

International Journal of Slavic Studies

“Slavpoplit Letters”

nr 2 (2020)

<https://doi.org/10.34768/x9yx-g540>

ISSN (ON LINE) 2658-154X

Тијана Тропин

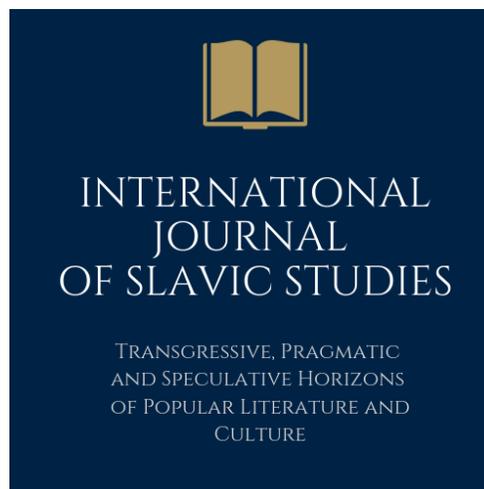
Tijana Tropin

Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

tijana@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6610-4801

<https://doi.org/10.34768/kyzb-5w67>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

МЕБИЈУСОВА ТРАКА: ВРЕМЕНСКА ПЕТЉА У РОМАНУ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА *ЦИПЕЛА НА КРАЈУ СВЕТА*

The möbius strip: the time loop in Dejan Aleksić's novel *A shoe at the end of the world*

Abstract:

This article investigates the time loop motif in Dejan Aleksić's novel, *A Shoe at the End of the World*. Following a brief overview of the most important uses of the time motif in children's literature, and positioning this paper within Nikolajeva's (i.e. Eliade's) dichotomy of linear and cyclical time, we analyse the time loop motif in Aleksić's short children's novel. Unlike e.g. science fiction authors, Aleksić does not use the time loop as a plot point but rather as an important factor creating a sense of wonder in his text. He also uses it as a narrative starting point for a string of comical paradoxes that posit a simultaneity of past and future events, which sets the overall tone of the novel. The time loop also establishes effectively the displacement of Aleksić's imaginary world, removing it from the linear time sequence, characteristic for adults, and yet setting it apart from the idyllic eternity of childhood, envisioned by older authors. Simultaneously, the time loop serves as a link to the metafictional characteristics of other Aleksić's texts.

Key words: Dejan Aleksić, children's literature, time in literature, time loop, metafictionality

Кључне речи: Дејан Алексић, књижевност за децу, време у књижевности, временска петља, метафикционалност.

„Анахронизми су намерни и онда када су случајни“
(Борислав Михајловић Михиз, *Бановић Страхиња*)¹

Увод

Иако се време углавном не перципира као особито значајна тема у књижевности за децу, различита поимања времена од пресудне су важности за различите концепције детињства, па тиме и књижевности за децу. Овде се мисли пре свега на дистинкцију коју је увео још Мирча Елијаде (Mircea Eliade), између премодерног поимања времена као *цикличног* и модерног схватања, које Елијаде назива *линеарним*. Сасвим поједностављено речено: циклични доживљај времена ослања се на понављање природних циклуса (смене дана и ноћи, годишњих доба, животних фаза) и у њима налази потврду о вечитом обнављању живота, док је доживљај времена карактеристичан за савременог човека онај у коме се време доживљава као једносмерно и праволинијско, а људски живот обухваћен њиме као коначан.

Свакако да су ови концепти код различитих филозофа и теоретичара разрађени много детаљније и са различитим варијацијама – овде морамо поменути још макар концепт *вечитог враћања*, који је разрадио Ниче (Friedrich Nietzsche) – али у проучавању књижевности за децу Елијадеова дихотомија је од велике користи. Као што је приметила Марија Николајева (Maria Nikolajeva), чести маркери идиле и идиличног времена јесу управо циклично време и његове итеративне функције (Nikolajeva 2000: 31), а дечји поглед на свет и на природу времена тесно се повезује са идилом и „примитивним“ степеном развоја човека,² док је за дечју књижевност која излази из простора идиле карактеристична субверзија или потпуно напуштање оваквог концепта.

На подручју српске прозе за децу, могу се препознати обрасци које је Николајева установила у европској дечјој књижевности, али и одступања од њих (нарочито су

¹ Mihajlović Mihiz, Borislav. *Izdajice*. Beograd, 1986.p. 7. Ова хумористичко-парадоксална напомена којом Михајловић започиње своју историјску драму засновану на народној епској песми карактеристична је за његов модеран и често субверзиван однос према књижевном наслеђу које обрађује. Као што ћемо видети, сличан дух парадокса и хумористички обојених интертекстуалних поигравања прожима и дело Дејана Алексића.

² “Consequently, small children can be compared, in their apprehension of time, to archaic man, while older children and adults have a “modern” view of time. Adult writers who describe childhood as a cyclical, mythic state are thus reconstructing the archaic form of time, perhaps subconsciously associating children with this form.” Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Rowman & Littlefield, 2000, pp. 5-6.

уочљиви недостатак идиличних наратива у односу на нпр. британску књижевност за децу и доминација концепта линеарног времена).³ У овом раду бавићемо се једним конкретним примером модела цикличног времена који се не уклапа у образац Николајеве.

Дејан Алексић (1972) је један од најцењенијих српских писаца за децу средње генерације, али и признат песник за одрасле, што је реткост на савременој књижевној сцени. Док песме намењене одраслим читаоцима гради на наслеђу неосимболизма у српској поезији, његово стваралаштво за децу обележено је метатекстуалном, постмодернистички разиграном поетиком и надовезује се пре свега на апсурдни хумор Душана Радовића, као једног од најутицајнијих стваралаца за децу претходног периода. У кратком роману *Ципела на крају света* Алексић развија модел времена који успешно посредује између линеарног и цикличног. Он, наиме, заплет конструише и разрешава успостављањем временске петље – тачке у којој се завршни тренутак романа без икаквог прекида повезује са почетним, образујући затворени временски круг.

Време као мотив у књижевности за децу

На овом месту треба нагласити да померање у времену или путовање кроз време није нимало редак мотив у књижевности за децу: напротив, постоји широк спектар дела која се баве том темом. Најчешће то чине у жанровској, научнофантастичној варијанти, увођењем мотива времеплова – у Србији је у новије време Гордана Малетић објавила роман *Путовање у седмврхи град* (2003) у којем јунаци, времепловом властите конструкције, путују у Београд деспота Стефана Лазаревића. Готово једнако честа је варијанта путовања кроз време позната као *timeslip* (временско исклизнуће) у којој се пружа натприродно или никакво објашњење те појаве – и док је мање заступљена у српској књижевности за децу, ипак се може наћи у превођеним и сразмерно популарним делима (можемо навести *Получаролију* Едварда Игера (*Half Magic*, Edward Eager) и *Кад сам откуца тринаест* Филипе Пирс (*Tom's Midnight Garden*, Philippa Pearce). Путовање кроз време у оваквим наративима најчешће служи као једноставан механизам који обезбеђује лакше сналажење детета-читаоца у непознатом окружењу: оно се заједно са савременим јунаком креће у

³ Такво стање свакако се може повезати са другачијим историјским развојем српске књижевности за децу, другачијим виђењем детињства и доминантном реалистичком поетиком коју је тек постепено допунио и делимично истиснуо лудистички приступ – али једнако несклон класичним наративима идиле које приказује само у пародичним и субверзивним варијантама. В. Tropin, Tijana. *Motiv Arkadije u književnosti za decu*, Beograd, 2006, pp. 33-34.

одабраном историјском периоду, упознаје га и истражује кроз очи ликова, а писцу је олакшано увођење додатних информација јер су неопходне не само читаоцу него и јунацима приповести. Заплети оваквих дечјих књига често имају доста тога заједничког са заплетима авантуристичких или историјских романа, а ређе су усмерени на истраживање и спознају природе времена и његовог протичања (од поменутих аутора у томе је свакако најуспешнија Филипа Пирс). Аутори који се опредељују за теме путовања кроз време често избегавају и мотив временског парадокса, иначе врло популаран у научној фантастици, како не би довели до непотребне забуне код младих читалаца. Ретки су они који се успешно баве комплекснијим верзијама временског померања или у своја дела уводе мотив временске петље⁴ – као изузетак свакако треба истаћи Дајану Вин Џоунс (Diana Wynne Jones) чија дела често на оригиналан начин тематизују временске парадоксе или временске петље, повезујући их са проблемима идентитета и паралелних/алтернативних светова (на српски је од таквих дела ове ауторке преведена само *Вештица недеља/Witch Week*, али не и њени захтевнији романи као што су *Hexwood*, *Time of the Ghost* или *A Tale of Time City*).

Временска петља и њена наративна функција

Временска петља о којој овде говоримо разликује се од класичног мотива путовања кроз време пре свега по томе што се одражава на структуру дела: оно се, наиме, завршава понављањем реченице, мотива или ситуације с почетка, поступком који се у музици назива *da capo*. Циклични облици овог типа чешћи су у краткој форми, причи или песми, где лакше функционишу као гег (као пример из српске поезије за децу можемо навести „Дугачку псећу песму“ Владе Стојиљковића). У дужој форми овај поступак је теже спровести, а често губи и хуморну конотацију. Форма затвореног круга на цени је код класика високог модернизма, попут Џојса (James Joyce) који на тај начин затвара *Бдење Финегана (Finnegans Wake)*, или Садека Хедајата (Sadegh Hedayat) чије је најзначајније дело *Слепа сова* засновано на том принципу; можда најзанимљивији пример представља роман *Трећи полицајац* Флена О’Брајена (Flann O’Brian), у коме је временска петља

⁴ Основни подаци о мотиву временске петље у фантастичној књижевности, тј. мотиву временског периода који се наизглед без видљивог разлога бескрајно враћа на своју почетну тачку, могу се наћи у Langford, David. „Time Loop”. *The Encyclopedia of Science Fiction*. Eds. John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. Access mode: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/time_loop [access: 25.05.2020]. У овом раду се мотив временске петље ипак посматра нешто шире, ван ужег контекста научне фантастике.

искоришћена да представи вечитост паклених казни које јунак, несвестан тога, трпи. И Хедајат и О'Брајен бивствовање у затвореној временској петљи третирају као клаустрофобичну вечност у којој јунаци до у бескрај понављају исте погрешне поступке.

У дечјој књижевности дуга форма која се завршава *da capo* поступком далеко је ређа. Додуше, Ц. М. Бари (J. M. Barrie) понавља почетну структуру на завршетку *Петра Пана*, али с другим ликовима, указујући на суштинску неодрживост непокретног времена, вечности у којој живи Петар.

Важно је, дакле, нагласити како у *Ципели на крају света* Алексић не користи матрице и поступке научне фантастике, нити епске фантастике у дечјој варијанти: природа његове фантастике много је ближа апсурдном хумору какав је дуго негован у српској књижевности за децу. Заиста, у контексту Алексићевог развојног пута јасно се види да се *Ципела...* поетички сасвим природно наставља на приче сакупљене у збиркама *Музика тражи уши* и *Кога се тиче како живе приче*, које су – нарочито она прва – под јаким стилским и тематским утицајем приповедака Душана Радовића и њиховог специфичног хумора, али да се може читати и као дијалог са другим старијим ауторима (о чему ће још бити речи). Игру анахронизма и парадокса као полазишним тачкама за апсурдни хумор тако налазимо у једној од прича из *Музика тражи уши*, „Ко је измислио плач“. Преисторијски људи се једни другима жале на то што још не постоје неки проналасци савременог доба, од фластера надаље: „Сад је нашао да тражи телевизију, а још нису измишљени ни веш-машина, ни фризерски салон“ (Алексић 2008: 43). Ту апсурдно-комичну поставку у другом смеру упућује проналазак плача: пећинско дете спонтано „открива“ плач и плакање као начин да олакша свој бол, а други преузимају тај проналазак и развијају га. Поред интертекстуалних веза са Радовићевим текстовима о плакању,⁵ али и са песмом „Како се родила људска мисао“ Милована Данојлића, Алексић овде наставља и ону жицу истраживања савременог дечјег односа према времену и историји коју је започео Мирослав Настасијевић у својим песничким књигама *Времена тешка витешка* и *Узми*

⁵ О паралелизму између поетике Душана Радовића и Алексића видети више у Ljuštanović, Jovan. *Priča i pričanje kao igra u kratkim pričama za decu Dušana Radovića i Dejana Aleksića*. Jovanović, Violeta, Rosić, Tiodor (eds.), *Književnost za decu u nauci i nastavi*, Jagodina, 2014. pp. 501-511.

велики ексер.⁶ Иако се у овој краткој причи не уводи циклична форма, препознатљива је мотивска окосница *Ципеле на крају света*.

Анализа мотива временске петље захтева да се детаљније позабавимо радњом романа. Отварање представља сразмерно реалистичан приказ скитнице који на пустом сеоском путу затиче „скоро нову ципелу“ у којој налази цедуљу с поруком „Онај ко ме однесе мом власнику постаће богат“ (Алексић 2014: 6). Поигравајући се ципелом, Скитница је баца увис тако да се она заплете у гране дрвета. Ту, заправо, почиње радња романа. Остатак књиге (до епилога) бави се покушајима Скитнице, а потом и грађана оближњег града, да се докопају ципеле. При томе се лагано разгранаво слика Алексићевог изокренутог света у коме се, сасвим у складу с Бахтиновим појмом карневала, све изврће наглавце, фантастични и гротескни елементи се уводе најпре оскудно, а потом све интензивније. У тако изокренутом свету, најпре пролази готово незапажено изјава Дечака који се Врти да је у питању његова ципела која га је жуљала, а Скитница је одбацује као измишљотину. Тек епилог који се, како је назначено, дешава педесет година касније, потврђује истинитост Дечакове приче: он, сада као средовечан човек, путује аутобусом са женом и усред свађе избацује кроз прозор ципелу заједно са исписаном цедуљом. Роман се завршава истом сценом којом је и започео: скитница налази ципелу.

На први поглед, овакав завршетак који затвара наративни круг делује само као успели гег који може да изненади (али и збунити) децјег читаоца. Међутим, у оквиру основне радње постоји више момената и мотива који упућују на његов дубљи значај.

Истовременост прошлог и будућег

Први такав моменат налазимо у другом поглављу, *Биће то дивна песма кад је измисле*. Већ његов наслов упућује на специфични доживљај времена који откривају Алексићеви ликови: Скитница и Сељак у спонтаном разговору помињу ствари које „тек треба да буду измишљене“, али истовремено показују и да их до детаља познају.

⁶ Може се тврдити да је Милован Данојлић (1937) поетички сродан Дејану Алексићу – обојица пишу поезију и прозу и за децу и за одрасле, а Данојлић је развио читаву поетику тзв. *наивне песме* (више о томе видети код Наговић, Valentina. *Poetika čistog daha*. Београд, 2018). Кад је у питању данас помало занемарени песник за децу Мирослав Настасијевић (1939-1998), у контексту овог рада треба поменути његов поетички поступак поигравања анахронизмима и сукобљавања тоposa средњег века и савременог доба, али и „измишљања“ природних појава чији се настанак приписује конкретним појединцима. Као и Настасијевић, и Алексић креативне моћи маште симболички уздиже тако да обухватају и власт над физичким светом, док зачудност „проналазака“ има и комички ефекат.

„Вероватно сте заборавили да аутобуси још нису измишљени. (...) – Да, да... Увек заборавим. Као што увек заборавим да није измишљена једна песма коју често певушим...“ (Алексић 2014: 10-11)

Оваква поставка служи за развијање неколико парадоксалних досетки, али и за појаву лајтмотива који ће се надаље понављати: то важи и за прво помињање песме о тиквама „која још није измишљена“ у истој реченици. Алексићеви јунаци своју будућност третирају, могло би се рећи, као нешто што им је већ добро познато и што не носи већа изненађења, толико да чак и заборављају или бркају прошле и будуће догађаје. Време за њих није строго линеарно: иако не могу да се по жељи крећу дуж временске осе, ипак су у стању да је сагледају у оба смера. Та њихова способност служи као извор хумора али и као средство одмицања од приказане стварности, јер свест ликова о властитој позицији у времену показује и аналогиије са метапрозним поступцима којима се Алексић служи у другим текстовима.⁷ Не наглашава се, међутим, метапрозна самосвест књижевног дела (као у Алексићевој збирци прича *Кога се тиче како живе приче*) него свест о временском континуитету у коме се садашњост доживљава као будућа прошлост. Овакво измештање из линеарног времена разликује се од бајковне „безвремености“ али и од анахронизама какве, на пример, налазимо у *Принцези невести* Вилијема Голдмана (William Goldman). Весели, комични, гротескни Голдманов анахронизам представља средство за подривање бајковитог света и његово постмодерно преиспитивање, баш као и његови метатекстуални поступци и интервенисање на имагинарном оригиналу дела које он „препричава“, али ни у једном тренутку не доводи у питање интегритет и аутентичност ликова, нити линеарност радње и сврховитост и коначност поступака протагониста. Насупрот њему, Алексићев поступак код читаоца буди извесну нелагодност, не умирује га понављањем познатог. Наглашавање ефекта „будуће прошлости“ појачава свест о пролазности тренутка у којем боравимо. Њу наглашавају и поменути парадокси Алексићевих ликова:

- Не вреди, четвртком ме памћење слабо служи.

⁷ Детаљну анализу Алексићевих метапрозних поступака можемо наћи код Ане Марковић (Marković, Ana. *Metafikcija u delu Koga se tiče kako žive priče Dejana Aleksića*. „Detinjstvo“, 2016, nr 42, pp. 422-33; и Marković, Ana. *Tehnike i strategije prozne samosvesti u pričama Dejana Aleksića i Vesne Vidojević-Gajović, Književnost za decu u nauci i nastavi*, Jagodina, 2018, pp. 285–297). Овде вреди пренети њен закључак: „Међутим, Дејан Алексић, доследан приповедачкој логици хуморно-пародијског обрасца, преиспитивањем медијума свог дела долази до, може се рећи, деконструктивистичког приступа тексту, који изражава сумњу у постојана и чврста значења и системе и истиче тезу да је дело заправо 'Слободна игра или елемент несталности у сваком систему комуникације'“ (Марковић 2016: 28)

- Али данас је среда.
- Знам, али ја никад ништа не остављам за сутра (Алексић 2014: 13).

Важно је рећи да се загонетка које Сељак овде не може да се сети непосредно односи на централни мотив читавог романа: време, односно његову цикличност. Формирана према класичном типу загонетке у стиховима, и она је формулисана као низ парадокса: „*Расту ко сложна браћа, / Једног у другом пронађи. / Најмањи је најстарији, / А највећи од свих млађи*“, док се њена одгонетка – годови у дрвету – надовезује на скуп мотива који се везују за тристагодишњи храст са ког виси ципела за и прославу његовог „рођендана“.

Док окупљање становника оближње варошице и карневалско извртање њихових свакодневних животних улога постепено заузимају централно место у наративу, у анегдотским епизодама које се нижу понавља се и варира мотив времена. Тако, на пример, сазнајемо да су грађани решили да скину велику казаљку с градског сата како би успорили време и да им је то онда пошло за руком у већој мери него што су заправо желели – време је сад спорије и траје много дуже. Уместо данас већ уобичајене жалопојке над претерано убрзаним модерним временом, грађани се суочавају са бесконачношћу досаде.⁸ Стога се и њихова прослава храстовог „рођендана“ растаче у низ парадоксалних, истовремено комичних и тужних ситуација у којима до изражаја долази испразност њихових живота и које се од покушаја забаве претварају у општу и узалудну потрагу за *великим догађајем*. Типични представници грађана јесу нпр. Градоначелник (који је одувек одбијао да буде дете – јер деца не могу да буду градоначелници) или „човек с празнином на лицу“ који се смањује јер га сопствена празнина ‘једе’ све док се не смањи до величине човечуљка који може стати под шешир. Њихов положај се разрешава и мења доласком Министра за сатове и календаре, који наређује не да се само врати казаљка за минуте, већ и да јој се придружи трећа казаљка, за секунде. То доводи до опште панике: „Време ће у нашем граду почети брже да тече, а ми нисмо тамо. Може се десити да закаснимо у своје животе.“ (Алексић 2014: 74) Повратак преплашених грађана у варошицу наизглед означава коначни прелазак на савремено, линеарно време. Ипак, као што смо видели, није у потпуности тако.

Скитница, Дечак и цепови

⁸ Више о томе видети у монографији Ридигера Зафранског (Safranski) *Време*, у којој су засебна поглавља посвећена и „убрзаном“ и бесконачном времену доколице: Zafranski, Ridiger. *Vreme. Šta ono čini nama i šta mi činimo od njega*. Translation T. Tropin. Beograd, 2017.

У оквиру романа, можда најзначајнији међуљудски однос јесте онај који успостављају Скитница и Дечак који се Врти. Обојица поседују таленат за приповедање, маштовитост и топлину које их пресудно одвајају од већине осталих ликова. Њихов сусрет може се тумачити и као сусрет ментора и ученика: ментор преноси ученику знање и усмерава га према будућој професији, а на расстанку му поклања – симболички изузетно значајне – компас и цепни сат с ланчићем. Ипак, како наговештава епилог, Дечаков будући живот значајно ће се разликовати од Скитничиног – биће спутан грађанским конвенцијама и обележен незадовољством. Поклањање сата наследнику на прагу зрелости представља уобичајен, традиционалан поступак, али овде, барем за одраслог читаоца, асоцира и на сцену из Фокнерове *Буке и беса* у којој отац поклања сину часовник, као симбол „гробнице сваке наде и жеље“. Још важнију асоцијацију и интертекстуалну везу Алексић успоставља са једним другим аутором, Љубомиром Симовићем, јер Скитница својом причом о пуним и празним цеповима непосредно евоцира Просјака из *Чуда у Шаргану* и његов „осми цеп“. Треба нагласити да је овакво интертекстуално повезивање неуобичајено за роман намењен деци узраста од осам до дванаест година: Симовић је песник и драматичар који пише искључиво за одрасле, а његова поезија и драме одликују се језичким богатством и често иреалистичким симболизмом. *Чудо у Шаргану* спада у најцењеније и најпопуларније драмске текстове српског позоришта настале после Другог светског рата, али његова тематика не чини га приступачним дечјим читаоцима.

Да подсетимо, Симовићев Просјак осми, вечито празни цеп види као оличење људске незајажљивости:

„Седам цепова, то је човеку таман! / А осми би могло све да упропасти! (...) Да имам и осми, не би могло да тренем! / Стално би смишљо чиме ћу да га напуним!“ И: Пришили осми цеп — врећу, пећину — / па трпај у њега ово, трпај оно, / ствари, ствари, ствари, / никако да га напуниш! / Из осмог цепа бије велика зима!“⁹

Насупрот њему, Скитница намерно има један цеп више него што му је потребно: „он је увек пун, зато што у њега стављам све оно што ми не треба... Тако увек знам да је на свету много ствари које би ми само сметале да их имам.“ (Алексић 2014: 46) Управо из тог *пуног* цепа Скитница вади компас и сат и поклања их дечаку уз напомену да је време да и он себи нађе цеп за непотребне ствари. И овде је на делу парадоксално извртање полазног мотива. Баш као и Просјак који жели да помогне људима преузимајући њихове патње и

⁹ Simović, Ljubomir. *Čudo u Šarganu*. Access mode: http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikDela.aspx [access: 25.05.2020]

болове, и Скитница утиче на животе људи које сусреће, али и поред најбољих намера често им више одмаже него што им помаже. Он у сусрету с Дечаком исприча, као неку врсту упозорења да маштовитост треба држати у границама, три приче (Алексић 2014: 49-52) – причу о летећим клавирима, причу о тиквама које лају и причу о дечаку који је измислио свог двојника тако успешно да је овај заузео његово место – а прве две приче се, на различите начине, остваре до краја књиге; остаје нејасно да ли их је, измишљањем, Скитница призвао у постојање. Апсурдно-трагична повест о маштовитом дечаку који је одједном „постао неизмишљен“ и престао да постоји као да наговештава несрећну судбину Дечака који се Врти, иако она није и експлицитно остварена.

Закључак

Епилог романа је од изузетног значаја јер се у њему актуелизују различити проналасци који су најављивани током романа – пре свега постојање аутобуса и песме о тиквама, који одмах успостављају мотивску везу са почетком текста и предсказују затварање временске петље. Не само да су у питању јасни сигнали о томе колико је времена протекло од првог дела приче, већ и сигнали који, на први поглед, указују да је време „легло на своје место“ јер више нико од ликова не поседује предзнање о будућим догађајима, њихово позиционирање „изван“ и „унутар“ времена је изједначено и парадокси су, наизглед, поништени. Међутим, свакако најважнији тренутак овог завршног поглавља их оповргава: то је трен у коме бивши Дечак, а сада средовечни писац записује реченицу „Онај ко ме однесе своје власнику постаће богат“ на комадић хартије који ставља у ципелу. Тајанствено појављивање ципеле с почетка романа тако задобија готово тривијално разрешење: у питању је прва реченица ненаписане приче, а ципелу сам Дечак избацује кроз прозор за време свађе са женом. Уместо да ослаби или нестане, напротив, загонетност путовања ове ципеле се појачава јер се готово од речи до речи понавља ситуација с почетка романа. Алексић притом намерно изоставља било какво објашњење или тумачење овог понављања, задовољавајући се тиме да креира текстуалну верзију Мебијусове траке без почетка и краја.

Већ је поменуто како се поступак *da capo* у књижевности често користи за изазивање nelaгоде. То свакако важи и за *Ципелу*: nelaгоду одраслог читаоца не ствара само кружни ток приче већ цела атмосфера завршног поглавља у коме пратимо одраслог, већ готово

средовечног писца, чангризавог, ког је тешко препознати као некадашњег дечака. Тако се бацање ципеле, чин којим се затвара круг, претвара у пишев покушај да изађе из линеарног времена одраслих. Остаје отворено како треба тумачити крај – као песимистично вечно враћање или као ведру итерацију бесконачног циклуса живота.

Izvori:

Mihajlović Mihiz, Borislav. *Izdajice*. Bigz, Beograd, 1986.

Aleksić, Dejan. *Cipela na kraju sveta*. Kreativni centar, Beograd, 2014.

Aleksić, Dejan. *Muzika traži uši*. Kreativni centar, Beograd, 2008.

Simović, Ljubomir. *Čudo u Šarganu*. Access mode:

http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikDela.aspx [access: 25.05.2020]

Literatura:

Hamović, Valentina. *Poetika čistog daha*. Službeni glasnik, Beograd, 2018.

Ljuštanović, Jovan. *Priča i pričanje kao igra u kratkim pričama za decu Dušana Radovića i Dejana Aleksića*. Jovanović, Violeta, Rosić, Tiodor (eds.), *Književnost za decu u nauci i nastavi*. Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, Jagodina, 2014. pp. 501-511.

Marković, Ana. *Metafikcija u delu Koga se tiče kako žive priče Dejana Aleksića*. „Detinjstvo“, 2016, nr 42, pp. 422-33.

Marković, Ana. *Tehnike i strategije prozne samosvesti u pričama Dejana Aleksića i Vesne Vidojević-Gajović*. Jovanović, Violeta, Ilić, Branko (eds), *Književnost za decu u nauci i nastavi*, Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, Jagodina, 2018, pp. 285–297.

Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Rowman & Littlefield, 2000.

Tropin, Tijana. *Motiv Arkadije u književnosti za decu*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2006.

Zafranski, Ridiger. *Vreme. Šta ono čini nama i šta mi činimo od njega*. Translation T. Tropin. Geopoetika, Beograd, 2017.

Александр Михайлович Лобин

Alexander Mikhailovich Lobin

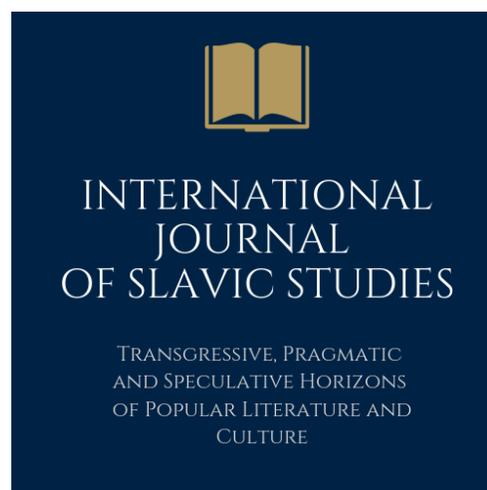
Ульяновский государственный технический
университет, Россия

Ulyanovsk State Technical University, Russia

amlobin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6885-0963

<https://doi.org/10.34768/W8BH-5877>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Эволюция военно-исторического романа в российской фантастике 2010-гг. и генезис локального жанра „попаданцы на ВОВ”

Evolution of the Historical Military Novel in Russian Speculative Fiction of the 2010s
and Genesis of the Local Genre „Time Travelers to World War II”

Abstract

The paper investigates the contemporary Russian historical military novel, which is seen as a highly popular speculative fiction genre of the 2010s. The author focuses on defining the boundaries of the local genre “Time Travelers to World War II”. The popularity of the genre seems to stem from increasing interest to the topic of World War II in the Russian public conscience of XXI century and a call for rethinking Russian and Soviet history and “correcting” historical errors.

The author defines ideological and artistic boundaries of the genre, which is considered to have been formed as a merge of military speculative fiction, alternate history and the “time traveler” adventurous plot. Analysis of the evolution of the speculative fiction genres in the Russian literature of XIX-XXI centuries revealed the essential eclecticism and internal inconsistencies of the “Time Traveler to World War II” plot.

Three main trends in the development of the local genre were identified. The heroic adventure trend focuses on depicting successful actions of a well-equipped and trained time traveler. The alternative history trend represents possibilities of changing the course of the war through a single person's efforts. The war history trend aims at providing, as far as possible, an objective description of the war.

Key words: historical military novel, alternate history, speculative fiction, World War II.

Ключевые слова: военно-историческая фантастика, Великая Отечественная война

Военная фантастика – одно из самых популярных направлений НФ. Проектирование новых образцов „чудо-оружия”, прогнозирование вероятных военных действий, описания воображаемых схваток в космосе и переигрывание прошедших войн в альтернативной истории всегда пользовались большим успехом у читателей.

Популярность каждого из перечисленных направлений определялась социальным и политическим контекстом создания произведений, а также текущим состоянием фантастики как жанра литературы. В российской военной фантастике XXI века на первый план вышло историческое направление, посвященное преимущественно теме Великой Отечественной войны и основанное на сюжетном допущении „попаданцев” в прошлое, принимающих участие в боевых действиях, а в некоторых случаях даже меняющих ход истории. Оценивая популярность тех или иных сюжетов хронопутешествий В. А. Ковалев определил, что Великой Отечественной войне посвящено 43% произведений¹⁰ и по мнению М. Галиной, „мы имеем дело с отдельным направлением военно-патриотической литературы”¹¹.

Наибольшей известностью в этом сегменте фантастической прозы пользуются семитомная эпопея „Черные бушлаты” А. Конторовича, тетралогия „Попытка возврата” И. Конюшевского, пятитомник „Переиграть войну” А. Рыбакова, трехтомные „Истребители” и „Танкисты” В. Поселягина, „Три танкиста из будущего” А. Логинова, „Я из СМЕРШа” и „Разведчик” Ю. Корчевского, „Чужие крылья” Р. Юрова, а также дилогии и отдельные произведения С. Арсеньева, А. Баренберга, Н. Берга, В. Большакова, С. Буркатовского, О. Верещагина, А. Дроздова, А. Замкового, Р. Злотникова, А. Золотко,

¹⁰ Kovalyov, Victor, *Nashe nepredskazuemoe proshloe: popast' v al'ternativu*, "Rossiya i sovremennyy mir", 2014, № 1 (82), s. 150.

¹¹ Galina, Maria, *Vernut'sya i peremenit'*, Tryb dostępu: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2017/4/vernutsya-i-peremenit.html> [Dostęp: 17.07.2019]

А. Ивакина, В. Кононюка, А. Махрова, В. Мельнюшкина, К. Найтова, В. Полищука и О. Языкова.

Романы о „попаданцах на ВОВ” ясно выделяются в общем поле хронофантастики временем действия (1939-1945 годы) и в совокупности формируют общее сюжетное пространство, объединенное не только местом действия и „попаданческим” сюжетом, но и общими идеологическими установками, типологией героев и системой персонажей. В настоящее время романы о „попаданцах на ВОВ” можно рассматривать как локальных жанр, наряду с такими как „фантастика апокалиптическая и „имперская”, „альтернативной истории” и истории о „попаданцах”¹².

Столь масштабный литературный проект не мог остаться вне поля исследователей и о „попаданцах на ВОВ” писали Ф. В. Ахмадиев, И. В. Зимин, В. А. Ковалев, Л. Г. Фишман и К. Г. Фрумкин, а также критики М. Галина, П. Виноградов, С. Лукьяненко и др. В их работах анализируется, прежде всего, идеологическая составляющая „попаданчества”, причины появления такой литературы и ее функции. Так, Л. Г. Фрумкин полагает, что она является закономерной реакцией на события 1990-х годов: „катастрофичность последовавших событий немедленно поставила вопрос о проблематичности и даже "ошибочности" предшествовавшей истории”¹³. Повышенная значимость темы Великой Отечественной закономерна, так как „ВОВ за последние десятилетия превратилась в наш главный героико-исторический миф, еще как-то скрепляющий российское единство”¹⁴. М. Галина утверждает, что книги о „попаданцах” „являются откликом на запрос, идущий снизу”¹⁵, а по мнению Ф. В. Ахмадиева они „служат не просто развлечением, а несут познавательный и воспитательный заряд”¹⁶. Критик П. Виноградов указывает на

¹² Kovtun, Elena, *Fantastycznie w lustrze grup oczekiwani*, "Studia polonoslavica", Warszawa, 2014, s. 380.

¹³ Frumkin. Konstantin, *Al'ternativno-istoricheskaya fantastika kak forma istoricheskoy pamyati*, "Istoricheskaya ekspertiza", 2016, № 4, s. 18.

¹⁴ Kovalyov, Victor, *Nashe nepredskazuemoe proshloe: popast' v al'ternativu*, "Rossiya i sovremennyy mir", 2014, № 1 (82), s. 152.

¹⁵ Galina, Maria, *Vernut'sya i peremenit'*, Tryb dostępu: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2017/4/vernutsya-i-peremenit.html> [Dostęp: 17.07.2019]

¹⁶ Ahmadiyev, Farit, „Popadancy” ili fenomen zhanra al'ternativnoj istorii v sovremennoj literature, Tryb dostępu: <https://klauzura.ru/2016/11/farit-ahmadiyev-popadantsy-ili-fenomen-zhanra-alternativnoj-istorii-v-sovremennoj-literature/> [Dostęp: 17.07.2019]

„ностальгию по СССР и горечь за историческую судьбу отчизны, а соответственно желание каким-либо образом исправить положение”¹⁷.

В целом исследователи и критики достаточно ясно выделили основные содержательные черты локального жанра „попаданцев и ВОВ”, отграничили его от смежных направлений фантастики и сделали ряд интересных наблюдений о его поэтике. Так, И. В. Зимин отмечает, что „сегодняшние "попаданцы" - это преимущественно офицеры ВДВ, ГРУ, ФСБ, обладающие соответствующей физической и специальной подготовкой”¹⁸, а Л. Г. Фишман отмечает, что здесь „присутствует описание исторического контекста с именами, событиями, странами, культурой и т.д. Очень много места уделяется описанию того, как герой решает те или иные технические проблемы”¹⁹. В то же время критически оценивается „легкость, с которой герой разбирается в совершенно незнакомой ему жизни, интегрируется в тамошнее общество, буквально ногой открывает двери сильных мира того, а те внимательно прислушиваются к его рекомендациям и тщательно их выполняют”²⁰.

Процитированные работы носят, как правило, обзорный характер, и хотя такие исследователи как Л. Фишман, К. Фрумкин и М. Галина опираются на анализ тестов отдельных произведений, их интересуют, прежде всего, социологические и общекультурные аспекты проблемы, тогда как собственно поэтика произведений (сюжет, система персонажей, хронотоп и пр.) практически не рассмотрены. Ранее я опубликовал ряд работ, в которых исследовал сюжетную составляющую и типологию героев-”попаданцев на ВОВ”²¹, но многие аспекты художественной составляющей этих произведений еще не изучены. Предметом исследования в данной статье являются генезис локального жанра „попаданцы на ВОВ” в русле российской фантастики, а целью – анализ направлений его эволюции. Объектом исследования стали многочисленные произведения о „попаданцах на ВОВ” названных авторов, созданные за прошедшее десятилетие.

¹⁷ Vinogradov, Pavel, Marsh „popadancev”, ili Nostal'giya po al'ternative, Tryb dostępu: <http://lgz.ru/article/N13--6316---2011-04-06-Marsh-«popadantsev»15731/> [Dostęp: 17.07.2019]

¹⁸ Zimin Igor, Glezerov, Sergei, Rossijskaya literatura zaputalas' v al'ternativnoj istorii, Tryb dostępu: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/esli_nbsp_by_da_nbsp_kaby_/ [Dostęp: 17.07.2019]

¹⁹ Fishman, Leonid, „Popadancheskaya” fantastika: neuznanoe vypolnenie „social'nogo zakaza”? "Filosofiya obrazovaniya", 2013, № 6 (51), s. 122.

²⁰ Vinogradov, Pavel, Marsh „popadancev”, ili Nostal'giya po al'ternative Tryb dostępu: <http://lgz.ru/article/N13--6316---2011-04-06-Marsh-«popadantsev»15731/> [Dostęp: 17.07.2019]

²¹ Lobin, Alexandr, Velikaya Otechestvennaya vojna kak syuzhet sovremennoj istoricheskoy fantastiki "Filologicheskij klass", 2013, № 3 (33), s. 122–127.

Роман о „попаданцах на ВОВ” в настоящее время представляет собой достаточно эклектичное и сложное образование, что обусловлено, прежде всего, его генезисом. Эти произведения созданы на стыке военно-фантастической прозы, альтернативной истории и собственно „попаданческой фантастики”, поэтому содержат элементы поэтики каждого из этих жанров, что и определяет его художественную специфику.

Первые военно-фантастические романы, в которых „описывались исторически возможные военные конфликты между страной автора и ближайшим враждебным государством”²² появились еще в конце XIX века. Это направление фантастики было широко представлено как в зарубежной, так и в российской, а затем и советской литературе. Наибольшей популярностью пользовались романы А. Конкевича „Крейсер *Русская надежда*” (1886) и „Роковая война 18?? Года” (1887), С. Бекнева „Гибель воздушного флота” (1911) и В. Семенова „Цари воздуха” (1908), Н. Шпанова „Первый удар” (1939) и П. Павленко „На востоке” (1937)²³.

Названия этих произведений дают достаточно полное представление об их содержании. А поскольку в качестве авторов, как правило, выступали инженеры и военные, художественная ценность военных утопий оказалась очень низкой: слабый язык, повышенная идеологизация, схематичность персонажей, политическая конъюнктурность – все эти недостатки, типичные для „фантастики ближнего прицела”, стали причиной того, что сами эти произведения были быстро забыты, а направление военной фантастики в послевоенной советской литературе быстро угасло.

Новый импульс развития военно-фантастический роман получил в русской фантастике 2000-х годов, когда вновь оказалась востребованной тема противостояния России и НАТО. Одним из первых таких произведений стал роман „Истребители” А. Свиридова и А. Бирюкова (1998) о противостоянии русских и американских пилотов в небе Югославии. К числу подобных произведений можно отнести дилогии „Партизаны третьей мировой” А. Колентьева (2011), „Война – 2010” Ф. Березина, „Имперец” А. Конторовича (2014), „Иной вариант” И. Конюшевского (2011), романы Г. Боброва „Эпоха мертворожденных” (2008), „Империя очень зла” К. Мзареулова (2008), О. Верещагина

²² Haritonov Evgeniy, „Bez vojny oni skuchayut...”, Tryb dostępu: http://www.fandom.ru/about_fan/haritonov_08.htm [Dostęp: 17.07.2019]

²³ Gularyan, Artem, Tema gryadushchej vojny v otechestvennoj fantastike, Tryb dostępu: http://samlib.ru/g/gularjan_a_b/gryaduschayawar.shtml [Dostęp: 17.07.2019]

„Никто кроме нас” (2012), Г. Савицкого „Поле боя – Украина” (2009), Н. Побережника „Я вас не звал” (2014) и др. В этих произведениях описаны различные варианты военных действий: от взаимных атомных бомбардировок до партизанской войны против НАТО на территории РФ и бывших советских республик.

В плане содержания военная российская фантастика XXI века заметно отличаются от военно-технических утопий конца XIX и первой половины XX веков, но все же явно продолжает ее традиции: в обоих случаях на первом плане стоят идеи патриотизма и активного противостояния агрессору, реализованные как в пространственных авторских отступлениях, так и в сюжете, где основное место занимает изображение военных действий. Кроме того, большое внимание уделяется детальному описанию оружия и обсуждению военной тактики. Все эти элементы поэтики оказались успешно реализованы и в жанре „попаданцев на ВОВ”, создаваемый в те же годы и отчасти теми же авторами: О. Верещагиным, А. Конторовичем, И. Конюшевским.

Следующим жанром, определяющим поэтику произведений о „попаданцах на ВОВ” стал альтернативно-исторический роман, описывающий реальность, в которой история в один из своих переломных моментов пошла по другому пути. Наибольшую известность он приобрел во второй половине XX века после публикации „Человека в высоком замке” Ф. Дика или „Острова Крым” В. Аксенова, однако первые произведения такого рода были созданы намного раньше: „Вторая жизнь Наполеона” (1917) и „Пугачев-победитель” (1924) М. Первухина, „БЕСЦЕРЕМННЫЙ РОМАН” В. Гиршгорна. И. Келлера, В. Липатова (1928), „Да не опустится тьма” Л. Спрег де Кампа (1939) и др.

В исторической науке альтернативная реальность исследуется в рамках контрфактических моделей²⁴, где рассматриваются возможности или вероятности иного течения исторических событий. Например, „что было бы, если бы Наполеон выиграл битву при Ватерлоо?”²⁵. Возможно также продление жизни какой-либо исторической личности (этот вариант реализовал А. Тойнби в своем эссе об Александре Македонском²⁶) и другие варианты. В фантастике кроме „естественного” случайного изменения хода событий может быть реализован совершенно ненаучный вариант сюжета, когда „в результате

²⁴ Nekhamkin, Valerei, Kontrfakticheskie istoricheskie issledovaniya, Tryb dostępu: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/134125/> [Dostęp: 17.07.2019]

²⁵ Petuhova, Elena, Chernyj, Igor, Sovremennyj russkij istoriko-fantasticheskiy roman: monografiya, Moskva, 2003, 138 s.

²⁶ Tojnbi, Arnold, „Eсли by Aleksandr ne umer togda...”, "Znanie – sila", 1979, № 2, s. 39–42.

вмешательства внешних сил, например пришельцев из будущего, происходит... *разветвление истории*²⁷.

В рамках заявленной темы наибольший интерес представляет именно последний случай, то есть вмешательство в ход истории пришельцами из будущего. Это один из самых востребованных сюжетов „хронопутешествий”, популярных в мировой фантастике второй половины XX века. Но в тот момент фантастов вполне устраивал результат исторического процесса, поэтому идея активной переделки прошлого воспринималась негативно. Этот тезис демонстрируется в таких произведениях как „Конец вечности” А. Азимова, „Патруль времени” П. Андерсона, „Время для мятежника” Г. Гаррисона, „И медные трубы”, „Демон истории” С. Гансовского, „Петля гистерезиса” И. Варшавского, „Похищение чародея” К. Булычева и другие.

В 1990-х годах политическая ситуация резко изменилась и путешествие в прошлое для российских фантастов стало восприниматься прежде всего как возможность „исправить ошибки истории”. Этот сюжет был реализован в романе В. Звягинцева „Одиссей покидает Итаку” (1992), героям которого удалось буквально за три месяца реорганизовать войска, наладить производство нового оружия, поэтому в альтернативной реальности Великая Отечественная война закончилась в середине 1943 г. В следующем романе цикла „Разведка боем” (1996) те же герои переиграли в пользу белых Гражданскую войну, а в 1995 году десант в прошлое с той же целью отправил А. Валентинов в первой трилогии эпопеи „Око силы”.

Но в 1990-х годах идея целенаправленной „оптимизации” хода истории широкого распространения не еще получила, так как в этот период не было главного – привлекательного утопического образа будущего, который могли бы построить путешественники в прошлое. Поэтому российские фантасты конца XX века ограничивались демонстрацией „ошибок” российской истории (как правило 1917 и 1937 годов) и критикой советского строя в целом. Особенно ясно эта концепция прозвучала в творчестве уже упомянутых В. Звягинцева и А. Валентинова, а также К. Булычева („Река Хронос”, 1992), Л. Вершинина „Первый год республики”, 1995) и А. Лазарчука и М. Успенского („Посмотри в глаза чудовищ”, 1997). Что касается темы Великой

²⁷ V. A. Kovalyov, Nashe nepredskazuemoe proshloe: popast' v al'ternativu, "Rossiya i sovremennyy mir", 2014, № 1 (82), s. 145.

Отечественной войны, то она еще не стала достаточно значимой и представлена только несколькими радикально-альтернативными вариантами истории: проигрыш СССР в Великой Отечественной („Тихий ангел пролетел” Ф. Абрамова, „Иное небо” А. Лазарчука, „Полукровка” С. Синякина) или объединение СССР и Германии („По ту сторону” А. Доставалова).

Последней сюжетной составляющей локального жанра „попаданцы на Великую Отечественную войну” является фантастическое допущение, в рамках которого современный человек „попадает” в чужой для него мир. На этой основе было создано множество произведений самых разных жанров, начиная от сатирических „Путешествий Гулливера” Д. Дефо и заканчивая утопиями, такими, например, как „Люди как боги” Г. Уэллса. А наиболее интересный для нашего исследования сюжет с переносом героя в прошлое и создания в нем альтернативной реальности описал Марк Твен в романе „Янки из Коннектикута при дворе короля Артура” в 1889 году.

„Попадание” представляет собой универсальный сюжетный прием, обладающий некоторыми специфическими особенностями:

- герой или группа героев неожиданно переносится в иную реальность;
- они не готовы к этому путешествию и не могут самостоятельно вернуться;
- независимо от места и способа переноса „попаданцы” обязательно сталкиваются с проблемами выживания, адаптации и повышения статуса;
- после успешного вхождения в новый мир они могут более или менее успешно изменять его в соответствии со своим идеалом.

В настоящее время описано множество вариантов „попаданий” не только в прошлое, но и в будущее, в параллельные, фэнтезийные и даже виртуальные миры. Это один из популярнейших трендов фантастики, позволяющий автору реализовать свои идеологические установки, в том числе и на „исправление ошибок”, ставшее особенно актуальным в русской фантастике начала XXI века, когда Великая Отечественная война стала восприниматься как центральное событие советской истории. Также изменилось и само понятие „ошибка истории”, в качестве которой стали восприниматься не только Октябрьская революция, но и развал СССР, а также вообще все события, угрожающие суверенитету и территориальной целостности России. Мотивацию „попаданцев на ВОВ” в наиболее общем виде сформулировал В. Конюшевский, автор тетралогии „Попытка

возврата”: „что я хочу? Ну, что б на войне потерь меньше было... Что еще хочу? А хочу, что б Союз не развалился. И всего, что после развала произошло, не было”²⁸. Желание спасти СССР испытывают далеко не все „попаданцы”, но стремление помочь предкам присутствует обязательно и является их главным мотивом.

И здесь на первый план выходит личность самого „попаданца”, который „воплощает именно связь настоящего времени с прошлым, причем является транслятором в прошлое как актуальных ценностей, так и актуальных технических навыков... он предлагает новые, *актуализированные* знания, политические, управленческие и технологические решения”²⁹. Более того, он „вынужден принимать гораздо более широкие обязательства и ответственность, расширять кругозор, сам создавать новую реальность”³⁰, то есть – выступать в роли модернизатора общества. Основная часть „попаданческой” литературы базируется на представлении о некотором превосходстве современного человека над предками, как более информированного и креативного. Именно такая личность в определенных обстоятельствах способна радикально изменить ход истории.

Художественный прием переноса героя в прошлое требует от автора знания истории. Это особенно важно в случае „попадания” героев в относительно известные исторические периоды, где одинаково нежелательны как слабое знание предмета, так и неумеренная увлеченность историзацией: „чрезмерное увлечение "заклепками" уничтожает книгу. Необходим баланс между исторической достоверностью и художественной реальностью. Зачем подробно описывать количество нашивок и расположение наград, если это не создает атмосферы?” - полагает писатель А. Ивакин³¹.

Описание процесса „попадания” служит прекрасной основой для создания увлекательной фабулы, но пределы авторской фантазии здесь жестко ограничены необходимостью соблюдения хотя бы видимости правдоподобия. Для решения проблем первичной легализации авторы произведений о „попаданцах на ВОВ” используют различные приемы. Наш современник может быть перенесен в виде чистого сознания в

²⁸ Konyushevskij, Vladislav, Popytka vozvrata, Tryb dostępu: <https://www.litmir.me/br/?b=35964&p=17> [Dostęp: 17.07.2019]

²⁹ Fishman, Leonid, *Popadancheskaya fantastika: neuznannoe vpolnenie social'nogo zakaza?* "Filosofiya obrazovaniya", 2013, № 6 (51), s. 22.

³⁰ Fishman, Leonid, *Popadancheskaya fantastika: neuznannoe vpolnenie social'nogo zakaza?* "Filosofiya obrazovaniya", 2013, № 6 (51), s. 122. – 119-124., s. 122–123.

³¹ Ivakin, Alexei, Vstavaj, strana ogromnaya! Velikaya Otechestvennaya v fantastike: patriotizm ili priklyuchalovo? Tryb dostępu: <http://old.mirf.ru/Articles/art5178.htm> [Dostęp: 17.07.2019]

чужое тело, либо в собственном теле, в одиночку, или в группе. Если автор предполагает реализовать вариант активной переделки истории, его герой должен занять достаточно сильную позицию в обществе, например, перенестись в тело „предка”, а затем сделать головокружительную карьеру, как, например, герой К. Найтова в романе „День не задался”, который начал войну в звании лейтенанта ВВС, а закончил маршалом, что позволило ему реорганизовать советскую авиацию и выиграть войну на год раньше.

Другой вариант – связаться с руководством страны и доказать свое иновременное происхождение. В этом случае автору следует снабдить героя артефактами из будущего, или же „попаданец” должен обладать, во-первых, достаточными конкретными знаниями, а во-вторых, – иметь возможность их продемонстрировать людям, обладающим определенной гибкостью мышления и властью для принятия ответственных решений („Первым делом самолеты” А. Баренберга, „Вчера будет война” Е. Буркатовского, „Ольга” В. Кононюка и др.)

Если же авторы ограничиваются изображением боевых действий с участием своего героя, они, как правило, предпочитают отправлять своих героев на оккупируемую территорию, где в суете отступления им легче затеряться, найти брошенные оружие, документы и форму, а также избежать несвоевременной встречи с сотрудниками НКВД. Эти варианты, принципе, не исключают друг друга: во многих произведениях (С. Буркатовский „Вчера будет война”, А. Рыбаков „Переиграть войну”, А. Поселягин „Я – истребитель”, А. Дроздов „Непрощенные” и др.) героям удается и передать необходимую информацию, и принять непосредственное участие в боевых действиях, применяя известные им тактические разработки будущего.

К сожалению, объем данной статьи не позволяет осуществить полноценный анализ сюжетного пространства произведений о „попаданцах на ВОВ”. Общий обзор содержания данного корпуса произведений позволяет только сделать вывод об высокой степени эклектичности жанра и его внутренней противоречивости, обусловленной сложным генезисом и многообразием авторских интенций. Практически невозможно создать художественно убедительный гибрид альтернативно-исторического и приключенческого романа о попаданце, где герой мог бы сделать успешную карьеру, много и успешно воевать, при этом мотивированно меняя историю. Автор, кроме того, должен также

представить исторически достоверную и патриотически переосмысленную картину Войны.

Художественная неубедительность „попаданческой” литературы о Великой Отечественной войне заложена в ее эклектичной жанровой природе и была очевидна с момента возникновения. Писатель С. Лукьяненко еще в 2010 г. иронически оценивал тот факт, что „фантасты пачками отправляли народ в 1941 год - и фашистская Германия проигрывала войну в считанные месяцы”³². Б. Невский в 2012 году организовал дискуссию „Вставай, страна огромная! Великая Отечественная в фантастике: патриотизм или *приключалово?*”, где отметил, что „слишком часто, качаясь столь непростой и зачастую болезненной темы, наши фантасты сочиняют всего лишь легковесный экшен *на вечерок*, шапкозакидательскую *альтернативу* или цинично пытаются ревизовать историю”³³.

Закономерная для массовой литературы установка на остросюжетность, предопределяет наличие некоторых сюжетных штампов, весьма уязвимых для критики, как например презумпция повышенной эффективности попаданца, который в частности, может „бить врага малой кровью, использовать засады, действовать смело, вести за собой отряды окруженцев и создавать из них боеспособные части, решать вопросы снабжения, вооружения – это задача не под силу каждому генералу РККА”³⁴. Кроме того, легкость, с которой „попаданцы” совершают свои подвиги, косвенным образом принижает подвиг предков, одержавшим Победу ценой огромных потерь и большого напряжения сил.

Отмеченные недостатки стали причиной того, что „попаданцы на ВОВ”, несмотря на их многочисленность, по-прежнему остаются именно локальным жанром, пользующимся успехом только среди узкого круга его поклонников. Что касается эволюции данного жанра, то говорить о ней достаточно сложно, так как развитие сюжетного пространства идет прежде всего по экстенсивному пути: расширение номенклатуры „попаданцев” (девушка, подросток, сын Сталина), обстоятельства переноса в прошлое (в виде сознания, в своем теле, в группе) и, прежде всего, различные рода войск: попаданец-диверсант, попаданец-летчик, танкист, подводник, пограничник... В

³² Luk'yanenko, Sergei, Popadancy u Stalina, Tryb dostępu: <http://www.izvestia.ru/news/362106> [Dostęp: 17.07.2019]

³³ Nevskij, Boris, Vstavaj, strana ogromnaya! Velikaya Otechestvennaya v fantastike: patriotizm ili *priklyuchalovo?* Tryb dostępu: <http://old.mirf.ru/Articles/art5178.htm> [Dostęp: 17.07.2019]

³⁴ Ahmadiev, Farit, *Popadancy ili fenomen zhanra al'ternativnoj istorii v sovremennoj literature*, Tryb dostępu: <https://klauzura.ru/2016/11/farit-ahmadiev-popadantsy-ili-fenomen-zhanra-al'ternativnoj-istorii-v-sovremennoj-literature/> [Dostęp: 17.07.2019]

целом, приходится признать, что, оставаясь в рамках описанного канона, создать что-то качественно новое практически невозможно.

В конечном итоге в рамках общего сюжета „попаданцы на ВОВ” можно выделить два основных направления: альтернативно-историческое, где на первый план выходит описание процесса модернизации армии и промышленности СССР, основанное на концепции возможности преобразования истории извне за счет „послезнаний” хорошо информированного „попаданца” (А. Баренберг, В. Кононюк, К. Найтов); либо героико-приключенческое, где „попаданец” совершает ряд головокружительных подвигов, успешно помогая предкам громить врага (А. Конторович, Ю. Корчевский, А. Рыбаков). В частности, отставной офицер ФСБ „дядя Саша” уже в первом романе цикла „Черные бушлаты” убил немецкого генерала и захватил портфель с секретнейшими документами, взорвал два склада с боеприпасами и уничтожил огромное количество гитлеровцев, в том числе – три группы хорошо обученных егерей.

Некоторые авторы пытаются выйти за рамки, навязанные жанром, но эти попытки требуют отказа от многих устойчивых штампов: от супергероя в главной роли, сотен поверженных врагов и обязательной переделки истории. Поэтому в последние годы в общем ряду выделилось несколько произведений, построенных на сознательном отрицании сложившегося канона. К их числу можно отнести романы Н. Берга „Леха”, А. Ивакина „Мы погибнем вчера”, А. Шевцова „Мы из будущего”, Ю. Корчевского „Пилот штрафной эскадрильи”, В. Полищука „Зенитчик”, Р. Юрова „Миг-перехватчик” и др. Героям этих произведений не удастся оказать существенного влияния на ход войны, они не создают новой боевой техники и даже не поют песен из будущего, как это делали герои В. Конюшевского или А. Поселягина.

Например, Н. Берг в романе „Лёха” отправил в 1941 год рядового российского обывателя поколения 2000-х: менеджера по продажам, не служившего в армии, плохо знающего историю и вовсе не стремящегося к участию в войне. Случайно провалившись в прошлое, Леха прибивается к группе окруженцев, но его пляжная одежда, нетипичная упитанность и нелепое в данных условиях поведение сразу привлекают внимание. Поняв, что перед ними человек из будущего, советские бойцы принимают решение доставить его к командованию вместе с имеющимся у него айфоном в качестве доказательства. Однако осуществить этот план им не удастся: группа попадает в плен, затем бежит из него, но

артефакты из будущего оказались потеряны, а сами окруженцы вместе с Лёхой безнадежно застряли в глубоком немецком тылу и присоединились к партизанскому отряду. Несмотря на отсутствие громких подвигов (самым серьезным боем стало уничтожение одного сломанного бронетранспортера с одним немцем внутри) роман получился достаточно динамичным. При этом, все их действия в тылу носят скорее случайный характер, а потомок Лёха (в отличие от героев А. Конторовича или А. Рыбакова), оказывается обузой для „предков”.

В этом романе ведущим сюжетным мотивом оказывается психологическое и мировоззренческое преобразование потомка, который в процессе месячных скитаний проникся искренним уважением к советским людям. Итоговый вывод, к которому подводит героя автор: „и раньше люди не дурнее нас жили <...> Не верилось ему теперь, что одним махом он все исправит. Просто потому, что неясно, что за мах должен быть и какое оно – измененное все?”³⁵ – является по сути базовой концепцией и Н. Берга и других авторов этого направления.

Демонстрации данного тезиса посвящено фактически все произведение. И в первую очередь Н. Берг разрушил расхожий штамп о пользе Послезнания потомков: „они все время ожидали от него, от Лехи, каких-то невиданных откровений и суперзнаний... сам-то Леха понимал, что ему сказать нечего... Про тот же Сталинград Леха помнил, что там немцы конкретно попали, но было это в сорок втором или сорок третьем году – ни за что бы не смог сказать точно. Опять же – что проку?”³⁶.

В этом произведении отчетливо звучат полемические и даже пародийные ноты, но задача автора представляется более важной, чем разрушить наиболее одиозные штампы и повысить степень реализма в изображении Великой Отечественной войны. Анализ сюжета приводит к выводу, что Н. Берг целенаправленно снижает роль фантастической составляющей сюжета, который приближается по смыслу к жанру военной прозы. Введение в число персонажей человека из будущего мало влияет на ход событий и становится скорее приемом сокращения дистанции между прошлым и настоящим.

А. Ивакин в романе „Мы погибнем вчера” отправил в прошлое большую группу „поисковиков”, занятых поиском и захоронением погибших бойцов. Они, в отличие от

³⁵ Berg, Nikolai, Lekha, Tryb dostęp: <http://rubook.org/book.php?book=351292&page=17> [Dostęp: 20.07.2019]

³⁶ Berg, Nikolai, Lekha, Tryb dostęp: <http://rubook.org/book.php?book=351292&page=19> [Dostęp: 20.07.2019]

Лёхи, были подготовлены несколько лучше и готовы были принять участие в боях, а кроме, того попытались связаться с руководством, чтобы поделиться своими знаниями о будущем. Но автор предпочел придерживаться суровой сюжетной логики, построенной на отличном знании реалий боев на Ленинградском фронте 1942 года, вследствие чего все его герои были убиты за несколько дней. В итоге, как писал рецензент В. Шишкин: „получилось довольно реалистично, без излишней мишуры и рафинированности, напыщенности и пафоса. Показывая "окопную правду", автор неоднократно повторяет мысль о необходимости сохранения памяти о нашем прошлом”³⁷.

Аналогичные романы создали Ю. Корчевский, В. Полищук и Р. Юров. Их герои также не совершили громких подвигов, не предупредили Сталина и в целом ничем особенным не превзошли своих предков, но смогли адаптироваться в прошлом и честно воевали в рядах Красной армии.

Таким образом, попытка качественно повысить художественный уровень произведений о „попаданцах на ВОВ” хотя бы в части правдоподобия сюжета автоматически приводит к выходу за рамки „попаданческого” жанра и данные произведения скорее можно отнести к жанру военно-исторической прозы, где фантастическое допущение с хронопереносом служит исключительно для усиления психологического эффекта присутствия. В настоящий момент популярность „военных попаданцев” несколько снизилась по сравнению с 2010–2015 гг., а сам жанр в целом заметно эволюционирует от альтернативной истории к исторической прозе.

Bibliography

Ahmadiev, Farit, „Popadancy” ili fenomen zhanra al'ternativnoj istorii v sovremennoj literature, Tryb dostępu: <https://klauzura.ru/2016/11/farit-ahmadiev-popadantsy-ili-fenomen-zhanra-alternativnoj-istorii-v-sovremennoj-literature/> [Dostęp: 17.07.2019]

Vinogradov, Pavel, Marsh „popadancev”, ili Nostal'giya po al'ternative, Tryb dostępu: [http://lgz.ru/article/N13--6316---2011-04-06-/Marsh-"popadantsev»15731/](http://lgz.ru/article/N13--6316---2011-04-06-/Marsh-) [Dostęp: 17.07.2019]

Berg, Nikolai, Lekha, Tryb dostępu: <http://rubook.org/book.php?book=351292&page=17>

³⁷ Shishikin, Vitalei, Na vojne kak na vojne, Tryb dostępu: <http://old.mirf.ru/Reviews/review3805.htm> [Dostęp: 17.07.2019]

[Dostęp: 17.07.2019]

Galina, Maria, Vernut'sya i peremenit', Tryb dostęp: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2017/4/vernutsya-i-peremenit.html> [Dostęp: 17.07.2019]

Gularyan, Artem, Tema gryadushchej vojny v otechestvennoj fantastike, Tryb dostęp: http://samlib.ru/g/gularjan_a_b/gryaduschayawar.shtml [Dostęp: 17.07.2019]

Zimin Igor, Glezerov, Sergei, Rossijskaya literatura zaputalas' v al'ternativnoj istorii, Tryb dostęp: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/esli_nbsp_by_da_nbsp_kaby_/ [Dostęp: 17.07.2019]

Ivakin, Alexei, Vstavaj, strana ogromnaya! Velikaya Otechestvennaya v fantastike: patriotizm ili „priklyuchalovo”? Tryb dostęp: <http://old.mirf.ru/Articles/art5178.htm> [Dostęp: 17.07.2019]

Kovalyov, Victor, Nashe nepredskazuemoe proshloe: popast' v al'ternativu, "Rossiya i sovremennyj mir", 2014, № 1 (82), s. 141-161.

Kovtun, Elena, Fantastika v zerkale chitatel'skich ozhidaniy, "Studia polonoslavica", Moskva, 2014, s. 379-403.

Konyushevskij, Vladislav, Popytka vozvrata, Tryb dostęp: <https://www.litmir.me/br/?b=35964&p=17> [Dostęp: 17.07.2019]

Lobin, Alexandr, Velikaya Otechestvennaya vojna kak syuzhet sovremennoj istoricheskoj fantastiki, "Filologicheskij klass", 2013, № 3 (33), s. 122–127.

Luk'yanenko. Sergei, Popadancy u Stalina Tryb dostęp: <http://www.izvestia.ru/news/362106> [Dostęp: 17.07.2019]

Nevskij, Boris, Vstavaj, strana ogromnaya! Velikaya Otechestvennaya v fantastike: patriotizm ili „priklyuchalovo”? Tryb dostęp: <http://old.mirf.ru/Articles/art5178.htm> [Dostęp: 17.07.2019]

Nekhamkin, Valerei, Kontrfakticheskie istoricheskie issledovaniya, Tryb dostęp: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/134125/> [Dostęp: 17.07.2019]

Petuhova, Elena, Chernyj, Igor, Sovremennyj russkij istoriko-fantasticheskij roman: monografiya, Moskva, 2003, 138 s.

Tojnbi, Arnold, „Esli by Aleksandr ne umer togda...”, "Znanie – sila", 1979, № 2, s. 39–42.

Fishman, Leonid, „Popadancheskaya fantastika: neuznannoe vypolnenie *social'nogo zakaza*”? "Filosofiya obrazovaniya", 2013, № 6 (51), s. 119-124.

Frumkin. Konstantin, Al'ternativno-istoricheskaya fantastika kak forma istoricheskoj pamyati, "Istoricheskaya ekspertiza", 2016, № 4, s. 17-28.

Haritonov Evgeniy, „Bez vojny oni skuchayut...”, Tryb dostępu:

http://www.fandom.ru/about_fan/haritonov_08.htm [Dostęp: 17.07.2019]

Shishikin, Vitalei, Na vojne kak na vojne, Tryb dostępu:

<http://old.mirf.ru/Reviews/review3805.htm> [Dostęp: 17.07.2019]

Катерина Сергіївна Гончаренко
Kateryna Serhiivna Honcharenko

Національного педагогічного університету імені М.П.

Драгоманова

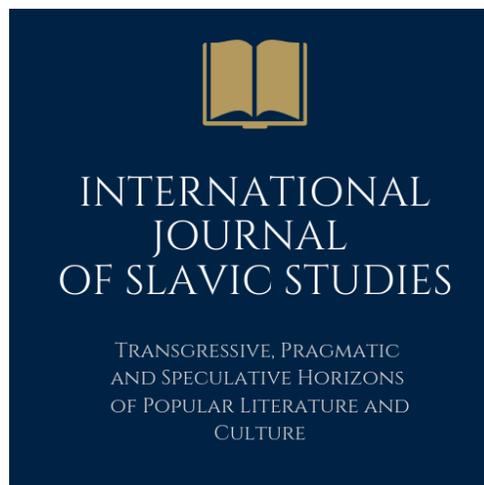
Україна, м. Київ

National Pedagogical Drahomanov University in Kyiv

agneshka13@gmail.com

ORCID 0000-0003-1162-9464

<https://doi.org/10.34768/A3K6-4J11>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Воєнне кіно в об'єктиві Дельозіанської часової тріади:

Війна як пам'ять, подія та образ

War cinema through Deleuze's *time triad* lens:

war as memory, an event and a picture

Abstract

War cinema occupies a special place in the structure of cinematography. Its specificity lies in the subject matter itself, which is the basis of the plot, idea, expression, namely war. Modern cinema with its advanced technical means with the ability to create special effects, additional means of expression tries to convince the viewer that the concept of war is transformed, changed. In this article we will try to show that, first of all, the concept of war itself remains unchanged. Thanks to J. Deleuze's „time triad”, we will try to unravel the specifics of war film by integrating each film concepts: event, memory, time. And so, let's try to come to the conclusion that war is always an event that happens in time and which the viewer actualizes by watching, and the film maker - shooting a movie about war. Accordingly, each of them triggers the memory of a historical or individual, but one that shapes the duration of the event. War cinema is an actualization of some specific event in the memory matrix. An event that does not disappear in the past but unfolds into a permanent future through reminiscences and images of it. Thus, war cinema is a circulation of images of individual war events, as well as the unfolding and proclamation of all the diversity and multiplicity of variations of the war itself.

Key words: war movie, event, memory, time, actuality, actualization, virtual, reality.

Ключові слова: воєнне кіно, подія, пам'ять, час, актуальність, актуалізація, віртуальне, реальність

Беззаперечним залишається той факт, що робота „Кіно-1” та „Кіно-2” Ж.Дельоза рясніє множинністю персоналій, режисерських робіт чи напрямків кінематографу. Для нашого дослідження, у першу чергу, цікавість становлять властивості системи образів, яку проблематизує мислитель, у їх зв'язку з іншими концептуалізаціями часу. Зв'язок представлених часових образів з конкретними персоналіями та напрямками, пропонованими саме автором „Кіно” не становить для нашого розгляду першочергової важливості, оскільки даний зв'язок ми будемо встановлювати на ґрунті сучасного кінематографу, а саме - сучасних воєнних фільмів.

Топологія актуальне-віртуальне є важливою для часової концепції Ж. Дельоза. Незадовго до його смерті була опубліковано стаття „Актуальне та віртуальне”³⁸, у якій він підсумував головні аспекти такого поділу. Специфіка дельозіанського підходу полягає у протиставленні віртуальному не реального, а актуального. Оскільки, у протиставленні реальному, віртуальне визначається як можливе, що, на думку мислителя, є недоречним. У власній топології Ж. Дельоз не ототожнює віртуальне та можливе. Віртуальне - не форма тотожності такому концепту як можливе. Віртуальне - ознака ідеї, але ідеї як множинності, що виключає тотожність. Таке визначення ідеї означає, що вона постійно знаходиться у русі та трансформується, отже її визначення ніколи не може бути завершеним. Поряд з цим, вона існує постійно та актуалізується за потреби. „Віртуальний образ (чистий спогад) не є ні психологічним станом, ні свідомістю: він існує за межами свідомості, в часі, і нам ні до чого доводити віртуальну присутність чистих спогадів у часі, як і не варто обґрунтовувати актуальне існування об'єктів, що не сприймаються, в просторі. В оману нас вводить та обставина, що образи-спогади і навіть образи-мрії або мрії невідступно переслідують свідомість, неодмінно наділяє їх примхливим або нерівним характером, так як вони актуалізуються відповідно до швидкоплинної потреби”³⁹. Це фактично є першою та головною характеристикою, що пронизує все воєнне кіно: тематика та варіації теми війни є невичерпними та множинними, а відповідно вони повсякчас реалізують свою

³⁸ Deleuze G. (1968), *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 384 p.

³⁹ Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 191.

віртуальну сутність, що має відголоски в різних фільмах, об'єднаних спільною ідеєю: „війна”.

Що мається на увазі? Тривалий час в кінематографі існувала думка, що кіно з його технічними засобами та їх можливостями, тим чи іншим чином намагається переробити, а потім відобразити всі навколишні реалії. Однак, сьогодення не підпадає під цей критерій. Сучасне кіно розчиняє будь-що очевидно реальне, конкретне чи особистісне, та художніми методами, кінематографічними засобами передає саме віртуальне, що звертається до зв'язків „реальності” з актуальним світом, який рясніє обривками образів, фрагментами марень, що граничать зі справжніми подіями на тлі. Віртуальне є реальним як сукупність диференційованих елементів та їх зв'язків. Наслідком класичного співставлення віртуального з реальним є протиріччя, яке полягає у тому, що минуле і теперішнє не розрізняються як рівноцінні. Таким чином, наголос Ж. Дельоз ставить на можливості розрізнення між віртуальним та актуальним, що пов'язане з розрізненням минулого та теперішнього, які є рівноцінними. Більш того, в „Кіно-1”, Ж. Дельоз акцентує увагу на тому, що: „кіно – [фактично єдиний] простір співіснування неспівмірних світів, неспівмірний з тим часом, який «тече» з минулого, оминаючи сьогодення, в майбутнє, формуючи єдину вісь часу, де світ в кожен момент єдиний і становить єдність”⁴⁰. І саме тому французький інтелектуал критикує феноменологічний підхід до розуміння часу. Адже в ньому „...є тільки теперішнє [так зване «тут-і-зараз»], що сполучає в собі спогад минулого і передчуття майбутнього, сам же час є (як нерозривна єдність часу сприйняття і часу сприйнятого). Іншими словами, акт сприйняття розміщений в часі точно так же, як в явищі виявляє себе сприйняте, а в акті рефлексії за сприйняттям і сприйнятим закріплюється один і той же момент часу”⁴¹.

Час рухається за двома напрямками: даючи пройти теперішньому та стримуючи минуле. Ж. Дельоз, вслід за Анрі Бергсоном, чітко розрізняє минуле та теперішнє, вважаючи, що „минуле співіснує з теперішнім як рівноцінне, а не є лише минулим теперішнього” (Deleuze; 1968). Якщо ми поглянемо на воєнні фільми, то зможемо побачити, що незалежно від того, коли саме відбувалася та чи інша подія, яку зображено на екрані (чи й не відбувалася), війна завжди буде війною. Не можна сказати, що то була

⁴⁰ Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 16.

⁴¹ Там же. P. 16.

погана війна, а це хороша: не можна винести якихось оціночних суджень та часових визначень, оскільки воєнна подія завжди буде „тут-і-зараз”, як момент актуального.

Отже, відношення між минулим і теперішнім - це відношення між віртуальним та актуальним. Процесом віртуального є актуалізація. Актуалізація має два аспекти: актуальний образ теперішнього, що минає, та віртуальний образ минулого, що стримується. Таким чином минуле зберігає себе у віртуальному. „...в кіно образ-спогад це не просто flashback або його можливість. Flashback – це актуалізація спогаду. Образ-спогад має безпосередній зв'язок з минулим в будь-який момент сприйняття (тобто цей образ є чистою віртуальністю), але лише кіно дозволяє йому кристалізуватися, досягнувши нерозрізненості реального і уявного, сьогодення й минулого, актуального і віртуального”⁴².

Віртуальне - це усе, що ніколи не було актуальним – чисте минуле, що ніколи не було теперішнім. Воно визначається через категоріальну пару ясність-неясність та складається з множин й сингулярностей. Віртуальне - це проблема, актуальне – рішення. Таким чином, постановка проблеми - це рух від актуального до віртуального, а спроба вирішення, розв'язання проблеми – від віртуального до актуального. Досить яскраво процес актуалізації унаочнено у фільмі „Суд над Богом”⁴³. Попри діалогічну форму та спроби героїв визначити те чи винен Бог, чи ні, сюжет фільму ґрунтується на воєнних подіях Другої світової, а саме - на знищенні євреїв в концтаборах. Глядач, що сам актуалізує це минуле, має змогу зануритися у невичерпність всіх тих можливостей, які несе в собі війна. Водночас, фільм дає змогу усвідомити існування всієї тієї палітри нещадних для людства подій ще з часів створення світу. І не важливо, що на перший план фільму виносяться постаті героїв, які зосереджені на бажанні досягнення якісного фіналу-висновку, якого фактично не має, оскільки незалежно від вироку, який вони виносять Богові, все ж їх знищують в газовій камері, а наступним витком продовження актуалізації віртуального – ми бачимо кадр, де туристи відвідують „місце пам'яті загиблим під час воєнних подій часів Другої світової”.

Варто зупинитися ще на окремому моменті. Для Ж. Дельоза є принциповим розрізнення „суб'єкта сприйняття кіно” та „усвідомлюючого суб'єкта” (суб'єкта, що

⁴² Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 17.

⁴³ TV Movie. (2008), *God on Trial*.

здійснює рефлексивні акти)⁴⁴. Суб'єктом сприйняття може стати той, хто пропускає через себе образи слабкої інтенсивності (це ті образи, де час не може виявити себе „тут і зараз”, в момент фіксації явища, але завдяки яким можна зафіксувати зміни в сприйнятті). Усвідомлюючим же суб'єктом постає той, хто здатен час конститується свідомістю, тобто здатен мислити час як серію моментів „тепер”, в кожен з яких постійно втрачається минуле і ніяк не може наступити майбутнє. Таким чином, усвідомлюючий суб'єкт це такий собі суб'єкт, який занурився в смисл та застиг на моменті.

Віртуальне являє собою певну мембрану, що існує у якості неперервності, дискретності та обволікання. Віртуальне та актуальне містяться у плані іманенції, у свідомості суб'єкта. Онтологічно актуальне пов'язане з об'єктами, а віртуальне з образами. Віртуальне, за визначенням, тяжіє до еону, а актуальне - до хроносу. Оскільки, перший синтез часу пов'язаний з хроносом, а третій – з еоном. Другий же синтез пов'язаний пам'яттю, як минулим, віртуальним та, відповідно, таким, що співвідноситься з минулим еону. Таким чином, третій синтез - це майбутнє еону, а другий синтез – його минуле. В канві кінематографічного тексту минуле виступає полем діяльності для „містифікаторства” або „міфологізаторства”. Це своєрідний тип роботи з реальністю, в результаті якої, створюється насичений міф, формується особиста утопія, розповідь про свої мрії та ідеали.

Віртуальне відсилає до актуального, як до іншої речі, а віртуальне кристалізується разом з актуальним. У результаті кристалізації, відмінності між актуальним та віртуальним розмиваються й формується „образ-кристал”⁴⁵. Отже, не існує абсолютно актуальних об'єктів, актуальне тісно пов'язане з віртуальним. Актуальне може ставати віртуальним, а віртуальне актуальним. Образи, що містяться у теперішньому та минулому, за допомогою синтезу нашої свідомості, проникають та доповнюють один одного. Прикладом частки актуального є сприйняття, а віртуального – згадування, яке є віртуальним двійником актуального.

Отже, віртуальне співвідноситься з чистим минулим, як минулим еону, відповідно воно є тотожним другому синтезу, а актуальне співвідноситься з хроносом й першим синтезом. Третій синтез, як вічне повернення, у свою чергу, є іншою частиною еону – майбутнім. Події у еоні розтягуються між минулим й майбутнім, першим та третім

⁴⁴ Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p.

⁴⁵ Deleuze G. (1983). *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p.

синтезами, віртуальним та вічним поверненням. Саме подія дає змогу створити той самий „творчий міф” (наприклад, фільм) роблячи видимим віртуальне для глядача та актуалізуючи його в оголеному заціпенінні теперішнього.

Пам'ять як віртуальне. В основі розгляду Ж. Дельозом пам'яті, лежить концепція Анрі Бергсона, в якій він показує принципову відмінність між минулим та теперішнім. У роботі „Творча еволюція. Матерія та пам'ять”⁴⁶, говорячи про *Matièreet Mémoire* він виступає проти обмеженості крайніх форм матеріалізму та ідеалізму. Ідеалізм, на його думку, зводить матерію до уявлення, а матеріалізм до речей. Вирішити це протиріччя Бергсон намагається через феномен „пам'яті”. Минуле не може існувати тільки у якості чистини теперішнього. А. Бергсон стверджує, що має існувати чисте минуле, в рамках якого ми вже повертаємось до якогось конкретного минулого, що вириває перед нами в якості конкретного спогаду. Воно безперервно збільшується за рахунок теперішнього, яке випадає у нього. Пам'ять є послідовністю минулого, його поєднанням. Вона перешкоджає становленню моментів як таких, що зникають та з'являються у вигляді теперішнього. Пам'ять скорочує множину моментів „тепер”, є основою суб'єктивного сприйняття. Вона знаходиться на перетині матерії та свідомості. Свідомість існує, у першу чергу, в якості пам'яті, а не у якості раціонального споглядання. Специфічність даного підходу ми можемо побачити на прикладі чергового воєнного фільму, а саме фільму „Аустерліц”. Основою сюжету та майданчиком для спостереження є музеїфікований простір „колишнього” концтабору. Ми акцентуємо увагу саме на „колишньому”, але чи бувають колишніми концтабори? З перших кадрів фільму можна помітити, що начебто так. Меморіал, музеїфікований простір, який призначений для того, аби бути відвідуваним туристами, аби бути належним усім тим незліченим людям, які туди потрапляють. На цьому майданчику люди поводять себе так, ніби це звичайне місце відпочинку, розваг: розмовляють, сміються, граються діти. На їх обличчях відсутні сльози, емоції, негативні переживання. Хоча, здавалося б, вони тут-і-зараз мають відчутти весь той біль і страждання, які спричинила війна... В іншому кадрі ми маємо змогу спостерігати за головним героєм, що в післявоєнний час намагається знайти свою матір. Він переглядає документальний фільм, в якому могли зафіксувати його матір після того, як їх розлучили. Під час перегляду він звертає увагу на те, що всі обличчя на плівці позбавлені емоцій,

⁴⁶ Bergson H. (2013). *L'évolution créatrice*. Paris, 498 p.

витримані, навіть спокійні. Люди йдуть на роботу, прогулюються по площі, сидять в кафетерії. Але, знову ж таки, здавалося б війна!? Свідомість головного героя, в якій сформувався певний образ щодо воєнних подій, не погоджується з тією раціоналізацією, яку він спостерігає на екрані. Тому він ще раз переглядає даний фільм, і саме тоді починає вловлювати нотки відчаю в очах вимушених акторів даного документального кіно, їх тремор рук чи мимовільне озирання. І це дійсно мало місце бути. Оскільки, як з'ясувалося пізніше, знімальний майданчик було оточено військовими з автоматами, а людям наказано вести себе природно для того, аби засвідчити, що за воєнних подій люди живуть добре. Таким чином, не обов'язково проходити воєнні події, не обов'язково вдягати траур, коли відвідуєш меморіал. Можна стати відвідувачем, туристом в музеїфікованому просторі на місці колишнього концтабору (фільм С. Лозниці – „Аустерліц”⁴⁷). В будь-якому випадку образ про відповідні воєнні події, який сформувався у людини, буде переважати над тим, що вона побачить безпосередньо. Відповідно, її емоції вона буде переживати саме ті, які зумовлює її свідоме бачення.

На даному етапі варто зазначити, що Ж. Дельоз все ж залишається не байдужим до цього питання, і тому ми знаходимо в нього більш прискіпливий аналіз бергсонівського розуміння пам'яті. А саме. Ж. Дельоз звертає увагу на те, що фактично будь-який фільм, який створюється купою людей, може бути побудований саме на основі таких от сформованих образів, а не конкретних подій. І це в жодному випадку не буде свідченням неправдивості чи недостовірності. На думку мислителя коли ми читаємо книгу, дивимося виставу або розглядаємо картину, а тим більше „якщо ми самі є автором, може розпочатися наступний процес: ми формуємо полотнище перетворення [полотно-перевертень], на якому створюємо свого роду трансверсальний континуум (тобто формуємо схему взаємозв'язків між декількома полотнищами), а також будуємо між цими полотнищами безліч нелокалізованих відносин, тим самим ми виділяємо нехронологічний час. Ми вичерчуємо якесь полотнище, яке проходить крізь інші, схоплюючи і продовжуючи траєкторію точок, еволюцію регіонів”⁴⁸. Для самого кіно, формування за таким принципом є ризиковою справою, оскільки його автор може потерпіти невдачу: „в кінці кінців ми воскрешаємо який непотрібний пил, купу беззмістовних відрізків, або й

⁴⁷ Loznitsa S. (2016), *Austerlitz*.

⁴⁸ Deleuze G. (1983). *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p. – P. 219.

сформуємо лише узагальнення, що складаються з одних подоб. Завдяки цьому формується ціла область псевдоспогадів, якими ми самі себе обманюємо або ж намагаємося обдурити інших”⁴⁹.

Без пам'яті ми не можемо перейти від даних відчуттів до уявлень. Цією концепцією А. Бергсон намагається подолати дуалізм Р. Декарта, який стверджує несумісність мислення та протяжності. Для цього потрібно мислення замінити поняттям пам'яті. Таким чином, пам'ять прирівнюється до свідомості та стверджує зв'язок теперішнього з минулим. Завдяки пам'яті існує можливість сприйняття послідовностей, що функціонують у тривалості.

Тривалість - це внутрішня організація елементів, синтез станів свідомості. Щодо Ж. Дельоза, то його цікавить процес переходу тривалості в режим пам'яті. Згідно Бергсону, тривалість має дві основні характеристики: неперервність та неоднорідність. Бергсон розглядає тривалість як множинність, котра визначає віртуальне. Пам'ять, в свою чергу, являє собою співіснування розрізнення у віртуальному. Отже, пам'ять - це тривалість у цілісності, чиста тривалість, а тривалість є тим, у чому існує рух. Кожний момент часу відноситься до руху, спрямованого на матерію, руху відособлення, або до руху, що спрямований на тривалість, руху напруги. Тривалість - це якісне розрізнення, змінення по відношенню до себе. Тривалість, на думку Ж. Дельоза, визначається не стільки послідовністю, скільки співіснуванням. Таким чином, філософ характеризує феномен пам'яті, який розглядав А. Бергсон, як співіснування усіх ступенів розрізнення у певному різноманітті. Пам'ять - це розрізнення, а матерія - повторення. Тривалість - внутрішнє, а простір - зовнішнє. Це два типи множин – протидія якісного та кількісного різноманіття⁵⁰. Таким чином, пам'ять у Дельоза співвідноситься з минулим та віртуальним. Адже, є співіснуванням множинності. Тривалість, у свою чергу, пов'язана з еоном, як протилежна простору, яким характеризується хронос. Еон є якісною множиною, а хронос виступає у вигляді кількісного різноманіття.

За Ж. Дельозом, теперішнє постійно ділиться на минуле й майбутнє. Об'єкт є або зрізом тривалості, або це миттєвість теперішнього. Таким чином, він не може мати зв'язків з іншим об'єктом. Теперішнє - це одиничне співіснування теперішніх, воно не надає такої

⁴⁹ Там же. Р. 219.

⁵⁰ Deleuze G. (1993). *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses, P. 5. 14.

можливості. Отже, зв'язки можуть існувати тільки у віртуальному, в пам'яті. У „Розрізненні та повторенні” Дельоз стверджує, що „віртуальний об'єкт є сутнісно минулим”⁵¹. Але це не минуле теперішнього, а чисте минуле, яким фундоване теперішнє. Це минуле пов'язане з пам'яттю та другим синтезом, є сферою віртуального. В даному випадку, слід зазначити, що і війна живе пам'яттю (зокрема, кінематографічною). Вся її сутність, яка зосереджена у віртуальному, реалізується в кожному окремому кадрі, фільмі. Вона фактично ніколи не буває „зараз”, а лише як проблиск чи відбиток витягується в чітку лінію всіх знань та уявлень, які фіксуються пам'яттю та які нею притримуються.

Чисте минуле співіснує з теперішнім, а не породжується ним. Віртуальний об'єкт - це частка чистого минулого. На відміну від реальних об'єктів, що мають властивість бути чи не бути у певному місці, віртуальний об'єкт має властивість одночасно бути та не бути. Віртуальний об'єкт є власним минулим, він передує будь-якому теперішньому, він є чистим фрагментом самого себе. Він ніколи не зникає відносно нового теперішнього, та відносно теперішнього, яким він був. Таким чином він ніби знаходиться у застиглому теперішньому, він переміщується, залишаючись на місці. Віртуальному об'єкту не дістає частини, якою він одночасно являється.

У процесі згадування суб'єкт спочатку переміщується у загальне минуле, а вже потім у конкретне минуле. Спочатку ми, згідно Дельозу, розглядаємо доіндивідуальне минуле, а вже потім воно психологізується. Перехід з індивідуального у особистісне, за Бергсоном, є актуалізацією. Актуалізація віртуального, згідно Бергсону, це життєвий порив. Тобто актуальне - це не тільки актуальне об'єктів, а також актуальне суб'єктів. Дельоз зазначає, що у ситуації співіснування теперішнього з минулим, ми переходимо не з теперішнього у минуле, а з минулого у теперішнє, від згадування до сприйняття.

Дельоз виділяє чотири парадокси часу за Бергсоном: парадокс стрибка – ми стрибком переміщуємося у онтологічну сферу минулого, парадокс буття – існує сутнісна різниця між минулим та теперішнім, парадокс одночасності – минуле не слідує за теперішнім, а існує одночасно з ним, та парадокс психічного повторення – з теперішнім співіснує усе минуле разом. У зв'язку з цими парадоксами, Дельоз обґрунтовує ідею єдиного часу, що є універсальним, безособовим та відноситься як до суб'єктів, так і до

⁵¹ Deleuze G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, P. 33.

об'єктів. Він називає його „міжчасся”- *entretemps*⁵². Воно не є вічністю, не час, але становлення. З міжчассям пов'язана подія. Це мертвий час, у якому не відбувається нічого, це нескінченне очікування, що співіснує з актуальним. Такий час є проявом вічного повернення, таким чином, постає третій синтез. У третьому синтезі час є безпідставним, отже є мертвим. Це нескінченне очікування вічного повернення⁵³. Образно це влучно відображено у фільмі „Медеї”⁵⁴. Ритміка, здавалося б, цілком рівного фільму раптово змінюється за рахунок виникнення напруги, що постає „з нічого”. Раптово нізвідки виринає міфологізована реальність, з одного боку, не позбавлена найменших подробиць повсякденності, місця, часу, а з іншого занадто „безчасова”. Конкретизованість та узагальнення зливаються в єдине: туга, що розлилася в повітрі, немотивований та безпричинний страх, безсилля невіголошених слів. Безчасовість, безплідна земля, безшумний гнів – це те, що в сукупності формує безвідповідальну катастрофу в фільмі.

Чисте минуле та міжчасся разом складають структуру еону, його внутрішніх зв'язків. Пам'ять, як чисте минуле, є формою еону, співіснуючи з актуальним, вона формує становлення події, як ствердження третього синтезу, в основі котрого лежить вічне повернення. Таким чином, з одного боку, подія витягується у віртуальне, чисте минуле, з іншого, у міжчасся, очікування вічного повернення. Адже вічне повернення не відбувається саме по собі, воно є тим, що потрібно стверджувати. „Бажати війну всупереч всім майбутнім і минулим війнам, бажати агонію на зло всім смертям, бажати рану наперекір усім шрамам, в ім'я становлення, а не вічності, - тільки в такому сенсі концепт володіє об'єднуючою силою”⁵⁵.

Для того, аби унаочнити дане теоретизування через тло кінематографу, пригадаємо фільм Корнела Мундруцу „Білий бог”⁵⁶, якого кінокритики охрестили як „воєнну рапсодію”. Якщо звернутися безпосередньо до сюжету, то можна помітити, що жодних воєнних подій, які людина звикла сприймати в контексті розуміння „війни”, там не має. І взагалі, здавалося б, що це історія про собак, чи дівчинку-підлітка etc. Але насправді, навіть доволі видовищний, дискомфортний сюжет є другорядним по відношенню до зображення жорстокого суспільства, огорнутого ненавистю та просякнутого хорором

⁵² Deleuze G. (1993), *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses.

⁵³ Deleuze G. et Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris, Les Éditions de Minuit, septembre, pp. 207.

⁵⁴ Pallaoro A. (2013), «*Medeas*».

⁵⁵ Deleuze, Guattari (1991), p. 205.

⁵⁶ Mundruczó K. (2014), *White God*.

тоталітаризму. Повстання собак, як повстання принижених озвірілих рабів, є символічною алюзією на революцію, до якої здатна людина в стані відчаю, а відповідно здатна на грандіозні воєнні дії. Тому, фактично, даний фільм - це чергові ствердження, підтвердження „мертвого часу”, що здатен детонувати в будь-який момент, а доти ми дивимося фільм і плачемо над тяжкою долею тварин.

Анрі Бергсон вважав пам'ять тотожною суб'єктові. Він демонстрував її як зв'язок між теперішнім та минулим. Ж. Дельоз продовжує думку А. Бергсона та визначає пам'ять більш широко та абстрактно – як співіснування усіх ступенів розрізнення у певному різноманітті. З феномену пам'яті, як чистого минулого, Ж. Дельоз формує концепт віртуального. Розширення проблематики пам'яті пов'язане зі специфікою філософії Ж. Дельоза. Адже він, на відміну від А. Бергсона, вважав суб'єктивне зовнішньою, а не внутрішньою характеристикою. Таким чином, внутрішня пам'ять А. Бергсона стає зовнішнім віртуальним Ж. Дельоза.

Подія як актуальне. Формуючи концепт „події”, Ж. Дельоз продовжує проблематику, закладену ще стоїками. Вони перші зробили з події категорію, визначаючи її як безтілесний предикат суб'єкту у реченні. Підхопив проблематику події Ляйбніц, що вважав подією світ. Наступним був А. Уайтхед, який примирив у події універсальне з випадковим. Подія для нього відбувається у певній множині. В концепті Дельоза можна побачити певний синтез описаних дефініцій події.

Згідно Дельозу, подія, як чиста подія, не має теперішнього, вона розтягується між минулим та майбутнім. Подія є тим, що або вже було, або ще тільки буде, але не тим, що є. Проте, виникає подія саме у точці „тепер”, хоча й відразу ділиться на минуле й майбутнє. Адже те, що ділиться на минуле й майбутнє, повинне хоча б деякий час знаходитися у теперішньому, для того, щоб звершився акт поділу. Тому подія співвідноситься з актуальним, як проявом хроносу та першого синтезу у моменті її актуалізації, моменті „тепер”.

У „Кіно” Дельоз розглядає два прояви події через образ-кристал: у зв'язку з чистим минулим та у зв'язку з чистим теперішнім⁵⁷. Отже, окрім розтягнення на минуле й майбутнє, подія існує під впливом актуального та віртуального, між другим та першим синтезом, як ствердження третього синтезу.

⁵⁷ Deleuze G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 384 p.

Як чисте минуле, подія не пов'язана з теперішнім та простором, вона постійно зникає з теперішнього. З іншого боку, подія знаходиться у пустому часові, де нічого не відбувається. Подія є не тільки формою, але й складається зі станів речей, в яких вона актуалізується. Проте, справедливим є і протилежне – стан речей невід'ємно пов'язаний з подією, хоча й ширший за них. Отже, виходить, що подія - це актуалізація тіл. Проте актуальна подія - це не актуальний стан речей. Дельоз говорить про те, що такий розгляд події потрібен для того, щоб можна було зрозуміти її віртуальне, але, як зазначено вище, можливе і зворотнє – розгледіти крізь подію актуальний стан речей.

Подія пов'язана з проблематичним. Розрізнення, що є основою проблематичного, існує тільки у ізольованих, чистих подіях. Події не є проблематичними, але вони визначають проблеми. Якщо так, то чисту подію можна розглядати лише у зв'язку з її проблемою. Зв'язок з проблематичним визначає подію у її відношенні до третього синтезу та вічного повернення. Адже вічне повернення характеризується розрізненням, а третій синтез пов'язаний з розумінням та передбаченням. Отже, подія - це те, що має бути пізнаним. Вона актуалізується, коли суб'єкт взаємодіє з нею для того, щоб зрозуміти стан речей або „протиздійснюється”, коли суб'єкт намагається розгледіти віртуальне події. Отже, актуалізація події - це перехід від першого синтезу до третього синтезу, від хроносу до вічного повернення; а протиздійснення події - це перехід від третього синтезу до другого, від вічного повернення до віртуального. Протиздійснення протилежне актуалізації, воно не створює образу, а конституює концепт. Якщо філософія - це створення концептів та формування плану, де концепти - це події, а план – абсолютний горизонт подій, то за таким принципом ми можемо побачити, що і кінематограф (в даному випадку, воєнне кіно) – це формування матриці на конкретну військову тематику, яка включає в себе всі можливі події, які приховані у війні.

В якості прикладу розглянемо фільм Кіри Муратової – „Астенічний синдром”⁵⁸. Зрозуміло, що фільм не відображає якусь конкретну військову ситуацію. Оскільки, все було б занадто просто і банально, далеко від чистої події. Тому, ми маємо можливість спостерігати хворобливе мовчання і відчай післявоєнних подій. Саме цей надлишок, яким обрамлений фільм, а не головна сюжетна лінія, і становить найбільшу цікавість. Оскільки, вісь координат війни, як події, зміщується на пазли з другорядних візуальних

⁵⁸ Muratova, K. (1989), *The Asthenic Syndrome*.

контрапунктів. Раптова застиглість, чергування моментів прострації та ритміки, прорізання фільму кадрами з посмертними відтисками з кладовища, фіксація у вітрині бюро „ритуальних послуг”, епізоди зі шкуродерні, масовий портрет дикості – все це, та багато чого іншого створює трагіфарсову атмосферу відголосків війни, які вже включені в саму воєнну подію. Подія - це щось ширше за свій прояв, вона не є тим, що відбувається, вона усередині того, що відбувається. Адже еон ділить усе до нескінченності, але ніколи ніде не знаходить собі місця, він подія усіх подій. Навколо усього, що робить людина, існує певна сфера чистої події. Суб’єкт має стверджувати вічне повернення через подію. Таким чином, індивідуальність зможе сформувати свою відмінність від іншої події. Вічне повернення - це теорія чистих подій. Подія стримує вічне повернення у еоні.

На думку Дельоза, чиста подія - це відсутність теперішнього, тому вона не має зв’язку з суб’єктом. Чиста подія є реальністю доіндивідуальних сингулярностей. Але чиста подія - це не реальна подія. Реально подія постійно існує у зв’язку віртуального з актуальним, тому пов’язана з суб’єктом. Чиста подія - це абсолютна віртуальність, але, у дійсності, події існують у постійному зв’язку віртуального з актуальним. У подіях усе одночасно колективне й приватне, особливе й загальне, не індивідуальне й не універсальне. Ця „загадковість” чистоти події в народних казках відобразилася б усталеним „Піди туди – не знаю куди, принеси те – не знаю що”. Якщо ж звернутися до кінематографу, то однією з доречних ілюстрацій може бути фільм Юхо Куосманена – „Найщасливіший день в житті Оллі Мякі”⁵⁹. Фільм Куосманена складається з ретельних подробиць, вивірених відвертостей повсякдення та іронічності. Все це формує стійке відчуття та ефект того, що все ніби відбувається всередині обраного часу, але водночас і дистанціюється від нього. Фізична реальність, яка зафіксована на екрані, повсякчасно вказує на біль, травми, розчарування, колізії, що фактично засвідчує безперервність часу та сплавляння окремих фрагментів у єдиному тиглі події.

Подія – це, у першу чергу, подія мови. Вона є нейтральною. Як сенс, вона знаходиться на границі речей та слів. Ця границя – еон. На ній подія безтілесна та пов’язана у серії. Подія - це сенс речення, а на лінії дискурсу подія-сенс прив’язана до дієслова, що є точкою „тепер” та є буттям понять, концептів та сутностей суб’єктів.

⁵⁹ Kuosmanen J. (2016), «*The Happiest Day in the Life of Olli Maki*».

М. Фуко коментує концепт події Дельоза через розгляд помилок його попередників у означенні феномену події. Неопозитивізм, на його думку, помилявся у тому, що плував подію з положенням речей або позначав її як атрибут речей. Феноменологія зводила подію або до сенсу, фактичності й пізнаваності, або до сигніфікації. А філософія історії зробила помилку, розглядаючи теперішнє як таке, що обумовлене минулим й майбутнім. Дельоз визначав теперішнє, у першу чергу, як минуле майбутнього⁶⁰.

Мішель Фуко вважав, що концептом „події” Дельоз стверджує три аспекти теперішнього: безтілесність, нейтральність та невизначеність. Фуко протиставляє події фантазм. На його думку, подія - це те, чого не вистачає фантазму, вона актуалізується у зв'язку з фантазмом. Подія - це маскування повторення, чисте розрізнення, а фантазм пов'язаний з пам'яттю⁶¹. Дельоз у „Логіці сенсу” пише, що чиста подія пов'язана з фантазмом, вона не є актуальною реальністю. Таким чином, він протиставляє фантазм та актуальне й співвідносить фантазм з віртуальним. Отже, виходить, що Дельоз та Фуко співвідносять подію з віртуальним, але Дельоз протиставляє віртуальному актуальне, а Фуко – подію, тобто стверджує її актуальною. Двозначність інтерпретації феномену події можна пояснити специфікою існування події. Адже, як ми зазначали раніше, вона опосередковано актуальна. Подія пов'язана як з актуальним, так і з віртуальним. Вона існує під постійним впливом цих двох феноменів, що переходять один в одного у ній.

Образ-рух та образ-час. *L'image-mouvement/L'image-temps*. У своїй книзі „Кіно” Ж. Дельоз визначає кінематограф як феномен, що не є універсальним та складається з певних мисленнєвих процесів й рефлексії над цими процесами⁶². Кіно є системою домовних образів та знаків. Воно, з одного боку, є проявом вічних цінностей, сенсів, з іншого – психологічне, у тому сенсі, що не має власної думки, а лише репрезентує певні стани, розгортає зв'язки. А відповідно, він концептуалізує окремішності, одиничності та формує образи, які не залишають місця та можливості порівняти цей образ з його реальністю. Борис Михайлов в своїй роботі „Незавершена дисертація” розмірковуючи про фіксований кадр, говорить: „Інколи мені здається, що я не бачу нічого, окрім сенсу”⁶³.

⁶⁰ Deleuze G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique», 392 p.

⁶¹ Deleuze G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique».

⁶² Deleuze G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.

⁶³ Mikhailov B. (1999). *Unfinished Dissertation*. Switzerland, p. 102.

Дельоз звертається до трьох тез про рух А. Бергсона: рух не є пройденим шляхом, не є минулим, а є теперішнім, це акт проходження; рух не зводиться до миттєвостей, на які він ділиться; миттєвість - це зріз часу, а рух є зрізом тривалості, що власне можна побачити в „Безродних дітях”⁶⁴ Фукунаги. Громадянська війна, що пронизує довжелезну епопею, розкrojена окремими вражаючими миттєвостями безумної риторики фільму. Як персонажі фільму, так і його глядачі впиваються насиллям, яке режисер хоч і намагається камуфлювати, все ж продирається через емоційне свавілля, зображення принижень, допитів, страждань. Надмірна ефектність прийомів та сила кінематографічних засобів, з одного боку, створюють та водночас розкривають для глядача все те різнобарв'я події під назвою війна, а з іншого - встановлюють владу стійкого образу, що формується під тиском візуального зображення. До речі, даний фільм залишається цікавим ще й тому, що під його тиском „виснажена” свідомість та „понівечений” погляд не в змозі вивільнити простір для пошуку додаткових сенсів.

Повертаючись до теоретизування, слід зазначити, що рух неподільний. Оскільки, рух - це теперішнє, то він пов'язаний з хроносом. А з позиції хроносу, як першого синтезу, минуле, в яке він постійно випадає, є часткою чистого минулого, тобто віртуальності. Таким чином, тривалість є характеристикою чистого минулого, віртуальності, а рух є характеристикою теперішнього, актуального хроносу і вони постійно взаємодіють між собою. Продовжуючи третю тезу, Дельоз визначає рух, як переміщення тіл у просторі. Рух у воєнному кіно виражається у двох формах: як те, що відбувається між об'єктами та частинами; та те, що виражає тривалість і ціле. Рух відбувається у тому випадку, коли ціле не задане. (Друга теза, що приводить Дельоза до ствердження тривалості, як умови руху). Таким чином, тривалість, з одного боку, зумовлює чисте минуле, з іншого – нескінченне теперішнє речей. Як наслідок, ми можемо говорити про наявність двох формул: реальний рух + абстрактна тривалість та нерухомі зрізи + абстрактний час. Отже, реальний рух, як характеристика речей хроносу разом з абстрактною тривалістю, - це образ-рух, а нерухомі зрізи, як чисте минуле разом з абстрактним часом, що є третім синтезом, - це образ-час, тобто еон. Образ-рух - це рухомий зріз тривалості, а образ-час -це те, що за межею образу-руху. Так, ми не бачимо, що знаходиться в невидимих проміжках часу, які роз'єднують

⁶⁴ Fukunaga C.-J. (2015), *Beasts of No Nation*.

головних героїв протягом всього фільму – „Холодна війна”⁶⁵, але пам'ять поєднує всі ті фрагментарні образи в єдино триваючу миттєвість фільму, яка досить вдало підтверджується музичним супроводом. „Rock Around the Clock” Білла Хейлі лунає в незалежності від того чи помирає Сталін, чи падає Берлінська стіна. Павліковський повертається до сховища пам'яті та післявоєнного покоління, він долає межі особистої історичної та кінематографічної пам'яті, а завдяки героям долає межу між соціалістичним та капіталістичним світами. Але, не дивлячись на всю цю динаміку та рух, фільм залишається замкненим сам на собі.

Дельоз визначає образ-рух, як ацентровану множину змінних елементів, що впливають один на одного та взаємодіють між собою. Центр образу - це відстань між сприйняттям руху та рухом актуалізованим, дією та реакцією. Відношення між частинами є модифікацією частин множини, а вплив цілого - це рухомий зріз цілого, зміни якого виражає образ-рух. Розглядаючи кадр, план, кадрування та розкадрування, Дельоз зазначає, що ціле - це не матерія, а час. Бергсон стосовно цієї проблеми вказує на зв'язок образу з матерією, а часу з пам'яттю. Це є ще одним підтвердженням співвідношення образу-руху з хроносом, а образу-часу з еоном.

Сенс образу-руху складає подія сприйняття. Дельоз стверджує, що історія кіно - це історія подій сприйняття. Така подія не є чимось сприйманим, скоріше навпаки, - це те, у чому сприйняття знаходиться за межами сприйнятого, поза емпіричним досвідом.

Зафіксувати час в кінематографі можливо ще й завдяки образу-знаку. В даному випадку сам Ж. Дельоз ілюструє образ-знак завдяки фільмографії Тарковського. „Для Тарковського найістотнішим, що є в кадрі та здатне зафіксувати час, це його напруженість [time-pressure] або розрідженість, тобто теж «тиск часу в кадрі». Він з класичної альтернативи - кадр або монтаж - безумовно обрав кадр («кінематографічний образ» існує тільки в кадрі). Але це тільки поверхнєве враження, тому що сила або тиск часу існують за межами кадру або монтажу і самі живуть і працюють в часі. Тарковський називає це словами «в кінематографічному образі», оскільки він вважає, що цей образ висловлює «типове», але висловлюється це в оригінальній формі. Це образ-знак, це справжнє призначення образу-знаку»⁶⁶. І далі продовжує. „Але це тільки тоді, коли образ-знак

⁶⁵ Pawlikowski P. (2018), *Cold War*.

⁶⁶ Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 384 p. – P. 292.

безпосередньо вказує на час, коли час забезпечує себе якимись ознаками та виявляє себе через них і сам стає типовим (кінематографічний образ дорівнює «типовому»), і збігається з оригінальними рисами, відокремленими від його моторних асоціацій. І саме тоді наміри Тарковського (згадаємо «Сталкера») знаходять правдиве їх втілення: це «кінематографічна удача в фіксуванні часу в його образ-знаках, які сприймаються почуттями»⁶⁷.

Образ-рух має три різновиди: образ-перцепція, образ-дія та образ-емоція. Образ-дія, у свою чергу, має малу та велику форму.

Найкоротшим шляхом для показу трьох різновидів образу-руху є „Фільм”⁶⁸, знятий Б. Кітоном за сценарієм С. Беккета, у якому можна прослідити поступове зникнення усіх трьох форм образу-руху. Спочатку персонаж йде впродовж стіни, потім намагається піднятися по драбині. Це образ-дія – реакція центру на множини. Він пов'язаний з силою та вчинком. Далі персонаж заходить у кімнату і образ-рух зникає. Там він сприймає навколишні предмети, тварин, так само як і себе, суб'єктивно. Це образ-перцепція, він пов'язаний з річчю. Потім персонаж прибирає усі предмети, а дзеркала закриває, щоб могла залишитись лише об'єктивна перцепція. Він уникає камери, проте через деякий час не витримує й дивиться прямо на неї. Тоді стає зрозуміло, що камера є його двійником. Це образ-емоція, перцепція себе самої. Образ-емоція пов'язаний з якістю або можливістю, це те, що знаходиться у проміжку між дією та реакцією, те, що абсорбує зовнішню дію та реагує на неї зсередини. У кінці все зображення поступово темніє, усе згасає й завершується.

Велика форма образу-дії характеризується актуалізацією у різних пластах простору-часу – географічному, історичному, соціальному. Афекти та імпульси проявляються у різних типах поведінки: підтримуючи їх та руйнуючи, активні та реактивні. У великій формі усе індивідуалізовано: і середовище, і ситуації. Цьому різновиду образу-дії властива репрезентація, що розширюється та стискається у всіх напрямках. Є два напрямки великої форми образу-руху: звуження до дії та розширення до нової ситуації. Цей образ має два аспекти – органічний та активний. Перший Дельоз означає як сінсігнум (множина якостей-можливостей актуалізованих у певному середовищі), другий – біном (те, що є активним у образі-рухові).

⁶⁷ Там же. Р. 293.

⁶⁸ Keaton B. (1965). *«Film»*.

Ч. Чаплін ввів малу форму образу-руху у кіно. Дельоз вважав, що творчість Чапліна розширює класичне значення малої форми образу-руху. Цей різновид образу-руху характеризується послідовністю дія-ситуація-нова дія, від дії до викриття ситуації, від сінсігну до опсігну, їй властива не структура, а подія.

Перехідним між образом-рухом та образом-часом є ментальний образ. Він пов'язаний не з відчуттям, а з інтелектуальними відносинами типу відчуттів. Образ репрезентує об'єкти з думки, які існують і поза думкою. Гарним прикладом цього образу є роботи А. Хічкока. У його фільмах важливим стає не суб'єкт дії, а відношення та обставини пов'язані з ним. Система відношень відрізняє ментальний образ від інших. Кожен елемент може інтерпретуватися через інший або випадати з серії, вступати у протиріччя. Відношення тут стають об'єктом образу. Таким чином, він близько підходить до нового образу, адже стверджує взаємодію віртуального з актуальним. Також чудовою ілюстрацією може бути картина Майкла Роу – „Рання зима”⁶⁹. Внутрішня напруга фільму (який, до речі, кінокритики вважають „психологічною війною”), підтримується не так діями, чи окремими персонажами, головними героями, як власне тим бекграундом, який мають головні герої, тими зв'язками, які поєднують їх зі своєю історією. Безперервність розгортання фільму та непідробний драматизм його кінцівки, дають можливість глядачеві, неочікувано для нього самого, збагнути, що той „колишній пияк”, який працює в хоспісі, веде жалюгідне існування та піклується про людей на грані смерті, насправді стражденна, травмована особистість, яка має свій соціальний та культурний бекграунд, свої традиції, звички (які власне є і в головній героїні фільму).

Образ-рух - це час у його емпіричному аспекті, непрямий образ часу, час, підпорядкований руху, потік часу. Це послідовність теперішнього в ситуації, коли минуле є теперішнім, що пройшло, а майбутнє – те, що буде теперішнім. Таким чином, він співвідноситься з першим синтезом та хроносом. Образ-рух - це лише опосередкована передача часу. Він проявляється у двох аспектах – у якості мінімальної одиниці, як інтервалу часу, та у якості тотальності, як максимуму руху у всесвіті. Такий рух є рухом хроносу - циклічним поверненням минулого, теперішнього й майбутнього.

Дельоз стверджує, що подолання образу-руху потрібно для вивільнення аспектів часу (проєціювання та прозорість), що стримуються ним. Але філософ вказує на те, що це

⁶⁹ Rowe M. (2015), *Early Winter*.

лише засоби, через які проявляється образ-час. Ці аспекти формують образ, що різниться з образом-рухом, він являє собою повільні та керовані рухи, що пов'язані з протиріччями, які вони привносять у рух. У логіці сенсу Дельоз пов'язує протиріччя з сенсом та тріщиною, які проявляються на поверхні Еону. Тому логічно порівняти образ-час з еоном, образ-час - це проекція еону.

Дельоз говорить, що ще І. Кант здійснив такий онтологічний переворот стосовно часу. У філософії Канта зміщується акцент з космічного руху, що породжує час, до часу, що породжує рух. Таким чином, усе, що рухається, перебуває у часі, але час не змінюється і не являється вічним. Така характеристика близька до проблематики тріадних часових концепцій у зв'язку з еоном, що ми розглядали у першому розділі. Адже час, що не є часом, але й не є вічним – це час, який не має теперішнього, а лише майбутнє й минуле. Отже, образ-час, як встановлення влади часу над рухом, це ствердження Еону. Час - це нерухома форма усього, що рухається; це чиста пам'ять.

Образ-час – це спроба помислити образи за межею руху як певної фіксованої послідовності. На думку Дельоза, образ-час - це прояв нових типів образів – електронних образів, теле- або відео-образів. Новим образом характерний закадровий простір, вони більше не інтерпретуються у цілому. Вони можуть вивертатися, мають зовнішню та внутрішню сторону, можуть реорганізовуватись. Новий образ з'являється з будь-якої точки передуючого образу, адже характеризується ірраціональністю. Саме тому в концепції Ж. Дельоза образ-час визначається, або ж як „інтервал”, або ж як деяка ціла та стала величина. „Коли я думаю про образ-час, мені приходять в голову зелені сміттєві баки. Сині контейнери – для збору старих газет, жовті – для товарних упаковок, білі – для пляшок. А в зелені запишають все інше. Так ми можемо вивести негативне визначення способу-часу: це все, що не відноситься до образу-руху, а вірніше, все, що не підкоряється йому”⁷⁰.

Образ-рух при появі образу-часу не зникає, але зміщуються акценти з руху на час. У такій ситуації зміщуються поняття вертикалі та горизонталі, новий образ являє собою скоріше певну інформаційну таблицю, поверхню, на якій записуються дані, у результаті чого, інформація заміщає собою природу.

⁷⁰ Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 83.

Новий образ стає серією через те, що на відміну від послідовності, що характеризується раціональністю, він є ірраціональним. Образи серії не створюють ланцюга. Не існує вже руху, є лише зіткнення зовнішнього та внутрішнього. Зовнішнє та внутрішнє є автономними. Такий образ проявляється у автономії звукового та візуального образу. Він є думкою за своїми межами, а Дельоз означав сенс як щось, що існує не тільки як прояв у події, тому цей образ пов'язаний з сенсом.

У основі образу-часу лежить воля до мистецтва. Ознаками образу-часу є негативні форми, за допомогою них він встановлює зв'язок з властивим реченню фантазмом. У другому розділі ми зазначали, що вічне повернення повертає тільки фантазми та симулякри. Образ-час, як прояв еону, характеризується у першу чергу вічним поверненням, третім синтезом. У минулому підрозділі ми показали, що Дельоз та Фуко відносили фантазм до сфери віртуального. У „Логіці сенсу” Дельоз визначає фантазм як процес становлення безтілесного, що розподіляє різницю потенціалів. Дельоз говорить про те, що фантазм об'єднує зовнішнє й внутрішнє, а як ми зазначали, це також характеризує і образ-час. Фантазм існує у віртуальному (минулому) та стверджується у вічному поверненні (майбутньому). Він є тим, що лежить у основі образу-часу як прояв еону, третього синтезу.

Образ-час не є ні емпіричним, ні метафізичним, він трансцендентальний. Дельоз посилається на Канта, котрий казав про час, що „сходить з петель” та постає перед нами у чистому вигляді. Образ-час - це не відсутність руху, а протилежність відношень. Адже не час підкоряється в ньому руху, а рух часові.

Післявоєнне кіно формує нові образи, характерні для образу-часу. Вони пов'язані з порушенням сенсомоторики, адже образ-рух пов'язаний з інтервалом та рухом. Так він формував образ-дію. Нові образи, на протигагу старим, не протяжні у дії, або реакції. Вони є чистим полем оптичних й звукових ситуацій й характеризуються невизначеністю необхідних наслідків. Проблема суб'єкту зміщується з питання „що буде далі” до питання „що я повинен вбачати у образі”. Ситуація втрачає зв'язок з емоціями, вона означає ізольований сенс.

Опсігнум та сінсігнум - це аспекти оптико-звукового образу (образ-час), що порушує сенсо-моторні зв'язки та близько підходить до образу-часу. У опсігнумі та сінсігнумі дія поставлена під сумнів, вони є сукупністю пустих, розрізнених просторів. Ці

образи характерні неореалізму, новій хвилі та новому американському кіно. Оптико-звуковий образ пов'язаний з подоланням німого кіно.

Образ-час - це корелят опсігнуму та сінсігнуму. Пориваючи із сенсомоторикою, образи не тривають у дії. Проте, вони все ще існують у якості послідовності. Роблять вони це через образи-згадування (мнемосінгум) та образи-мрії (онейросігнум). Перший, у певній мірі, усе ще зберігає зв'язок з образом-рухом, адже вбачає у минулому минуле теперішнього, що пов'язує його з хроносом. Досить чітко це можна побачити у фільмі „1917”⁷¹. Другий відноситься до цілого та розтягує ситуацію до нескінченності – це злиття віртуальних та актуальних образів, коли між ними вже немає різниці. Розглядаючи віртуальне та актуальне у зв'язку з подією, ми вже зазначали такі специфічні відношення, вони реалізуються у події. Вона постійно існує у взаємозв'язку між актуальним та віртуальним, що переходять один в одного.

Для формування образу-часу необхідно відношення образу до самого себе. Таким чином, образ-час стає ізольованим та безпідставним, тобто стверджує вічне повернення, третій синтез. Для цього потрібно, щоб актуальне вступило у відношення з актуальним, й у результаті виникло роздвоєння та протиріччя образу відносно себе. Протиріччя та роздвоєння - це характеристики сенсу, що проявляється у події. Тому образ-час - це образ події. Він одночасно віртуальний та актуальний. Актуальний образ-час співвідноситься з власним віртуальним образом, тому актуальне та віртуальне співвідносяться на рівних, втрачають відмінності.

Роздвоєння та взаємообмін між образами забезпечує кристал. Кристалічний образ або гілосігнум, це зв'язок віртуальних та актуальних образів, що не перестають бути розрізненими. Кристал - це багатогранність, що характеризується чистотою та ясністю. Він пов'язаний з фрагментарністю та позиціонується галопом й рітунелем. Галоп - це прискорення зникаючих теперішніх, а рітунель - підйом чи падіння зберігаючих минулих. Кристал виходить за рамки згадування та мрій, це вже не емпіричний час (як у образі-русі) та не опосередкована інтерпретація (як у мнемосігнумі та оніросігнумі), а пряма репрезентація теперішнього, що минає, та неперехідне минуле, чисте минуле, співіснування минулого теперішньому. Таким чином, це ствердження події, як того, що постійно знаходиться на перетині віртуального й актуального.

⁷¹ Mendes S. (2019), „1917”.

Наслідком формування кристалу є виникнення хроносігнумів, що являють собою засоби репрезентації образу-часу. Хроносігнум пов'язаний з точкою, або полотном. „Хроносігнум (точка або полотно): образ, в якому час перестає бути підлеглим руху і проявляється саме по собі”⁷².

Перший хроносігнум відноситься до внутрішнього порядку часу. Це або співіснування усіх полотнищ минулого (віртуальне), або одночасність вістря теперішнього (актуальне). У основі хроносігнуму лежить вже не проблематика реального та уяви, а проблематика істини й хиби. Проте, існує ще один різновид хроносігнуму. „До” та „після” відносяться у ньому не до емпіричної послідовності, а є внутрішньою ознакою. Він формує з емпіричної послідовності серію. Серія являє собою специфічну послідовність, де кожний елемент (образ) спрямований до межі, що орієнтує послідовність „до” передавати імпульс іншій послідовності, що спрямована у сферу „після”. Таким чином, „до” та „після” є не частиною послідовності, а його двома гранями. Образ-час проявляється тут у становленні. Це генесігнум, він ставить під сумнів поняття істини. Адже хиба перестає бути протилежністю істини і стає фантазмом. Образи шикуються у серії й ділять один одного через протиставлення, асоціації, суміжності, подоби, контраст або проявляються у певному цілому. Тому ціле відкрите та змінюється, а множина завжди фундована більшою множиною. У „Логіці сенсу” Дельоз говорить про сенс, як щось відмінне від значення, певну випадковість. Другий вид хроносігнуму ілюструє, таким чином, перехід від значення до сенсу. Сенс визначає події еону, впливаючи на них разом з нонсенсом. Другий тип хроносігнуму - це явний образ еону, котрий розтягується на „до” та „після”, що не є послідовністю, а двома гранями.

Образи-кристали відсилають до чотирьох кристалічних станів, а кристалічні стани до трьох ознак.

Дельоз розглядає ідеальний образ кристалу як відправну точку для розгляду чотирьох кристалічних станів. Ідеальний кристал - це завершений кристал. Він формує час у якості двостороннього віддзеркалення. Його грані - це викривлені дзеркала. Вони не тільки відображають актуальне, але й формують направленість подвійного образу на самого себе. Не існує нічого зовнішнього. Актуальне та віртуальне співіснують. Глибина кадру робить з образу кристал та зрівнює віртуальне з актуальним. Минуле вже не є

⁷² Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 12.

минулим теперішнього. Стверджується розщеплений час, у якому співіснують множини теперішнього. А усі образи минулого співіснують у якості віртуального. Таким чином, ідеальний кристал показує механіку становлення події, аспекти впливу на неї актуального й віртуального.

Перший кристалічний стан пов'язаний з творчістю П. Ренуара. Його кристали не є ідеальними, вони завжди мають дефект, завжди з тріщиною, що характерна еонові. Кристал зберігає лише смерть, життя існує за його межами. Отже, він є ствердженням вічного повернення, як волі до смерті. Ствердженням третього синтезу.

Другий кристал - це кристал М. Офюльса. Час існує у ньому в двох напрямках. В одному випадку - це сукупність теперішніх, що змінюють один одного, в іншому - це рух у майбутнє, зберігаючи минуле, але залишаючи його в глибині. Це поділ та диференціація у глибині кристалу за двома напрямками. Цей кристал показує механіку еону як взаємодію другого та третього синтезу, де події розтягуються, з одного боку, у чисте минуле, а з іншого, у ствердження майбутнього, через вічне повернення.

Третій кристал - це кристал, що може бути досягнутий у процесі свого розвитку. Тут питання не в тому, як вийти з кристалу, а як у нього ввійти. Цей кристал характеризує фільми Ф. Фелліні. В них відбуваються два феномени одночасно: кристалізуються оптичні та звукові образи. Вони поглинають зміст й формують кристали з актуального та віртуального. У кристалі Фелліні немає тріщини. Це той кристал, що постійно розвивається, є становленням. Множина теперішніх формує ствердження смерті, вони спрямовані до смерті. А зберігаюче минуле містить у собі зачатки життя. Акцент на процесуальність у цьому кристалі показує специфічний зв'язок третього синтезу та актуального, тому він знаходиться у теперішньому. Але це не те теперішнє, що постійно ділиться, а живе теперішнє.

Четвертий стан кристалу пов'язаний з розкладом, гниттям. Він проявляється у роботах Л. Вісконті. Режисер використовує чотири елементи у різних відношеннях. Перший елемент - це елемент багатіїв, що означає відокремленість від реальності, ізолюваний світ. Другий елемент - розклад, гниття. Він пов'язаний з огидним, смертю, самогубством. Минуле зникає, залишається лише порожнеча й вона втягує у себе персонажів фільму. Третім елементом є історія. Вона повторює розпад, прискорюючи та виправдовуючи його. Четвертий елемент забезпечує єдність інших. Це те, що відбулося

занадто пізно. Це не випадковість, а один з вимірів часу. Він протиставляє себе чистому минулому та пов'язаний з єдністю, але єдністю особистісною. За характеристиками цей кристал пов'язаний з метафорою „тріщини”. У „Логіці сенсу” Дельоз пов'язує її з ситуацією, коли щось відбулося занадто пізно. Це такий ефект на поверхні еону, що не існує ні всередині, ні зовні. Тріщина з'являється нізвідки та впливає на подію, є суцільно особистим феноменом. Чимось, що зачіпає саме тебе. Досить вдало четвертий стан кристалу зображено у фільмі Роберта Еггера „Маяк”⁷³. За сюжетом, два наглядачі маяка поступово втрачають здоровий глузд під впливом надмірної кількості алкоголю та ізоляції. Даний фільм має, не лише сильне ідейне наповнення, але й сповнений низкою цікавих кінематографічних засобів. Насамперед, цікавість становлять ті кадри де задіяно „ефект додаткового освітлення”, що був створений за рахунок димлячих керосинових ламп. При перегляді фільму, впадає в очі близьке та прискіпливе „портретування” облич головних героїв на яких просвічують всі пори, всі тріщинки шкіри, яке в кінцевому результаті призводить до того, що всі ці елементи облич загальним планом стирають з них все людське. Позбавляючись здорового глузду та людського образу, головні герої поєднуються в обіймах та перетворюються на одного, безстатевого монстра, що опинився на дні відчаю, безумства та власних нечистот.

Таким чином, ми спробували окреслити траєкторію в межах якої образ-час стає проявом еону, а образ-рух – хроносу. Розглядаючи феномен кіно, Дельоз розставляє акценти на образах, базуючись на своїх попередніх ідеях, хоча він майже не використовує старої термінології. Розгляд часу, що Дельоз формує у „Кіно”, безпосередньо пов'язаний з іншими його концепціями, уточнює їх та формує цілісну часову концепцію.

Висновок. Таким чином, ми на теоретичному рівні ми спробували проаналізувати часовість, яка в концептосфері Ж. Дельоза складається з образу-руху та образу-часу у її зв'язку з пам'яттю, як віртуальним, та подією, як актуальним. Також було розглянуто топологію актуальне-віртуальне Ж. Дельоза для того, щоб сформувати об'єктивне уявлення про поняття, у зв'язку з якими розглядається пам'ять та подія. Відповідно, на основі цього теоретичного загалу ми спробували донести меседж, який, власне, простежується у воєнному кіно та пронизує кожен фільм проблематикою війни. Для воєнного кіно сама війна завжди є свідченням наявного співіснування актуального з

⁷³ Eggers R. (2019), „*The Lighthouse*”.

віртуальним на основі встановленої тотожності актуального й теперішнього та віртуального й минулого. Відношення віртуального, як минулого до еону, а актуального, як теперішнього до хроносу, що засвідчує тотожність віртуального минулому еону, а вічне повернення – майбутньому еону, дає змогу нам говорити про те, що будь-яка екранізована війна – це завжди те, що відбувається в теперішньому.

Також було проведено аналіз феномену пам'яті у його зв'язку з віртуальним. Відповідно, на основі цього ми приходимо висновку, що віртуальне фундоване тривалістю, а пам'ять є співіснуванням розрізнення у віртуальному. Оскільки пам'ять є тривалістю у цілісності, а тривалість тим, у чому існує рух, то ми можемо стверджувати й те, що тема війни завжди допускає варіації, допускає реалізацію її множинного потенціалу, адже зв'язок пам'яті з минулим та віртуальним ґрунтується на спільній для цих понять множинності, хоча й поєднаної пам'яттю в єдину матерію. Минуле пов'язане з пам'яттю та другим синтезом.

Аналіз феномену події, у його зв'язку з актуальним, показує нам, що окрім розтягнення на минуле й майбутнє, подія існує під впливом актуального та віртуального, між другим та першим синтезом, як ствердження третього синтезу. Кожна воєнна подія, яка зображується у фільмах, має відголоски як минулого, так і посиляє меседж в майбутнє, знаходячись при цьому тут і зараз (момент зйомки, момент перегляду). Адже головним аспектом події є актуалізація тіл, але завважимо, що актуальна подія - це не актуальний стан речей. Не потрібно проводити реальні військові дії на знімальному майданчику чи в кінотеатрі для того, аби та чи інша військова ситуація стала для нас актуальною. Подія співвідноситься з актуальним, як проявом хроносу та першого синтезу в моменті „тепер” її актуалізації. Зв'язок події з проблематичним, та відповідно з третім синтезом й вічним поверненням, як феноменами, що характеризуються розрізненням дає нам змогу проводити маркувальні лінії відмінностей, які транслює кінематограф, зокрема, щодо однієї й тієї події.

Структурування часової концепції, запропонованої Ж. Дельозом у книзі „Кіно”, викристалізовує поняття образу-часу та образу-руху, завдяки яким ми фіксуємо тривалість, як характеристику чистого минулого. Тривалість як така, має два аспекти: з одного боку, вона зумовлює чисте минуле, віртуальність, а з іншого – нескінченне теперішнє, актуальність, хронос. Образ-рух - це реальний рух, як характеристика речей хроносу разом

з абстрактною тривалістю, а образ-час - це нерухомі зрізи, як чисте минуле разом з абстрактним часом, що є еоном. Ментальний образ є проявом взаємодії віртуального з актуальним. Адже він базується на відношенні та пов'язаний з інтерпретацією його елементів один через одного.

Виявлений зв'язок тотального руху, образу-руху та циклічного вічного повернення хроносу вказує не лише на зв'язок образу-часу з його актуалізацією сенсу через „тріщину”, але й дає змогу нам стверджувати, що сенс кожного воєнного фільму відкриває глядачу саму війну через тріщину, надлом, розрив, але не інакше. Всі ті зовнішні виразники, які даються нам через візуальну картинку, це далеко не війна, це всього лише відбиток, фантазм образу війни. Поняття фантазму, як феномену, що лежить у основі образу-часу та його зв'язок з еоном, фіксує наявність існування фантазму у віртуальному (минулому) та його ствердженні у вічному поверненні (майбутньому).

Розгляд часу, який Дельоз пропонує у книзі „Кіно”, є наслідком специфічної нової темпоральності, що формується кінематографом. Проте, як ми побачили, образ-час та образ-рух продовжують проблематику закладену Дельозом ще у „Логіці сенсу”. Образ-рух є проявом хроносу, а образ-час – еону. Більшість образів, які розглядає Дельоз, пов'язані з конкретними аспектами онтологічної еоно-хроносової структури, на яку, відповідно, можна накласти для аналізу не лише явища кінематографу.

Література та посилання:

Bergson H. (2013), *L'évolution créatrice*, Paris, 498 p.

Deleuze G. (1969), *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. „Critique”, 392 p.

Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 296 p.

Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 384 p.

Deleuze G. (1993), *Empirisme et subjectivité*, Paris: Presses, P. 5-14.

Deleuze G. et Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris, les Éditions de Minuit, septembre, pp. 207.

Deleuze G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 384 p.

Eggers R. (2019), „*The Lighthouse*”, [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt7984734/>

Fukunaga C.-J. (2015), „*Beasts of No Nation*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt1365050/>

Keaton B. (1965), „*Film*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/name/nm0000036/>

Kuosmanen J. (2016), „*The Happiest Day in the Life of Olli Maki*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt4771932/>

Loznitsa S. (2016), „*Austerlitz*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt6042860/>

Mendes S. (2019), „*1917*”, [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt8579674/>

Mikhailov B. (1999), Unfinished Dissertation, Switzerland.

Mundruczó K. (2014), „*White God*”, [Electronic resource]. URL:
https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref=fn_al_tt_1

Muratova K. (1989), „*The Asthenic Syndrome*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt0096841/>

Pallaoro A. (2013), „*Medeas*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt2390630/>

Pawlikowski P. (2018), „*Cold War*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt6543652/>

Rowe M. (2015), „*Early Winter*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt2625968/>

TV Movie. (2008), „*God on Trial*”, [Electronic resource]. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt1173494/releaseinfo>

Bibliography:

Bergson Henri. L'évolution créatrice. Paris, 2013, 498 p.

Deleuze Gilles et Guattari Pierre-Félix. Qu'est-ce que la philosophie. Paris, les Éditions de Minuit, septembre, 1991, pp. 207.

Deleuze Gilles. Cinéma 1. L'Image-Mouvement. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 296 p.

Deleuze Gilles. Cinéma 2. L'Image-Temps. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 384 p.

Deleuze Gilles. Différence et répétition. Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 384 p.

Deleuze Gilles. Empirisme et subjectivité. Paris: Presses, 1993, P. 5-14.

Deleuze Gilles. Logique du sens. Paris, Les Editions de Minuit, coll. „Critique”, 1969, 392 p.

Eggers Robert. „The Lighthouse”, (2019) [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt7984734/>

Fukunaga Cary Joji. „Beasts of No Nation”, (2015). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt1365050/>

Keaton Buster. „Film”, (1965). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/name/nm0000036/>

Kuosmanen Juho. „The Happiest Day in the Life of Olli Maki”, (2016). [Electronic resource].

URL: <https://www.imdb.com/title/tt4771932/>

Loznitsa Sergei „Austerlitz”, (2016). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt6042860/>

Mendes Sam. „1917”, (2019). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt8579674/>

Mikhailov Boris. Unfinished Dissertation. Switzerland, 1999.

Mundruczó Kornél. „White God”, (2014). [Electronic resource]. URL:

https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref=fn_al_tt_1

Muratova Kira. „The Asthenic Syndrome”, (1989). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt0096841/>

Pallaoro Andrea. „Medeas”, (2013). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt2390630/>

Pawlikowski Pawel. „Cold War”, (2018). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt6543652/>

Rowe Chris. „Early Winter”, (2015). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt2625968/>

TV Movie. „God on Trial”, (2008). [Electronic resource]. URL:

<https://www.imdb.com/title/tt1173494/releaseinfo>

Галина Петрова

Galina Petrova

Национальный исследовательский Томский государственный университет

National Research Tomsk State University

seminar_2008@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1591-2080

DOI

Юрий Петров

Yuri Petrov

Институт гуманитарных технологий

Национального исследовательского Томского
политехнического университета

National Research Tomsk Polytechnic University

creapp2010@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1094-3286

DOI

Кирилл Шибико

Kirill Shibiko

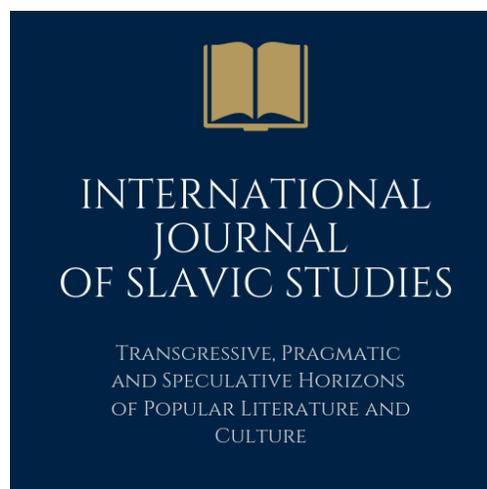
Национальный исследовательский Томский
государственный университет

National Research Tomsk State University

diroltelefon@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9449-2162

<https://doi.org/10.34768/KEGJ-JE18>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Терроризм как война в ее крайней форме недоверия „Другому”

Terrorism as extreme form of war and a distrust of „Another”

Summary

The article considers war as a concept that is constructed by the style of philosophical thinking, which is typical for a particular historical epoch. The style of thinking sets the frameworks, boundaries and laws of its understanding. The article compares the classical model of a war, the concept of which was set by the mind of the Enlightenment, and the modern forms of its implementation, when the philosophical mind undergoes deconstruction processes. Strict logic and legislative "pure reason" (Immanuel Kant) determined the relevant content, form and description of the language of war. The war was carried out according to laws of logic and rules, which assumed transparent and efficient steps. It could be read by Another (opponent). Thus, paradoxically, trust in the Other was revealed. For example, the rules of honor and duty were preserved, a declaration of war was required, the troops were lined up in a certain order, and there was very strict hierarchy of officers. However, modern deconstructivist processes and the deconstruction of metaphysics destroy the classical unity of the logic of war and admit the rhizome of its forms. Therefore, modern reality knows the multiplicity of forms of war: information war, marketing war, virtual war, terrorist war and etc. There are no rules, no logic, no trust in such war. The absence of these factors characterizes, for example, terrorism, which is now considered as a new form of war. Terrorism is a manifestation of total distrust, hatred and contempt for Another.

Keywords: war, deconstruction, style of philosophical thinking, trust.

Ключевые слова: война, терроризм, деконструкция, стиль философского мышления, доверие.

Исследование темы войны в горизонте доверия/недоверия к Другому вызывается сегодня необходимостью философского ответа на вызовы современного глобализированного и полицентричного мира. Открытые границы глобального пространства, казалось, предполагали возможность ухода фигуры „Чужого” (народа, культуры, цивилизации), поскольку в качестве жизненных принципов были предложены либеральные отношения толерантности, доверия и расположенности. В таком пространстве требовалась философская рефлексия по поводу механизмов со-бытия вместе. Либеральная идея являлась проверенным и позитивно себя зарекомендовавшим механизмом совместного бытия. Получив статус устойчивого мировоззренческого принципа еще в XVII-XVIII вв., либеральная идея благодаря кантовской трактовке „чистого разума” долгое время

императивно и законодательно служила в качестве образца классических схем рационального устройства социума. Обслуживая и до сих пор западную цивилизационную матрицу на схожих основаниях, и сталкиваясь со следствиями собственной толерантной расположенности к „Другому” в лице мигрантов и террористов, она сегодня вынуждена ставить себе вопрос: „Почему?” Ситуация с мигрантами – социальная, культурная, политическая и психологическая напряженность, которую они принесли с собой, – дала основание актуализировать вопрос либерального отношения к Другому. Актуальность становится особенно явной, когда в лице „Другого” все чаще просматривается „Чужой”, т.е. когда это лицо становится лицом террориста. Террор как война требует исследования и релевантного ответа на вопросы относительно ее сущности и форм проявления на современном этапе исторического развития.

В свое время ответ на вопрос о войне дал прусский офицер и военный писатель Карл фон Клаузевиц. Его ответ – это ответ классики – классического строя мысли о войне. Могли тогда Клаузевиц предполагать, что, говоря о войне как о „продолжении политики иными средствами”, он не давал ее полного определения, и размышлял лишь в рамках строгой логики и господствующего тогда (XVIII- XIX вв.) духа Просвещения, утвердившего рациональный стиль мышления в качестве единственного. Именно в этих здравых рационально бесхитростных рамках война определялась как „продолжение политики” средствами насилия („иными средствами”), имеющего целью „заставить противника выполнить, сокрушить и продиктовать нашу волю”⁷⁴, немедленно подчиниться, бросив собственные флаги и сдав оружие, захватив территорию и обратив население чужой страны в рабство. Первая и вторая мировые войны, а также и множество войн локальных до XX в., по сути, являли войну в ее классической форме. Язык ее описания – „сокрушить”, „бить в самое сердце врага”, „сломить”, „захватить территории”, „подавить” и т.п. И язык, и сами военные действия касались, в первую очередь, политической сферы, которая подвергалась разрушению во имя поставленной цели – экономического сокрушения. „Теория войны, – пишет Клаузевиц, – преимущественно занимается исследованием вопроса, как добиться на решительном пункте перевеса материальных средств и преимуществ”⁷⁵. К. Клаузевиц имел в виду именно эту – тогда она

⁷⁴ [1] Clausewitz C. O voyne. Chast' 1, razdel 2. Moskva: Gosvoenizdat, 1934.

⁷⁵ 2. Clausewitz C. Клаузевиц К. Vazhneyshiy printsipy voyny. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://militera.lib.ru/science/clausewitz/09.html> (date of access 6.11.2019).

являла себя как единственная – классическую форму войны. Он не мог предполагать, что появятся такие формы войны, как информационная, маркетинговая, виртуальная и, наконец, террористическая.

Наше время характеризуется противостоянием (столкновением) цивилизаций, характеризующихся не столько различным уровнем экономического развития (хотя и это тоже есть), сколько разной культурной самобытностью, различными культурными ценностями (язык, религия, история, обычаи, разные общественные институты и пр.). Цивилизационный подход к историческому развитию инициирован современным – неклассическим философским стилем мышления, который характеризуется разрешающим действием деконструктивистских процессов как собственно в философии (деконструкция метафизики), так и деконструкцией классических способов конструирования различных сфер социальной жизни, общественных институтов и событий. В этом процессе деконструкции находит себя и такое событие, как война, меняющая свои формы проявления. Это и показывает пример сравнения теории войны в том виде, как она была разработана К. фон Клаузевицем, и ее современное, существенно измененное состояние.

Первое, что подлежало деконструкции как общефилософскому процессу, был стиль философствования, который в классической философии базировался на единстве первоначала – архе. В качестве социального архэ, объясняющего состояние всех социальных процессов, рассматривалось, как правило, экономика. Поэтому мировоззренческий взгляд, релевантный классическому пониманию войны, – это внимание к экономическому фактору культуры, который, считалось, является ее фундаментальным основанием – архе. Оно в случае войны подлежало захвату с целью обогащения, прироста материальных благ и прироста территории (тоже материальный фактор). Важно сказать, что архэ полагалось единым и единственным. Оно не могло содержать никакой ризомной множественности. Классические социальные онтологии всегда являли себя рационально выверенными и осуществляемыми на единых основаниях. Не на этих ли классических основаниях выстроена концепция либеральной демократии, полагающая не только возможность, но и закономерную необходимость понимать культурную коммуникацию как толерантность, терпимость, открытость, бесконфликтную совместность бытия и пр.? Классический либерализм вследствие отрицания проблемы множественности признал „Другого” как „того же самого”. Классический взгляд на войну,

т.е. взгляд, отдающий приоритет одному материальному фактору – экономике, – сегодня подвергся деконструированию.

Деконструктивизм явил себя в социальной реальности в ризомности культур и цивилизаций, в возникновении ценности множественности на месте единства экономического фактора и его абсолютности.

Вывод приведенных рассуждений для темы статьи состоит в том, что в результате деконструкции типа и стиля мышления, который исторически всегда задает характер построения социальной реальности в ее культурных и цивилизационных характеристиках, и который сегодня затронул главным образом, западную цивилизацию, возникли две цивилизационные матрицы развития. Основное, что их различает – разные социальные ценности. Но объединяет их необходимость жить в одном глобальном пространстве. Человек при всей разности цивилизационной принадлежности живет в ситуации противоречивости и глубины переживания своей со-бытийности с „Другим”. Современный мир представлен пространством „Я и Другой”, „Я и Чужой”. Философия в лице таких авторов, как Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер и В. Вальденфельс, посредством нового языка описания создали релевантный современной специфике мира категориальный аппарат („бытие-в-мире”, „интерсубъективность”, „жизненный мир”, „повседневность”), посредством которого социальный мир предстал не в единстве унифицированной системы, основанной на едином „архэ”, но во множественности культурных состояний. Они никогда не совпадают, проявляют себя разнонаправленно, вплоть до конфликтов и войн.

Особое значение для понимания терроризма как новой, характерной для современности формы войны имеет введенная категория „Чужого”. „Чужой” в интерпретации Ж.-П. Сартра отличается от „Другого” тем, что несет в себе „угрозу” и „опасность”. Мир – это „бытие-для-другого”, и, если в нем есть „Чужой”, он всегда подвергается опасности, потому что для него „Я” становлюсь „инструментом возможностей, которые не являются моими”, он диктует мне цели, „которых я не знаю”⁷⁶. Более детально рассматривает проблему „Чужого” Б. Вальденфельс. Сравнивая две категории – „Другой” и „Чужой”, Б. Вальденфельс считает, что „первая („Другой” – Г. П.) указывает лишь на несхожесть” (и это не несет угрозы, но, напротив, выражает специфику

⁷⁶ Sartre J.-P. Bytiye i nicto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii. M.: TERRA- Knizhnyyklub; Respublika, 2002. 290.

бытия множественности культур). Но для второй – для „чужести” – надо искать „место особого рода”⁷⁷ Но этого нельзя достигнуть. И Б. Вальденфельс разрабатывает респонзивную модель „Чужого”, для которой принципиальной является категория ответа (response). Но ответ трудно реализуем или не реализуем вовсе, поэтому „Чужой” недоступен и всегда находится „где-то в другом месте”⁷⁸. В своей недоступности „Чужой” действует раздражающим образом⁷⁹. Причинами раздражения могут быть „чужеская” уникальность, его неподвластность никакому обобщающему действию, поскольку для него не находится родовой категории. Он даже зародился „где-то в другом месте”⁸⁰. Поэтому „Чужой” радикален в своих притязаниях и всегда предстает в ассиметрии ко мне, а его ответ (response) никогда не совпадает с моим собственным и потому между мной и „Чужим” находится „пропасть”⁸¹. Вполне возможно, что пропасть непреодолима, и даже на попытки ее преодолеть требуются невероятные усилия, хотя они заканчиваются безрезультатно, ибо Чужой не способен на культурный ответ. В этих рассуждениях автор показывает невозможность установления с „Чужим” толерантных отношений, ибо он находится в полном несовпадении с другой социальностью, отчужден от другой культуры, кардинально не способен психологически принять их. В чужом бытии он органически не принимает и не понимает разность культурных обычаев, религиозных культовых проявлений и национальных традиций. И „данный факт, считает Б. Вальденфельс, остается в силе как для различия полов, так и для культурных различий”⁸².

Какой вывод можно сделать из приведенных рассуждений относительно преодоления угрозы терроризма и перспектив террористической войны? Неутешительный. Две культурные и цивилизационные матрицы в современном глобализированном мире существуют как „своя” и „чужая”. По поду их взаимоотношений один из ведущих либерально настроенных авторов – Ф. Фукуяма – в 80-х годах XX века давал оптимистический прогноз в связи с тем, что они развиваются под воздействием рационально сконструированной либерально-демократической идеи, которая полагает

⁷⁷ Waldenfels B. *Otvét chuzhomu: osnovnyye cherty respozitivnoy fenomenologii* // *Motiv chuzhogo*. Minsk.: Propilei. 1999. p.126.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Waldenfels B. *Svoya kul'turai kul'tura chuzhaya. Paradoks nauki o chuzhom* // *Filosofsko-literaturnyy zhurnal*. M. 1994 (1995). Nr 6, p. 81.

⁸⁰ Ibidem, p. 137.

⁸¹ Ibidem, p. 138-139.

⁸² Ibidem, p. 125.

принципы доверия, толерантности и открытости народов и культур. Такая схема мира – это вершина гуманистического развития истории, и в этом смысле, считает Ф. Фукуяма, ее конец, поскольку она ориентирована на прекращение всех форм войн и конфликтов. Но дальнейший опыт истории этого не показал. Терроризм не только не прекратил свое существование, но и не показывает никакого движения в этом направлении, оставаясь на позициях крайнего недоверия к другой культуре.

Исследование терроризма как новой формы войны требует, в первую очередь, грамотное определения самого этого понятия. А. Гусейнов в работе „Философия, Мораль, Политика”⁸³ приводит 49 определений терроризма, но среди них не находит ни одного, которое могло бы дать объективную характеристику этого явления. Д. Такрах в „Энциклопедии терроризма и политического насилия” приводит 63 определения терроризма, которые существовали в 70-80 годах XX века⁸⁴. Он оговаривает, что именно взаимодействие многих субъективных факторов делает таким сложным определение терроризма. Х. Кушнер также говорит о сложности определения терроризма, поскольку это понятие предполагает анализ глобальных политических проблем, которые, в свою очередь, различными учеными, журналистами, политическими деятелями видятся по-разному⁸⁵. Сложность определения понятия „терроризм” обусловлена тем, что каждый конкретный террористический акт есть акт индивидуальный, здесь нет законов его осуществления. Он опасен уже тем, что невозможно его предвидение, не понятны формы его осуществления. Можно сказать, что террорист – это тот, кто без определенной цели уничтожает всё, что его окружает.

Сегодня, несмотря на рост количества терактов, так и не найдено точного определения терроризма, и нет определения, которое бы использовалось большинством исследователей и экспертов. Некоторые правительства склоняются к тому, чтобы именовать терроризмом любые акты насилия, совершаемого политическими оппонентами. Неточная природа термина означает, что он может быть применен практически к любому типу действий, вызывающих общественную опасность. Дж.Уайт, обращает внимание на

⁸³ Guseynov A.A. *Filosofiya. Moral'. Politika*. M.: Akademkniga, 2002. 300 p.

⁸⁴ Thackrah J.R. *Encyclopedia of terrorism and political violence*. NJ: Routledge & Kegan Paul Inc. 1987/308 p.

⁸⁵ *The Terrorism reader: A historical Antology* / Eds. Walter Laqueur, Yonah Alexander. NY.: New American Library/ 1987. P. 183.

то, что определение и трактовка терроризма меняется со временем⁸⁶. По мнению Дж.Уайта, необходимо сознавать, что любое обращение к определению должно рассматриваться, исходя из исторического контекста. Но и в таком подходе складывается ситуация, когда определение дается различными учёными и в рамках различных школ, а, следовательно, и определение не оказывается общепринятым. Понятно, однако, что феномен терроризма нельзя обсуждать без учета исторического контекста. Дж. Уайт делает экскурс в историю понятия и трактовки термина. Он указывает, что современный терроризм зародился ещё во времена Великой Французской революции (1789–1795). Тогда термин использовался и был ангажирован в рамках описания действий французского правительства. К середине XIX в. трактовка термина изменилась, и террористами стали называть революционеров, сколачивающихся против правительств. К концу XIX в. и в начале XX в. при помощи термина „терроризм” давали описание деятельности анархических, националистических движений, борющихся против чуждой для них и их мировоззрения власти. После Второй мировой войны (1939–1945 гг.) значение термина „терроризм” снова меняется в связи с политическими и социальными изменениями в мире⁸⁷.

Еще один вопрос волнует современных исследователей – вопрос об образе и характере личности террориста и о причинах того, что он, оказавшись в поликультурном мире, встретившись с множеством культур, не может принять идею доверия в качестве наиболее перспективной для того, чтобы жить в таком мире. В этом смысле можно говорить о том, что ему свойственна исторически всегда существовавшая социальная болезнь, имя которой – нигилизм. Воспользуемся идеями Ф. Ницше при описании террористического нигилизма. Террорист, будучи зараженным нигилизмом, как правило, не видит смысла во всем, что происходит в мире, не доверяет всему существующему. На этом основании у него утрачивается чувство гармонии, целостность универсума в его сознании распадается на хаотичные разрозненные части, и он теряет ощущение своего места и собственной значимости в мире.⁸⁸ На последней стадии нигилизма он полностью отказывается от прежней картины мира, расценивая ее как иллюзорную. Для него бытие представляется картиной борьбы единичных волей, направленных на удовлетворение

⁸⁶ White J.R. Terrorism and homeland security. Belmont: Wadsworth Publishing. 2005. P. 3.

⁸⁷ White J.R. Terrorism and homeland security. Belmont: Wadsworth Publishing. 2005. P. 5

⁸⁸ Nietzsche F. Volya k vlasti. M.; Khar'kov. 2003. p. 401-402.

только личных интересов. Он проявляет чисто витальную волю к власти, когда утрачивается сама потребность в возвышенных идеалах и ценностях. Последнюю форму нигилизма Ницше называет „полным нигилизмом”. Она приводит к иллюзорной попытке на месте поверженных абсолютных ценностей воздвигнуть новых кумиров, требующих такого же жертвенного почитания⁸⁹ и дающих смысл индивидуальному бытию.

Третий вопрос, который волнует современных исследователей, – вопрос о причинах терроризма. Самый объективный и удовлетворительный ответ на него можно искать в специфике современного этапа социальной жизни, когда возникло противостояние двух, претендующих на мировоззренческий универсализм, идеологий. Мировой межкультурный конфликт сегодня представляет собой столкновение двух систем ценностей: неолиберальных и исламистских, равно рассматривающих себя носителями универсальной истины. С одной стороны, искусственные общечеловеческие ценности неолиберализма, заявленные в качестве незаменимых и общих для любой культуры, претендуют на гегемонию и торжество единого демократического человечества. Им противостоит ислам, который всегда имел такую претензию, никогда не отказываясь от статуса религии последнего божественного откровения. В ряде наиболее радикальных течений подчеркивается тотальный характер ислама, который сегодня все более радикализируется и превращает себя в агрессивный исламский мессианизм и антизападничество. Ислам консервативен и строен в своём социальном учении, которое отказывает в автономии всем моральным, правовым и политическим ценностям и установкам, кроме собственных. Не доверяет им, являя собой крайнюю степень недоверия.

В заключение можно привести цитату из работы А. Кырлежева „Ислам и Запад после 11 сентября”. Автор пишет: „Если изначально исламский фундаментализм был реакцией на доминирование прозападных националистических элит и постколониальную зависимость мусульманских стран, то сейчас радикализм в исламе и производный от него экстремизм могут рассматриваться как ультраконсервативная реакция на гегемонию светских ценностей западной цивилизации, выражаемой в процессе глобализации,

⁸⁹ Ibidem.

распространяющем на весь мир культурный и ценностный релятивизм западного постмодерна, в том числе и на такие культуры, которые религиозно организованы”⁹⁰.

Библиография

Clausewitz С. Клаузевиц К. Vazhneyshiye printsipy voyny. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://militera.lib.ru/science/clausewitz/09.html> (дата обращения 6 ноября 2019 г.).

Clausewitz С. О войне. Chast' 1, razdel 2. Moskva: Gosvoenizdat, 1934

Guseynov A.A. Filosofiya. Moral'. Politika. M.: Akademkniga, 2002. 300 pp.

Kyrlezheva. Islam i Zapad posle 11 sentyabrya. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://magazines.gorky.media/continent/2002/112/islam-i-zapad-posle-11-sentyabrya.html> (date of access 10.11.2019).

Nietzsche F. Volya k vlasti. M.; Khar'kov. 2003. 536 p.

Sartre J.-P. Bytiye i nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii. M.: TERRA- Knizhnyyklub; Respublika, 2002. 640 pp.

Thackrah J.R. Encyclopedia of terrorism and political violence. NJ: Routledge & Kegan Paul Inc. 1987. 308 p.

The Terrorism reader: A historical Antology / Eds. Walter Laqueur, Yonah Alexander. NY.: New American Library. 1987.

Waldenfels B. Otvet chuzhomu:osnovnyye cherty respozitivnoy fenomenologii // Motiv chuzhogo. Minsk.: Propilei.1999. 176 p.

Waldenfels B. Svoya kul'turai kul'tura chuzhaya. Paradoks nauki o chuzhom // Filosofsko-literaturnyy zhurnal. M.1994 (1995). Nr 6, p.77-94

White J.R. Terrorism and homeland security. Belmont: Wadsworth Publishing. 2005.

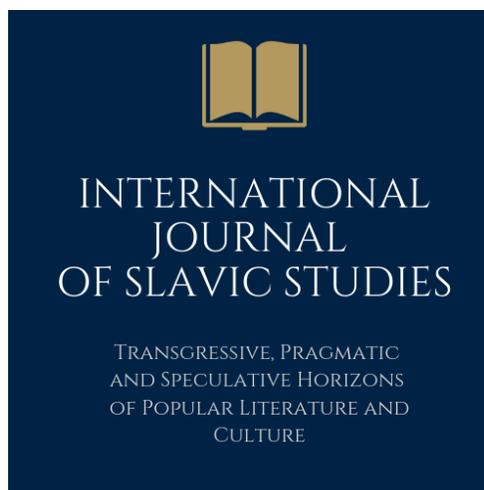
⁹⁰ Kyrlezhev A. Islam i Zapad posle 11 sentyabrya. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://magazines.gorky.media/continent/2002/112/islam-i-zapad-posle-11-sentyabrya.html> (date of access 10.11.2019).

Мариам Араратовна Саргсян
Mariam Araratowna Sargsyan

Южный федеральный университет, Россия
Southern Federal University, Russian
m.sargsyan93@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0661-3700

<https://doi.org/10.34768/7SVP-VM73>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Техногенные метафоры современной культуры

Anthropogenic metaphors of modern culture

Abstract:

What is real for a person as a member of a cultural society is a product of both social reality and the way of organizing his experience of interacting with the material world. Since a significant part of social reality is conceptualized in metaphorical terms, and since our understanding of the material world is partly metaphorical, the metaphor plays a very significant role in establishing what is real for us. Currently, culture is represented by qualitatively new metaphors. Having examined some of them, a picture of the thinking of a modern person and its main directions will open up for us. An analysis of the content of metaphors, in turn, will reveal the analogies and associations on which society and its views are based. This is not just the use of concepts familiar to our time, these are the ideas and areas of close attention of science and culture that dominate in modern society.

Keywords: metaphor, soft culture, digital age, artificial intelligence, iron metaphors, humanization of machines, mechanization of humans.

Ключевые слова: метафора, софт культура, цифровая эпоха, искусственный интеллект, железные метафоры, очеловечивание машин, механизация человека.

Техногенные метафоры

Очевидность процесса массового охвата человечества символизмом и метафоризацией жизни, подчеркивается во всех сферах нашего существования. Это не просто уход от содержания, это волшебный ослепляющий порошок, который рассыпали по небу, чтобы люди перестали быть зоркими, а, может, и вовсе перестали видеть. И если мне удастся использовать метафору как форму, как инструмент, то здесь она становится смыслом и наполнением. Только прикоснувшись, приоткрыв дверь во все учреждения, которые имеют в своем названии элемент „современный”, останется лишь уйти с хаосом символичности.

Айвор Ричардс замечает, что: „Каждый из нас овладевает искусством метафоры так же, как мы обучаемся всему остальному, что делает нас людьми⁹¹”. Данное утверждение было сделано в лингвистическом контексте, однако определение метафоры, как искусства, способно открыть его значимость и в остальных окружающих нас системах. Целесообразно начать с рассмотрения классификации знаков у Чарльза Пирса, чтобы заметить, что „икона”, как некий мысленный образ, уже есть не что иное как метафора⁹². Далее, обратившись к обобщенному определению „текста” Юрия Лотмана, как к любому отдельному сообщению, отличность которого (от не текста или другого текста) интуитивно ощущается с достаточной уверенностью, функциональность метафоры обретает новый объект, которым в столь обширном понимании могут служить коммуникационные системы во всём своём многообразии. К наиболее характерному метафорически образному мышлению подходит культура, начиная с конца 19 века, которая стала двигаться в направлении модернизма, открывшего для автора возможность изменять привычную природу вещей. Тем самым метафора отделилась от начальной синонимичности со сравнением, выделяя и видя в этом методе лишь свою „оболочку”, заявив о своём смыслообразующем элементе - „содержании”. Произошла эволюция самого понятия „метафора”. Образовавшись как некоторая „базисная метафора”, корни которой лежат в мифологическом мышлении, неотделимого от языкового, сейчас метафора - это инструмент отражения

⁹¹Richards A. *Filosofiya ritoriki // Teoriya metafory: Sbornik*, Moscow: Progress, 1990, p. 60.

⁹² Peirce C. *Izbrannye filosofskye proizvedeniya/ per. s angl. K. Golubovich, K. Chuhrukidze, T. Dmitrieva*, Moscow: Logos, 200, p. 200-202.

индивидуальности и фантазии, нежели умышленного и необходимого переноса слов с одного объекта на другой⁹³. Имея дело с метафорой, мы осознаем её двойственность и важнейшую роль в познании. Мы стремимся объять жизнь и видим, что нечто обыденное не способно увидеть всю глубину человеческого существования, ведь простого слова порой недостаточно, чтобы описать ускользающий миг, как и простого копирования предметов в живописи или звукоподражания в музыке. Возможно, многое было построено на аналогии, сравнении, однако сейчас мы прибегаем к метафорам не только для того, чтобы сделать нашу мысль доступной для других людей, но она необходима нам самим для того, чтобы объект стал доступен нашей мысли⁹⁴. Кажется, метафора охватывает все сферы человеческой жизнедеятельности, это не только необходимый инструмент для любой поэзии, которая создана скоплением чувств и неповторим взглядом автора на окружающий мир, но она так же присуща и науке, тогда как научная метафора своим содержанием ничем не отличается от какой-либо другой. В особенности это касается философии, как подмечает Макс Блэк: „Хотя метафоры наиболее опасны именно в философии, однако запретить их использование – значит намеренно ограничить способность нашего разума к поиску и открытию”⁹⁵. Имея всё тот же набор букв алфавита или неизменное количество нот, мы всё же открываем для себя новые смыслы, которые рождаются в результате соединения новым способом элементов внутри систем, тогда наша история видится непрерывным движением к освобождению, которое соединяя ранее не вообразимое, открывает нам новое знание о мире углубляя и расширяя наше сознание, а это в свою очередь способствует неизбежному появлению новых метафоры, которые в дальнейшем и будут характеризовать время. Попытавшись разъяснить значение и основания метафоры, мы уйдем глубоко в лингвистику, не увидев конца, тогда как у нас есть „сегодня”, окутанное метафорами и новыми смыслами. Современная эпоха пытается ответить на всё те же вопросы, и укатавшись в прошлое и исследую лишь его, мы пропустим тот момент, когда нам необходимо будет создать наше неподдельное самим.

⁹³ Cassirer E. Sila metafory // Teoriya metafory: Sbornik / per. s angliyskogo M. A. Dmitrovskoy, Moscow: Progress, 1990, p. 33.

⁹⁴ Ortega y Gasset J. Dve velikiye matafory // Teoriya metafory: Sbornik. Perevod s Ispanskogo N.D. Arutyunovoy Progress, 1990., p. 68.

⁹⁵ Black M. Metafora // Teoriya metafory: Sbornik / per. s angliyskogo M. A. Dmitrovskoy, Moscow: Progress, 1990, p. 155.

В данной работе мне бы хотелось говорить об искусстве метафор через рассмотрение их воплощения внутри понятий неотделимо связанных с человеком, присущим современной эпохи, с целью увидеть их особенности, основные черты, значения, поскольку говорить о настоящем, это говорить о себе и видеть последующие и открывающиеся направления движения.

Что есть символ сегодняшнего человека и мира, на что мы растрачиваем себя каждый день и к чему стремимся, возможно, мы уже часть чего-то гибридного, и больше, кажется, не желаем ни с чем бороться. Это массовая деиндивидуализация приведет к гибридизации общества, когда человек будет управлять другим человеком, как машиной. Эрих Фромм описывает это явление с точки зрения свободы так: „Современный человек все еще охвачен беспокойством и подвержен соблазну отдать свою свободу всевозможным диктаторам - или потерять ее, превратившись в маленький винтик машины: не в свободного человека, а в хорошо накормленный и хорошо одетый автомат”. Всегда легче быть машиной и быть запрограммированным, однако не забывайте, чтобы создать в себе человека, нужно ковать себя каждый день самому. Однако человек, описываемый метафорой „винтик машины”, довольно точно описывает нынешнее состояние общества, в котором каждый должен выполнять какую-то часть запрограммированных действий, тем самым внедряя в свою жизнь элемент автоматизированного механизма. Процесс деиндивидуализации в ситуации глобального социально-антропологического кризиса очевиден, так как в современную эпоху человек попадает в зависимость от различных форм деиндивидуализации (политических, экономических, медийных, религиозных, бытовых). Многообразие экономического предложения или политический плюрализм не обеспечивают индивидуальную свободу выбора, а, скорее, маскируют несвободу. Оглянитесь вокруг, разве нас окружают „люди”, разве это тот самый мир, в котором есть место человечности или это вечная проекция чьей-то идеи жизни, причём та, которая должна закрывать глаза, а не одаривать зоркостью. Неужели в нашем мире происходят изменения или это всего лишь массовая погруженность к пустому стремлению „удобной” жизни. Может быть сейчас как никогда уместно употребить понятие „гибрида” в нашей жизни и в нас самих, когда мы бездумно отказываемся от поиска чего-то важного для своей души, вместо этого соглашаемся на какие-то удовольствия

предлагаемые всеобъемлющим рынком, в котором сам человек стал товаром массового потребления, которому подбрасывают мнимую свободу. Рынку нужны автоматизированные потребители, состоящие из носителей индивидуальных потребительских предпочтений⁹⁶. То есть рынок способен уже открыто заявить о бездушном использовании нелишних, а в особенности лишних людей, лишь в качестве объекта прибыли, а приписка индивидуальных предпочтений дает повод думать потребителям, что они имеют какой-то вес и даже мнение в этом процессе. Но этот самый механизированный „гибрид” чужероден нашей природе, тем самым его присутствие вскоре должно вызвать конфликт, а может даже и войну, а если нет, значит мы уподобляемся этому без всякого понимания своей сущности, что говорит о невозможности построения мира в себе и вокруг. Гибридизация это некое направление эволюции человека, эволюции не как прогресса, а как изменения, которое неустанно сопровождает человека, тем самым в конце этого уже видимого процесса мы столкнёмся с развитием нового вида или формы человека. Мы не должны осуждать или хвалить то, что происходит сейчас с человеком, обществом и миром в целом, однако стоит глубже присматриваться и пытаться увидеть, что нами движет сейчас и к чему это может привести, ведь мы не случайные гости на этой планете, а наоборот его будущее зависит от каждого из нас. Здесь уместно изречение Огюста Конта: „Познание нужно для предвидения, а предвидение необходимо, чтобы начать действовать”. Гибридизация - есть нечто иное, как термин охватывающий процесс постгуманизации и трансгуманизации, я бы назвала гибридизацию этапом постгуманизма, который осуществляется посредством трансгуманизма. Без сомнения, человечеству необходимо перестать верить только в цифры и технологии, а наоборот нам необходимо вести междисциплинарную борьбу возможно с чем-то, что на самом деле стремиться отнять у человека „человека”. Термин гибридизация является метафорой, поскольку данное понятие в привычном смысле приписывается животным либо растениям. Однако основной смысл процесса гибридизации основывается на передаче свойств одного рода другому путем скрещивания. Тогда возникает вопрос, с чем скрещивают человека, с какой генетически различной ему формой, и какие, в конечном счете, он приобретает новые качества и свойства. Но здесь мы сталкиваемся скорее с отличным от биологии

⁹⁶ Zor'kin V.D. Spravedlivost' – imperativ civilizacii prava // Voprosy filosofii. 2019, № 1, p. 5-14.

понятием гибрида, а более склонны говорить о некотором существе киборге, который соединяет в себе механические и биологические начала. Вследствие чего, нам приходится иметь дело с мутациями общества и человека в кибернетический организм, в гибрид, что возможно узреть в метафорах, которые приписывают современному миру и современной культуре.

Сетевое общество, информационная эпоха, бесчисленные метафоры, всё это, несомненно, отголоски глобального процесса информатизации и поглощения в сетевые отношения, в которых явно прослеживается общественная тенденция, пытающаяся угнаться за техническим прогрессом, по-прежнему теряя на этом пути что-то фундаментальное, а возможно и саму реальность. Культура реальной виртуальности или культура виртуальной реальности⁹⁷. Конечно, нам более знакомо слышать о том, как реальность вокруг нас подводится под рамки виртуальности, и человек в свою очередь превращается в некоего гибрида, населяющего эту самую виртуальную реальность, однако с течением времени становится всё более и более очевидно, что мы подходим к границе реальностей, когда более уместно было бы говорить о степени реальности той виртуальности, в которой мы существуем. В чём же заключается эта самая виртуальность, в контексте культуры, совершенно справедливо можно искать ответ на этот вопрос, в способах коммуникации, которые присущи современному обществу, приводя в доказательство используемого метода цитату Постмена: „Мы видим реальность не такой, как она есть, но такой как наши языки позволяют нам ее видеть. А наши языки – это наши средства массовой информации. Наши СМИ – это наши метафоры. Наши метафоры создают содержание нашей культуры”. Тем самым коммуникация определяет формирование культуры, однако в настоящее время она всё более охвачена процессом создания волшебной пыли метафор, подхваченных техническим прогрессом, вместе образуя новое измерение и новый социальный контекст. Мануэль Кастельс, например, останавливается и подробно рассматривает телевидение, СМИ как сенсорную имитацию реальности и возможность легкого восприятия с наименьшим психологическим усилием, однако в силу глобального процесса внедрения новых технологий в массовую культуру, в условиях современности

⁹⁷ Castells M. 1. Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura / Per. s angl. pod nauch. red. O. I. O. I. Shkaratana. — M.: GU VSH•E, 2000, 608 p.

мы сталкиваемся с принципиально другими СМИ, в итоге нацеленными на тот же эффект „усыпления” и маскировки под видимость владения информацией. В свою очередь Маршалл Маклюэн говорит о том, что каждый медиум формирует человеческие действия, поскольку он, подобно метафоре, преобразует опыт: „Все средства коммуникации, будучи способными переводить опыт в новые формы, являются действующими метафорами”⁹⁸. Медиа функционируют как перформатив - наиболее важная установка Маклюэна. Перформативность относится в первую очередь к гибридным медиа-формам. „Гибрид или сочетание двух медиа есть момент истины и откровения, рождающий новые формы, момент свободы и пробуждения из обычного оцепенения и немоты, в которые сами же меди повергают наши чувства”. Гибридизация -противоречивый исторический процесс. Кино и телевидение сильно навредили популярности театров и ночных клубов, но одновременно подтолкнули поэтов и писателей к более интенсивным живым контактам с публикой в публичных местах (кафе, парках). Однако медиатизация приводит к антропологической реверсии: приспособившись к новым техно-органам, человек сам становится сервисным механизмом, обслуживающим воспроизводство и развитие технологической машины. Человек мутирует, становясь „половым органом машинного мира”⁹⁹. Столь эмоционально окрашенная метафора говорит ни о чем ином как о второстепенной роли человека и утрате его положения в мире, у которого от биологического вида осталось отнюдь не сознание или моральные качества.

Любое сообщение, как знаковая форма, наполнено содержанием, и в условиях многочисленных каналов коммуникации, обросших различными культурными кодами, общество окружено лишь многоаспектными символическими кодами. Один или несколько поставщиков информации, сменились на множества, что в свою очередь сегментировало всех получателей информации, которые одну и ту же новость могут получить в доступном для них виде, и на понятном языке, и даже возможно с намеком на то, что они хотели бы услышать. То, что сейчас происходит в сети интернет и развивается быстрее, чем любой другой аспект нашей жизни, создаёт информационную

⁹⁸ McLuhan M. *Ponimaniye Media: vneshniye rasshireniya cheloveka / perevod s angl.* V. G. Nikolayeva. — Moscow 2003, 464 p.

⁹⁹ Bolz N. *Mificheskiy mir•elektronnykh media, perevod s memetskogo I. Chubarova, I. Gradinari, Logos, 2015, p. 162-172.*

культуру, поглощающую всё на своем пути. По-моему, данный процесс не может пройти бесследно и имеет вполне логическое отображение как в направлении своего собственного развития, так и во всех коммуникационных системах, которые с точки зрения семиотики и знаковых систем, являются отражением нашей жизни и дают представление о текущем времени, какое бы разнообразное оно ни было. Сеть способна передавать все виды символов, не пользуясь контрольными центрами, поэтому так часто можно услышать, что интернет это свободная площадка или другие подобные высказывания. Люди неустанно кооперируются в виртуальные сообщества, или продвигают там свои идеи, даже не понимая что место, в котором они так сильны для обитания, не будет иметь существования, если просто элементарно отключить электричество, блок питания. А так же не стоит забывать, что цифровая среда – площадка взаимодействия не только людей, но и не-человеческих существ: ботов, голосовых помощников. Социальные последствия такого активного внедрения машинных существ в жизнь пользователей естественным образом меняют их привычный мир или даже создают ту самую реальность, которая будет расценена как нормальная и подходящая быть. Часто популярные языки программирования, к примеру, в настоящее время описываются как новый глобальный язык, помогающий людям понимать друг друга лучше, чем любой иной. Иногда можно услышать мнение, что „умение кодить” – нужный любому современному профессионалу навык.

Появилась новая метафора культуры - софт культура. Данную метафору довольно сложно определить, однако совершенно очевидно, что культура в данном контексте существует лишь как привесок к некоторого рода систематически организованному софту, набору программ. То есть теперь, совокупность общественных и духовных достижений человечества умещается в совокупность программ или систем обработки информации. В последней трети XX века различные культурные и технологические новшества лишили смысла одно из ключевых понятий современного искусства - понятие медиума. Однако никакой новой типологии, которая бы пришла на смену той, что была основана на этом понятии и делила искусство на живопись, графику, скульптуру, кино, видео и другие виды, не возникло. Предположение о том, что художественные практики можно четко разделить в зависимости от их медиумов, до сих пор лежит в основе организации музеев, художественных школ,

финансирующих культуру организаций и других культурных институций, хотя такая система больше не отражает реальное функционирование культуры. Введение термина программное обеспечение (или софт) как общего понятия для изучения феноменов культуры переносит внимание с медиа/текста на пользователя. Точно так же термин информационное поведение может помочь нам увидеть аспекты культурной коммуникации, которые ранее оставались невидимыми. Наша нервная система развивалась определенным образом, чтобы мы могли фильтровать информацию из окружающей среды и успешно в ней существовать. Так и мы, для того чтобы выжить в информационном обществе, вырабатываем определенное информационное поведение¹⁰⁰. Это означает, что термины цифровые медиа и новые медиа не слишком хорошо схватывают уникальность „цифровой революции”. Признание центрального положения софта в культуре ставит под вопрос еще одно фундаментальное понятие эстетики и медиатеории — свойства медиума. Что значит для цифрового медиума „иметь свойства”? Например, имеет ли смысл говорить об уникальных свойствах цифровых фотографий, электронных текстов, веб-сайтов или цифровых карт? Однако понятие софта свойственно не только современной культуре, но и такому фундаментальному понятию как сознание человека. В той же последней трети XX столетия была представлена наиболее популярная среди когнитивных ученых позиция - функционализм, которая утверждала, что сознание не тождественно физическим процессам, так как одно и то же ментальное состояние может быть реализовано разными физическими носителями. Одним из видов функционализма является функционализм машинного состояния, в соответствии с теориями Х.У. Патнема, которые гласят о том, что любое создание, наделенное сознанием, может рассматриваться в качестве машины Тьюринга (идеализированного конечного цифрового компьютера), чья работа может быть полностью определена совокупностью инструкций¹⁰¹. Здесь прослеживается использование компьютерных метафор, которые набирают популярность и логически развиваются в рамках цифровой эпохи. Сознание - это софт, программное обеспечение, а мозг - это, таким образом, железо. Компьютерные программы, как набор неких инструкций и алгоритмов по обработке

¹⁰⁰ Manovich L. 1. Teorii soft-kul'tury. — Nizhniy Novgorod: Krasnayalastochka, 2017, 208 p.

¹⁰¹ Putnam H. Filosofiya soznaniya, Moscow: Dom intellektual'noy knigi, 1999, 240 p.

специальных символов, действуют точно так же, как сознание человека. Человек и компьютер получают из окружающей среды огромные массивы информации. Далее эта информация подвергается соответствующей обработке, накоплению, на ее основе предпринимаются определенные действия. Таким образом, компьютерные программы выступают как своего рода модель для понимания процессов обработки информации в человеческой психике, что в дальнейшем, скорее всего, и привело к изучению функционализма в исследованиях в сфере искусственного интеллекта. Джордж Заркадакис в своей книге „In Our Own Image” описывает шесть различных метафор, которые люди использовали в течение двух последних тысячелетий, пытаясь описать человеческий интеллект. Метафора человеческого мозга, построенная на обработке информации IP-метафора, от Information Processing, в наши дни доминирует в умах людей, как среди обывателей, так и в среде ученых. По факту не существует дискурса по поводу разумного человеческого поведения, который бы проходил без применения этой метафоры, равно как и то, что подобные дискурсы не могли возникать в определенные эпохи и внутри определенной культуры без отсылок к духам и божествам. Справедливость метафоры об обработке информации в современном мире, как правило, подтверждается без каких-либо проблем. Прекрасно понимая её недостаточность для описания человеческого сознания, однако, ей продолжают пользоваться и развивать. Только во всех этих компьютерных метафорах, которые не отражают какой-то душевной находки и не дают понять в чём же заключается исключительность и эволюционная особенность понятия, мы вынуждены видеть метафору в своем примитивном значении – в виде сравнения. Однако даже проводя такую прямую аналогию, всё же остаётся вопрос - кто будет управлять этим самым „железом”, будет ли возможным считывать программное обеспечение, сможет ли оно отражать естественный человеческий язык или все оборвется точно так же, как с грамматикой Хомского, которому не удалось формализовать грамматику, поскольку она имеет бесконечное число вариаций. На примере использования компьютерных IP-метафор, мы видим как каждый характерный признак, дающий импульс для образования понятия и обозначения, служит в то же время объединению соответствующих предметов.

Всё это наводит на мысль о том, что сегодня вокруг себя мы видим лишь бегство от человека, бегство от самих себя в объятия кусков железа, которые занимают всё больше и больше места в нашей жизни. С того момента как в обществе зародилась идея того, что роботы и техника смогут сделать нашу жизнь качественно лучше и даже приносить счастье, именно с этого самого момента человек начал терять веру в человечество. Сама идея и направленность мысли на достижение некоего всеобщего блага кругом представляется не только ошибочным, но и глупым, неужели техника может обеспечить „хорошую” жизнь человеку, неужели это действительно может принести нам „счастье”. Жан Бодрийяр как нельзя точно описал этот процесс: „Если люди мечтают об оригинальных и гениальных машинах, то это потому, что они разочаровались в своей самобытности или же предпочитают от нее отказаться и пользоваться машинами, которые встают между ними. Ибо то, что предлагают машины, есть манифестация мысли, и люди, управляя ими, отдаются этой манифестации больше, чем самой мысли”. Если убрать мнимое представление людей о том, что они обладают информацией, от них мало что останется, они постоянно ждут что кто-то им расскажет, покажет, когда у них самих есть глаза и уши. Вторжение информационного потока в жизнь вроде бы открыло людям глаза, но не для того, чтобы видеть больше и шире, а лишь потому что они загорелись собрать, нажать, забыв о самом главном, о незнании пользования и применения данных информационных сообщений. Сейчас кусок железа, имеющий доступ в сеть интернет, оставляет впечатление мощного, полноценного агрегата нашей жизни, который содержит в себе слияние разнообразных сфер социальной активности, что до конца не даёт понять, что же перед нами и как этим управлять. Всё больше можно услышать довольных людей, владеющих информацией о жизни и кажется знающих о ней всё, но никогда по-настоящему не живших, а сколько тех, кто расскажет весь сюжет фильма, даже не смотрев его, или то, что он или она видит на картине, даже не пытаясь увидеть что-то своё. Действительно ли мы имеем возможность мыслить или это всевозможные сплетения символов и кодов, которые устали интерпретировать и быть интерпретированными. Как же это наверное скудно огородить общество железными заборами с различными приклеенными бумажками, обычной рекламой, новостями, даже не снимая старого, просто завешивать и завешивать всё вокруг, в один миг сузив

человека до неузнаваемости. Цифровая культура перекрывает и включает разнообразие передававшихся в истории систем отображения; это культура реальной виртуальности, где выдуманный мир есть выдумка в процессе своего создания. Мы находимся в постоянном процессе изменения нашего мира, но мы не являемся посторонними зрителями жизни на нашей планете, а наоборот сами создаем эти изменения, каждый созданный человек, создает и мир вокруг себя. Однако согласно настоящей обстановке людям, думающим, что всё уже построено, более охотно залезть в пространство бездушных машин, чтобы найти в них что-то, что им так и не удалось найти в людях, или скорее создать и привить им это, после нескольких неудачных попыток поиска в реальности.

Современные метафоры красиво звучат, они полны передовым и чем-то отличным от нашей обывательской жизни, но это совсем не повод для восхищения, наоборот это тенденция цифрового мира, направленная на всеобщую „уравниловку”, в которой нет места особенностям каждого человека, которые и делают наш мир таким богатым и глубоким, каким он должен быть. Мы стали экспериментировать со своей природой, посягнули на духовность и кажется вовсе не помирились с природой, хотя об этом агитирует весь мир, который что-то вечно спасает, однако, я сомневаюсь, что у людей, которые так много времени проводят на показ и витринные добродетели, должно хватать сил на совершение действий. Разум и наука встают в первые ряды, якобы пытаюсь решать проблемы человечества, хотя количество искусственно созданных проблем не уменьшается, а еще в добавок они углубляются и расширяются изнутри. Не существует ничего такого, что не может быть изменено сознательным целенаправленным социальным действием, снабженным информацией и поддержанным легитимностью. Если люди информированы, активны и общаются в масштабах всего мира; если бизнес принимает на себя свою социальную ответственность; если средства массовой информации становятся вестниками, а не вестью; если политические деятели противодействуют цинизму и восстанавливают веру в демократию; если культура реконструируется из опыта; если человек ощущает свою солидарность со всем сущим на Земле; если мы утверждаем межпоколенческую солидарность, живя в гармонии с природой; если мы отправляемся в исследование нашего внутреннего „Я”, установив мир между собой - если все это стало возможным

благодаря нашим информированным сознательным коллективным решениям, пока еще есть для этого время, может быть, тогда мы сможем, наконец, жить и давать жить другим, любить и быть любимыми¹⁰².

Данный набор современных метафор, присущих основным тенденциям развития культуры и человека, конечно же не является полным, но, на мой взгляд, является вполне достаточным чтобы определить общности и направления жизни этих самых метафор. Компьютерные программы, как набор неких инструкций и алгоритмов по обработке специальных символов, действуют точно так же, как сознание человека. Куда приведет такое направление и тенденция „железных” метафор неизвестно, но видится возможным, возвращение метафор к простым аналогиям, и превращение человека в сравниваемый разумный и безжизненный компьютер. Метафора не воображает вещи, которые стремится охарактеризовать, она указывает направление для отыскания множества образов, которые ассоциируются с этими вещами¹⁰³. Ассоциации ключевых понятий жизнедеятельности сейчас всё более опираются на технические атрибуты и тем самым механизуются как в слове, так и в мышлении людей. Если мы начнем постигать опыт на языке метафоры, то переход к гибриднему существованию не заставит себя ждать. Если новая метафора становится частью понятийной системы, служащей основанием нашей деятельности, она изменит эту систему, а также порожаемые ею представления и действия. Многие изменения в культуре возникают как следствия усвоения новых метафорических понятий и утраты старых¹⁰⁴. Что способна нести собой софт культура наполненная людьми чьё сознание такой же софт. Человек создал искусственный мир и сам стал его частью. Создается новая онтология и бытие, которое тяжело мыслить без техники. Искусственное не подобает человеку, но оно берет над ним верх.

¹⁰² Castells M. I. Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura / Per. s angl. pod nauch. red. O. I. O. I. Shkaratana. — M.: GU VSH•E, 2000. — 608 p.

¹⁰³ Ankersmit F. R. Istoriya i tropologiya: vzlet i padeniye metafory. / per. s angl. M. Kukartseva, Ye. Kolomoyets, V. Kashayev — M.: Progress-Traditsiya, 2003, p. 87.

¹⁰⁴ Lakoff G., Johnson M. Metafory, kotorymi my zhivem / per. s angl., red. A.N. Baranova. Edition 2. Moscow: publ. LKI, 2008. p. 62.

References

- Ankersmit F. R. Istorija i tropologija: vzlet i padeniye metafory. / per. s angl. M. Kukartseva, Ye. Kolomoyets, V. Kashayev — M.: Progress-Traditsiya, 2003 — 496 pp.
- Black M. Metafora // Teoriya metafory: Sbornik / per. s angliyskogo M. A. Dmitrovskoy, Moscow: Progress, 1990. p. 153-173.
- Bolz N. Mificheskiy mir•elektronnykh media, perevod s memetskogo I. Chubarova, I. Gradinari, Logos, 2015, p. 162-172.
- Cassirer E. Sila metafory // Teoriya metafory: Sbornik / per. s angliyskogo M. A. Dmitrovskoy, Moscow: Progress, 1990, p. 33-43.
- Castells M. 1. Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura / Per. s angl. pod nauch. red. O. I. O. I. Shkaratana. — M.: GU VSH•E, 2000. — 608 p.
- Lakoff G., Johnson M. Metafory, kotorymi my zhivem / per. s angl., red. A.N. Baranova. Edition 2. Moscow: publ. LKI, 2008 – 256 p.
- McLuhan M. Ponimaniye Media: vneshniye rasshireniya cheloveka / perevod s angl. V. G. Nikolayeva. — Moscow 2003 – 464 p.
- Manovich L. 1. Teorii soft-kul'tury. — Nizhniy Novgorod: Krasnayalastochka, 2017 – 208 p.
- Ortega y Gasset J. Dve velikiye metafori // Teoriya metafory: Sbornik. Perevod s Ispanskogo N.D. Arutyunovoy Progress, 1990. p. 68-81.
- Peirce C. Izbrannye filosofskye proizvedeniya/ per. s angl. K. Golubovich, K. Chuhrukidze, T. Dmitrieva, Moscow: Logos, 2000 – 448 p.
- Putnam H. Filosofiya soznaniya, Moscow: Dom intellektual'noy knigi, 1999 – 240 p.
- Richards A. Filosofiya ritoriki // Teoriya metafory: Sbornik, Moscow: Progress, 1990. p. 44–67.
- Zor'kin V.D. Spravedlivost' – imperativ civilizatsii prava // Voprosy filosofii. 2019, № 1, p. 5–14.

Tin Lemac

Society of Croatian writers

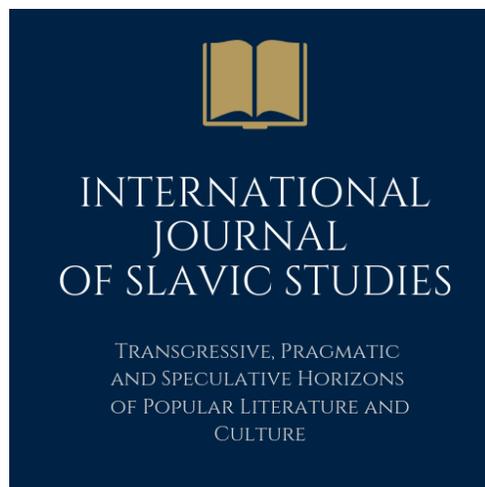
Editor of literary journal “Republika”

Zagreb, Republic of Croatia

tinlemac01@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8645-6997

<https://doi.org/10.34768/0CJC-PT18>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Razdioba konstitutivnih parametara za strukturni nacrt poetskog stila

Distribution of constitutive parametars for structural draft of poetic style

Abstract

In this paper we offer structural draft of poetic style which is based on three descriptive parametars. These are lyrical subject, poetic text and metaphore. Lyrical subject is viewed in the relation to the author and like a derivation of poetic text. Poetic text is based on unity of content and style and metaphore is based on Jakobsonian paradigma like micro-and macrometaphore. These descriptive parametars are distributed in many organisational and projective parametars so that the structural style concept would be analythicaly functional and operational effective in pedagogical and academic study of lyric. Theoretical and methodological frames of this paper are based on linguostylistics, text stylistics, stylistics of the literal media and stylistics of discourse.

Keywords: poetic style, lyrical subject, poetic text, metaphore, stylistics, analysis

Ključne riječi: poetski stil, lirski subjekt, tekst, metafora, stilistika, analiza

UVOD

Poetski je stil predmetom mnogih razmatranja i nesuglasica. Prije svega, miješa se s pojmom poetički u značenju poetike (nekoj autora, djela ili stilske formacije) i poetski (u značenju književnoumjetničkog medija). U ovom se radu on odnosi na podstil književnoumjetničkog funkcionalnog stila (Tošović 1989: 145) sa svojim generičkim obilježjima i specifikama. No, prije sagledavanja njegove stilističke naravi, moramo se osvrnuti na tezu koja je prisutna u hrvatskoj i regionalnoj funkcionalnoj stilistici, a ta je da je književnoumjetnički funkcionalni stil stil *per se*. To bi značilo da on nije poseban stil standardnoga jezika i njegove polifunkcionalnosti, već da podliježe vlastitim zakonima izgradnje i stvaranju zasebnih algoritama vlastite analize i interpretacije (Silić 2006: 45, Tošović 1988: 120, Jovanović, Simić 2002: 78). U njemu poetski podstil podliježe najvećoj slobodi unutar paradigmatško-sintagmatskog kombiniranja jezično-stilskih jedinica i dobiva najsloženiju semantiku. Tomu je tako jer strukturalistička Jakobsonova teza o pjesmi kao metafori još uvijek biva konceptualnom i operativnom u razrješavanju nekih problemskih uporišta poetskog stila. U ovom radu vođeni smo navedenom tezom iako će naš pristup pokušati rasvijetliti strukturalističku metodu analize poetskog stila kombiniranu s nekim dosadašnjim saznanjima iz stilistike diskurza. Tomu je tako jer strukturalno-stilistička analiza osvjetljava isključivo jezične kategorije stila (u smislu jezične receptibilnosti te konceptualizacije i operativne primjene), dok se stilistikom diskurza pripajaju i neki drugi, nejezični elementi. Iako je teza o nejezičnosti pojedinih elemenata zastarjela nakon derridaovskih teza o sveprotežnosti diskurza, koristimo je operativno kako bismo iskazali temeljne razlike tih metoda. U konceptualnom smislu razlikujemo tri temeljna konstitutivna parametra poetskog stila. To su lirski subjekt, tekst i metafora. Njih razmatramo u teorijsko-stilističkom smislu komentirajući teze koje su nam bile poticajne u našem istraživanju. Nadalje, temeljni se konstitutivni parametri dijele na mnoštvo organizacijskih i projektivnih parametara čime ukazujemo na razine složenosti poetskog stila i semantička međudjelovanja pojedinih razina. Organizacijski su parametri poetskog stila opisi formalnih i sadržajnih komponenata konstitutivnih parametara, a projektivni oni koji nastaju razini minucioznije razrade konstitutivnih parametara i višeg stupnja apstrahiranja same građe. Njihova se pojavnost prije svega ovjerava na razini semantičkih interferencija s drugim organizacijskim i konstitutivnim parametrima i proizvodnje složenije vrste međuovisnosti parametarskih relacija. U narednom ćemo poglavlju definirati navedene konstitutivne parametre, njihove organizacijske i projektivne

podtipove, ponuditi shematske ispise navedenih relacija i na pjesmama različite poetike i stila pokušati primijeniti navedeni model.

NACRT MODELA

Kao što smo spomenuli, lirski subjekt, poetski tekst i metafora temeljni su konstitutivni parametri u našem opisu poetskog stila.

Lirski subjekt razmatramo u stilističkom ozračju kao derivat teksta, tj. entitet izveden iz tekstnih silnica koji zadobiva značenje u skladu s metaforom samog teksta. Nadahnuće nalazimo u tezama o lirskom subjektu kao *najneprovidnijoj ili osebujnoj književnoj konstrukciji koja teži stvoriti fiktivnu iluziju glasa kojim govori*. Iz toga proizlazi kako književni tekst proizvodi subjekt kao nosivu lirsku instancu (Hillis Miller 2004: 45). Kao konstitutivna obilježja takovrsnog lirskog subjekta pojavljuju se, prema našim tezama, **vrsta, gramatička oznaka, ton, komunikacijska usmjerenost i semantička invarijantnost**.

Vrstu subjekta zasnivamo na eliotovskom razlikovanju personalnog i impersonalnog subjekta, a pripajamo mu također objektivirani, pluralni i transvokalni subjekt (Lemac 2019b: 23).¹⁰⁵ Objektivirani subjekt onaj je u kojem neki neživi objekt predmetnog svijeta zadobiva lirski glas, pluralni subjekt predstavlja se zamjenicom *mi*, dok se u formiranju transvokalnog subjekta zbiva izvjesno posuđivanje glasa nekog drugog subjekta i govor kroz njegovu semantičku rešetku (zamjene muških i ženskih glasova, glasovi mrtvih, duhovnih bića i Drugih u značenju marginaliziranih identitetskih glasova).

Gramatička oznaka lična je zamjenica ili glagolski oblik koji ukazuje na uporabu dane lične zamjenice. Personalni je subjekt obilježen zamjenicom *ja*, impersonalan *mi* ili bezličnim oblikom lirskog kazivanja, objektivirani *ono*, pluralni *mi* i transvokalni *on*.

Ton definiramo kao funkciju autora i objašnjavamo kao kvalitetu, frekvenciju i afektivnost koji su metaforički povezani s nekim djelom ili dijelom djela kao stil. Povezuje se s čovjekom i uvodi kao komponenta estetičke evaluacije samog djela o kojoj ovisi retorička efektivnost diskurza. U njegovoj se realizaciji odlikuje selekcija stila i sadržaja, kvaliteta govora i indirektna ekspresija emocija koja počiva na izboru riječi, slika i poetskoj sintaksi. Može također biti izvor objektivne

¹⁰⁵ Iako je stanovita tipologija pojavnih oblika lirskih subjekata sa semantičko-stilističkom razradom bila obavljena u ispovjednom poetskom stilu, navedene se kategorije kao pojavni oblici mogu primijeniti i u drugim lirskim iskustvima, a njihov se značaj formira u skladu s poetikom i stilom određene stilske formacije ili pripadnog autora.

procjene djela i opisuje se kao ironičan, naivan, sentimentalno, konfuzan ili konvencionalan (Preminger, Brogan, 1993: 856). Kako ulazi u fonostilistički instrumentarij, lingvostilističari ga definiraju kao spoj logičkog naglaska i subjektivnog stava (Radenković, 1974: 32) i vezu glasovne strukture riječi, njezina misaonog značenja i emotivnog zvučanja (Živković, 1978: 50-51). Kategorijom tona lirski je subjekt najbliži autoru, no s njime se ne izjednačava u pozitivističkom smislu, već se pozicionira u emocionalnu stratifikaciju samog teksta i mijenja ovisno o emocijama koje oblikuju iskaznu strukturu pjesme.¹⁰⁶

Komunikacijska usmjerenost tiče se relacije lirskog subjekta prema lirskom *Ti* kao sudioniku komunikacije ili lirskom objektu. Lirsko *Ti* u komunikaciji najčešće su čitatelj ili neki sudionik kojim se lirski subjekt obraća, dok je objekt predmet subjektive usmjerenosti ili opjevavanja.

Semantička invarijantnost kategorija je kojom ustanovljujemo semantičku stabilnost subjekta, tj. je li se ista vrsta sa svim prethodnim označnicama pojavljuje u cijeloj pjesmi ili mijenja govorni registar kao u postmodernističkoj lirici. Pod *stabilnim subjektom* podrazumijevamo jedan govorni registar i nepromijenjeni skup definirajućih označnica, dok pod *nestabilnim* više govornih registara i promjenjiv skup definirajućih označnica.

Poetski je tekst predmet o kojem s lingvostilističke, točnije tekstnostilističke razine još uvijek ne postoje ikakve konceptualne zasade osim ponekog primijenjena pristupa ili razrade jedne razine, stoga njegovo razmatranje teče u dvama pravcima. Prvo je razmatranje **sadržaja**, drugo **stila**. U razmatranju stila razlikujemo *slog, izvedbu, razinu i iskaznu strukturu*.

Sadržaj je projektivni parametar koji nastaje kroz aproksimativno čitanje metafore teksta i određujemo ga pozitivističkim mapiranjem teksta. Njegovu strukturu dijelimo na *semantičku jezgru* i *semantičku jezgricu*.¹⁰⁷ Pod semantičkom jezgrom podrazumijevamo *temeljni dio sadržaja koji iskazujemo nekim semantički invarijantno odredivim entitetom*, dok se jezgrom

¹⁰⁶ Iako je strukturalistička paradigma težila odbacivanju emotivnog sloja u putu maksimalizacije ojezičenja književnog teksta (Preminger, Brogan 1993: 745), u analizi pjesništva on se neminovno pojavljuje kao bitan dio upravljanja subjektom i stilom što ćemo detaljnije vidjeti u narednim razmatranjima.

¹⁰⁷ Navedena je podjela preuzeta iz citologije u kojem se jezgra smatra temeljnim organelom i nositeljem nasljedne tvari stanice, a jezgrica je tjelešce unutar jezgre na kojoj se nalaze kopije gena za ribosomsku RNK (*Opća enciklopedija 1990: 345*). Iz navedena značenja izveli smo ovu podjelu koja nam se čini prijemčivom za ova promišljanja.

smatraju *pomoćni dijelovi sadržaja koji razvijaju jezgru u vidu njezina proširenja* koji se iskazuju na jednak način kao i u semantičkoj jezgri.¹⁰⁸

Stil je organizacijski parametar koji određujemo slogom (narativni ili poetski), izvedbom (slikovna, pojmovna ili označiteljska), razinom (fonološka, leksička, semantička i diskurzna) i iskaznom strukturom. Narativni ili poetski stil ono je što dohvaćamo stilizacijom pripovijedanja ili čistim stihovanjem (znači, nedostatkom prethodnoga). Slikovna izvedba počiva na uporabi pjesničke slike kao korelacije najmanje dviju riječi koje imaju različite semantičke relacije među sobom kad su uhvaćene u analošku relaciju koja se recepcijski ovjerava različitim osjetilnim impulsima kod čitatelja/slušatelja (Engin 2019: 12). Pojmovna izvedba vezana je za samorefleksivne i refleksivne poetske diskurze i u njima se ogleda kao korištenje složene metaforike recepcijski sazdana u misaonom, a ne u emotivnom registru. Označiteljska izvedba vezuje se za poetske diskurze visoke semantičnosti, promjene subjektivih govornih registara i subjektivom igrivosti sa sadržajnom građom pjesme. Što se razine tiče, obuhvaćamo fonološku koja govori o uporabi glasovnih figura, ritma, rime i eufonije, leksičku u kojoj se izdvaja poetski leksik (poetizmi kao prva razina stilizacije do specifičnih tipova leksičko-semantičkih odnosa kao što su poetska sinonimija, antonimija i homonimija i leksema koji pripadaju raznim vrstama leksičkih konceptualizacija (povijesna, područna i funkcionalna specifikacija)), semantička na upotrebu mikro- i makrofigura i njihov načelni opis te diskurzna u postmodernističkoj poetici zasnovanoj na intertekstualnosti i interdiskurzivnosti. Na toj razini izdvajaju se diskurzivni odvjetci i razmatraju semantičko-stilski tipovi inter- i intratekstnih/diskurzivnih čvorova. Sagledavanje iskazne strukture nastaje u nedostatku konceptualnijih zahvata u poetskoj sintaksi, stoga se iskazom smatra stih ili strofa koji nosi neku semantičku informaciju. S obzirom na njezinu složenost, razmatramo je kroz pripočajnu, relacijsku, sadržajnu, semiotičku i ciljnu razinu. Pripočajna se razina definira tonom, relacijska elementima komunikacijske usmjerenosti, sadržajna sadržajem, semiotička konstativnošću i performativnošću iskaza (searleovska tipologija izvedena iz uporabe glagola), a ciljna prema tonu i sadržaju. Iz toga zaključujemo da je navedeni parametar projektivne naravi i nastaje u navedenom semantičkom međudjelovanju različitih

¹⁰⁸ Npr. u Matoševoj pjesmi *Nokturno* pojavljuje se Smrt kao semantička jezgra (*Teške oči sklapaju se na san. / S neba rosi mir.*), tj. njezin predosjećaj dok je Prolaznost semantička jezgrića (*S mrkog tornja bat / Broji pospan sat / Blaga svjetlost sipi sa visina. // U samoći muk / Sve je tiši huk / Željeznicu guta već daljina*).

razina. Iskazi se imenuju po razini i nastavkom –iv. Tablično ćemo ispisati navedene razine i oprimjeriti ih¹⁰⁹.

PRIOPĆAJNA RAZINA

TIP ISKAZA	OBJAŠNJENJE	PRIMJER
NOMINATIV	izjavna rečenica s pripadnim tonom i rečeničnom intonacijom	<i>Sada od plodnosti svoje samrtni čekam čas.</i> (Česmički u: Pavletić 1971: 35)
INTEROGATIV	upitna rečenica s pripadnim tonom i rečeničnom intonacijom	<i>Ka se je jur vila ajli još gospoja / gizdavija vidila i lipša ner moja?</i> (Držić u: Pavletić 1971: 63)
APELATIV	usklična rečenica s pripadnim tonom i rečeničnom intonacijom	<i>Ala je lijepa naša Anka!</i> (Vraz u: Pavletić 1971: 63)

RELACIJSKA RAZINA

TIP ISKAZA	OBJAŠNJENJE	PRIMJER
SUBJEKTIV	usmjerenost lirskog subjekta na sebe samog	<i>Pokle su me prikovali zlizane za ove daski, / ja nisan ni doma videl, ni svoje zagledal majki.</i> (Nazor u: Pavletić 1971: 343)
OBJEKTIV	usmjerenost lirskog subjekta na lirsko <i>Ti</i> ili lirski objekt	<i>U predvečerje, iznenada, / Ni od kog iz dubine gledan, / Pojavio se ponad grada / Oblak jedan.</i> (Cesarić u: Pavletić 1971: 494)
TEKSTIV	usmjerenost lirskog subjekta na poetski tekst	<i>Čitaoče, teksta nema</i> (Slamnig 2000: 17)

¹⁰⁹ Navedena je tipologija prvotno nastala u oblikovanju prijedloga modela pjesme kao govornog čina, no kako taj model nije razrađen i u međuvremenu su odbačena neka neobjavljena promišljanja, ukazala se podatnom za oblikovanje modela u ovom radu. Ovdje je i prvi puta objavljena. Pokazuje se bitnom s obzirom da je sintaktička razina razinskog oblikovanja stila koje uporište ima u lingvostilistici vrlo neujednačena i nedovoljno razrađena kada je riječ o poeziji. Ruska sintaktostilistička tradicija (među brojnim autorima ističemo za nas najvažnije: (Kovtunova 1986) bavila se ruskim tradicionalnim stihom, definicijom poetske rečenice i problematikom opkoračenja. Upravo je razina poetske rečenice ostala prilično neujednačenom i s obzirom na naša skromna sintaktička znanja, mijenjamo je kategorijom iskaza koji se dohvaća preko entiteta kompozicijske analize pjesme. Novija razmatranja iz poetske sintakse doprinose razlikovanju poetske rečenice i stiha (Božić 2018), opkoračenju kao lomu iskazne referencije u složenom sintaktičkom meandriranju u označiteljskoj poetici (Lemac 2019: 70) i sintaktičkim postupcima koji se iz proze mogu primijeniti i u poeziji, a to su inverzija, ponavljanje, elipsa, retoričko pitanje, sinatroizam i kumulacija (pritom se sinatroizam i kumulacija pojavljuju na različitim jezičnim razinama gdje se gomila pripadna jezična jedinica u kombinaciji s istim ili jezičnim jedinicama druge razine (Kovačević 2004: 80-85).

SADRŽAJNA RAZINA

TIP ISKAZA	OBJAŠNENJE	PRIMJER
DESKRIPTIV	opis predmetne građe	<i>Već tri dana kako oblaci zastajkuju u hodu, / malo zeleni od šuma i malo sivi od brda.</i> (Milićević u: Pavletić 1971: 494)
REFLEKSIV	promišljanje predmetnog svijeta iz relacije <i>subjekt - svijet</i>	<i>Svskog dana netko nekome pojede srce, / a netko sjedeći pred vratima izgubi bisere, / zato treba brzo i spretno plakati, / da se ne bi ugušili u istinskoj žalosti svijeta.</i> (Čudina u: Pavletić 1971: 736)
AUTOREFLEKSIV	promišljanje vlastita jastva	<i>Volio sam je / kao travu</i> (Pupačić u: Pavletić 1971: 648)
SIGNIFIKATIV	promišljanje jezika pjesme	<i>Ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama / pod zidom, pod zidom, pod zidom,</i> (Slamnig u: Pavletić 1971: 736)
METADISKURZIV	promišljanje pjesme, teksta ili poezije kao meta-instanci	<i>je li jorgovan ušao u kuću / (mirišu li od toga riječi) / ili njegovo lice odjednom je / zašto je sve tako očajno blizu</i> (Žagar 1996: 28)

SEMIOTIČKA RAZINA

TIP ISKAZA	PRIMJER
KONSTATIV	<i>Pjesnici su čuđenje u svijetu</i> (Šimić u: Pavletić 1971: 443)
PERFORMATIV	<i>Ako osluškujem vjetar / čujem tvoj glas.</i> (Kaštelan u: Pavletić 1971: 608)

CILJNA RAZINA

TIP ISKAZA	OBJAŠNENJE	PRIMJER
EKSPozITIV	izlaganje teme određenim tonom u jednoj sadržajnoj matrici	<i>Umijeće gubljenja nije teško naučiti. / Toliko je stvari, čini se, ispunjeno namišlju, / da budu izgubljene. I da njihov gubitak nije nikakva katastrofa.</i> (Bishop 1972: 14)

EKSPRESIV	izražajno diferenciranje određenog dijela teme	<i>Kad sam bio / tri moja brata i ja / kad sam bio / četvorica nas.</i> (Pupačić u: Pavletić 1971: 647)
AFEKTIV	pre naglašeno emotivno značenje nekog iskaza	<i>Krv krv krv moja vrišti / u ovoj zemlji Hrvata!</i> (Kaštelan u: Pavletić 1971: 609)
PERSUAZIV	uvjeravanje sugovornika u emotivno ili značenjsko priklanjanje izloženu iskazu	<i>Čovječe / pazi da ne ideš malen / ispod zvijezda.</i> (Šimić u: Pavletić 1971: 443)

Metafora se, kako smo kazali, definira jakobsonovski, a dijelimo je na mikro- i makrometaforu. Mikrometafora (označavamo je malim slovom *m* (*m*)) metafora je stiha ili dijela stiha kao niže jedinice, dok je makrometafora (označavamo je velikim slovom *m* (*M*)) metafora pjesme. Makrometaforu približno određujemo kao metaforu pjesme kroz analizu idejno-tematskog sloja, dok se mikrometafora određuje približnim detektiranjem značenja sintagmatskih serija koje se stvaraju u predmetno-tematskom sloju. Time dohvaćamo metaforu kao organizacijski, a njezinu mikro- i makroinačicu kao projektivne parametre predmetno-tematskog i idejno-tematskog sloja.

U složenim semantičkim međudjelovanjima navedenih entiteta nastaje ovaj model koji se primjenjuje u analizi stila pojedine pjesme. Pritom, ne zalazi se prema poetičkoj analizi, već se ostaje u domeni stila. Skicirat ćemo korake analitičkog postupka koji zasnivamo na dedukciji.

1. aproksimativno određenje makrometafore
2. aproksimativno određenje mikrometafora u pjesmi
3. detekcija i imenovanje sadržajne jezgre i jezgrića
4. određenje slogovnog i izvedbenog dijela stila
5. razinska analiza stila uz podcrtavanje dominantne razine uz koju prigiba sadržaj
6. analiza iskazne strukture
7. određenje parametara lirskog subjekta

Primijenit ćemo ovaj analitički postupak na više pjesama različitih autora i poetika.

PROVJERA MODELA

Pjesme na kojima provjeravamo navedeni model su *Oluja* Petra Preradovića (2005: 78), *Utjeha kose* Antuna Gustava Matoša (2000: 12), *Moja preobraženja* Antuna Branka Šimića (2000: 13) i *A Roma alla Romana* Ivana Slamniga (Pavletić 1971: 683). Razlog nije proizvoljan, već je riječ o

tome kako u navedenim pjesmama možemo demonstrirati mnoštvo različitih relacija i dobiti jasniju sliku poetskog stila koji se mijenja ovisno o različitosti poetičkog stremljenja.

Petar Preradović: *Oluja*

Oblaci se viju naokolo,

Kiša opada,

Iznad grada

Sijeva munja, puca grom.

A ja gledam sa prozora

Mutnim okom

Po širokom

Rasplakanom svijetu tom.

Obuzme me tuga neka

Te u svoju

Crnu boju

Zavije mi cio svijet.

Čini mi se ko da nigda

Iza kiše

Neću više

Žarkog sunca oko zret.

Priroda se uvijek prima

Našeg srca

U njem zrca

Jasnost svoju i svoj mrak.

Jasni dani, da ne znamo,

Prođu lako,

Mračni pako

Ostavljaju uvijek znak.

Makrometafora ove pjesme povezuje pejzažni (vedutski) moment grada u kiši (*Oblaci se viju naokolo, / Kiša opada / Iznad grada / Sijeva munja, puca grom.*) i unutarnje stanje lirskog subjekta (*A ja gledam / Mutnim okom / Po širokom / Rasplakanom svijetu tom.*). Pejzažni se moment personificira sintagmom (*rasplakani svijet*) i time prenosi u koordinate lirskog subjekta. Mikrometaforički lanac sastoji se od značajnih sintagmatskih serija (*rasplakani svijet, crna boja, zavije svijet, zrca jasnost svoju, (zrca) svoj mrak, mračni (dani) ostavljaju znak*). Značenja sintagmatskih serija upotpunjuju makrometaforu vežući se na njezinu temeljnu idejnu os. U pjesmi je riječ o prijenosu pojavnosti vanjskog svijeta na unutarnji svijet lirskog subjekta pri čemu se isti diskurzivni čin elaborira odnosom prirode i čovjeka, tj. ljudskog života. Sadržajna jezgra stoji upravo u toj elaboraciji, tj. stihovima posljednjih dviju strofa, dok su jezgrice vedutska poetska slika iz prve strofe, promatranje te slike i doživljaj iste u drugoj i trećoj strofi. Razlika sastojnica sadržajne jezgre i jezgrice misaonost je poetskih iskaza u jezgri i doživljajnost te opisnost onih u jezgricama. Slogovno gledano, ovo je lirska pjesma, a izvedbeno, ona miješa slikovnu i pojmovnu razinu lirskih iskaza. Pojmovna je razina prisutna u sadržaju semantičke jezgre, dok je slikovna prisutna u ostatku pjesme. Što se tiče razinske analize stila, u ovoj je pjesmi razvijena fonološka razina (eufonija je postignuta snažnom uporabom asonance (*rasplakanom svijetu tom*), aliteracije (*jasnost svoju i svoj mrak*), rimovanjem unutar strofe (*našeg srca / u njem zrca*) i kombinacijama glasovnih lanaca duljih i kraćih riječi (*ostavljaju, rasplakanom, pako, kiše, više*). Leksička je razina postignuta tradicionalnim poetskim predmetnim inventarom (*kiša, grom, sunce, tuga*), sintaktička kombinacijom jakog (*Oblaci se*

viju naokolo, / Kiša opada / Iznad grada / Sijeva munja, puca grom.) i slabog (A ja gledam / Mutnim okom / Po širokom / Rasplakanom svijetu tom.) opkoračenja¹¹⁰, a semantička metaforičkim (Obuze me tuga neka / Te u svoju / Crnu boju / Zavije mi cio svijet.) i personifikacijskim (rasplakani svijet) dijelovima stihova koji su u blagoj konotativnoj uzlaznoj krivulji.¹¹¹ Glede iskazne strukture, pjesma na priopćajnoj razini sadrži nominative, na relacijskoj subjektive (A ja gledam / Mutnim okom / Po širokom / Rasplakanom svijetu tom. // Obuze me tuga neka / Te u svoju / Crnu boju / Zavije mi cio svijet. // Čini mi se ko da nigda / Iza kiše / Neću više / Žarkog sunca oko zret.) te objektivne (Oblaci se viju naokolo, / Kiša opada / Iznad grada / Sijeva munja, puca grom. //... // Priroda se uvijek prima // našeg srca / u njem zrci / svoju jasnost i svoj mrak. // Jasni dani, da ne znamo / Prođu lako / Mračni pako / Ostavljaju uvijek znak.) Sa sadržajne razine, vedutska je poetska slika deskriptiv, u drugoj strofi nalazimo reflektiv kao i jezgričama vezanim za prirodu kao elaboraciju subjektova stanja, dok su treća i četvrta strofa autorefleksivi. Konstativni iskazi obilježavaju veći dio pjesme, dok je u trećoj strofi prisutan performativ zbog glagola *činiti se*. Na ciljnoj razini ekspozitivni obuhvaćaju vedutsku poetsku sliku i stihove o prirodi, dok je ekspresiv prisutan u drugoj strofi (semantičko-stilsko težište nalazimo u sintagmi *rasplakani svijet*), dok su afektivi u trećoj i četvrtoj strofi koje nosi istaknute iskaze lirskog subjekta. Sa stanovišta lirskog subjekta, postoje dvije varijante pri kojoj je jedan personalni (u drugoj strofi (*ja gledam*), trećoj (*obuze me*) i četvrtoj (*čini mi se*) strofi) i lirskog kazivača (prva i posljednje dvije strofe)). Glede tona, on je izrazito sentimentaln i povećava se sve do posljednjih dviju strofa u kojima se smanjuje i postaje smiren. Pjesma je komunikacijski usmjerena na monološki subjektov iskaz, dok sam subjekt pokazuje izvjesnu nestabilnost u promjeni personalne i kazivačke pozicije.

¹¹⁰ Jako i slabo opkoračenje termini su iz analize označiteljskog stila pjesništva Anke Žagar (Lemac 2019b: 70) pri čemu se jakim opkoračenjem smatra lom između subjekta i predikata kao temeljnih nositelja rečeničnog ustrojstva po Chomskyjevu derivacijskom stablu ili promjeni semantike iskaza dodavanjem druge rečenice ili njezina dijela, a slabo između subjekta i njegovih dopuna, te predikata i njegovih dopuna.

¹¹¹ Slijedeći strukturalističke zasade leksema kao entiteta s denotacijom i konotacijom, ustanovljujemo konotativnu uzlaznu i silaznu krivulju kao relacijski faktor utvrđivanja stilističkog razvojnog stupnja nekog leksema u pjesmi (njegova se konotacija strukturno određuje kroz formalni karakter leksikoloških određenja (prostorna, funkcionalna i povijesna distribucija, podrijetlo) i sadržajno kroz relaciju s ostalim konotiranim leksemima u pjesmi). Stilistički razvojni stupanj definiramo kao stupanj metaforičnosti u poeziji na koji primjenjujemo semičku analizu mjereći potencijal semičkih međudjelovanja. Uzlaznost znači povećanje, a silaznost smanjenje semičkog potencijala. Također, u slučajevima dvočlanih i višečlanih sintagmi kao i jednostavnijih poetskih rečenica taj potencijal mjerimo kroz semska međudjelovanja u njihovim sastavnicama. O ovim tezama ne postoje još neka naša objavljena konceptualna rješenja, stoga „blaga konotativna krivulja“ izraz je još nedovoljno istraženog, usputno određenog efekta.

UTJEHA KOSE

Gledao sam te sinoć. U snu. Tužan. Mrtvu.

U dvorani kobnoj, u idili cvijeća,
Na visokom odru, u agoniji svijeća,
Gotov da ti predam život kao žrtvu.

Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao

U dvorani kobnoj, punoj smrti krasne,
Sumnjajući da su tamne oči jasne
Odakle mi nekad bolji život sjao.

Sve baš, sve je mrtvo: oči, dah i ruke,

Sve što očajanjem htjedoh da oživim

U slijepoj stravi i u strasti muke,

U dvorani kobnoj, mislima u sivim.

Samo kosa tvoja još je bila živa,

Pa mi reče: Miruj! U smrti se sniva.

Makrometaforičko određenje ove pjesme sastoji se od tuge lirskog subjekta koji promatra mrtvu dragu na odru i pokušaj njezina oživljavanja u vlastitim mislima. Time se potiče odnos ovostranog i onostranog svijeta, tj. pokušaj uprisutnjenja onostranog u ovostranom. Mikrometafore se odnose na prostorne odrednice lirskog čina (*U dvorani kobnoj, u idili cvijeća, / Na visokom odru, u agoniji svijeća,*), doživljajno stanje lirskog subjekta (*Sumnjajući da su tamne oči jasne / Odakle mi nekad bolji život sjao.*), opis atmosfere u pjesmi (*Sve baš, sve je mrtvo: oči, dah i ruke, // ... // U dvorani kobnoj, mislima u sivim.*) i oživljavanje mrtve drage (*Pa mi reče: Miruj! U smrti se sniva.*). Mikrometafore prate sadržajni sloj pjesme postavljajući semantičku jezgru u doživljajno stanje lirskog subjekta, a jezgrice u opis prostornih koordinata, atmosfere i oživljavanja mrtve drage. Sa slogovne razine stila, ovo je lirska pjesma, a sa izvedbene slikovna (što se očituje u efektnim sintagmama (*agonija svijeća, dvorana kobna, idila cvijeća, slijepa strava, strast muke*) s jednim refleksivnim umetkom (*Gotov da ti predam život kao žrtvu*). U pjesmi je razvijena fonološka razina (asonance (*visoki odar*), aliteracije (*mislima u sivim*), sintaktička je odlikovana značenjski uvjetovanom parcelacijom (*Gledao sam te sinoć. U snu. Tužan. Mrtvu.*), a na semantičkoj razini ističu se metaforičko- ili personifikacijsko-hiperboličke

sintagme (*agonija svijeća, slijepa strava*) i dvije oksimoronske sintagme (*smrt krasna, strast muke*), te prozopopeja (*Miruj! U smrti se sniva!*). U iskaznoj strukturi prisutni su mnogi nominativi i jedan apelativ koji lirskom subjektu upućuje objekt, tj. mrtva voljena žena, iskazi cijele pjesme upućeni su lirskom objektu (objektivi), sa sadržajne strane to su autorefleksivi (*Gledao sam te sinoć. U snu. Tužan. Mrtvu.*) i refleksivi (*Sve baš, sve je mrtvo: oči, dah i ruke*), na semiotičkoj osi svi su iskazi konstativni osim onog koji je oblikovan prozopopejom i onog (neostvarenog – *Sve što očajanjem htjedoh da oživim*) kojim se pokušava uprisutniti voljena draga i nekadašnji život. Na ciljnoj razini postoji ekspozitivni iskaz koji oblikuje cijelu pjesmu, ali on se konotativizira ekspresivima u parcelaciji (*U snu. Tužan. Mrtvu.*), sintagmatskim kumulacijama (*U dvorani kobnoj, u idili cvijeća, / Na visokom odru, u agoniji svijeća,*), leksičkim ponavljanjem (*sve baš, sve je mrtvo*) te sintagmama *slijepa strava* i *strast muke*. Lirski je subjekt personalan, stabilan jer ne mijenja govornu poziciju, usmjeren na lirski objekt, a ton mu je sentimentaln koji se spušta tek u dionici lirskog govora oživljene drage.

MOJA PREOBRAŽENJA

Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći

iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro

i s pogledima plivam preko polja livada i voda

Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta

i bezbroj puta uskrsnem

O Bože daj me umorna od mijena

preobrazi u tvoju svijetlu nepromjenjivu i vječnu zvijezdu

što s dalekog će neba noću sjati

u crne muke noćnih očajnika

Makrometaforički okvir ove pjesme sastoji se od preobrazbi lirskog subjekta. U tom semantičkom polju postoji iznimno mnogo mogućnosti (od emotivnih i psiholoških do duhovnih preobrazbi). Mikrometaforički lanac otvara se značajnim sintagmatskim serijama (*pjevam sebe, crna, bezdana i mučna noć, kristalno jutro, umrem bezbroj puta, bezbroj puta uskrsnem, umoran od mijena, svijetla nepromjenjiva i vječna zvijezda, crne muke noćnih očajnika*). Sadržajna jezgra ove pjesme vezana je za subjektive preobrazbe i eksplicirana u drugoj strofi, dok su jezgrice u prvoj strofi prisutan poetski opis preobrazbi, a u trećoj apostrofa Boga i subjektova želja za objektiviranjem u zvijezdu koja se koristi u svom prvom stupnju stilizacije (kao predmet ljudskih ideala i putokaza u nesavršenom svijetu). Sa slogovnog aspekta, ovo je lirski pjesma, dok je na izvedbenoj razini ona refleksivna i slikovna. Refleksije su prisutne u drugoj strofi, dok su slike prisutne u prvoj strofi (stilski značajan kontrast (*crna bezdana mučna noć / kristalno jutro*)). Glede razine stilskog oblikovanja, u pjesmi je najviše razvijena semantička razina. Hiperbole se izvode iz višestanih pridjevsko-imeničkih sintagmi (*crna bezdana mučna noć, svijetla nepromjenjiva i vječna zvijezda, crne muke noćnih očajnika*) i sintagmi s numeričkim determinatorima (*bezbroj puta uskrsnem*). Stavljanje živog entiteta u rekcijisku sintagmu s glagolom pjevati (*pjevati sebe*) predstavlja gramatičku glagolsku metaforu također hiperboličkog značaja za sam subjekt. Ona je također prisutna kao anaforički konektor što nam daje uvid o izvjesnoj tekstnoj kohezivnosti pjesme premda je riječ o avangardnoj, tj. ekspresionističkoj poetici. Sa stanovišta iskazne strukture, prva i druga strofe satkane su od nominativa, dok je treća apelativ. Lirski subjekt izvodi monološki iskaz koji je sadržajno u cijelosti autorefleksiv, sa semiotičke razine konstativ (osim u dionici apostrofe performativ), dok sa ciljne razine postoje afektivi (*ja pjevam sebe*) i ekspresivi sadržani u hiperbolama (*crna bezdana mučna noć, svijetla nepromjenjiva i vječna zvijezda, crne muke noćnih očajnika, bezbroj puta uskrsnem*). Lirski je subjekt personalan, ton mu je emfatički, komunikacijski je usmjeren na sam iskaz, a semantički je stabilan.

A ROMA ALLA ROMANA

U Stocu jedi tovna ovna
u Wallstreetu se hvali kintom,
žonglerka nek ljubi klovna,

a šinto nek se ženi šintom.

Kad strana smrtnih zvana jača

- a bili knezi ili se bri
opredijeli se za mustača
podnosje onda ni ti ne brij.

Bjelina puti kad se časti
kćer šetat vodi za mjeseca.
Kad štiju ljude crnje masti
na žar je daj ko pogan sveca.

U Alma-ati Alma-atac,
a u Osijeku budi Osječan,
sa tatom tat, sa platcem – platac,
o kako divno biti prosječan.

Makrometaforički opseg ove pjesme sastoji se od humorne pohvale prosječnosti, tj. uklapanju u zadane okvire konvencionalnosti raznih vrsta (vremenske, prostorne, fizičke, institucijske, svjetonazorske, izgledne). Ta širina semantičkog polja omogućuje lirskom subjektu igrivost. Mikrometafore posežu za tim semantičkim poljem u različitim varijetetima; lokalnom (*U Stocu jedi tovana ovna*), stranom (*u Wallstreetu se hvali kintom*), institucijskom (*žonglerka nek ljubi klovna*), religijskom (*a šinto nek se ženi šintom*), izglednom (*opredijeli se za mustača*) i literarnom (*kćer vodi šetat za mjeseca*). Sadržajna se jezgra može povezati s makrometaforičkom osi, a jezgrice su mikrometaforički dijelovi. Pjesma je lirska, označiteljske izvedbene orijentacije,

a u njoj je najrazvijenija diskurzna orijentacija, te leksička. Od diskurzema najvažnije je sintagmatsko slaganje intradiskurzni čvorova koji prijanjaju za makrometaforičku os, a od leksičkih igara prisutni su kolokvijalni leksemi nastali leksičkom redukcijom (*šinto*, *šinta*) i analoškom polusloženičkom tvorbom (*Alma-atac*), standardni kolokvijalizmi (*zvana*), strane riječi (*mustać*), neologizmi (*podnosje*), administrativizmi (*platac*), agramatičke izvedenice (*Osječan*) i stilski obilježena kratka množina (*knezi*, *sebri*). U iskaznoj strukturi prevladavaju nominativi, objektivni (lirski je objekt čitatelj), reflektivni, konstativi (performativi su samo *žonglerka nek ljubi klovna, a šinto nek se ženi šintom*) i persuazivi. Lirski je subjekt impersonalan, usmjeren na lirski objekt (čitatelja) i s obzirom na jedinstvenost govorne perspektive stabilan. Ton mu je podesan kontinuiranoj persuazivnosti iskaza.

ZAKLJUČAK

Koncept iznesen u ovom radu predstavlja jednu mogućnost gledanja na poetski stil izvedenu iz strukturalno-stilističke i semiotičke teorije, te teorije diskurza. U njemu su izneseni temeljni parametri koji moraju biti definirani i razloženi prilikom svake razrade stila kao ukupnost raznorodnih obilježja koja moraju pronaći jednaki semantički nazivnik. S obzirom na deduktivnu metodu analize koja je predložena nakon slijeda opisnih, organizacijskih i projektnih parametara, u provjerama modela na konkretnim pjesničkim predlošcima, dobili smo mogući opis stila. U tom opisu nedostaje kohezivnosti navedenih parametarskih izvoda jer je sam model analitički, a ne teorijski, a mogućnosti za takovrsna razmatranja mogu doći tek u budućnosti. Izbor pjesničkih predložaka predstavlja sumarna izmjena tradicionalne (Preradović), moderne (Matoš), avangardne (A. B. Šimić) i postmoderne poetike (Slamnig). Tomu je tako jer na graničnim prostorima tih poetika mogu se razmotriti izvjesna stilska gibanja i izmjene nekih parametara, tj. usložnjenje same poetske fakture koja usložnjava i pitanje stila kao i njegova opisa. Predmnijevamo kako će izvedeni i definirani parametri kao i analitička metoda jednom postati dijelom pedagoške i akademske prakse s nužnim simplifikacijama pojedinih faktora ovisno o obrazovnom stupnju i kako će poetski, a time i književnoumjetnički stil imati svoje zaslužno mjesto u razmatranju unutar tradicionalnih i suvremenih stilističkih teorija.

POPIS LITERATURE

IZVORI

Ur. Pavletić, Vlatko (1971) *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Žagar, Anka (2015) *Stišavanje izvora*. Zagreb: Meandarmedia.

Bishop, Elisabeth (1995) *Zemljopis III (pjesme)*, preveo Miloš Đurđević, Quorum 11, str. 60-79

LITERATURA

Božić, Rafaela (2018) *Sintaksa i stih*. Zadar: Sveučilište u Zadru

Engin, Serkan. (2019) What is poetic image?

(https://www.academia.edu/28072996/What_Is_Poetic_Image)

Hillis Miller, J (2004) *On Literature*. New York: Routledge

Kovačević, Miloš. (2004) *Gramatika i stilistika stilskih figura*. Beograd: Jasenbook

Kovtunova, I. I. (1986) *Poetičeskij sintaksis.*, Moskva.

Lemac, Tin (2019a) *U ime autora (Prolegomena za teoriju i stil ispovjedne lirike)*. Zagreb: Biakova.

Lemac, Tin (2019b) *Stil pjesništva Anke Žagar*. Zagreb: Biakova.

Ur. Preminger, Alex i Brogan, T (1993) *The new Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Radenković, Ljubiša (1974) *Lingvostilistika i strukturalizam u nauci o književnosti i nastavi književnosti*. Beograd: Naučna knjiga.

Silić, Josip (2006) *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Disput.

Simić, Radoje – Jovanović, Jelena (2002) *Osnovi teorije funkcionalnih stilova*. Beograd: Jasenbook.

Tošović, Branko (1988) *Funkcionalni stilovi*. Sarajevo: Svjetlost.

Živković, Dragiša (1978) *Teorija književnosti s teorijom pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Michał Traczyk

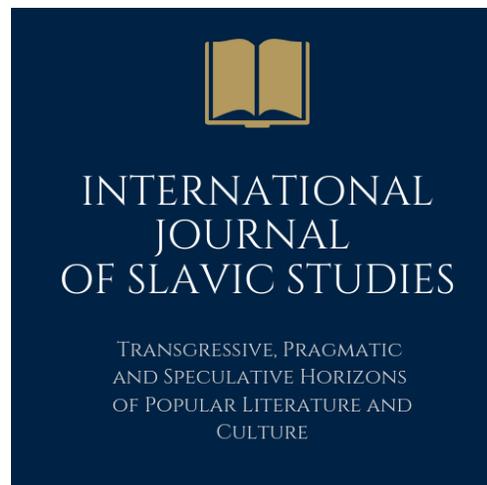
Pracownia Komiksu Biblioteki Uniwersyteckiej

w Poznaniu

traczyk@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-4468-0055

<https://doi.org/10.34768/D58M-P695>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Pamięć i zapomnienie wpisane w zaśpiewane wiersze (na przykładzie Haliny Poświatowskiej)

Memory and forgetfulness inscribed in sung poems (on the example of Halina Poświatowska)

Summary

With two music projects to poems by Halina Poświatowska, the text shows how the song saves poetry from oblivion. Małgorzata Bańska and Janusz Radek identify with the poet's work, but their approach to her texts reflects two extreme poles. Bańska's album is an example of a traditional approach to poetry, full of respect for a poetic word, Radek's project – an active approach, poetic text is in this case a starting point, a material with which the artist can do practically everything.

Keywords: song, sung poetry, popular music, Halina Poświatowska

Słowa kluczowe: piosenka, poezja śpiewana, muzyka popularna, Halina Poświatowska

Kończąc książkę *Poezja w piosence*, zanotowałem dwie, istotne z perspektywy niniejszego tekstu obserwacje – że płyty monograficzne poświęcone w całości bądź części twórczości jednego poety są rzadkością (mówiłem o dwudziestu latach, licząc od przełomu 1989 roku) oraz że (to już dotyczyło przede wszystkim wyborów pojedynczych wierszy) twórcy piosenkowi wpasowują teksty poetyckie we własne, autorskie albumy, nadając im tym samym nacechowanie stylistyczne inne od pierwotnego¹¹². O podobnej zmianie stylistyki tekstów można jednak mówić również w przypadkach połączenia ich z muzyką „przytłaczającą” czy podporządkowującą sobie słowo (w mojej książce podałem jako przykład płytę Marysi Sadowskiej zawierającej utwory skomponowane do wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej¹¹³).

Po blisko dekadzie, która minęła od czasu publikacji *Poezji w piosence*, jeden rzut oka na regał z płytami pozwala mi stwierdzić, że pierwsza z obserwacji dość szybko zaczęła się dezaktualizować. Swoich płyt doczekali się (wymieniam alfabetycznie): Krzysztof Kamil Baczyński, Józef Czechowicz, Tadeusz Gajcy, Bolesław Leśmian, Czesław Miłosz, Cyprian Norwid, Halina Poświatowska, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Rafał Wojaczek, i z pewnością nie jest to lista zamknięta.

Drugie spostrzeżenie natomiast na aktualności nie straciło nic. Obok płyt będących typowymi wydawnictwami zawierającymi śpiewaną poezję pojawiały i nadal pojawiają się również takie, w których cudze poetyckie słowo w zderzeniu z muzyczną interpretacją traci swe autonomiczne cechy tudzież stanowi materiał wyjściowy do obróbki, masę plastyczną zdolną znieść właściwie wszystko. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie fakt, że to kompozytorom i wykonawcom uczestnicy kultury popularnej zawdzięczają w dużej mierze obraz poezji zarówno w ogóle, jak i w jej poszczególnych realizacjach. W ogóle, gdyż w dobie powszechnego utyskiwania na poziom czytelnictwa w Polsce to właśnie piosenka, obok szkolnych podręczników do języka polskiego, prezentuje nam sztukę poetycką, czasami znacznie odbiegając od szkolnego kanonu (co jest równoznaczne z sięganiem po poetów mniej znanych, bardziej lokalnych, rzadziej zaś – po wiersze wydawałoby się nienadające się do śpiewania), czasami kompletnie go lekceważąc (chodzi mi tu o przypadki nazywania poezją wszystkiego, co

¹¹² M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 177-184. Pozwolę sobie przytoczyć krótki fragment: „Wszystkich twórców sięgających po poezję w tym okresie charakteryzuje podobny stosunek do twórczości wysokoartystycznej – części, ich zdaniem, ogromnego magazynu tekstów, z których można bez ograniczeń korzystać. Coraz mniejsze znaczenie ma tym samym autonomiczna wartość tekstu”, tamże, s. 177.

¹¹³ M. Sadowska, *Marysia Sadowska*, CD, Sony Music Polska 2004.

się śpiewa¹¹⁴). W szczególności zaś, bo każdorazowe sięgnięcie po czyjaś twórczość poetycką jest próbą jej przypomnienia bądź ocalenia podyktowaną chęcią podzielenia się czytelnictwem i artystycznym zachwytem, a w konsekwencji stanowi akt kreacyjny – ukazuje i utrwała w odbiorczej świadomości autorską wizję życia i twórczości tego czy innego poety. Spotkało to także Halinę Poświatowską.

Trudno nazwać akurat tę poetkę zapomnianą czy cierpiącą na brak zainteresowania ze strony artystów estrady, czemu przysłużyły się nie tylko (choć te niewątpliwie) dwie niedawne okrągłe rocznice – przypadające w 2015 roku osiemdziesięciolecie urodzin oraz pięćdziesięciolecie śmierci obchodzone dwa lata później. Wiersze Poświatowskiej – niektóre, jak *Koniugacja*, nader często – pojawiają się w obiegu popularnym od dawna (od lat siedemdziesiątych?), zazwyczaj wplatane na płytach pomiędzy inne teksty. Zdarzają się jednak i wydawnictwa monograficzne. Trudno nie zauważyć, że wpisujące się w znane od kilkudziesięciu już lat tendencje śpiewania poezji (i nie chodzi mi tu o brak oryginalności).

Sięgając po płyty Janusza Radka (sygnowaną Poświatowska/Radek) *Kim ty jesteś dla mnie*¹¹⁵ oraz Małgorzaty Bańki *Właśnie kocham. Poświatowska*¹¹⁶, wybiera się ten sam poetycki świat, ale szybko okazuje się, iż podany na dwa, skrajnie od siebie odległe sposoby.

Oboje artyści dość długo „dojrzewali” do zaśpiewania wierszy autorki *Hymnu bałwochwalczego*. Bańka, która jak sama przyznaje, Poświatowską odkryła późno¹¹⁷ – próbowała kilkakrotnie („Poświatowska we mnie latami dojrzewała”¹¹⁸; „Pierwsze utwory powstały w 2002 roku, kolejne w 2007 i 2011. Za każdym razem odnajdywałam w jej poezji coś nowego”¹¹⁹), a jej płyta jest zapisem wielokrotnie granego i rozbudowywanego spektaklu poetyckiego, składającego się ze śpiewanych i recytowanych wierszy oraz fragmentów prozy. Radek, który „poznał”

¹¹⁴ Zajmowałem się tą kwestią w książce *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, dz. cyt., oraz artykule *Poeta czy tekściarz* Warszawa 2010.– *i kto o tym decyduje?*, w: *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk,

¹¹⁵ Poświatowska/Radek, *Kim ty jesteś dla mnie*, CD, Wydawnictwo Poświat 2017.

¹¹⁶ M. Bańka, *Właśnie kocham. Poświatowska*, CD, nakład własny [2015].

¹¹⁷ „Poświatowską odkryłam już jako dorosła kobieta mieszkająca w Paryżu, dzięki pani Isabelle Macor-Filarskiej, która przetłumaczyła wiersze poetki na francuski. Dopiero wtedy zdałam sobie sprawę, że coś ważnego mnie ominęło. Że nie rozumiałam postaci Poświatowskiej, czytanej po łebkach w liceum, dawno zapomnianej i zaszufiadkowanej jako «tej autorki od babskich wierszy»”, *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*. Tryb dostępu: <https://kobieta.wp.pl/goska-banka-urwalam-sie-z-choinki-5982758036800641a> [Dostęp: 21.03.2020].

¹¹⁸ *Marzenia się spełniają*. Tryb dostępu: <http://najlepszezycia.pl/marzenia-sie-spelniaja/> [Dostęp: 21.03.2020].

¹¹⁹ *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt.

Poświatowską jeszcze jako nastolatek¹²⁰, zmagając się z wierszem *W twoich doskonałych palcach* już na pierwszej płycie zatytułowanej *Królowa nocy* (choć sama piosenka powstała wcześniej, a na tej konkretnej płycie była tylko pretekstem do pastiszowania stylów wykonawczych Czesława Niemena i Krzysztofa Cugowskiego), dochodząc do ostatecznego efektu poprzez kolejne kompozycje zawarte na płycie *Dziękuję za miłość* i grany kilkadziesiąt razy recital, który swoją premierę miał w 2015 roku podczas Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Haliny Poświatowskiej¹²¹.

Oboje w podobny sposób czytają, choć niekoniecznie te same wiersze (dobór tekstów w obu przypadkach jest niemal w całości odmienny), podkreślając jednocześnie dostrzegany w tej poezji (oraz w postawie poetki) stosunek do życia. Bańka mówi w wywiadzie o słabej znajomości biografii Poświatowskiej w początkach swoich lekturowych przygód z jej twórczością¹²², udowadniając jednak przy tym, iż życiowe doświadczenia miały swój wpływ na postawę poetki: „Ona nigdy nie dawała po sobie poznać, że jest chora. Uwielbiała być w centrum uwagi. To nie była szara myszka, która siedziała w kącie, skarżąc się na swoje słabe zdrowie. Świadomość zbliżającego się końca motywowała ją do działania, sprawiała, że chciała jeszcze więcej, jeszcze intensywniej. Nawet kiedy w swoich wierszach pisze o bolącym sercu, o niemożności złapania oddechu, używa słów, które nadają chorobie pewnej magii. Zupełnie jakby chciała powiedzieć, że to uparte serce, które jest jej władcą absolutnym i największym przeciwnikiem, służy przede wszystkim do kochania”¹²³.

Natomiast Radek dzieli się swoimi doświadczeniami z uczestnikami koncertów: „Doczytałem się wielu komentarzy związanych z Haliną Poświatowską. Zupełnie odwrotnie ją widzę. Nie tak, że była chora, że umierała, że pisała takie piękne wiersze, że była taka eteryczna, muślinowa i tak dalej... odwrotnie. Wszystko to, co jest w tych piosenkach, raczej świadczy o tym, że to była

¹²⁰ Zob. na ten temat A. Nicz, *Masz tu parę słów od Haśki*, „Gazeta Magnetofonowa” 2017, nr 3, s. 61.

¹²¹ Por. Na podstawie materiałów prasowych. Tryb dostępu: <http://booklips.pl/adaptacje/muzyka/janusz-radek-nagraj-plate-do-wierszy-haliny-poswiatowskiej-posluchaj-fragmentow/> [Dostęp: 21.03.2020].

¹²² W jednym z wywiadów przyznaje: „Kiedy komponowałam, nie znałam za dobrze biografii Poświatowskiej. Chciałam oddać przede wszystkim nastrój jej twórczości, bez odwoływania się do jej życiorysu. Muzyka, która wyszła ze mnie, nie była podparta świadomością jej choroby”, *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt. W innym miejscu zaś przyznaje: „Zakochałam się w jej stylu pisania. Czytałam kolejne wiersze i pisałam do nich muzykę. Potem poznałam żyjącą wtedy jej matkę, spotkałam jej rodzeństwo. [...] I kiedy poczułam, że przyszedł ten czas, wróciłam w 2011 roku do Polski. Wróciłam z moją Poświatowską”, *Marzenia się spełniają*, dz. cyt.

¹²³ *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt.

osoba, która wyrywała każdej chwili największą namiętność, jaką można spotkać w życiu. Że była głodna życia, chętna do poznawania go w każdym wymiarze”¹²⁴.

Oboje w końcu podkreślają (mając świadomość silnie obecnej biografii) uniwersalność przekazu, otwartość pozwalającą każdemu odnaleźć się w poezji Poświatowskiej, a dwojgu przywoływanych tu artystów po prostu z nią utożsamić, choć obojgu na swój sposób¹²⁵. „Wyjątkowe jest to – zauważa Bańka – że Poświatowska trafia praktycznie do wszystkich, niezależnie od wieku, wykształcenia, czy statusu”¹²⁶, a Radek wtóruje jej: „Ta młoda, bezkompromisowa kobieta, zachłanna wiedzy i ciągle ją poszerzająca, stworzyła niezwykle uniwersalne wiersze. Nie tylko o miłości, nie tylko dla kobiet”¹²⁷, i w innym miejscu dodaje: „W trakcie pracy nad płytą, koncentrowałem się na doborze wierszy Haliny Poświatowskiej, tak, aby pokazać subtelność i uniwersalizm jej twórczości. Jednocześnie dążyłem do tego, aby kompozycje brzmiały nowoczesnie i były spójne z tym, jak odbieram Poświatowską – jako nowoczesną, pełną życia i wyrazistą osobę”¹²⁸.

Ten sposób odbierania poezji Poświatowskiej wydaje się oczywisty i wspólny nie tylko Bańce i Radkowi, ale także ich słuchaczom. Tym bardziej zaskakuje głos Jakuba Osińskiego, zarzucającego Radkowi przeinaczenie intencji poetki poprzez właśnie zuniwersalizowanie przekazu wiersza o incypicie *** [*kiedy umrę kochanie...*] (piosenka nosi odrobinę kalamburowy tytuł *Kiedy u-kochanie*). Osiński pisze: „Przyjrzyjmy się [...] przykładowi, który ukaże, w jaki sposób daleko posunięte ingerencje w trakcie adaptacji wiersza całkowicie wypaczają jego sens”,

¹²⁴ W. Nowak, *Kim ty jesteś dla mnie*. Tryb dostępu: <http://www.gazetafenestra.pl/2017/10/kim-ty-jestes-dla-mnie/> [Dostęp: 31.10.2017].

¹²⁵ „Wiem, że Radek nie obraziłby się za stwierdzenie, że Poświatowska/Radek obnaża kobiecy pierwiastek gwiazdy *Królowej Nocy*. Trudno bowiem uwierzyć, że mężczyzna tak zdecydowany w działaniach, świetnie obyty ze swoim ciałem, genialnie operujący głosem o wybitnie szerokiej skali, mógłby udawać namiętność, czułość i rozdarcie, jakimi emanują teksty Haliny Poświatowskiej”, I. Marchwica, *Recenzja Janusz Radek „Kim ty jesteś dla mnie”: W ich doskonałych palcach*. Tryb dostępu: <http://muzyka.interia.pl/recenzje/news-recenzja-janusz-radek-kim-ty-jestes-dla-mnie-w-ich-doskonaly,nld,2394426> [Dostęp: 31.10.2017].

¹²⁶ mr, *Wzruszająca Poświatowska*. Tryb dostępu: <http://www.prestiztrojmiasto.pl/magazyn/50/kultura/wzruszajaca-poswiatowska> [Dostęp: 21.03.2020]. W swoich wypowiedziach piosenkarka nie stroni przy tym od egzaltacji: „Czytając jej wiersze o miłości i będąc do tego zakochanym, jesteśmy jeszcze bardziej zakochani. Ślemy sobie jej wiersze, które są naelektryzowane erotyką, które pobudzają naszą zmysłowość tak, że można to poczuć na własnej skórze”, tamże.

¹²⁷ J. Radek, książeczka dołączona do płyty Poświatowska/Radek, *Kim ty jesteś dla mnie*. Radkowi udaje się uniknąć egzaltacji, ale w tym względzie w sukurs przychodzi mu jedna z recenzentek: „I tak, jak Poświatowska nie wstydziła się mówić o zmysłowości, tak Radek nie wstydzi się śpiewać, charczeć, szeptać, rozmarzać. Dopóki artyści tworzą muzykę tak namacalną, możemy być spokojni o nasze serca”, I. Marchwica, dz. cyt.

¹²⁸ Na podstawie materiałów prasowych. Tryb dostępu: <http://booklips.pl/adaptacje/muzyka/janusz-radek-nagrallyte-do-wierszy-haliny-poswiatowskiej-posluchaj-fragmentow/>, dz. cyt.

a dalej podaje cały wiersz i cały tekst piosenki, z których to cytowań wynika, że artysta poczynił kilka drobnych zmian w tekście, opuszczając bądź powtarzając słowa, zamieniając dwie strofy w refreny, a cały początek wiersza podając raz jeszcze na końcu. No i oczywiście dopasowując rodzaj gramatyczny do płci wykonawcy. Badacz odnotowuje rozbieżności w obu tekstach (nie zawracając sobie głowy ich roztrząsaniem, i słusznie – ja też nie widzę szczególnego powodu) oraz zmianę rodzaju gramatycznego (z możliwych argumentów „za” i „przeciw” sugerowanych przez Osińskiego pojawia się tylko płeć wykonawcy wpływająca na większą autentyczność wykonania), a swój krótki wywód kończy jak dla mnie zaskakująco: „[...] z wierszem Poświatowskiej piosenka ta ma niewiele wspólnego. Kontekst biograficzny, dla interpretacji tego utworu kluczowy (Poświatowska napisała go po śmierci męża, sama przez całe życie zmagając się ze śmiertelną wadą serca), nie pozwala na wystarczająco daleką uniwersalizację jego przesłania, by uznać go po prostu za czerpiący z romantycznej filozofii wiersz o wiecznej, nieprzemijającej miłości. Tym samym dysponujemy przykładem tego, jak, zdawać by się mogło, błaha zmiana, podyktowana naturalnymi względami, całkowicie różni piosenkę od wiersza, na podstawie którego ta powstała”¹²⁹.

Dysponujemy? No nie bardzo. Błaha zmiana, o której wspomina Osiński, to – jak rozumiem – zmiana rodzaju gramatycznego (że się tak wyrażę) podmiotu lirycznego. Zmiana przeinaczająca przekaz, bo uogólniająca, uniwersalizująca go – zdrowy mężczyzna śpiewa tekst o miłości napisany przez chorą kobietę i brzmi w tym przekonująco, przynajmniej dla mnie, ponieważ nadal mówi o miłości (już mniejsza o to, czy ma ona coś wspólnego z romantyzmem). Jeśli przeszkodą w interpretacji piosenki ma być kontekst biograficzny, to przyznając rację takiemu sposobowi rozumowania, szybko musielibyśmy dojść do wniosku, że z wierszami Poświatowskiej utożsamić się może wyłącznie bardzo wąska grupa odbiorców, czyli młode, owdowiałe kobiety cierpiące na poważną wadę serca. Nie zamierzam generalizować, ale wystarczy mi fakt, że ani Janusz Radek, ani Małgorzata Bańka nie spełniają tych kryteriów. Ona mówi: „To moja interpretacja jej tekstów, nie starałam się w żadnym stopniu być Poświatowską”¹³⁰, oraz „To jest niewiarygodne, że tak bardzo można poczuć na skórze czyjąś poezję, że może ona wywołać tak silne emocje i odczucia. Poświatowska potrafi rozkołysać

¹²⁹ J. Osiński, *Opozycja wiersz–piosenka wobec problematyki kompozycji dzieła literackiego*, w: *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Lazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 29-30.

¹³⁰ *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt.

wszystkie zmysły człowieka, a to jest bezcenne”¹³¹; on stwierdza natomiast: „Sięgam po Poświatowską, bo jej wierzę. W moich utworach starałem się zawrzeć cząstkę tego jej ogromnego pragnienia życia, miłości, wiedzy i świata”¹³².

Na marginesie pozwolę sobie jeszcze zauważyć, że jeśli decydujemy się na klucz biograficzny w przypadku czytania wierszy Poświatowskiej, to musimy wystrzegać się pułapki nadmiernego dramatyzmu. Rzeczywiście autorka *Dnia jutrzejszego* napisała ten wiersz po śmierci męża (akurat ten już w latach sześćdziesiątych). Tak jak wszystkie inne wiersze. Adolf Poświatowski zmarł w marcu 1956 roku. Roku, w którym jako poetka zadebiutowała autorka *Opowieści dla przyjaciela* (nie chcę skłamać, ale wydaje mi się, że było to w grudniu). Jeśli uważnie zacząć się przyglądać krótkiemu życiu poetki, to trudno znaleźć w jej twórczości poetyckiej ślady żywej pamięci nieżyjącego męża. Poświatowska wiedziała, że nie ma czasu na rozpamiętywanie przeszłości.

Dla kompozytorów sięgających po teksty poetyckie rzadko kiedy czynnikiem motywującym tego typu zachowania są wartości estetyczne wiersza¹³³, i nie zmieni się to niezależnie od tego, jak bardzo będziemy zaklinać rzeczywistość (mam tu na myśli tekst Pawła Tańskiego *Piękno – racja istnienia wiersza*¹³⁴, na który między innymi powołuje się Osiński). Tekst poetycki, dostając się na kompozytorski warsztat, traci swą ontologiczną autonomię, staje się załącznikiem nowego utworu. Nie ma znaczenia, czy kolejny twórca dopuści się ingerencji w tekście wyjściowym i w jakim stopniu (zmiana następuje już w momencie dodania muzyki). Czasem rzeczywiście wiąże się to z przeinaczeniem sensu wykorzystanego wiersza. Januszowi Radkowi tym razem jednak się to nie udało, *Kiedy u-kochanie* jest przykładem raczej umiarkowanej pomysłowości w zakresie „udoskonalania” poezji, co zresztą potwierdza płyta *Kim ty jesteś dla mnie*.

Jej analiza pokazuje, że Radek odrobił lekcje z historii poezji śpiewanej. Jego wydawnictwo przynosi czternaście kompozycji do wierszy Poświatowskiej, w których artysta dokonuje wszelkich możliwych zmian: przestawia i pomija wyrazy, wersy oraz całe strofy, zamienia słowa

¹³¹ mr, dz. cyt.

¹³² J. Radek, książeczka dołączona do płyty Poświatowska/Radek, *Kim ty jesteś dla mnie*, dz. cyt.

¹³³ Co nie oznacza, że są one przez kompozytorów niedostrzegane. „Fascynuje mnie, jak Poświatowska potrafi zlepiać słowa. Wydobywa z często niewdzięcznego dla aktorów i piosenkarzy języka polskiego, pełnego trudnych zgłosek «sz», «cz», «dź», niespodziewaną lekkość – np. pisząc o «drgającym kłębku tęsknoty» oraz jak wprowadza niespodziewane złamania, jak w wierszu «Właśnie kocham»: «że wczoraj ciemno w błękitnym morzu utopiono śmierć», *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt.

¹³⁴ P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, „Piosenka” 2008, nr 1-4.

na inne, skraca formy zaimkowe, zmienia formy gramatyczne, transakcentuje, powtarza słowa lub zdania, by wpasować tekst w muzyczną frazę, a wszystko to przyprawia elektronicznym brzmieniem, które w pierwszej chwili może sprawiać wrażenie niedopasowanego do poetyckiego przekazu¹³⁵. W tym kontekście słowa Radka: „[...] tym razem skupiłem się wyłącznie na treści jej wierszy. Nie chciałem przy tym interpretować Haliny, nie zamierzałem jej tłumaczyć. Zbudowałem tło muzyczne, bliskie moim aktualnym inspiracjom i stałem się jego częścią”¹³⁶ – można potraktować jak niewinny żart. Ale wynikający z dwóch powodów – stosunku kompozytora do poetki oraz jego podejścia do poezji. „Chyba wszyscy, gdy myślą o poezji, najchętniej chcieliby oddalić od siebie kielich goryczy. Tak mi się kojarzy poezja z liceum, urzędowo zatwierdzony rozbiór wiersza i poetki, którego się naucza. Wizja poezji podporządkowanej celom społeczno-narodowym, a nie potrzebom ludzkiego wzrostu i systemu wrażliwości. To powoduje, że Mickiewicz jest taki nieludzki. Nigdy nie robił siku i nie pragnął fizycznej miłości. A jak się urodził, od razu miał wbite w dowodzie «poeta»”¹³⁷.

Instytucjonalne traktowanie poezji odstręcza, utrwała jej nieprzyjazny i niezrozumiały obraz, wymagający od młodych, przekonanych o konieczności poświęcenia najlepszych lat życia na ołtarzu wyższych wartości, czytelników (większości zostaje to na zawsze) wkładania niewyobrażalnego trudu w wymuszony akt odgadywania ułożonych już kluczy interpretacyjnych. „Na szczęście – jak twierdzi Ania Nicz – postać Haliny Poświatowskiej nie trafiła nigdy do mitologicznego świata polskich poetów, wyniesionych na piedestały, z życiorysami obrosłymi legendą. Halina nadal jest po prostu Haską, jak mówili na nią najbliżsi. Pewnie dlatego tak łatwo się z nią zaprzyjaźnić – co zrobił Janusz Radek”¹³⁸.

I w tych słowach ważne jest nie tyle nawet samodzielne (a więc niezohydzone przez szkołę) odkrywanie poezji Poświatowskiej, ile odkrywanie w niej tożsamyh doświadczeń, przeżyć, pragnień – i tego, że ktoś, używając właściwych, bliskich czytelnikowi słów, je nazwał. Poezja

¹³⁵ Zwracają na to uwagę recenzenci, pisząc na przykład: Dlatego właśnie elektronika, która jest na *Kim ty jesteś dla mnie* niemal tak ważna, jak sam wokół i słowa, jest tu najbardziej właściwym rozwiązaniem. Być może «towarzystwo Piwniczne» za wprowadzenie *Mogę być albo nie być* w klimat dobrego, mięsistego techno, opracowanie *Tego kota* niemalże na modłę klubową i utrzymanie całości na granicy poetycznego ambientu, odsądzi Janusza Radka od czci i wiary. Jestem też prawie pewna, że wierni słuchacze artysty i krakowscy puryści od lat chłonący te same brzmienia poezji śpiewanej i piosenki aktorskiej, w stylistyce Poświatowska/Radek się nie odnajdą, a przynajmniej – mocno pogubią”, I. Marchwica, dz. cyt.

¹³⁶ J. Radek, książeczka dołączona do płyty Poświatowska/Radek, *Kim ty jesteś dla mnie*, dz. cyt.

¹³⁷ A. Nicz, dz. cyt.

¹³⁸ A. Nicz, dz. cyt.

autorki *Ody do rąk* jest dla Radka wciąż aktualna, młoda, jest przede wszystkim źródłem radości, powodem do zabawy, a sama poetka jest kimś bliskim, dobrze znanym, codziennym, Haliną, która „Być może dziś prowadziłyby popularny blog, opisując historię dziewczyny rozdartej między tym co może, a tym czego pragnie”¹³⁹. „Janusz Radek chciałby mieć taką sąsiadkę, w potrzebie zapukać do jej drzwi, powiedzieć: «Halina, słuchaj, potrzebne mi są słowa». Ona odpowiedziałaby: «Masz tutaj parę słów, podobają ci się?»”¹⁴⁰

Podejście do poezji Małgorzaty Bańki wygląda na bardziej tradycyjne, praktyka czytelnicza na powszechną, a motywacja na zdroworozsądkową: „Przyznam, że nie jestem osobą, która czytuje namiętnie wiersze. Powiem więcej: bardzo długo uciekałam od poezji, by nie zostać uznaną za staroświecką artystkę poezji śpiewanej”¹⁴¹. Odkrycie twórczości Poświatowskiej stało się dla artystki ważnym przeżyciem, będącym konglomeratem młodego wieku i doświadczenia („Wciąż zadziwia mnie niezwykła dojrzałość jej tekstów, mimo że umarła mając zaledwie 32 lata”¹⁴²), dominującej w wierszach emocjonalności i zadumy nad życiem („Poetka pozwala też dotknąć tego czego się boimy, możemy się przyjrzeć z bliska śmierci i odnaleźć sens w przemijaniu. [...] To jest poruszające, obojętnie czy mówi o śmierci, czy o miłości, czy o przemijaniu, sprawia, że wszystko staje się ważne [...]”¹⁴³), niepozwalającym jednak wyzwolić się w pełni z tradycyjnego sposobu patrzenia na poezję i poetkę.

Z jednej strony więc, Bańka mówi o poezji Poświatowskiej: „Czytając ją namiętnie, wciąż i za każdym razem mam gęsią skórę i motyle w brzuchu jednocześnie”¹⁴⁴, z drugiej zaś przyznaje: „Po lekturze kolejnych wierszy siadałam do fortepianu i muzyka przepływała przeze mnie, jakby za dotknięciem magicznej różdżki. A przecież ta poezja nie ma pokładów rytmicznych, to są wiersze białe, zwykle bardzo krótkie. Pozwoliłam więc, aby słowo narzucało formę muzyce, a nie odwrotnie”¹⁴⁵.

Nie ma w tej propozycji miejsca na eksperymenty i zabawę słowem, a najbardziej inwazyjną formą ingerencji jest dobór i autorski układ tekstów. Choć, jak przyznaje kompozytorka, zakusy były inne: „Początkowo chciałam zrobić z «Właśnie kocham. Poświatowska» performance,

¹³⁹ J. Radek, książeczka dołączona do płyty Poświatowska/Radek, *Kim ty jesteś dla mnie*, dz. cyt.

¹⁴⁰ A. Nicz, dz. cyt.

¹⁴¹ *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt.

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ *mr, ,* dz. cyt.

¹⁴⁴ *Gośka Bańka: urwałam się z choinki*, dz. cyt.

¹⁴⁵ Tamże.

zaprosić do współpracy zespół aktorów, zbudować scenografię, ale po rozmowie z panią Jandą uświadomiłam sobie, że istotą twórczości Poświatowskiej jest kameralność. Narzuca ją już forma: bardzo prosta, delikatna, kobieca, namiętna. Tam nie ma miejsca na tłum na scenie¹⁴⁶, to piosenki na głos i fortepian, poprzetykane recytacjami, składają się na tradycyjną akademię.

Piosenka przypomina poezję, a raczej nie pozwala o niej zapomnieć szerokim kręgom odbiorców, jednak czyni to za cenę utraty przez poezję autonomii i w dużej mierze także autoteliczności. Dopisana do wierszy muzyka staje się dla nich nowym i najważniejszym kontekstem, bez którego poezja funkcjonuje tylko w naturalnym środowisku, pod warunkiem, że ktoś (któryś z odbiorców, słuchaczy) podejmie ten trop. To, czy artyści piosenki hołdują wierności pierwotnym tekstom, czy też w nie ingerują, jest rzeczą drugorzędną. Te dwie postawy – reprezentowane w tym tekście z jednej strony przez Małgorzatę Bańkę, z drugiej – przez Janusza Radka – zdają się jawić jako walka dwóch porządków: starego, uznającego poświęcone miejsce poezji w hierarchii tradycyjnych wartości (stąd nabożne podejście do słowa), i nowego, w którym poezja jest tylko jedną z wielu alternatyw (słowo, choćby najważniejsze, jest tylko materią podatną na ciągłe kształtowanie).

Chociaż można to wytłumaczyć również inaczej – poezja była, jest i pewnie będzie ważną częścią ludzkiego życia i kolejne płyty z piosenkami komponowanymi do wierszy świadczą o tym, że łatwo nie da o sobie zapomnieć. Gotowa na wszystko, byle istnieć. Nawet za cenę zgody na to, że – jak ujął to Janusz Radek – „Nie ma czegoś takiego jak poezja śpiewana”¹⁴⁷.

Bibliografia:

Gośka Bańka: urwałam się z choinki. Tryb dostępu: <https://kobieta.wp.pl/goska-banka-urwalam-sie-z-choinki-5982758036800641a> [Dostęp: 21.03.2020].

Marchwica I., *Recenzja Janusz Radek „Kim ty jesteś dla mnie”: W ich doskonałych palcach*. Tryb dostępu: <http://muzyka.interia.pl/recenzje/news-recenzja-janusz-radek-kim-ty-jestes-dla-mnie-w-ich-doskonaly,nId,2394426> [Dostęp: 31.10.2017].

¹⁴⁶ Tamże.

¹⁴⁷ A. Nicz, dz. cyt.

Marzenia się spełniają. Tryb dostępu: <http://najlepszezycia.pl/marzenia-sie-spelniaja/> [Dostęp: 21.03.2020].

mr, *Wzruszająca Poświętowska*. Tryb dostępu: <http://www.prestiztrojmiasto.pl/magazyn/50/kultura/wzruszajaca-poswiatowska> [Dostęp: 21.03.2020].

Nicz A., *Masz tu parę słów od Haśki*, „Gazeta Magnetofonowa” 2017, nr 3, s. 61.

Nowak W., *Kim ty jesteś dla mnie*. Tryb dostępu: <http://www.gazetafenestra.pl/2017/10/kim-ty-jestes-dla-mnie/> [Dostęp: 31.10.2017].

Osiński J., *Opozycja wiersz–piosenka wobec problematyki kompozycji dzieła literackiego*, w: *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017.

Tański P., *Piękno – racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, „Piosenka” 2008, nr 1-4.

Traczyk M., *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, w: *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Warszawa 2010.

Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

Зоран Стефановић

Zoran Stefanović

Comic strip art center/USAS, Belgrade

Центар за уметност стрипа/УСУС, Београд

zstefanovic@rastko.net

ORCID: 0000-0003-4692-0382

<https://doi.org/10.34768/MF8T-DN95>



INTERNATIONAL
JOURNAL
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC
AND SPECULATIVE HORIZONS
OF POPULAR LITERATURE AND
CULTURE

Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Господар смрти као Свечовек: пројекције елитних филозофских токова у српском стрипу и популарној култури 1930–их

The Master of Death as the All–Man: Projections of elite philosophical trends in Serbian comics and popular culture in the 1930s

Abstract

Among many philosophically and artistically challenging themes of comics in the Kingdom of Yugoslavia in the late 1930s — popular entertainment exported from Belgrade into a dozen of European countries — one of the dominating was the new world war. It spontaneously took on various forms, from documentary and pseudorealistic, through technologically sophisticated and futurofantastic, to metaphysical and transcendental. A special place in the microgenre occupies the Belgrade superhero series „The Master of Death” (Gospodar smrti, November 1939 — May 1940), whose author was the then young comic artist George/Yuri Lobachev (Ђорђе Лобачев), a Russian born and raised in Serbian culture, founder of some comic strip genres. Unlike openly militaristic spirit reflected in the contemporary popular culture of Europe and the United States, the images of the world conflict in the comics of the Kingdom of Yugoslavia, a country not yet recovered from The Great War, were most often oriented towards the world peace and universal values. This attitude in the Serbian entertainment industry was a direct intellectual reflection of the fusion of the philosophy of life of Henri Bergson and other European thinkers with the ideas of the classical Serbian tradition and theology, which led to a new philosophical direction in the 1920s and 1930s —

Svetosavlje („Saint Sava’s Way”) embodied in the works of Justin Popović, Nikolaj Velimirović, Miloš N. Đurić, and others, whose ambition was to achieve cosmopolitan values through autochthonous national forms. Belgrade comic book superheroes and antiheroes — so different from contemporary American models — through peacemaking attitude, science fiction, and mystic ethical fantasy were bringing a unique concept, in which Dostoyevsky’s All-Man (Serbian: Svečovek, Russian: Vsechelovek) shows himself as not so far away of Tesla’s Man — the Automaton of the Universe.

Keywords: ideas in comics, anti-militarism, superheroes, Svetosavlje/ Saint Sava’s Way, Serbian culture, Russian émigré culture

Кључне речи: стрипске идеје, антимилиитаризам, суперјунаци, светосавље, српска култура, руска емигрантска култура

„Death has spread its wings over Europe. War broke out and obscure clouds full of death and horror began to haunt Europe. Innocent residents left their homes and families to become food to cannon and rifle barrels. Mr. Horror reigned over the fertile fields and eternally smoky factory chimneys.

Armored fortresses with the deadliest weapons of the twentieth century began to sail the seas... Human freedom was restricted, and trade followed the path of extinction.

Armored bombers started to dominate the free European sky.

Meanwhile, on fronts, not caring for the gunfire that was sowing death ...a strange personality was walking... The wounded, who fell in the skirmish, were bandaged by eerie hands ...” — „The Master of Death”, comic strip series, beginning, 1939.

The slender man with fluttering cape, broad-brimmed hat, with holes for eyes and skull instead face, walked the European battlefields seeking unfortunate, wounded soldiers, surrounded by ground and air orgies of state-of-art artillery guns and military aircrafts.

These were some of the most spectacular pages of the world comics through which, in November 1939, readers of the comic strip magazine *Mikijevo carstvo* (*Mickey’s empire*) in Belgrade — the residents of the Kingdom of Yugoslavia, country with only two more years of future — faced a distinctive kind of war comics and fantasy. The story of „The Master of Death” was different from the imported works of the same genre to which they have been accustomed for half a

decade. It corresponded with the daily reality of the planet in November 1939, when another Great War entered the third month, gaining new forms: from the submarine warfare in the Atlantic, through the imposing of the Star of David on the sleeves of Jews, to Poland's withdrawal into underground statehood through the formation of the Union of Armed Struggle (later known as Home Army).

The creator was the then young Serbian Russian Yuri Lobachev (1909–2002), in historical perspective now considered the most influential Eastern European comics author.

„The Master of Death” as part of popular science fiction

Lobachev made the science fiction comic series about an unusual superhero, one of the most famous in Yugoslav comics, on a soil that had an understanding for the otherworldly. Serbia within a later united Yugoslavia, due to previous colonial subjugation, was a space of long-delayed modernization, but when it started it was intense, thanks to the new freedom, the introduction of the latest technologies as well as because of students sent from Belgrade to the best European and international schools.

At the end of the 19th century, science fiction in Serbia became as natural as internationally important Serbian epic poems or fairy tales, drawing strength from its own soil, from the European West and East, the new power of United States of America, but also from the Far East, as well. From the Serbian mentality and culture came the civilizational–philosophical and not only technological visions of Nikola Tesla; probably the first world science fiction drama „After a Million Years” by Dragutin Ilić (1899);¹⁴⁸ an simultaneous and direct reception of early American science fiction that was sometimes translated into Serbian in the 1920s only a few weeks after its American premiere (from *Amazing Stories* edited by the father of American science fiction culture, Hugo Gernsback, a friend of Tesla and Windsor McKay, creator of „Little Nemo in Slumberland”)¹⁴⁹. At the same time a local blend of avant–garde art and science fiction was born. All this, along with the underground flow of esotericism, was a good basis for the flourishing of the autochthonous domestic science fiction genre in the comics of the 1930s and 1940s.

¹⁴⁸ Zoran Živković. „Ilić, Dragutin”, *Enciklopedija naučne fantastike*, tom I (Beograd: Prosveta, 1990), 295–296.

¹⁴⁹ Miodrag Milovanović. *Srpska naučna fantastika* (Beograd: Everest Media, 2016), 57.

Additionally, Lobachev, as a Russian, knew Russian and Soviet science fiction very well, and it could be expected that he would respond in an autochthonous way to world trends that advocated the need for a *Übermensch* in the 1930s, Nietzschean, totalitarian or Superman type.

The series „The Master of Death” was originally published in 1939–1940 in *Mikijevo carstvo*, a Belgrade entertainment magazine that indebted European culture many comics masterpieces, thanks to editing by the pioneer of Balkan film and comics Milutin V. Ignjačević, and one of the key popular novels writers and graphic novels scriptwriters in Europe, Branko Vidić. After publishing in installments a page long, twice a week, all four episodes of „The Master of Death” were rerun in separate comic books in *Plavi zabavnik* in 1940. Interest was renewed in 1980 at the beginning of the end of the Tito’s communist regime in Yugoslavia.

A paper spectacle in four narrations¹⁵⁰

The Master of Death I

Lobachev’s trip to France was the immediate catalyst for the creation of the series. In the case of the Russian spirit, the pan–European view of the world usually had a French accent, and Lobachev was no exception. As a child of a diplomat, and later as an artist, culture and media professional, he was educated and brought up in French culture, with a fluent knowledge of a language that was almost native to the Lobachev family, as well as Serbian. Lobachev, for example, was among the first in the world to adapt Jules Verne into comics: *Les Enfants du capitaine Grant* (English: *In Search of the Castaways*) and *Michel Strogoff* (English: *Michael Strogoff*).

With his wife Yelizaveta, Lobachev first visited Paris in July 1939, as an already experienced and accepted professional — illustrator, cartoonist and comic strip artist aged 30. But Paris in 1939 was not the one from the time of the *La Belle Époque*, but a city with still fresh experiences of the First World War, the Great Depression, and preparations for a new Great War that will come to the West in a few months.

¹⁵⁰ This chapter repeats some of the views from the annotated edition of Lobachev's collected works: Zoran Stefanović: Anotacije za strip *Gospodar Smrti*, Lobačev: *Sabrana dela 2: Princeza Ru i Gospodar Smrti* (Beograd: Makondo, 2019), 192, 210, 226, 242.

There is also one important nuance in the domain of popular culture: Paris was then the main conduit of American comics in Europe, not only through European editions of American daily newspapers, but also through a new form of comics magazines. Just like Belgrade has been doing for half of a decade¹⁵¹, Paris connected the entire Western Hemisphere through comics, first from 1934 and by translating American comics in *Le Journal de Mickey*, and from 1939 by translating Serbian–Russian comics from the Kingdom of Yugoslavia. Many of the comics that were a hit in France at that difficult time were Yugoslav, even though the audience thought they were American¹⁵². One of them is the work of Lobachev himself, „Princess Thanit” (1938), which later in French culture received the epithet „the most surrealist comic created so far”¹⁵³.

At the end of the summer of 1939, returning by train via the Third Reich, a superpower at its apex, Lobachev, under the ominous impressions, began his anti–war series, the future „The Master of Death”¹⁵⁴. The artist had a correct notion that the World War would reach Yugoslavia as well, no matter how much one part of the Balkans was still in a state of illusory neutrality. The Kingdom found itself in an impossible position: on one hand it was a natural ethno–cultural whole, but on the other it was also a civilizational–geopolitical conglomerate of Slavic variants of Orthodox Christianity, Roman Catholicism and Islam, influenced by minorities of German, Hungarian, Italian, Albanian and Jewish origin...

Lobachev avoided the Yugoslav reality in this comic, he had an universal world ambition. With the exposition about the dark destiny of the aristocratic lineage, the author joined the popular Gothic genre whose European and even world zenith was then the Belgrade series „Countess Margot” by Konstantin Kuznetsov, popular also in France (for which there is an legend in Serbian publishing that the series is haunted, because its publication is announcing for decades shutdown of each publishing house).

¹⁵¹ Zdravko Zupan. „The Golden Age of Serbian comics, Belgrade Comic Art 1935–1941”. *International Journal of Comic Art* (2000): 90–101.

¹⁵² Zoran Stefanović. „La fiançailles longue durée: La symbiose entre la Serbie et la France au l’art de la bande dessinée: le fait significatif”, in: *A suivre...: 3 générations d’auteurs de la bande dessinée contemporaine serbe*, catalogue d’exposition, (Belgrade — Novi Sad: Institute français & l’Association des auteurs de bande–dessinée de Serbie, 2013), 21–28.

¹⁵³ « Cette bande dessinée peu connue est certainement la plus surréaliste produite à ce jour. » —Pierre Strinati. «Bandés dessinées et surréalisme», *Giff–Wiff*, N°15, septembre 1965, 29–31.

¹⁵⁴ Đorđe Lobačev. *Kad se Volga ulivala u Savu: Moj životni roman* (Beograd: Prosveta, 1997), 93–96.

The beginning of „Countess Margo” and „The Master of Death” looks like the same world: the dark castles of Western and Central Europe, a fairy tale of royal man and poor young woman, transgression upon fiancée–wife, the curse upon families... But here the similarities stop.

The term „The Master of Death” is often found at that time, for example as the stage name of the athlete–strongman Slavko Barta or the title of the film with actor Fred Solm. But the epithet came from Christianity, where it refers to the Lord, the giver of life. Lobachev points out that His child, the Man, must not turn his head away, being obliged to compassion and protection over the needy, so that their lives do not cease prematurely and in vain. However, in Belgrade, which was then heavily influenced by Asian and the world’s esoteric, we must also take other connotations: for example, the Indian deity Yama is the Master of Death, as the first person who died, and then became responsible for the death realms and sentences.

By the date in the comic („August 7, 1939”), readers knew that it was their time and that they were witnessing some kind of parallel reality. Although the comics claimed to be entertainment („A series of the world’s most magnificent novels and works of art!”), the daily newspapers carried headlines identical to fiction: „Unmanned planes and death balloons: What a French writer claims to have seen in Germany” (*Vreme* daily, 2. 1. 1933, article about a book by journalist Jean *Bardanne*); reported about military exercises against air attack, and advertised manuals for housewives concerning personal protection in case of bombing of Belgrade — what happened in 1941 by the Germans, and was regularly repeated by the Anglo–American Allies by the end of the war.

In the graphic novel, our hero Reginald of *Bardan* (sic) stoically accepts the medieval curse and willfully goes to the war, in order to atone for the ancestral sins. In addition to the greedy rich businessman who produce and sell death, a partner type appears here which is also taken from life into art: a sociopathic (mad) scientist who produces tools of destruction. „I hate humanity... I want to destroy it, because it had no mercy on me either...” or „Should I have regard for humanity!?!... It robbed me of what was dearest to me... It aroused my hatred and deserved my revenge... Once upon a time... I was a doctor... I trusted people... I believed in good.”

And the scientist’s revenge on humanity are microbes — biological weapons as everyday reality of our time. The scientist’s surprise was touching when he realized the simple business truth: „Deadly microbes can be produced without me!”

The graphic novel is a dark poem about scientific and technological ways of killing and destruction. Here, Lobachev returns to Tesla's secret weapon — the rays of death, which he showed half a decade earlier in the beginner's comic „Death Ray” (Zrak smrti, 1935), loosely inspired novel by Alexei Tolstoy, *The Garin Death Ray* (1926), a distinctly Teslian fiction.

In the fate of the mentally destroyed scientist, we can see the Russian motif (often discreetly present in Lobachev's works): the children of scientist — son–soldier and daughter–nurse — died in the First World War, and ethnic attribution can be given through uniforms and fashion from the 1910s. By the way, the love interest of the hero is the spy Tania, later happily discovered as the scientist's granddaughter, but she resembles Lobachev's previous heroine, the Blonde Adventuress (Plava pustolovka), which indicates that some elements can be treated as part of the same fictional world (author's favorite method).

It was clear to the readers that the Master of Death, one of the three main masked vigilantes of the Golden Age of Serbian comics, has something special, original. When his fiancée dies on the very day of the wedding, our hero does not respond to the tragic fateful punishment for the sins of his ancestors with anger and revenge, because he knows whose justice it is. And indeed: he *takes his cross with him* and patiently goes to atone for his and others' sins. That heroism is different from the American model of the righteous–avenger, and here we meet the traditional Slavic, Serbian and Orthodox model imprinted in modern superheroism, which we will address later.

The Master of Death 2: The Secret of the Papyrus

In the second episode, our hero, while telling his beloved one about the curse, confronts the spirit of the cursed burned girl, and, under the threat of 12 more generations to be cursed, she does not allow Reginald to talk further, but calls him to action, because the horror of war is gaining momentum and threatens to destroy the Western civilization and Humanity itself.

The Winter War between the Soviet Union and Finland began on November 30, 1939, during the creation of this story, and gave the episode a clear documentary background. The story has a spectacular sci–fi ending, and the cold wave that devours Europe here is perhaps one of the first cases of the planet's rapid freezing in pop culture in general, according to the model similar to Roland Emmerich's *The Day After Tomorrow* movie (2004). The futuristic aesthetics of war machines gives a counterpoint to the beauty of nature, which are both strong visual sides of

Lobachev's world. People become mere footnotes in this magnitude of the disintegration of normality.

The gothic atmosphere is confirmed by the active participation of the ghosts in our world, and because of the ancient Egyptian finale and the Scottish castle, we see that the motifs from „Princess Thanit” return to our artist, as a deeper spiritual compulsion.

The episode also features one of the most beautiful lettering in Serbian comics, probably the work of the artist's brother-in-law Valerian Apukhtin, Yelizaveta's brother, the son of the imperial general — first prominent „letter artists” in Belgrade comics.

The Master of Death 3: A Mysterious Adventure

„Listen, I will reveal to you the secret of the manuscript... But that secret is not a secret, because it is studied by countless scientists ... Time and space can be managed...”

The third episode shows again that esotericism, although hidden here as harmless fantasies, was an ingrained world phenomenon of that time. The story is also a contribution to the role of Belgrade in the hidden global currents, where mystics and visionaries of the world future — Nicholas Roerich and Dimitrije Mitrinović — had a certain influence on the elite and even the state leadership.

In the comic, the ancient knowledge about climate manipulation is written in ancient Egyptian papyri, but over the time it comes to Europe where it is hidden, and not in some ordinary place. Lobachev's connects climate weapons with the Russian milieu and protagonists such as Alexander Nevsky and an Orthodox hermit in the icy desert, which deserves further examination because of the concept of Moscow as the „Third Rome” (ideological motif came from medieval Serbia, by the way), but also because of the correct premonition of climate as the weapon of the future, including today's Russian technology.

The colossal dimensions of the artificial destruction shown here — Teslian in the core and hitherto rare in comics — are again reminiscent of an Emmerich film, this time *2012* (2012). The author uses again the motif of expansiveness of the yellow race already seen in his series „The Death Ray” (*Zrak smrti*, 1935) and „The White Spirit” (*Beli duh*, 1938), but now the Orientals are related to the ancient knowledge of the climate control, which gives an interesting tone to present news stories of the melted Arctic.

If we exclude the unusual genre mixture of science fiction, fantasy and eclectic esotericism, we see that the artist prophesied the technological, climatic and geopolitical elements of our time. „The Master of Death” thus took on the artistic role of cognitive and psychological defense against the Tofflerian Future Shock, according to the model that Bogdan Trocha assessed as a creative „laboratory”:

„(...) speculative fiction may have several basic literary realizations. Each time, however, the dominant anthropological perspective that will be present in them will be important. Like Coleridge’s myth or imagination, it may lead not only to the creation of new models of reality, but also to testing their consequences in a literary laboratory. This is all the more important because the faith in industrial utopias has passed away and the pace of civilization changes and potential threats connected with them is increasing. Thus, speculative fiction can become a plane on which the predicted future states of things are tested for rationalization and evaluation. By creating potential worlds, fiction opens up a literary opportunity to test their consequences before they appear”¹⁵⁵.

Evolutionary function of art does not have to be exhausted here, for it can reveal its origin in Transcendentals through the mental and intuitive processes:

„Thus, literature using fantastic imagery can use imagery for purely aesthetic purposes. It can also use them to speculate about the future of man, civilization and the world in general. Finally, it can also combine imaginative elements with religious symbols, referring to the spiritual condition of contemporary man”¹⁵⁶.

The Master of Death 4: Death Plane

Again, the motif of otherworldly fantasies, of airplanes, but also of Paris, which the artist visited a few months earlier and which still haunts him for a reason: France will be attacked by Germany during the publication of this comic. Lobachev is also a master here to show the sea with warships, air battles and battlefields of various meridians. A special sense for military

¹⁵⁵ Bogdan Trocha. „Speculative Fiction for the Future of Man and Civilization”. *Future Human Image*, 12. (2019), 106.

¹⁵⁶ *Ibid.*

technology, for aesthetics of the great theatre of battles, developed in him as a boy on the Thessaloniki front in the Great War, while he accompanied his father, consul.

The spectacularity of the series does not subside, but, despite the results and the response from the audience, „The Master of Death” ends here — with the cursed one’s happiness found again and, symbolically, Scottish (British?) — Russian marriage.

Namely, it was already time of the cult Belgrade magazine *Politikin Zabavnik*, which started a year earlier, in February 1939 (being published to this day), where the artist was one of the founders. Lobachev leaves *Mikijevo carstvo*, entering new challenges and the highest quality part of his opus, but also feeling the dark shadows of the coming age.

„The gloomy, dark tone did not, however, represent the final chord of Lobachev’s opus —The Master of Death is followed by The Wizard of Oz and, a little later, Biberče / Peppercorn Boy/, where the author returns to the magical, innocent world of childhood — but for those who can read between the lines, it anticipates the character of the time to come. And not only anticipates, but also portrays. Because, indeed, if one looks carefully, and if life has taught the man anything, one will have to admit that there is more ‘pain of the century’ in the Master of Death, the atmosphere of war tragedy and horror, than in most newspaper reports from that time. Once again, therefore, in this example, it is confirmed that comics are the Art of the Essence, firmly rooted in time”¹⁵⁷.

These words of Žika Bogdanović, the polyhistor and founder of the Serbian comics theory, additionally remind us of the fundamental importance of comics for culture, but also what „Uncle George” gave it heartily and heroically.

The question of superheroes: masked righteous people from Belgrade

The magazine in which „The Master of Death” appeared was home to all the main masked vigilantes of the Kingdom of Yugoslavia. In *Mikijevo carstvo* magazine, Serbian screenwriter

¹⁵⁷ Bogdanović, Žika. „Đorđe Lobačev ili Detinjstvo ponovo pronađeno” /ogled/, *Čardak ni na nebu ni na zemlji: Rađanje i život beogradskog stripa 1934–1941*, (Beograd: Izdavačka zadužbina „Ateneum” i „Informatika” AD, 2006), 41. Originally published: „Đorđe Lobačev ili Detinjstvo koje ne prestaje”, *Pegaz*, br. 1–2, (Beograd: 1974), 15.

Branko Vidić began series „Zigomar”, with the young Russian artist Nikolay Navoyev (May 28, 1939), and the series „Lord Warwick — Black Mask” with another Russian artist Sergey Solovyov (March 3, 1940). Was Vidić also the scriptwriter of „The Master of Death”? Was there perhaps a dime novel of the same name, in sequels, again by Vidić? Or was he, as the editor, at least an advisor or script doctor? We do not know, despite some indications and a certain type of familiar narrative „signature”, that remains an open question. After all, Lobachev himself had an innate gift for elegant storytelling.

The superheroes of Belgrade, Serbian–Russian and Slavic comics were sometimes inspired by their American relatives, such as the world–dominant „The Phantom” by Lee Falk and Ray Moore (1936)¹⁵⁸, because American newspaper comic strips were regularly translated in Europe. (American comic books were rarely translated in Yugoslavia of that time, with limited appearance of Superman /in U.S.A. 1938; in Yugoslavia 1939/ but not of Batman /1939/ at all.) However, Serbian comics were sometimes completely opposite in meaning comparing to their American counterparts: above all, the Belgrade spirit was not satisfied with the superhumans being righteous for no reason or being avengers.

The most iconic part of Reginald Bardan masked appearance was the head–skull, but he is not the first or the only one. The Japanese comic book character Ōgon Bat, conceived in 1931, was originally from Atlantis and was sent 10,000 years in the future, into our timeline, to fight evil forces, but he has superhuman strength, inviolability and the power to fly. Another example of a head–skull is the heroine of the American comics, the Fantomah, created in 1940 as the protector of the jungle, also with supernatural powers. Her face turns into a blue skull when she protects her ecosystem in adventures around a fictional world full of bizarreness, in which the heroine flies, turns objects into other objects, changes people into other shapes, etc.

There are no such aestheticizations in „The Master of Death”, and the hero himself does not have supernatural abilities, although the supernatural regularly visits him. The mask is simply a skull, frightening, but there is also something empathetic and touching in the physique, movements, and atmosphere of this hero under a cape and hat.

Biographical basis of self–awareness

¹⁵⁸ Zoran Stefanović. „Duh se vratio iz senke: O Rejmondu S. Muru, najnepoznatijem slavnom crtaču (svih vremena)”, (in) Fok, Li, Rej Mur & Vilson Mekoj. *Fantom. Knj. 2, 1942–1945*. (Beograd: Beli put i Makondo, 2015), 5–13.

Today's entrenched perception depicts Lobachev as the creator of the soft and romantic style, both visually and narratively, moving only in the sphere of entertainment, which could indicate a certain type of cultural and social naivety, escapism, and lack of understanding of the world. It is deeply wrong.

Apart from the fact that the sensitive Lobachev experienced the Great War as a child, he grew up in Serbia — a country that lost a third of its population (almost 2/3 of men) in the First World War, and which in the light of the coming war re-examined the differences between loyalty, patriotism, nationalism and chauvinism.

Behind the elegance of Lobachev's visual and narrative expression, we feel the deepest philosophical confrontation with darkness, the abyss over which human existence hovers, and not only in that particular era. The dark tone is felt behind the lovely images of his fairy tales and comedies, and it is often completely open in his adventures, crime stories, and especially science fiction comics. In these stories, spectacle and entertainment are just a lure for the reader, a means of accentuating tragedy and finding mentally acceptable ways for human being to understand ontic and transcendent truths.

For all of us that have encountered Lobachev, he remains a standard of innate pleasantness and spontaneity, but he was also the man for whom Žika Bogdanović said: „Self-consciousness without arrogance and understanding without vanity”. Faraway of any naivety, Lobachev has accumulated life experience and knowledge enough for many destinies. The family origins was noble, father Pavel studied at four universities (three graduated: Eastern languages, Law, and Music academy at the cello and flute department; also studied Archeology) and was a high-ranking Russian diplomat in the dangerous Balkans. As a boy, Yuri was cruelly left without a homeland, raised as an orphan during the reconstruction of a devastated country, matured during Great Depression, but still managing to gain a high and broad education.

Even later, his work as an artist, cartoonist and commercial artist was always connected to the most vibrant currents of social reality. In addition to comic stories, in the most dramatic years of humanity, in the 1930s and 1940s and later, Lobachev was also a professional political cartoonist (thus, an analyst), technical editor and designer of daily newspapers, often a journalist, photo-reporter and translator, which also means that he was exceptionally informed about world and domestic matters, being sometimes their direct participant.

His intellectual capacity was also wide: in addition to classical family education, he studied art history at Belgrade's Faculty of Philosophy with elite professors, but for decades he also most intimately collaborated with the flagships of Serbian culture, avant-garde, political analytics, media and elite cultural currents. Most important were Dušan Duda Timotijević before the Second World War, Boško Tokin during the war, Ljubiša Bata Vukadinović in both periods, and Stanislav Vinaver after the war.

Let us also keep in mind discreet but inevitable direct connections with secret societies, resistance movements and various secret services in the risky Balkan terrain.

Lobachev after the Master of Death

„The Master of Death” a vision of the spectacular suicide path of the Humanity, did not continue after the fourth episode. It is doubtful if it was feasible at all, concerning the fact that our hero has already found the redemption of the cursed family through his own pure love.

At this point, Lobachev apparently changed his analytical attitude, going into regression in the form of the mentioned children's fantasy „The Wizard of Oz”, in the weeks before the German attack on Yugoslavia in 1941, and after that during the German occupation of Serbia in the form of a pure fairy tale, such as „Biberče” („Peppercorn boy”, 1942). But the change of tone was of an ideatic nature, and not just caused by market demands. With „The Master of Death”, all analytics and dilemmas end, the rite of passage to the present is over and the author begins to show only the deepest archetypes to his audience — teaching them how to act in order to survive the daily darkness. Bogdanović also pointed this out:

"It is instructive to look, once again, in that light, at the last two pre-war Lobachev comics, The Wizard of Oz and Peppercorn Boy. Did they, indeed, mean only a lovely, bucolic return to the 'magical, innocent world of childhood'? If, as it is quite possible, we 'read' them as literary parables, they will unequivocally appear in a new 'key': we will see both the Wizard of Oz and Peppercorn Boy as clear metaphors of the imperative defense of a world based on the principles of Humanity and Beauty, again threatened by the oncoming, reckless forces of Darkness. Freedom and Virtue, therefore, are bitterly tempted even in the magical world of fairy tales, or especially in it; because the magical world of fairy

tales is just a mirror of our fears, longings and, not infrequently, painful hopes, which will contribute to finally growing up and, perhaps, maturing as human beings”¹⁵⁹.

In Belgrade occupied by Germans, Lobachev was employed as an illustrator for family magazines, but at the same time he was a member of a resistance movement (the Union of Soviet Patriots) having secret missions to 1944, when he went to the front lines as an interpreter of the Soviet Army. New temptations came during the conflict of Stalin’s USSR and Tito’s Yugoslavia: he was expelled from Yugoslavia to Romania with his family, and only after 1956 they were allowed to go into the land of the ancestors, now without the name of Russia.

Like his protagonist the Master of Death, Lobachev was not spiritually broken even in the greatest temptations — and the archives of the secret services will show how complex the temptations were and related to the most important historical events. He adhered to his youth ideals, which he spread through his works, under the guise of fun and unpretentious adventures, wise parables.

Today’s perception

„The Master of Death” left a great impression on several generations of readers. The best interpretations were given to us by Žika Bogdanović. Scriptwriter Svetozar Obradović says that this was the first comic he noticed as a child, and movie director Goran Marković ranks this work among the most impressive childhood readings. Thanks to the editor Brana Nikolić, the writer of these lines, Stefanović, also read „The Master of Death” as a boy, four decades after the premiere, and readily joins the assessments of his older colleagues.

The series was reprinted at a critical moment for SFR Yugoslavia, in March–May 1980 (the days of the dying of the lifelong communist president Josip Broz Tito), thanks to the tireless artist and editor Brana Nikolić in an entertaining comics magazine for the widest audience, *Eks Almanah*. Three episodes were published then (1, 2 and 4), side by side with American superheroes and French intellectual comics, and also later in 1989, in a special issue of one of the first scholar journals of comics studies in the world, *Pegaz, the review for history and the theory of comics and visual media that are expressed graphically*, edited by Žika Bogdanović (it is being published since 1974). Only in 2019, on the 80th anniversary of the premiere, the series was

¹⁵⁹ Bogdanović, 2006, 41. Originally: 1974, 15.

completely reprinted, digitally restored, in the second volume of collected works by Yuri Lobachev, in the original Cyrillic script, including the third episode which was skipped in the 1980s, either due to unavailability of material or possible political self-censorship due to Orthodox and Russian motives.

We have a basis for understanding this comic through various researches: philosophical–anthropological interpretation was given by Žika Bogdanović¹⁶⁰, Nikolić offered the series as a valuable for the widest younger audience¹⁶¹, the most important historiographical framework was given by Zdravko Zupan¹⁶², it was introduced to the American audience by Slobodan Ivkov¹⁶³, and Aleksandar Zograf /Saša Rakezić/ placed it in the framework of other superheroes of the Golden age of Serbian comics, giving it a privileged place in pop culture¹⁶⁴.

Prof. Irina Antanasijević carried out a gigantic mission of researching the dark places in the biographies of Serbian Russians, and she finally returned them to the framework of Russian culture to which they belong together with Serbian, finding their places in genre niches¹⁶⁵. Zoran Stefanović studied the series primarily as the editor of Lobachev's collected works, but also as a researcher interested in the archetypal and transmedial aspects of Lobachev's opus which, together with Vidić's, lies in the formative core of the *Belgrade model of transmedial narration*¹⁶⁶. The series was critically acclaimed as the apex of its era¹⁶⁷.

¹⁶⁰ Bogdanović, 2006. Originally: 1974.

¹⁶¹ Brana Nikolić. „Gospodar smrti”, *Eks almanah*, 214 (18. 3. 1980): 24.

¹⁶² As the main researcher of Lobachev's work, Zupan published several texts in periodicals on this topic, as well as a lot of data in monographs. For example: Slavko Draginčić i Zdravko Zupan. *Istorija jugoslovenskog stripa 1* (Novi Sad: Forum, 1986); Zdravko Zupan. *Vek stripa u Srbiji*, (Pančevo: Kulturni centar — Galerija savremene umetnosti, 2007); Živojin Tamburić, Zdravko Zupan & Zoran Stefanović, with foreword by Paul Gravett. *The Comics We Loved: Selection of 20th Century Comics and Creators from the Region of Former Yugoslavia* (Belgrade: Omnibus, 2011), 124... The long-awaited monograph is in print: Zdravko Zupan. *Lobačev: Čardak i na nebu i na zemlji* (Beograd: Modesti stripovi i Makondo, 2020).

¹⁶³ Ivkov, Slobodan. „Đorđe Lobačev”, *The World Encyclopedia of Comics*, ed. by Maurice Horn, (Broomall: Chelsea House, 1999), 488–489.

¹⁶⁴ Saša Rakezić. „Maskirani pravednici u Srbiji tridesetih”, <http://www.aleksandarzograf.com/writes/Maskirani-pravednici-u-Srbiji-tridesetih.html> (s. a.)

¹⁶⁵ Irina Antanasijević. „Supergeroi v ruskom komikse Korolevstva Jugoslaviya”, *Izotekst*, (Sbornik materialov II Konferencii issledovatelet risovannyh istoriy 17 — 19 maya 2017) (Moskva, 2017), 5–24.

Irina Antanasijević. *Russkiy komiks korolevstva Jugoslaviya* (Sankt–Petersburg: Skifiya, 2018).

Irina Antanasijević et al. *Ruski strip Kraljevine Jugoslavije, Katalog izložbe*. (Moskva–Beograd: Društvo za očuvanje nasleđa ruske emigracije Arhiv „Altera”, 2018).

Irina Antanasijević et al. *Rusi u Srbiji: Pavle i Đorđe Lobačov, diplomata i slikar, Katalog izložbe*. (Moskva–Beograd: Društvo za očuvanja nasleđa ruske emigracije Arhiv Altera, Beograd i Dom ruske dijaspore „Aleksandar Solženjicin”, 2020).

¹⁶⁶ Stefanović, Zoran. „Bajka srpska, čarobni napitak rusko–američki: preobražaj Baš–Čelika iz folkloru u strip i film”, *Slovenski folklor i književna fantastika*, Sastanak slavista u Vukove dane, Tršić, 27–29. 9. 2019. In print, 2020.

From the point of view of comics studies, but also with recently available reprints, „The Master of Death” is only now beginning to show its true meaning in the culture of its time. Now we can place this touching work in the correct framework of the author’s biography, the history of the early superhero genre in the world, but even more: to comprehend where this work corresponds to the deepest spiritual and philosophical currents of his time.

Slavic and Serbian response to the Philosophy of Life

„I swear by the living God and the graves of my parents that my entire life from now on will be dedicated to the good of Humanity, helping the weak and unfortunate and destroying Evil in the world... So God help me.” — „The Master of Death”, I/2, 1939.

After stoically accepting the death of his fiancée, a fate he did not deserve, Reginald of Bardan, now The Master of Death goes to the battlefields to save and heal the wounded on both sides. But this was not an unusual act for the readers, because seven years later they had already seen it as a moral model, an open ideological manifesto — and that by Mickey Mouse, more precisely by his Serbian cousin — Mika Miš.

Namely, in 1932, less than four years after the appearance of Mickey Mouse in the film and less than two in American comic strips, a Serbian screenwriter and a Russian cartoonist under pseudonyms began a long story „Adventures of Mika Miš” in the Belgrade entertainment newspaper *Veseli četvrtak* (*Happy Thursday*)¹⁶⁸.

This expansion of the fictional world (according to the Marie–Laure Ryan’s model)¹⁶⁹ and the monomythic hero journey of Mickey Mouse was almost unseen until then, making this comic a world curiosity. The very moment we are interested in comes after Mika’s arrival in Europe with a group of black friends and an ostrich, where he visited France, Germany and the Soviet Union („Russian land”, under the walls of the „Holy Kremlin”, where he hung out with the Bolshevik commissar on Red Square, reminiscent of Trotsky), and after Siberia, they found themselves in the Far East, in the war between China and Japan, which lasted briefly in 1932 because of

¹⁶⁷ „Đorđe Lobačev (1909–2002): Gospodar smrti (The Master of Death)” in: Tamburić, Zupan and Stefanović, 2011, 124.

¹⁶⁸ Reprinted as a collection: Šenšin — M. S. — Kovačević — Lazić. *Doživljaji Mike Miša*, ed. Zdravko Zupan, Zlatno doba, specijalni broj (Novi Sad — Beograd — Pančevo: Komiko — Kulturni centar Pančeva, 2014).

¹⁶⁹ Marie–Laure Ryan. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Indiana University, 1991).

Manchuria. Mika immediately becomes involved in the fully documentary reality of the war, as the Master of Death later did.

71. Mika grasps the task eagerly
around the severely wounded,
he did not ask who was who:
he takes out of the mess
both the Chinese and the Japanese
healing the wounded place¹⁷⁰.

This was a manifest political and moral act, fully conscious, as such we found more in this story, made as a continuous several months of fun with surreal events. The story stands at the beginning of the modern Serbian and Yugoslav comics and its way towards shaking off of juvenile bans and returning of the criticism of reality in comics. This indeed was an intention, but also something much more serious, because we find a proof in a close example:

78 The Japanese man offers him a rifle
scolding all Chinese:
„Fight alongside us, Mika!”
But Mika smiles slightly,
he will not sin his soul:
„Every man is my brother!”¹⁷¹

Mika’s last sentence is well known from another, elite context, and we perceive here a significant cultural discovery. For familiar with Serbian and world circumstances of the 1930s, the series itself was already quite unusual, and especially it was Mika’s participation in real geopolitical and diplomatic circumstances.

And the circumstances in the most powerful parts of the world were militaristic, although justified by universalism and the „higher goals” of chauvinistic, racist, communist, religious and liberal–market („progressive”) ideologies. Aggressiveness (which saw itself as a heroism) determined popular culture and art of that time, which thereby had essentially expansive, military and proselytic tone, even in the worlds of imagination¹⁷².

¹⁷⁰Kovačević et al, 1932/2014.

¹⁷¹ Kovačević et al,1932/2014.

¹⁷² Dejan Ajdačić „Ideološke projekcije u slovenskim naučnofantastičnim književnostima”, *Slovenska naučna fantastika*, zbornik, eds. Dejan Ajdačić & Bojan Jović (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2011), 343–382.

The Kingdom of Yugoslavia was Eurasia in a nutshell, torn apart by ideological extremes. A country with unhealed wounds of the Great War, stretched from one side between the need for unitarism, self-development and independence, and, on the other hand, faced with an unholy coalition of imported bolshevism that has partnered with the separatist-profascist Roman Catholic and Muslim movements, whose collective goal was the demise of the Kingdom of Yugoslavia.

That is why contemporaries could interpret Mickey's position only as a manifest ideology, and not as a simple expression of generic humanity, which is not revolutionary in local culture (because it is one of the two formative and binding concepts of Serbian folk culture: *čojstvo i junaštvo* = humanity and valor).

The information about the authors who hid behind the pseudonyms of the series about Belgrade Mickey Mouse reveals new dimensions of Serbian and Slavic interwar culture, both popular and elite. Strip initially drew immigrant Ivan Shenshin (1897–1944), a descendant of the Russian elite, soldier of the White movement in the Russian civil war. The script was written by Božidar Kovačević (1902–1990), avant-garde author in the youth, noted for his cosmic sensibility and expressionist fiction, even controversial — in the story „Revenge of Western Science” from 1922, he shows how a Serbian scientist in order to confirm theories of closeness of humans and apes, fertilizes an Ape female in Australia¹⁷³ — and in the later history of Serbian culture, he is remembered as a distinguished writer, pedagogue and cultural worker, a former educator of the underage Yugoslav heir to the throne Peter II Karađorđević.

It is the presence of Kovačević that, for the first time in the history of Serbian and Slavic culture, gives us the key to a capital phenomenon.

When we look at who actually imagined, created, edited, ordered and distributed Belgrade comics, dime novels and other products of popular culture, we find that they are elite names of Serbian and Yugoslav culture, art, science, avant-garde and society. They worked creatively in a unique mental and narrative model that we titled the *Belgrade model of transmedial storytelling*¹⁷⁴ and which influenced the entire sphere of culture and society.

¹⁷³ Milovanović, 2016, 48–49.

¹⁷⁴ Zoran Stefanović. „U potrazi sa papirnim Holivudom”, (in) Antanasijević, Irina et al. *Ruski strip Kraljevine Jugoslavije, Katalog izložbe* (Moskva–Beograd: Društvo za očuvanje nasleđa ruske emigracije Arhiv „Altera”, 2018), 243–244.

It is important what they ideologically and philosophically incorporated in their works, including comics, particularly those flanking the years between „The Adventures of Mickey Mouse”(1932) and „The Master of Death” (1940).

In the concise book of truly capital significance for the history of ideas in Serbian and Slavic cultures *Svetosavlje i filosofija života: Skica za aktuelizaciju međuratne rasprave o ideji svetosavlja (Retractatio)* (2019) professor and philosopher Bogoljub Šijaković¹⁷⁵ after almost a hundred years of a collective „structural amnesia”, presented a distinct Serbian philosophical movement — to which Božidar Kovačević belongs, and indirectly artists like Lobachev — above the divisions into left and right, theistic and atheistic, natural and technological. After the ideological ban on studying that movement in Socialist Yugoslavia, a movement that was anti-fascist and anti-militarist, but also anti-liberal and anti-communist, we are now being convinced of the „authenticity of the opinion that pretended to be an epochal Serbian, Yugoslav and all-Slavic critique of European culture, humanism and nihilism in the collapse after the Great War”, as Šijaković said¹⁷⁶.

This movement of international importance combined impulses from world and domestic culture. Philosophy of Life by Henri Bergson; Historiosophy of Oswald Spengler or even his predecessors like Russian Slavophiles; Slavic mission of holly brothers Cyril and Methodius which was based on the inherited right of every culture for its own local form — all of that were connected with the local cultural and mystical layers of Serbian spiritual being: the remnants of archaic Indo-European religion which in the Middle Ages turned into „Kosovo oath”, and in Yugoslavia in the Vidovdan cult of the new nationalism (which requires that the *moral choice* is normative, even at the cost of life), but also blending with fine civilizational nuances in learning of the first Serbian Archbishop — reformer and the Enlightener Sava Nemanjić (12th century) who managed to find ideological and cultural balance for Serbian-style Christianity, to be at the same time universal and domestic — both progressive and conservative.

Among the main representatives of various Serbian variants of the Philosophy of Life, intuitionism, critique of the spiritual crisis of Western culture, Svetosavlje and similar currents, Šijaković identifies philosophers such as Nikolaj Velimirović, Dimitrije Mitrinović, Vladimir

¹⁷⁵ Bogoljub Šijaković. *Svetosavlje i filosofija života: Skica za aktuelizaciju međuratne rasprave o ideji svetosavlja (Retractatio)*, (Novi Sad: Pravoslavna reč, 2019). Unofficial translation of the title: *Svetosavlje /Saint Sava's way/ and the Philosophy of Life: A Sketch for the Re-Actualization of the Interwar Debate on the Idea of Svetosavlje (Retractatio)*.

¹⁷⁶ *Ibid*, 9,

Vujić, Miloš Đurić, Momčilo Selesković, Prvoš Slankamenac, Ksenija Atanasijević, Filip Medić, Dušan Stojanović, Justin Popović, Dimitrije Najdanović and others... They were influenced mainly by Henri Bergson (1859–1941), understood by some younger Serbs as „liberator of the human spirit and creator of the philosophy of the future”, and Oswald Spengler (1880–1936), but also by so many various thinkers such as Rudolf Eucken, Hermann Keyserling, Jean–Marie Guyau, Maurice Maeterlinck, Fyodor Dostoevsky, Vladimir Solovyov, Vasily Rozanov, Nikolai Berdyaev...¹⁷⁷ Šijaković says „From them, Serbian philosophers took over the critique of rationalism and metaphysics, the critique of technique and politics in the analysis of the spiritual crisis of time, and the critique of Western culture in general”. He points out: „The focus of interest were the philosophy of culture, problems of ethics and aesthetics, philosophy of history, as well as issues of concrete life in the national cultural and political context, which obliges everything to action and not just contemplation”¹⁷⁸. Šijaković reminds that they were following Guyau’s notion „that ethics, religion and aesthetics historically develop from the life instinct (vitalism) contained in the overall being”¹⁷⁹.

This is a radical rupture of young philosophers, such as Miloš Đurić at the time, with the Neo–Kantianism (notions of Cohen, Natorp, Cassirer, Windelband, even Husserl), all with the aspiration that philosophy must be saved from the „ice pole of rigid abstractions in frozen formally–static philosophies”¹⁸⁰.

Đurić says in 1925: „The Philosophy of Life takes Science only as an emanation of Life, as a construction of the Spirit that serves its purposes. The intellect, as an organ of Science, does not lose its validity, but loses its dominant position in Gnoseology (...), it does not dominate, but life dominates it...”¹⁸¹ or „In addition to logic, we want to emphasize the logos, ... in addition to

¹⁷⁷ Full list in Šijaković, p. 19: Rudolf Eucken (1846–1926), Hermann Alexander Graf Keyserling (1880–1946), Richard Müller–Freienfels (1882–1949), Eduard Spranger (1882–1963), Hans Freyer (1887–1969), Alfred Fouillée (1838–1912), Jean–Marie Guyau (1854–1888), Maurice Maeterlinck (1862–1949), Fyodor Mikhailovich Dostoevsky (1821–1881), Vladimir Sergejevich Solovyov (1853–1900), Vasily Vasilievich Rozanov (1856–1919), Nikolai Alexandrovich Berdyaev (1874–1948), William James (1842–1910), John Dewey (1859–1952), Ferdinand Canning Scott Schiller (1864–1937), Benedetto Croce (1866–1952).

¹⁷⁸ Šijaković, 20.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Miloš Đurić, „Anri Bergzon ili filosofija stvaranja”, *Misao* III, knj. V (1921) sv. 7, 481–488; sv. 8, 574–583 = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *Kulturna istorija i rani filosofski spisi* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997), 272–283: 273. After Šijaković, 25.

¹⁸¹ Miloš Đurić, Mit o sunčevoj sestri ili poznato i nepoznato u mitskoj filosofiji, *Živa filosofija* sv. 1, Beograd 1925, 7 = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *kulturna istorija i rani filosofski spisi* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997), 144172: 146. After Šijaković, 27.

abstract laws there is *creative content*, in addition to the concept there are *entelechy* and *meaning*, in addition to the mathematics of the dialectical process there is *free creative initiative*”¹⁸².

According to them, Slavs have the potential to realize this ideal, so Đurić considers the cultural mission of the Slavs: can the Slavs unite East (Ethics) and West (Technology) in a „higher cultural synthesis”?¹⁸³ Šijaković sublimates: „Just as returning to the mythical enables the experience of the original and the archaic, so the national should take us to the universal.”¹⁸⁴

This was also a kind of response to the German study *The Spirit of the Eastern Church, different from the Western Church*¹⁸⁵ by Carl Gustav Adolf Harnack (1851–1930), but also on Hegel’s view (G. W. F. Hegel, 1770–1831) that Slavs have no role in history.

Serbs — hypercritical towards themselves, state, fatherland, descendants, ancestors, and being representatives of norm of Kingdom of Heaven, concept of Proto–Indo–European roots — created a nationalism that is different from modern nationalism that idolizes bureaucratic behemoth state created in Western Europe of the 18th century. This local philosophy proposes Serbian, Yugoslav and Slavic (as well as other) nationalism with a desire to make a noble contribution to universal culture — with a strong attitude towards its own origins but strictly anti–racist and anti–chauvinistic; brave in actions but anti–extremist; mystical but not religiously exclusive; turned to social progress but anti–capitalist; collective but anti–totalitarian; scientifically–cosmically defined but with attention to the integrity of living individual and biological communities, etc.

This is a completely distinct, albeit poorly studied, spiritual movement in Europe and in its scope harmoniously worked Serbs, Yugoslav oriented South Slavs, Russians, Jews, and other nations; believers and atheists, democratically oriented people across the political spectrum. That included openly leftist and not especially religious Lobachev, who in his mature years opted for a fatherland that was no longer Russian Empire but the Soviet Union.

¹⁸² Miloš Đurić, *Problemi filosofije kulture* (Beograd: Izdanje Knjižarnice Rajkovića i Ćukovića, 1929) = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *Kulturna istorija i rani filozofski spisi* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997), 381–489: 489. After Šijaković, 29.

¹⁸³ Miloš Đurić, „Kulturna misija Slovena”, *Srpski književni glasnik*, n. s. knj. XI (1924) br. 7, 523–530; br. 8, 605–612 = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *Kulturna istorija i rani filozofski spisi* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997), 256–268. After Šijaković, 29.

¹⁸⁴ Šijaković, 29.

¹⁸⁵ Adolf Harnack, „Der Geist der morgenländischen Kirche im Unterschied von der abendländischen”, *SPAW*, Berlin 1913, Bd. 1, 157–183. After Šijaković, 31.

Šijaković stresses that this phenomenon has cultural characteristics of classicism, which is „a reception and transformation of classical Greek culture as a characteristic feature of Serbian culture”¹⁸⁶.

Ambitions were a universal and not ethnophiletic at all (ethnophilia is a heresy in Orthodox Christian theology). Unlike most of powerful ideological and religious systems of that time, Serbian theology, after Nikolaj Velimirović, should have a „non-exclusive and wide-spread spirit and love for all peoples”¹⁸⁷.

Šijaković says: „as opposed to internationalism and globalism, in which national identity is sacrificed for the sake of some abstract society (‘humanity’, ‘Europeanism’, ‘Yugoslavism’) that is actually produced and imposed by global power structures, the original, cultivated and ennobled national identity should be rehabilitated, as a cultural and spiritual category, so that it does not contain imperial pretensions, to be imposed on others”¹⁸⁸.

Najdanović, at the celebration of St. Sava’s Day in The Fourth Male Grammar School in Belgrade in 1935 stands out that St. Sava’s *cultural nationalism* „a priori rejected any notion of racial and biological sense of a nation, a nation as blood group, which would emerged historically as a conquering rapacity”, but essential was that „our Balkan fate, our philosophy of culture and history in all its splendid awesomeness, as religion, ethics, philosophy and art, are inexplicable without Sava’s Christianity”¹⁸⁹. Najdanović advocates that the Svetosavlje should be opposed to „natiolatry”, „racial-biological notion of the people”, „anti-Orthodox, raw, and cruel nationalism”¹⁹⁰.

In behavior of the Master of Death we see also a confirmation of the attitude of Miloš Crnjanski that, for Sava Nemanjić „the highest precepts for a human are altruism and a sense of compassion...”¹⁹¹.

That Svetosavlje has a universal and normative panhumanistic sense we also see in the words of Vladan Popović:

¹⁸⁶ Šijaković, 155.

¹⁸⁷ Nikolaj Velimirović, „Nacionalizam Svetoga Save”, *Pravoslavlje*, god. II, br. 45 (1935) 102–109.

¹⁸⁸ Šijaković, 56.

¹⁸⁹ Dimitrije Najdanović, „Smisao i snaga naše istorije”, odštampano iz *Izveštaja Četvrte muške realne gimnazije u Beograduza 1934–35. šk. godinu*, Beograd 1935 = *Filosofija istorije Imanuela Hermana Fihtea i drugi spisi iz filozofije, bogoslovlja i književnosti* (Beograd: Jasen, Fond istine o Srbima, 2003), 153–167., 2003, 423–431: 430. After Šijaković, 60.

¹⁹⁰ After Šijaković, 141.

¹⁹¹ Miloš Crnjanski, „Sveti Sava”, *Vreme*, god. XII, br. 3617 (27. I 1932) 5 = M. Crnjanski, *Sveti Sava, Dnevnik o Čarnojeviću, Pripovedna proza* (Beograd: Štampar Makarije, Podgorica: Oktoih, 2008), 115.

„Our centuries–old experience is that Svetosavlje as a concept is nothing but the concept of advocating for moral order, for legality in a climate of freedom, but not in our usual sense of the word, but the advocating for satisfying all those needs that are organically related to our needs of body and spirit.” (...) „*The notion of Svetosavlje in our country is nothing but the notion of our devotion to the moral structure of the world, in the depths of which lies the moral beauty and innocence of goodness.* /Our italics. Z. S./ There is also faith in the possibility of improvement, but also helping others to improve themselves. The pragmatic–sociological emphasis in this experience is not nationalism, but an example of patience, tolerance, commitment, and sacrifice to the extreme limits of the victim’s rationality, or to the point where rationality itself begins to be questioned; because the moral order must be defended. (...) That is why we are loyal to the Svetosavlje, because its root is in this universality from which came the most beautiful traditions in our way of life, which is progressively spreading around the world today; but, on the other hand, nationalism also has its deep justification, it protects us from ‘uniformity’, ‘the establishment of universal hegemony of some great power or group of powers’... ”¹⁹².

This attitude in the healthiest part of Serbian culture remained constant even during and after the experience of religiously motivated and fratricidal genocide that Serbs, accompanied with Jews and Roma, experienced in the Second World War by the Croatian Ustashas and their allies.

In his WW II sermons, Ava Justin Popović wishes for a civilization in which „man will not be underestimated, mutilated, beheaded, mechanized, robotized for the interest of the class, nor for the interest of the nation, nor for the interest of the state, nor for the interest of culture, nor for the interest of civilization, nor for the interest of science, nor for the interest of religion”. He

¹⁹² Vladan Popović, „Svetosavlje, nacionalizam i sekularizacija našeg društva”, *Teološki pogledi*, god. I, br. 6 (1968) 373–401: 401. After Šijaković, 127.

envisages social model „in which the person and society complete and support each other”, „a society that represents and truly is a single organism”¹⁹³.

Here we see the approach and criticism of Western civilization similar to Roman Catholic theologian Henri de Lubac (1896–1991), and works from his book *Le Drame de l'humanisme athée* (Paris 1944).

Also, through his *theohumanism*, Ava emphasizes „faith and love, fasting and prayer, meekness and modesty, mercy and kindness, hope and suffering, justice and truth.” „Realized, these virtues give a holy man. And that means: a perfect and complete man.”

Ava Justin explicitly says about the human individual: „endowed with a divine soul, he represents in a small world of all heavenly values. In that is the divine majesty, and the divine inviolability of his personality. (...) Therefore, every man is our brother, our immortal brother, because every man has the image of God in his soul. And thus it has an eternal, divine value, therefore no man should be considered as a material, a mean, a tool. Even the most insignificant person represents absolute value”¹⁹⁴. He repeats this as one of the main principles of Saint Sava’s way of education: “3) an enlightened man sees in every man his immortal brother and eternal brother”¹⁹⁵.

These words of the clergyman Ava Justin are identical to the words of Kovačević’s Mickey Mouse!

But Mika smiles slightly,
he would not sin his soul:
„Every man is my brother!”

This closes the full circle of a culture — which feels itself not only as Serbian, but also as sincerely Slavic, European and global — in which even the highest ranked philosophers, theologians and artists speak and act in accordance with literally the same words and actions as we saw in the comics with Mika Miš and the Master of Death. That was the culture determined for the highest, heavenly values in beastly times, a culture for which art and entertainment served to enrich and liberate individual, and not for simple propaganda.

Šijaković, as a counterweight to today’s post–communist *amnesia of Serbian culture*, highlights this in pre–war philosophical movement:

¹⁹³ Dr. Justin Sp. Popović, *Svetosavlje kao filosofija života*, Srpska religiozna biblioteka Svečanik knj. 11, München: Iskra 1953. = Prepodobni Otac Justin, *Sabrana dela*, knj. 4: *Pravoslavna Crkva i ekumenizam / Svetosavlje kao filosofija života* (Beograd, 2001), 171–267: 229.

¹⁹⁴ Ibid, 186.

¹⁹⁵ Ibid, 264.

„This authentic notion was not provincial, no matter how much it was a reflection of the epochal ideas of Europe and the West and the East (Philosophy of Life, Slavophilia). The critique of humanism as essentialist anthropologism, although it was not a Serbian invention, was not only a connection to European thought flows but it was also an opposition to the idea of the *Übermensch*, by advocating theohumanism and the idea of the All–Man. (...) Especially today, for functional reasons, a structural amnesia is imposed as the extinguishing of selected points in memory. It is transferred from power structures to historical science, literature, art, ‘theory’, in which systemic damage in memory (*damnatio in memoria*) is performed — deformation, manipulation and annulment of memory and remembrance”¹⁹⁶.

Conclusion: a hidden being of Slavic popular culture

By carefully examining the realias, we see that the roots of the most vital part of the interwar Serbian culture (even today) are completely different from what the regime’s interpretation suggested to us during the communism in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. Pop culture and the entertainment industry were the integral part of the major intellectual and spiritual aspirations, and always were in touch with reality. It is moving to see how this phenomenon relies on the very deepest psychological foundations of Serbian, Slovenian and Indo–European metaphysical sense — existence defined in prehistory „for the Kingdom of Heaven, not of the Earth”.

Two years after „The Master of Death”, when the war came to Yugoslavia in 1941, each of these cultural workers showed their commitment and action, thus risking their lives.

Each of the protagonists in this movement suffered interruption of his personal development in the Second World War, and ironically they had to seek survival not in the desired Serbian or Slavic model of society, but in other, foreign models, forced to participate on the side of various movements and within various social frames: eventually losing in the Yugoslav royalist movement, escaping to Anglo–American capitalist oriented democracy, being in quisling collaboration with the German occupying forces, living willingly and unwillingly with the

¹⁹⁶ Šijaković, 177.

communist illegal movements, and later inside the totalitarian Stalin's Soviet Union or semi-totalitarian Tito's Yugoslavia. Some of them ended life in exile because they had false indictment filed in socialist Yugoslavia.

In all aspects, „The Master of Death” features main points from the *Oriental Topography of the Ideas* of the interwar Svetosavlje, as classified by Prof. Šijaković¹⁹⁷. We see that the main pillars of this spirit were manifestly inserted into his work by Lobachev (moderate leftist), just as his associate from *Politika* daily newspapers Božidar Kovačević seven years earlier did in „The adventures of Mika Miš”, just like most other main artists did, discreetly and in aestheticized manner. „The Master of Death” is the crowning proof of how popular culture has applied in the form of entertainment a specific ideas of All-Man, Svetosavlje, and concepts of national emancipation by Slavic enlighteners Cyril and Methodius. This series is another evidence that a thorough revision of the history of culture and ideas of Serbs and related peoples is needed.

If we understand the whole field of popular culture — its World — as an entity, one ultimate *Gesamtkunstwerk*, a total work of art, then we are obliged to accept the most popular phenomena as something more than a mere reflection of fashion, market, entertainment or ideology. The foundations of today's most popular phenomena are ideologically and anthropologically serious, metaphysical and transcendent, just as if it were an elite, religious or folklore culture.

Such research model is emerging now in popular culture studies and in it the most obvious phenomena, forms once despised, will reveal its true face. Methodologically speaking, it is necessary to combine inner world of an artistic work with documentary realities (history and biography), but also with the deepest spiritual currents of the era.

This is especially important for comics, visual narration, an ancient art form of high penetrability and communication with all kinds of the audience. Of great importance in it remains the Serbian Russian Yuri Lobachev — the most influential Eastern European author, who participated in the 1930s in the founding of modern European comics and even invented some genres in graphic novels — in the domain of Serbian epics and folklore (hence, Slavic and Indo-European), the golden age of Serbian Middle Ages, or uprisings against the Turkish occupation, with numerous fantasy and adventure works for children and youth.

¹⁹⁷ Šijaković, 135–183.

In terms of cultural anthropology and history of ideas remains, therefore, a wide field of research of forms in which old phenomena gain new impetus with the help of modernist tools: masked avant-garde, technologized science fiction and visual storytelling as a means of entering all minds.

In „The Master of Death” we get one more proof that models in popular culture of the Serbs, Russians and other Slavs have their indigenous component, even when they are designed or inspired by the most convincing and the most influential role models from Western Europe or the United States. That is why it is possible that Yuri Lobachev, literally the Yugoslav comic strip artist with the highest affinity for American culture, gave the most autochthonous model.

While the military spirit was strong in the pop-culture of Europe and the United States in the 1930s and the 1940s, there was an exception, ethical oasis of Belgrade and a part of Serbian culture within the Kingdom of Yugoslavia, the country still not restored since Great War, where the picture of the coming world conflict in comics was most often oriented toward peace and universal values.

We have seen that the entertainment industry at least partly reflected the merging of the Philosophy of Life of Henri Bergson and other European thinkers with the ideas of Serbian national tradition and theology, which led to a movement whose ambition was to realize cosmopolitan ideals through national ones.

Belgrade’s comic superheroes and antiheroes — different from contemporary American models — through a peaceful attitude, science fiction and mystical ethical fantasy bring a unique concept in which Dostoevsky’s All-Man shows himself only as the other side of Tesla’s Man — the Automaton of the Universe.



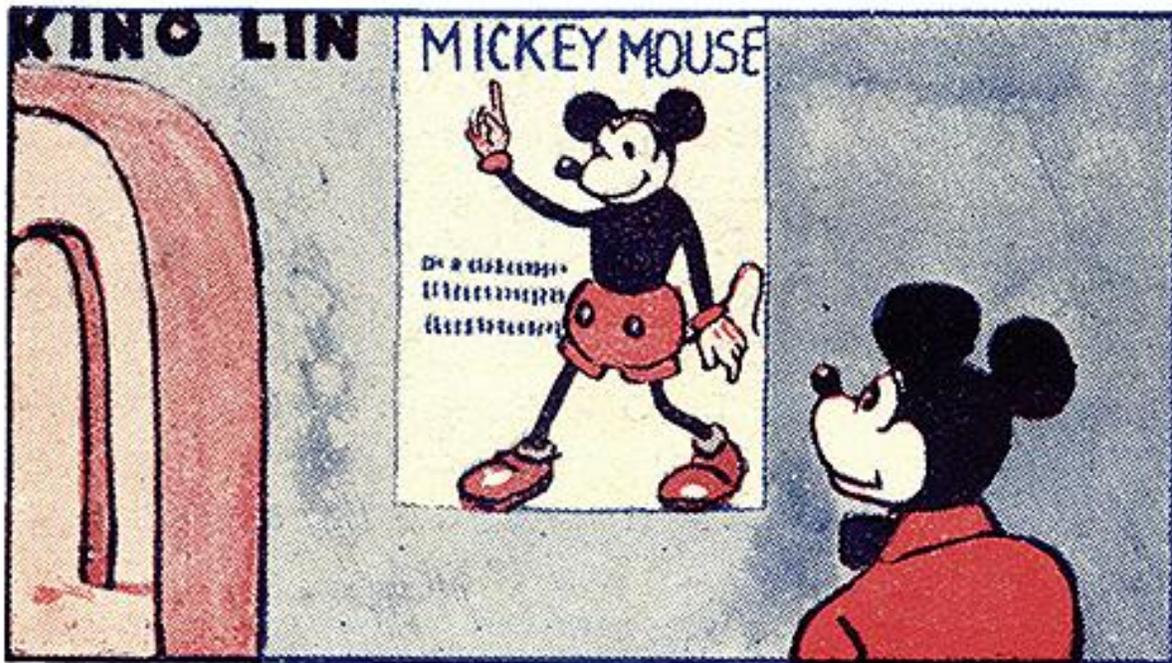
77

К’о муња је Мика пао
и дружини миг је дао
да изгину тобож сви,
а после се лепо дигли
и на поток с нојем стигли,
брат му перу рањени.



78

Јапанац му пушку нуди
и Кинезе притом куди:
„С нама, Мико, хајд’ у бој!”
Ал’ Мика се благо смеши,
неће душну он да грешн:
„Сваки човек брат је мој!”



267 Одједанпут Мика стаде,
поглед му на излог паде, —
пред њима је биоскоп.
Мики-Маус се данас даје,
око њега Црнци граје
а Јапанац биче: „Стоп!“

ГОСПОДАРА СМРТИ



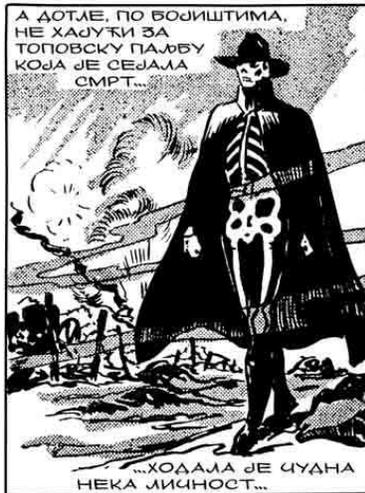
СМРТ ЈЕ РАШИРИЛА СВОЈА КРИЛА НАД ЕВРОПОМ РАТ ЈЕ БУКНУО И НАД ЕВРОПОМ СУ СЕ СТАЛИ ПРЕГОНИТИ МУТНИ ОБЛАЦИ ПУНИ СМРТИ И СТРАХОТА, НЕВНИ СТАНОВНИЦИ НАПУСТИШЕ ДОМОВЕ И ПОРОДИЦЕ ДА ПОСТАВУ ХРАНА ТОПОВСКИМ И ПУШЧАНИМ ЦЕВИМА, ГОСПОДИН УЖАС ЗАЦАРИО ЈЕ НАД ПЛОДНИМ ЊИВАМА И ВЕСИТО ЗАДИМЉЕНИМ ДИМЉАЦИМА ФАБРИКА...



МОРИМА ПОЧЕШЕ ДА ПЛОВЕ ОКЛОПЈЕНЕ ТВРЂАВЕ, НАОРУЖАНЕ НАЈУБИЛАСКИЈИМ ОРУЖЈИМА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА... СЛОБОДА ЈУДСКА БИ ОГРАНИЧЕНА, А ТРГОВИНА СЕ УПУТИ СТАЗОМ ИЗУМИРАЊА



СЛОБОДНИМ ЕВРОПСКИМ НЕБОМ ЗАГОСПОДАРИШЕ ОКЛОПЈЕНИ БОМБАРДЕРИ...



А ДОТЛЕ, ПО БОЈИШТИМА, НЕ ХАЈУТИ ЗА ТОПОВСКУ ПАЉБУ КОЈА ЈЕ СЕЈАЛА СМРТ...

...ХОДАЛА ЈЕ ЧУДНА НЕКА ЛИЧНОСТ...



...РАЂЕНИКЕ, ПАЛЕ У ОКРШАЈУ, ПРЕВИЈАЛЕ СУ ЈЕЗИВЕ РУКЕ...



...И ЗАПАДАЛЕ ИХ СПАСОНОСНИМ ГУТЉАЦИМА ВОДЕ, СПАСАВАЈУТИ ЊИХОВЕ ЖИВОТЕ...



ЗА ТО ВРЕМЕ У ДОМОВИМА РАТНИКА...

БОЖЕ!... САЧУВАЈ НАМ ТАТУ И ДАЈ ДА НАМ СЕ НИВ ВРАТИ...



ДОКЛЕ ЋЕ СЕ ЈУДИ МЕЂУ СОБОМ УБИЈАТИ... ВАЈДА НА СВЕТУ НЕ ЛЕЖИ ПРОКЛЕСТВО ДВАДЕСЕТОГ КОЛЕНА КАО НА МЕНИ,

ГОСПОДАРИ СМРТИ



ДОК РАТ БЕСНИ НАД
ЕВРОПОМ ПОБОЈИШТУ
ЛУТА ПРОКЛЕТНИК
КОЈИ НЕ ЖЕЛИ ДОБРИМ
ДЕЛИМА ДА СПЕРЕ ПРОК-
ЛЕТСТВО СА РОДА СВОГА
ОН ТИ МАЖЕ РАЂЕНИЦИ
МА НЕ ОБЗИРУЈИ СЕ ЈЕ
НАРОДНОСТ, ЊЕГОВЕ
РУКЕ СМИЈЕ САМО
ДОБРА, А ОН НЕ
ПИТА НАЈБОЉ СЕ
УСТАРИ КО
БОРИ, ЊЕТАЈНЕ
ИНТЕРЕСУЈЕ НАРОД-
НОСТ НИ ПРИНАД-
НОСТ... ДОБРО
ИЗБИЈА ИЗ
СВИХ ЊЕГОВИХ
ДЕЛА...

4

ДВАНАЕСТОГ ДАНА
РАТНИХ ОПЕРАЦИЈА
ЈОШ ЈЕДНА
ЖРТВА... ГДЕ
СУ ОНА
СРЕТНА
ВРЕМЕ...
НА КАДА
СУ СЕ ЈУДИ
БОРИМИ СТРЕ-
ЛАМА И МАСИ-
ВИМА... МОРАМ
ПОМОЋИ
ОВОМ
ЈАДНИКУ...

МОЖДА ЈЕ ЈОШ ЖИВ!
ТРЕБА ГА СПАСТИ
ДОК ГА ПЛАМЕН
НИЈЕ ПРОГУТАО.

МАМО
ДОЛГ... Ш...

НИВ ЈЕ... ЊЕГОВ ДРУГ ЈЕ
ИЗГОРЕО, БАР ЈЕДНОГ
ДА СПАСЕМ, МОЖЕ
ДА ЋУ ОБИМ
ИЗБРИСА-
ТИ ЈЕДНО
СЛОВО
ПРОКЛЕТ-
СТВА...

СМРТИ, ВЕРСИТУ, БОЈЕ ДА
СИ УХВА... ТИ... САМ ГОРД...
У... АМСТ... ОН... ТЕ... ПРОД... А...
СМ... Р... Т... МИ... МИ... ОН... И...
ЈУ... ДИ... СТРАШ... А... Н...
ПРО... ОРУ... Ш...
... ЈА... УМ...

СВЕЖА ХУМКО, ЗАКЛИЊЕМ
СЕ ЦРНОМ ЗЕМЉОМ И
БОЈУ ДА ЋУ РЕШИТИ
ТАЈНУ, КОЈА МИ ЈЕ ПО-
ВЕРЕНА У НЕПОТПУНОСТИ!
ТИ, СРЕТНИ НЕСРЕТНИ-
ЦИ, СРЕТНИ НЕСРЕТНИ-
ЦИ, КОЈИ ЛЕЖИШ У
ОВОМ ХЛАДНОМ
ГРОБУ, ПОЧИВАЈ
МИРНО ВЕЧИТИМ
СНОМ!

ИСТОВРЕМЕНО, У
ЈЕДНОМ МИСТЕРИОЗ-
НОМ ЛАБОРАТОРИЈУ
НЕКИ СОВЕТ РАДИО
ЈЕ НА ПРОНАМАСКУ
ПОМОЋУ КОГА РЕШО
ГРОЗНИЈОМ СМРТУ
ТАМАНИТИ СВЕТА...

ТЕШКО СОВЕШАНСТВУ...
МОЖДА ОСВЕТА
ЋЕ ГА СТИЖИ... САМО РАДИ,
СТАРЧЕ, ПА
ЋЕ СВЕТА
СТЕЊИТИ ПОД
УДАРЦИМА НАШЕГ
ОРУЖЈА,

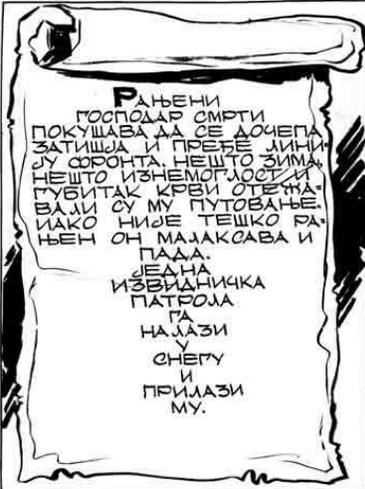
ТИ РЕШИМА-
ТИ ОСВЕТУ А
ЈА ЗАТО... ЗАТО, ПОМОЋУ
КОГА СЕ ГОСПОДАРИ
СВЕТОМ...

ГОСПОДАР СМРТИ



СМРТ!...

ЗАР НЕ ВИДИШ
ДА ЈЕ МАСКИРАНО
И РАЊЕН... НИЈ
ЧОВЕК КАО ЈА
И ТИ...



РАЊЕНИ
ГОСПОДАР СМРТИ
ПОКУШАВА ДА СЕ ДОЧЕПА
ЗАТИШЉА И ПРЕБЕ ЛИНИЈИ
ОПОНТА, НЕШТО ЗИМА,
НЕШТО ИЗНЕМОГЛОСТ И
ГУБИТАК КРВИ ОТЕЖАВА,
ВАЈИ СУ МУ ПУТОВАЊЕ,
ИАКО НИЈЕ ТЕШКО РА-
ЊЕН ОН МАЈАКОВА И
ПАДА,
ЈЕДНА
ИЗВИДНИЧКА
ПАТРОЛА
ГА
НАЉАЗИ
У
СНЕГУ
И
ПРИЉАЗИ
МУ.



ИМА ЛИ ТЕЖИЊУ
КАО И ОСТАЛИ ЈУДИ?...
НАРАВНО... ЧОВЕК
ЈЕ САМО НЕ ЗНАМ
ЗАШТО СЕ ОБАКО
МАСКИРАО... ПО-
НЕРЕМО ГА...



ЧУЈЕШ ЛИ ШТО?...

ЧИНИ МИ СЕ
ДА ЗУЈИ
АВИОН...

С МУКОМ СУ ВОЈНИЦИ НОСИ-
ЛИ РАЊЕНИКА ПРЕКО СНЕ-
ГА И ЗАВЕЈАНИХ ПОЉА...



НЕБУТИМ ЈЕ АВИЈАТИЧАР ПРИ-
МЕТИО ПАТРОЛУ...

КО ЈЕ ОНО?... ЧЕКАЈ
ДА ИМ ПОШАЉЕМ
НЕКОЛИКО МЕТАКА...



ДА ВИДИМ ДА ЛИ
МЕ РУКА И ОКО ЈОШ
МЕ УВЕК СЛУЖЕ...



МИТРА БЕЗ ЈЕ ЗАКЛОКОТАО...



КОЛИКО ЛИ ЈЕЖИМ ОБАЕ?...
АХ... САД СЕ СЕГАМ ОБЕГА...
ОВИ ЈУДИ СУ МЕ ПОВЕЛИ
СОБОМ, А САДА... САДА СУ ОНИ
МРТВИ... ОБЕГАМ ДА МИ ЈЕ
КРАЈ...

ПОСЛЕ ИЗВЕСНОГ ВРЕМЕ-
НА ПРОКЉЕТИК ЈЕ ЗА ТРЕ-
НУТАК ДОШАО ОБВЕСТИ...

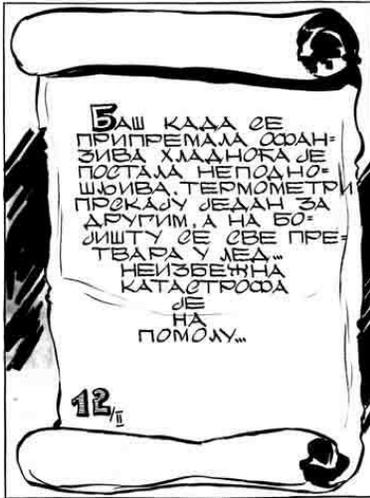


А Онда га је изнемоглост
обхрвала и он је поново пао.
Ветар и вејавица
брисали су преко снежних
поља, сејући смрт и отраву...
Трагедија се бљинила
Крају...

ГОСПОДАР БЕШТЕРИ



СТРАХОТА... КОЛИКО ПОКА, ЗУЈЕ ТЕРМО-МЕТАР?
 ЗАР НЕ ВИ-ДИШ ДА ЈЕ ПРЕ-НО-ГОТОВО КАТАСТРОФА!



БАШ КАДА СЕ ПРИПРЕМАЛА СООД-ЗИВА ХЛАДНОГА ЈЕ ПОСТАЛА НЕПОДНО-ШЉИВА. ТЕРМОМЕТРИ ПРЕКАЈУ ЈЕДАН ЗА ДРУГИМ, А НА БО-ЖИШТУ СЕ СВЕ ПРЕ-ТВАРА У ЛЕД... НЕИЗБЕЖНА КАТАСТРОФА ЈЕ НА ПОМОЛУ...

12



ЛИНИЈА СООД-ТА ЈЕ ОПУСТЕ-ЛА, А СВЕ СЕ ПРЕТВОРИЛО У ЛЕД... ХИЉАДЕ ЈУДИ ГУБЕ ЖИВОТЕ...



НЕСРЕБНИ ВОЈНИЦИ О-СТАВЉЕНИ НЕВРЕМЕНУ НА МИЛОСТ И НЕМИЛОСТ, СМРЗАВАЈУ СЕ НА СВОМ ПОХОДУ...

СВЕ СЕ ПРЕТВАРАЈО У ЈЕДЕНЕ КИПОВЕ КОЈИ СУ КАО ФАНТОМИ НИЦАЛИ ПО СНЕЖНОЈ ПУСТИЊИ...



БОРНА КОЛА, СПРЕМНА ДА СЕЈУ СМРТ, ПОСТАЈЕ СУ ПРОВНИЦЕ ОНИХ НЕСРЕБНИКА, КОЈИ СУ ПО ТУБОЈ ЗАПОВЕСТИ ПОШЛИ ДА СЕЈУ СМРТ УБИЈАЈУКИ ЈУДЕ...



ЧАК НИ ОНИ У ФЕДЕРАЛ-ШТАБУ НИСУ БИЛИ ПОШЕ-БЕНИ... ЛЕД И ЗИМА СУ ПУСТОШИЛИ, ОСТАВЉАЈУКИ СМРЗНУТЕ МЕШЕВЕ...



А У СТРАНИМ ЗЕМЉАМА... ТЕМПЕРАТУРА ЈЕ У СТАЛ-НОМ ОПАДАЊУ... ЈЕДЕНИ ТАЛАС СЕ СВЕ ВИШЕ ШИРИ, А СТАНОВНИ-ШТВО НЕ-КА СЕ ЕВА-КУИШЕ КА-ДЈУГУ...



МЕТЕРОЛОЗИ НИСУ БИЛИ У СТАЊУ ДА ОБЈАСНЕ ОВУ КАТА-СТРОФАЈНУ ХЛАДНОГУ, И МАСЕ НАРОДА СУ НАПУШТАЛЕ СВОЈЕ ДОМОВЕ И ХИТАЛЕ ПРЕМА ДЈУГУ...



...АЛИ, СТРАХОВИТИ ТАЛАС ХЛАДНОКЕ ШИРИ СЕ ПРОЗО-МОРНОМ БРЗИНОМ... ЧИТАВИ КАРАВАНИ ИЗБЕГЛИЦА СЕ ЈЕДЕ, А ХИЉАДЕ И ХИЉАДЕ ЈУДИ НАЛАЗЕ СМРТ ПОД ЈЕДЕНИМ ПОКРОВОМ...

ЈЕДЕНА СМРТ КОСИЛА ЈЕ СВЕ ПРЕД СОБОМ...

ГОСПОДАРАД ГЕШРЦЫ

ДОК СЕ НА ФРОНТУ СВЕ СМРЗАВА
У ПОЗАДИНИ СЕ КУЉУ ПЛАНОВИ
ЗА НОВЕ БИТКЕ... УБИЛАЧКИ
РАТ СЕ СВЕ ВИШЕ ШИРИ
И РАСПЛАМКУЈЕ...



СТРАХОВИТИ ТАЛАС
ХЛАДНОКЕ ПУСТОШИ
НА БОЈНИМ ПОЉИМА...
ЈОУДИ СЕ СМРЗАВАЈУ.
ЧИТАВЕ КОЛОНЕ НА-
ЛАЗЕ СМРТ У ЛЕДУ
И СНЕЖНИМ СМЕТО-
ВИМА... ТЕРМОМЕТРИ
СУ ПОГУЉАЛИ, А
СТРАВИЧНА СМРТ
РАШИРИЛА ЈЕ КРИЛА
ИЗНАД БОЈНИХ
ЛИНИЈА...
А ЈОУДИ ИПАК НЕ
МИРУЈУ...

13 II

ФЛОТА СЕ СПРЕМА
ЗА ПРЕСУДНУ БИТКУ...



ЕНО ДИМА... ТО ЈЕ
СИГУРНО НЕПРИЈАТЕЉ-
СКА ФЛОТА... СВИ
НА СВОЈА
МЕСТА...

УСКОРО СУ ОКЛОПНЕ ТВРЂАВЕ
БИЛЕ НА ДОМАКУ ЈЕДНЕ
ДРУГЕ... И АРТИЛЕРИЈА
И АВИАЦИЈА БИЛЕ
СУ СПРЕМНЕ...



АЛИ ДО БИТКЕ НИЈЕ
ДОШЛО...

ЈЕР СУ СЕ НА ВИДИКУ
ПОЈАВИЛИ ЛЕДЕНИ
БРЕГОВИ, А ТЕРМО-
МЕТАР ПОЧИЊЕ
НАГЛО ДА
ПАДА...



УМЕСТО
ДА ОТВОРЕ
ПАЉБУ ЈЕДНИ НА
ДРУГЕ, ЗАПРЕПАШКЕНИ
И УЖАСНУТИ ЈОУДИ
ЗАБОРАВЉАЈУ НА
МРЖЊУ... ТОПОВИ
БЈУЈУ ВАТРУ ПУТ
ЛЕДЕНИХ БРЕГОВА...

ГОСПОДИНЕ АДМИРАЛЕ...
СВЕ СЕ СМРЗАВА...
КАТАСТРОФА ЈЕ
НЕИЗБЕЖНА!



И УСКОРО, УМЕСТО МОЃНИХ ФЛОТИЛА
НАЗИРУ СЕ ПЛОВНИ ОБЈЕКТИ
КОЈИ СЕ ЈАРАНО ПРЕТВАРАЈУ
У ЛЕД...



ГОСПОДАРАД ЕШРЦИ



ТАЛАС ХЛАДНОКЕ ПУСТОШИ СЕВЕРНОМ ЕВРОПОМ, ПРЕТВА РАЈУКИ СВЕ У ЛЕД...

У НАЈЖЕШТЕМ ЈЕКУ РАТА СА СЕВЕРА СЕ СПУШТА СТРАХОВИТИ ТАЛАС ХЛАДНОКЕ КОЈИ УНИШТАВА СВЕ ПРЕД СОБОМ... ПУСТОШ ЗАВЛАЂУЈЕ СВАДА, А ЗАЛЕБЕНИМ БОЈНИМ ПОЛОЈИМА ФИЈУЧЕ УРАГАН И ЦЕРИ СЕ СМРТ... ДОГЛЕ СЕ ТАЊА НАЛАЗИ У ЈЕДНОМ СТАРОМ ЗАМКУ, ГДЕ СТУДИРА СТРАШНИ ТЕСТАМЕНТ СВОГА НЕСРЕКНОГ ДЕДЕ... У ТОЈ КЊИЗИ ТАЊА НАЛАЗИ НЕИШЦРПАН ИЗВОР ЗА СВОЈУ ОСВЕТУ...

14



У АМЕРИЦИ...
ВАНРЕДНО ИЗДАЊЕ!...
ХЛАДАН ТАЛАС ПУСТОШИ ЕВРОПУ!
NEW YORK HERALD



А ЗА ТО ВРЕМЕ, НЕДАЛЕКО ОД БОЈНОГ ПОЈА ЛЕЖАЛА ЈЕ ЈЕДНА МАЛА КОЛИБА, СЛИЧНА ЗЕМУНИЦИ...

...СВА ПОКРИВЕНА СНЕЖНИМ ПОКРИВАЧЕМ... А У ТОЈ КОЛИБИ...



СРЕГА ШТО ЈЕ КОЛИБА ПОКРИВЕНА СНЕГОМ... АЛИ СЕ ИПАК ОДАВДЕ НИКУДА НЕ МОЖЕ... ОВО ЈЕ КРАЈ... ПРИМИО САМ У КУКУ СМРТ, КОЈА МЕ ОДВЕСТИ У БОЉИ ЖИВОТ...

А ТЕШКОМ РАЊЕНИКУ ЈАВЉАЈУ СЕ ВИЗИЈЕ... ОН УГЛЕДА НЕСРЕКНУ ЖРТВУ ВИЛФРЕДА ОД БАРДАНА...



ЧУЈ МЕ ИЗДАШЕ ДЕВАСЕТОГ КОЛЕНА...



ГОСПОДАРЕЊЕ ПРИРОДОМ ЈЕ СТАРА НАУКА, КОЈУ СУ ПРАСТАРИ НАРОДИ ЗАПИСАЛИ НА ПАПИРУСЕ!...



... И УЗ НАРОЧИТЕ ВЕРСКЕ ЦЕРЕМОНИЈЕ ПОСАКРИВАЛИ ТЕ ПАПИРУСЕ У ПИРАМИДУ...



... И ТО У САРКОФАГ ВЕЛИКОГ ПРЕОСВЕШТЕННИКА АМОУ РА... ТАМО СУ ТИ ПАПИРУСИ И ДАНАС, А КО ИХ БУДЕ ИМАО МОЖЕ СПРЕЧИТИ ОВУ НАЈЕЗДУ ХЛАДНОКЕ...

Bibliography

Sources

Kovačević, Božidar i Ivan Šenšin. „Doživljaji Mike Miša”, *Veseli četvrtak* br. 1–52, Beograd, 1932. = Šenšin — M. S. — Kovačević — Lazić. *Doživljaji Mike Miša*, ed. Zdravko Zupan, *Zlatno doba, specijalni broj*. Novi Sad — Beograd — Pančevo: Komiko — Kulturni centar Pančeva, 2014.

Lobačev, Đorđe. „Gospodar smrti”, *Mikijevo carstvo*, Beograd: 1939-1940. = Lobačev, Đorđe. *Sabrana dela 2: Princeza Ru i Gospodar Smrti*. Beograd: Makondo, 2019.

Lobačev, Đorđe. *Kad se Volga ulivala u Savu: Moj životni roman*. Beograd: Prosveta, 1997.

Literature

Ajdačić, Dejan. „Ideološke projekcije u slovenskim naučnofantastičnim književnostima”, *Slovenska naučna fantastika*, zbornik, eds. Dejan Ajdačić & Bojan Jović. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2011, 343–382.

Antanasievič, Irina. „Supergeroi v ruskom komikse Korolevstva Jugoslaviya”, *Izotekst. Sbornik materialov II Konferencii issledovateley risovannyh istoriy 17–19 maya 2017*, Moskva, (2017), 5–24.

Antanasievič, Irina. *Russkiy komiks korolevstva Jugoslaviya*. Sankt–Petersburg: Skifiya, 2018.

Antanasijević, Irina et al. *Rusi u Srbiji: Pavle i Đorđe Lobačov, diplomata i slikar, Katalog izložbe*. Moskva–Beograd: Društvo za očuvanja nasleđa ruske emigracije Arhiv Altera i Dom ruske dijaspore „Aleksandar Solženjicin”, 2020.

Antanasijević, Irina et al. *Ruski strip Kraljevine Jugoslavije, Katalog izložbe*. Moskva–Beograd: Društvo za očuvanje nasleđa ruske emigracije Arhiv „Altera”, 2018.

Bogdanović, Žika. „Đorđe Lobačev ili Detinjstvo ponovo pronađeno” /ogled/, *Čardak ni na nebu ni na zemlji: Rađanje i život beogradskog stripa 1934–1941*. Beograd: Izdavačka zadužbina „Ateneum” i „Informatika” AD, 2006, 41. Originally: „Đorđe Lobačev ili Detinjstvo koje ne prestaje”, *Pegaz*, br. 1–2. Beograd: 1974.

Crnjanski, Miloš. „Sveti Sava”, *Vreme*, god. XII, br. 3617, 27. I 1932, 5. = M. Crnjanski, *Sveti Sava, Dnevnik o Čarnojeviću, Pripovedna proza*. Beograd: Štampar Makarije, Podgorica: Oktoih, 2008, 115.

Draginčić, Slavko i Zdravko Zupan. *Istorija jugoslovenskog stripa* 1. Novi Sad: Forum, 1986.

Đurić, Miloš. „Anri Bergzon ili filosofija stvaranja”, *Misao* III, knj. V, 1921, sv. 7, 481–488; sv. 8, 574–583 = M.Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *Kulturna istorija i rani filosofski spisi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavnasredstva 1997, 272–283.

Đurić, Miloš. „Kulturna misija Slovena”, *Srpski književni glasnik*, n. s. knj. XI, 1924 br. 7, 523–530; br. 8, 605–612 = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *Kulturna istorija i rani filosofski spisi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997, 256–268.

Đurić, Miloš. „Mit o sunčevoj sestri ili poznato i nepoznato u mitskoj filosofiji”, *Živa filosofija* sv. 1, Beograd 1925, 7 = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *kulturna istorija i rani filosofski spisi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997, 144172.

Đurić, Miloš. *Problemi filosofije kulture*. Beograd: Izdanje Knjižarnice Rajkovića i Ćukovića, 1929. = M. Đurić, *Izabrana dela*, tom II: *Kulturna istorija i rani filosofski spisi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1997, 381–489.

Harnack, Adolf. „Der Geist der morgenländischen Kirche im Unterschied von der abendländischen”, *SPAW*, Berlin 1913, Bd. 1, 157–183.

Ivkov, Slobodan. „Đorđe Lobačev”, *The World Encyclopedia of Comics*, ed. by Maurice Horn. Broomall: Chelsea House, 1999, 488–489.

Milovanović, Miodrag. *Srpska naučna fantastika*. Beograd: Everest Media, 2016.

Najdanović, Dimitrije. „Smisao i snaga naše istorije”, *Izveštaj Četvrte muške realne gimnazije u Beogradu za 1934–35. šk. godinu*, Beograd 1935 = *Filosofija istorije Imanuela Hermana Fihtea i drugi spisi iz filosofije, bogoslovlja i književnosti*. Beograd: Jasen, Fond istine o Srbima, 2003, 423–431.

Nikolić, Brana. „Gospodar smrti”, *Eks almanah*, 214, 18. mart 1980, 24.

Popović, Justin Sp. *Svetosavlje kao filosofija života*, Srpska religiozna biblioteka Svečanik knj. 11, München: Iskra 1953. = Prepodobni Otac Justin, *Sabrana dela*, knj. 4: *Pravoslavna Crkva i ekumenizam / Svetosavlje kao filosofija života*. Beograd, 2001, 171–267.

Popović, Vladan. „Svetosavlje, nacionalizam i sekularizacija našeg društva”, *Teološki pogledi*, god. I, br. 6. 1968 373–401.

Rakezić, Saša. „Maskirani pravednici u Srbiji tridesetih”, <http://www.aleksandarzograf.com/writes/Maskirani-pravednici-u-Srbiji-tridesetih.html> (s. a.)

Ryan, Marie–Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana University, 1991.

Stefanović, Zoran. „Bajka srpska, čarobni napitak rusko–američki: preobražaj Baš–Čelika iz folklora u strip i film”, *Slovenski folklor i književna fantastika*, Sastanak slavista u Vukove dane, Tršić, 27–29. 9. 2019. In print, 2020.

Stefanović, Zoran. „Duh se vratio iz senke: O Rejmondu S. Muru, najnepoznatijem slavnom crtaču (svih vremena)”, (in) Fok, Li, Rej Mur & Vilson Mekoj. *Fantom. Knj. 2, 1942–1945*. Beograd: Beli put i Makondo, 2015, 5–13.

Stefanović, Zoran. „La fiançailles longue durée: La symbiose entre la Serbie et la France au l’art de la bande dessinée: le fait significatif”, in: *A suivre....: 3 générations d’auteurs de la bande dessinée contemporaine serbe*, catalogue d’exposition. Belgrade — Novi Sad: Institute français & l’Association des auteurs de bande–dessinée de Serbie, 2013, 21–28.

Stefanović, Zoran. „U potrazi sa papirnim Holivudom”, (in) Antanasijević, Irina et al. *Ruski strip Kraljevine Jugoslavije, Katalog izložbe*. Moskva–Beograd: Društvo za očuvanje nasleđa ruske emigracije Arhiv „Altera”, 2018, 243–244.

Stefanović, Zoran. Anotacije za strip *Gospodar Smrti*, Lobačev: *Sabrana dela 2: Princeza Ru i Gospodar Smrti*. Beograd: Makondo, 2019, 192, 210, 226, 242.

Strinati, Pierre. «Bandés dessinées et surréalisme», *Giff–Wiff*, N°15, septembre 1965, 29–31.

Šijaković, Bogoljub. *Svetosavlje i filosofija života: Skica za aktuelizaciju međuratne rasprave o ideji svetosavlja (Retractatio)*. Novi Sad: Pravoslavna reč, 2019.

Tamburić Živojin, Zdravko Zupan & Zoran Stefanović, with foreword by Paul Gravett. *The Comics We Loved: Selection of 20th Century Comics and Creators from the Region of Former Yugoslavia*. Belgrade: Omnibus, 2011.

Trocha, Bogdan. „Speculative Fiction for the Future of Man and Civilization”. *Future Human Image*. 12, 2019, 104–114.

Velimirović, Nikolaj. „Nacionalizam Svetoga Save”, *Pravoslavlje*, god. II, br. 45, 1935, 102–109.

Zupan, Zdravko. „The Golden Age of Serbian comics, Belgrade Comic Art 1935–1941”. *International Journal of Comic Art*, 2000, 90–101.

Zupan, Zdravko. *Vek stripa u Srbiji*. Pančevo: Kulturni centar — Galerija savremene umetnosti, 2007.

Zupan, Zdravko. *Lobačev: Čardak i na nebu i na zemlji*. Beograd: Modesti stripovi i Makondo, in print, 2020.

Živković, Zoran. „Ilić, Dragutin”, *Enciklopedija naučne fantastike*, vol. 1–2. Beograd: Prosveta, 1990.

Марина Богданова

Marina Bogdanova

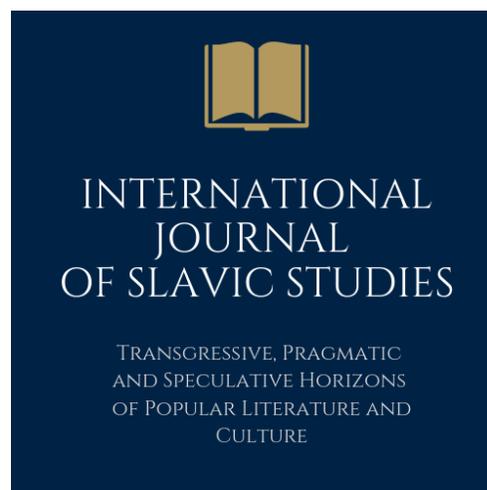
Бердянський державний педагогічний університет
(Україна)

Berdyansk State Pedagogical University (Ukraine)

naukabdpu@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5934-6191

<https://doi.org/10.34768/VMJW-2D82>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Україна в період Першої світової війни: своєрідність відображення в історичній повісті-хроніки Олександра Лугового „кігтях двоголового орла”

Ukraine in the period of the First World War: the peculiarity of the reflection in the historical story-chronicle of Oleksandr Lugovoi „In the claws of a double-headed eagle”

Summary

In the article there have been analyzed the theme of Ukraine during the period of the First World War, the specificity of the problem of man and war and also the image of the main hero in the work of Oleksandr Lugovoi „In the claws

of a double-headed eagle” (1955). In the story-chronicle the author has depicted the Battle of Galicia and Brusilov breakthrough which were successful for the Russian army and also consequences of the Galician-Tarnuvsky breakthrough by the troops of the Fourth army. The artistic skill of the author is mainly directed to uncovering the problem of man and war. Naturalistic, Oleksandr Lugovoi depicts pictures of human losses on the battlefield, reveals the psychological soldiers’ metamorphoses during the war, skillfully using historically credible facts of Galician’s evacuation. He describes using of “burned land tactics” by the Russian army during the retreat and also exposes the terrible truth about the Great War. The central theme is connected with the plot that is the way of its disclosure. The plot of the work is connected with life of the main character V. Povolotsky. In thoughts the main hero comprehends the events of the war, philosophically generalizes their consequences. Through the image of the main hero Oleksandr Lugovoi reveals the internal motivations of ideological and moral sources of human behavior in the war. The author reveals the theme of the war on ontological and anthropological levels. The character of the main hero is revealed by the author through the characteristics of the narrator, internal monologues of the main hero, during dialogues of V. Povolotsky with other characters, description their attitude to him, the behavior of the hero both in peaceful life and on the battlefield. The problem of man and guilty is depicted by the author with the help of the motive of pain and hopelessness. The motive of pain stands out during the descriptions of war victims. The depiction of the totality of war in the work is achieved through the landscapes. The problem of man and war reveals by the author by means of the descriptions of life of a simple soldier in the war. The motive of humanism and antimilitarism appears from the author’s retreats and thoughts of V. Povolotsky. The author of the article appeals to scientific research about Oleksandr Lugovoi. The central theme of the work is revealed at the level of the phenomenon of individual, author’s life. So, in the historical story-chronicle “In the claws of a double-headed eagle” Oleksandr Lugovoi through the prism of the world perception of the officer of the Russian army V. Povolotsky highlights the central theme of the work – Ukraine during the First World War. With the help of depicting the image of the main hero, forming his character, critical attitude to world political reality reveals the problem of man and war. Motives of pain, despair, humanism and antimilitarism sound in skillfully drawn landscapes, author’s retreats, bloody military tops.

Key words: historical story-chronicle, the First World War, theme, motive, problem, main hero.

Ключові слова: історична повість-хроніка, Перша світова війна, тема, мотив, пробле

Тема Першої світової війни, її руйнівні наслідки на свідомість людини була висвітлена у світовій літературі письменниками Ф.С. Фіцджеральдом, Е. М. Ремарком, А. Барбюсом, У. Фолкнером, Е. Верхарном, Р. Бруком, Г. Есквітом, Р. Грейвзом, С. Моемом, Р. Олдингтоном, Ш. Пегі, Ж. Дюамелем, Ж. Касселем, Ф. Супо, А. Моруа, Л. Арагоном, Г. Гессе та ін. Митці акцентували увагу на нівелюванні вартості людського життя. Тотальна трагедія Великої війни на Заході стала складовою коду історичної пам’яті для наступних

поколінь. Натомість в Радянському Союзі у фокусі мистецьких інтерпретацій опинилася Жовтнева Революція, Громадянська війна, а згодом – Велика Вітчизняна війна. Проблема Першої світової війни і пов'язані з нею питання російської окупації Галичини й Буковини, України як об'єкту геополітичних зазіхань ворогуючих сторін, актуалізації українського державотворення ретельно замовчувалися.

Український народ, який був роз'єднаний політичним кордоном, зазнав найбільших втрат серед країн Східної Європи. Тож і не дивно, адже українські етнічні землі на той час були розділені між Австро-Угорською та Російською імперіями. Таким чином територія України протягом чотирьох років стала ареною світової бійни, а її народ змушений був брати участь у братовбивчій війні. Відомо, що на Галичині, Буковині та Волині відбулися найбільші і найстрашніші за втратами людського ресурсу наступальні операції протягом Першої світової війни.

Тема тотальної війни знайшла своє відображення у творах К. Гриневичевої, О. Кобилянської, О. Маковея, В. Стефанника, О. Турянського, Марка Черемшини та ін. Варто зазначити, що розгляд історико-літературознавчих досліджень щодо художньої літератури про Першу світову зробила О. Харлан в монографії „Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі 1918–1939”¹⁹⁸.

Враховуючи історико-соціальні впливи на розвиток історико-літературного процесу ХХ століття, а саме: поразка національно-визвольних змагань, утвердження радянської влади, панування єдиного методу соціалістичного реалізму не дали можливості письменникам материкової України оголосити причини Першої світової війни, осмислити тотальну війну як смертоносну з позиції історичного досвіду українців як нації; висвітлити її через призму антимілітаризму. Натомість проза письменників діаспори була позбавлена імперських ідеологічних традицій. Історична повість-хроніка з часів війни 1914–1917 років Олександра Лугового репрезентує відновлення історичної правди, засвідчує індивідуально-авторське трактування історії. Ця повість з поміж інших творів про війну відрізняється своєю інтерпретацією історико-політичних подій, оскільки зображене

¹⁹⁸ Kharlan O. Dyskurs katastrofizmu v ukrainskii ta polskii prozi (1918-1939): monohrafiia. – K.: Osvita Ukrainy, 2008. – S.174

подається очима головного героя твору Володимира Поволоцького – офіцера російської армії.

Мета наукової статті – дослідити зображення теми: Україна в роки Першої світової війни; специфіку висвітлення проблеми людина і війна, проаналізувати образ головного героя у творі Олександра Лугового „У кігтях двоголового орла” (1955).

У повісті-хроніки автор відтворив Галицьку битву, Брусиловський прорив, що були успішними для російської армії, а також наслідки Горлицько-Тарнувського прориву військами Четвертого союзу. Через образ головного Володимира Поволоцького автор розкрив центральну тему твору – Україна в період Першої світової війни. Художня майстерність автора головним чином спрямована на розкриття проблеми людина і війна. Натуралістично Олександр Луговий зображує картини людських втрат на полі бою, розкриває психологічні метаморфози солдата під час війни, майстерно використовуючи історично достовірні факти евакуації галичан, застосування російською армією під час відступу тактики „спаленої землі”, оголює жахливу правду про Велику війну.

У науковій розвідці „Життя й письменницька діяльність Олександра Лугового” М. Орищук з’ясував приховані факти біографії письменника. Стало відомо, що справжнє ім’я Олександра Лугового – Олександр Овруцький-Швабе. Його батько Микола Овруцький-Швабе „був стаціонаваний у чинній службі як поручник 51-го драгунського Чернігвського полку царської армії”¹⁹⁹. Саме батько письменника став прототипом головного героя Володимира Поволоцького. Ураховуючи те, що Олександр Луговий історично достовірно відтворив Галицьку битву, що тривала понад місяць, і призвела до розгрому австро-угорських армій, а також розташування частин армій, описи боїв із зазначенням прізвищ командувачів, назви і кількість зброї дає привід стверджувати про використання історичних записів, якими послуговувався письменник. М. Орищук публікує припущення, зроблені Петром Паушем з Едмонтону: „...Та його трагедія В кігтях двоголового орла, це навіть людина феноменальної пам’яті, без денника тоді не могла б написати... Я думаю,

¹⁹⁹ Oryschuk M. Life and the literary work of Alexander Luhovy: thesis. Manitoba: The university of Manitoba libraries, 1976. – R.14

що він мусів мати десь зі собою денник свого батька...”²⁰⁰. На жаль, сімейний архів, який ретельно збирав митець протягом життя, не залишив нащадкам.

Центральній темі твору – Україна в період Великої війни – підпорядковані усі інші компоненти. Так, назва повісті „У кігтях двоголового орла” розкриває художній задум автора, ідею твору, стає його візитівкою. У кігтях двоголового орла знаходиться Україна, що розподілена між двома імперіями: Російською та Австро-Угорською. Оповідач, описуючи перші військові дії, зазначає: „До бійки трьох орлів у перших же днях прилучився французький півень. Але птах цей не високо літає, то ж відчув перший силу кігтів німецького орла”²⁰¹. Наближаючись до кордону з Галичиною В. Поволоцький розмірковує над тим, що прийдеться воювати з українцями, нащадками Романа й Данила, і знову постає образ російського орла, що „...розпростерлими крилами наготовився захопити й сусідню землю”²⁰². В. Поволоцький з сумом констатує, що він іде не „визволяти і прилучати до Києва, матері руських міст, а до холодної Москви-мачухи, несе гіршу неволю, чим австрійська”²⁰³.

Відтак тема України в період війни стала предметом авторського осмислення, є фундаментом твору. Тема зв’язана безпосередньо з фабулою, що є засобом її розкриття. Фабула твору пов’язана з життям головного героя В. Поволоцького, якого автор з відповідною пошаною змальовує. У роздумах головний герой осмислює події війни, філософськи узагальнює їх наслідки. Через його образ Олександр Луговий розкриває внутрішні спонукання ідейних та моральних джерел поведінки людини на війні. Звідси постає розкриття теми війни на онтологічному та антропологічному рівнях. Зображуючи патріархальне село, де панує мир, праця, затишок, яке живе за своїми законами далеко від міста, автор акцентує увагу на суспільному та територіальному устроях, що раптово

²⁰⁰ Oryschuk M. Life and the literary work of Alexander Luhovy: thesis. Manitoba.:The university of Manitoba libraries, 1976. – R.54

²⁰¹ Luhovy OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.51. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²⁰² Luhovy OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.62. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²⁰³ Luhovy OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.62. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

порушує війна. Селянам треба кидати жнива та йти вбивати „таких же самих, відірваних силою від родин і праці селян і робітників, лиш що з другого боку дурної межі, званої кордоном”²⁰⁴. Отже, автор неоднаразово протягом твору акцентує увагу читача на братовбивчій війні.

Характер головного героя розкривається автором за допомогою характеристик оповідача, внутрішніх монологів головного героя, під час діалогів В. Поволоцького з іншими персонажами, опису їх ставлення до нього, поведінки героя як в мирному житті, так і на полі бою.

Портрет головного героя є одним із важливих засобів створення образу. В. Поволоцький мав сірі очі, зморшку на чолі, що свідчила про його надмірну замисленість. Він був високим і струнким військовим чоловіком. Мав дружину Марію та двох дітей. Селяни поважали його за чуйність, доброту, повагу до них. Відстоював думку про те, що необхідно бути не тільки „шляхетним по походженню”, але й „по поводженню”²⁰⁵. В. Поволоцький був доброзичливим з підлеглими і „здержано-чемним з вищими себе по службі”, але у той же час завжди заступався і відстоював підвладних. Залишившись рано сиротою, був відданий опікунами до інтернату, але припинив навчання. Його виключили за протидію суворій дисципліні, „казьонній релігійності”, беззастережному послуху начальству, що панували на той час²⁰⁶. В. Поволоцькому в досить молодому віці вдалося підняти маєток, який він успадкував після смерті батьків, а згодом Володимир вступив до юнацької кінної школи в Єлисаветграді. По закінченню його йменовано корнетом і призначено у 2-й драгунський київський полк²⁰⁷. В. Поволоцький брав участь у Російсько-японській війні, де отримав нагороду, але й запис в особистій справі про те, що відмовився розстрілювати мирних мешканців. І тут автор розкриває онтологічні та аксіологічні

²⁰⁴ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.9. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viiny-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²⁰⁵ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.34. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viiny-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²⁰⁶ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.22. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viiny-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²⁰⁷ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.23. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viiny-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

погляди героя. Якщо до війни В. Поволоцький вірив у лицарство, то на війні переконався, що любов до батьківщини слугує прикриттям для задоволення низьких інстинктів, жадоби легкої наживи²⁰⁸. Вражали Поволоцького крадіжки керівництва, завищені ціни, нажива на всіх рівнях, а головне – нехтування людським життям. Величезних і безглузких втрат зазнала тоді російська армія. Війна зробила героя антимілітаристом, але й він знову пішов на війну, оскільки знав, що може своїх захистити²⁰⁹. Проблема людина і віна висвітлюється автором за допомогою *мотиву болю й безвиході*. Марія журиться з приводу людського життя: „Всі сковані суспільним укладом наче ланцюгом, всі покірні волі небагатьох погоничів і всі нещасливі. Поки існуватимуть війни, доти людство не знає щастя”²¹⁰. Безвихідь спонукає людей нести свій хрест. Так, автор застосовує біблійний мотив несення хреста – відома євангельська тема.

Мотив болю виокремлюється під час описів жертв війни: мордували, вішали без всякого суду, гвалтували жінок²¹¹. Автор акцентує увагу на смерті як екзистенційній категорії. Вона стає типовим явищем на війни, саме тому автор не називає прізвищ загиблих – вони всюди: на дорозі гусари побачили труп²¹², на полі бою сотні вбитих і поранених²¹³, під час бою „поле вкрилося трупами”²¹⁴, скрізь герой чує „стогін поранених і

²⁰⁸ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.26. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²⁰⁹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.36. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹⁰ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.36. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹¹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.63. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹² Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.75. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹³ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.76. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹⁴ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviiu. Edmonton: 1955 r. S.78. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

потратованих кіньми²¹⁵, все має вигляд „страшної скривавленої маси”²¹⁶; під час бою „живі викидали вбитих наверх, з тіл творили своєрідний вал, із-за якого було вигідніше стріляти”²¹⁷.

Зображення тотальності війни у творі досягається завдяки пейзажу. О.Харлан виокремила у прозі про війну, залежно від напрямку, кілька типів пейзажу (реалістичні, імпресіоністичні, символістські, експресіоністичні; психологічні; ліричні; патріотичні). „Найбільш вживаними, – зазначає дослідниця, – є топоси поля бою (як до, так і після дії)... Спостерігаємо своєрідну морталізацію пейзажів, їх насичення інфернальними елементами, що підкреслює катастрофізм як авторської свідомості, так і світосприйняття персонажів”²¹⁸. Поразка російських військ супроводжувалася суцільними жертвами: „Вилітали з возів і падали з розчавленими головами жінки і діти”; „Від вибухів зойків і стогонів заскиглило повітря”; „Побожеволіли з жаху люди і худоба”, „...жах людей змішався з жахом тварин, від тваринного жаху ще страшніше”²¹⁹. Катастрофічні описи автор підсилює демонічними штрихами, перетворюючи зображене на суцільний, „несамовитий, страшний концерт чортів і відьм зо всього світу”²²⁰.

Враження абсурдності війни досягається автором завдяки опису самодурства військових та страждань цивільного населення. Так, корнет, що мріяв про підвищення і нагороду, затримав простого селянина за звинувачення у шпигунстві. Жодні пояснення, плач, мольба і прокльони не вплинули на одержимих майбутньою славою гусарів. Провину селянина не довели, а Поволоцький, перевіrivши інформацію знайшов померлих

²¹⁵ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.77. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹⁶ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.83. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹⁷ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.132. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²¹⁸ Kharlan O. Dyskurs katastrofizmu v ukrainskii ta polskii prozi (1918-1939): Monohrafiia. – K.: Osvita Ukrainy, 2008. – S.191.

²¹⁹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.254. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²²⁰ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.255. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

дітей від голоду і задухи в ямі²²¹. Отже, автор наголошує, що війна – це безкінечні втрати як солдат, так і цивільних мешканців. Підсумовуючи автор зазначає, що Галичина залишилася голодною, зі зруйнованими селами і замордованими людьми. І якщо до війни головний герой відчував себе членом багатомільйонної російської армії, що „збирає руські землі”, то після скрізь була руїна і спустошення²²². Зображуючи зміни політичних поглядів В. Поволоцького, Олександр Луговий майстерно спростовує гасло Москви: війна за „єдиноверних”.

Проблема людина і війна розкривається автором і за допомогою опису побуту простого солдата. Наприклад, розташування армії в гірській місцевості Карпат ускладнював холод; солдати мерзли, спали на землі, від вошей і бруду тіло вкривалося струпами²²³. Автор оголює проблему моралі на війні. Солдат, який відірваний від сім’ї, поступово деградує. Позиційне життя відзначалася грою в карти на гроші, цим відзначалося і керівництво. Про моральну руйнацію солдата свідчить опис зустрічі Петра з гусарами, що знущалися над жінками. На зауваження Петра гусар відповів, що російський солдат „боронить одного царя і віру православну, матушку Росію”, а жінки „такий товар, що хоч рови ними загачувати”²²⁴. Не оминає автор і вчинків жінок. Так, сестра санітарного поїзда „бридилася” передати гроші двом замурзаним дітям, хоча сама була матір’ю²²⁵. У роздумах головний герой піднімає проблему моралі: „Суспільство само розводить моральну гангрену, але й має ліки на всі злочини у вигляді всяких тюрем і кар, самих по

²²¹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.104. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²²² Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.155. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²²³ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.118. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²²⁴ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.114. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²²⁵ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.155. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

собі безвартісних”²²⁶. І доходить висновку, по-перше, що релігійні і світські установи дивляться „крізь пальці на огидні речі”²²⁷, а, по-друге, „поки воююча держава зруйнує ворога, у першу чергу зруйнує саму себе”²²⁸.

Олександр Луговий, зображуючи відступ російської армії, подає картини оголеної психіки солдата, якого чекала небезпекою, зображує страх, що „перетворював вояків на юрбу”²²⁹. Насправді, як стверджує П. Краснов, наводячи вислів Рібо („Психологія почуттів”) про те, що страх під час бою – єдина з найбільш сильних емоцій, це почуття хронологічно першим з’являється в живій істоті. Далі стверджує, що відчуваючи страх, людина тупіє і перестає собою володіти, не здатна сконцентрувати свою увагу і віддається страху²³⁰. Головний герой Володимир Поволоцький, спостерігаючи за солдатами, замислюється над екзистенційною категорією боягузтвом і страхом. При чому тільки страх здатний охопити миттєво усе вояцтво в часи напруження на полі бою. Завдяки відступу російських військ, що почався, як зображує автор, з другої половини травня 1915 року, 2 червня австро-німці здобули Перемишель. Причину розгрому російської армії головний герой вбачає в „поразковому настрої” вояцтва, який викликав факти крадіжки військового керівництва, нівелювання командувачами людського ресурсу, зрештою – „пихатості військової касти”²³¹.

Уяву про головного героя В. Поволоцького читач отримує з опису думок, психологічних переживань. Характер і погляди героя змінюються протягом твору. Війна поставила перед Володимиром питання незалежності українського народу, що століттями

²²⁶ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.155. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²²⁷ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.155. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²²⁸ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.131. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²²⁹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.134. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

²³⁰ Krasnov P. Dusha armyy. Ocherky po voennoi psykholohyy. Berlyn: mednyi vsadnyk, 1927. 156 s.

²³¹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.174. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyyu/>

боровся за свою країну. Автору через образ головного героя переходить до розкриття ширшої теми твору – зображення політичного становища України протягом її історичного розвитку. Таким чином тема України в період Першої світової розглядається автором на другому рівні – культурно-історичному. Неодноразово проблеми українського народу подаються автором в історичному зрізі: від перших правителів Київської Русі до керманічів царської Росії та Австро-Угорської імперії В. Поволоцький, згадуючи історію українців зазначає: „Життя мого народу – це довга низка терпінь, боротьби і протилежних крайностей. Україна має багату культуру – і не має признаного світом імені. Має тисячолітню історію – і не має держави”²³². Саме за допомогою монологів героя автор розкриває його політичні погляди, які поступово переходять на бік націоналізму, але не на той „партійно-вузький, зоологічний, готовий всіх нищити, хто з ним не погоджується”²³³, а на націоналізм, який здатний віддати все за добро для народу²³⁴. З авторських відступів, роздумів В. Поволоцького постає мотив *гуманізму та антимілітаризму*. За допомогою риторичних запитань, які герой задає собі протягом твору: „– Навіщо люди воюють?”²³⁵, „– Чи варті країни Росія, Австрія, Німеччина хоч одної десятої долі пролітої крові?”²³⁶, „– Чи дійсно вояцтво хоче воювати?”²³⁷, „– Чи люблять вояки батьківщину?”²³⁸, „– Чи може

²³² Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.70. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²³³ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.71. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²³⁴ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.71. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²³⁵ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.71. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²³⁶ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.146. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²³⁷ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.146. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²³⁸ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.146. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

бути щось більш брехливе і підле, ніж гасло: Війна для народного блага?»²³⁹, – Олександр Луговий звертає увагу читача на імперські посягання Росії протягом її історичного розвитку, підкреслює трагізм, абсурдність ситуації для українського народу.

Апелюючи до наукової розвідки про Олександра Лугового М. Орищука, про те, що історична повість-хроніка „В кігтях двоголового орла” є автобіографічним твором, то можна дійти висновку, що центральна тема твору розкрита автором і на рівні феномену індивідуального, авторського життя. Автобіографізм полягає не тільки у відтворенні подій 1914–1917 років, а й в поглядах на національні питання. Якщо у батька Миколи Овруцького-Швабе любов до рідного краю та відраза до політики царської Росії зароджується під час військових дій на Галичині, то син Олександр пізнає Україну від діда Охрима, сільських дітей. Як зазначає М. Орищук, саме за участь у війні за волю України Миколу Овруцького разом з дочкою і дружиною було розстріляно червоними, а Олександр дві доби чекав смертельного вироку. І тільки хвороба врятувала його від смерті. Звільнившись, він тікає до повстанців. Згодом саме ці травматичні факти біографії ретельно приховувалися автором протягом всього життя²⁴⁰.

Отже, в історичній повісті-хроніці „У кігтях двоголового орла” Олександр Луговий через призму світосприйнятті офіцера російської армії Володимира Поволоцького висвітлює центральну тему твору – Україна в період Першої світової війни. За допомогою зображення образу головного героя, формування його характеру, критичного ставлення до світової політичної дійсності розкриває проблему людини і війни. У майстерно змальованих пейзажах, авторських відступах, кровавих військових топосах звучать мотиви болю, відчаю, гуманізму та антимілітаризму.

Література

²³⁹ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.147. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viiny-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

²⁴⁰ Luhovyi OI. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokov. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. S.6. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogo-orla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viiny-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

Kharlan O. Dyskurs katastrofizmu v ukrainskii ta polskii prozi (1918- 1939): Monohrafiia. – K.: Osvita Ukrainy, 2008. – 307 s.

Krasnov P. Dusha armyu. Ocherky po voennoi psykholohyy. Berlyn: mednyi vsadnyk, 1927. 156 s.

Luhovyi Ol. U kihtiakh dvoholovoho orla. Istorychna povist-khronika z chasiv viiny 1914–1917 rokiv. T. 1: Zalizom i kroviu. Edmonton: 1955 r. 349 s. URL: <http://diasporiana.org.ua/proza/13507-lugoviy-o-v-kigtyah-dvogolovogoorla-istorichna-povist-hronika-z-chasiv-viyni-1914-1917-t-1-zalizom-i-krovyu/>

Oryschuk M. Life and the literary work of Alexander Luhovy: thesis. Manitoba: The university of Manitoba libraries, 1976. – 161 p.

Persha svitova viina u fokusi istorii (dyplomatychni ta politychni kolizii Velykoi viiny) : monohrafiia / Naukova redaktsiia d.i.n. prof. S.S.Troiana. – Kyiv: Kondor-Vydavnytstvo, 2016. – 352 s.

Світлана Іванівна Луцій

Svitlana Lushchii

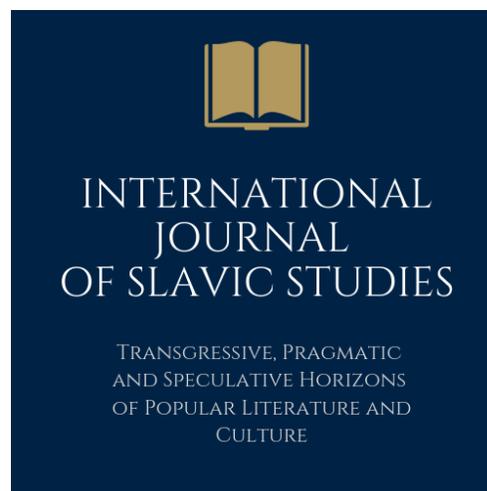
Національна академія наук України, Київ

National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

Luschiy.Svitlana@nas.gov.ua

ORCID: 0000-0002-9380-8986

<https://doi.org/10.34768/2CTA-H083>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Війна та проблема ідентичності у прозі української діаспори 1940–1980-х років

The War and the Problem of Identity in the Prose by the Ukrainian Diaspora in the 1940s–1980s

Abstract

For the first time, the article systematically and comprehensively investigates the problem of „a man and war”, „personality and national identity” in the texts by writers of the Ukrainian Diaspora of the 1940s-1980s. It is found out why these issues have long been relevant in the literature of the Ukrainian Diaspora, which factors have influenced the development of historical, social and socio-psychological prose, and enhanced its documentary and biographical origin. Peculiarities of the reception of war in the Diaspora prose are analyzed through the prism of a witness, chronicler of the events. It is a study of war in different coordinates: historical, psychological, social, philosophical, existential. Also the article comprehends the specificity of the Ukrainian-centric model of war in the literature by the Ukrainian Diaspora and ways of refuting a number of Soviet myths cultivated by many mainland writers and historians. The subject of the study were the big prose by the Ukrainian Diaspora, including Ivan Bagryany, Vitaly Bender, Dokia Humenna, Igor Kachurovsky, Oleksa Kobets, Igor Kostetsky, Oleksandr Lugovoi, Stepan Lyubomirsky, Ulas Samchuk etc., their critical literary practice and correspondence.

Key words: big prose, Diaspora, problems, war, identity.

Ключові слова: романістика, діаспора, проблеми, війна, ідентичність.

Тема війни та національної ідентичності – одна з головних у літературі української діаспори другої половини ХХ століття. Втрата державності, події Першої світової та Другої світової війни, перебування українців по різні боки барикад, вимушена еміграція – ці фактори вплинули на активізацію національної свідомості українства, закономірно посилили розвиток історичної, соціальної та соціально-психологічної прози в діаспорі. У повістях та романах згадуваного періоду особливо помітне потужне документально-біографічне начало. Часто сприйняття національно-визвольних змагань та війни відбувалося крізь призму свідка, літописця подій. Ці художні тексти не лише літературні

твори. Це й історичні документи, в яких зафіксовано чимало жахливих подробиць війни. Війна осмислювалася письменниками діаспори в різних координатах: історичних, психологічних, соціальних, філософських, екзистенційних. Закономірно, що тема війни та національної ідентичності нерозривно пов'язані між собою. Саме в горнилі війни частина героїв приходять до усвідомлення своєї національної приналежності.

Специфічною рисою повістей та романів діаспори було те, що в багатьох творах на перший план виходить трагедія особистості, яка опинилася між двома ворожими їй режимами: більшовицьким та фашистським. Українцям у часи Другої світової війни доводилося воювати в лавах кількох армій: Червоної армії, німецької, угорської, румунської. Така ж ситуація була й у період Першої світової війни. В історичному романі Олександра Лугового „У кігтях двоголового орла” (1955) ідеться про події 1914–1917 років у Галичині та на Буковині. Тема твору – становище українців, які перебувають під владою двох імперій: Австро-Угорської та Російської.

Про події Першої світової війни розповідається у творі Олекси Кобця „Записки полоненого: Пригоди і вражіння учасника першої світової війни” (перше видання здійснене в радянській Україні 1931 року, в еміграції книжка побачила світ у 1959 році). Автор цього роману – безпосередній учасник Першої світової війни, тому згадуваний твір порушує насамперед проблему „людина і війна”, звучить як гнівне засудження війни. Неодноразово в тексті повторюються такі слова: „Прокляття війни”. На сторінках роману читач знайде чимало інформації про життя і побут солдат російської армії, про принизливе становище українців, про зростання національної свідомості солдатів та важливу роботу, яку проводив серед них Союз визволення України.

Варто зауважити, що в літературі української діаспори небагато творів, присвячених Першій світовій війні. Переважають повісті й романи про події Другої світової війни та події, які їй передували. Так, наприклад, у творі Івана Лободи „Вони прийшли знову...” зображено радянсько-фінський збройний конфлікт, який, на думку багатьох істориків, варто розглядати саме як початок Другої світової війни.

Радянсько-фінська війна, зініційована Радянським Союзом, тривала протягом 104 діб, із листопада 1939 року по 13 березня 1940 року. Ліга Націй відразу ж засудила збройний напад СРСР, і агресора було виключено з її складу. На боці Фінляндії воювали

українські добровольці. За даними істориків, ці підрозділи були сформовані в 1940 році. Один із підрозділів очолював відомий український письменник, військовий діяч, старшина армії УНР Юрій Горліс-Горський. Спочатку в українському підрозділі було 450 бійців, а в березні їх нараховувалося вже 850. У романі „Вони прийшли знову...” І. Лобода висвітлює суть агресивної політики Радянського Союзу.

Як уже зазначалося, велика кількість повістей та романів діаспори розглядає події Другої світової війни. Про перші дні війни в Західній Україні розповідає твір Федора Дудка „Війна” (1947), у Східній Україні – перша частина незавершеної трилогії „Буйний вітер” Івана Багряного – „Маруся Богуславка” (1957). Автор досліджує актуальну для діаспорної літератури тему „українська молодь у Другій світовій війні”. Цей твір також продовжив і головну тему романістики І. Багряного – протистояння особистості тоталітарній радянській системі.

Роман Василя Барки „Рай” (1953) (друга редакція мала назву „Душі едемів”) – це своєрідний автобіографічний спогад автора, в якому реальні описи переплітаються з фантастичними та містичними картинами. Дві доби з історії (20 і 21 червня 1941 року) подаються письменником на прикладі життя Антона Никандровича Споданейка. В. Барці вдалося розкрити трагедію українців, які стали жертвами злочинного сталінського режиму.

Прозаїки діаспори, осмислюючи місце України й українців у Другій світовій війні, спростували цілий ряд радянських міфів, які проіснували не одне десятиліття. Ідеться насамперед про спільну боротьбу народів СРСР із фашистськими загарбниками, про неоціненну роль Сталіна та партійного керівництва в цій війні, про єдність фронту і тилу, армії та партизанського руху. У радянській Україні письменники та історики вели мову про те, яке важливе значення для українців мала допомога братнього російського народу. Однак мало хто з них згадував той факт, що саме Україна на початку війни була кинута напризволяще, а її населення віддане на розтерзання ворога, про співпрацю частини українського населення з німецькою армією з метою спільної боротьби з більшовизмом. Так, у романі Уласа Самчука „Чого не гоїть огонь” є промовистий епізод. У перші дні війни („вівторок, десята година ранку, двадцять четвертого червня тисяча дев’ясот сорок

першого року”²⁴¹), населення Західної України сподівається на те, що фашистська армія допоможе українцям вибороти омріяну незалежність. Письменник розвінчує міф про активний опір завойовникам. Спочатку святково одягнені люди з букетами квітів, із прапорами вийшли зустрічати фашистську армію: „Ніби з-під землі виросла збита з дощок, омаяна квітами й прапорами, величезна тріумфальна арка з двомовним написом: „Хай живе могутня німецька армія! Хай живе її великий вождь Адольф Гітлер!”²⁴².

Уже згодом українці зрозуміли, якою помилкою були їхні надії на допомогу агресора. Один за одним виникають загони Української повстанської армії, які боролися і з радянськими, і з фашистськими військами: „Усі ...хлопці, усі до одного, у бандерівцях, у мельниківцях, у бульбівцях... Що їх усіх чекає?”²⁴³.

Як слушно зауважує Ірина Захарчук, „... у фактологічній площині Самчук обирає боротьбу УПА як явище, що увиразнило антитоталітарний вектор української колективної ідентичності („Чого не гоїть огонь”). В інтерпретації митця армія, яка постала з цивільного населення та існувала завдяки його підтримці, витворила цілком відмінне ставлення до війни з погляду людей, що для них мілітарний чинник ототожнюється з боротьбою за землю, володіння якою визначає рівень презентабельності та державної конкурентоспроможності етнічної спільноти”²⁴⁴.

Прозаїки діаспори першими заговорили про діяльність загонів УПА, створивши літописи боротьби її військових загонів. Роман У. Самчука „Чого не гоїть огонь” мав розголос не лише в читацьких колах української еміграції. Як свідчить лист письменника до Євгена Маланюка від 11 листопада 1958 року, ним зацікавилися і в радянській Україні²⁴⁵.

У згадуваному творі героїка визвольної боротьби органічно поєднувалася з пригодницькими елементами та інтелектуальними дискусіями. Таке авторське рішення

²⁴¹ Samchuk Ulas. Choho ne hoit vohon: roman. Kyiv: Ukr. pysmennyk, 1994. S. 5.

²⁴² Samchuk Ulas. Choho ne hoit vohon: roman. Kyiv: Ukr. pysmennyk, 1994. S. 9.

²⁴³ Samchuk Ulas. Choho ne hoit vohon: roman. Kyiv: Ukr. pysmennyk, 1994. S. 134.

²⁴⁴ Zakharchuk Iryna. Druha svitova viina: dosvid istorii – dosvid literatury. Slovo i Chas. 2007. № 6. S. 21.

²⁴⁵ Sim lystiv Ulasa Samchuka do Yevhena Malaniuka // Suchasnist. 1996. № 3–4. S. 140–144.

постійно тримає читача в напрузі, спонукає до розмислів. Варто зауважити, що елементи пригодницького та любовного романів присутньо збагатили соціально-психологічну прозу про Другу світову війну. Це повісті та романи І. Багряного, Віталія Бендера, У. Самчука, Ігоря Костецького, Степана Любомирського, у яких міститься важлива інформація про динаміку воєнних дій, наступальних операцій, політичних стратегій, а також екзистенційні переживання особистості цього часу, пошуки та віднайдення національної ідентичності.

Битва під Бродами (13–22 липня 1944 року) – надзвичайно трагічна сторінка в історії України, до осмислення якої зверталися письменники та історики діаспори. У ній українці перебували по різні боки барикад. Одні билися в лавах Червоної армії, інші – у складі дивізії СС „Галичина” разом із XIII німецьким корпусом. Найзапекліші бої тривали протягом 17–22 липня. Як стверджують історичні джерела, із 11 тисяч офіцерів і вояків дивізії лише 3 тисячі вирвалися з оточення („огненного кола”) і перетнули західний кордон. Українська дивізія понесла величезні втрати (70% складу), німці кидали поле бою і здавалися в полон. Аж до 24 липня українські вояки чинили опір Червоній армії, прориваючись із радянського оточення на Закарпаття.

Повість І. Багряного „Огненне коло” – один із найкращих творів про трагедію під Бродами. І хоча автор акцентував увагу насамперед на екзистенційних переживаннях її учасника – Петра та інших воїнів української дивізії, у тексті зафіксовано чимало подробиць, деталей цієї страшної битви. І. Багрянний чітко називає дати, маршрути дивізії СС „Галичина”, населені пункти, біля яких розгорталися основні битви. Батальні сцени виписані ним дуже детально й реалістично. Автор фіксує увагу на кожному етапі безнадійно програної битви: „Перекидати дивізію на фронт почали 28 червня (а сьогодні 18 липня...). Перекидали її прискорено, по кілька ешелонів у день. Ніхто не знав докладно, куди їх везуть...”²⁴⁶; „Під Броди дивізія прибула в перших числах липня, і тут зразу вияснилося, що ніякого часу на вишколення та для завершення формування їм не дано. Вони з місця мали зайняти відтинок фронту довжиною понад 30 кілометрів під самісінькими Бродами в складі XIII корпусу і розбудувати швидким темпом другу оборонну лінію”²⁴⁷. „Тяжкий бій кипів під Підгірцями. Потім пересунувся під Олесько...

²⁴⁶ Bahrianyi Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy. Kyiv: Varta, 1992. S. 19.

²⁴⁷ Bahrianyi Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy. Kyiv: Varta, 1992. S. 21.

Потім під Гавареччину... За замок і село Підгірці бій був особливо лютий²⁴⁸; „Билися ж німецькі частини Ліндерманна, проломували перстень. Аж три лінії перстень – біля Княжого, під Ясенівцями й за Ясенівцями. Серед тих частин багато українців, що приєдналися на шляху до прориву... Від Княжого полоснуло шаленим кулеметним, а потім мінометним вогнем. Заговорило з Княжого, заговорило з Хильчиць і із Скваряви...”²⁴⁹.

Для Петра, головного героя повісті, дивізія „Галичина” – це „дивізія романтиків”, молодих хлопців, які були кинуті німецьким командуванням на найнебезпечніші ділянки битви. При цьому українські воїни розуміли усю трагедію власного становища: „І головне – пропадуть вони за чужі інтереси, хоч як вони за ті чужі інтереси не мали й не мають охоти воювати, хоч яку вони плекали й плекають мрію боротися за інтереси свої, власні”²⁵⁰. Кульмінацією твору став його трагічний фінал: Петро Сміян, дивом урятувавшись від смерті, на останньому етапі виходу з „огненного кола” радянського оточення підбиває ворожий танк і з жахом виявляє, що серед загиблих екіпажу його кохана Ата Дахно: „Те, що він побачив, струснуло ним до решти, до мізку костей... Дві фігури, скрючені на підлозі, не можна було впізнати, бо обличчя були опалені газом і заюшені чорною закипілою кров’ю. Третя ж фігура припала до стерна, схилившись на нього та так і залякла, поклавши голову на керунок, ніби від втоми. І риси обличчя її були чисті... І було те обличчя дівоче... І було те обличчя знайоме... Ата!...Петро повів рукою по ніжному, шовковому волоссі, й його шорсткі пальці заплуталися в тоненьких волосинках...

– „Ворог”...

„Так ось він , „ворог”!...”²⁵¹.

Прозаїк В. Бендер був у складі дивізії „Галичина”. У романі „Марш молодості” (1954) розповів про вихід українських воїнів із ворожого оточення. Потім опинився в італійському полоні в таборах для переміщених осіб на сході Італії. Хочеться принагідно наголосити, що в цих таборах перебувало чимало письменників. Літературне життя

²⁴⁸ Bahrianyi Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy. Kyiv: Varta, 1992. S. 69.

²⁴⁹ Bahrianyi Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy. Kyiv: Varta, 1992. S. 106.

²⁵⁰ Bahrianyi Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy. Kyiv: Varta, 1992. S. 12.

²⁵¹ Bahrianyi Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy. Kyiv: Varta, 1992. S. 124.

зосереджувалося навколо інформаційного тижневика „Батьківщина”, часопису „Життя в таборі”, твотижневика „Юнацький зрив” , „Оси”. Загалом після війни в таборах для переміщених осіб, які перебували в Італії, з’явилося близько 20 видань. У часописі „В наметах” у зверненні до читачів редакція так окреслила основне завдання табірної періодики: „Ми пишемо історію”.

В. Бендер був активним учасником літературного життя. Головна тема його роману „Марш молодості” – боротьба загону Української дивізії, яка тікає від більшовиків за кордон назустріч американській та англійській армії. Перу цього письменника належать й інші твори про події Другої світової війни, зокрема роман „Фронтіві дороги” (1987). У його романі „Марш молодості” дуже детально описано маршрут загону Ігоря Сіроштана: „Минувши Любляну, Сіроштан рішив пересікти вночі шлях з Любляни на Трієст...”²⁵². Останні слова І. Сіроштана, колишнього старшини Червоної армії, який очолив військову групу Української дивізії і вивів своїх бійців із оточення до Італії, були такими: „І як будете вписувати в реєстр поляглих всі вам відомі імена, проти мого напишіть прості слова: „Блудний син, що знайшов правду...”²⁵³.

Романи С. Любомирського „Хай розсудить меч” (1948–1951), „Плем’я вовків” (1951), „Тасмний фронт” (1952), „Між славою і смертю” (1953), „Велика гра” (1953), „Доба страхіть” (1953), „Під молотом війни” (1955–1956) також розповідають про перебування України в період Другої світової війни між двома ворожими силами. У названих творах читач знайде багато інформації про окупацію Західної України більшовиками, про опір фашистам, посилення національно-визвольних змагань, про створення Української повстанської армії та ін.

Становище українців між двома агресорами осмислюється і в діалогії Ігоря Качуровського „Шлях невідомого ”(складається із творів „Шлях невідомого” (1956) та „Дім над кручею” (1966)). Письменник розвіює міфи, створені радянськими істориками, про спільну боротьбу з братнім російським народом за радянську вітчизну, мудре керівництво партії та її членів у перші роки війни. Новаторство І. Качуровського полягає насамперед у трактуванні теми „людина і війна”. Із глибоким аналітизмом та

²⁵² Bender Vitalii. Marsh molodosti. Miunkhen: Dniprova khvyliia, 1954. Т. 2. С. 103.

²⁵³ Bender Vitalii. Marsh molodosti. Miunkhen: Dniprova khvyliia, 1954. Т. 2. С. 155.

психологізмом розглядає її І. Качуровський і у згадуваній діалогії „Шлях невідомого” , і в повісті „Залізний куркуль”. У щоденникових записах письменника Олекси Ізарського, зокрема в нотатці від 4 квітня 1959 року, містяться враження від прочитаного твору. „Залізний куркуль”, на його думку, „повість про українську трагедію: між російським молотом і ковадлом гітлеризму”²⁵⁴.

У діалогії „Шлях невідомого” письменник повідав жорстоку правду про війну. „Шлях невідомого” вийшов у Мюнхені 1956 року, англійський переклад, був здійснений Юрієм Ткачем²⁵⁵. У листі до І. Качуровського від 18 березня 1980 року літературознавець Марія Білоус-Гарасевич намагалася з’ясувати, чому англійський переклад названий саме так: „Перш за все дякую за книжку „Шлях невідомого” в перекладі на англійську мову. (Чому така назва?)”²⁵⁶.

Герой І. Качуровського пасивний. Син Сергія Ремеза вважає, що його життєва позиція – невтручання. Він не бере участі в бойових діях, програма обох армій – радянської та фашистської – чужа йому і його народові. Англійський переклад, що вийшов у Австралії, мав назву „Because deserters are immortal” („Бо дезертири – безсмертні”) якраз відобразив ідейні переконання головного героя та його однодумців. Під час дискусії полонених герой на ім’я Ваня сказав: „Бо дезертир – безсмертний!”.

– Ви, здається, висували якусь теорію про безсмертя дезертирів? – запитав, вертаючись до нашої розмови, вчитель. – У цій війні, що охопила цілий світ, ви хочете зберегти нейтралітет?

Ваня підвівся на лікті:

– Ну то що, як цілий світ? Це мене не стосується, бо я не воюю. І ось він, – Ваня показав на мене, – теж не воює. І якби кожен на своєму місці виконав свій моральний обов’язок так, як виконали його ми, на світі не було б ніяких воєн”²⁵⁷.

²⁵⁴ Izarskii Oleksa. „Vysmyky” z shchodennykiv. 1940–1980-i roky. Poltava: Dynamik, 2006. S. 36.

²⁵⁵ Kachurovskiy I. Because deserters are immortal. Doncaster, Victoria, 1979.

²⁵⁶ Bilous-Harasevych Mariia. My ne rozluchalys z toboiu, Ukraino. Kyiv: Akonit, 2003. T. 3. S. 79–80.

²⁵⁷ Kachurovskiy Igor. Shliach nevidomoho: ptoza. Kyiv: VD „Kyievo-Mohylianska akad.”, 2006. S. 46.

„Шлях невідомого” – книга суворой правди, сповнена роздумів про війну, про народ, про людину у вирі воєнних дій. Журналістка Керолайн Еджертон, відзначаючи мистецькі досягнення Качуровського-прозаїка, писала: „Нарешті, Ігор Качуровський відкидає екзистенціалістську філософію відчуження і розпачу на користь давнішого кредо – спасіння через страждання”²⁵⁸.

Герой роману І. Багряного „Людина біжить над прірвою”, архітектор Максим Колот, також не хоче боротися на боці жодної армії. Для нього більшовизм і фашизм – речі одного порядку. Його доля нагадує життєві випробування самого письменника, який, щоб уникнути розстрілу, вирушив на Західну Україну. Головний герой роману „Людина біжить над прірвою” (цей роман критики справедливо вважають своєрідним продовженням „Тигроловів” та „Саду Гетсиманського”) – особистість, яка опиняється в критичних ситуаціях і, пройшовши через усі нелюдські випробування, залишається Людиною: „Я буду вмирати, та поки маю дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись хапати іскри сонця, відбитого в людських очах, я буду з тугою вчитись тайни самому запалювати їх, шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя...”²⁵⁹.

Незавершений роман Ігоря Костецького „Мертвих більше нема” також розкриває трагедію українців, які в часи Другої світової війни опинилися між двома окупантами: більшовиками та фашистами. Герої твору, члени ОУН, учасники похідних груп, посланих в Центральну, Південну та Східну Україну з метою відновлення державної незалежності, чудово усвідомлюючи власну приреченість, ведуть боротьбу до кінця. Незважаючи на загибель Андрія та Ірени, фінал твору не звучить песимістично та приречено.

І. Костецький був добре знайомий із діяльністю ОУН. Із представниками однієї з таких груп, яка перебувала у Вінниці, письменник зустрівся в липні 1941 року. Сам поїхав на навчання (вишкіл) до Галичини на початку 1942 року. Герой роману „Мертвих більше нема” Андрій – активний учасник похідної групи.

У згаданому творі автор надзвичайно уважний до дат. Кожна подія містить вказівку не лише на рік, а й на день. Так, Андрій наголосив, що вирушив з Іреною саме 4 липня 1941 року на Велику Україну. У тексті чітко вказано ще одну дату: 19 липня 1941

²⁵⁸ Kachurovskyi Igor. Shliach nevidomoho: ptoza. Kyiv: VD „Kyievo-Mohylianska akad.”, 2006. S. 438.

²⁵⁹ Bahrianyi Ivan. Liudyna bizhyt nad prirvoiu. Novyi Ulm: Ukraina, 1965. S. 314.

року. Це час, коли похідна група обхідними дорогами побиралася до Києва, щоб там повідомити про відновлення української державності. Група затрималася біля села Пашківка Баришівського району. Прозаїк співставляє події і на Східній, і на Західній Україні, які відбуваються одночасно. Звістка про те, що у Львові німці заарештували Тимчасове правління, лише підтвердила крах сподівань українців на відновлення української держави саме з німецькою допомогою.

Бурхливі дискусії між націоналістом Андрієм та радянським громадянином Петром Вишневецьким ілюструють, як важко героям-східнякам віднайти своє національне коріння. І. Костецький не випадково обирає символічне прізвище – Петру Вишневецькому. Це натяк на славного українця – отамана Дмитра Байду-Вишневецького:

„Я спитав:

– Але, справді, чому ви проти незалежної України?...

– А на дідька вона потрібна?

– Добре, але мусить же щось на цих землях бути.

– А що мусить бути? Тим часом будуть німці.

– Ну, і що?

– Нічого. Позаганяють назад у колгоспи і діло з кінцем.

– А далі?

– А далі знов прийде Сталін і знов позаганяє в колгоспи.

– І підуть?

– А чому ні.

– А чому підуть?

– Бо на цих землях такий закон²⁶⁰.

²⁶⁰ Podolskiy Hlib. Mertvykh bilshе nema. Povist dvokh svitiv // Kurier Kryvbasu. 2011. № 258–259. S. 236–237.

І. Костецький детально розповідає про діяльність національних сил в окупованому німцями містечку Б., про співпрацю українського населення з німцями, про діяльність кількох політичних сил і людей з різними переконаннями, про непрості стосунки українців та євреїв, які склалися протягом багатьох років (розділ „Розмова з жидом”). Мету борців за національне визволення висловив Андрій, арештований німецькими окупантами: „...Якщо Україна не вийде в світ як своєрідність, то нехай краще взагалі її не буде, бо ганебно було б повторювати політичний чийсь варіант держави; врахувати добутки революції; шукати синтетичної України”²⁶¹.

Воїни окремої оперативної бойової одиниці УПА-Північ, якою командував Троян (роман У. Самчука „Чого не гоїть огонь”), розмірковують над тим, що під час національно-визвольних змагань 1918–1919 років не відстояли незалежність, втративши історичний шанс побудувати нарешті власну державу. У розмові з бойовими побратимами Михайло зауважив: „України ми тоді... скажу вам, не знали. Вона до нас прийшла, але ми її не пізнали”²⁶².

У повістях та романах І. Багряного, В. Бендера, І. Качуровського, О. Кобця, І. Костецького, І. Лободи, О. Лугового, С. Любомирського постає чоловіча версія війни як національної трагедії, ідеться також про провину, яку спокутує нація, що змарнувала свій шанс здобути державну незалежність. У романі Докії Гуменної „Хрещатий Яр” війна подана крізь жіночу призму. В основу твору лягли реальні історичні події, пережиті самою письменницею: німецька окупація Києва 1941–1943 років. Як зауважила дослідниця О. Шостак, у цьому творі Д. Гуменна відтворила „травматичний досвід війни і окупації...”²⁶³. Авторка реалістично, в деталях змальовує життя і побут мешканців столиці, їхні ідеологічні настрої, адже одні герої підтримують більшовиків, інші національні сили, хтось мріє про відновлення дореволюційних порядків. Ідеологічні суперечки в романі дуже точно передають настрої українців, ілюструють жахливі наслідки роботи більшовицької пропаганди, яка знищила національні первні в душах українців. Д. Гуменна

²⁶¹ Stekh Marko Robert. A shcho zh dali? Kontury nenapysanykh rosdiliv „Mertvykh bilshe nema” // Kurier Kryvbasu. 2011. № 260–261. S. 338.

²⁶² Samchuk Ulas. Choho ne hoit vohon: roman. Kyiv: Ukr. pismennyk, 1994. S. 138.

²⁶³ Shostak Olha. Dosvid viiny v romani Dokii Humennoi „Khreshchatyi Yar” // Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho universytetu imeni Ivana Ohienka. 2015. Vypusk 40. S. 44.

прагнула з'ясувати, чому під час Другої світової війни національні сили не знайшли широкої підтримки в українського населення. У романі „Хрещатий Яр” війна подається письменницею як апокаліпсис, великий абсурд, у якому гинуть кращі сили українського народу, незалежно від їхніх ідеологічних переконань.

Не можна не звернути увагу на героїв діаспорної прози про війну. Письменники намагалися утвердити насамперед сильного, не скореного тоталітарною системою героя, який активно протистояв більшовицькому та фашистському режиму, гідно пройшов моральні випробування в горнилі Другої світової війни. Це Петро Сміян („Огненне коло”), Максим Колот („Людина біжить над прірвою”), Невідомий („Шлях невідомого”), Яків Балаба („Чого не гоїть огонь”), Андрій („Мертвих більше нема”), Ігор Сіроштан („Марш молодості”).

Героїчні персонажі І. Багряного й І. Качуровського були цікавими для зарубіжних читачів, яким припали до душі переклади їхніх романів та повістей. Американських та європейських читачів захоплювали образи гордих людей із сильним почуттям власної гідності та незламною волею до життя. Пригодницькі елементи, насичений незвичайними подіями та несподіваними поворотам динамічний сюжет, мотиви переслідувань та небезпечних утеч, загадкові моменти у біографіях героїв – усе це сприяло тому, що проза діаспори користувалася популярністю у читачів різного віку.

Загалом повісті та романи І. Багряного, В. Бендера, Д. Гуменної, І. Качуровського, І. Костецького, С. Любомирського, У. Самчука та ін. свідчать про те, що письменники діаспори на противагу материковій літературі та історії творили своєрідну контрверсію Другої світової війни. Як слушно зауважив історик Владислав Гриневич, „особливість української історичної пам'яті війни полягала в тому, що вона від початку була роздвоєною: офіційно-радянською та приховано-націоналістичною”²⁶⁴.

У „великій прозі” діаспори була чітко прописана україноцентрична модель війни. У кожного автора своя війна, власне сприйняття війни, її потрактування. Оскільки українські прозаїки були учасниками багатьох подій, то історія в їхніх творах

²⁶⁴ Hrynevych Vladyslav. Mit viiny ta viina mitiv // Krytyka. 2005. Ch. 5. S. 4.

сприймається крізь призму свідка, ретельного літописця, що й дало можливість впливати на молодшу аудиторію, зовсім віддалену від воєнних реалій.

Більшість зі згадуваних у дослідженні письменників прагнула вибудувати міф героїчної історії зі своїми супергероями, увіковічнвши їхні безсмертні подвиги, які повинні пам'ятати нащадки. „Той, хто не знає свого минулого, не має майбутнього”, – цей відомий вислів сьогодні особливо актуальний. Досвід колоніальної України в часи Першої та Другої світової воєн, під час яких українцям доводилося вбивати один одного, дає можливість проаналізувати сучасні воєнні події на Сході, адже ворожа тактика у всі часи була однаковою: викоринити найважливіші фактори національного буття – мову, історію, культуру, національну свідомість. І тоді народом легко маніпулювати. Прозаїки діаспори виписали вузлові моменти воєнної історії України ХХ століття, які треба уважно перечитати й осмислити.

Bibliografia

Bahrianyi, Ivan. Liudyna bizhyt nad prirvoiu [A man runs over the abyss]. Novyi Ulm: Ukraina, 1965.

Bahrianyi, Ivan. Ohnenne kolo: povist pro trahediyu pid Brodamy [Circle of Fire: a story about the tragedy near Brody]. Kyiv: Varta, 1992.

Bender, Vitalii. Marsh molodosti [March of youth]. Miunkhen: Dniprova khvyliya, 1954. Т. 2.

Bilous-Harasevych, Mariia. My ne rozluchalys z toboiu, Ukraino [We did not part with you, Ukraine]. Kyiv: Akonit, 2003. Т. 3.

Hrynevych, Vladyslav. Mit viiny ta viina mitiv [The myth of war and the war of myths]. Krytyka, no.5 (2005): 2–8.

Izarskii, Oleksa. „Vysmyky” z shchodennykiv. 1940–1980-i roky [„Vysmyky” from diaries. 1940s –1980s.]. – Poltava: Dynamik, 2006.

Kachurovskiy, Igor. Shliach nevidomoho: proza [The way of the unknown: prose]. Kyiv: VD „Kyievo-Mohylianska akad.”, 2006.

Podolskiy, Hlib. Mertvykh bilshе nema. Povist dvokh svitiv [There are no more dead. The story of two worlds]. Kurier Kryvbasu , no. 258–259 (2011): 227–280.

Samchuk, Ulas. Choho ne hoit ohon: roman [What does not heal the fire: a novel]. Kyiv: Ukr. pismennyk, 1994.

Shostak, Olha. Dosvid viiny v romani Dokii Humennoi „Khreshchatyi Yar” [The experience of war in D. Humenna’s novel „Khreshchaty Yar”]. Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho universytetu imeni Ivana Ohienka. Vypusk 40 (2015): 44–48.

Sim lystiv Ulasa Samchuka do Yevhena Malaniuka [Seven letters from Ulas Samchuk to Yevhen Malanyuk. Suchasnist, no. 3–4 (1996): 140–144.

Stekh, Marko Robert. A shcho zh dali? Kontury nenapysanykh rosdiliv „Mertvykh bilshе nema” [And what's next? Outlines of unwritten sections „The dead are no more”]. Kurier Kryvbasu, no. 260–261 (2011): 336–340.

Zakharchuk, Iryna. Druha svitova viina: dosvid istorii – dosvid literatury [World War II: the experience of history – the experience of literature]. Slovo i Chas, no. 6 (2007): 15–24.

Kachurovskiy I. Because deserters are immortal. Doncaster, Victoria, 1979.

Олеся Стужук

Olesia Stuzhuk

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка

національної академії наук України

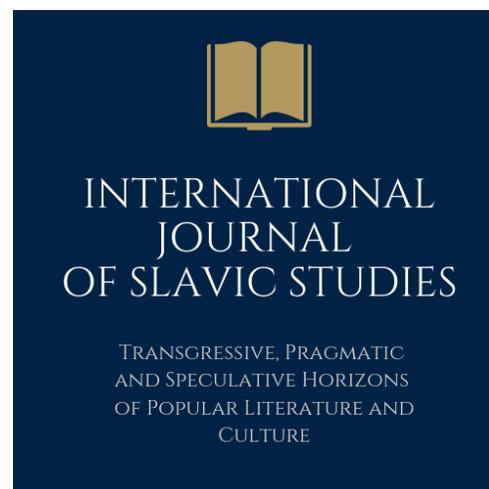
Shevchenko Institute of Literature

of the National Academy of Sciences of Ukraine

o.stuzh@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7591-581X

<https://doi.org/10.34768/4VTM-BD03>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Мемуарна проза у воєнній літературі російсько-української війни

Memoir prose in military literature of Russian-Ukrainian war

Abstract

Lately in Ukrainian literature many texts appeared about of Russian-Ukrainian war. War is actual in a literary process, she is in works of writers that did not participate in war as fighters, also as proses, poetries and dramas of combatants. Prose of combatants is examined in this article. Many authors prefer the genre of diary. But only little part of authors really conducted a diary on this war. Most authors were written in social networks. Returning from war, they used written in social networks, as basis for books. For all authors the books of that we studied, there are receptions of fiction in memoirs. We came in to the conclusion, that new memorialists modernized the genres of diary and remembrance.

Keywords: faction, military exploitation, memoirs.

Ключові слова: фекшн, комбатантська проза, мемуаристика, щоденник, нотатки, спогади.

За останні роки в українській літературі з'явилося багато творів про російсько-українську війну. Війна є актуальною у літературному просторі, вона присутня у творах письменників, поетів які безпосередньо не брали участі у воєнних діях (Сергій Жадан, Лбов Якимчук та ін.), а також у вигляді комбатантської прози й поезії. У цій розвідці ми розглянемо саме сегмент комбатантської прози на прикладі мемуаристики.

У період, коли грамотність була рідкістю, описи, а інколи й осмислення, воєн і їхніх наслідків здійснювали літописці й хронографи. Літопис – це історико-літературний твір, у якому фіксувалися події, що відбулися протягом певного відтинку часу: народження, смерті, побудова культових споруд тощо, а також перебіг воєн або збройних сутичок. Зазвичай літописець відсторонено фіксував факт, що відбувся:

„В лѣ(то) [6535 (1027)]. Родися третии с(ы)нь Ярославу, и нарече имя ему С(вя)тославъ.

В лѣ(то) [6536 (1028)].

В лѣ(то) [6537 (1029)]. Мирно лѣ(то)“²⁶⁵.

Як бачимо, зафіксовано факт народження, про 1028 рік інформації не знайшлося, а в 1029 році рік видався мирним. В іншому уривку, про святого Антонія, спостерігаємо таку картину:

„Антонии же приде Кыеву, и мышляше кдѣ жити, и походи по монастыремъ, и не возлюби, Б(ог)у не хотящу, и поча ходити по дѣбремъ и по горамъ, ища, кдѣ бы ему Б(ог)ъ показаль, и приде на холмъ, идеже бѣ Ларионъ пещеру ископаль, и възлюби мѣстыце се, и вселися в онъ, и нача молитися Б(ог)у со слезами г(лаго)ля: „Г(оспод)и, утверди мя в мѣстыцѣ семъ, и да будеть на мѣстыци семъ бл(а)г(осло)в(ε)ние С(вя)тыя Горы и моего игумена, иже мя постриглъ”. И поча жити ту, моля Б(ог)а, яды хлѣбъ сухии, и того чересъ д(ε)нь, и воды в мѣру вкушая, и копая пещеру, и не дадя собѣ покоя ни д(ε)нь ни ношь, въ трудѣхъ пребывая, въ бѣдѣни и въ м(о)л(и)твахъ“²⁶⁶.

З часом нарація літописів змінюється, з’являються нові літературні жанри, події „дублюються” у фольклорних жанрах.

Загалом, звична картина розвитку і з’яви літератури про війну наступна: художня література, мемуаристика. Як правило, в художній літературі працювали професійні письменники, з бойовим досвідом, або й без нього (наприклад, Олесь Гончар, Юрій Дольд-Михайлик), а мемуари писали відомі воєначальники й прославлені воїни. Війни, європейські зокрема, провокували появу величезної кількості художньої і мемуаристичної літератури. Зазвичай, послідовність з’яви такої літератури була наступною: поезія на події реагувала миттєво, тож першими з’являлися вірші навіть у розпал сутичок і бойовиськ. Прозу й мемуари оприлюднювали значно пізніше, коли знаходився час на осмислення. Інколи частково події, пов’язані з війною, фіксували в діаріушах, щоденниках, як, наприклад, у „Діаріуші щоденному” Пилипа Орлика.

²⁶⁵ *Lietopis po Ipatievskomu spisku*. Polnoie sobranie russkikh lietopisiei. Ipatievskaja letopis, Izdanie vtoroe, S.-Peterburg 1908, s. 96.

²⁶⁶ Там же, s. 102.

З доступністю освіти, а також із науково-технічним прогресом, література про війну стала доступніша у формах поезії і малої прози в розпал воєн, а в другій третині 20 століття – в повному обсязі (тобто, в усіх формах) навіть під час воєнних дій.

В українській літературі багатий досвід описування різноманітних воєн. У 20 столітті утворилася ситуація, коли українці під час обох світових воєн воювали по різні боки й за різні держави. Й ці українці залишили спогади з якими на материковій Україні змогли познайомитися тільки у 90-х роках через жорстку радянську цензуру. Власне, через доступність інформації завдяки інтернет мережі, така ситуація не повториться у демократичних культурах.

На даний час література про війну складається з художньої літератури (прози й поезії, драматургії) і мемуаристики. У цій розвідці ми розглянемо тільки прозу, залишимо поезію віршознавцям.

Формально, комбатантська проза належить до історичної літератури, однак, традиційно, в історичному романі, повісті тощо описують події, що відбуваються у віддаленому минулому, їх детально вивчено за різними джерелами й осмислено. У нашому ж випадку ми маємо літературу, яка з'являється буквально під час війни й у цій прозі фіксується досвід комбатанта, тож це явище потребує власної назви. Термін „комбатантська” практично є характеристикою автора і є завуським, оскільки не охоплює і великий шмат книжок, написаних волонтерами. Ми пропонуємо на позначення прози про війну, написаної ветеранами, бійцями й волонтерами вживати термін фекшн.

Література фекшн (англ. *faction*). В англійській мові існує слово *faction*, що на українську перекладається як фракція. Літературний термін *faction* складається з двох слів: *fact* і *fiction*; його значення: „текст, у якому, наряду з вимислом, присутні реальні особи й факти”²⁶⁷, фекшн розглядають як підвид історичної літератури в якому події відбуваються не у віддаленому минулому, а, практично, тут і зараз²⁶⁸.

²⁶⁷ *Faction*. Tryb dostępu:

https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/957333?fbclid=IwAR37jup691gosfJhJexG5Q5bEHVEXxwroCDbDP_ffL6qjqv28PNQGIUhVmU [dostęp: 19.01.20].

²⁶⁸ *Faction*. Tryb dostępu: https://alchemipedia.blogspot.com/2010/05/faction-literary-term.html?fbclid=IwAR2A6DPj2Fym7d0N_TECloviEcTqYrDb50SY2aypa10mi1cgJEzWn6iTxmw [dostęp: 19.01.20].

Мемуаристика в літературі є метажанром і характеризується публіцистичним або хронікальним викладом особою, яка була учасником описуваних подій. До її різновидів належать щоденник, нотатки, епістолярій, спогади, життєпис, атобіографія тощо. Нас цікавлять ті терміни, якими найчастіше користуються автори, а це: щоденник, нотатки (нотатник) і як додатковий – термін „спогади”.

Власне спогади – є буквальною перекладом французького *mémoires* і є синонімом до терміну мемуари, тобто авторське письмове свідчення про події, учасником або свідком яких він був.

Щоденник – „літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася”²⁶⁹.

Нотатки. За Валерією Пустовіт, „особливістю цієї форми є відносність хронології, нерегулярність записів, фрагментарність, епізодичність, різка зміна ракурсу зображення тощо”²⁷⁰.

Загалом література про війну є строкатою, насичена різними жанрами: Валентина Розуменко „Нескорені: інтерв’ю з Героями АТО”, Мартин Брест „Пехота”, „Пехота 2. Збройники”, Горький Лук „Так воювать ніззя”, Микола Ніколаєв „Щоденник непрофесійного військового”, Дмитрій Якорнов „То АТО. Дневник добровольця”, Назар Розлуцький „Нотатник мобілізованого” та ін.

Як видно навіть із назв, література про війну багатомовна, її пишуть українською російською мовами, навіть суржиком. Є видання одного твору двома мовами, наприклад, „Позивний “Шульга””, Олександра Суркова.

Варто зазначити ще одну характерну ознаку цієї літератури: самоцензурованість. Ось як про це пишуть автори:

„В отдельных эпизодах часть сведений умалчивается или искажается с целью соблюдения конспирации, защиты информации о местонахождении и боевых задачах подразделений и лиц в условиях АТО.

²⁶⁹ Shchodennyk, *Literaturoznavchy slovnyk-dovilnyk*, Kyiv 1997, s. 745.

²⁷⁰ V. Pustovit, *Ukrainska pysmennytska memuarystyka 19 stolittia: natsiietvorchyi dyskurs, dys. ... d-ra filol. Nauk* : 10.01.01, Luhansk 2010, s. 97-98.

Также с целью защиты чести и достоинства каждого, о ком идет речь в повествовании, и во избежание судебных исков от описанных ли все имена, за редким исключением, упоминаются в виде инициала с точкой (например, С.), воинские звания и большинство должностей в тексте отсутствуют. Абсолютно все лица в звании выше солдата, от младшего сержанта до генерала, указаны как „насяльник”. Им может быть и командир батальона, и начальник канцелярии, и медик, и зампотех. <...> Это, конечно, вносит некоторую путаницу, но зато никто из описанных лиц не может утверждать, что именно о нем или о ком-то другом, ему знакомом, идет речь”²⁷¹.

Також тексти часто двомовні (переважно в діалогах) і з нецензурною лексикою, фактично – усні історії:

„Переживать по поводу каждого мужика с запором. Я: „да он только зашел в туалет!” Напарник: „Бля, да він там вже півгодини сидить, давай їбанем”. У большинства мужиков в туалете, слышащих щелчек предохранителя вместе с такими словами, реакция была: „Пішли нахуй, підараси йобані!” - универсальный пароль, как я понял за ночь”²⁷².

Або:

„- Приве-е-ет!

- Привіт!

Обіймаємось.

- Давай переставим одну лавочку напротив другой!

- А так можна?

- Мы потом назад все вернем”²⁷³.

Є тексти суцільно написані суржилом з вкрапленнями літературної української мови:

„- Связь наприклад.

²⁷¹ D. Yakornov, *To ATO. Dnevnik dobrovoltsa*, Kharkov 2016, s. 3.

²⁷² Там же, s. 302.

²⁷³ M. Petrenko, *Spokiinoi nochi*, Kharkiv 2019, s. 288.

- Коли це зв'язісти зв'язь робили? Вони роблять тіко біспарядкі. Це від вас у мене лише сотрясеніє мозга та заїканіє зникло, а від них ізжога та мізантропія. Провода ісходять від зв'язістів, а не входять в них. Зв'язістам не дрїт треба, а регулярна пізюля та триразове харчування на день.

Танкісти одобрітельно загукували.

- А ну пізданіть ще раз з танку. Може заїканіє повернеться та табліца умноженія в голові восстановицца. Я, як врач, знаю, що такі випадки бували.

- А сам пиздани.

- Скудов?

- Зчередини. Лізь в машину. Але то вже вісімсот метрів дроту буде.

От жеж хитрі, курво! Але краще віддати проволоку танкістам, ніж зв'язістам.

Пи-и-издиць!..

- От бачиш. Ізнутри танка праблема виглядає по іншому. Треба на праблему дивитися з середини, а не тіко зовні. – каже старший. – Так шо там з дротом?

Філософи вухасті.

Не, так ваювать ніззя”²⁷⁴.

Більшість авторів воєнної мемуаристики віддають жанрову перевагу щоденнику. Однак, під впливом соцмереж, де більша частина й фіксувала свої враження, друковані варіанти значно змінили сталу чи класичну форму щоденника, а окремі твори, марковані як щоденник, належать іншим жанрам мемуаристики.

Найперше, ці твори присвячено короткому відтинку часу, найчастіше це 2014-2016 роки, тобто, найважчі бої, формування боєздатного війська тощо.

Тепер щодо структури. Наприклад, уже цитований тут „То АТО. Дневник добровольца” Дмитра Якорнова, складається із розділів, хоча автор зазначає: „Меня зовут Якорнов Дмитрий, 35 лет, Киев. Начинаю писать этот дневник 05.02.2015, чтобы

²⁷⁴ Horkyi Luk, *Tak voiuvat nizzia*, Kyiv 2019, s. 45.

рассказать правду про эту мобилизацию, АТО и прочее, что увижу”²⁷⁵, і в тексті є хронологія, але Д. Якорнов розбиває датування на глави, даючи їм назву за місцем, де відбуваються фіксовані події: От автора, Дневник добровольца, Учебка в Десне, Госпиталь, F.A.Q. по мобилизации, Учебка (продолжение), Записки недоразумения (Киев-Десна), Дневник добровольца (Чернигов), Где-то на просторах Украины, АТО, О помощи блокпостам, Байка из АТО, Дневник рядового Пушистика, Послесловие. У свою чергу, наприклад, у главі Дневник рядового пушистика з'являється вставна частина „Отчет о приятном + Байки из АТО”.

Можна відзначити певну белетризацію подачі щоденникової інформації, а в тому, що це щоденник – жодних сумнівів, автор сумлінно публікував ці дописи у фейсбуці, допоки це не викликало конфлікт із командуванням. У книжку увійшли тільки ті дописи, які публікувалися до заборони, згодом ситуація владналася, Д. Якорнов продовжив дописувати на ФБ, однак, за його ж словами: „произошли другие события, и стал я писать, как и раньше... Хотя, если честно, как раньше уже не получается. Понимая, сколько неприятностей и стресса можешь получить в результате своей „писанины”, подспудно сглаживаешь углы, умалчиваешь, искажаешь...”²⁷⁶.

Подібна белетризація є і в „Щоденнику непрофесійного військового” Миколи Ніколаєва. У 80-х роках 20 століття автор щоденника служив в Афганістані, а точніше – воявав в Афганістані у складі радянського військового угруповання. Тож, грім розбивання на глави (Передмова, Повістка, Офіцери?!, Тучин, Полігон („Бродяга”), Широкий Лан, Початок, Сартана, Мар’їнка, Інтернат, Арчі, „Круг” Мар’їнка, Вихід, Про себе), текст оздоблено авторськими малюнками, вміщено підбірку фотографій. Крім цього, автор вводить у книжку окремі дописи зі свого афганського щоденника, з одного боку це хороший прийом для того, щоб побачити наскільки змінилася українська армія, з іншого – паралелізація подій конфліктів, ініціаторкою яких була Росія, як би вона не називалася: Союз радянських соціалістичних республік чи Російська Федерація.

„29.05.1986, Пули-Хумри, Афганістан

спогади

²⁷⁵ D. Yakornov, *To ATO. Dnevnik dobrovoltsa*, Kharkov 2016, s. 7.

²⁷⁶ Там же, s. 395.

“Рота, падйом!” Ненавиджу цю команду. Швидко одягаємося та шикуюємося перед казармою – модулем. Ротний вказує командирам взводів сектори пошуку, рушаємо прочісувати територію. Виявилось, що три години потому із піхотного полку, який знаходиться за 2 км по долині, зник боець. Спочатку його шукав взвод, потім рота, потім батальйон. Тепер задіяли і нашу 59 автобригаду. Шукали майже до ранку, нічого, просто така собі нічна прогулянка – по автомобільному звалищу, нищпорили між купами іржавого заліза та рамами вантажівок під противний регіт шакалів. Я дуже боявся наступити на кобру, їх тут безліч, тому перед кожним кроком розгортав пісок перед собою довжелезноюалюмінієвою трубкою від КамАЗівського компресора. Звісно, уже і не лягали. Прямо зі звалища вирушили в парк на шиккування.

Про долю зниклого дізнались майже за півроку. Хлопець втік від дідовських знущань. Потрапив до загону польового командира Ахмад-Шаха. Прийняв Іслам став інструктором зі стрільби, ходили чутки, ніби був у великій довірі самого Ахмад-Шаха. Але був обміняний на полоненого американського військового радника. Пізніше його судили в Ташкенті.

07.08.2015, селище Черненко “Отшельнік”

00:10

Перші жертви в батальйоні. У розвідувальному взводі під час побутової сварки від вогнепального поранення загинув розвідник. Ще одного поранено. Стрільня взяли під варту. Звісно, подробиць ніхто не розповідає. Та, гадаю, без горілки не обійшлося²⁷⁷.

Авторське визначення „щоденник” зробив і Максим Петренко власній книжці „Спокійної ночі”. В анотації вказано, що це роман-щоденник, що не є правдою і це спростовує сам автор у розділі „Від автора”:

„Ця розповідь має початок ввечері 26 червня 2014 року. <...>

Основною стала переписка, яка зберігалася на серверах глобальної мережі. Вона допомогла не піддатися неправдивим спогадам, що з'являються з часом у кожного.

²⁷⁷ Nikolaiev M., *Shchodennyk neprofesiinoho viiskovoho*, Zhytomyr 2019, s. 59-60.

У реконструкції подій мені допомагало багато бійців. Інформацією, зауваженнями, уточненнями”²⁷⁸.

Отже, маємо інтернет-листування і відтворення подій. Власне, текст зверстано, як ФБ сторінку, з використанням смайликів, тільки розбиту листуванням із месенджера, а подекуди – листуванням із фотографіями:

„19.38

You are okay?))

20.21

Угу)

Відпочиваю перед чергуванням нічним)

Казали, що нас офіційно прослуховують.

20.27

))

Тааааа... можеш подробиць не писати) просто, що все ок)

Доречі, було нескладно здогадатися, де ти)

<...>

04.06.2014

3:40

Волнуемся! Пишут, что вас штурмуют ☹

12:10

Ні, основну базу не штурмували.

Тільки вогонь по безпілотнику потужний ми вели вночі, напевно в усій окрузі чутно було

²⁷⁸ Petrenko M., *Spokiinoi nochi*, Kharkiv 2019, s. 3.



Фух!!



З інтернетом проблеми були, щойно налагодилось

Годуть навіть краще, ніж під Києвом)

Фото позавчорашнє. Не пролазило мережею.

[Фотографія – О. С.]



Класс))) сурьезный!!! обосрацо)

не тяжелый обвес?



Нормальний. Близько 20 кг, лише спати у такому незручно

<...>

Вранці командир взводу відібрав групу і вони пішли на вихід за межі бази.

В АТЦ ми почали активно користуватися виданими нам котелками. Після їжі підвішуємо їх у розташуванні на натягнуті для сушіння білизни капронові нитки”²⁷⁹.

Таким чином, ми отримаємо наступне, в основу книжки покладено листування (здається, це єдиний випадок у військовій літературі, коли основою і структурою книжки про сучасну російсько-українську війну, став епістолярій), є розлогі пости-спогади, тож жодним чином книжка не є щоденником, хронологічний принцип – не принцип записок, листування. Роман – це жанр художньої літератури, з белетризації у „Спокійної ночі” є хіба що розбивка на глави (0. Мить на вулиці Миру, 1. Майдан, 2. Тренування, 3. Ізюм – АТЦ, 4. Слов'янськ, 5. Повернення, Післямова), та й риси художності відсутні. Ми вважаємо що „Спокійної ночі” належить до жанру спогадів.

²⁷⁹ Там же, с. 138-140.

Ще варто сказати за назву. В українській мові існує скалькована з російської форма „спокійної ночі”, її український відповідник – „добраніч”. М. Петренко обігрує в назві 2 значення:

„21:06

Вдома)

Просто падаю від втоми.

21:11

Дякую за цілий день)

21:12

))

21:41

Я наче і не втомився, але спати хочеться)

21:42

Я дуже втомилася.

Спокійної ночі, якщо ідеш спати)

22:09

Так, все ж таки іду спати

Мало спав останнім часом, і багато вражень сьогодні))

Спокійної ночі)

22:09

Спокійної ночі

Ця ніч дійсно спокійна. Перша спокійна за багато-багато ночей.

Мені не сниться війна. Лише хороше²⁸⁰.

Крім того, за усними свідченнями автора, на фронті це прощання так само має подвійне значення: добраніч і спокій.

Чітко в жанр і нотаток, і спогадів влучив Назар Розлуцький, кандидат історичних наук, із книжкою „Нотатник мобілізованого”. Однак, і в нього не обійшлося без новацій.

Нотатник складається з окремих розповідей які мають не тільки заголовки, а ще й підзаголовки, а також віршований епіграф: Вступ, Початок. Повістка, Перше знайомство з армією: рівненська „учебка” (а також короткий опис отриманого мною армійського обмундирування та майна), Навчання на рівненському полігоні, Люди, побут і думки (останні безтурботні часи в армії), Яворівський полігон (про сухпайки, отримання нової спеціальності, навчання, побут, хворобу і все інше), Приїзд у Запоріжжя. Бойове злагодження, Приїзд в АТО і таборування, Бойові чергування. Перше бойове завдання (а також розповідь про те, як я почав освоювати нові військові спеціальності та як наша батарея отримала свій легендарний позивний), Бойові дії у серпні 2015-го (про різні пригоди, археологічні розкопки і несподіваний прихід слави), Чак Норріс і ОБСЄ, Премія і перша відпустка (а також розповідь про волонтерське постачання і про те, як ми в армії заснували бібліотеку й організувати поетичний вечір), Новий комбат і аватари (а також про прізвиська у нашій батареї), Підготовка до зими: будівництво бліндажів, Дрова, свята і кухонна ревізія (або що ми робили у жовтні 2015 року), Наші хвостаті бійці (песики та котики), Початок зими (про розвантаження дров, експропріаці майна зі штабу бригади, мої нагороди та про те, як Чак Норріс сепарів ловив), Зимова відпустка та повернення (про те, як я потрапив у бліндаж 2-го розрахунку, моїх нових сусідів, гігієну в АТО та Мікромайора), Монотонність служби (про УБД, зарплати, культурні заходи та нудьгу, а також мої роздуми про потребу воювати за Донбас), Весна і спорт (тренажер, волейбол, змагання, демобілізація 4-ї хвилі, поява контрактників), Поїздка на КСП (а також роздуми про страх і нудьгу), Пригоди на КСП (облаштування, проживання, чергування, стосунки з тамтешніми бійцями), Поновлення бойових дій: дембельський акорд „Белки” (і знову про аватарів – цього разу востаннє), Додому! Додому! (повернення в Запоріжжя, заключні пригоди та демобілізація), Останній день служби, Післямова.

²⁸⁰ Там же, s. 309.

Власне, у заголовках і підзаголовках – короткий виклад змісту книжки, а також відбулася фіксація специфічної лексики, що утворилася за час війни – аватар, сепар.

Щодо віршованих епіграфів. Це вірші автора нотаток. Для прикладу, наведемо епіграфи двох останніх глав – Останній день служби й Післямови:

„Ніхто не знає, як працює любов,
з яких рухів вона народжується, з яких розмов,
з якої виймається радості, з якої вини.
Але вона працює, спробуй її зупини.
Тонко-тонко проходячи між вен,
ледь торкачись лезом імен,
виснучи в порожнечі,
не маючи опертя,
за крок від смерті,
за крок від життя”²⁸¹.

„Політика – це далі жити в своїй країні.
Любити її такою, якою вона є насправді.
Політика – це знаходити слова: важкі, єдині,
і лагодити все життя небеса несправні.
Політика – це любити тоді, коли лякає
саме слово любов, коли не шкодують бранців.
Релігія – це відчути на дотик, своїми руками,

²⁸¹ Rozlutskiy N., *Notatnyk mobilizovanoho*, Kyiv 2018, s. 223.

Як знімаються шви із того, кому не давали шансів.

Релігія – це телефони, зроблені в Китаї,
це священники з простреленими паспортами.

Війна, мов сука, вигодовує щенят, яких їй підкидають,
назавжди роблячи їх сестрами та братами.

Твої брати з грізними позивними.

Твої поети з недописаними віршами.

Земля з гарячим камінням лежить під ними.

Апостоли за ними стоять з книгами і ножами”²⁸².

Ще однією новацією Н. Розлуцького стало додавання, як ілюстративного матеріалу, крім фотографій, скрінів постів, що стосувалися тієї чи іншої події у житті автора або виклад його політичних поглядів. Так, у главі про початок зими йдеться про урочисте шикування до Дня Збройних сил України, глава ж починається скрінами дописів від 5 грудня 2015 року й 6 грудня 2015 року: „На сьогоднішньому урочистому шикуванні з нагоди 24ї річниці від створення Збройних Сил України узнав чимало приємних новин: - що моє звання уже не солдат, а сержант <...>”²⁸³, „Значиться, помилочка вийшла. Не сержанта – поки тільки молодшого сержанта”²⁸⁴.

Отже, констатуємо, що нові автори-мемуаристи модернізують жанри щоденника, спогадів і нотаток.

Підбиваючи підсумки, хочеться зазначити, що проза написана ветеранами, бійцями й волонтерами є своєрідною літературою *military exploitation*. Ця література в популярній формі, переважно художній, продукує ідеї, які мотивують під час воєн, і є своєрідною реабілітацією для тих, хто з війни повернувся. Це явище досить поширене у світі,

²⁸² Там же, с. 229.

²⁸³ Там же, с. 141.

²⁸⁴ Там же, с. 142.

наприклад, у США, де воно, власне і з'явилося, - це комерційні видання з нескладним сюжетом й оспівуванням маскулінності, в РФ – явище перетворилося на кадавра „можем повторить” і теж у художній площині, в Україні ж література *military exploitation* стала літературою фекшн.

Література:

Faction. Tryb dostępu: https://alchemipedia.blogspot.com/2010/05/faction-literary-term.html?fbclid=IwAR2A6DPj2Fym7d0N_TECIoviEcTqYrDb50SY2aypa10mi1cgJEzWn6iTxmW [dostęp: 19.01.20].

Faction. Tryb dostępu: https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/957333?fbclid=IwAR37jup691gosfJhJexG5Q5bEHVEXxwroCDbDP_ffL6qjqv28PNQGIUhVmU [dostęp: 19.01.20].

Horkyi Luk, *Tak voiuvat nizzia*, Kyiv 2019, s. 45.

Lietopis po Ipatievskomu spisku. Polnoie sobranie russkikh lietopisiei. Ipatievskaia letopis, Izdaniie vtroe, S.-Peterburg 1908, s. 96.

Nikolaiev Mykola, *Shchodennyk neprofesiinoho viiskovoho*, Zhytomyr 2019, s. 59-60.

Petrenko Maksym, *Spokiinoi nochi*, Kharkiv 2019, s. 288.

Pustovit Valeriia, *Ukrainska pysmennytska memuarystyka 19 stolittia: natsiietvorchyi dyskurs*, dys. ... d-ra filol. nauk : 10.01.01, Luhansk 2010, s. 97-98.

Rozlutskyi Nazar, *Notatnyk mobilizovanoho*, Kyiv 2018, s. 223.

Shchodennyk, Literaturoznavchyi slovnyk-dovilnyk, Kyiv 1997, s. 745.

Yakornov Dmitrii, *To ATO. Dnevnik dobrovoltsa*, Kharkov 2016, s. 3.

Izolda Kiec

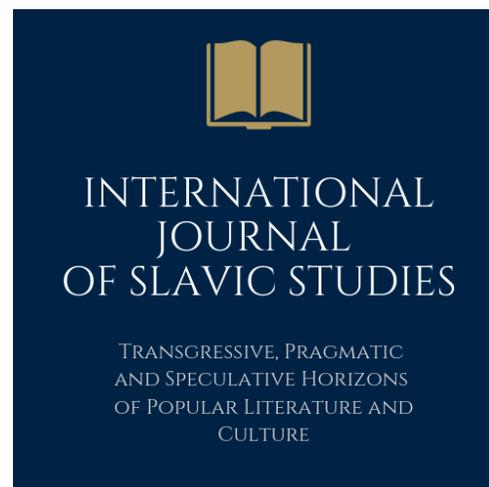
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki

izolda.kiec@uap.edu.pl

ORCID: 0000-0001-7715-1550

<https://doi.org/10.34768/E05S-1671>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Just Like a Woman. Bob Dylan o kobietach i mężczyznach

Just Like a Woman. Bob Dylan about women and men

Abstract

The starting point to consider is the story of one of Bob Dylan's most famous songs dedicated to a woman, but – what the author of the article is trying to show – above all defining men of the sixties generation. It is situated between the traditionally understood role of a man – a warrior and conqueror, and a new man, whose image will be born with the victory of the second wave of feminism in the 1970s. It is called the generation of Boys from the Rain (inspired by Dylan, but also Jerzy Szaniawski's Dreams Theatre), The Savages (according to Robert Bly) or – bards, for whom the song is a drug, a substitute for femininity, the only companion follow in their wake. An image of a new woman from a non-feminist perspective is shown – it's an evil woman who is the heroine of the Polish equivalent of Dylan's song – Andrzej Bianusz's *Jak to dziewczyna* [*Like a girl*].

Keywords: song, bard, Bob Dylan, masculine, feminine

Słowa kluczowe: piosenka, bard, Bob Dylan, męskość, kobiecość

Dziś wieczór nikt nie skarży się

a jednak mnie otacza deszcz

wiadomo o niej tu

że ma nowych strojów w bród

ale wstążki się poodrywały już

od jej loków i diadem jej spadł

Ona trwa jak to kobieta, o tak

i kocha jak to kobieta, o tak

i dba jak to kobieta

ale lka jak dziewczę, co ma dziewięć lat

Z Marią Joanną dobrze mi
chyba mnie w objęcia weźmie dziś
a jej – nie pochwali nikt
dopóki wierzy w mit
i nie przekona się, że uwielbia blichtr
tylko perły, eter i kwas

Ona trwa jak to kobieta, o tak
i kocha jak to kobieta, o tak
i dba jak to kobieta
ale lka jak dziewczę, co ma dziewięć lat

Lało od pierwszego dnia
mnie z pragnienia trafiał szlag
więc zjawiłem się
klątwa bezlitosna trwa
dręczy nocą i za dnia
czas wycofać się
przestać męczyć się
chyba jasne, że

Po tamtym został kurz
chyba bądźmy przyjaciółmi już

gdy znów nas zetknie los
zataj, proszę, to
że kiedyś dawno znałaś tego, co
tak łaknął, a to był twój świat

Ty grasz jak to kobieta, tak jest
i kochasz jak to kobieta, tak jest
i dbasz jak to kobieta
ale łkasz jak dziewczę, co ma dziewięć lat²⁸⁵

Konteksty

Just Like a Woman – piosenka Boba Dylana, nagrana po raz pierwszy w 1965 roku i zamieszczona na albumie *Blonde on Blonde*, który ukazał się w maju roku następnego, należy do najbardziej znanych, ale i – ponoć – najbardziej kontrowersyjnych oraz zagadkowych utworów pieśniarza. Pierwsza zagadka zawiera się w pytaniu tłumacza Filipa Łobodzińskiego: „czy rzecz o kobiecie, czy o trawce?” (314). Dylemat ów widoczny jest w decyzjach tłumaczy – Łobodziński opowiada się po stronie „trawki” („Mając na względzie atmosferę całej płyty *Blonde on Blonde* [...], tłumacz postawił na używkę”, 314). Autorzy wcześniejszych przekładów – między innymi Jerzy Menel i Marek Zgaiński – wybrali kobietę. Być może dlatego, że towarzyszą piosence konkretne konteksty i odczytania biograficzne, które stanowią kolejne pole spekulacji. Mianowicie adresatką tekstu Dylana miała być Edie Sedgwick, amerykańska modelka „Vouge’a” i „Life’a” oraz aktorka, występująca w latach sześćdziesiątych w filmach Andy’ego Warhola (także jego partnerka, nazywana nawet „panią Warhol”), pochodząca z dość ekscentrycznej rodziny artystów, alkoholików i dewiantów. Po rozstaniu z Warholem Sedgwick zamieszkała w hotelu Chelsea, gdzie poznała Boba Dylana – i właśnie wtedy – jako jego muza i kochanka – miała go zainspirować do napisania *Just Like a Woman*, a nawet całego albumu *Blonde on Blonde*. Tuż po rozstaniu z Dylanem Edie wdała się w głośny romans z jego

²⁸⁵ B. Dylan, *Jak to kobieta*, w: tegoż, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, wybór, przekł., komentarze i postłowie F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 125-126.

przyjacielem i współpracownikiem Bobem Neuwirthem. Uzależniła się wówczas od narkotyków (od których i wcześniej nie stroniła), kilkakrotnie leczyła się w szpitalach psychiatrycznych. Zmarła w wieku 28 lat (w 1971 roku) z powodu przedawkowania narkotyków i alkoholu. Pozostała legendą swojego czasu, nowojorskiej bohemy lat sześćdziesiątych, utrwaloną w piosenkach (Edie Brickell i zespołu The Cult), w wierszach (Patti Smith), w filmie *Factory Girl* (2006) George'a Hickenloopera (w jej postać wcieliła się Sienna Miller).

Pełna zrozumienia dla dylematu tłumaczy, na poziomie interpretacyjnym chciałabym jednak unieważnić owo pytanie – kobieta czy narkotyk? – ponieważ dwa te odczytania nie wykluczają się; na poziomie symbolicznym, a nawet stylistycznym są tożsame: kobieta jak narkotyk albo narkotyk jak kobieta (tutaj nie ma wyboru: czy, jest wyłącznie porównanie: jak; zatem: nie kobieta czy trawka, lecz kobieta jak trawka). Ta – nawet jeśli nienazwana wprost (z użyciem przysłowka ‘jak’) analogia – brzmi w dziesiątkach piosenek głównie rockowych (choćby w *Brown Sugar* Rolling Stonesów oraz *Golden Brown* Stranglersów; a w rodzimej wersji: w *Andzi* Oddziału Zamkniętego, *Zapachu kobiety* Felicjana Andrzejczaka, *Zielonych ustach* Grzegorza Ciechowskiego; co ciekawe, wraz z emancypowaniem się kobiet, także w muzyce popularnej, pojawia się wersja odwrócona tej figury – mężczyzna jak narkotyk, na przykład w piosence *Never Be the Same* Camili Cabello); obejmuje całość tekstu jako porównanie homeryckie, rozbudowane, zawłaszczające wypowiedź. Kobieta odurza, uzależnia jak narkotyk, ale też – jak narkotyk – przejmuje władzę. Co w przypadku tej koncepcji, którą chcę zaprezentować, a która wprost odnosi się do nowej relacji kobiet i mężczyzn w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, jest szczególnie istotne. Po władzę – dotychczas przynależną światu mężczyzn – sięgają kobiety. Uprawiana dotąd sztuka łagodzenia braków zostaje zastąpiona wzajemnymi oskarżeniami.

Potwierdzeniem tej nowej poniekąd relacji jest kolejny wątek związany z piosenką *Just Like a Woman* (i z tematem podjętym w tym tekście): oskarżenia Dylana o mizoginizm. Miało to miejsce w 1971 roku, kiedy amerykańska pisarka i feministka Marion Meade opublikowała na łamach „New York Timesa” artykuł *Does Rock Degrade Woman?*, w którym – wychodząc z pozycji fanki muzyki rockowej – zaatakowała twórców, którzy w sposób przedmiotowy traktują kobiety – dostało się między innymi Elvisowi, Stonsom, Beatlesom, Cohenowi, a nawet Joan Baez, która podczas Woodstocku zbyt wiele ponoć mówiła o własnym mężu. Dylana potraktowała Meade w mocnych słowach, pisząc, że „każdą kobietę traktuje jak sukę”, a w

interesującej nas piosence definiuje kobiecość za sprawą obelżywych sformułowań, takich jak: hipokryzja, histeria, chciwość i jęklliwość; w finale demaskując swój protekcyjny stosunek wobec bohaterki utworu, ukazanej jako mała zapłakana dziewczynka²⁸⁶. Być może nazbyt zainspirowana biograficznym kontekstem, autorka odniosła się wyłącznie do przedstawienia kobiety, pomijając wizerunek mężczyzny nakreślony w tym tekście. Gdy bowiem przyjrzeć się mu dokładnie, zarzuty Meade wydają się niesprawiedliwe, sformułowane zresztą w typowy dla drugiej fali feminizmu, bezpardonowy sposób. Ale przytaczam je dlatego, podobnie jak ów – według mnie pozorny – konflikt pomiędzy „kobietą i trawką”, by pokazać, że wieloznaczność tekstu *Just Like a Woman* polega nie na takim bądź innym obrazie kobiety (albo mężczyzny), ale na skomplikowaniu relacji, na ujawnieniu starcia praktyk kulturowych: maskarady kobiecości z odgrywanym publicznie performansem męskości.

Niemal pięćdziesiąt lat, jakie upłynęło od momentu publikacji artykułu Meade, przekonało nas wszystkich co do zasadności zarzutów środowisk skupiających głównie świadomych swojej społecznej roli mężczyzn, że refleksja kulturowa odwołująca się do płci (tak *sex*, jak i *gender*) obdziela zainteresowaniem niesprawiedliwie, bo niemal wyłącznie kobiety²⁸⁷. Uwaga badaczy przez długi czas zwrócona była głównie na nie. Jakby i w tym obszarze obowiązywało obiegowe stwierdzenie: że mężczyźni całe życie patrzą na kobiety, a kobiety całe życie patrzą na siebie. W niniejszym tekście spojrzę zatem na mężczyznę i być może okaże się, że *Just Like a Woman* wcale nie jest piosenką o kobiecie, lecz o... mężczyźnie właśnie.

Tak jak/ jak to – kobieta

Dylan nie wysiła się na własne definiowanie kobiecości. Samo „just like” – „tak jak”, „jak to” – jest sygnałem uogólnienia, sięgnięcia do stereotypu, do utrwalonego w zbiorowej wyobraźni mitu kobiety pozbawionej autentyczności, prowadzącej kempową grę pomiędzy sztuczną i

²⁸⁶ M. Meade, *Does Rock Degrade Woman?*, „New York Times” z 14 marca 1971, s. 13 [przekł. własny].

²⁸⁷ Zob. między innymi: S. Jones, *Y: o pochodzeniu mężczyzn*, przekł. M. Koraszewska, Poznań 2003; R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przekł. J. Tittenbrun, Poznań 1993; G. Dench, *Pocałunek królowny. Problem mężczyzn*, przekł. W.J. Popowski, red. naukowy przekładu H. Domański, Warszawa 1998; F. La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przekł. H. Serkowska, Warszawa 2014; P.G. Zimbardo, N.S. Coulombe, *Gdzie ci mężczyźni?*, przekł. M. Guzowska, Warszawa 2015; A. Majer, *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*, Gdańsk 2016; „Res Publica Nowa” wrzesień 2002, nr tematyczny *Wygnyany z Casablanki, czyli mężczyzna dzisiaj*.

sztucznością; wpatrzonej w siebie, zajętej nieustannym maskowaniem swojej prawdziwej twarzy. Jaka jest różnica między wywodzącym się z tradycji stereotypem – arią *La donna è mobile* (*Kobieta jest zmienna*) z opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego do libretta Francesca Marii Piavego z 1851 roku – a tym obrazem kobiety/ kobiecości, jaki ujawnił się u Dylana? Dotąd mianowicie, tak jak w pieśni księcia Mantui – zmienność była wpisana w stały wizerunek kobiety, była utrwaloną i akceptowaną sentencją, stworzoną w ramach androcentrycznej kultury. W połowie lat sześćdziesiątych mit się ucieleśnił: kobieta nie jest zmienną, kobieta się zmieniała. Wytworzony w ramach patriarchy stereotyp okazał się rzeczywistością. Sam Bob Dylan pisał w *Kronikach*:

W mediach do głosu dochodziły kobiety, które kwestionowały *status quo*. Niektóre skarżyły się, bo wmawiano im, że potrzebują równouprawnienia i na nie zasługują, a kiedy je uzyskały, zaczęły być oskarżane o to, że zbyt upodobniły się do mężczyzn. Niektóre chciały być nazywane „kobietami” po ukończeniu dwudziestego pierwszego roku życia. Niektóre dziewczyny i kobiety pracujące w handlu nie chciały być określane mianem „pań sprzedawczyń”²⁸⁸.

Pieśniarz, który tymczasem zdawał się jedynie obserwatorem tego zmieniającego się świata, porównał rewolucję obyczajową rozgrywającą się na jego oczach do atmosfery panującej w teatrze absurdu, konkretnie – w *Balkonie* Jeana Geneta, gdzie „świat jest gigantycznym burdelem, panuje chaos. Człowiek jest samotny i opuszczony w bezsensownym kosmosie”²⁸⁹. I w geście odcięcia się od terażniejszości bard dzieci kwiatów jednoznacznie identyfikował z tym, co dawne, z hierarchią przeszłości: „Obłądnie skomplikowany współczesny świat nie bardzo mnie interesował. Nie miał znaczenia. Nie pociągał mnie”²⁹⁰; „Moje piosenki też takie były. Nie podporządkowywały się współczesnym ideom”²⁹¹.

Dylana nie zajmuje analiza współczesnych zjawisk, zgłębianie prawdziwości stereotypów ani demaskowanie publicznych wyobrażeń kobiecości. Przyznając: „Nie miałem czasu na miłość”²⁹² – dystansuje się wobec kobiet. I najwyraźniej lekceważy ich nowe oblicze: „Źródłem lęku mogło

²⁸⁸ B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, przekł. M. Szuster, postłowie A. Stasiuk, Wołowiec 2014, s. 70.

²⁸⁹ Tamże, s. 71.

²⁹⁰ Tamże, s. 18.

²⁹¹ Tamże, s. 71.

²⁹² Tamże, s. 26.

być wszystko. Ja najbardziej bałam się tego, że rozstroi mi się gitara”²⁹³. To muzyka, piosenka – także nowe w owym amerykańskim świecie kontrkultury lat sześćdziesiątych, a przecież zanurzone w tradycji rodzimego folku, i rodzaju żeńskiego przecież – były jak narkotyk i dla Dylana mogły stanowić albo stanowiły substytut kobiecości. Pieśniarza interesuje zatem wyłącznie fantazmat kobiecości, taki, który umożliwi mu prezentację określonego wizerunku siebie – barda wciąż w drodze, którego ze względu na kontekst analizowanej piosenki nazwałam Chłopcem z Deszczu. Bez szczegółowych odniesień do postaci stworzonej przez Jerzego Szaniawskiego, ale nie bez analogii ze zrodzonym w męskiej wyobraźni Teatrem Snów, czego potwierdzenie znalazłam w słowach samego Dylana: „[...] piosenki były dla mnie czymś więcej niż rozrywką, były drogą do odmiennej percepcji rzeczywistości, do jakiejś innej, wolnej, republiki. Trzydzieści lat później historyk muzyki Greil Marcus nazwał tę rzeczywistość »rzeszpospolitą niewidzialną«”²⁹⁴.

Dygresja

Mamy w polskiej piosence odpowiednik Dylanowej kreacji – utwór *Jak to dziewczyna* z 1966 roku, z muzyką Stefana Rembowskiego i tekstem Andrzeja Bianusza (pierwsze wykonanie, Jerzego Połomskiego, zarejestrowano na longplayu z 1967 roku *Jerzy Połomski śpiewa*). Jego bohaterami są: młody muzyk (bard) i zrodzona ze słów jego piosenki zła dziewczyna:

To był ubogi, młody muzyk

Pustą miał kieszeń, pełną duszę

Stare pianino w domu miał

I na tym instrumencie grał

A raz, gdy zasiadł do pianina

Ze strun zrodziła się dziewczyna

²⁹³ Tamże, s. 70.

²⁹⁴ Tamże, s. 28.

Zrodziła się z piosenki nut
Z melodii, którą muzyk wiódł...

Mówiła mu, że kocha go,
Że nigdy nikt, że tylko on
La la la la la – jak to dziewczyna,
Że go tak bardzo było brak,
Że nie do wiary, że aż tak,
Mówiła mu – jak to dziewczyna.
Tuliła się do jego rąk
I w oczy mu patrzyła wciąż,
La la la la la – jak to dziewczyna.
Pokochał do utraty tchu
I w głowie zawróciła mu
Jak to dziewczyna,
Jak to dziewczyna...

Niestety, krótko trwa piosenka,
Nutki się kruszą, słowo pęka,
A kto się na miłości zna,
Wie, że ta jeszcze krócej trwa.
Ta miłość też nie była inna,
Rzuciła chłopca zła dziewczyna.

Tak czasem szczęścia komuś brak,

Nawet w piosence bywa tak.

Rzuciła go i poszła w świat,

Choć został cień i w sercu ślad,

La la la la la – jak to dziewczyna.

Mówiła, że już wielki czas,

Żeby z tym wszystkim skończyć raz,

Mówiła tak – jak to dziewczyna.

Mówiła, że to dość już trwa,

Że takich jak on wielu ma,

La la la la la – jak to dziewczyna.

Mówiła, że ma już go dość,

I porzuciła go na złość.

Jak to dziewczyna,

Jak to dziewczyna...

[...] ²⁹⁵

Przywołałam ten utwór, bo wyraźny, bardziej oczywisty niż w *Just Like a Woman*, jest w niej wizerunek złej kobiety – figury osamotnienia, a nawet samotności mężczyzny. Figury znikąd pomocy i zmiany kulturowej – nowego mężczyzny, a nie tylko kobiety nowej, ta bowiem odbija się tutaj w krzywym zwierciadle niefeministycznej perspektywy w momencie kryzysu relacji. W dramatyczny sposób nawiąże do tego obrazu Anna Saraniecka, która ponad

²⁹⁵ A. Bianusz, *Jak to dziewczyna*, cyt. za LP *Jerzy Połomski śpiewa*, Polskie Nagrania Muza XL 0367, 1967.

dwadzieścia lat później (w 1989 roku, gdy i *Just Like a Woman*, i *Jak to dziewczyna* będą *coverami* znajdującym się w repertuarze wielu wykonawców, reprezentantów kolejnych, coraz młodszych pokoleń²⁹⁶) napisze w utworze *Moja moc* przeznaczonym dla Renaty Przemyk: „Ja byłam głupia jestem zła”²⁹⁷. To dowód, że także w przestrzeni piosenki wciąż toczy się osławiona walka płci. Że każda ze stron ma szansę wyśpiewać swoje oceny i emocje, ale również – że stereotypy trzymają się tutaj wyjątkowo mocno.

Chłopiec z Deszczu

Robert Bly, autor znanej książki *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, zanalizował modele męskości w kulturze amerykańskiej drugiej połowy XX wieku. Pisał:

Od mężczyzny lat pięćdziesiątych oczekiwano, że będzie lubił piłkę nożną, że będzie agresywny, że będzie zawsze brał stronę Stanów Zjednoczonych, że nigdy nie zapłacze i że w każdej sytuacji będzie można na niego liczyć. W tym obrazie mężczyzny brakowało jednak przestrzeni wrażliwości czy przestrzeni intymności. Osobowość była zbyt statyczna. Psychice brakowało współczucia [...]. Mężczyzna lat pięćdziesiątych miał wyraźne wyobrażenie tego, czym jest mężczyzna i jakie są jego obowiązki, lecz niepełność i jednostronność tego wyobrażenia były groźne²⁹⁸.

Kolejna dekada to już dekada Dylana i jego rówieśników:

W latach sześćdziesiątych pojawił się nowy typ mężczyzny. Marnotrawstwo i przemoc wojny wietnamskiej sprawiły, że mężczyźni zaczęli kwestionować swoją dotychczasową wiedzę na temat dojrzałego mężczyzny. Jeśli męskość oznacza Wietnam – czy chcą być męscy w takim

²⁹⁶ *Just Like a Woman* śpiewali między innymi: Gary Burton, Joe Cocker, Nina Simone, John Lee Hooker, Roberta Flack, Manfred Mann, Rod Stewart, The Byrds, Judy Collins, Stevie Nicks, Jeff Buckley i Steve Howe; *Jak to dziewczyna* – Rena Rolska, Irena Santor, Ania Idzikowska i Maciej Maleńczuk.

²⁹⁷ A. Saraniecka, *Moja moc*, CD R. Przemyk, *Mało zdolna szansonistka*, MJM Music 129, 1989, cyt. za <http://renataprzemyk.art.pl/dyskografia/malo-zdolna-szansonistka> (dostęp 20 marca 2020).

²⁹⁸ R. Bly, dz. cyt., s. 12.

sensie? W tym czasie ruch feministyczny skłonił mężczyzn do przyjrzenia się kobietom naprawdę, zmuszając ich do uświadomienia sobie niepokojów i cierpień, od których mężczyźni lat pięćdziesiątych usilnie starał się odwracać. Gdy mężczyźni zaczęli badać dzieje kobiet i kobiecą wrażliwość, niektórzy z nich ujrzeli kobiecą stronę własnej osobowości²⁹⁹.

Zaczęli kwestionować, zadawali pytania, uświadamiali sobie. Skazani na siebie, pozbawieni wsparcia zarówno ojców – wychowanych w tradycjach wojowników i zdobywców, jak i matek (Dylan nazywa swoją matkę lekceważąco „kurą domową” – ale gdy ta strażniczka ogniska domowego staje się strażniczką poprawności politycznej, okazuje się, że o tego typu kobiecie mężczyźni pokolenia Dylana ma nader mgliste pojęcie). Są to kolejne aspekty i wymiary pokoleniowej męskiej samotności. Rówieśnicy drugiej fali feminizmu są niepewni wobec rzucających oskarżenia i zajmujących ich miejsca kobiet, nie mają obok siebie naturalnych sojuszników – ojców; a może inaczej – ojcowie są bezradni dokładnie tak jak synowie, ale milczą i funkcjonują we własnym, nazywanym „tradycyjnym” świecie, nie rozumiejąc ani nowych kobiet, ani nowych mężczyzn, nie akceptując tej nagłej, niespokojnej, burzącej dotychczasowy ład, wrażliwości jednych i drugich. Po śmierci swojego ojca Dylan napisze: „Kiedy dorastałem różnice kulturowe i międzypokoleniowe były nie do zniesienia [...]. Mój ojciec był najlepszym człowiekiem na świecie, pewnie ze sto razy lepszym ode mnie, tylko że mnie nie rozumiał”³⁰⁰.

Pytanie, jak reprezentanci pokolenia mężczyzn lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych konstruowali własny obraz z tej porozbijanej, pełnej chaosu rzeczywistości, która dekonstruowała wszystko to, w czym wyrosli: system wartości, ale i wyobrażenie siebie – męża, ojca, brata, posiadających męską dumę i honor, co najważniejsze – tak zwane szorstkie maniery. Dylan sam siebie nazywa „spadkobiercą kultury lat czterdziestych i pięćdziesiątych”³⁰¹ i następująco pisze o swoim rodowodzie:

Urodziłem się w 1941 roku. W Europie szalała druga wojna światowa, do której wkrótce miała przystąpić także Ameryka. Świat rozpadał się na części i chaos uderzał każdego nowego

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, s. 85-86.

³⁰¹ Tamże, s. 22.

przybysza pięścią w twarz. Kto urodził się w tamtym czasie albo był na świecie i dane mu było przeżyć, mógł poczuć, że stary świat odchodzi w przeszłość i wyłania się nowy. To było jak cofnięcie wskazówek zegara do chwili, w której p.n.e. przechodziło w n.e. Wszyscy moi rówieśnicy należeli zarówno do jednej, jak i do drugiej epoki³⁰².

Młodzi nie identyfikowali się wówczas z bohaterami pokroju Hitlera, Churchilla, Mussoliniego, Stalina czy Roosevelta, dla nich to były „postacie, jakich świat miał już nigdy nie zobaczyć, polegające na własnej determinacji, gotowe działać samotnie, obojętne na aprobatę, pieniądze i miłość, kierujące losami ludzkości, obracające świat w ruinę”³⁰³. Ostatnimi, zdradzonymi naśladowcami herosów wielkiej historii byli milczący ojcowie, którzy jeśli przeżyli – „Wracali do życia w cywilu jak gdyby nigdy nic, ani słowem nie wspominając o tym, co robili i co widzieli”³⁰⁴. Owo pęknięcie, owo życie pomiędzy, będące udziałem pokolenia Dylana, skomentował Robert Bly (rocznik 1926), który podzielił się z czytelnikami refleksją na temat mężczyzn lat siedemdziesiątych:

W latach siedemdziesiątych zacząłem dostrzegać w całym kraju zjawisko „miękkiego mężczyzny”. Nawet dzisiaj, kiedy przyglądam się swojej publiczności, często wydaje mi się, że połowa młodych mężczyzn należy do tej kategorii. Są to mili, wartościowi ludzie; podobają mi się – nie chcą szkodzić przyrodzie czy wszczynać wojen, cała ich egzystencja i styl życia przepojone są łagodnością i umiarkowaniem. A jednak wielu z tych mężczyzn nie jest szczęśliwych. Łatwo zauważyć, że brak im energii. Należą oni do kategorii ludzi chroniących życie, w odróżnieniu od dających życie³⁰⁵.

Od lat pięćdziesiątych zatem do siedemdziesiątych ubiegłego wieku oscylujemy pomiędzy skrajnymi wzorcami męskości: między – jak chce Franco La Cecla – maczo a Piotrusiem

³⁰² Tamże, s. 23-24.

³⁰³ Tamże, s. 24.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ R. Bly, dz. cyt., s. 13.

Panem³⁰⁶, albo – jak proponuje nasz Kazimierz Pospiszyl – między Don Juanem a Tristanem³⁰⁷. Pośrodku sytuują się wciąż zadający pytania, rzadziej uzyskujący odpowiedzi, symbolicznie wpisani w czas rewolucji lat sześćdziesiątych, wciąż w drodze – Chłopcy z Deszczu. Przypominają nieco Dzikusa Roberta Blya (co bardzo mi się podoba, bo w jakimś sensie nawiązuje do bliskiej mi oraz inspirującej niezwykle Biegającej z Wilkami Clarissy Pinkoli Estes), który nie ma kogo naśladować, zatem oddaje się „polu instynktów”, szuka powinowactwa w samotności.

Dzikości czy braku ogłady, zakładanej przez obraz Dzikusa, nie należy mylić z samczą energią, znaną mężczyznom aż nadto. W przeciwieństwie do niej energia Dzikusa mobilizuje do stanowczego i zdecydowanego, lecz nie brutalnego działania. Dzikus nie jest przeciwstawny cywilizacji, ale też nie mieści się w niej całkowicie. Etyczna nadbudowa ortodoksyjnego chrześcijaństwa nie jest przychylna Dzikusowi, jak się wydaje, w odróżnieniu od samego Chrystusa. Czyż nie przyjął on chrztu z rąk długowłosego Jana?³⁰⁸.

Ów pośredni wzorzec męskości musiał być bliski samemu Dylanowi – a uosabiają go bohaterowie utrwaleni w jego słowach – we wspomnieniach oraz piosenkach. I tak w *Kronikach* Bob Dylan opowiada o historii Charlesa Arthura Floyda (1904-1934), znanego jako Pretty Boy Floyd, amerykańskiego bandyty i banity, oskarżanego o napady rabunkowe i włóczęgostwo, a nawet zabójstwa. Wyznawcy nazywali Floyda „Robin Hoodem z Cookson Hills”³⁰⁹ (miał rzekomo podczas napadów na banki niszczyć dokumenty hipoteczne), był on postrzegany jako tragiczna ofiara Wielkiego Kryzysu. Zginął podczas oblawy i strzelaniny z policjantami. Jego uwzniośloną postać utrwalił w piosence Woody Guthrie; utwór ten w 1988 roku zaśpiewał także Dylan, a w swoich zapiskach komentował:

³⁰⁶ F. La Cecla, dz. cyt.

³⁰⁷ K. Pospiszyl, *Tristan i Don Juan, czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*, Warszawa 1986.

³⁰⁸ R. Bly, dz. cyt., s. 19.

³⁰⁹ Co ciekawe, Dylan, wskazując bohaterów swojego dzieciństwa, wymienia Robin Hooda i św. Jerzego, B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, s. 89.

Trudno powiedzieć, co sprawia, że jakaś postać lub wydarzenie zasługują, by je uwiecznić w piosence. Zapewne wiąże się to z takimi przymiotami jak sprawiedliwość, szczerłość i prostolinijność. Abstrakcyjnie rozumiane męstwo. Al Capone był sławnym gangsterem i rządził światem przestępczym Chicago, lecz nikt nie napisał o nim piosenki. Nie miał w sobie niczego interesującego ani heroicznego. Obmierzły typ. Frajer, co nigdy w życiu nie spędził ani minuty sam na łonie natury. Najemny zbir, postrach okolicy, jak w tej piosence – „szukam tego, który sieje postrach w całym mieście”. Nie zasługuje nawet na imię, robi wrażenie bezdusznego wampira. Pretty Boy Floyd dla odmiany budzi w człowieku pragnienie przygody. Już samo imię mówi coś o postaci – Piękny Chłoptaş. Ma ona w sobie coś wyzwajającego i nie sposób jej zohydzić. Pretty Boy Floyd nie rządził żadnym miastem, nie potrafił manipulować systemem i zmuszać ludzi do posłuszeństwa, lecz mimo to był bohaterem z krwi i kości, uosabiał człowieczeństwo i emanował siłą. Przynajmniej dopóki nie osaczyli go w szczerym polu³¹⁰.

Chłopcy z Deszczu albo Piękni Chłoptasie nie znają nic poza szorstkością – ale wydaje się, że jest to – jak mówi Franco La Cecla – „jąkanie szorstkich manier”³¹¹. Wzorzec męskości bowiem, jaki im został wpojony w procesie wychowania i jaki negują współczesne kobiety – nie ma szansy sprawdzić się poprzez mężność – działanie, a nawet przez naśladowanie praktyk kulturowych. Może się sprawdzić jedynie w piosence. Czasem nienapisanej nawet – i ta potencjalność będzie w interesującym nas przypadku Boba Dylana symboliczna: gdyż nienapisana piosenka przywodzi na myśl nieznajdujące możliwości realizacji w zmienionym świecie wzorce męskości. Niepotrzebne nikomu, zwłaszcza nowym kobietom. Joe Hill był takim niezrealizowanym w praktyce (czyli w piosence) wyobrażeniem „prawdziwego” mężczyzny Boba Dylana. Legendarny obrońca uciśnionych, stracony w Utah za zabójstwo sklepikarza. Plotka głosiła, że w sprawę zamieszana była kobieta i to dla niej, nie chcąc okryć jej imienia niesławą, Joe poświęcił własne życie. Już poprzednicy Boba Dylana opiewali owego bohatera ludu i obrońcę niewieściej czci w swoich piosenkach, ale Dylan wiedział najlepiej, jaki hołd należy się temu niezwykłemu człowiekowi:

³¹⁰ Tamże, s. 32.

³¹¹ F. La Cecla, dz. cyt., s. 106.

Fantazjowałem, że gdybym to ja pisał ten kawałek, uwieczniłbym Joego w inny sposób, jako postać pokroju Caseya Jonesa czy Jessego Jamesa. Nie byłoby innego wyjścia. Rozważałem dwie wersje. W pierwszej utwór nosiłby tytuł *Rozsypcie moje prochy gdziekolwiek, byle nie w Utah* i fraza ta powracałaby jako refren. W drugiej przypominałby kawałek *Long Black Veil*, w którym słyszymy męski głos zza grobu, pieśń z zaświatów. To ballada, w której mężczyzna oddaje życie, by ocalić cześć pewnej kobiety, i przychodzi mu zapłacić za cudzą zbrodnię, bo postanowił milczeć. Po dłuższym namyśle doszedłem do wniosku, że *Long Black Veil* to piosenka, którą mógłby napisać sam Joe Hill, jego ostatnia kompozycja.

Nie skomponowałem piosenki dla Joego Hilla. Myślałem, jak bym to zrobił, ale nie zrobiłem³¹².

Nie napisał piosenki o swoim bohaterze, bo interesowało go przede wszystkim tworzenie siebie. Wymyślał siebie na wzór postaci, które go intrygowały, imponowały mu, które podziwiał. Tak jak jego ulubieńcy stwarzał własną biografię, będącą elementem scenicznej kreacji owego szorstkiego albo tylko udającego szorstkość mężczyzny. Nie była ważna „prawda” – ważne było uwznioślenie w przestrzeni wytwarzania nowych, nieoficjalnych, wzorców męskości – w przestrzeni zawłaszczanej i oswajanej przez bardów.

Efekt poźólkłych wąsów

Bardowie – tak chciałabym nazwać tę przejściową formację: mężczyzn, chłopców, być może wiecznych chłopców, chłoptasiów, pięknych, wędrujących w deszczu, z jedyną towarzyszką – gitarą, z przeszłością przed oczami i melancholią w sercu, które odpowiadają za owo dręczące nic, które boli. Bardowie tworzą nieznaną mi z doświadczeń sióstr, zasłyszany jedynie męski sojusz, klan, którego członkowie – solidarni i wierni – obserwują i naśladują siebie wzajemnie.

Przybyłem tu [do Nowego Jorku – I.K.] – napisał Bob Dylan – w poszukiwaniu pieśniarzy, których znałem z płyt, takich jak Dave Van Ronk, Peggy Seeger, Ed Mc Curdy, Brownie

³¹² B. Dylan, *Kronika*, t. 1, s. 43-44.

McGhee, Sonny Terry, Josh White, The New Lost City Ramblers, wilebny Gary Davis i kilkoro innych – a przede wszystkim w poszukiwaniu Woody’ego Guthrie³¹³.

To sobie podobni mężczyźni. Samotni mężczyźni bez kobiet. Bo te, nawet jeśli są – to zbyt współczesne, zbyt oczywiste i pospolite. W niczym nieprzypominające dawnych muz. Bardziej od nich odległe. Dlatego bardowie najchętniej przebywają ze sobą i rozprawiają o piosenkach, piosenkach narkotykach. To ich rytualna obrona męskości – przeznaczonych tylko dla nich miejsc bez kobiet, takich jak nowojorskie, ukochane przez Dylana kluby Gaslight i Café Wha czy bastion amerykańskiej muzyki folkowej Folklore Center. Ale także wyłącznie przez mężczyzn tworzona literatura³¹⁴ i liga bejsbolu³¹⁵. To przestrzeń uwolniona – jak chce Cecla – „od zanieczyszczającej obecności kobiet”. I – tytułem wyjaśnienia – dodaje badacz: „jest to zabieg mający na celu ochronę tożsamości”³¹⁶. Wspólnota mężczyzn oferuje im dumę, godność, wiarę we własną moc, podczas gdy w świecie kobiet czeka ich wyłącznie upokorzenie.

Bardowie nie są zdolni do kompromisów z rzeczywistością, uznają wyłącznie własny świat. Dzisiaj ci, którzy żyją, to podstarzali Chłopcy z Deszczu, którzy tak naprawdę nie dorosli, powinowaci Czarnej Melancholii. Im podobnych przedstawia Franco La Cecla (rocznik 1956) jako zasępione, milczące istoty z przyklejonym do ust papierosem, z pożółkłymi od nikotyny wąsami.

Mężczyźni należący do mojego dzieciństwa – pisze autor książki *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny* – wujowie i ojcowie, uprawiali palenie przede wszystkim jako męską czynność. Dopiero w drugiej kolejności traktowali je jako nałóg. To mężczyźni o przedwcześnie wyłysiałych skroniach, o lekko błyszczących oczach, na tyle pogrążeni w myślach, by sądzić, że im się przeszkadza, ilekroć się do nich zwraca. Jeśli w ogóle zareagują, odpowiadają zwykle w kilku słowach, jakby byli zirytowani. Ich spojrzenie jest jakby ukryte przed nami, sięga dalej.

³¹³ Tamże, s. 9-10.

³¹⁴ Wśród książek, które czyta i którymi się inspirował Bob Dylan, nie ma ani jednej napisanej przez kobietę. Są klasycy myśli starożytnej, a dalej bez jakiegokolwiek klucza tematycznego, czasowego albo gatunkowego: Byron, Leopardi, Milton, Shelley, Longfellow, Poe, Faulkner, Freud, Puszkina, Tolstoj, Dostojewski, Verne i Wells. Żadnego porządku – poza konsekwentnym (czy świadomym?) preferowaniem jednej płci. Zob. tamże, s. 29-32.

³¹⁵ Zob. tamże, s. 224.

³¹⁶ F. La Cecla, dz. cyt., s. 56. Por. także rozdz. ósmy *Męskie więzi*, s. 129-145.

Choć wcale tego nie okazuje, jest jakby przejęte czymś o wiele poważniejszym, trudnym do rozwiązania. [...]

Efekt poźółkłych wąsów polega na tym, że świadomie podąża się przed siebie bez spoglądania wstecz, zachowując powściągliwość wobec przyszłości. Przyszłość to uczucie, a uczucia należy ukrywać. Mężczyźni o poźółkłych wąsach są szalenie dyskretni. Na przyszłość bowiem należy spoglądać tak, by nie zdradzić, że pragniemy ją zmienić. Przyklejony do wąsów papieros może przekonać przyszłość, że wcale nam na tym nie zależy. Sprawí, że pozwoli nam ona dalej, w milczeniu, wykonywać naszą pracę³¹⁷.

Posłowie do polskiego wydania pierwszego tomu *Kronik* Dylana napisał Andrzej Stasiuk (rocznik 1960), być może jeden z ostatnich powinowaty bardów, owych mężczyzn z poźółkłymi wąsami. Powinowaty Boba Dylana. I być może to właśnie on najlepiej zdefiniował dramat owego pokolenia chłoptasiów, wiecznych chłopców, odchodzących Chłopców z Deszczu: „Gdy mu się przyjrzeć przez te wszystkie lata, przychodzi na myśl jedno słowo: samotność”³¹⁸.

Bibliografia

Utwory:

Bianusz Andrzej, *Jak to dziewczyna*, cyt. za LP *Jerzy Połomski śpiewa*, Polskie Nagrania Muza XL 0367, 1967.

Dylan Bob, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, wybór, przekł., komentarze i posłowie F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017.

Dylan Bob, *Kroniki*, t. 1, przekł. M. Szuster, posłowie A. Stasiuk, Wołowiec 2014.

Saranińska Anna, *Moja moc*, CD R. Przemyk, *Mało zdolna szansonistka*, MJM Music 129, 1989, cyt. za <http://renataprzemyk.art.pl/dyskografia/malo-zdolna-szansonistka> (dostęp 20 marca 2020).

³¹⁷ Tamże, s. 18-19.

³¹⁸ A. Stasiuk, *Dylan*, posłowie do: B. Dylan, *Kroniki*, t. 1, s. 228.

Opracowania:

Bly Robert, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przekł. J. Tittenbrun, Poznań 1993;

Dench Geoff, *Pocałunek królowny. Problem mężczyzn*, przekł. W.J. Popowski, red. naukowy przekładu H. Domański, Warszawa 1998;

Jones Steve, *Y: o pochodzeniu mężczyzn*, przekł. M. Koraszewska, Poznań 2003;

La Cecla Franco, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przekł. H. Serkowska, Warszawa 2014.

Majer Anna, *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*, Gdańsk 2016.

Meade Marion, *Does Rock Degrade Woman?*, „New York Times” z 14 marca 1971, s. 13.

Pospiszyl Kazimierz, *Tristan i Don Juan, czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*, Warszawa 1986.

„Res Publica Nowa” wrzesień 2002, nr tematyczny *Wygnyany z Casablanki, czyli mężczyzna dzisiaj*.

Zimbardo Philip G., Coulombe Nikita S., *Gdzie ci mężczyźni?*, przekł. M. Guzowska, Warszawa 2015.

KOMUNIKATY

Тетяна М. Рязанцева

Tetiana M. Riazantseva

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Національної академії наук України

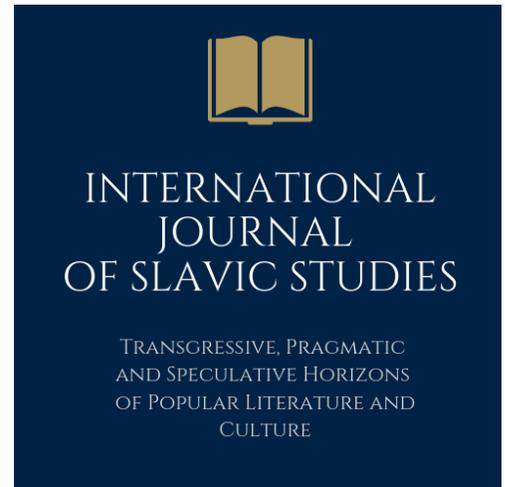
Institute of Literature,

National Academy of Sciences of Ukraine

tari1602@ukr.net

ORCID:0000-0003-2581-5866

<https://doi.org/10.34768/D4GN-CC64>



Nr: 2 (2020)

ISSN (on line) 2658-154X

Centre for Fantasy Literature Studies at Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine

Summary

This article presents the principal facts concerning the evolution of the Centre for Fantasy Literature Studies at the Shevchenko Institute of Literature, NAS of Ukraine. It describes the Centre's main activities and the joint projects of CFLS and the Library of the Shevchenko Institute.

Key words: fantasy literature, studies of fantasy, CFLS.

Centre for Fantasy Literature Studies (CFLS) was founded at the Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine in June 2015. Its foundation was preceded by the monitoring of fantasy studies in Ukraine. The results of the monitoring were discussed in detail during the Days of Science in May 2015 in Kyiv and also presented in a paper on the international conference “Recepcja i tłumaczenia fantastyki literackiej” in October 2018 in Gdansk³¹⁹.

The monitoring encompassed the period from 2002 to 2015. It demonstrated the number and geography of defended theses, monographs and articles on various fantasy-related topics. It also helped to outline the dominant tendencies and problems Ukrainian researchers of fantasy literature faced in their work. The main problem appeared to be a lack of professional communication and exchange that found its expression in the insufficient familiarity with the current state of research in the field which, in turn, resulted in a lack of unified terminology.

Thus, the foundation of CFLS at the Shevchenko Institute of Literature became a logical step³²⁰. Almost five years of work prove that a space for the professional communication for the academics engaged in fantasy literature studies has been successfully created. CFLS continues to work on building the academic community in the field and welcomes established scholars and postgraduates as well as teachers and students from the entire country.

The Centre’s activities include research and informational projects such as academic workshops on various aspects of fantasy literature, lectures, consultations and publishing projects. The workshops take place twice a year in spring and autumn. To date nine meetings have been organized:

- October 2015 — “Terminology in Fantasy Studies”;
- April 2016 — “Intermedial Aspects of Fantasy”;
- November 2016 — “Genesis of Fantasy Literature”;
- April 2017 — “Poetry in the Context of Fantasy”;
- November 2017 — “National Versions of Fantasy Literature. Ukrainian Fantasy. Part 1”;
- April 2018 — “National Versions of Fantasy Literature. Ukrainian Fantasy. Part 2”;

³¹⁹ The article provides the updated results of the monitoring and the current information regarding the activities and publications of the CFLS (as per 2019).

³²⁰ CFLS webpage: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/en/research-centers/tsentr-z-doslidzhennia-literatury-fentezi>

- November 2018 — “National Versions of Fantasy Literature. European Scope”;
- April 2019 — “National Versions of Fantasy Literature. Slavic Scope”;
- November 2019 — “Fantasy Literature. Challenges of Ukrainian Translation. Part 1”.

The materials of these workshops are collected and published in CFLS’s electronic edition available on the Shevchenko Institute’s official website or on Academia.edu. Some videos of the presentations from the fifth workshop are available on the internet³²¹. The Centre has published three electronic collections dedicated to intermedial aspects of fantasy, genesis of fantasy and poetry in the context of fantasy, and the genesis and evolution of Ukrainian fantasy (Parts 1 and 2)³²². The CFLS collections are published in Ukrainian, but summaries in English are provided for all the papers.

The above-mentioned monitoring of fantasy literature studies in Ukraine remains an open project. There are more than twenty theses on fantasy literature-related problems that were defended in major Ukrainian universities of Kyiv, Lviv, Dnipro, Cherkasy, Kharkiv, Mykolayiv, Ivano-Frankivsk etc. and more are in progress. For example, a thesis on China Mieville’s prose is being completed now at Shevchenko Institute of Literature. CFLS has created a register of defended Ukrainian theses on fantasy (lit. and lang.) that is also available on the Shevchenko Institute of Literature official website³²³.

The Bibliography of Ukrainian publications on fantasy literature is an important joint project of the CFLS and Shevchenko Institute’s Library. Currently there are more than 400 entries that represent various types of sources: monographs, articles, critical reviews, abstracts of

³²¹ See for example: Тетяна Рязанцева, *Світ слов’янської уяви: поезія Олекси Стефановича*: <<https://www.youtube.com/watch?v=PADfDPRK5yc>> [Accessed: 21.12.2019]

³²² Тетяна Рязанцева, Євгенія Канчура (eds.), *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*: <<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf>> [Accessed: 21.12.2019] ; Тетяна Рязанцева, Євгенія Канчура (eds.), *Витоки літератури фентезі. Поезія в контексті метажанру фентезі*: <<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/vytokyLF2.pdf>> [Accessed: 21.12.2019] ; Тетяна Рязанцева, Євгенія Канчура (eds.), *Національна своєрідність української літератури фентезі*. <<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/Zbirnyk19.pdf>> [Accessed: 21.12.2019].

³²³ Тетяна Рязанцева (ed.), *Дисертації з проблем літератури фентезі: 2002-2018* : <<http://www.ilnan.gov.ua/index.php/uk/naukovo-doslidni-tsenry-pry-institutu/tsentr-z-doslidzhennia-literatury-fentezi>> [Accessed: 21.12.2019].

theses. The bibliography is available at the Shevchenko Institute of Literature website³²⁴ and it is planned to make an interactive version of it. Another project in progress is the interactive map of Ukraine showing the bio-bibliographic data about Ukrainian writers of fantasy.

In 2019 the bibliography became an important instrument of CFLS's international co-operation. By sharing the bibliographic information about the Ukrainian studies of Terry Pratchett's works the Centre joined The Pratchett Project of Trinity College, Dublin, Ireland.

According to the bibliography Ukrainian scholars focus on foreign, mostly English-language, fantasy literature, choosing for analysis the texts of J. R. R. Tolkien, Ursula Le Guin, Clive S. Lewis, Susanna Clarke, Terry Pratchett, Robert Asprin, China Mieville, The Inklings and Ray Bradbury. The critical articles represent even longer list of current fantasy authors: J. K. Rowling, George Martin, Philip Pullman, et al. The researches of Ukrainian fantasy focus on the texts of current Ukrainian writers such as Halyna Pahutyak, Maryna and Serhiy Dyachenko, Volodymyr Arenev et al³²⁵. The fantasy literature of Eastern and Southern Europe is gradually gaining attention of Ukrainian scholars as well. Several articles that analyse the works of major Polish author of fantasy Andrzej Sapkowski appeared recently³²⁶ and a thesis dedicated to Bulgarian SF and fantasy was defended in 2015³²⁷.

Currently there are only two monographs on fantasy in Ukraine: Mykhaylo Nazarenko's "Reality of Miracle" (2005) dealing with the works of Ukrainian Russian language fantasy writers Maryna and Serhiy Dyachenko³²⁸, and Larysa Boytsun's "The Ancient Heritage in Fantasy" (2009)³²⁹.

³²⁴ Марина Штолько, *Бібліографія українських студій з проблем фентезі*: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/uk/naukovo-doslidni-tsentry-pry-instytuti/tsentr-z-doslidzhennia-literatury-fentezi> [Accessed: 21.12.2019]

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Е.г.: Святослав Півень, *Жанрові межі фентезі* : (на матеріалі «Саги про Відьмака» Анджея Сапковського) [in:] *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур* : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Вип. 21 : Пам'яті академіка Леоніда Булаховського, (Київ, 2013), 302–310 ; Марта Демчик, *Своєрідність жанру фентезі у романах Марини та Сергія Дяченків «Ритуал» і Анджея Сапковського «Відьмак»* [in:] *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія*, Вип. 2 (36), 2016, 102–106.

³²⁷ Олена Сайковська, *Сучасна болгарська фантастика: генеза, жанрові модифікації та поетика*: автореф. дис... канд. філол. наук, (Київ, 2015).

³²⁸ Михайл Назаренко: *Реальність чуда. О книгах Марини и Сергея Дяченко*, (Київ, Издательский дом «Мой компьютер», Винница, Тезис, 2005).

Genre traits of fantasy are briefly outlined in a special paragraph of Tetiana Bovsunivska's study "The Theory of Literary Genres" (2009)³²⁹ and Olena Tykhomyrova in 2011 published a textbook for students "Home Reading. Realms of Fantasy: A Reader's Guide to Terry Pratchett Novels"³³¹.

Fantasy literature gradually finds its way into university syllabuses. In 2018 Dr. Yulia Vyshnitska from Borys Grinchenko University in Kyiv introduced a course "The Game of Thrones of George Martin: Myths and Rituals" that embraces the analysis of the main mythologems, the peculiarities of the invented cults etc. O. Tykhomyrova from Kyiv National Linguistic University uses T. Pratchett's texts in her course of theory and practice of translation.

CFLS also supports Ukrainian translations of fantasy providing consultations and assistance. Centre's Deputy Director Yevheniia Kantchura consulted and promoted the first Ukrainian translations of T. Pratchett's novels published by Vydavnytstvo Staroho Leva in 2017.

CFLS's members participate in various international conferences on the problems of SF and fantasy, e.g. those organized by Polish universities and research centres ("Slavic Worlds of Imagination", organised by the Children's and Youth Literature Research Centre of the Faculty of Polish Studies and the Institute of Slavonic Philology, Jagiellonian University; "Reception and Translation of Literary Fantastics" organized by the University of Gdansk; Medieval Fantasy Symposium organized by Koszalin University of Technology). Open lectures on various aspects of fantasy literature form another important direction of Centre's activities. As a part of the Institute of Literature's team CFLS participates in Days of Science and Scientific Picnics, STEM Festival and other popular science events in Kyiv. CFLS-related scholars from the universities of Lviv, Mykolaiv, Zaporizhia and Zhytomyr give open lectures and master-classes on reading and teaching fantasy. The Centre receives good coverage from Ukrainian media, including regular interviews with senior representatives on national and local radio.

Conclusion:

³²⁹ Лариса Бойцун: *Антична спадщина у фентезі*, (Київ; Умань, СПД Жовтий, 2009).

³³⁰ Тетяна Бовсунівська, *Теорія літературних жанрів*, (Київ, ВПЦ «Київський університет», 2009), 442-455.

³³¹ Олена Тыхомырова, *Home Reading. Realms of Fantasy: A Reader's Guide to Terry Pratchett Novels*, (Київ, Видавничий центр КНЛУ, 2011).

This brief review demonstrates that the interest of Ukrainian scholars in fantasy literature and their need in professional communication and exchange resulted in the foundation of the CFLS. The Centre's workshops, its publishing and bibliographic projects successfully promote the fantasy literature studies in Ukrainian academic circles. We hope for an academic journal and a specialised conference, but now they remain a distant perspective.