповић није и не може бити само помно слушање њој тако драге музике. Он у себе мора укључити и преданост научно-истраживачком раду и стварању; посвећеност лепоти: књижевној, музичкој, балетској, позоришној, филмској; комуникативност, непресушну радну енергију, радозналост, ведрину духа, увек присутан осмех на лицу, који умањује снагу зла и ублажава недаће. Не сме, притом, бити занемарена ни њена унутрашња, духовна слобода, правдольубивост, борбеност, срчаност, бескомпромисна посвећеност истини, стална потрага за смислом.

Снагу за остварење тако захтевних постигнућа, или макар једног њиховог дела, треба тражити у наставку започетог дијалога са Тањом Поповић, угледајући се на њену отвореност ка животу и свету, а понавиши ка уметничкој лепоти из које је црпла своју непресушну енергију: енергију која не може нестати нити бити уништена ни након што је угашена свећа која је осветљавала књигу њеног живота.

Оливера Жижовић
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
oljazizovic@gmail.com

РЕГИСТАР КЛЮЧНИХ РЕЧИ

- авангард 106
«гданьский текст» 255
глаголски вид 187
город 255
Горький (Максим) 69, 245
- Делёз Жиль 43,
диалектика раба-господина 9
Достоевский (Ф. М.) 9, 43,
- Записки из подполья 9
- идиот 43
иконография 69
- карта 255
(кинематографическая) перформативность 106
кинематографическое мышление 106
киноискусство 106
князь Мышкин 43
коммуникативная стратегия и тактика 245
концептуальный персонаж 43
- лингвокреативное мышление 106
лингвокреативность 106
литературное окружение 69
- палимпсест 255
перфективизация 187
поэтика кинодискурса 106
префиксација 187
проблематика 245
пространство 255
публицистика 245
- руски језик 187
српски језик 187
стиль 245
структурализм 9
Тодоров 9
топос сада 255
- французская интеллигентуальная революция 9
Хюлле 255
экстерриториальность 255
- aesthetics 57
Age of Enlightenment 237
Ästhetik 57
avant-garde 57, 106, 171
Avantgarde 57
awangarda 171
- barok 237
Baroque 237
baroque era in Poland 126
benedictines 126
benedyktynki 125
Broniewski Władysław 153, 154
- cinematic art 106
(cinematic) performativity 106
cinematic thinking 106
communicative strategy and tactics 246
compounds 226
conceptual personage 44
conservatism 23
- defavorization 209
defaworyzacja 209
Deleuze Gilles 44
discourse 57, 209
Diskurs 57
Dostoyevsky (Fyodor) 10, 44
dyskurs 209
- eksprešionizm 171
“energia narodowa” 139
“Epistle to Romans” 23
epoka baroku w Polsce 125
ex-territoriality 256
exclusion 209
expressionism 171

- feminism 171
- feminizm 171
- Franko Ivan 237
- Franko Iwan 237
- French intellectual revolution 10
- Freudo-Marxism 57
- Freudomarxismus 57
- futurism 171
- futuryzm 171
- Galicia (Eastern Europe) 237
- Galícia 237
- “Gdansk text” 256
- God-builders 23
- Gorky (Maxim) 69, 246
- grammar/textbooks for grammar schools and secondary schools 268
- gramatiky/učebnice pre gymnáziá a stredné školy 267
- Gymnázium Jána Kollára 267
- Huelle 256
- iconography 69
- idiot 44
- intensification 226
- intensifier 226
- intensyfikacja 225
- intensyfikator 225
- Ján Kmet' 267, 268
- Ján Kollár Grammar School 268
- kobiety piszące 125
- Law 23
- Lebensgestaltung 57
- LGBT 209
- life-creating 57
- linguistic-creative thinking 106
- linguistic creativity 87, 106
- literary environment 69
- Lunacharsky A. V. 23
- map 256
- Marxism 23
- master-servant dialectics 10
- Melcer Wanda 171
- messianism 23
- metafora 209
- metaphor 209
- metaphysical poetry of female religious orders 126
- Moderne 57
- modernism 57
- modernity 171
- Moscow Conceptualism 87
- Myjavcová Mária 267, 268
- “national energy” 139
- Notes from Underground 10
- nowoczesność 171
- odrodzona Polska 139
- oświadczenie 237
- palimpsest 256
- panegyric poetry 154
- «Pedologie» 57
- «pedology» 57
- perfectivization 187
- performance 87
- poezja metafizyczna zakonów żeńskich 125
- poezja panegiryczna 153
- poezja polska 171, 237
- Polish poetry 171, 237
- prefiks 225
- prefiksoid 225
- prefix 226
- prefixation 187
- prefixoid 226
- Prince Myshkin 44
- problematics 246
- Psychoanalyse 57
- psychoanalysis 57
- publicism 246
- Russian 187
- revolution 154
- rewolucja 153
- Rozanov V. V. 23
- Serbian 187, 268
- Slovak 268
- slovenčina 267
- socialist realism 154
- sociology 57
- soorealizm 153
- Soziologie 57
- space 256
- srbčina 267
- Stalin Josif 153, 154
- structuralism 10
- style 246
- the poetics of cinematic discourse 106
- the reborn Poland 139
- Todorov 10
- topos of garden 256
- town 256
- verbal art 87
- verbal aspect 187
- Wiatr od morza 139
- Wind from the sea 139
- women writing 126
- wykluczenie 209
- Żeromski 139
- złożenie 225

Сарадници у 97. свесци *Зборника Майтице српске за славистику*

др Роман Бобрик, професор
Факултет за хуманистичке науке
Природно-хуманистички универзитет у Седлицама

др Анджеј Борковски, професор
Факултет за хуманистичке науке
Природно-хуманистички универзитет у Седлицама

др Олга Волчек, независни истраживач
Санкт-Петербург

др Владимир Гильманов, професор
Балтички федерални универзитет «И. Кант»
Калињинград

др Јелена Гордејева, професор
Државни универзитет «Н. Лобачевски»
Нижњи Новгород

др Алексеј Жеребин, професор
Филолошки факултет
Државни педагошки универзитет «А. Херцен»
Санкт-Петербург

др Оливера Жижковић, доцент
Департман за филолошке науке
Државни универзитет у Новом Пазару

др Ирина Зикова, виши научни сарадник
Институт за лингвистику РАН
Москва

др Снежана Калинић, доцент
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Радослав Мазијаж, професор
Факултет за хуманистичке науке
Природно-хуманистички универзитет у Седлицама

др Леонид Маљцев, професор
Балтички федерални универзитет «И. Кант»
Калињинград

мср Никола Мильковић, асистент
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Олег Ноговицин, научни саветник
Институт за социологију РАН
Санкт-Петербург

др Адријана Погода Колођејак, професор
Факултет за хуманистичке науке
Природно-хуманистички универзитет у Седлицама

др Драгана Поповић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

др Тања Поповић, редовни професор
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Љубинко Раденковић, дописни члан САНУ
Балканолошки институт САНУ
Београд

др Славомир Собјерај, професор
Факултет за хуманистичке науке
Природно-хуманистички универзитет у Седлицама

др Силвија Сојда, професор
Институт за лингвистику
Факултет хуманистичких наука
Шлески универзитет

др Јелена Соњина, професор
Санкт-Петербургски државни универзитет

мср Ана Стевић, докторанд
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Зузана Тирова, асистент са докторатом
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

др Марина Уртминцева, професор
Институт за филологију и журналистику
Државни универзитет «Н. Лобачевски»
Нижњи Новгород

др Владимир Фешченко, виши научни сарадник
Институт за лингвистику РАН
Москва

др Сергеј Фокин, професор
Санкт-Петербургски државни
Економски универзитет

др Антони Чиж, професор
Природно-хуманистички универзитет у Седлицама

мср Василиса Шљивар, асистент
Филолошки факултет
Универзитет у Бањалуци

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Матице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Матице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензују два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста);

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездцом за наслов рада);

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абеџедном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абеџедном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали);

е) резиме: име и презиме аутора, наслов рада (испод наслова написати Резиме), текст резимеа, кључне речи; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, руском, немачком, француском или италијанском језику; уко-

лико је рад на страном језику, резиме је на српском (страним ауторима Уредништво обезбеђује превод).

ж) прилози (фотографије, слике, табеле, факсимили и сл.): означити их бројем, а у основном тексту назначити место прилога (прилог 1, прилог 2 итд.).

Приликом припреме рукописа треба поштовати следеће:

а) наслови засебних публикација (сабраних дела, романа, драма, збирки или циклуса поезије и приповедака, монографија, зборника, часописа, новина, речника, енциклопедија и сл.) у раду се пишу курсивом;

б) наслови појединачних публикација (песама, приповедака, чланака, написа и сл.), а такође називи појединачних уметничких дела (слика, скулптура, композиција, опера, балета, позоришних комада, филмова) у раду се дају под знацима навода;

в) у раду на српском језику страна имена пишу се транскрибовано према правилима *Правописа српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје извorno писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се извorno пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у извornom облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима ('...'); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurianova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година — хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парапразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ж) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка иступаштва*. Т. 1. — 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

- Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.
- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
- Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.
- б) књига (више аутора):
Лотман Юрий, Цивъян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.
- Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) зборник радова:
Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) рад у часопису:
Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.
- д) рад у зборнику радова:
Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- ђ) публикација у новинама:
Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.
- е) речник:
ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- ж) фототипско издање:
Соларић Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.
- з) рукописна грађа:
Николић Јован. *Песмарцица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.
- и) публикација доступна on-line:
Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

Уредништво Зборника *Матице српске за славистику*

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал Славистический сборник Матицы сербской публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. Славистический сборник Матицы сербской печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в Славистическом сборнике Матицы сербской. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

- а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом);
- б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой);
- в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;
- г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;
- д) текст работы;
- е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы);
- ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке,

резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

3) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т. д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т. п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т. п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах — в кавычках-«лапках» (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlt 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов — в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парофразируется, в скобках (парентезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фолиация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием **ЛИТЕРАТУРА** следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развијику: лингвистичка исхицијација*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) монография (несколько авторов):

Лотман Юрий, Цивъян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) сборник работ:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) статья в журнале:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.

д) статья в сборнике работ:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

е) статья в газете:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.

ж) словарь:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

з) фототипное издание:

Соларић Павле. *Поминак књижески. Венеција, 1810*. Ињија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

и) рукописный материал:

Ходасевич Владислав. *Записная книжка 1904–1908 гг.* Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.

к) интернет-ресурсы:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d/>> 02.02.2002.

Редколлегия Славистического сборника Матицы сербской

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics*. If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language]* by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: idiukic@maticasrpska.org.rs or komeliaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

- a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text);
- b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk);
- c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;
- d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;
- e) the text of the paper;
- f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials);

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski — Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e.g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e.g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks ('...'); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11th century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a–3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка истраживања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц, Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивъян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovnih jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d/>> 02.02.2002.

Рецензенти који су рецензирали радове приспеле за св. 97
Зборника Матице српске за славистику

др Марта Ђелетић
др Гражина Бобилевич
др Николај Богомолов
др Петар Ђојанић
др Михаил Вајскопф
др Дојчил Војводић
др Анастасија Гачева
др Алексеј Грјакалов
др Зоран Ђерић
др Владимири Кантор
др Магдалена Кох
др Иља Кукуј
др Емануел Ландлот
др Марк Липовецки
др Људмила Поповић
др Тања Поповић
др Љубица Росић
др Валериј Савчук
др Игор Смирнов
др Далибор Сокловић
др Роберт Ходел
др Зузана Чижикова
др Јорг Шулте

Зборник Матице српске за славистику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистический сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакция и администрация
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон — Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: jdjukic@maticasrpska.org.rs
e-mail: kornelijaicin@gmail.com
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 97
закључен је 14. маја 2020.

За издавача
Проф. др ДРАГАН СТАНИЋ
председник Матице српске

Технички сарадник Уредништва
ЈУЛКИЦА ЂУКИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено јуна 2020.

CIP — Кatalogизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.16+811.16(082)

ЗБОРНИК Матице српске за славистику = Славистический сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. — 1984, 26— . — Нови Сад : Матица српска, 1984— . — 24 см

Годишње два броја. — Наставак публикације: Зборник за славистику (1970—1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије