

International Journal of Slavic Studies

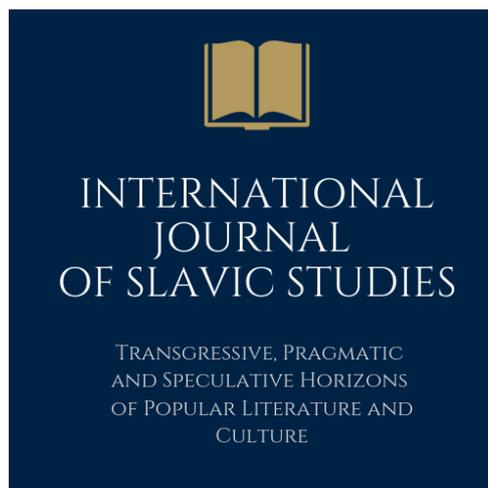
"Slavoplit Letters"
nr 1 (2019)

<https://doi.org/10.34768/wkqw-5j73>

ISSN (ON LINE) 2658-154X

Олена Віталіївна Романенко
Olena Romanenko

Інститут філології київського національного університету
 імені Тараса Шевченка,
 Київ (Україна)
 o.romanenko@univ.net.ua; ukrlit@bigmir.net
 ORCID: 0000-0003-0150-2494
<https://doi.org/10.34768/ayb5-qc68>



Nr: 1 (2019)
 ISSN (on line) 2658-154X

**БУТИ ЧУЖИМ: поетика пограничного існування
 у новелі Сергія Жадана «Immigrant Song»**

**BE DIFFERENT: The poetics of existence on the border
 in Sergei Zhadan's novel "The Song of the Immigrant"**

Abstract

The article is devoted to discussion about identity. This is one of the important topics of contemporary Ukrainian literature and culture. Research focuses on the concept of edge identity. This concept is borrowed from the concept of Tony Judt. It accurately reflects the feelings of a Ukrainian in his country and in Europe. Such identity is formed not through geography, but through recollection. This aspect is well represented in the Sergii Zhadan's novel "Immigrant Song". Novel is a very interesting example of the Ukrainian writer's comprehension of the issues of Ukrainian identity within Ukraine and in Europe.

In addition, in the article author analyzes the dynamics of identity formation in Ukrainian mass media, scientific researches and works of Ukrainian literature at the beginning of the 21st century. It is concluded that at the present stage two important directions in the Ukrainian literature can be singled out. The first direction is dedicated to the past, which promotes the development of genres of historical, historical and philosophical novel in high literature, historical and adventure novel in mass literature. The second direction is a broad scientific debate around identity issues, as well as a broad conversation about identity in mass media. These two directions contain the main considerations that are embodied in the story of Sergei Zhadan "Immigrant song". In this model, the identity of the main components is the geographical coordinates of "local" and "foreign" spaces, the border between Ukraine and Europe, the search for the character of "local" space, memories, reflection, values. The author proves that contemporary Ukrainian high and mass literature writes about the phenomenon of edge identity.

Keywords: edge identity, Sergii Zhadan, oral history, shot story, memories, identity

Ключові слова: крайова ідентичність, Сергій Жадан, усна історія, новела, спогади, ідентичність

Автор доводить, що сучасна українська висока і масова література пише про феномен пограничної ідентичності.

Дискусія про ідентичність

35% українців хотіли виїхати за межі України на постійне проживання, 61% – хотіли б залишитися у країні. Такі дані опитування соціологічної служби «Рейтинг», яка вивчала динаміку міграційних настроїв українців і опублікувала результати дослідження у жовтні 2017 року¹. Цей зовсім не літературний і не мистецький факт насправді може бути приводом і літературознавчої рефлексії, адже сучасна українська література про цю тему розмірковує давно. Український читач міг ознайомитися із міркування про виїзд за межі країни персонажа повісті Світлани Пиркало «Зелена Маргарита»², іронічною мандрівкою персонажів Кузьми «Скрябіна» у творів «Я, «Победа» і Берлін»³, постколоніальною візією мандрів у творчості Юрія Андруховича у романах «Рекреації», «Московіада»⁴, історією про кордони у своєму минулому і теперішньому у романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» чи «Музей покинутих секретів»⁵, Сергія Жадана «Ворошиловград», новел із збірки «Біг-Мак та інші історії»⁶ та ін. Корпус українських текстів, у яких представлено міграційно-мандрівну тему, насправді дуже великий, й це могло б стати приводом для широкої дискусії серед літературознавців про пограничну чи транзитну ідентичність як концепт в українській літературі кінця XX – початку XXI століття і загалом ментальну географію сучасного українця, мозаїчності моделювання «свого» і «чужого» у сучасному глобальному просторі.

Ще більшим є корпус текстів, в яких розгортається дискусія про складові української ідентичності, динаміку її зміни і трансформації уявлень українців про самих себе у часовій перспективі. Можна згадати лише частину найпоказовіших праць Олі

¹ http://ratinggroup.ua/research/ukraine/dinamika_migracionnyh_nastroeniy_ukraincev.html

² Hnatiuk, Oліa. Proshchannia z imperiieiu. Ukrainski dyskusii pro identychnist [Farewell is with the Empire. The Ukrainian Discussions about the Identity]. Kyiv: Krytyka, 2005.

³ Hudzyk, Klara. "Istoriografіia y ukrainska identychnist [Historiography and Ukrainian Identity]". Den, January 15, 2005.

⁴ Hrabovskiy, Serhii, and Losev, Ihor. "Ukrainska identychnist: problemy i vyklyky [Ukrainian Identity: Problems and Challenges]". Den, November 13, 2013.

⁵ Yekelchuk, Serhii. Imperiia pamiatі. Rosiisko-ukrainski stosunki v radianskii istorychnii uiavi [Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination]. Translated by Mykola Klymchuk, and Khrystyna Chushak. Kyiv: Krytyka, 2008.

⁶ Plokhii, Serhii. Kozatskyi mif. Istorіia ta natsiietvorennia v epokhu imperii [The Cossack Myth. History and Nationhood in the Age of Empires]. Translated by Mykola Klymchuk. Kyiv: Laurus, 2013.

Гнатюк⁷, К. Гудзик⁸, С. Грабовського⁹, С. Екельчик¹⁰, С. Плохія¹¹, Н. Яковенко¹² та ін., які доповнюються працями Й. Рюзена¹³, Є. Топольського¹⁴, Е. Сміта¹⁵, Б. Андресона¹⁶ та ін. дослідників. Літературні сюжети та дискусія у масмедіа і наукових колах формують цілісний інтелектуальний сюжет в українському суспільстві та гуманітаристиці – розмови про домінуючі складові української ідентичності на початку XXI століття. Чи для усіх українців виїзд за межі країни є руйнуванням ідентичності? Чи засвідчує це мінливість само ідентифікації українця? І чому пересічні українці та персонажі творів українських письменників так прагнуть виїхати з України? Чи вони повертаються? Із чим вони повертаються?

Мета і метод

Погранична ідентичність як інтелектуальний сюжет цієї статті вимагатиме, вочевидь, поєднання кількох методологічних стратегій. З одного боку, не зайвими будуть ідеї нових істориків про обмін соціальними практиками як форму взаємодії літератури і соціуму. З іншого – ідеї Б. Андресона, А. Ассман про формування ідентичності, роль пам'яті у цьому процесі, але насамперед – міркування Тоні Джадта про пограничну ідентичність, рефлексії Т. Гундорової про транзитну ідентичність у сучасному українському літературному процесі. Але навіть цими працями не обмежується простір дискусії, яка розгортається із приводу ідентичності, її кордонів у сучасному світі та ієрархії компонентів ідентичності, які виступають маркерами у парах «свій – чужий», «ми – вони», «я – інший». Життєві колізії, описані у сюжетах української літератури кінця XX – початку XXI століття, цікаво доповнюють цю дискусію,

⁷ Nora, Pierre. *Teperishnie, natsiia, pamiat* [Present, Nation, Memory]. Translated by Andrii Riepa. Kyiv: Klio, 2014.

⁸ Hatash, Valentyna. "Meni 14 rokiv. Ya ukrainets [I am 14 years old. I am Ukrainian]." *Dzerkalo tyzhnia*, November 25, 2005.

⁹ Rüsen, Jörn. *Novi shliakhy istorychnoho myslennia* [New Ways of the Historical Thinking]. Translated by Volodymyr Kamianets. Lviv: Litopys, 2010.

¹⁰ Topolski, Jerzy. *Yak my pysheмо I rozumiiemo istoriiu. Taiemnytsi istorychnoi naratsii* [How We Write and Understand History. The Mysteries of the Historical Narrative]. Translated by Nadiia Honcharenko. Kyiv: K.I.S, 2012.

¹¹ Smith, Anthony. *Kulturni osnovy natsii. Hierarkhiia, zapovit i respublika* [The Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic]. Translated by Petro Tarashchuk. Kyiv: Tempora, 2010.

¹² Kostenko, Lina. *Humanitarna aura natsii, abo Defekt holovnoho dzerkala* [Humanitarian Aura of the Nation, or Defect of the Main Mirror]. Kyiv: Vydavnychiy dim KMA, 1999.

¹³ Judd, Tony. "Pohranychnyi narod [The Frontier People]." Translated by Pavlo Hrytsak. *Krytyka* 155–156, no. 9–10 (October 2010): 44–45.

¹⁴ Hundorova, Tamara. *Pisliachornobylska biblioteka: ukrainskyi literaturnyi postmodern* [Post-Chornobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernity]. Kyiv: Krytyka, 2005.

¹⁵ Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii* [Big Mac and other stories]. Kharkiv: Folio, 2011.

¹⁶ Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii*, 254.

пропонуючи свій варіант подолання плинності уявлень про межі ідентичності чи варіативності у сприйнятті власної ідентичності у сучасному світі.

В основу аналізу можна було б покласти систематизацію тематики і проблематики української літератури, написаної від кінця 1980-х – 1990-х років, коли тема ідентичності прозвучала у творчості Ю. Андруховича (напр., «Козак Ямайка», «Московіада»), О. Іранця (напр., «Брехун з Литовської площі»), О. Забужко («Польові дослідження з українського сексу») та ін., чи творів, надрукованих у перші десятиліття XXI віку (напр.. Ю. Винничук «Танго смерті», О. Забужко «Музей покинутих секретів», С. Жадан «Ворошиловград», А. Любка «Карбід», Й. Козленко «Танжер», В. Рафеєнко «Довгі часи» та ін.). Але інтелектуальний сюжет дослідження міграційних настроїв і трансформації ідентичності як цілісного уявлення про самого себе може бути розвинутий і на прикладі одного твору. Бо натрапити на рефлексії із приводу трансформації ідентичності у сучасній українській гуманітаристиці і літературі дуже просто – ця тема представлена у різноманітних текстах: від есе Ю. Андруховича «Дезорієнтація на місцевості», перекладів, напр., творів польського письменника А. Стасюка («Дорога на Бабадаг» чи роман «Схід»), окремих збірок есе чи наукових досліджень (праці О. Гнатюк, Я. Грицака, В. Чернецького, Н. Яковенко та ін.), не кажучи вже принагідні статті у часописах «Дзеркало тижня», «Український тиждень», «День» та ін.

За головний критерій відбору матеріалу для аналізу слугувала не систематизація праць, а виявлення тексту, в якому тема пограничної / транзитної ідентичності дала б можливість розглянути цю інтелектуальну колізію як виклик, що постає перед окремою особистістю, стає її життєвим сюжетом і розповідає навіть більше, аніж статистика. І тут досліднику допомагає не випадкова випадковість, яка збрала тексти на сторінках одного із чисел «Критики» у жовтні 2010 року. Цей номер вміщує статті А. Кратохвіля «Назад до нової батьківщини», О. Бойченка «Теорія і практика прикордоння», есе Т. Джадта «Пограничний народ», відгук на цю працю Я. Грицака «Мій Джадт» та новелу С. Жадан «Immigrant song». Таке не випадкове сусідство привертає увагу насамперед тим, що художній твір містить чи не усі аспекти дискусії стосовно плинності уявлень про власну ідентичність у особистості на початку XXI століття і дуже точно художньою мовою ілюструє поняття «погранична ідентичність», про яке міркував Т. Джадт.

Це число «Критики» – не єдиний приклад дискутування в Україні на теми ідентичності. Образи та ідеї твору С. Жадана на тлі есе та статей, присвячених естетиці прикордоння у географічних і ментальних координатах, стають виразнішими. Вони й унаочнюють сказане істориками, культурологами, філософами чи культурологами. І водночас вони спрямовують дискусію до нових горизонтів, акцентуючи на не стільки на візуальному маркуванні територій, скільки на роздумами про ієрархію компонентів ідентичності у світосприйнятті сучасної людини.

Ці міркування підштовхнули мене до ідеї проаналізувати новелу С. Жадана у контексті широкої інтелектуальної дискусії про ідентичність, його творчості та динамічної зміни міграційних настроїв українців на початку XXI століття.

Мандри як модель ідентичності

Фабула новели «Immigrant song» – гранично лаконічна. Головний персонаж прямує до Німеччини із друзями, щоб дати там кілька концертів і повертається до України. Цю фабулу С. Жадан розгортає у сюжет, в якому власне мандри як низка пригод і переміщень у чужому просторі, – фактично відсутні. Мандрівку як основу сюжетної колізії замінено міркуваннями від імені головного персонажа. Вони надають новелі іншого звучання – есеїстичного та особистісного. Структура пригоди немов розпадається і пом'якшується спогадами і роздумами. Автобіографічний сюжет¹⁷, на якому заснована новела, вочевидь, дуже близький кожному українцеві – мандрівка до Європи. Таких сюжетів багато у масовій українській літературі, зокрема, у романі Світлани Пиркало «Зелена Маргарита», Вікторії Амеліної «Дім для Дома» та ін. Однак у названих творах сюжет подорожі до Європи тільки частина ширшого сюжету, а у Жадана – основна сюжетна колізія твору.

Автобіографічний компонент новели, згаданий на середині оповіді, повертає читацьку увагу й примушує замислитися над тим, а наскільки автобіографічними є спогади, із яких, власне, розпочинається оповідь. Це питання змінює і темп читання (хочеться пильніше вдивлятися у текст, щоб не пропустити власне спогадів Жадана, відокремити їх від вигаданих спогадів, які можна приписати головному персонажеві). Це ж питання перефокусовує читацьку увагу із пригоди за межами кордону на спогади як складову сюжету. В той час як у масовій літературі подорож має характер авантюрої

¹⁷ Жадан часто подорожує до Європи зі своїм пісенним гуртом «Собаки в космосі».

пригоди, зміни середовища існування, в якому персонажі вбачають і зміну свого способу життя, як, наприклад, головна героїня роману Вікторії Амеліної «Дім для дома» Маша, у високій літературі – подорож фіксує зміну світогляду персонажа. Так, у масовій літературі ми маємо справу із романтично-соціальним сюжетом, а у високій – із психологічно-філософським, екзистенційним. Саме це і вирізняє мандри головного персонажа у новелі Сергія Жадана – вони не романтичні, а екзистенційні, сповнені розмислів, які змінюють структуру твору.

Спогади та есеїстичні міркування надають твору С. Жадана гібридної структури: сюжет новели послаблюється завдяки спогадам і міркуванням, уривків щоденникового типу та ін. Власне авторський голос у такому випадку, як і його персональні уподобання, увиразнюються, а сюжетні перипетії поступаються місцем спогадам. Це має один несподіваний для читача і цікавий для дослідника наслідок. Сюжет пригоди як сюжет перетинання кордонів, географічних просторів у творі фактично редукований, Жадан уникає власних назв, а «усталений пейзаж» свого дитинства і юності описує через максимально знеособлені концепти, символи і висловлювання (напри., «примхлива доля дала нам можливість народитись у найкращій із країн»¹⁸). Максимально візуалізованим є простір Європи, в якому опиняється персонаж. Він має власні назви: від Югославії радянського зразка – до символічної назви «новий Вавилон», від Балкан як географічного простору – до району Західного Берліна Теємпельгоф чи Александерпляц, Будапешт-Келеті та ін.

Цікаво, що власних назв «свого» простору, в якому виріс персонаж і сформувалися його уявлення про себе, читач не зустрине, натомість Європа – максимально точно означена через власні назви, і вони є своєрідними місцями пам'яті для мешканців європейських країн. Феномен означення ідентичності у персонажа новели С. Жадана пов'язаний із тим, що вона проявляється не у точках і місцях пам'яті (П. Нора) «свого» простору, а через топографічні координати «чужого» простору. Причому «свій» простір маркований симулярами і стереотипами, вигаданими історіями (як спогад-зізнання головного персонажа про бабусю та її участь у Другій світовій війні, а персонаж його фактично додумає у тій концепції, яка йому видається переконливою і ближчою). Натомість географічні координати «чужого» простору

¹⁸ Саме про це пишуть у своїх дослідженнях Йорн Рюзен, Сергій Плохій, Віталій Чернецький, Ярослав Поліщук та ін.

максимально точні та індивідуалізовані. Чи каже нам це, що топографія власної ідентичності сучасного українця можлива тільки у своєму просторі? І так, і ні.

Чужий простір vs спогад

Сюжетні колізії новели С. Жадана актуалізують цікаву особливість визначення власної ідентичності у сучасному суспільстві – через конструювання особистісної історії, яка активується у будь-якому просторі і через символічне переосмислення у тому числі родинних чи усних історій. Власне, із цього розпочинається новела Жадана: персонаж додумує історію бабусі та свого походження, вписуючи усні перекази у той наратив, який йому хотілося б мати¹⁹. Його достовірність – сумнівна, штучна і певною мірою спотворена. Ідентичність як структурований наратив, компоненти якого – це усні історії, родинні історії, компоновані та інтерпретовані нащадками у довільній формі, – така ідея С. Жадана через один епізод у новелі демонструє, що в наших очах ідентичність – це мінлива категорія, сформована швидше через випадковість, аніж через закономірну дію соціальних і владних інституцій. Ідентичність – це пам'ять, яку ми проносимо через кордони, і яка актуалізується завдяки нашим спогадам, які ми обираємо самотійно.

Фактично персонаж новели Жадана – повсюди чужий, а його ідентичність визначається спогадами, його домислами. Минуле для нього – це розпливчата візуальна конструкція, яку він відтворює сам й то не у своїй країні, а «чужому» європейському світі, не серед своїх, а серед інших – по той бік кордону. Це важливий момент, тому що його спогади – це не пошуки власного «я» у загально національному наративі. Це осмислення відповіді на питання «хто я?» через комбінування родинних історій, власний візій та рефлексій на чужій території. Такого ми не знайдемо у масовій літературі, яку цікавить винятково мандри як пригода із щасливим фіналом, а ідентичність не темою роздумів, натомість висока література ставить питання про образ пограничного існування сучасної людини.

Цікаво, що для персонажа-українця у новелі «Immigrant song» С. Жадана формулювання відповіді на питання «хто я?» не пов'язане із перебуванням на рідній землі, вкоріненням у індивідуальну чи колективну історичну пам'ять. Таке

¹⁹ «...родинні таємниці зникли в імлі, центральноєвропейське коріння мало кого цікавило, все списали на війну та бабусину вроджену легковажність. Мене, натомість, ця історія постіной бентежила. Минуле завжди намагається вималювати кращим, аніж вон є, особливо коли мова йде про чужу минуле». Жадан, стр. 251.

відокремлення від загальнонаціонального історичного нарративу та спільної історичної пам'яті в українському суспільстві має мінімум два наслідки.

- Перший – пильну зацікавленість минулим, що активізує історичні дослідження, дискусії про національний літературний канон та привертає увагу письменників і читачів до жанру історичного роману (колективний роман «ДНК», твори Ю. Винничука «Танго смерті», Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», В. Шевчука «Тіні зникомі», В. Шкляра «Залишенець. Чорний Ворон», «Троща» та ін.). І масова література тут розгортає цілісний і дуже популярний сюжет авантюрно-пригодницької та любовної історії, який викликає широку зацікавленість українського читача.
- Другий – хиткість і мінливість поняття ідентичність на рівні особистісної історії, що дає можливість маніпулювати і складовими цієї ідентичності, і смисловим наповненням цієї уявленої конструкції. А це уже соціокультурний наслідок, що загострює дискусії про донбаську ідентичність, радянську ідентичність, кримську ідентичність, одеську чи будь-яку іншу ідентичність та їх протиставлення власне українській ідентичності, і підводить українські дискусії до питання про те, із яких компонентів (соціальні зв'язки індивідів, освіта, історія, походження, родинні історії та ін.) формується ідентичність і якою є їхнє місце в ієрархії. Цей аспект висвітлюється не тільки у публіцистиці чи наукових монографіях, але й творах високої літератури. Він заснований на філософських роздумах про минуле і майбутнє України як пограничної території, про що свого часу розмірковував Адам Мікевич²⁰ чи Микола Хвильовий, український письменник та автор концепції «азіатського ренесансу» на українських землях у першій половині ХХ століття. Висока література ставить питання про формування нового покоління із новими орієнтирами ідентичності.

Однак новела Жадана дає змогу поміркувати й про інші аспекти ідентичності, зокрема спогад і родинні історії як її складові. Спогад – це текст, придатний до

²⁰ Зокрема, А. Міцкевич вибудовував образ України як «пограничної землі» у курсі «Слов'яни», який він викладав у 1840–1844 роках у Колеж де Франс.

маніпуляції, саме такі міркування оприявлює на сторінках свого твору Сергій Жадан. Адже персонажа уявлення про ідентичність іншого (європейця), її компоненти та ієрархію цих компонентів ілюструються у творі спогадами про вивчення німецької мови і сприйняттям усього німецького юними школярами за радянської доби. Йдеться про епізод, який поєднує новелу «Immigrant song» та роман «Ворошиловград»²¹, – вивчення німецької мови, і через мову сприйняття – національної ідентичності. Так, уявлення персонажа про Німеччину – це стереотипні картинки і діалоги із підручника із німецької мови²², це «опереткова, добре прибрана країна, з ввічливим населенням та дружніми намірами, країна, що легко вміщалась на сторінках шкільних підручників, утілюючи собою фонетичну розкіш та граматичну виправку»²³. Розрив у сприйняття інакшості іншого підкреслено єдиною прикінцевою для цієї частини новели фразою: «За кілька років я прочитав Ніцше і зрозумів, що в братнього німецького народу теж є свої проблеми»²⁴.

Жадан унаочнює для читача ідею про те, що в осмисленні ідентичності є компаративна складова як історія порівняння себе із іншими, співставлення свого досвіду і сприйняття із досвідом і сприйняттям іншого. Письменник наближається до ідей Тоні Джадда про суперечливість ідентичності як синоніму національності, про непевність ідеї ієрархії власне національних складових у формуванні ідентичності. Бо ідентичність – це ще й сукупність наших спогадів, власний наратив, який ми вибудували і вписали у свою систему координат, розставили систему культурних маркерів і створили свою топографію пам'яті. Такої колізії ми знайдемо у творах масової літератури, однак вона є ключовою темою для творів високої літератури.

Географія vs спогад

Спільнота своїх для персонажа новели С. Жадана, як і Германа із роману «Ворошиловград», – це друзі, об'єднані спільними спогадами і переживаннями. «Кордони не стосуються моєї пам'яті, – каже головний персонаж новели «Immigrant song», – так само як її не стосується тоталітаризм чи корупція. Моєї пам'яті стосуються низькі хмари над будинками Будапешта, сірі дунайські хвилі, котрі тягли в собі

²¹ Zhadan, Serhii. *Voroshilovhrad [Voroshilovgrad]*. Kharkiv: Folio, 2010.

²² Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii*, 256–258.

²³ Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii*, 259.

²⁴ Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii*, 259.

потопельників, почорнілих від вологи чоловіків без сердець та черевиків, без годинників та надії повернутись додому. Моєї пам'яті стосуються старі шахи, в котрі грали турки на Темпельгольфі, моєї пам'яті стосуються кораблі у Гамбурзі, трюми яких світилися, мов різдвяні апельсини. Все інше мало стосується, у всьому іншому я погано орієнтуюсь...»²⁵.

Географія та спогад – два концептуальних образи новели. Географія як простір, де формуються спогади та уявлення. Спогад як текст, який укорінений у реальність. Провідником між ними є пам'ять, яка виникає на перетині появи спогаду у певній географічній точці. Залежність між географією та спогадом стане потужним інтелектуальним сюжетом у романі «Ворошиловград». Зрештою це стане не менш потужним сюжетом в українському соціумі на тему «що ми пам'ятаємо?», «як ми пам'ятаємо?», які спогади про сучасні події готові перетворити на цілісний наратив минулого?

Жадан розширює межі ідентичності (саме про це пише Т. Джадт), бо, за його концепцією, ідентичність – це не тільки моделювання себе у межах певної території на основі спільності мови та історії. Ідентичність у сучасному світі – це і відчуття належності до певних цінностей, спільноти своїх, яка має одній їй ті самі спогади про території, міста, села, кордони, ріки і гори. Накопичення спогадів – це той уявний багаж, із яким персонаж новели збирається повернутися до своєї країни, й який точно не вилучать на кордоні.

Таке уявлення про ідентичність – не є винятково створеним С. Жаданом. Воно суголосне ідеям Т. Джадта, Я. Грицака, Н. Яковенко та ін. дослідників, які це питання вивчаються на різних прикладах. Така ідентичність формується не у вертикальній парадигмі: від спільної території – до спільної мови і ментальності, а за горизонталлю – у ньому рівноправними складовим є і географічні кордони, і простір «чужого», і етнічний, і міфологічний компоненти ідентичності, бо вони можуть об'єднані спільним цінностями і спогадами.

Феномен пограничної ідентичності як ідентичності цінностей в українському суспільстві яскраво виявився під час Революції Гідності, в українській літературі – через формування уявлень про спільні цінності, спільний національний літературний канон у літературному процесі 1990-х – 2010-х років. У цій моделі ідентичності кордон, межа,

²⁵ Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii*, 276.

географічні координати – поняття, які тільки частково впливають на уявлення про власну ідентичність. Спогад, трансформація спогаду, цінності, відчуття – складові ідентичності. Бо, як пише С. Жадан, пам'ять людини «не потребує точності, вона потребує пристрасті й вогню, який спалахує між планетами, над маленькими містечками Східної Європи, освітлюючи наші сновидіння зсередини, роблячи їх, ці сновидіння, яскравими й коштовними. Головне – твої сновидіння, все інше можна вигадати»²⁶.

Література

- Chernetskyi, Vitalii. *Kartohrafuiuchy postkomunistychni kultury. Rosiia ta Ukraina v konteksti hlobalizatsii* [Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization]. Kyiv: Krytyka, 2013.
- Hatash, Valentyna. "Meni 14 rokiv. Ya ukrainets [I am 14 years old. I am Ukrainian]." *Dzerkalo tyzhnia*, November 25, 2005.
- Hnatiuk, Oliia. *Proshchannia z imperiieiu. Ukrainski dyskusii pro identychnist* [Farewell is with the Empire. The Ukrainian Discussions about the Identity]. Kyiv: Krytyka, 2005.
- Hrabovskyi, Serhii, and Losev, Ihor. "Ukrainska identychnist: problemy i vyklyky [Ukrainian Identity: Problems and Challenges]". *Den*, November 13, 2013.
- Hudzyk, Klara. "Istoriografiia y ukrainska identychnist [Historiography and Ukrainian Identity]". *Den*, January 15, 2005.
- Hundorova, Tamara. *Pisliachornobylska biblioteka: ukrainskyi literaturnyi postmodern* [Post-Chornobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernity]. Kyiv: Krytyka, 2005.
- Irvanets, Oleksandr. *Piat pies* [Five Plays]. Kyiv: Smoloskyp, 2002.
- Judd, Tony. "Pohranychnyi narod [The Frontier People]." Translated by Pavlo Hrytsak. *Krytyka* 155–156, no. 9–10 (October 2010): 44–45.
- Kostenko, Lina. *Humanitarna aura natsii, abo Defekt holovnoho dzerkala* [Humanitarian Aura of the Nation, or Defect of the Main Mirror]. Kyiv: Vydavnychy dim KMA, 1999.
- Nora, Pierre. *Teperishnie, natsiia, pamiat* [Present, Nation, Memory]. Translated by Andrii Riepa. Kyiv: Klio, 2014.
- Plokhii, Serhii. *Kozatskyi mif. Istoriia ta natsiietvorennia v epokhu imperii* [The Cossack Myth. History and Nationhood in the Age of Empires]. Translated by Mykola Klymchuk. Kyiv: Laurus, 2013.
- Smith, Anthony. *Kulturni osnovy natsii. Ierarkhiia, zapovit i respublika* [The Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic]. Translated by Petro Tarashchuk. Kyiv: Tempora, 2010.
- Topolski, Jerzy. *Yak my pyshemo I rozumiiemo istoriiu. Taiemnytsi istorychnoi naratsii* [How We Write and Understand History. The Mysteries of the Historical Narrative]. Translated by Nadiia Honcharenko. Kyiv: K.I.S, 2012.
- Yekelchuk, Serhii. *Imperiia pamiat. Rosiisko-ukrainski stosunky v radianskii istorychnii uiavi* [Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination]. Translated by Mykola Klymchuk, and Khrystyna Chushak. Kyiv: Krytyka, 2008.
- Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii* [Big Mac and other stories]. Kharkiv: Folio, 2011.
- Zhadan, Serhii. *Voroshylovhrad* [Voroshilovgrad]. Kharkiv: Folio, 2010.

²⁶ Zhadan, Serhii. *Bih Mak ta inshi istorii*, 276–277..

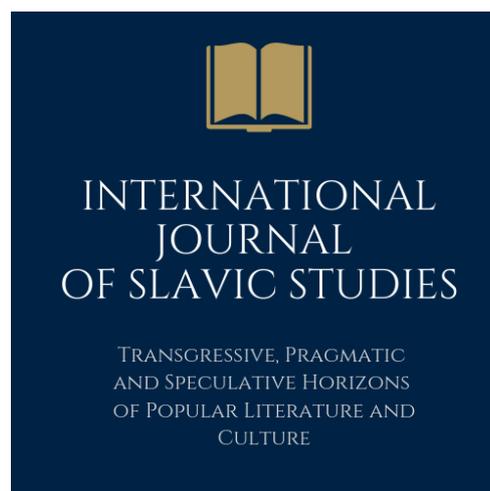
Дејан Ајдачић

Dejan Ajdačić

University Library, Belgrade (Serbia)

dejajd@gmail.com

ORCID 0000-0002-4098-4660

<https://doi.org/10.34768/rhg2-ex15>

Nr: 1 (2019)

ISSN (on line)

**Своје и туђе (украјинско и руско)
у алтернативним историјама
западноукрајинског писца Васиља Кожељанка**

We and Others (Ukrainian and Russian) in the alternative histories
of writer of Western Ukraine Vasily Koželjanko

Abstract

The topic of Ukrainian-Russian relations is very important in the alternative history novels of the Ukrainian writer Vasily Koželjanko (1957-2008). Alternative histories novels "Parade in Moscow" (1997), "Kotigoroško" (2000), "Terorium" (2001), "FalseNostradamus" (2001) novels appeared in an independent Ukraine when there was no longer a Soviet censorship. In alternative historical prose, heroes can be embedded in the history of an active person or as fictional characters who carry the ethno-stereotypical lines of their community and have ethno-stereotypes about other peoples. Ethnic stereotypes of Ukrainians and Russians and stereotypes of Ukraine and Russia can be mythologised. Relations between a stronger and weaker, older and younger, colonizing country and colonized country are presented as a conflict between Strong Russia and a weak Ukraine, but also a strong Ukraine of weak Russia. Russian Empire in the of Koželjankos alternative histories novels presented negatively.

Keywords: postkolonial theory, alternative history, novels, Russians, Ukrainians, stereotype

Кључне речи: постколонијална теорија, алтернативна историја, романи, Руси, Украјинци, стереотип

Михаило Назаренко испитујући различита гледишта о месту историјских личности у историји у уметничком и неуметничком приказивању, посматра алтернативне историје са становишта теорије могућих светова. Он истиче да је за неке тумаче књижевности битније место особе у историји, а за друге представе о промењеном свету²⁷. Када је реч предводницима и представницима сучељених заједница, они у опозицији своје – туђе, и у алтернативним историјама представљају дејствујуће особе и оличавају историјску логику која мења свет. Алтернативна историја представља тип наративне хронофантастике засноване на фикционалној промени низа историјских догађаја почев од прекретног догађаја чији измењени исход условљава друкчије токове историје. Када се у алтернативним историјама на скретници историјских догађаја промени правац националне историје, промене дотичу и историје других, најпре суседних народа, па се мењају и узајамне представе, са пратећим идеолошким, верским и културноисторијским аспектима. У алтернативно-историјској прози јунаци могу бити уобразиљом надграђени историјски актери, али и измишљени ликови којима се приписују етностереотипне црте свог и других народа. Етничке стереотипе Украјинаца и Руса у књижевности, ауторски профилишу и руски и украјински писци. У овом прилогу се утврђују особености представа о Украјинцима и Русима у изабраним алтернативно-историјским романима украјинског писца и публицисте Васиља Кожељанка (1957-2008). Кожељанко је у једном разговору рекао да је ова своја дела писао "за средњу полицу"²⁸, дакле, није их намењивао ни естетски захтевној елити, ни за публици која од књижевности очекује само забаву.

Било би занимљиво испитати укрштање пишевих идеја у романима који одступају од стварности и у његовим новинарским анализама политичких прилика. У алтернативно-историјским романима Васиља Кожељанка тема друкчијих украјинско руских односа обухвата ређе даљу, а чешће ближу прошлост и будућност која ће из ње проистећи. Усмереност аутора на промене недавних догађаја потврђује да га највише интересују односи два источнословенска народа у времену у коме је и сам живео. То је епоха комунистичке идеологије у коме фигуративни изрази о братским односима, те

²⁷ Nazarenko Mihail. Al'ternativnaja istorija kak vozmožnyj mir // Slovjans'ka fantastika. Zbirnik naukovih prac', Kyjiv, VPC "Kyjiv's'kij universitet" 2012. – s. 434-438

²⁸ Koželjanko Vasyl'. "Ukrajins'ka kul'tura povynna nav'jazuvatysja, proštohvuvati sebe" <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vasil-kozhelyanko-ukrayinska-kultura-povinna-navyazuvatysya-proshtohvuvati-sebe>> 30.08.2001. Dostup: 16.10.2018.

блискости и обавезама старијег и млађег брата, прикривају мучан и напрегнут сукоб јаче Русије и слабије Украјине. Однос Московције и Козака, Руса и Малоруса, Руса и Украјинаца, у различитим видовима, понавља и утврђује однос империјалног и покороног народа. Фантазматска природа алтернативне историје дозвољава различита сагледавања тог односа, што писац из западне Украјине и чини у свом циклусу романа, који чине дела *Парада у Москви*, *Терориум*, *Котигорошко*, *Лажни Нострадамус*. Наталија Макшејева је писала о немогућности постојања алтернативних историја у совјетско доба:

Са распадом СССР нестаје догматичност у представљању историје, што је потпуно онемогућавало било какво промишљање историјских варијација на тему "Шта би било, кад би било". Уместо догматичког појављује се постмодерни приступ, који не допушта једнозначност тумачења и самим тим оспорава само једно једино разумевање историје. Поред тога, постају доступни и најбољи узорци алтернативно историјске фантастике Америке и Европе. Све то је допринело појави и активном развоју ове врсте у савременој украјинској књижевности.²⁹

Кожељанко је своје алтернативно-историјске романе објавио после пада комунизма, у Лавову, крајем 1990-их и почетком 2000-их година, у независној Украјини, када таквим романима више није претила забрана цензора.

Алтернативне историје представљају приче о друкчијој прошлости, али оне могу обухватати и време настнка романа, па и године које ће тек доћи. Будући да промењени историјски догађаји изазивају промену низа потоњих збивања, ваља разликовати криптоисторијске романе у којима се другим узрочно последичним низом долази до сличног историјског исхода, док у алтернативним историјама које радикално одступају од постојећег стања постоје претпоставке и за замишљање потпуно друкчије будућности у описима времена које тек наступа. Историја једне државе у таквом преобликовању прошлости, те садашњости и будућности које се на њу наслањују може бити митологизована:

Митологизацију државе у књижевности и књижевној фантастици чини приписивање држави метафизичких својстава: вечног добра и зла, ванвременог стварања и уништења. Држава као историјски одређена творевина се на тај начин измешта ван историјског

²⁹ Макшејева Наталија. Rozvytok al'ternatyvnoji istoriji v sučasnomu literaturnomu procesi Ukrajinu // Komparatyvni doslidžennja slov'jans'kyh mov i literatur. Pam'jati Leonida Bulahovs'kogo, 21, 2013. – s. 236.

времена, а њена својства социјално административне територијалне јединице, пребацују се у митско-магијски свет, чудесни или чудовишни свет.³⁰

Митологизације државе и митологизација народа са приписивањем народу ванвремених црта може да се преплете у алтернативним историјама са продуженом алтернативном садашњошћу и будућношћу у оквиру измењеног низа приказаних догађаја. Са становишта опозиције свој - туђ, текстове алтернативне историје је могуће поделити према снази или слабости народа или држава о којима се приповеда. Када је реч о Кожељанковим романима у жанру алтернативних историја, сврсисходно је размотрити их са тачке гледишта представљене снаге или слабости Украјине и Украјинаца, и обратно немоћи или снази Русије и Руса. Као украјински патриота који у књижевном делу и имагинарно жали због немоћи Украјинаца и радује се представи њихове моћи, он друкчије развија и ликове у ова два типа романа.

Русија је јака, а Украјина слаба

Када је Русија јака, а Украјина потчињена аутор варира историјску ситуацију односа две државе током последња три века. Перејаславски споразум хетмана Богдана Хмељницког са руским царем 1654. године козачка држава стаје под заштиту северног суседа. Након Мазепиног пораза 1709. године код Полтаве од Петра I, уследило је етапно укидање самосталности запорошких козака до коначног укидања Запорошке Сечи 1775. године. Дух романтизма даје снагу предводницима украјинске националне идеје да се боре за свој језик и културу, што изазива реакцију царске власти која доноси забрану јавне употребе украјинског језика средином 19. века и почиње са прогонима украјинске идеје. Писац је у фантастички помереном свету сучелио јаку империјалну моћ и слабост свог народа следећи реалан историјски образац. Шта је фантастика у препознатљивим оквирима могла да сугерише читаоцима?

Кожељанко у фикционализовању слабе Украјине појачава контрасте, доводи их до гротескне хиперболе. Он при томе не крије ироничан, а понекад и циничан осмех у опису карикатурално поједностављених позитивних и негативних ликова. Они имају подругливо стереотипизоване "совјетске" црте што их приближава етномарионетама и карневализованим маскама. У приказима слабе Украјине и јаке Русије, обични

³⁰ Ajdačić Dejan. Rodzaje mitologizacji państwa w literaturze fantastycznej (z przykładami z literatur słowiańskich) // *Mitologizacje państwa w kulturze i literaturze iberyjskiej i polskiej* / Red. Wojciech Charchalis i Bogdan Trocha, Zielona Góra, Uniwersytet Zielonogórski, 2014. – s. 391.

Украјинци додатно сами себе понижавају, а малобројне борбене патриоте жуде за осветом, о којој је Ниче у *Генеалогји морала* писао као ресантиману, затомљеној жељи за враћањем онога бола који је насилник теби нанео. То двојство покорности и бунта представља и основну напетост међу украјинским јунацима романа *Терориум*.

Терориум приповеда о постсовјетској, независној Украјини чији је председник под снажним утицајем Руса. Ауторка монографије о прози Кожељанка, Антонина Анистратова ово дело одређује као „политички виц“. Устанак у престоници Кијеву, који се описује при крају романа, не доноси битне промене, већ само замену личности које искоришћавају свој народ и себи прибављају личну корист. У роману украјински председник Кромешни и потчињени му високи официри апарата принуде говоре руски, који је у приповедном тексту исписан украјинским словима. Континуитет са Совјетским савезом представљају и називи институција у држави, која није раскинула са прошлошћу, па се појављује и КГБ. Презимена Лајнов (Говненко), Курвенко су подругљива и њима писац сугерише моралне црте председникових људи.

Са друге стране, припадници тајне организације „Млада Велика Украјина“ који себе називају златарима, боре се против "свог" председника, који ради за интересе империјалне Русије. У иницијацијском обреду примања нових чланова, они се одричу свог имена и узимају имена из украјинске историје и књижевности – Довбуш, Гонта, Махно, Петљура – имена из пантеона украјинских бораца за слободу, од хајдука до војника или политичара. Та имена изазивају ланац асоцијација познаваоцима украјинске историје и утврђују украјинско патриотски тон текста. Роман *Терориум*, као и друга дела Кожељанка, садржи и локалпатриотска осећања, ликове и амбијент Черниваца - људи из Черниваца су најватренији и најупорнији борци за украјинску идеју и народ.

Украјински симболи су у алтернативно-историјској прози Кожељанка бројни и веома детаљно описани у светковинама терористичко патриотске организације. Посебно велику пажњу књижевник поклања орденима, лентама и војним ознакама. Најсветије место патриота представља олтар са плавом и жутом бојом украјинске заставе, поред које стоје национални грб украшен дијамантима и украдена златна Пекторала на коју капље крв нових посвећеника, те старински мач са кристалним ласером. На тај начин се спајају симболи давних Скита (Пекторала), некадашњих Украјинаца и савремених бораца за слободу.

На већањима патриотске организације "Млада Велика Украјина" наведене су све стратегије борбе против непожељног "креолског" режима и покушаји буђења пасивног народа – од масовног терора против свог народа и убијања моћника из председничког окружења до доласка на власт уз подршку моћног капитала. Јунаци романа нису статично везани за једном одабрану опцију, већ се она може и променити – тако Чипка, млади новајлија спреман на извршење свих наређења, после остављања бомбе, која је убила много младих, скреће памету, а потом схвата да његов пут није пут убијања. У виђењу аутора најмрскији, али и најделотворнији су превртљивци који следе своје интересе или страсти. У таквом виђењу, Креолци имају најлошије руске црте и које стереотипном сучељавању са цртама Украјинаца патриота саздају парове – корумпиран : частан, насилан према другоме : слободољубив, поданички : самосталан, неморалан : моралан. Антитетичко сагледавање блиско је матрици Миколе Рјабчука да су сви руски становници Украјине ментално назадни и покорни представници *homo soveticusa*, а западњаци напредни и слободни³¹, што Кожељанко доводи до крајњих граница. Када припадник патриотске организације Хмељници – одаје своје саборце полицији Кромешног, тај нови издајник носи име хетмана који је козаке увео у сферу утицаја Московије, чиме се прошлост и садашњост преплићу у архетипски поновљивој слици.

Креолски свет и менталитет са мешавином локалног и империјалног је приказан сатирично карикатурално у многим описима идентитета ликова романа *Тероријум* – у језику, континуитету институција (КГБ), навикама. Кожељанко је предвидео побуну на кијевском Мајдану независности, а протести против књижевног јунака Кромешног кога убијају, слични су протесту против председника Виктора Јануковича који је 2014. побегао из Украјине. Али писац сумња да ће патриотска побуна народа променити његов менталитет и иронично приказује домете револуције, јер су промене након победе више него површне – са жуто плаве заставе једино се скида трака малинове боје. Превртљивци чије махинације нико не прозире остају некажњени. Хуље из окружења убијеног председника, мењају страну уз помоћ главног иследника полиција и "револуционара" сами узимају сву власт. Прихватање империјалних пројекција омаловажавања Украјинаца, које стварају Руси, се интериоризује и постаје део погледа

³¹ Рјабчук Микола. *Vid Malorosiji do Ukrajinu: paradoksy zapiznilogo nacijetvorenija*, Kyjiv, Krytyka 2000.

на свет самих Украјинаца. Такве колективно психолошке преображаје у сфери културних односа потврђује постколонијална теорија. У књижевном тексту то се исказује амбивалентношћу обичног народа, а у сижеу авантуристичко ратне акције сукобом Кромешног и златара.

Кожељанко не именује Русију и Русе, али користи речи из руског језика у говору украјинских мешанаца – креолаца, у чијем идентитету се мешају језичке, културне и историјске црте оба народа. Елементе руског идентитета усвајају креолци, па империјални митови постају део потчињених колонизованих становника. Они безвољно усвајају понижавајуће оцене самих колонизатора о себи исказујући их као своје ставове. Наглашено пишчево карикирање креолаца се исказује са позиција украјинског патриотизма. С друге стране, ни идеализам Украјинских златара није без мрља – међу борцима за Украјину крију се издајници, који личне страсти постављају изнад заједничких колективних циљева.

Русија је слаба, а Украјина јака

Поражена или уништена Русија и надмоћна Украјина представља фантазматску пројекцију пожељне прошлости и будућности у којој је моћна Русија, као сила која је наносила понижења претворена у немоћну државу. У тако приказаним односима антиколонијално расположење је јасно испољено, а ресантиман са фантазматском осветом се претаче у представљање, тобоже, реалног односа снага. Ако се мерилима вероватног и могућег оцени овако радикално преобртање историјске истине, онда би фантастички постављена скретница догађаја у историји могла да се упореди са деловањем *deus ex machina* у грчкој митологији. Психолошка компензација слабости се претвара у имагинарну надмоћ, а надмоћ противника у расуло.

Роман у коме је Украјина много јача од Русије је *Парада у Москви*, који приказује пораз Совјетског Савеза у другом светском рату, а Украјину као савезницу Хитлерове Немачке, која у Москви прославља победу. То је ратно политички трилер у оквиру алтернативне историје са изменом догађаја из другог светског рата, са скоковима у недавну прошлост и алтернативну будућност све до краја 20. века. У роману се говори о великој Украјини која обухвата и кубанске крајеве (делови југозападне Русије) и Буковину (област у Румунији и Украјини). Идеја о сарадњи нацистичке Немачке са Украјином није потпуно измишљена. Један од блиских Хитлерових сарадника, Алфред Розенберг, се залагао за идеју стварања марионетске украјинске државе, али њеној

реализацији се није приступило, а Розенберг је скрајнут и није током рата имао утицаја на политичке одлуке нациста. У Кожељанковом роману Украјина је своју моћ стекла као савезник Хитлерове Немачке, а поборник таквог украјинског савезништва је официр Дмитро Левицки поштовалац фирера. Писац је морао да умањи злочиначку природу Рајха и тако преобликовану политику и историју Украјине у другом светском рату осветли светлијим бојама. Да би објаснио друкчији ток рата, Кожељанко у 1940-1941. години описује брзи нацистички продор на територију СССР и европске Русије уз знатно украјинско учешће, који се завршава освајањем Москве. Губитак великих територија се наставља, јер се одиграва низ преврата на кавкаским, закавказним и даљим југоисточним границама Стаљиновог СССР-а. Стаљин се после пада Москве сакрио у бункеру са девет ланаца заштите иза Урала. Многи га напуштају, али он још има моћ. Плашећи се издаје он жали што 1937. године није све побио. Приказује се масакрирање Хрушчова и Стаљинове тобожње наредбе за убиства блиских сарадника. Главни јунак, Украјинац Дмитро Левицки лично је ухватио Стаљина и предао га Немцима.

Дмитро пристаје уз нацисте из рачуна, поредећи губитке и добитке за Украјину из рачуна. Он интересима државе и народа правда прихватање нациста, за које у разговору са оцем признаје да имају и недостатака. Отац критикује прагматизам сина, али овај заступа аргумент да је једино уз подршку Немаца Украјина могла да изађе и Совјетског савеза, па је пристајање уз Хитлера био избор мањег зла. И Дмитрова девојка Генци резонерски се пита да ли је Украјинцима увек потребан неко ко бих надгледао и њима руководио. Она у роману представља глас људскости – и забрањује Дмитру да реже невинне Русе у покореној Москви којом владају беда и незнађе.

Други светски рат Кожељанко је у роману *Парада у Москви* описао пре свега као идеолошки рат у коме се Антикоминтерновски савез супротставља бољшевичкој држави, тако су и етнички маркери уступили место идеолошким маркерима. То је јасно и у истицању симбола бољшевичке власти, попут "Лењинове мумије" према којима се главни јунак и сам приповедач односе са презривом иронијом. Етнички маркери су релативно ретки – нпр. помиње се да су разбијени Москаљи. Када банда пијаних пљачкаша упада у воз којим официри осовине путују у Москву на параду, писац их идентификује као козаке.

У представи украјинске моћи појављују се бројни симболи међу којима често и свастика. Али у Кожељанковом роману то није нацистички крст, већ древни аријски, украјински симбол. Тиме се, са једне стране одржава алтернативно-историјска претпоставка блискости Украјинске и нацистичке војске и на симболичком нивоу, али се од те блискости и одваја, јер је по коментарима приповедача реч о много старијем симболу, чији се краци окрећу на другу страну од нацистичке свастике. Поред тога украјинска свастика се јавља уз тризуб као други симбол украјинског идентитета, у који је уграђена и народни инструмент бандура.

Писац даље прави фикционални скок на крај 20. века и користи псеудоментарне жанрове: одломак из историје, вести на радију, препатетичан рад ученика о роману "Парада" у коме има много грешака у односу на чињенице из претходног тока романа. Самопародисање свог дела, писац реализује уверавајући читаоца да је његов роман крајем 20. века постао канонско дело украјинске књижевности, у чему се преплићу елементи постмодернистичке игре, пародије школских радова о књижевности и аутопародије алтернативно-историјског романа.

Украјина је моћна и у футуристичком роману *Котигорошко* са елементима алтернативне историје, који описује авантуре, напредовања и подсмешљиво приказане љубавне дилеме младог официра Вишнеслава Котигорошка. Украјина је светска сила, а део територије Русије чије име се изричито и не помиње (*северно од Кине и источно од Балтика*) уништен је атомским бомбама.

Псеудоисторијске и алтернативно-историјске теме су на прелому 20. и 21. века после затајивања међунационалних неспоразума и увреда у Совјетском Савезу престале да буду забрањене, па су се у популарној књижевности руских аутора појавиле империјалистичке ноте, а у делима неких украјинских аутора антиимперијалистички и антируски ставови. Популарна књижевност са приказима измењене историје и друкчијег фикционализовања односа држава и народа добила је могућност да размотри претпоставке и последице о друкчијим токовима историје.

Покоравање и дуго гушена освета представљају и у романима Васиља Кожељанка два модела украјинског реаговања на русификовање Украјинаца и потчињавање империјалној вољи. Људи који су прихватили потчињавање менталитету, начину мишљења и понашања империјално надмених Руса се налазе у алтернативно-историјској прози украјинског писца у ставовима у широком социјалном распону од

обичних људи, креолаца до председника издајника. Представе потчињених Украјинаца и надмоћних Руса сврсисходно је тумачити помоћу појмова постколонијалне теорије. Освету понижених у овом свету оличавају бунтовне патриоте. Писац, у стварању друкчијег узрочно последичног ланца историјских догађаја исказује наративним средствима исказану жељу за преуређењем односа са суседом. Алтернативне историје јесу дела заснована на индивидуалним маштаријама о могућим световима, али она могу настајати из колективних страхова, подозрења или жеља, а пројекције алтернативно створених светова не морају бити отргнуте од реалности, већ могу указивати на реалне друштвене напрегнутости. Предмет овог испитивања и јесте преосмишљавање сложених односа два суседна источнословенска народа у делима Кожељанка што прате и дела других украјинских писаца овога жанра, као што су романи Олександра Ирванцја *Рівне Ровно* и *Харків 1938*.

Literatura

Ajdačić Dejan. Rodzaje mitologizacji państwa w literaturze fantastycznej (z przykładami z literatur słowiańskich) // *Mitologizacje państwa w kulturze i literaturze iberyjskiej i polskiej* / Red. Wojciech Charchalis i Bogdan Trocha, Zielona Góra, Uniwersytet Zielenogórski, 2014. – s. 387–401.

Anistratenko Antonina. Spogad pro majbutne: tvorčist' Vasylja Koželjanka v sučasnih kontekstah, Černivci : Misto, 2013. – 136 s.

Koželjanko Vasył'. "Ukrajins'ka kul'tura povynna nav'jazuvatysja, proštovhuvati sebe" <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vasil-kozhelyanko-ukrayinska-kultura-povinna-navyazuvatisya-prostovhuvati-sebe>> 30.08.2001. Dostup: 16.10.2018.

Makšejeva Natalija. Rozvytok al'ternatyvnoji istoriji v sučasnomu literaturnomu procesi Ukrajinny // *Komparatyvni doslidžennja slov'jans'kyh mov i literatur. Pam'jati Leonida Bulahov's'kogo*, 21, 2013. – s. 235–246.

Mazurkiewicz Adam. Mitologizacje państwa polskiego w polskiej fantastyce socjologicznej po 1989 roku // *Mitologizacje państwa w kulturze i literaturze iberyjskiej i polskiej* / Red. Wojciech Charchalis i Bogdan Trocha, Zielona Góra, Uniwersytet Zielenogórski, 2014. – s. 453–478.

Nazarenko Mihail. Al'ternativnaja istorija kak vozmožnyj mir // *Slov'jans'ka fantastika. Zbirnik naukovih prac'*, Kyjiv, VPC "Kyjivs'kij universitet" 2012. – s. 429-439.

Rjabčuk Mykola. *Vid Malorosiji do Ukrajinny: paradoksy zapiznilogo nacijetvorennja*, Kyjiv, Krytyka 2000.

SFE - <http://www.sf-encyclopedia.com/> Dostup: 16.10.2018.

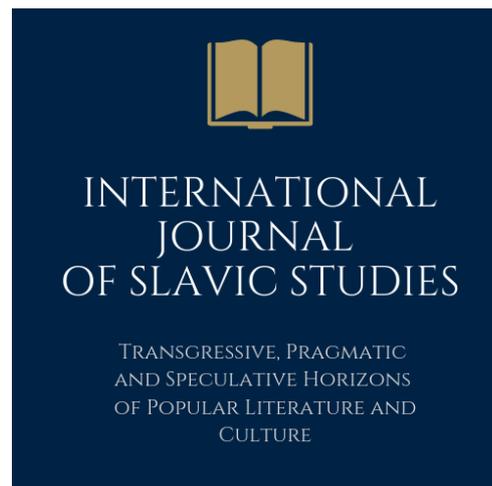
Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

adammazurkiewicz@o2.pl

ORCID: [0000-0003-3804-6445](https://orcid.org/0000-0003-3804-6445)

<https://doi.org/10.34768/zrdp-sn56>



Nr: 1 (2019)

ISSN (on line)

Kręgi obcości w *Extensie* Jacka Dukaja

Circles of foreignness in *Extensa* by Jacek Dukaj`s

Abstract

When reading *Extensa* (2002) by Jacek Dukaj and acquainting with its communicational and artistic implications, the reader becomes aware of relativization of otherness, as a result of the very essence of what the Other is. Thus *Extensa* is not exactly a story of otherness, but from the perspective of literary communication it is a story which exists outside of agreed taxonomy and is foreign to the clear, contemporary division into *fantasy* and *mainstream*. This means that Dukaj's *Extensa* both presents the otherness of the novel (towards the reader's expectations), as well as it is a story about otherness itself.

Entangled in the strangeness of the novel, in the light of its line of communication and previous interpretational schema – created on the basis of previously read science-fiction novels – the reader is bound to feel alienated due to the difference between what is anticipated and what is presented. Paradoxically, the otherness both of the novel (in the context of the genre's tradition and of the line of communication in which it functions) and its fictional world allows redefinition of the cognising subject who must manage his own, unpredictable "otherness." This is because the Other remains a symbol of all that undergoes change. Thus, the attitude towards the Other becomes a challenge that requires a confrontation with our own self and, at the same time, it is an "empathy exercise" which rejects mutual dependencies of empathy and stereotypisation, typical for modern literature.

Keywords: Jacek Dukaj, *Extensa*, science fiction, strangeness

Słowa kluczowe: Jacek Dukaj, *Extensa*, fantastyka naukowa, obcość

Wykorzystana w tytule formuła w oczywisty sposób odsyła do autobiografii Michała Głowińskiego. Ukazana w niej sytuacja egzystencjalna autora wykracza poza jednostkowe losy, stając się reprezentacją pokolenia, które pozbawione zostało własnej tożsamości w skutek rozwoju wypadków historycznych (wojna i okupacja, polityka władz III Rzeszy wobec reprezentantów narodów uznanych za nie aryjskie; dwuznaczny stosunek elit rządzących PRL do osób narodowości żydowskiej). O odrębności propozycji Głowińskiego na tle nurtu autobiograficznego decyduje jednak nie tematyka, lecz sposób jej potraktowania. Autor nie tyle bowiem opowiada swoje losy, co usiłuje je konceptualizować, podporządkowując narzuconej tytułem formule, mającej — co podkreśla Andrzej Skrendo — walor metafory epistemologicznej³². Ta bowiem okazuje się na tyle nośna, że pozwala na ukazanie w postaci koncentrycznych kręgów (a dzięki niej — zachowanie autobiograficznego charakteru opowieści³³) doświadczenia obcości, z którym Głowiński zmagał się w rozmaity sposób na różnych etapach życia. nieprzypadkowo krąg pozostaje figurą powtórzenia i zamknięcia, w przestrzeni której przepracowywane są rozmaite traumy (klaustrofobia, „żydowskość”, konfrontacja judaizmu z katolicyzmem, homoseksualizm). Traumy te konstituowały zarazem obcość/wyobcowanie bohatera opowieści autobiograficznej³⁴. Jednocześnie zaś uświadamiają one prawidłowość dostrzeżoną niegdyś przez Zygmunta Ziątka na temat charakteru tego, co traktowane jest w odczuciu odbiorcy jako obce: „Kategorie »obcości« i »inności« nie tyle odnoszą się (...) do rzeczywistości, ile do sposobu myślenia — są kategoriami interpretacyjnymi”³⁵.

Przytoczona tu konstatacja wymaga dopowiedzenia: jeśli bowiem przyjąć, że obcość to kategoria interpretacyjna, szczególną rolę odgrywa ona w literaturze niewerystycznej,

³² Zob.: A. Skrendo, *Linia, koło*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2, s. 69.

³³ Zob.: A. Hellich, *Autobiografia i ekspresja. „Kręgi obcości” Michała Głowińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 29017, z. 1, s. 87.

³⁴ Nieprzypadkowo, opisując tragedię Marca 1968, Głowiński utożsamia Żydów z obcymi: „Masa studencka to dobre i zacne polskie dzieci, tylko niezbyt mądre, bo posłuchały inspiratorów i prowodyrów, a ci są bez wyjątku, niejako *ex definitione*, obcy, są Żydami z samej swej natury, niezależnie od tego, czy mają z nimi coś wspólnego, czy zostali włączeni w ich grono na mocy odgórnej nominacji” (M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010, s. 332).

³⁵ Z. Ziątek, *Słowo wstępne* [do]: *Widziane, czytane, oglądane – oblicza Obcego*, red. P. Cieliczko, P. Kuciński, Warszawa 2008, s. 6. Tym samym, za Berhardem Waldenfelsem, można powtórzyć: "Obcość nie jest własnością, którą można by po prostu przypisać jakiejś rzeczy czy osobie jako takiej" (tenże, *Fenomenologia jako ksenologia. Paradoks nauki o obcym*, [w]: tenże, *Topografia obcego. Szkice z fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 103).

Nie należy oczywiście utożsamiać obcości z innością; są to fenomeny osobne, których odmienność polega na reakcji podmiotu na ich zaistnienie: "Inność jest jakby jeszcze neutralna (...). Obcość angażuje podmiot i nie jest neutralna aksjologicznie. Obcość jest tu specyficznym dystansem wobec osoby (...). Obce ciało to nie po prostu inne ciało, lecz ciało, które dokonuje inwazji w moje ciało" (J. Filek, *Ambiwalencja obcości*, "Znak" 2004, nr 1, s. 40).

ukazującej literackie „triumfy wyobraźni”. Umożliwia ona w najpełniejszy przeciw sposób przeprowadzenie eksperymentu myślowego, podejmującego najistotniejsze kwestie epistemologiczne i ontologiczne, które zostają poddane testowaniu za pomocą narzędzi literackich w "laboratorium umysłu" (określenie Jamesa Roberta Browna³⁶). Andrzej Stoff, rozważając możliwości, oferowane w tym zakresie przez fantastykę naukową, upatruje w niej zwierciadło wyostrajające „widzenie rzeczywistości”. W nim to — bez względu na stopień powołanej na potrzeby świata przedstawionego odmienności wobec czytelniczego doświadczenia pozaartystycznego — możliwe staje się ujrzenie wielu kwestii z perspektywy pozwalającej na zachowanie szerokiego horyzontu widzenia³⁷. Oczywiście warunkiem koniecznym takiej propozycji intelektualnej jest wykroczenie poza schemat i rekwizytornię „awantur w Kosmosie”, do jakich przyzwyczaił nas rozrywkowy nurt *science fiction*. Toteż niewątpliwie rację ma Piotr Bojko piszący o banalizacji wizji fantastycznonaukowych, wynikającej tyleż z konwencjonalizacji rozwiązań fabularnych, co dominacji w owych utworach funkcji ludycznej³⁸.

Potraktujmy jednak wątek obcości jako nie motyw literacki, lecz klucz interpretacyjny, umożliwiający dostrzeżenie akcentowanej przez Ziętka relatywności kategorii obcości/inności. Ich problematyzacja wykroczy wówczas poza artystyczną reprezentację

³⁶ Zob.: J. R. Brown, *The Laboratory of the Mind. Thought Experiments in the Natural Sciences*, New York 2001, s. 1 [„Thought experiments are performed in the laboratory of the mind”]. Oczywiście, z uwagi na ograniczenie omawianych przez Browna eksperymentów do nauk przyrodniczych może pojawić się pytanie o zakres przydatności eksperymentu myślowego w poznaniu filozoficznym. Odpowiedzią na tę kwestię jest artykuł Anny Brozek i Jacka Jadackiego *Eksperymenty myślowe w filozofii* („Filozofia Nauki” 2012, nr 2, s. 5-27. Autorzy, wskazując na uchybienia metodologiczne wielu filozoficznych eksperymentów myślowych, nie podważają jednak ich istoty — możliwości rozważenia możliwej bądź fikcyjnej sytuacji dzięki wyobrażeniowemu jej przedstawieniu i analizie.

³⁷ Zob.: A. Stoff, *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, [w]: >>Metafizyczne<< w literaturze współczesnej. *Materiały z II Tygodnia Polonistów*, red. A. Koss, Lublin 1992, s. 76-77. Jako lekturę konkretyzującą supozycji Stoffa można potraktować odczytanie *Solaris* (1961) Stanisława Lema przez Antoniego Smuszkiewicza: „To powieść o współczesnym człowieku i jego międzyludzkich kontaktach. Czy szukamy innych ludzi, czy tylko luster? Pytanie zawsze aktualne, a kosmiczny kostium pozwala jedynie bardziej je wyostryć i głębiej wniknąć w zakamarki natury ludzkiej, niż czyni to tradycyjna realistyczna powieść psychologiczna” (tenże, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 60). Odpowiedzią na postawione przez Lema pytanie wydaje się uwaga Dariusza Brzostka, wskazującego na antropologiczny wymiar *science fiction*, będącej opowieścią, snutą z ludzkiego punktu widzenia (zob.: tenże, *Groza (w) antropologii, czyli kulturoznawca jako potwór*, [w]: *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Toruń 2016, s. 14-15).

³⁸ Zob.: P. Bojko, >>Potrzeba nam luster<<. *Motyw kontaktu w twórczości Stanisława Lema*, [w]: *Literackie portrety Innego*, red. P. Cieliczko, P. Kuciński, Warszawa 2008, s. 161. Myśl Stoffa powtórzył Jakub Z. Lichański, akcentując walory konwencji fantastycznej w rozpoznaniu opisywanego przez literaturę problemu (zob.: tenże, >>Obcy<< w literaturze science fiction. *Na przykładzie twórczości Stanisława Lema (oraz kilku innych pisarzy)*, [w]: tenże, *Filologia — filozofia — retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa 2017, s. 239).

tę, co inne/odmienne stając się punktem wyjścia do refleksji nad społecznym konstruowaniem obcego i jego fantazmatów.

Jako przykład obierzemy powieść Jacka Dukaja pt. *Extensa* (2002). Wybór to nieprzypadkowy, bowiem — według Krzysztofa Uniłowskiego — właśnie ten utwór okazał się przełomowy nie tylko w dorobku artystycznym Dukaja, ale i dla krytycznej recepcji rodzimej literatury fantastycznonaukowej³⁹.

***Extensa* jako obcość powieści**

Opublikowana w 2002 nakładem Wydawnictwa Literackiego *Extensa* przełamuje, zdaniem przywoływanego tu krytyka, funkcjonujące wówczas podziały na fantastykę i *mainstream* na zasadzie nie tyle *coincidentia oppositorum*, co rezygnacji z jednoznacznie deklarowanej identyfikacji z którymkolwiek ze środowisk literackich: "Stawką w grze prowadzonej przez Dukaja jest pisarska autonomia. [...] zamiast dążenia do fuzji fantastyki oraz literatury artystycznej, wybory autora dyktowałyby raczej zasada nieprzynależności. W radykalnym ujęciu »ani tu, ani tam« nie oznaczałoby nawet żadnego »pomiędzy«"⁴⁰.

Byłby to pierwszy — rudymenarny — sygnał obcości, wynikający z sytuacji, w jakiej powieść ta znalazła się w przestrzeni komunikacji literackiej, funkcjonując jako utwór (przywołajmy określenie Uniłowskiego) „ani tu, ani tam”⁴¹.

³⁹ Zob.: K. Uniłowski, *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*, „FA-art” 2007, nr 4, s. 36-43.

⁴⁰ Tamże, s. 36-37. Powieść ta byłaby zatem w ujęciu krytyka tyleż odautorskim komentarzem do środowiskowych dyskusji na temat wyobcowania fantastyki z nurtu prozy współczesnej, co poszukiwaniem własnej drogi twórczej. Nieprzypadkowo przecież Dukaj jeszcze w latach dziewięćdziesiątych debiutuje jako krytyk literacki, zaś jego wybory recenzowanych powieści i kryteria estetyczne, którymi się kieruje, wskazują na jego preferencje jako czytelnika, ale i twórcy. Potwierdzeniem sugestii Uniłowskiego zdaje się publikacja przez Dukaja w tym samym roku, co *Extensy*, innej mikro-powieści — *Córki łupieżcy* w cyklicznej antologii fantastycznonaukowej *Wizje alternatywne*.

⁴¹ Można by też — paradoksalnie — określić obecność Dukaja w świadomości czytelniczej i krytyki literackiej jako "i tu, i tam". Wskazuje na to jego pojawienie się zarówno na łamach pism adresowanych do miłośników *science fiction* ("Nowa Fantastyka", "Fenix", "SFinks", "Science Fiction"), jak i w periodykach nie kojarzonych zazwyczaj z fantastyką ("Tygodnik Powszechny", "Książki. Magazyn do Czytania"). Analogiczną rolę pełni wzmianka Piotra Przytuły o interpretatorach Dukaja, wywodzących się zarówno z akademickiego środowiska literaturoznawczego (Jerzy Jarzębski, Przemysław Czapliński), publicystyki krytycznoliterackiej (Paweł Dunin-Wąsowicz), jak i fandomu; zob.: tenże, *Poza postmodernizm. Jacka Dukaja spór o uniwersalia*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 141. Oba sposoby mapowania pośród współczesnych literackich zjawisk twórczości Dukaja umożliwiają wykroczenie poza dychotomię, nakazującą unieruchomienie owej prozy w siatce typologicznej. Szerzej na temat kulturowych sposobów przekroczenia owego podziału zob.: M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce przeciwnieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012.

Do pewnego stopnia takie postrzeganie umacnia legendę Dukaja-outsidera: w notce dołączonej do *Extensy* czytamy: "Przez środowisko polskich twórców SF postrzegany jest jako samotnik — niechętnie pojawia się na konwentach i spotkaniach autorskich, rzadko udziela wywiadów" (J. Dukaj, *Extensa*, Kraków 2002, IV strona okładki).

O możliwości takiego odczytania powieści Dukaja, jako metaforycznie traktowanego „obcego” na giełdzie literackiej świadczą pierwsze recenzje powieści. Ich autorzy koncentrują się na poszukiwaniu „powinowactw z wyboru”, które umożliwiłyby oswojenie obcości wizji świata przedstawionego opowieści, dzięki znalezieniu dla nich punktu odniesienia w twórczości innych pisarzy; reprezentatywna pod tym względem pozostaje notka z jednej ze stron internetowych, w której *Extensa* zostaje ukazana jako utechniczona reinterpretacja *Piotrusia Pana* Jamesa Matthewa Barrie (*Peter Pan*, 1911; wydanie pol. 1914)⁴².

Na przeciwnym biegunie odczytań pojawiają się z kolei — wyrażone niekiedy *expressis verbis* — sygnały nieprzystawalności schematów poznawczych do artystycznej propozycji Dukaja; nieprzypadkowo szkic Bartosza Krawczyka opatrzony został tytułem *Granice Extensy, czyli o trudnościach odbioru słów kilka*⁴³.

Niezależnie od sposobów konceptualizacji powieści Dukaja w omówieniach, wypowiedzi krytycznoliterackie na jej temat świadczą dość często o bezradności piszących wobec zjawiska, którego nie można w ramach stworzonej siatki typologicznej. Stąd — w myśl sugestii Grzegorza Rogaczewskiego — oswojenie z twórczością tego prozaika podporządkowane jest jednej z trzech dominujących strategii:

- wybiórczości odbioru ich treści i przesłań;
- powierzchowności odczytań, odwołujących się przede wszystkim do warstwy fabularnej opowieści, a tym samym koncentrowaniu na zdarzeniach, nie zaś zjawiskach, które są przez fabularne wypadki reprezentowane;
- traktowaniu publikacji kolejnych utworów jako wydarzenia kulturalnego, kwitowanego najczęściej uwagą „Nowy Dukaj!”⁴⁴.

Przykładając wyszczególnione tu strategie krytyczne do funkcjonujących w fantastyce "kontaktowej" schematów fabularnych, można zauważyć zbieżność wykorzystywanych procedur interpretacyjnych. Trudno zarazem oprzeć się wrażeniu, że taki, jak zaproponowany tu sposób odczytania powieści — jako "Obcego"/"Innego"⁴⁵ — został przez

⁴² Zob.: Wiktoria [właśc.?), *Jacek Dukaj "Extensa" — recenzja*, "paradoks", <http://paradoks.net.pl/read/47-jacek-dukaj-extensa-recenzja> [wpis z dn. 14.07.2006; dostęp: 11.04.2018].

⁴³ B. Krawczyk, *Granice Extensy, czyli o trudnościach odbioru słów kilka*, "Poltergeist", <http://polter.pl/ksiazki/Extensa-Jacek-Dukaj-c22424> [dostęp: 11.04.2018].

⁴⁴ Zob.: G. Rogaczewski, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, "Esensja" 2004, nr 1, s. 56-57, <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=326> [dostęp: 11.04.2018].

⁴⁵ Na temat możliwych relacji obu kategorii zob.: B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 110-113. Tu pojawia się też konstatacja, będąca kluczem interpretacyjnym dla owego zatarcia różnicy znaczeniowej między „obcością” a „innością”: „częstokroć, gdy mamy na myśli

Dukaja zaprojektowany. Same zaś kłopoty z odbiorem owego utworu (a zarazem całej dotychczasowej prozy fantastycznonaukowej Dukaja) pozostają konsekwencją owego wyboru⁴⁶. Zaproponowany tu sposób spojrzenia na *Extensę* (resp. literaturę) jako reprezentację inności uprawomocnia konstatacja Michała Mrugalskiego na temat „powinowactw z wyboru” sztuki słowa i stosowanych przez nią figur retorycznych: „Literatura wyłoniła z siebie swojego innego, żeby przyrzeć się sobie dokładniej. Instrumentem optycznym były ekfrazy”⁴⁷. W twórczości Dukaja analogiczną do opisywanej przez Mrugalskiego funkcję autorefleksji, może pełnić tematyzacja problematyki obcości/swojskości. *Extensa* byłaby wówczas zarazem powieścią i autokomentarzem Dukaja do prezentowanej na kartach utworu różnych wymiarów obcości. Problematyzacji podlegałby w niej jednak — przeciwnie, niż w powieści autotematycznej — nie sam akt twórczy, lecz skonwencjonalizowana rekwizytornia i sposób przekroczenia jej petryfikacji⁴⁸.

Odczytywana w zaproponowany tu — autotematyczny — sposób *Extensa* pozostaje w kręgu literatury gatunkowej, aby przekroczyć jej ograniczenia, wynikające z "czystości" genologicznej obieranych rozwiązań fabularnych bądź takich ich wariacji, które w sposób oczywisty przywołują „formy czyste” jako punkt odniesienia⁴⁹. Sygnały gatunkowości poszczególnych konwencji fantastyki (postapokaliptycznej, naukowej, grozy, baśniowej, utopii) są w powieści Dukaja wyraźne — a tym samym — łatwe do rozpoznania. Muszą być takie, bowiem ich identyfikacja to warunek konieczny podjęcia zaproponowanej przez autora gry w zawołanie czytelniczych oczekiwań — zarówno na płaszczyźnie fabularnych

>>obcość<<, mówimy o >>inności<< (tamże, s. 110), jakkolwiek sam badacz raczej stoi na stanowisku konieczności rozróżnienia obu formuł; czytamy: „Inne (...) i obce (...) to różne rzeczy. Obcość (...) bynajmniej nie redukuje się do tego, że coś albo ktoś okazuje się inne” (tamże, s. 16-17). Jako na pojęcia tożsame w ramach kontekstu regulacji kulturowych wskazuje na nie Andrzej Bełkot; zob.: tenże, >>Inny<<, >>Odmienny<<, >>Obcy<< w kulturze na przykładzie życia obyczajowego, [w]: *Oblicza obcości*, red. M. Jedliński, K. Witezak, Bydgoszcz 2016, s. 122. W kontekście fantastyki naukowej na utożsamienie obcości z innością, która pozostaje reprezentacją tego, co Obce wskazuje Mariusz M. Leś; zob.: tenże, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, s. 59.

⁴⁶ Zob.: T. Mizerkiewicz, *Wirtualny odbiorca wirtualny (albo o tym, jak Jacek Dukaj wymyślił czytelników współczesnej literatury polskiej)*, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 61-74.

⁴⁷ M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 46.

⁴⁸ Osobną kwestią pozostaje zbieżność strategii Dukaja z procesami charakterystycznymi dla współczesnej prozy autotematycznej. Nieprzypadkowo Ryszard Nycz, omawiając charakterystyczne dla literatury nowoczesnej strategie metatematyczne, podkreśla przeniesienie akcentu uwagi z efektu na sposób wykorzystywania „literackości” (zob.: tenże, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 55).

⁴⁹ Zob.: A. Gemra, *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w]: *Retoryka i badania literackie: rekonesans*, red. J. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55-74.

rozwiązań, jak i ustaleń genologicznych. Tym bardziej, że splatają się one w powieści z różnymi formułami literatury realistycznej, głównie sagą rodzinną i prozą wspomnieniową⁵⁰.

Można by zatem — za Istvanem Csicsery-Ronayem jr. — przywołać sformułowanie: „książka jest Obcym”⁵¹. Zasugerowany tu status *Extensy* — jako utworu „obcego”/”innego” — w komunikacji literackiej wynika przede wszystkim z nieprzystawalności artystycznej realizacji tej powieści do skonwencjonalizowanych obrazów⁵². Owszem, można wskazać elementy kreacji świata przedstawionego odwołujące się do tradycji literackiej poszczególnych wymienionych powyżej nurtów problemowo-tematycznych fantastyki, jak i sposobu opracowania motywu kontaktu z „braćmi w Rozumie”. Jednakże już sposób ich artystycznego wykorzystania wykracza poza realizacje znane odbiorcy z praktyki lekturowej. Toteż zarówno duchy przodków, jak i kosmici przestają w *Extensie* funkcjonować w sposób właściwy dla literatury gatunkowej. Ani duchy bowiem nie są sygnałem sięgnięcia przez Dukaja po konwencję opowieści gotyckiej czy okultystycznej, ani pozaziemskie formy bytu nie przesądzają o przynależności *Extensy* do nurtu fantastyki „kontaktowej”. Zarazem jednak przywołane tu — *pars pro toto* — formuły (wraz z innymi, wyszczególnionymi powyżej) nie

⁵⁰ Obie formuły gatunkowe zostały przywołane tu nieprzypadkowo: na ich rolę w kreowaniu odbioru powieści Dukaja wskazuje początek *Extensy*, wyznaczający rolę tych gatunków powieściowych: "Miałem sześć lat, gdy odszedł dziadek Michał. Pamiętam bardzo dużo" (J. Dukaj, *Extensa*, Kraków 2002, s. 5). Zarazem sposób odwołania do relacji pokoleniowych (ważnych dla sagi rodzinnej) i zaakcentowanie przez pierwszoosobowego narratora, a zarazem protagonistę opowieści pozycji świadka (zakładana *implicite* w twórczości memorystycznej) wskazują na sposób traktowania kategorii gatunku literackiego, będącego dla Dukaja "zjawiskiem rozmytym", do którego dany utwór nie tyle przynależy, ile raczej sytuuje się w polu jego oddziaływania (zob.: D. W. Makuch, *Zalety kulturowej teorii gatunku w pracy historyka literatury na przykładzie polskiej fantastyki naukowej drugiej połowy XIX wieku* [w]: *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Lublin 2015, s. 34).

⁵¹ Zob.: I. Csicsery-Ronay jr., *Książka jest obcym. O pewnych i niepewnych interpretacjach „Solaris” Stanisława Lema*, przekł. T. Rachwał, [w]: *Lem w oczach krytyki światowej*, wyb. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 218-247.

⁵² Można zarazem spojrzeć na obcość powieści w komunikacji literackiej z szerszej perspektywy, wyznaczonej przez fenomenologiczne dociekania Paula Ricoeura w jego tzw. wykładach teksańskich, które można uznać za przekład teorii hermeneutyki na pojęcia filozofii analitycznej. Jeśli założymy bowiem, że sam tekst jest obcym, zaś jego lektura to przejaw kontaktu z obcością, można samą kategorię Inności/Obcości sprowadzić do procesu dekodowania jej w akcie lektury. Tym bardziej, że — na co wskazuje Jurij Łotman — tekst to iluzja: „Z jednej strony tekst pozoruje samą rzeczywistość, udaje, że jest bytem samoistnym, niezależnym od autora, rzeczą pośród rzeczy rzeczywistego świata. A z drugiej ustawicznie przypomina, że jest czymś wytworem i że coś znaczy” (J. Łotman, *Tekst w tekście*, przekł. J. Faryno, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 338).

Nieprzypadkowo też Ricoeur definiuje człowieka jako z natury mówiącą i słuchającą, podczas gdy tekst milczy, z uwagi na brak kontaktu między interlokutorami. „Domaga się” przy tym wysiłku interpretacyjnego ze strony odbiorcy, których reakcja nadaje tekstowi znaczenie (zob.: tenże, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przekł. K. Rosner, [w]: tenże, *Język, tekst interpretacja. Wybór pism*, wyb. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 104). Na płaszczyźnie komunikacyjnej obcość tekstu ujawnia się w próbie dopowiedzi na pytanie o jego znaczenie — ten bowiem nie zostaje udzielony inaczej, niż poprzez aktywność człowieka — konstruktora sensu. Umberto Eco porównuje tekst do „leniwej maszyny”, oczekującej aktywności ze strony odbiorcy (zob.: tenże, *Wchodzimy do lasu*, [w]: tenże, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 7).

Za wskazany, w trakcie dyskusji około referatowej, trop interpretacyjny, uwzględniający perspektywę filozoficzną, dziękuję Prof. Bogdanowi Trosze (UZ).

pozostają bez znaczenia dla odczytania utworu Dukaja zarówno w kontekście „powinowactw z wyboru” z owymi formułami, jak i tego, co określane jest — na użytek *Extensy* — jako „nowoczesna, wyzwolona ze stereotypów, fantastyka”⁵³. Paradoksalnie bowiem owa nowoczesność wykorzystana została do kreacji opowieści odwołującej się do jednego z najstarszych wątków problemowych *science fiction*, jakim jest kontakt z pozaziemskim bytem⁵⁴.

***Extensa* jako powieść o obcości**

Problematyka obcości/inności i reprezentujące ją figury to zagadnienie obecne w prozie Dukaja od debiutanckiej *Złotej galery* (1990), w której paruzja ukazana została z perspektywy reakcji na zjawisko sytuujące się poza horyzontem doświadczeń społecznych. Kolejne, ogłoszone przed 2002 rokiem, opowieści — *Zanim noc* (1997), *Czarne oceany* (2001) oraz utwory zebrane w tomie *W kraju niewiernych* (2000) — utrzymane w różnej poetyce (głównie fantastyki naukowej, choć pojawił się też horror) — zdają się z perspektywy czasu przygotowaniem do przeformułowania fundamentalnej dla nich kategorii „Innego/Obcego”. W utworach „sprzed *Extensy*” pojawiają się próby (osobną kwestią pozostaje, iż niezbyt udane artystycznie) konceptualizacji obcości przez protagonistów. Można dostrzec je w opowiadaniu *Zanim noc*, w którym autor nieprzypadkowo sięga po narrację trzecioosobową, pozwalającą mu zachować dystans między wykreowanym bohaterem i czytelnikiem. Co więcej, w utworze tym specyfika doświadczeń protagonisty — Jana Hermana Trudnego — zostaje racjonalizowana poprzez odwołanie do teorii strun Hermanna Minkowskiego i odmienności praw fizyki w przestrzeni czterowymiarowej. Taki punkt odniesienia w konsekwencji umożliwia grę autora z czytelnikiem w rozpoznawanie nie tylko schematów fabularnych, ale i klasyfikacji genologicznej utworu (a tym samym jego przynależności do określonego nurtu fantastyki). To bowiem, co pierwotnie skłonni bylibyśmy interpretować jako manifestację skandalu ontologicznego (zmieniające się wymiary pomieszczeń, dramatyczne konsekwencje egzorcyzmów) jest — w myśl deklaracji uwięzionego w obcej przestrzeni bohatera — pułapką, mającą skłonić protagonistę do działania. Jeśli zaś — niczym w *Czarnych ocenach* — pojawia się sygnał pozaziemskiego życia, zostaje ono ukazywane poprzez odwołanie się do metafor i subiektywnych odczuć bohatera.

⁵³ Zob.: J. Dukaj, *Extensa*, czwarta strona okładki. Należy oczywiście zdawać sobie sprawę z faktu, iż pojęcie to nie ma charakteru terminu operacyjnego, lecz jest przede wszystkim uwarunkowane marketingowo.

⁵⁴ Zob.: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 305-306, hasło: *Kontakt z kosmitami*.

Tymczasem w powieściach „po *Extensie*” — głównie *Innych pieśniach* (2003) i *Lodzie* (2007) — manifestacje obcości zostają przywoływane bez prób ich „kulturowej translacji”⁵⁵. Pojawiają się one jako cytaty, tj. dosłowne przytoczenie wypowiedzi⁵⁶. Jednakże w ramach sytuacji komunikacyjnej czytelnika powieści Dukaja owo dosłowne przywołanie pełni funkcję podkreślenia obcości świata przedstawionego, której nie sposób oddać za pomocą jakichkolwiek parafraz. Cytat taki nie pełni wówczas żadnej z wyszczególnionych przez Stefana Morawskiego funkcji (argumentacyjnej, erudycyjnej, ornamentacyjnej⁵⁷), lecz pozostaje reprezentacją tego, co niemożliwe jest do konceptualizacji musi zatem zostać przywołane⁵⁸.

Reprezentatywne dla takiej sytuacji "epistemologicznej bezradności" w kontakcie z „obcością radykalną”, o charakterze totalnym (określenie Bernharda Waldenfelsa⁵⁹), pozostaje zwłaszcza scena kontaktu protagonistów *Innych pieśni* z tym, co wykracza poza ich doświadczenie egzystencjalne:

„– Bdzieć! Bdziećwa! Bdziećcie! Bdziećci! Bdziećwaćcie! Dźwięczaści! Czaściras! Czaściplaz! Czaściamięć! Czaściszczuć!”⁶⁰.

Cytat zastępuje tym samym tłumaczenie, będące zawsze – na co wskazuje Mieczysław Dąbrowski – interpretacją, mieszczącą się w przestrzeni dialogu⁶¹. Co więcej: interpretacja, jako proces objaśniania i zrozumienia przekształca każdorazowo niezależną mowę Obcego, będąca manifestacją jego odmienności w mowę zależną, w której wypowiada się już nie sam podmiot mówiący, lecz interpretator jego słów⁶². Tym samym jednak obcość

⁵⁵ Do pewnego stopnia analogiczną strategię można odnaleźć w już *Gotyku* (2002), opublikowanym w tym samym roku, co *Extensa*. W utworze tym nie mamy jednak do czynienia z bytami pozaziemskimi, lecz maszyną, z perspektywy której postrzegane są ludzkie decyzje. Toteż zakłócenia komunikacyjne można traktować jako *quasi*-werbalizację dźwięków mechanizmu, z perspektywy którego oceniane zostają etyczne wybory jego konstruktorów: "Najwspanialsze twory człowiecze poczynają się z nienawiści, tkkkkk" (J. Dukaj, *Gotyk*, [w]: tenże, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Kraków 2004, s. 274).

⁵⁶ Zob.: *Słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2007, t. 1, s. 264, hasło: *Cytat*.

⁵⁷ Zob.: S. Morawski, *O cytacie bez cytatu*, "Nurt" 1966, nr 8, s. 44.

⁵⁸ Funkcjonalnie byłoby to zatem przywołanie najbliższe — w myśl klasyfikacji Włodzimierza Boleckiego — "cytatowi empirycznemu"; zob.: W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, [w]: tenże, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 16.

⁵⁹ Zob.: B. Waldenfels, *Doświadczenie obcego i roszczenie obcego*, [w]: tenże, *Topografia obcego Studia z fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 34. Waldenfels definiuje „obcość radykalną” jako antytezę tego, co możliwe do zrozumienia: „Dotyczy ona wszystkiego, co pozostaje poza wszelkim porządkiem i stawia nas wobec wydarzeń, które poddają w wątpliwość nie tylko jakąś określoną interpretację, lecz samą >>możliwość interpretacji<<” (tamże, s. 34).

⁶⁰ J. Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2003, s. 626.

⁶¹ Zob.: M. Dąbrowski, *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interpretacji i komunikacji międzykulturowej*, Warszawa 2001, s. 54.

⁶² Zob.: B. Waldenfelsa, *Roszczeni obcego i rola trzeciego. Dyskursy interkulturowe*, [w]: tenże, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 119. Dla takiej sytuacji można

przytoczenia zostaje zaprzeczona poprzez znalezienie językowych ekwiwalentów dla jej wyrażenia. Taki proces doprowadziłby – w myśl sugestii Borysa Szumańskiego – do oswojenia tego, co „inne”: „Obcość oryginału w przekładzie zostaje niejako ukryta i pogrzebana pod progiem języka, stając się jedynie przedmiotem fantazji, sam zaś przekład staje się powierzchnią krypty, która w sugestywny sposób może jedynie przypominać o tym, co zostało pod nią ukryte. (...) W efekcie zamiast prawdziwego obcego gościmy jedynie wyobrażenie na jego temat”⁶³. Tymczasem wypowiedzi obcego bytu w *Innych pieśniach* aktualizują założenia Bernharda Waldenfelsa, podkreślającego niemożność rozpoznania obcego języka jako języka właśnie (a nie szumu złożonego z przypadkowych dźwięków), jeśli byłby skonstruowany według nieznanych odbiorcy reguł⁶⁴. Można zatem mówić o pojawieniu się w opowieściach Dukaja swoiście apofatycznych form podawczych, definiowanych przez Dorotę Korwin-Piotrowską jako nastawionych na niedopowiedzenie, wskazujące na epistemologiczną nieufność wobec języka, niezdolnego unieść bogactwa przekazu⁶⁵.

Przywołane tu *passus* z utworu Dukaja można jednak potraktować nie tylko w kategoriach "świadczeń obcości", który poświadcza udostępnienie tego, co – jak pisał Martin Heidegger – pozostaje niedostępne źródłowo⁶⁶. Może on stanowić polemikę z dotychczasowymi koncepcjami ukazywania tego, co pozaziemskie. Cytaty w takim ujęciu stają się dyskursywną „pamięcią” literatury (*resp.* kultury)⁶⁷. Co istotne: tak konceptualizowane językowo sygnały inności są polemiczne nie tylko wobec

potraktować jako punkt odniesienia rozważania Jacquesa Derridy na temat istoty przekładu językowego jako aktu przemocy symbolicznej; zob.: tenże, *Wrogościnnność*, [w]: tenże, *Wrogościnnność: podejmowanie obcych*, przekł. A. Dwulit, Łódź 2011, s. 5-23.

⁶³ B. Szumański, *Czy obce można ugościć w przekładzie? O wrogościnności przekładu*, [w]: *Oblicza obcości*, red. M. Jedliński, K. Witzak, Bydgoszcz 2016, s. 117.

⁶⁴ Zob.: B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 35.

⁶⁵ Zob.: D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 171-172. Jako utwór Dukaja, podporządkowany poetyce apofatycznej, badaczka wskazuje na *Linie oporu* (zob.: tamże, s. 172; 267-280). Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia apofatyczność *Extensy* jest wyrazem uczynienia z tej powieści „książki-Obcego”. Wskazując na rolę poetyki „oddalonego mówienia” (a tyle przecież znaczy *apophanai* [ἀποφάναι]) w akcie komunikacji literackiej, Korwin-Piotrowska podkreśla jego deziluzyjny charakter: „Narracji towarzyszy przekonanie, że słowa nie dają się tak po prostu zaprząć do opisu zdarzeń, stawiają opór (...). Dochodzi do tego wyraźnie zarysowanie pragnienie, by zniszczyć wygodę czytelnika, polegającą na oglądaniu zinterpretowanego już świata i na poczuciu, że jest to świat bezpieczny, bo fikcyjny” (tamże, s. 173). Oczywiście sygnałem apofatyczności nie musi być „cytat” z obcego języka; może być nim również niedopowiedzenie, stanowiące dowód na bezradność konwencjonalnego dialogu (szerzej zob.: tamże, s. 182).

⁶⁶ Zob.: M. Heidegger, *Medytacje kartezjańskie*, przekł. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 169.

⁶⁷ Na temat sygnalizowanej tu funkcji cytatu zob.: A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, *Wstęp. Opus citatum. O cytacie w kulturze*, [w]: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, Kraków 2014, s. 8.

skonwencjonalizowanych obrazów kontaktu z „braćmi w Rozumie”, ale i tych utworów, w których — niczym w prozie Stanisława Lema — odmienność pozaziemskich bytów jest tematyzowana (*Oko potwora*, 2010).

Można zatem w prozie Dukaja wyróżnić dwie strategie artystyczne, które dominują w opowieściach o kontakcie z "braćmi w Rozumie": ukazywanie pozaziemskich bytów poprzez odwołanie do analogii, bądź nierozpoznawalności; swoistej — przywołajmy metaforę fizjologiczną — epistemologicznej "plamki ślepej" (*macula ceca*). Tak bowiem, jak w budowie oka funkcjonuje obszar pozbawiony fotoreceptorów, niewrażliwy na światło⁶⁸, w prozie Dukaja obcości nie sposób niekiedy rozpoznać i zdefiniować, jakkolwiek bywa ona dostrzegalna⁶⁹. Znacząca dla zarysowanego tu mechanizmu (roz)poznania obcości pozostaje reakcja innych bohaterów na istnienie tytułowego protagonisty opowiadania *Ruch generała* (2000): „To, co widzieli ludzie (...) nie było niczym więcej, jak wysuniętą ponad lustro wody głową smoka, mętnym odbiciem potwora w płynącej wodzie. Czasami coś tam migotało pod powierzchnią, jakieś wielkie, ciemne kształty — lecz zaraz zapominali, usuwali z pamięci, bo do niczego nie było to podobne, nie dawało się nazwać, nie dało się porównać”⁷⁰. Ich odczucia można oddać konstatacją Waldenfelsa na temat istoty tego, co obce: „Coś nam się ukazuje przez to, że coś się nam wymyka”⁷¹.

Pod tym względem *Extensa* jest „powieścią osobną”. Nie sposób znaleźć w niej równie spektakularnych manifestacji obcości na poziomie językowym, co w przywoływanym tu passusie z *Innych pieśni*. Być może przyczyną, dla której autor zrezygnował z analogicznej manifestacji obcości, jest narracja prowadzona z perspektywy mieszkańca Zielonego Kraju (funkcjonalnie stanowi on odpowiednik tubylca w literaturze antropologicznej). Sama obcość zostaje zatem podkreślana przede wszystkim poprzez wprowadzenie kategorii egzotyizmu świata przedstawionego. Sam egzotyizm — wynikający z dystansu świata przedstawionego do

⁶⁸ Zob.: K. Krzystkova, *Fizjologia widzenia*, [w]: *Okulistyka współczesna*, red. W. Orłowski, Warszawa 1986, t. 2, s. 226-227.

⁶⁹ Zaproponowana tu analogia jest o tyle uprawomocniona, że odpowiada fizjologicznym podstawom widzenia: „Jeżeli jakiś przedmiot leżący w obwodzie pola widzenia budzi naszą uwagę, następuje dowolny lub odruchowy zwrot oczu w tym kierunku i nastawienie plamek na ten przedmiot” (tamże, s. 227). Na temat fenomenologii widzenia obcości/inności w sygnalizowanej tu retoryce fizjologicznej zob.: B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, s. 84.

⁷⁰ J. Dukaj, *Ruch generała*, [w]: tenże, *W kraju niewiernych*, Kraków 2008, s. 49.

⁷¹ B. Waldenfels, *Przedmowa. Rozpoznanie obcego*, [do]: tenże, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 3.

rzeczywistości pozatekstowej⁷² — byłby wówczas kulturowym modelem konceptualizacji i przeżywania obcości⁷³. Odczytywana w zaproponowany tu sposób powieść stałaby się wówczas fikcyjnym świadectwem antropologicznym, w którym udzielony został głos „Innemu”⁷⁴.

Na poziomie językowym narracji zostaje to sygnalizowane zabiegami stylistycznymi, prowadzącymi do iluzji przezroczystości narracji, która — paradoksalnie — podkreśla jej nieprzezroczystości. Na poziomie języka artykułowana jest ona jako:

- wprowadzanie neologizmów, oddających specyfikę rzeczywistości technologicznej świata przedstawionego (inwolwerencja, Wszecinwolwerencja; behemot próżni);
- akcentowanie subiektywnej perspektywy, z której poznajemy losy bohaterów *Extensy* (jej protagonista to zarazem pierwszoosobowy narrator);
- stosowanie inwersji oraz konstruowanie okresów zdaniowych, których prymarną funkcją jest estetyzacja wypowiedzi; nie informują one bowiem o zdarzeniach, lecz — przede wszystkim — językowo charakteryzują opowiadającego oraz eksponują niecodziennosc (z perspektywy doświadczenia pozaartystycznego czytelnika) ukształtowania wypowiedzi⁷⁵

⁷² Przypomnijmy, że akcja *Extensy* rozgrywa się w odległej przyszłości. Zmiany klimatu Ziemi sprawiają, że ostoją ludzkości jest Grenlandia (powieściowy Zielony Kraj); alternatywą dla zamieszkania na niej pozostaje cyborgizacja, określana w powieści mianem involwerencji. Dystans czasowy i geograficzny ewokuje zatem odmiennosc kulturową, wynikającą z odmiennych, niż czytelnicze, uwarunkowań społecznych, geograficznych, politycznych itd. Odmiennosc ta w perspektywie genologicznej motywowana jest wykorzystaną w utworze Dukaja konwencją fantastycznonaukową.

⁷³ Sugerowany tu trop interpretacyjny zawdzięczam Adamowi Pisarkowi (UŚ), które zagadnienie to poruszał w wystąpieniu *Tomek i style osvajania obcości w powieściach Alfreda Szklarskiego*, wygłoszonym w ramach sesji naukowej *Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich* zorganizowanej przez Uniwersytet Zielonogórski i kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki w Zielonej Górze w dniach 18-19.10.2018.

⁷⁴ Co nie znaczy, udzielenie głosu inności równoznaczne jest z wejściem z nią w dialog. Nieprzypadkowo Katarzyna Rozmarynowska na marginesie odczytań Ricoeurowskiej etyki zauważyła: „Doświadczenie innego nie sprowadza się jednak wyłącznie do ego poznania. Gdyby tak było, to doświadczenie innego nie różniłoby się od relacji podmiot – przedmiot. Drugi człowiek byłby dla nas jedynie przedmiotem, na który kierujemy swoje akty poznawcze i dzięki temu uzyskujemy swoją wiedzę o nim. Tymczasem ludzkie doświadczenie wskazuje, że relacja z innym człowiekiem ma niezwykle zróżnicowany, wielowymiarowy charakter (nie tylko poznawczy, ale również etyczny, aksjologiczny, osobowy)” (taż, *Inność jako źródło etyczności. Inspiracje Ricoeurowskie*, Warszawa 2015, s. 214-215).

⁷⁵ Przykładowo: „są w księgach zdjęcia prawdziwych instytucji państwa, budynków i tłumów ludzkich — wielkich, olbrzymich” (J. Dukaj, *Extensa*, s. 28); „monstrum jakieś piekielne” (tamże, s. 32); „Jakiż egoizm kryje się w żalobie! Utraciliśmy kogoś, kto był dla nas źródłem przyjemności, korzyści, czyja obecność wywoływała w nas pozytywne uczucia — i teraz rozpaczamy. Że już nie dane nam będzie zaznać z nim takich a takich radości; że nie wprawi już nas w taki a taki nastrój; że będzie ciężiej” (tamże, s. 108). Inwersja, jako środek artystyczny, służy podkreśleniu niecodziennosci sytuacji komunikacyjnej, poprzez zakłócenie naturalnego szyku wyrazów; natomiast w wymiarze gramatycznym wykorzystanie inwersji różnicuje spójność związków strukturalnych, a tym samym wpływa na proces komunikacji (zob.: A. Wierzbicka, *Lingwistyczne narzędzia w stylistycznej analizie szyku wyrazów*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 511-533; też, *O metodach*

- sięganie po archaizmy i wyrazy, które powoli wychodzą z użycia, które — zwłaszcza w zestawieniu z neologizmami stylistycznymi — zdają się funkcjonalnie zbliżone do estetyki „barokowego nadmiaru” okresów zdaniowych. Zarazem jednak nie należy zapominać o ich innej funkcji, tj. zakorzenianiu w pamięci kulturowej (archaizm, jako sygnał pozostałości we współczesnym systemie języka epok dawnych, odnosi do historii danego języka, a przez to tradycji, w jakiej funkcjonuje jego obecna postać⁷⁶). Ta zaś służy identyfikacji protagonisty zarówno w konfrontacji z *homo sapiens superior*, jak i — kiedy osiąga ów poziom ewolucji — z obcą, kosmiczną *extensą*⁷⁷.

Wyszczególnione tu językowe zabiegi stylistyczne podkreślają nieoczywistość sposobu formułowania wypowiedzi, problematyzując sam akt narracji. Zarazem właśnie w *Extensie* to, co inne/ wykraczające poza doświadczenie egzystencjalne bohaterów, ujawnia ograniczenia języka. W najpełniejszy sposób owa obcość bowiem zostaje sobie przez nich uświadamiane w sposób pośredni, dzięki logicznemu wnioskowaniu — tym samym pozostaje ona niedostrzegalna w swej inności. Zarazem jednak jest ona przeczuwana i udowodniana poprzez odwołanie do rozumowania indukcyjnego: z racji istnienia przesłanek zostaje wywiedziony wniosek ogólny opierający się na prawdopodobieństwie obserwowanych przesłanek⁷⁸. Jest to jednakże — o czym trzeba pamiętać — nadal logika wywiedziona z ludzkiego (choć na poziomie *homo sapiens superior*) oglądu rzeczywistości, podporządkowanego kulturze jako pochodnej ludzkiej natury, która jest siłą kształtującą rozwój człowieka⁷⁹. Wszechświat zaś z tej perspektywy pozostaje uporządkowany według

opisu szyku wyrazów, „Język Polski” 1964, z. 1, s. 15-18; S. Jodłowski, *O gramatycznej i stylistycznej funkcji szyku wyrazów*, [w]; *Symbolae linguisticae In honorem Georgii Kuryłowicz*, red. W. Taszycki i in., Wrocław 1965, s. 156-157).

⁷⁶ Zob.: M. Borejszo, *Archaizmy we współczesnym języku ogólnopolskim*, „Polonistyka” 1984, nr 5-6, s. 370-371. Zakorzenie w przeszłości (również językowej) dla utrzymania tożsamości — a jest to kwestia w powieści Dukaja istotna z uwagi na przemiany technologiczne świata przedstawionego — podkreśla Barbara Skarga: „Można wyrazić wątpliwość, czy warto pochylać się nad przeszłością (...). Czy nie lepiej czas i uwagę poświęcić temu, co aktualne, nowe, co obchodzi nas dziś (...). Wiemy jednak, że bez historii, bez znajomości tego, co było, znaleźlibyśmy się w pustce absolutnego nie- zrozumienia świata i ludzi. Nie można odcinać się od korzeni, jest to dziś już prawda banalna (...). Trzeba więc tę przeszłość poznawać i nie dopuszczać, by pojawiać się na niej zaczęły nowe białe plamy w wyniku zapomnienia. Trzeba, aby pamięć nasza była trwała” (taż, *Przeszłość i interpretacje*, Warszawa 1987, s. 5).

⁷⁷ Na temat możliwego odczytywania powieści Dukaja z perspektywy pamięci kulturowej zob.: M. Kobielska, *Nowa zabawka literaturoznawcy. Do czego jest nam potrzebna pamięć kulturowa?*, [w]: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja?*, red. A. Jarmuszewska, J. Tabaszewska, Kraków 2012, s. 54-56.

⁷⁸ Zob.: Z. Ziemia, *Racjonalna wiara i prawdopodobieństwo a zasadność wnioskowania indukcyjnego*, „Studia Logica” 1961, t. XII, s. 99-120.

⁷⁹ Zob.: A. E. Szołtysek, *Filozofia człowieka. Biologiczny rozwój a kulturowe kształtowanie*, Kraków 2015, s. 195. Można też spojrzeć na sygnalizowaną tu kwestię z innej perspektywy: Dariusz Brzostek traktuje spojrzenie obcego jako fantazję na temat ludzkich wyobrażeń rzeczywistości postrzeganej przez obcych (zob.: tenże, *Groza (w) antropologii, czyli kulturoznawca jako potwór*, s. 15). Spojrzenie takie ma poważne implikacje

modelu antropicznego kosmologii⁸⁰. Tym samym zatem świadomość protagonisty pozostaje ułomna, nie wykraczająca poza subiektywne przecucie „inności”, mimo iż zdaje on sobie sprawę z konsekwencji własnego odkrycia: „Uciekałem więc — doskonale wiedząc, że przed niczym nie ucieknę. Nawet myśli odwrócić nie byłem w stanie, obraz miliardoletniej Wszechinwolwerencji, trawiącej powoli materię wszystkich galaktyk i rozpełzającej się niskoałbedową masą po próżni międzygwiazdowej i międzygalaktycznej — przepalał mi wyobraźnię”⁸¹.

Wzmiankowana przez bohatera powieści ułomność, wyrażająca się w sformułowaniu o "przepalanej wyobraźni", wyrazista jest zwłaszcza wówczas, gdy bohaterowie powieści odwołują się do analogii⁸². Te bowiem, z czego nie zdają sobie sprawy bohaterowie powieści Dukaja, należą do porządku poznania spontanicznego, w którym afirmowana jest całość i jedność bytu, nie zaś jego poszczególne elementy. Owszem, właściwy dla analogii mechanizm „oswojenia świata” umożliwia — na co wskazuje Andrzej Maryniarczyk — uniknięcie pułapki utożsamienia sposobu poznania rzeczy ze sposobem ich istnienia⁸³. Tym samym jednak analogia nie oddaje istoty fenomenu, z jakim stykają się bohaterowie *Extensy*, a jednocześnie pozostaje jedynym *instrumentarium*, umożliwiającym nazwanie obcości: "Nie popełniłem błędu, klasyfikując Anomalię jako czyjąś *extensę* — jakże mógłbym pomyśleć inaczej? Wnioskowanie było poprawne. Nieznane zawsze nazywa się imionami znanymi — bo jakimiż innymi?"⁸⁴.

Na taką funkcję analogii w świecie przedstawionym powieści Dukaja wskazuje językowy wyznacznik trzeciej osoby liczby mnogiej czasownika "Oni" na określenie nie-ludzi, należących do gatunku *homo sapiens superior* (jak można określić tych, którzy zdecydowali

interpretacyjne, ponieważ pozwala na uświadomienie sobie źródeł codziennych niepokojów. Jak podkreśla Douglas Cowan to, co nas przeraża daje wgląd w tożsamość, pozwalając zrozumieć nas jako jednostki społeczeństwo (zob.: tenże, *Ticket, Please. An Introduction to Sacred Terror*, [w]: tenże, *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco 2008, s. 10).

⁸⁰ Zob.: M. Zabierowski, *Problem obserwatora w naukach ścisłych*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1997, t. XXV, z. 3, s. 44. Por.: S. Leciejewski, *Rola zasad antropicznych w rozwoju współczesnej kosmologii*, Poznań 2007, s. 265-269.

⁸¹ J. Dukaj, *Extensa*, s. 153.

⁸² Można by zatem uznać ich odczucia za przejaw „terminów pierwotnych”, definiowanych przez Nelsona Goodmana jako wprowadzanych do systemu wiedzy bez definicji, przy czym brak definicji nie wynika z „niedefiniowalności” danego terminu, lecz właśnie uznania go za pierwotny (zob.: N. Goodman, *Struktura zjawiska*, przekł. M. Szczubiałka, Warszawa 2009, s. 69-70).

⁸³ Zob.: A. Maryniarczyk, *Człowiek wobec świata. Studium z metafizyki realistycznej*, Lublin 2009, s. 176-177.

⁸⁴ J. Dukaj, *Extensa*, s. 137. Słowa te zdają się pogłosem konstatacji jednego z bohaterów *Edenu* (1958) Stanisława Lema: „Jesteśmy ludźmi, kojarzymy i rozumujemy po ziemsku i skutek tego możemy popełnić ciężkie błędy; przyjmując obce pozory za naszą prawdę, to znaczy układając pewne fakty w schematy przywiezione z Ziemi” (tenże, *Eden*, Warszawa 1984, s. 105).

się na zabieg inwolwerencji), bądź — w odniesieniu do jednostkowego bytu — substytut osobistej nazwy „Bezimienny”⁸⁵. Co istotne: takie zastępowanie nazw własnych wynika nie tylko z poczucia obcości technologicznie udoskonalonych bohaterów, ale i może stanowić sposób na wyparcie postrzegania ich jako przyszłości gatunku ludzkiego⁸⁶. Świadczy o tym rozmowa ojca z protagonistą: „— Ich przedstawiciel — rzekł mi ojciec (...). — Nie ma imienia. — Ależ mam odezwał się brunet (...). — Mam imiona, wiele. Wybierz. — Dotąd obywaliśmy się bez i lepiej niech tak zostanie — uciął ojciec”⁸⁷.

Owo niedookreślenie epistemologiczne reprezentuje w utworze Dukaja, w myśl sugestii Karola Chojnowskiego, trudności w werbalizacji obcości bohaterów postludzkich⁸⁸. Niepewność co do intencji bytów, z którymi zostają skonfrontowani protagoniści *Extensy*, podważa zarazem „bezpieczeństwo ontologiczne” mieszkańców Zielonego Kraju⁸⁹. Zgodnie bowiem z postulatem Iwony Lorenc, nie mogą oni czuć się bezpiecznie we własnym poczuciu pewności bytu, skoro nie mają gwarancji jego trwałości⁹⁰.

⁸⁵ Zob.: J. Dukaj, *Extensa*, s. 58, 64.

⁸⁶ Punktem odniesienia dla sygnalizowanej tu funkcji nazw własnych w powieści Dukaja może być konstatacja Aleksandry Cieślakowej: „Identyfikacja nie jest główną funkcją nazw własnych w utworze literackim, może być jedną z funkcji, mianowicie, funkcją mimetyczną w stosunku do tych tekstów rzeczywistości pozaliterackiej, których celem jest identyfikacja. Funkcje nazw własnych w literaturze wynikają z tego, jakie są, dlaczego są takie a nie inne i jaka jest przyczyna wprowadzania ich w przestrzeń literacką” (taż, *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich* [w]: *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 33). Tym samym rekonstruujemy jednak nie relację świat przedstawiony — rzeczywistość pozaartystyczna, lecz retoryczną funkcję pojawiającej się w powieści antropomastyki. Tym bardziej, że imię postaci literackiej — a raczej jego brak w *Extensie* — pozostaje częścią charakterystyki danego bohatera; szerzej na ten temat zob.: M. Graf, *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*, Poznań 2015, s. 54-91).

⁸⁷ J. Dukaj, *Extensa*, s. 63. Alternatywą dla sygnalizowanego tu wyparcia jest osadzone w tradycji kulturowej postrzeganie inności w jej wymiarze demonicznym:

„— Mamo, co się dzieje z dziadkiem?

— Zaprzedał swoją duszę (...).

— Diabłu? (...).

— Gorzej, gorzej” (tamże, s. 24).

⁸⁸ Zob.: K. Chojnowski, *Wizerunek postaci nie-ludzkich w "Extensie" i "W kraju niewiernych"*, [w]: *Doświadczenia Dukaja*, red. R. Blech, M. Romanowski, Gdańsk 2016, s. 55.

⁸⁹ Zob.: A. Kurkiewicz, *Bezpieczeństwo ontologiczne w planie >>Innego-Obcego<<*, [w]: *Oblicza obcości*, red. M. Jedliński, K. Witeczak, Bydgoszcz 2016, s. 193-204. Autorka definiuje pojęcie bezpieczeństwa ontologicznego jako spłot pojęć pewności i prawdy (tamże, s. 194).

⁹⁰ Zob.: I. Lorenc, *Rozwinięta tożsamość, trudna formuła ontologicznego bezpieczeństwa*, [w]: *Bezpieczeństwo ontologiczne*, red. A. Dobosz, A. P. Kowalski, Bydgoszcz 2007, s. 39-40. Kwestię własnej tożsamości bohatera *Extensy* i jej ciągłości /zerwania — a jest to zagadnienie, w myśl sugestii Lorenc, konstytutywne dla jedności doświadczenia jednostki — relatywizuje w powieści Dukaja odmienną podejścia do bohaterów reprezentujących różne stopnie ewolucji ludzkiego gatunku (tj. jednostek inwolwerentowanych). Znacząca pod tym względem jest zwłaszcza postawa samego protagonisty. Będąc *homo sapiens* traktuje on inwolwerentowanych jako nie-ludzi; z kolei kiedy już przechodzi proces udoskonalenia, postrzega sam siebie jako byt obcy, a jednocześnie poczuwa się do traktowania swojej nowej formy istnienia jako kontynuacji samego siebie.

Jest to zarazem powieść o obcości podwójnej, w której od tego, co znane, swojskie, obcość w powieści Dukaja oddziela — zgodnie z rozpoznaniem Waldenfelsa⁹¹ — próg; w *Extensie* ma on charakter „skoku cywilizacyjnego”, stymulowanego przez technologię. Z tego względu w charakterze „Innego” — dla mieszkańców Zielonego Kraju — pojawiają się byty udoskonalone dzięki involwerencji. Kontakt z nimi nacechowany jest ambiwalencją: stanowią dla „nieudoskonalonych” bohaterów *Extensy* wyzwanie, w którym odraza miesza się z zauroczeniem: „Pewien jestem jej pierwszego krzyku, z jakim ode mnie odskoczy, w przerażeniu i wstręcie, które zwykły poprzedzać fascynację najgłębszą”⁹².

Jednakże również i owi *homo sapiens superior* mają swojego „Obcego”: pozaziemską extensę, na ślad której natyka się protagonista: „Posłałem jeden z Palców wprost w konstytuującego się behemota próżni; w momencie maksymalnego skupienia Anomalii, sonda (...) eksplodowała. Struktura rozpadła się. Oczy i Uszy czekały reakcji. Nastąpiła dopiero po prawie minucie (...). Księżyc zbierał kolejne dane, przeprowadzał kolejne analizy — ale pozostała część mego mózgu potrafiła już tylko obracać jedynie tę pustą myśl: że oto odkryłem (...) brakującą Ciemną Materię Wszechświata”⁹³.

Główny bohater staje się „mediatorem pozbawionym głosu” — nie jednakże ze względu na uwarunkowania społeczno-polityczne, lecz bezradność komunikacyjną, wynikającą z niemożności werbalizacji momentu *quasi*-spotkania z obcą extensą⁹⁴. Milczenie, którego reprezentacją jest w przywołanym tu passusie "pusta myśl", to akt „przedmówienia”, a zatem i „przed-rozumienia”, które poprzedza definiowanie otaczającego świata⁹⁵. Kluczem interpretacyjnym do hermeneutycznego wymiaru tej postawy "milczącego pośrednika" pozostają założenia symbolicznego interakcjonizmu. Grażyna Woroniecka

⁹¹ Zob.: B. Waldenfels, *Doświadczenie obcego i roszczenie obcego*, [w]: tenże, *Topografia obcego, Studia z fenomenologii obcego*, s. 17.

⁹² J. Dukaj, *Extensa*, s. 164.

⁹³ Tamże, s. 136-137.

⁹⁴ Nie jest to spotkanie *de facto*, to bowiem — co podkreśla Johann Mader — ma charakter dwustronny jako ludzki stosunek do doświadczanej rzeczywistości (zob.: tenże, *Filozofia dialogu*, przekł. R. Kijowski, [w]: *Filozofia współczesna*, red. J. Tischner, Kraków 1989, s. 385).

⁹⁵ A. Regiewicz, A. Żywiołek, *Milczenie. Od antropologii do hermeneutyki*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014, s. 11. Milczenie protagonisty utworu Dukaja — z perspektywy fenomenologicznego rozpoznania Waldenfelsa — nie jest neutralne i niesie za sobą poważne konsekwencje dla poznającego podmiotu: „Doświadczenie obcego (...) przemienia się w wyobcowanie, a ten, kto je poczynił, sam dla uchwytuję, co i jak mocno, z jaką siłą go motywuje (...). Uzyskuję te motywacje, gdy przenoszę się w jego sytuację siebie staje się obcy” (B. Waldenfels, *Doświadczenie obcego i roszczenie obcego*, [w]: tenże, *Topografia obcego, Studia z fenomenologii obcego*, s. 4). Tym samym protagonista *Extensy* traci poczucie zadomowienia w sposób podwójny. Jest bowiem nie tylko kimś Innym dla mieszkańców Zielonego Kraju, którzy nie poddali się procesowi involwerencji, ale i dla *homo sapiens superior*, z uwagi na fakt, iż doświadczył on kontaktu z bytem znajdującym się poza ich możliwościami poznawczymi.

podkreśla konieczność istnienia wspólnoty kulturowych doświadczeń, niezbędnych, aby mogło dojść do aktu komunikacji między partnerami dialogu⁹⁶. Jest to konieczne, bowiem — powtórzmy za Martinem Heideggerem — każde poznanie dokonuje się z określonym nastawieniem i w antycypującym przed-rozumieniu⁹⁷. Tymczasem w *Extensie* takiej wspólnoty doświadczeń nie ma zarówno między mieszkańcami Zielonego Kraju, a reprezentantami "udoskonalonej" technologicznie ludzkości, jak i między inwolwerentowanymi i Obcą *Extensą*. Językowym wykładnikiem owego braku *communitas* (a zatem i porozumienia) pozostaje w *Extensie* pozbawienie jednostek inwolwerentowanych osobistego wyróżnika, jakim jest imię. Nazwy własne wyodrębniają przecież — w myśl rozpoznania Paula Ricoeura — to, co niepowtarzalne i niepodzielne, a jednocześnie potwierdzają tożsamość istot je noszących⁹⁸. Tymczasem byty inwolwerowane pozostają dla pozostałych bohaterów obce ontycznie do tego stopnia, że nie potrafią oni przekroczyć mentalnej granicy, poza którą obcość zaczyna być tożsama z innością pozwalającą na dialog. Wówczas bowiem musieliby uznać oni, że *homo sapiens superior* to konieczny etap ewolucyjny, z którego oni sami zrezygnowali⁹⁹.

I to właśnie, paradoksalnie, zbliża *homo sapiens superior* do domniemyanych "braci w Rozumie", egzystujących w kosmicznej próżni: „Jak opisałbym Ich? Byli niewidzialni, lecz Anomalia również pozostawała dla ludzkiego oka niewidoczna. Zapewne dostrzegłoby ono w największym jej zagęszczeniu ciemny cień, przesłonę mroku — ale nie więcej”¹⁰⁰.

Lektura *Extensy* w jej uwikłaniach komunikacyjnych i artystycznych uprzytomnia prawidłowość, którą Aleksandra Ubertowska intencjonalnie odnosi do wspomnień Głowińskiego: „Horyzont >>kręgów obcości<< pozostaje nieprzekraczalny — można o nich

⁹⁶ Zob.: G. Woroniecka, *Interakcja symboliczna a hermeneutyczna kategoria przed-rozumienia*, Warszawa 1998, s. 17. Można by zatem potraktować jako negatywny punkt odniesienia Husserlowskie doświadczenie innego/ drugiego jako osoby: „Przenoszę się w inny podmiot: przez wczucie uchwytyję, co i jaką siłą go motywuje (...). Uzyskuję te motywacje, gdy przenoszę się w jego sytuację (...). I w tym przeniesieniu w głąb muszę się z tymi motywacjami solidaryzować; czuję się nie tylko, jakbym wchodził w jego myślenie, czucie, działanie, lecz muszę w tym iść za nim, jego motywy stają się moimi *quasi*-motywami” (E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przekł. D. Gierulanka, Warszawa 1974, ks. 2, s. 384-385).

⁹⁷ Zob.: M. Heidegger, *Uwagi do „Psychologii światopoglądu” Karla Jaspersa*, przekł. M. Falkoński, [w]: tenże, *Znaki drogi*, Warszawa 1999, s. 12.

⁹⁸ Zob.: P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przekł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 49-50.

⁹⁹ Zaproponowana tu perspektywa interpretacyjna znajduje potwierdzenie w konstatacji Jacka Filka, akcentującego rolę doświadczenia obcości w redefinicji siebie: „Boimy się innych, przeżywamy ich jako obcych, bo w głębi siebie wiemy, że moglibyśmy żyć inaczej, że powinniśmy żyć inaczej. Obcy budzi nasze uspięne nieczyste sumienie. Przerywa naszą egzystencjalną drzemkę” (tenże, *Ambiwalencja obcości*, s. 41).

¹⁰⁰ J. Dukaj, *Extensa*, s. 145.

mówić i pisać (jednak też w ograniczonym zakresie), ale nie można uwolnić się od ich wpływu”¹⁰¹. Prawidłowość ta wynika z samej istoty tego, co obce. Nieprzypadkowo Bernhard Waldenfels, wskazując na relatywizację istoty obcości, pisał: „Obce jest fenomenem granicznym (...). Przychodzi skądinąd, nawet, gdy występuje we własnym domu i we własnym świecie. (...) Wraz ze zmianą porządku zmienia się też obce, które jest tak różnorodne, jak porządki, które przekracza i od których odbiega. (...) Sfery graniczne, rozpościerające się między porządkami i poza porządkiem, są siedliskiem obcego”¹⁰².

W analogicznej do ukazanej przez badaczkę sytuacji znajduje się czytelnik *Extensy* (a szerzej: całej dotychczasowej twórczości Dukaja). Uwikłany w nieprzystawalność opowieści do sytuacji komunikacyjnej ani uprzednich schematów interpretacyjnych — wypracowanych na użytek lektury poznanych wcześniej opowieści fantastycznonaukowych — skazany jest on na pozostawanie w owych „kręgach obcości”, wyznaczanych przez różnicę między tym, czego się spodziewa i tym, co otrzymuje. Paradoksalnie jednak, obcość — tak powieści (w kontekście tradycji gatunkowej i sytuacji komunikacyjnej w której funkcjonuje), jak i jej świata przedstawionego — umożliwia redefinicję poznającego podmiotu, który musi opowiedzieć się wobec własnej „inności”, której nie sposób przewidzieć. To bowiem co obce pozostaje symbolem wszelkiej przemiany¹⁰³. Toteż stosunek do inności staje się tym samym wyzwaniem, domagającym konfrontacji z własnym „Ja”, pozostając „ćwiczeniem z empatii”, odrzucającym wzajemne, charakterystyczne dla literatury współczesnej, zależności współodczuwania i stereotypizacji¹⁰⁴.

Bibliografia:

- Bełkot Andrzej, >>Inny<<, >>Odmienny<<, >>Obcy<< w kulturze na przykładzie życia obyczajowego, [w]: *Oblicza obcości*, red. Marek Jedliński, Krzysztof Witczak, Bydgoszcz 2016, s. 122-131
- Bojko Piotr, >>Potrzeba nam luster<<. Motyw kontaktu w twórczości Stanisława Lema, [w]: *Literackie portrety Innego*, red. Paweł Cieliczko, Paweł Kuciński, Warszawa 2008, s. 161-170
- Bolecki Włodzimierz, *Historyk literatury i cytaty*, [w]: tenże, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 7-35

¹⁰¹ Zob.: A. Ubertowska, *"Kręgi obcości", podwójne wyjście. Projekt autobiograficzny Michała Głowińskiego* [rec.: M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*], "Teksty Drugie" 2011, nr 4, s. 205.

¹⁰² B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, s. 11. W innym miejscu dodaje: „Obce dla każdego porządku pozostaje ciałem obcym” (tamże, s. 29).

¹⁰³ Zob.: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001, s. 275, hasło: *Obcy*.

¹⁰⁴ Zob.: A. Łebkowska, *Empatia i stereotyp w prozie współczesnej*, [w]: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, s. 83.

- Borejszo Maria, *Archaizmy we współczesnym języku ogólnopolskim*, „Polonistyka” 1984, nr 5-6, s. 370-382
- Brown James Robert, *The Laboratory of the Mind. Thought Experiments in the Natural Sciences*, New York 2001
- Brozek Anna, Jadacki Jacek, *Eksperymenty myślowe w filozofii*, „Filozofia Nauki” 2012, nr 2, s. 5-27
- Brzostek Dariusz, *Groza (w) antropologii, czyli kulturoznawca jako potwór*, [w]: *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. D. Brzostek, A. Kobus, M. Markocki, Toruń 2016, s. 9-23
- Chojnowski Karol, *Wizerunek postaci nie-ludzkich w "Extensie" i "W kraju niewiernych"*, [w]: *Doświadczenia Dukaja*, red. Roksana Blech, Marcin Romanowski, Gdańsk 2016, s. 45-62
- Cieślíkowska Aleksandra, *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich* [w]: *Onomastyka literacka*, red. Maria Biolik, Olsztyn 1993, s. 33-39
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków 2001, s. 275, hasło: *Obcy*.
- Cowan Douglas, *Ticket, Please. An Introduction to Sacred Terror*, [w]: tenże, *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco 2008, s. 1-24
- Csicsery-Ronay jr. Istvan, *Książka jest obcym. O pewnych i niepewnych interpretacjach „Solaris” Stanisława Lema*, przekł. Tadeusz Rachwał, [w]: *Lem w oczach krytyki światowej*, wyb. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989, s. 218-247
- Dąbrowski Mieczysław, *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interpretacji i komunikacji międzykulturowej*, Warszawa 2001
- Derrida Jacques, *Wrogośćcinność*, [w]: tenże, *Wrogośćcinność: podejmowanie obcych*, przekł. Anastazja Dwulit, Łódź 2011, s. 5-23
- Dukaj Jacek, *Czarne oceany*, Warszawa 2001
- Dukaj Jacek, *Extensa*, Kraków 2002, IV strona okładki
- Dukaj Jacek, *Gotyki*, [w]: tenże, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Kraków 2004, s. 243-274
- Dukaj Jacek, *Inne pieśni*, Kraków 2003
- Dukaj Jacek, *Lód*, Kraków 2007
- Dukaj Jacek, *Zanim noc*, [w]: tenże, *Xavras Wyżryn*, Warszawa 2000, s. 7-171,
- Dukaj Jacek, *Złota galera*, „Fantastyka” 1990, nr 2, s. 43-51
- Eco Umberto, *Wchodzimy do lasu*, [w]: tenże, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. Jerzy Jarniewicz, Kraków 1996, s. 7
- Filek Jacek, *Ambiwalencja obcości*, „Znak” 2004, nr 1, s. 37-48
- Gemra Anna, *Literatura popularna — literatura gatunków?*, [w]: *Retoryka i badania literackie: rekonesans*, red. Jakub Zdzisław Lichański, Warszawa 1998, s. 55-74.
- Głowiński Michał, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010
- Goodman Nelson, *Struktura zjawiska*, przekł. Michał Szczubiałka, Warszawa 2009

- Graf Magdalena, *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*, Poznań 2015
- Heidegger Martin, *Medytacje kartezjańskie*, przekł. Andrzej. Wajs, Warszawa 1982
- Heidegger Martin, *Uwagi do „Psychologii światopoglądu” Karla Jaspersa*, przekł. Mateusz Falkoński, [w]: tenże, *Znaki drogi*, Warszawa 1999, s. 9-43.
- Hellich Artur, *Autobiografia i ekspresja. „Kręgi obcości” Michała Głowińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 29017, z. 1, s. 77-88
- Husserl Edmund, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przekł. Danuta Gierulanka, Warszawa 1974, ks. 2
- Jacek Dukaj, *Ruch generała*, [w]: tenże, *W kraju niewiernych*, Kraków 2008, s. 5-74
- Jarmuszkiewicz Anna, Tabaszewska Justyna, *Wstęp. Opus citatum. O cytacie w kulturze*, [w]: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. Anna Jarmuszkiewicz, Justyna Tabaszewska, Kraków 2014, s. 7-9
- Jodłowski Stanisław, *O gramatycznej i stylistycznej funkcji szyku wyrazów*, [w]; *Symbolae linguisticae In honorem Georgii Kuryłowicz*, red. Witold Taszycki i in., Wrocław 1965, s. 152-158
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015
- Krawczyk Bartosz, *Granice Extensy, czyli o trudnościach odbioru słów kilka*, "Poltergeist", <http://polter.pl/ksiazki/Extensa-Jacek-Dukaj-c22424> [dostęp: 11.04.2018].
- Krzystkova Krystyna, *Narząd ruchu gałki ocznej i jego zaburzenia §: Fizjologia widzenia* [w]: *Okulistyka współczesna*, red. Witold Orłowski, Warszawa 1986, t. 2, s. 179-227
- Kurkiewicz Anna, *Bezpieczeństwo ontologiczne w planie »Innego-Obcego«*, [w]: *Oblicza obcości*, red. Marek Jedliński, Krzysztof Witczak, Bydgoszcz 2016, s. 193-204
- Leciejewski Sławomir, *Rola zasad antropicznych w rozwoju współczesnej kosmologii*, Poznań 2007
- Leś Mariusz M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008
- Lichański Jakub Zdzisław, *>>Obcy<< w literaturze science fiction. Na przykładzie twórczości Stanisława Lema (oraz kilku innych pisarzy)*, [w]: tenże, *Filologia — filozofia — retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa 2017, s. 219-240
- Lorenc Iwona, *Rozwinięta tożsamość, trudna formuła ontologicznego bezpieczeństwa*, [w]: *Bezpieczeństwo ontologiczne*, red. Artur Dobosz, Andrzej P. Kowalski, Bydgoszcz 2007, s. 39-52
- Łebkowska Anna, *Empatia i stereotyp w prozie współczesnej*, [w]: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Gazda, Warszawa 2003, s. 83-98
- Łotman Jurij, *Tekst w tekście*, przekł. Jerzy Faryno, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 325-243
- Mader Johann, *Filozofia dialogu*, przekł. Ryszard Kijowski, [w]: *Filozofia współczesna*, red. Józef Tischner, Kraków 1989, s. 372-391

- Makuch Damian Włodzimierz, *Zalety kulturowej teorii gatunku w pracy historyka literatury na przykładzie polskiej fantastyki naukowej drugiej połowy XIX wieku* [w]: *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. Ewa Bulisz, Maria Wojtak, Lublin 2015, s. 31-46
- Maria Kobielska, *Nowa zabawka literaturoznawcy. Do czego jest nam potrzebna pamięć kulturowa?*, [w]: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja?*, red. Anna Jarmuszewska, Justyna Tabaszewska, Kraków 2012, s. 49-61.
- Maryniarczyk Andrzej, *Człowiek wobec świata. Studium z metafizyki realistycznej*, Lublin Lem Stanisław, *Eden*, Warszawa 1984
- Mizerkiewicz Tomasz, *Wirtualny odbiorca wirtualny (albo o tym, jak Jacek Dukaj wymyślił czytelników współczesnej literatury polskiej)*, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 61-74.
- Morawski Stefan, *O cytacie bez cytatu*, "Nurt" 1966, nr 8, s. 38-46
- Mrugalski Michał, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007
- Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 305-306, hasło: *Kontakt z kosmitami*
- Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996
- Przytuła Piotr, *Poza postmodernizm. Jacka Dukaja spór o uniwersalia*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 141-149
- Regiewicz Adam, Żywiłek Artur, *Milczenie. Od antropologii do hermeneutyki*, [wprowadzenie do]: *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. Adam Regiewicz, Artur Żywiłek, Częstochowa 2014, s. 11-14
- Ricoer Paul, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przekł. Katarzyna Rosner, [w]: tenże, *Język, tekst interpretacja. Wybór pism*, wyb. Katarzyna Rosner, Warszawa 1989, s. 63-187
- Ricoeur Paul, *O sobie samym jako innym*, przekł. Bogdan Chełstowski, Warszawa 2003
- Rogaczewski Grzegorz, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, "Esensja" 2004, nr 1, s. 56-57, <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=326> [dostęp: 11.04.2018].
- Rozmarynowska Katarzyna, *Inność jako źródło etyczności. Inspiracje Ricoeuerowskie*, Warszawa 2015
- Skarga Barbara, *Przeszłość i interpretacje*, Warszawa 1987
- Skrendo Andrzej, *Linia, koło*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2, s. 68-73
- Słownik języka polskiego*, red. Mirosław Bańko, Warszawa 2007, t. 1, s. 264, hasło: *Cytat*
- Smuszkiewicz Antoni, *Stanisław Lem*, Poznań 1995
- Stoff Andrzej, *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, [w]: >>Metafizyczne<< w literaturze współczesnej. *Materiały z II Tygodnia Polonistów*, red. A. Koss, Lublin 1992, s. 57-77
- Szołtysek Adolf E., *Filozofia człowieka. Biologiczny rozwój a kulturowe kształtowanie*, Kraków 2015
- Szumański Borys, *Czy obce można ugościć w przekładzie? O wrogości przekładu*, [w]: *Oblicza obcości*, red. Marek Jedliński, Krzysztof Witczak, Bydgoszcz 2016, s. 113-121

- Ubertowska Aleksandra, *"Kręgi obcości", podwójne wyjście. Projekt autobiograficzny Michała Głowińskiego* [rec.: Michał Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*], "Teksty Drugie" 2011, nr 4, s. 195-205
- Uniłowski Krzysztof, *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*, „FA-art” 2007, nr 4, s. 36-43
- Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego. Szkice z fenomenologii obcego*, przekł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002
- Waldenfels Bernhard, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przekł. Janusz Sidorek, Warszawa 2009
- Wierzbicka Anna, *Lingwistyczne narzędzia w stylistycznej analizie szyku wyrazów*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 511-533
- Wierzbicka Anna, *O metodach opisu szyku wyrazów*, „Język Polski” 1964, z. 1, s. 14-26
- Wiktorja [właśc. ?], *Jacek Dukaj "Extensa" — recenzja*, "paradoks", <http://paradoks.net.pl/read/47-jacek-dukaj-extensa-recenzja> [wpis z dn. 14.07.2006; dostęp: 11.04.2018].
- Woroniecka Grażyna, *Interakcja symboliczna a hermeneutyczna kategoria przed-rozumienia*, Warszawa 1998
- Zabierowski Mirosław, *Problem obserwatora w naukach ścisłych*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1997, t. XXV, z. 3, s. 35-58
- Ziątek Zygmunt, *Słowo wstępne* [do]: *Widziane, czytane, oglądane – oblicza Obcego*, red. Paweł Cieliczko, Paweł Kuciński, Warszawa 2008, s. 5-6
- Ziemia Zdzisław, *Racjonalna wiara i prawdopodobieństwo a zasadność wnioskowania indukcyjnego*, „Studia Logica” 1961, t. XII, s. 99-120

Jakub Z. Lichański

Pracownia Badań Historii i Teorii Retoryki

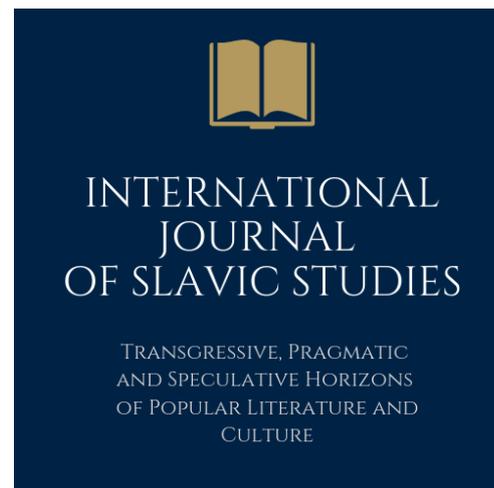
Uniwersytet Warszawski

Editor-in-Chief FORUM ARTIS RHETORICAE

jakub.z.lichanski@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1943-5069

<https://doi.org/10.34768/ny9c-1846>



Nr: 1 (2019)

ISSN (on line)

**Problem: swój – obcy a konwencja powieści sensacyjnej.
Kotowskiego *Śmierć na placu Lalek***

Problem: countryman - the alien and the convention of sensational novel.
Kotowski: *Death at the Puppet Square*

There are more things in heaven and earth, Horatio,

Than are dreamt of in your philosophy.

William Shakespeare, *Hamlet* (1.5.167-8)

Abstract

The subject of the analysis is a novel by Krzysztof Kotowski. *Death at the Puppet Square* (Kotowski 2011). This novel combines four narrative plans: a sensational novel, a psychological novel, a metaphysical plan, a novel of the sf. This novel is juxtaposed with another novel by this author, namely the Festival of Lights, which is a "classic" police novel (Kotowski 2013), and also with the novel of Dominik W. Rettinger *Talizmany* (Rettinger 2017), though reaching to some esoteric threads, is also a sensational and moral novel (the theme of the talismans is treated, in summa, quite pretext). I recalled these two novels to indicate on the background that Kotowski's novel *Death at the Puppet Square* is a work that generally combines two genres: a sensational novel genre (kidnapping and trafficking) and novel sf genre (there are two threads here: the first is the description appearing - existence - people who are next to us (?), who appear when some fundamental moral principles are violated, the second - the problem of interpretation of certain phenomena in psychology, the third - through a distant reference to Solaris Lem - an attempt to describe the behaviors of creatures that they are called by some force (?) to perform a specific task, and then - they die (?)). In this way, there is another plan in the novel ' *Death at the Puppet Square* (Kotowski 2011), namely the description of the meeting: its own - the stranger is not only one of the protagonists, but also the protagonist of the novel.

In conclusion, the author tries to show that Kotowski's novel is an innovative attempt to write a novel sf, in which the main axis are the problems of psychological sciences, as well as philosophical issues (epistemological, ontological and axiological).

Keywords: Krzysztof Kotowski, Dominik W. Rettinger, Aleksandra Marynina, Stanisław Lem, Kazimierz Dąbrowski, Max Scheler, fantasy, sensational novel, meeting countryman – the alien

Słowa kluczowe: Krzysztof Kotowski, Dominik W. Rettinger, Kirił Bułyczow, Stanisław Lem, Kazimierz Dąbrowski, Max Scheler, fantastyka, powieść sensacyjna, spotkanie swój – obcy

WSTĘP

Czym jest powieść Kotowskiego¹⁰⁵, a raczej o czym?¹⁰⁶

W zrujnowanym, opuszczonym pałacu na pograniczu niewielkiego miasteczka, z głębokiego snu budzi się młoda kobieta – Maria. Leży na zabrudzonej starym tynkiem podłodze. Wokół zniszczone ściany, fragmenty starych malowideł, na suficie – miejsce po wielkim, zapewne wspaniałym niegdyś żyrandolu. Gdy odzyskuje świadomość, dostrzega stojącą przy niej ośmioletnią dziewczynkę, rozpaczliwie proszącą o pomoc, która nie potrafi jednak wyjaśnić, czego się boi. Mimo że Maria doskonale pamięta, z kim i w jaki sposób przybyła do pałacu, nikt nie pamięta jej. Nikt z miasteczka nie ma też pojęcia, kim jest ośmiolatka. W domu rodzinnym Marii mieszkają zupełnie nieznani ludzie. Jej samej nie rozpoznają ani sąsiedzi, ani dotychczasowi znajomi, a policja nie jest w stanie odszukać jej nazwiska w żadnym spisie ludności. Przerażona kobieta rozpoczyna dochodzenie na własną rękę, aby odnaleźć utraconą tożsamość i uciec przed nieznanym zagrożeniem. Prawda zmrozi krew w żyłach tych, którzy ją poznają.

Tak przedstawia ją jeden z portali; czy jednak naprawdę jest to tylko powieść sensacyjna? Dobrze ją zestawić z inną powieścią tegoż autora, a mianowicie *Święto Świąteł*, która jest „klasyczną” powieścią policyjną (Kotowski 2013)¹⁰⁷. Także powieść Dominika W. Rettingera *Talizmany* (Rettinger 2017), acz sięgająca do pewnych wątków ezoterycznych, jest także

¹⁰⁵ Cf. https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Kotowski, 2018-05-24: **Krzysztof Kotowski** (ur. 8 sierpnia 1966 w Warszawie) – polski pisarz, poeta, scenarzysta, dziennikarz telewizyjny i radiowy. Z wykształcenia psycholog. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Pracował jako prowadzący i DJ w Radiu „Solidarność”, „Eska”, Radiu „ZET”. W latach 90. był wydawcą, producentem i prowadzącym w TVP między innymi takich programów jak „Kawa czy herbata?”, „Życ bezpiecznie”, „Rhythmix”. Od 2003 roku poświęcił się wyłącznie pisarstwu. Jest autorem książek sensacyjnych i thrillerów z pogranicza polityki, psychologii i fantastyki. Wydał powieści political fiction: *Zygzak* (2003), *Marika* (2005), thriller z elementami science fiction *Japońskie cięcie* (2004), sensacyjno-psychologiczny *Serwal* (2006). W 2008 roku powstał *Kapitan* (wyd. luty 2008) – próba połączenia tzw. hipotetycznego science fiction ze współczesną prozą sensacyjną. Na początku 2009 roku autor wydał *Obławę* – powieść odwołującą się do czasów rządów Lecha i Jarosława Kaczyńskich w Polsce. W październiku 2009 została opublikowana *Niepamięć*, w której pisarz podejmuje temat relatywizmu w myśleniu na temat okrucieństwa, zabijania, „dobrych” lub „złych” śmierci, a także egzystencjalnych lęków, poczucia sensu i codziennych motywacji bądź ich braku. 21 kwietnia 2010 miała premierę *Modlitwa do Boga Złego* będąca kontynuacją *Kapłana*. Dwa lata później ukazała się ostatnia część tej serii *Czas Czarnych Luster*. W 2011 Prószyński Media wydał dramat sensacyjny *Krew na Placu Lalek* a w październiku 2013 – kolejny dramat kryminalny *Święto Świąteł*. W 2015 Wydawnictwo Czarne wydało *Cel za Horyzontem* - wspólnie z pułkownikiem Karolem Soyką opisane przeżycia snajpera jednostki specjalnej GROM w Iraku, na Haiti i Afganistanie. W czerwcu 2017 roku nakładem tego samego wydawnictwa ukazała się kontynuacja tej pozycji: *Krew Snajperów*.

¹⁰⁶ Cf. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/115281/krew-na-placu-lalek>, 2018-05-24.

¹⁰⁷ Bohaterami są generalnie policjanci, a sama powieść jest skupiona na śledztwie.

powieścią sensacyjno-obyczajową (wątek tytułowych talizmanów jest potraktowany, *in summa*, całkiem pretekstowo)¹⁰⁸. Co prawda wydawca pisze¹⁰⁹:

Ewa Modlińska, historyk sztuki z wyboru i dziennikarka z przypadku, traci równocześnie faceta i pracę. W życiu jednak zawsze jest coś za coś – wskutek zbiegu okoliczności odkrywa w sobie dawno zapomnianą pasję do renesansu. Wpada na trop jednej z największych tajemnic historii. Czy siedemnastowieczne przekazy o fantastycznym skarbie okażą się prawdą? Czy Ewie wystarczy wiedzy i energii, by rozwiązać zagadkę? Kto jeszcze, oprócz niej, porwie się na tę próbę? Ślady prowadzą od Bizancjum przez Wenecję do Polski, a ściślej do potężnej XVII-wiecznej fortecy-pałacu Krzyżtopór. Splątane wątki, zaskakujące zwroty sytuacji, intrygi rodzinne, niebezpieczni rywale, gorące uczucia... Czy w odkryciu sekretu pomoże

miłość?

Polski Kod Leonarda da Vinci: sensacja, humor i romantyzm.

Jednak wątki najbardziej interesujące – powiązania z Bizancjum, z postacią Apoloniusza z Tiany, itp. – nie zostają wyjaśnione.

Przywołałem te dwie powieści, aby na ich tle wskazać, iż powieść Kotowskiego *Śmierć na placu Lalek* jest utworem, który łączy generalnie dwa schematy gatunkowe: schemat gatunkowy powieści sensacyjnej (porwania dzieci i handel nimi) oraz schemat gatunkowy powieści sf (tu są dwa wątki: pierwszy to opis pojawiania się – istnienie – obok nas ludzi (?), którzy pojawiają się, gdy zostają naruszone jakieś fundamentalne zasady moralne; drugi – to problem interpretacji pewnych zjawisk z zakresu psychologii; trzeci – poprzez dalekie nawiązanie do *Solaris* Lema – próba opisu zachowań tworców, które są powołane przez jakąś siłę (?) do wykonania określonego zadania, a następnie – giną (?)).

PROBLEM¹¹⁰

Problem, który podniósł Kotowski, pojawia się w literaturze sf nie tak często. Poza wspomnianą powieścią Stanisława Lema można wskazać klasyczne dzieło Mary Shelley (aczkolwiek od razu muszę zastrzec, iż podobieństwo tkwi tylko w tym, iż i bohaterka Kotowskiego i

¹⁰⁸ Autor nawiązuje, co prawda, do literatury związanej z postacią Apoloniusza z Tiany oraz tytułowych talizmanów, które miał Apoloniusz zrobić dla Konstantynopola. Nt samego Apoloniusza, por. Gębura 2014, 19-34. Także Anna Klimkiewicz, *Hypnoerotomania Poliphili Francesco Colonna*, Wyd. UJ, 2015 (dzieło to odgrywa istotną rolę w powieści Rettingera). Warto także sięgnąć do Nadia Maria El Cheikh, *Byzantium Viewed by the Arabs*, Harv. Univ. Press, Harvard 20-4, s. 148nn. Por. też *Forum Coinstantine*. w: *Byzantium 1200*, <http://www.byzantium1200.com/forum-c.html>, (2018-05-30): jednak próżno tam szukać i fontanny, i samych zwierząt (są, ale nieco inne).

¹⁰⁹ Cf. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/4287751/talizmany>, 2018-05-25.

¹¹⁰ Poruszany dalej problem próbowałem już opisać w studium Lichański 2016, 21-22. Zwracałem tam uwagę, iż autor dokonuje tu połączenia czterech planów narracyjnych (powieści sensacyjnej, powieści psychologicznej, plan metafizyczny, powieść sf).

Monstrum Shelley zaczynają „odzyskiwać” osobowość, czy raczej: poczucie jednostkowego istnienia), czy *Wyspę doktora Moreau* Herberta G. Wellsa, gdzie twory szalonego naukowca także uzyskują samoświadomość (Lem 1968, 7-203; Shelley 2001; Wells 1988).

Czy jednak naprawdę mamy do czynienia w powieści Kotowskiego z fantastyką? Bezwzględnie tak, bowiem w powieści pojawia się nie tylko opis pewnych kierunków w badaniach psychologicznych, ale z hipotezą *światów równoległych*. Ta ostatnia kwestia omawiana jest m.in. a studium wydanym pod redakcją Sture Alléna i to z perspektywy zarówno np. literatury, ale także nauk ścisłych (Allén 1989).

W studium *Aparatura badawcza; filologia, krytyka retoryczna i retoryka* zwracałem uwagę, iż analiza książki Kotowskiego nasuwa kilka problemów badawczych (Lichański 2016, 21-22):

Nakładając na tę siatkę kategorie i Łotmana (Łotman 1970), i krytyki retorycznej dopiero możemy rozpocząć analizę powieści. Zacząć można od uwagi, iż wszystkie wskazane plany opowieści są to struktury, które są znane odbiorcy. Zatem komunikat artystyczny jest nie tylko czytelny, ale i *automatyczny*. Okazuje się zatem, iż w zakresie konstrukcyjnym jedynym zadaniem odbiorcy jest *rozpoznanie i odkodowanie* znaczeń poszczególnych planów powieści Kotowskiego¹¹¹. To, że na końcu czeka odbiorcę pełne zaskoczenie, jest także elementem planu powieści kryminalnej: czytelnik ma się domyślać zakończenia, ale dopiero autor ma je ujawnić w pełni i z wszystkimi implikacjami.

Analiza retoryczna, poprzez postawienie wskazanych przez Sonję K. Foss pytań¹¹², opisuje z kolei *jak powieść jest zrobiona*. Winna być poprowadzona nie jedną metodą, a kilkoma, np. feministyczną (problem ról społecznych wręcz domaga się szerszej analizy!; chodzi tu głównie o tzw. prawdę psychologiczną w przedstawianiu postaci)¹¹³, oraz metaforyczną i narracyjną (bo w tych zakresach styl powieści ma dość określone cechy)¹¹⁴.

W konkluzji można powiedzieć, iż powieść Kotowskiego może stanowić spore wyzwanie dla odbiorcy – ze względu na komplikacje kompozycyjne.

¹¹¹ Jednak muszę teraz zwrócić uwagę, iż *rozpoznanie i odkodowanie* znaczeń poszczególnych planów powieści wcale nie będzie takie proste, a to m.in. ze względu na plany: psychologiczny oraz metafizyczny. Warto wskazać, iż m.in. sposób konstrukcji planu przedniego dzieła wg Hartmanna zmusza i badacza, i odbiorcę do rozpoznania konstrukcji / kompozycji obiektu jako niejednorodnej (Hartmann 1966, 34nn; Mordka 2008, 127-128nn). To może powodować, iż komunikat artystyczny, początkowo automatyczny, takim nie będzie!

¹¹² Cf. S.K. Foss, *The Rhetorical Criticism as the Asking of Question*, "Communication Education" 1989, s. 91-96 (tł. pol. z komentarzem w: "Forum Artis Rhetoricae").

¹¹³ Wiarygodność postaci jest warunkiem *sine qua non* aby odbiorca mógł ww plany powieści rozpoznać!

¹¹⁴ Kwestie związane z narracją są oczywiste: chodzi o wiarygodność m.in. postaci; problem metaforyczności stwarza o tyle problem, że – pozornie – powieść NIE jest metaforą. Jednak może taką być, ale dopiero w warstwie idei ogólnych planu tła (Hartmann 1933, 377; Mordka 2008, 200-201).

Pierwszy problem, na jaki natrafiamy i jako badacze, i jako czytelnicy tkwi właśnie w *automatyzmie* odbioru komunikatu artystycznego. I tu zaczynają się kłopoty; otóż *plan powieści sensacyjnej* dominuje pozostałe i może spowodować błędne odczytanie przesłania powieści. Zwłaszcza, iż powieść jest skonstruowana bardzo tradycyjnie i odwołuje się do *dziennika głównej bohaterki*, który niejako jest kontrapunktem do dwu „normalnych” toków narracyjnych. Jeden to powieść kryminalna (policyjna), gdzie narratorami są policjanci, drugi, prowadzony przez narratora tkwiącego wewnątrz świata przedstawionego i relacjonujący, czasem z pozycji Marii i Justysi, wydarzenia, jakie są przedstawione w powieści.

Rozpoznanie i odkodowanie znaczeń poszczególnych planów powieści Kotowskiego wcale nie jest proste. Wymaga bowiem sporej wiedzy w zakresie psychologii, szczególnie związanej z badaniami Kazimierza Dąbrowskiego (Dąbrowski 1979). To pierwsza i wcale nie największa komplikacja i tycząca opisu, i znaczeń analizowanej powieści. Wiąże się to z faktem iż plan psychologiczny, i plan sensacyjny są, pozornie tylko, odseparowane od siebie. Lecz przecież właśnie działania policjantów w planie sensacyjnym są wywołane zachowaniami bohaterek w planie psychologicznym i metafizycznym.

Jak jednak mają się do powiedzianego kwestie związane z planami powieści psychologicznej oraz planem metafizycznym? Pierwszy jest o tyle prosty, iż mamy w powieści, w sposób nieco uproszczony, ale przedstawione pewne teorie psychologiczne, głównie w wypowiedziach jednej z bohaterek, profesor Liebhart. Plan drugi – metafizyczny – jest skonstruowany bardziej finezyjnie, bowiem głównie opiera się na wypowiedziach bohatera, który pojawia się i znika; to André Prado, postać, której autor stara się nadać cechy jak najbardziej prawdopodobne.

Autor porusza także problem, który za Agnieszka Kruszyńską (która przywołuje tu Marcela Prousta), można określić jako „pamięć dzieciństwa, a może raczej jako „przeszłość, która pozwala na zapomnienie teraźniejszości” (Kruszyńska 2015, 83-132). Problem pamięci i pamiętania wydarzeń jest zresztą dla powieści Kotowskiego jednym z ważniejszych.

Interesująca jest także kwestia „znikania” bohaterek z pamięci innych postaci powieści; co więcej – znikają także wszelkie artefakty związane z bohaterkami. Mamy zatem „odwrócenie” sytuacji, którą przedstawił Lem w *Solaris* (Lem 1968, 7-203). U Lema to „twory F” nie mają pamięci teraźniejszości; u Kotowskiego jest inaczej, właśnie tak, jak opisuje to

Kruszyńska (Kruszyńska 2015, 83-132): bohaterki Kotowskiego pamiętają dzieciństwo – to teraźniejszość zostaje, do pewnego stopnia, zapomniana¹¹⁵.

Całość tych fragmentów powieści przypomina trochę dylemat, jaki postawili przed nami, niezależnie, Johann Wolfgang Goethe oraz Cyprian Norwid w wierszach *Erlkönig* i *W Weronie*. W obu przykładach pytanie sprowadza się do: czy któryś z bohaterów kłamie, czy też mamy do czynienia z takim postrzeganiem świata, które jest wzajem sprzeczne¹¹⁶.

ANALIZA

Pełna analiza powieści Kotowskiego jest, wbrew pozorom, trudnym zadaniem.

Najpierw – kilka słów nt fabuły. Początkowo wydaje się, iż jest to historia osoby, Marii, która częściowo doznała amnezji (może pod wpływem wypadku?), została okradziona, budzi się w nieznanym sobie miejscu, ale pamięta, że szuka swojej zaginionej córki. Natyka się na dziewczynkę, Justysię, która też zagubiła się w dziwnych okolicznościach. Próby zainteresowania policji przez Marię sprawą spełzają na niczym; okazuje się wtedy, iż obie – kobieta i dziewczynka – mają „dziwna cechę” – gdy tylko ktoś traci je z oczu, choćby na chwilę, to one „wymazują się z jego pamięci”. Jednak spotykają na swej drodze dziwnego człowieka o imieniu Andree, który wyjaśnia im, że pojawiły się, bowiem mają jakieś zadanie do wykonania. Jakie – to się okaże. Rozwiązywanie tego zadania to pierwszy z wątków fabularnych.

Drugim jest próba, jakiej dokonuje Maria, aby odnaleźć rodziców Justysi; aby tego dokonać muszą najpierw dostać się do Warszawy (powieść zaczyna się w okolicach Łowicza) i znaleźć miejsce, gdzie mogłyby zamieszkać. Maria „włamuje się” do mieszkania swej matki, bierze jej karty płatnicze i zamieszkuje z Justysią w hotelu. W tym też czasie Maria zaczyna pisać pamiętnik. W pamiętniku zapisuje m.in. wspomnienia Justysi, które wskazują, iż należy ona do grupy dzieci, które są porwane przez handlarzy i wywożone za granicę. Niepotrzebne ulegają likwidacji, czyli są mordowane. Ten wątek łączy się z trzecim – śledztwem, w którym policjanci próbują wykryć sprawczynię włamania i kradzieży kart płatniczych. W trakcie tego

¹¹⁵ Nie jest to takie proste, ale jako wstępny opis jest ta uwagą poprawną. Justysia, po odnalezieniu rodziców, traci pamięć wydarzeń, w których uczestniczyła; Maria – pamięta wszystko, acz pamięć przeszłości jest najważniejsza, jest impulsem dla jej działań. W odniesieniu do tej bohaterki nasuwa się podobieństwo (prawda, że dalekie) do postaci Gwendy Reed z powieści Agathy Christie, *Uśpione morderstwo* (Christie 2013).

¹¹⁶ Problem ten starałem się opisać w studium *Tadeusz Różewicz Wiersze; opis obiektu: perspektywa fenomenologiczna*, w: J.Z. Lichański, *Filologia – Filozofia – Retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) mordka 2008 =literatury popularnej*, DiG, Warszawa 2017, s. 144-160.

śledztwa „wplątują się” w pierwszy z wątków, ale okazuje się, że ślad Marii i Justysi oraz tajemniczego Andree jest nie do odszukania.

Kolejnym wątek, to próba rozwikłania zagadki własnej osobowości przez Marię; dociera do profesor psychologii, która uświadamia Marii, że nie jest człowiekiem ale fantomem (?), który po wykonaniu określonego zadania, dla którego został powołany, zniknie. Ww wątki łączą się w ostatnim, który z jednej strony likwiduje gang handlarzy dziećmi, z drugiej – pozwala na odnalezienie domu Justysi, jednak – z trzeciej – prowadzi do nieuchronnej „zagłady” Marii. Razem z nią „znika” ona także z pamięci policjanta, który prowadził śledztwo w jej sprawie; co ważniejsze – znika jej pamiętnik. Nie ma zatem śladu jej istnienia.

Po tych uwagach sięgnijmy do narzędzi retoryki. Przejdę teraz do opisu metody, jaka proponuje Sonja K. Foss (Foss 1989, 91-96):

Pierwsze pytanie podkreśla kontekst albo środowisko, które zrodziło retoryczny artefakt: „Jaki jest związek pomiędzy retoryką a kontekstem?” Związkiem pomiędzy retorycznym artefaktem a jego kontekstem, jest oczywiście przedmiot debaty, wokół którego koncentruje się komunikacja. Niektórzy krytycy wierzą, że konteksty albo sytuacje przesuwać problemy *stricte* retoryczne bardziej do kwestii egzystencjalnych, podczas gdy inni uważają, że sytuacja i to jak jest definiowana zależy od punktów widzenia, które reprezentują osoby zaangażowane w debatę. Stanowisko pośrednie orzeka, iż sytuacja nie wpływa bez reszty na zachowania mówcy, ale – z drugiej strony – retor nie ma (w toku debaty) na tyle swobody, aby dowolnie wpływał na sytuację (bądź ją nawet stwarzał).

Przedmiotem, który zatem winniśmy najpierw określić, jest kontekst, bądź raczej – okoliczności – w jakim / jakich pojawia się wypowiedź retoryczna bądź który / które wpływają na przedmiot debaty. Ten przedmiot – dokładnie podany – jest centrum procesu komunikacji. Stąd waga np. rozróżnienia informacji od komentarza w przekazie medialnym lub bardzo precyzyjne określenie przedmiotu debaty, np. debaty parlamentarnej, prezydenckiej, itp.

Jest oczywiście kwestią dyskusyjną, na którą wskazuje Foss, czy sytuacja (= kontekst, okoliczności) *wpływa bardziej czy mniej na zachowania mówcy*, innymi słowy: retor ma czy nie – w toku debaty – wpływ na sytuację? Otóż, jak się wydaje, wbrew pozorom (np. sztywne ramy debaty), mówca może – swoją wypowiedzią –wplynąć (zgoda, że pośrednio) na sytuację (np. poprzez atak na oponenta, ostre wypowiedzi w jakiś kwestiach, itp).

W tej konkretnym przykładzie wpływ autora na to, co przedstawia, jest i nie jest niewielki. Jest, bowiem autor stawia nam pytania filozoficzne i psychologiczne; nie jest, bowiem faktycznie los Marii Chorodeckiej nie był do pozazdrosczenia – straciła pamięć, tułała się po Polsce, spotykała ludzi, którzy zapominali ją, jak tylko odwrócili wzrok, wreszcie – uświadomiła sobie, że będzie musiała nie umrzeć, a zniknąć (nie rozwiązując zagadki – nie po co się pojawiła [to jest oczywiste – ma spowodować, że porwane dzieci zostaną ocalone], ale kim ona jest). Zwracam uwagę, iż opisywana sytuacja zakłada, iż na los człowieka wpływ bogów jest oczywisty i nie jest przedmiotem do dyskusji¹¹⁷; co więcej – to bogowie wyznaczają nam kierunek naszego życia – czy chcemy tego, czy nie, por. *Si qua fata sinant [...] sic volvere Parcas* (VERG., A., l.22, 26)¹¹⁸.

Pragnę jednak podkreślić problem, przed jakim stajemy obecnie, a który wiąże się ze zmianą *postrzegania*; obrazy, grafika, fotografia, film, tv i internet „nauczyły” nas innego „patrzenia” na rzeczy i innego ich oglądu¹¹⁹. Problem tylko sygnalizuję, bowiem chodzi tu o dosłowność a zarazem uproszczenie, jakie te media wprowadziły oraz swoiste „ograniczanie wyobraźni”, czy nawet „udosłownienie” obrazu (stąd waga problemu alegorii, por. początkowe fragmenty niniejszego studium). Odwołujemy się właśnie nie do „wyobraźni”, ale do innych obrazów bądź schematycznych wyobrażeń (pojęcie Ingardena nabiera nagle zupełnie innego znaczenia). Przytaczany wcześniej sąd Elzenberga chyba stracił nie na znaczeniu, ale na uniwersalności!

Ważne jest drugie pytanie:

¹¹⁷ Podkreślam ten fakt, bowiem tu tkwi problem, który stał się swoistym źródłem sporu w literaturze (nie tylko filozoficznej), a który definitywnie pojawił się wraz ze słynną *La Querelles des Ancienes et Modernes* w II poł. XVII wieku, a następnie nasilił się wraz ze sporem klasyków z romantykami, a następnie wraz z dyskusją, jaka przetoczyła się na przełomie XIX i XX wieku (o XX-wiecznych dyskusjach nie wspomnę, są one bowiem, w dużym stopniu, pokłosiem tu wspomnianych). Nie podejmuję problemu determinizmu bądź indeterminizmu naszego losu – wskażę tylko, iż i to zagadnienie pojawia się w analizowanym dziele Wergilego!

¹¹⁸ Bardzo interesująco zagadnienie to pokazują wspomniani U. Le Guine i H. Broch; problem ten zarysował wcześniej m.in. Johann Wolfgang Goethe a opisał Hans Blumenberg w *Pracy nad mitem* (2007).

¹¹⁹ Oczywiście pojawia się nieuchronnie pytanie o „prawdziwość” tego, co jest *postrzegane*; można wskazać tu i na literaturę filozoficzną, i z zakresu historii oraz teorii sztuki, por. m.in. studia Heinricha Woelfflina, Erwina Panofsky’ego, czy Hansa Gombricha z jednej, a Edmunda Husserla, Romana Ingardena z drugiej. Wskazani badacze są przywołani na zasadzie *pars pro toto* i bez trudu można wskazać jeszcze innych, jak np. Bożena Płonka-Syroka, red., *Wzorce postrzegania rzeczywistości w nauce i społeczeństwie*, DiG, Warszawa 2008. Przegląd zagadnień w odniesieniu do filmu por. Małgorzata Choczja, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii”, vol. 16, 2011, s. 11-39; także Alicja Helman, Jacek Ostaszewski. *Historia myśli filmowej*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010. Por. także „Rocznik Historii Sztuki” 2006, R. 31, który w całości poświęcony jest problem fotografii, w tym problemów związanych z postrzeganiem świata a fotografią.

Drugim pytaniem pojawiającym się w kursie jest: „Jak wiadomość jest skonstruowana w konkretnej rzeczywistości dla audytorium i retora”? W tym wypadku krytycy skupiają się głównie na samej wiadomości i na tym, co się dzieje w jej zasięgu, bowiem wywołuje ona specyficzny sposób postrzegania świata przez tych, którzy są zaangażowani w proces tworzenia i przekazywania tejże wiadomości.

Sonja K. Foss zwraca uwagę na istotny problem, jakim staje się *wpływ wywierany przez wypowiedź na sposób postrzegania świata* przez i mówcę, i audytorium. Szczególnie media, także nowe media odgrywają tu wielką rolę; lecz nie należy pomniejszać roli m.in. sztuk pięknych (m.in. literatury, malarstwa, widowisk, tv, filmu) w zakresie uczenia nas postrzegania i interpretowania świata.

Z taką też sytuacją mamy do czynienia i w opisywanym przykładzie! Kotowski zdaje się sugerować, iż sposób postrzegania oraz interpretowania rzeczywistości, jakie uznajemy za oczywisty, takim nie jest. Zarazem pytania, które postawił pisarz, są fundamentem struktury fabularnej opowieści. Podstawowe dotyczy kwestii dlaczego bogowie (!?) zsyłają na mnie tak ciężkie doświadczenia? Na to pytanie otrzymujemy nie tyle niejasną, co raczej wymijającą odpowiedź – gdy naruszone zostają jakieś ważne wartości Ktoś musi przywrócić ład.

Wreszcie – trzecie pytanie:

W niektórych przypadkach, krytycy zainteresowani są głównie cechami własnymi artefaktu lub artefaktem, jako wyrazem ekspresji mówcy. Takie skupienie się na mówcy jest dyktowane pytaniem: "Co artefakt retoryczny mówi o retorze"? Krytyk, który jest zainteresowany artefaktem jako odbiciem poglądów jego twórcy, z reguły stara się odkryć jak retorzy / autorzy postrzegają i jak interpretują świat, jakie jest ich życie wewnętrzne oraz jak ich punkt widzenia motywuje ich do takich a nie innych działań. Symbole retoryczne dostarczają wskazówek, aby móc odpowiedzieć na te pytania.

Kwestia ta jest niezwykle istotna, a znakomitym przykładem takiej analizy jest słynna analiza *Mein Kampf* jakiej dokonał wspomniany Kenneth Burke¹²⁰. Taka analiza pozwala ukazać a raczej odkryć prawdziwe intencje mówcy/autora, który nawet w, pozornie obiektywnej wypowiedzi, zawiera jednak jakieś swoje mniej czy bardziej ukryte intencje.

Czy Kotowski dokonuje tu podobnego zabiegu? Wydaje się, iż cała warstwa tycząca psychologii, filozofii oraz fizyki, a która stanowi ważki element fabuły, jest odpowiedzią.

¹²⁰ Cf. K. Burke, *Retoryka Mein Kampf*. w: *Nowa Krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, tł. M. Szpakowska, PIW, Warszawa 1983, s. 344-377 (jest to rozdział z książki Burke'a, *The Philosophy of Literary Form*, The Univ. of California Press, Berkeley et al., 1973, s. 191-220). Do podjętych tam kwestii próbowaliśmy powrócić z Maciejem Ganczarem w tekście *Brocha analiza faszyzmu* [w druku].

Powieść dzieje się i na poziomie akcji kryminalnej, ale i na płaszczyźnie dyskursu metafizycznego (bowiem wykracza on poza właśnie czystą akcją kryminalną – acz to ona kończy powieść).

DYSKUSJA

Można jednak postawić zarzut, iż powieść Kotowskiego dotyka bardzo nielubianego w nauce zjawiska *singularności*. Zjawiska te mają to do siebie, iż są – właśnie pojedynczym doświadczeniem, co gorsza niemożliwym do powtórzenia (Lalande 1972, 995). Czy zatem są godne opisu, ba!, analizy? Jak najbardziej, bowiem mogą wskazywać i często wskazują, na ważki problem; w wypadku omawianej książki z zakresu epistemologii, ontologii oraz aksjologii.

Analizowana książka najbardziej zbliża się do powieści Aleksandry Marininy *Sztuka śmierci* (Marinina 2018). W przywołanej powieści mamy do czynienia z nałożeniem na realistyczny opis śledztwa w sprawie morderstw dokonywanych w jednym z moskiewskich teatrów zostaje „nałożona” opowieść dziejąca się w „świecie równoległym” i której bohaterowie komentują to, co dzieje się w świecie realnym.

Jednak sprawa jest bardziej skomplikowana; oto okazuje się, iż podstawowym problemem, jaki stawia Kotowski, jest pytanie o *pamięć i jej naturę*. Autor sugeruje, iż – tu pojawia się podobieństwo do innej powieści Lema, a mianowicie *Niezwycięzonego* – tym, co nas określa jest nasza pamięć (Lem 1964). Zniszczenie pamięci prowadzi do śmierci powiada pisarz i, acz uwaga ta jest trywialna, to przecież tkwi w niej ostrzeżenie, że *bez pamięci* nie można działać. Pamięć jest bowiem jednym ze narzędzi nie tylko do porządkowania postrzegania świata, ale i podejmowania decyzji.

KONKLUZJE

Fantastyka nie musi opisywać jakiegoś wynalazku; może odwołać się do spraw daleko bardziej skomplikowanych, a mianowicie zahaczających o problemy *percepcji świata*. Oraz niewystarczalności w opisie owej *percepcji* wiedzy podsuwanej nam przez nasze zmysły. W ten sposób wróciliśmy do pytań, stawianych w filozofii co najmniej od czasów jej narodzin oraz odpowiedzi, które nie koniecznie nam odpowiadają¹²¹. Ostatecznie i Lalande w przywoływanym dziele wskazuje na tradycję Arystotelesa w rozważaniu kwestii singularności (Lalande 1972, 995).

Można nieco złośliwie powiedzieć, iż Kotowski tylko rozwinął słynne powiedzenie: *są na świecie rzeczy o których się filozofom nie śniło* (Shakespeare, *Hamlet*, I.5.167-168). A jednak – nie. Słowa Hamleta wypowiedziane do Horatia to tylko *bon mot*. W powieści Kotowskiego mamy logiczne i

¹²¹ Interesująco problemy te omawiał m.in. Stefan Lichański, por. tegoż, *Prawo do bajki – po ponad półwieku*. w: J.Z. Lichański, *Filologia – Filozofia – Retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, DiG, Warszawa 2017, s. 77-89.

przekonujące rozwinięcie tezy, iż – w jakiejś mierze – poza nami jest siła, która wtrąca się w nasze sprawy.

Zarazem – teza ta zostaje „zgrabnie” ubrana w uzasadnienie z zakresu nauk psychologicznych (Dąbrowski 1979). Jednak także w uzasadnienia z zakresu współczesnej fizyki – teoria wielu rzeczywistości i światów możliwych (Allén 1989). Wydaje się, iż tezę, którą pragnie swą powieścią przekazać nam pisarz jest: iż ponad nami jest Siła, która – w pewnym zakresie – kontroluje i koryguje nasze działania. Szczególnie te, które naruszają aksjologię. A ta opiera się, z mojego punktu widzenia, na Schelerowskiej hierarchii wartości (Scheler 1967, 1517-1540).

Warszawa, 2018-05-24

Bibliografia

- Christie 2013 = Christie, Agatha. *Uśpione morderstwo*, tł. Anna Minczewska-Przeczek, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław
- Lem 1964 = Lem, Stanisław. *Niezwykły*, Wyd. MON, Warszawa
- Lem 1968 = Lem, Stanisław. *Solaris*. w: tegoż, *Solaris. Niezwykły*, WL, Kraków, s. 7-203.
- Kotowski 2011 = Kotowski, Krzysztof. *Śmierć na Placu Lalek*, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa
- Kotowski 2013 = Kotowski, Krzysztof. *Święto Świąteł*, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa
- Marinina 2018 = Marinina, Aleksandra. *Sztuka śmierci*, tł. Aleksandra Stronka, Wyd. Czwarta Strona, Poznań
- Rettinger 2017 = Rettinger, Dominik W. *Talizmany*, Edipresse, Warszawa
- Shakespeare 2018 = Shakespeare, William. *Hamlet*, tł. Józef Paszkowski, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/hamlet.html>, (2018-05-30)
- Shelley 2001 = Shelley, Mary. *Frankenstein*, tł. P. Łopata, Wyd. Zielona Sowa, Kraków
- Wells 1988 = Wells, Herbert George. *Wyspa doktora Moreau*, tł. E. Krasieńska, Alfa, Warszawa

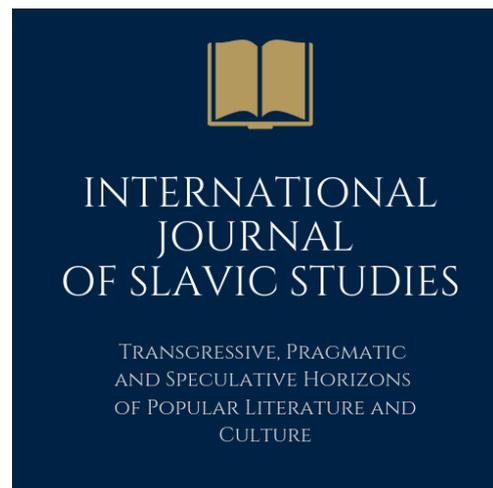
Opracowania

- Allén 1989 = Allén, Sture. Wyd., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*, de Gruyter, Berlin-New York [*Research in Text Theory. Untersuchungen zur Texttheorie*, vol. 14]
- Dąbrowski 1979 = Dąbrowski, Kazimierz. *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa
- Foss 1989 = Foss, Sonja K. *Rhetorical Criticism as Asking of Question*, « Communication Education » vol. 38, s. 191-196 (dalsze cytaty z tegoż tekstu, tł. Magda Mroczkowska, Agata Mularczyk, red. i uzupełnienia Jakub Z. Lichański, por. „Forum Artis Rhetoricae” 2017, 1 (48), s.).
- Foss 2004 = Foss, Sonja K. *Rhetorical Criticism : Exploration and Practice*, Waveland Press, Long Grove, Ill.
- Gemra 2008 = Gemra, Anna. *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, Wrocław

- Gemra 2014 = Gemra, Anna. Red., *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, Wyd. emg, Kraków (MFK, t. 1)
- Gemra 2015 = Gemra, Anna. Red., *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, Wyd. emg, Kraków (MFK, t. 2)
- Gemra 2016 = Gemra, Anna. Red., *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, Wyd. emg, Kraków (MFK, t. 3)
- Gębura 2014 = Gębura, Krzysztof. *Apoloniusz z Tiany. Święty czy szarlatan?*, „Historia i świat” nr 3, s. 19-34.
- Hartmann 1933 = Hartmann, Nicolai. *Das Problem des geistiges Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Berlin-Leipzig
- Hartmann 1966 = Hartmann, Nicolai. *Ästhetik, 2 Aufg.*, de Gruyter, Berlin
- Kruszyńska 2015 = Kruszyńska, Agnieszka. *Pamięć jako zwielokrotnianie przeszłości. Kategoria pamięci w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wyd. AH im. A. Gieysztor, Pułtusk
- Lalande 1972 = Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris
- Lichański 2016 = Lichański, Jakub Z. *Aparatura badawcza. Filologia, krytyka retoryczna, retoryka*. w: J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje*, Prac. Lit. i Kult. Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław, s. 11-42.
- Łotman 1970 = Łotman, Jurij W. *Struktura chodożestvennogo teksta*, Izd. Nauka, Moskva (tł. pol. *Struktura tekstu artystycznego*, tł. Anna Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 1984)
- Mazurkiewicz 2008 = Mazurkiewicz, Adam. *Przemiany fantastyki cudownego wynalazku w XIX-wiecznej literaturze polskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, z. 10, s. 215-232.
- Mazurkiewicz 2016 = Mazurkiewicz, Adam. *Blaski i nędze cultural criticism jako sposobu badania tekstów kultury popularnej. Glosa metodologiczna*. w: J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje*, Prac. Lit. i Kult. Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław, s. 42-91.
- Mordka 2008 = Mordka, Artur. *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*, Wyd. Uniw. Rzeszowskiego, Rzeszów
- Niewiadomski, Smuszkiewicz 1990 = Niewiadomski, Andrzej. Smuszkiewicz, Antoni. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wyd. Poznańskie, Poznań
- Scheler 1967 = Scheler, Max. *Materialne a priori w etyce*, tł. A. Węgrzecki, „Znak” 12, s. 1517-1540.
- Trocha 2017 = Trocha, Bogdan. *Zbrodnie w fantastycznych światach. Motywy kryminalne w literaturze fantastycznej*, Wyd. Uniw. Zielonogórskiego, Zielona Góra 2017.

Kornelija Kuvač-Levačić

University of Zadar
 Department of Croatian Studies (Croatia)
 klevac@unizd.hr
 ORCID: 0000-0001-7250-6383
<https://doi.org/10.34768/rn14-n261>



Nr: 1 (2019)
 ISSN (on line)

**Magical Realism as the Poetological Framework
 for the Concept of the Other and the Different
 in the Croatin 21st Century Novel**

Realizm magiczny jako poetologiczne ramy
 koncepcji Drugiego i Innego w chorwackiej powieści XXI wieku

Abstract

The poetical determinants of magical realism, although several elements had already been present in Croatian literature from at least the time of the generation of the „Borgesian“ writers, and also earlier, have not been the subject of more in-depth research until recently. And yet, novelistic prose in Croatia, under the influence of similar movements in the World-literature scene, is still a witness to its appearance. In our investigation we will research the elements of magical realism in relation to the concepts and constructs of the Other and the Different in the corpus of these recent Croatian novels: *Baba Jaga je snijela jaje (Baba Jaga Laid an Egg)* (2008) by Dubravke Ugrešić, *Črna mati zemla (Black Mother the Earth)* (2013) and *Ciganin ali najljepši (Gypsy but the Most Beautiful)* (2016) by Kristijan Novak as well as *Prevaranti: Iskupljenje (The Cheaters: Redemption)* (2016) by Dorotea Vučić. Literary-theoretical approaches have linked magical realism (since its beginnings in Latin American Literatures) with statements on the Other and the Different (Postcolonial approaches), and in this research we will present how elements of the same function within the context of the 21st century Croatian novel. In her novel, D. Ugrešić uses the theme of aging in the post-transitional nations of Eastern Europe to present the context of the construction of the Other and the Different, realised with the aid of magical-realist elements and characteristics. K. Novak presents a psycho-socially traumatised child in his novel *Črna mati zemla* as well as the Romani community in *Ciganin, ali najljepši*. D. Vučić also uses this same ethnic group as her theme in her novel, which among all these cited novels is closest to the genre of magical realism, yet her Other is the former collective state of South Slavs, which is literarily constructed as a magical space titled Tromeđe (Tripoint), with emphasis on historical precedents allowing its recognition. After the topic of magical realism is discussed, through a reading of the most important theoretical texts, as a mode and genre as well as its relationship to realism and the fantastic, the presence of these elements in the aforementioned texts will be placed under scrutiny, so that after this, with the aforementioned poetological framework, the concepts and constructs of the Other and the Different will be investigated. Magical

realism is recognised as a mode which deconstructs dominant metanarratives (familial, social, political, founded in tradition or actual, universal and local). Its incorporation into the mimetic narrative of novelistic prose texts informs the entirely actual social engagement of these authors, emphasised, in fact by these aforementioned concepts. The deconstruction of dominant metanarratives and the focus of the differences in human experience and the concept of reality, as well as the approaches of the magical realistic mode, are considered here in the poetics of the 21st Croatian novel.

Keywords: Croatian novel, post-transition, magical realism, Other, Otherness, Dubravka Ugrešić, Kristijan Novak, Dorotea Vučić

Słowa kluczowe: powieść chorwacka, post-transformacja, realizm magiczny, Inne, Inność, Dubravka Ugrešić, Kristijan Novak, Dorotea Vučić

When the Croatian novel of the 2000s is called into question, we encounter the mention of magical realism more in the sense of a recognition of individual elements or narrative techniques rather than the strict genre definition of an individual text.¹²² The characteristic of the majority of novels selected here is that, as far as their content is concerned, they are primarily constructed with the Croatian and Eastern European (post)transitional social and political reality at the end of the 20th and the beginning of the 21st century in view: furthermore, also the position of marginal figures and individuals marked by difference in relation to the collective to which they belong. All three of the authors selected here have included mythological, (Dubravka Ugrešić and Kristijan Novak), and even ethnographical (ur)Slavic and pre-Christian intertexts in their constructs, while K. Novak and D. Vučić have also added Romani folklore and belief to their intertexts. The aforementioned intertext in these novels corresponds to the magical-realist mode. This relationship between a mimetically constructed post-transitional reality (and the dominant metanarratives¹²³ within the same) and its magical magical-realist „estrangement“¹²⁴ will be

¹²² Thus B. Čegec claims that Dorotea Vučić's novel *Prevaranti: Iskupljenje* (2016) is a „Romanesque story positioned from one side between the fantastic and 'magical realism' as we can recognise such in the brilliant writings of South American writers, and this 'magical realism' is enacted by the mediation of mythological, biblical and other creations, as well as of the factually verifiable history of the former Yugoslavia and the new Croatia, 'the positive side of clichés ' and of that which will be recognised as the 'distinctive Balkans':“ (Čegec, 2016) On the other hand, within the accompanying text on the same, we find the statement that this book is something of an alternative history of a geographical Tripoint, which can be recognised by the readers of our climate and of works of speculative fiction (the text is unsigned).

¹²³ „Metanarrative or grand narrative or metanarrative is a term developed by Jean-François Lyotard to mean a theory that tries to give a totalizing, comprehensive account to various historical events, experiences, and social, cultural phenomena based upon the appeal to universal truth or universal values. In this context, the narrative is a story that functions to legitimize power, authority, and social customs. A grand narrative or metanarrative is one that claims to explain various events in history, gives meaning by connecting disperse events and phenomena by appealing to some kind of universal knowledge or schema. The term grand narratives can be applied to a wide range of thoughts which includes Marxism, religious doctrines, belief in progress,

investigated on the stylistic, semantic, textual and narrative levels as the poetological framework for the construction and concept of the Other and the Different in all three novels.

1. **Magical Realism as Mode or Genre and its Relation to the Other as a Suspended Object** As Alejo Carpentier¹²⁵ elaborated, the original concept of magical realism or the „marvellous real“ was connected to the mythic arch-text of an autochthonic American culture and that which was different from the concept (and construct) of the fantastic in European literatures.¹²⁶ In the original culture it is not necessary to reveal the fantastic by undermining or transcending reality with abstract forms or a combination of images. (Carpentier 1995:75) Wendy B. Faris (1995) terms magical realism a genre and mode, Amaryll Chanady (1995) terms it a literary mode which can be found in various types of prose and which, as a genre, is not subject to historical and geographical boundaries, displaying a critical attitude to the idea of the territorialisation of the imaginary. Lusila-Ines Mena emphasises that the main theoretical problems of magical realism are in the definition of its contents, and not in the naming of its trends. (Mena, 1978:65) According to M. H. Abrams, who presents it as one of the genres of the

universal reason, and others. The concept was criticized by Jean-François Lyotard in his work, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979). In this text, Lyotard refers to what he describes as the postmodern condition, which he characterized as increasing scepticism toward the totalizing nature of 'metanarratives' or 'grand narratives.'(...) According to the advocates of postmodernism, metanarratives have lost their power to convince stories that are told in order to legitimize various versions of "the truth." With the transition from modern to postmodern, Lyotard proposes that metanarratives should give way to 'petits récits', or more modest and "localized" narratives. “ (<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Metanarrative> 10. 1. 2019.)

¹²⁴In order to counteract an irresistible sense of disbelief, magical realists present known (close and familiar) things in an unusual way (flying carpets, Nabokovian butterflies, collective amnesias, etc.) accentuating their inherent magical qualities. By doing so, magical realists accomplish what the Russian formalists termed „estrangement“ for the purpose of a radical emphasis of the common elements of reality, elements which are omnipresent, yet have become almost invisible, essentially due to their closeness, the fact they are well known. (acc: Simpkins, 1988:145)

¹²⁵The concept of magical realism was the idea of the German art historian Franz Roh (cf. Roh, 1995), yet the literary genre in Latin America under the influence of the Cuban writer Alejo Carpentier, who in his highly regarded essay „Lo real maravilloso“ (1949), provided a more influential interpretation of magical realism as a phenomenon, which was considered inseparable from the way in which non-Europeans (especially those who belong to Hispano-American cultures) conceive of reality: „In fact, what Franz Roh calls magical realism is simply Expressionist painting(..)“ (Carpentier 1995:102) „(...)the marvellous real that I defend and that is our own marvellous real is encountered in its raw state, latent and omnipresent, in all that is Latin American. Here the strange is commonplace and always was commonplace.“ (Carpentier, 1995:104)

¹²⁶Carpentier's concept of „lo real maravilloso americano“ is often provided as a description of a „magical“ reality which is not created by the imagination or the subconscious, which he recognises as an artificial means to „provoke the miraculous“ in Europe, but is actually inherent in the myths and beliefs of non-Europeans. (Delbaere-Garant, 1995:252) Thus, magical realism is originally constructed from the position of difference, in border regions, in a deviation from the influence of hegemonic cultural centres and this difference is its immanent characteristic.

postmodern novel, the writers of magical realism continually connect a realistic means of narration with the fantastic and fable, as well as with the elements of myth (Abrams, 1999: 195). Zdenko Lešić defines „magical realism“ as one of the aspects of the structure of a literary-artistic text¹²⁷, which in literary theory and criticism now has a permanent name (and can thus be defined, as the burlesque, grotesque, parody and travesty can be). He also emphasises that what is understood by such aspects, on the one hand, is a certain stance toward the historical world, and on the other, a stance toward other works of literature and the literary tradition generally. (Lešić 2005:318). Milivoj Solar considers magical realism as a technique, one which G. G. Marquez incorporated into the framework of his historical novels. In this case, there is no difference between reality as understood in myth and magic and that which belongs to real historical circumstance. (Solar, 2011:167)

According to Wendy B. Faris, there are five primary characteristics of magical realism. The text includes the irreducible elements of magic;¹²⁸ descriptions express the presence of the phenomenal world in detail; the reader can sense certain doubts in the attempt to harmonise two contradictory understandings of an event; narration unites different domains (in the perception of reality) and, finally, magical realism de-establishes common ideas of time, space and identity. (cf. Faris 1995:167-174) Here we can notice in the very definition of irreducible elements (inexplicable apparitions from the perspective of general laws as were established in the modern age, post-enlightenment and empiricism) that there is an evident divergence from rationalistic metanarratives and the universality of enlightenment epistemology. Certain theoreticians of magical realism maintain that it is a part of the fantastic in literature or that fantastic elements are constitutive parts for magical realism as an artistic procedure or mode (Flores, Faris, Lešić, Simpkins), while others maintain a

¹²⁷ According to Roman Ingaarden's thesis on the aspectualisation of the structure of a literary text, which is, closely linked to the "metaphysical qualities" of a work, i.e. with those final forms which convey meaning, and which "play an important part during the construction of the aesthetic concretion of a work during the time of reading". A special vision of an object constructs it in a certain way; on the other hand, a specially structured text establishes a certain vision of the object. (Lešić, 2005:317)

¹²⁸ „Most essential among my criteria for inclusion in the mode of magical realism is the existence of an "irreducible element" that is unexplainable according to the laws of the universe as they have been formulated by modern, post-enlightenment empiricism, with its heavy reliance on sensory data, together with a preponderance of realistic event, character, and description that conform to the conventions of literary realism. In other words, magical realism is a combination of realism and the fantastic in which the former predominates.“(Faris 2002:102)

difference between the fantastic and magical realism, as in the second instance there is a lack of the creation of an imaginary world or a distorted reality (Leal)¹²⁹, or due to the fact that the fantastic, in its more specific meaning, (as defined by Todorov for example), reaffirms a western, hegemonic, and yet contradictory concepts of the supernatural, as well as a frightening and logically impossible one, in contradiction to a rational concepts: magical realism presents radically different world views (rational and magical) as well as natural and supernatural events without explicit aporia, as is the case in the fantastic (eg. Chanady, 2003:429-430). Luis Leal uses, as his point of departure, the writer's approach to the reality from which he does not attempt to escape into some imaginary world, thus attempting to comprehend what is mysterious in things, life and human actions. Magical realism, as Leal argues, does not use, as surrealism does, the motifs of dream, nor does it distort reality or create imaginary worlds as is the procedure in the fantastic. (Leal, 1995:121) In his book *El Realismo Magico y Otros Esayos*, Enrique Anderson Imbert (1976) claims that magical realism should not be confused with „fantastic literature “ and that magical realism appears when we „are present at the scene of a new creation. (...) The strategy of writers consists of the suggestion of a supernatural atmosphere, without a separation from nature, and its tactic consists of the deformation of reality in the imagination of neurotic characters. (...) The magical, the marvellous is not found in reality but in the skill of transformation.“ (Soldatić 1978: 30-31)

Finally it is important to state that, although we are aware that certain theoreticians of magical realism see this phenomenon as exclusively linked to the culture and literature of Latin America,¹³⁰ in the context of this analysis we include it as one of the strategies and forms of postmodern literature: this following the argument of decentralisation, respectively the conscious tendency of postmodern authors toward a discourses of power which creates privileged centres (of language, class, race, gender, nation), as elaborated by Theo L. D'haen.¹³¹ In his work, Stephen Slemon (1995) provided an in-depth argument for magical

¹²⁹According to Roger Caillois, the fantastic is especially linked to a breach, an unusual, almost unbearable intrusion into the real world (*Au Coeur Du Fantastique*, 1965) which is not identical to magical realism where the marvellous is inherent to it. (author's note)

¹³⁰E.g. Dalibor Soldatić claims that terms such as magical realism, fantastic realism and marvellous realism, are specifically tied to the context of the development of the Latin American novel from the 1940s to the 1970s, as in this context they have a specific meaning, although they were also applied to the works of others from other countries. (Soldatić 1978:30) Such conclusions have been superseded judging from recent research.

¹³¹The author states that the writers of the 1960s and 1970s, then considered to be an especially idiosyncratic group or the representatives of a national movement or trend, were placed among the postmodernists in the 1980s, and he himself maintains that many among that group can be simply considered postmodernists (e.g.

realism as the central element in the concept of postcolonial literature.¹³² The suspension between two systems of discourse is similar to the suspension of the colonial subject between two or more cultural systems. A resistance to realism is a resistance to the coloniser, an argument followed by Linda Hutcheon who emphasises the dimension of dialogues with history, which is characteristic of postcolonial and postmodern literature. W. Faris maintains that the incorporation of magical realism as a mode, with its irreducible elements which bring the dominant discourse into question, itself constructs a kind of liberating poetics (Faris, 2002:103) so it is on the basis of this that we will place the concept of the Other and the Different as a form of the suspended subject in the novels under research.

2. *Baba Yaga Laid an Egg* (2008.) by Dubravka Ugrešić – Feminine Old Age as Otherness

The prior circumstances concerning an international publishing project greatly influenced the concept of this novel, its structure, as well as its narrative strategy. (Primorac, 2008).¹³³ In his critical work, Saša Ćirić recognises that „the primarily Russian folkloristic material serves as an impetus and mask for an entirely modern and Ugrešić-like narrative on the phenomenon of ageing, on the only remaining ideology of a post-World which is inscribed in the space of the human body, on the relationship between generations and an epoch of eastern-European transition.“ (Ćirić, 2008)

D. Ugrešić's construction of characters has its origins in two cultural systems – the post-transitional (the realistic construct of the contemporary reality of old women in Croatia and Eastern Europe, emphasised in the first part of the novel), and another, long lost magical realism which I can interpret as the undermining of a generally accepted image of reality, respectively a refutation of a colonising post-transition culture and further (as a

Angela Carter, Salman Rushdi, D. M. Thomas, as Richard Todd had already defined them). Geert Lernout makes a similar conclusion when writing on postmodernists in Canada who follow the tradition of Borges, Grass, Nabokov, Rushdi, Calvino. (D'haen 1995:193-4)

¹³²“*In the language of the narration in a magical-realist text, a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other. (...) Since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither one can fully come into being, and each remains suspended, locked in a continuous dialectic with the 'other,' a situation which creates disjunction within each of the separate discursive systems, rending them with gaps, absences, and silences.*” (Slemon 1995:409) “*This suspension between two discursive systems resembles the colonial subject's suspension between two—or more—cultural systems, and hence serves to reflect the postcolonial situation especially well. It has therefore served a decolonising role, one in which new voices have emerged, an alternative to European realism.*” (Faris 2002:103)

¹³³Prior to the writing of this novel, a work of research was published on the mythological and folkloric traditions of the Slavs, especially Slavic narratives about baba Yaga, which resulted in the glossary of Baba Yaga for beginners (as an integral segment of the novel). (Primorac, 2008).

refutation of the dominant global metanarratives of old age and human existence generally). With feminine old age as the position of the Other, and the transformation of the mythological substrate of Baba Yaga (a witch) in to the literary (also consciously intensified as the position of the Other) a critical distance is enacted, furthering it from traditional and contemporary social, psychoanalytical, and also political metanarratives,¹³⁴ as well as from personal and familial ones (the patriarchal metanarrative of motherhood).

The Slavic mythological intertext informs a „marvellous reality“ on several narrative levels. The novel consists of three parts which are linked by allusions to time and characters or to an integral narrator or style. In the first part (in autodiegetic narration,¹³⁵ the element which can be read in a magical realist key is an invasion of birds, firstly in a suburb in Zagreb in which the protagonist lives, and further in latter parts of the novel, in large European cities. Space is estranged by this invasion of birds, and the motif of the bird itself is a link to a mythic intertext.¹³⁶ „Nobody notices“ this invasion of birds, although it appears as a hyperbolic element in the construction of reality, by which it metaphorically alludes to an invasion of old women in European cities which (also) nobody notices. In the second part of the novel (*Ask, but know, every question does not lead to good*)¹³⁷ and identification-metaphor is realised which has been hinted at thus far: female character – Baba Yaga – bird. The core of the second part is the story of three older women (Pupi, Kukli i Bebi) who arrive at a Czech spa for rejuvenation. Every one of them is estranged (in the literary sense) by some irreducible element (characterisation by the marvellous) in an otherwise detailed and realistic procedure of portraiture, and this, in itself, represents its deconstruction. E.g. Beba discovers details on her own body that allude to a bird (the realisation of this metaphor is,

¹³⁴When mention is made of old age, it is linked to capitalist logic, which was something Karolina Hrga spoke about, also taking into account what Judith Butler had to say: „*The exclusive matrix which generates sex and gender inequality, functions in a similar when an elderly body is in question, which, as is the case of a sick or disabled body, is treated as useless and unmarketable or simply as an anomaly which is to be discarded in a system.*“ (Hrga, 2011:41)

¹³⁵„The first part, *Pođi tamo – ne znam kamo, donesi to – ne znam što* (*Go there – I don't know where, bring this – I don't know what*), talks about the relationship between a mother and daughter: a daughter who occasionally comes over from abroad to her elderly mother who lives alone in a new suburb in Zagreb. The text is written in the first person and can be read as autobiographical, as the narrator and the author are the same character.“(Primorac, 2008)

¹³⁶Thus, Baba Yaga, in some Slavic mythic folklore and according to some mythological-ritual traditions and interpretations, is construed as „(...) *mistress of birds, from which she has a cottage on chicken legs and a nose which looks like a beak* (...)“ (Ugrešić, 2008:236) Also, she shares the character of a witch, and witches possesses the power of metamorphosis. „She most often turns into a black bird (crow, black hen, magpie).“ (Ugrešić, 2008:240)

¹³⁷The title of both chapters are Baba Yaga's puzzles or replies. The puzzle in the third part, according to the interpreter, should be evidence of Baba Yaga's wisdom and manipulative power. (acc. Ugrešić, 2008:302)

but remains, in the grotesque conceptualisation of an old woman's body).¹³⁸ She speaks languages which she does not know,¹³⁹ and breaks the law of probability, without any conscious knowledge about what is happening to her, winning a significant amount in a hotel casino. Thus, she has the ability to foresee winning combinations of numbers, yet leads to her suffering abuse at the hands of a male.¹⁴⁰ The appearance of the second old woman, Kukla, is accompanied with an unusual sense of being touched by the wind which people feel when they meet her.¹⁴¹ Kukla has telekinetic powers,¹⁴² yet all her husbands have died. The

¹³⁸ „Beba je apatično čupnula onaj 'grmić' dolje... A kada je htjela krenuti u kupaonicu, u jednoj sekundi učinilo joj se da umjesto suhog, sivkastog 'grmića' vidi sjajno, crno perje. Beba se posve približila ogledalu, i gle, sada joj se činilo da je s toga mjesta promatra ptičje oko, što više, da joj to sjajno, zlobno ptičje oko namiguje. Iš, vraže...! – protisnula je Beba, stegnula frotirni haljetak i uputila se u kupaonicu.“ (Ugrešić, 2008:119)
(Beba apathetically grabbed the 'little bush' down there...And when she wanted to go to the bathroom, in a second it seemed to her, that instead of that dry, grey 'little bush' she saw a bright, black feather. Beba got close to the mirror, and lo, it seemed that from that place she was being watched by a bird's eye, that this bright, malicious bird's eye was winking at her. Fie, the devil...! – Beba shrieked, tightened her bathrobe and entered the bathroom.)

¹³⁹ „Kukla i Pupa su je iznenađeno slušale. – Ti znaš ruski?! – pitala je Kukla. – Ne. A zašto pitate? – pitala je Beba. Beba je citirala stih iz Puškinove poeme Ruslan i Ljudmila. Bila je to, osim povremenih lapsusa, još jedna od Bebinih osobitosti, to da povremeno nešto lane na jezicima o kojima inače nije imala pojma. Bebi su se takvi napadaji javljali iznenada, kao u snu, i zato je Kukla i Pupa nisu budile.“ (Ugrešić, 2008:129)
(Kuka and Pupa listened to her in surprise. – You know Russian?! – Kuka asked. – No. Why do you ask? – Beba asked. Beba recited a line from Pushkin's Ruslan and Ludmila. This was, besides the occasional slip of the tongue, another one of Beba's specialties, that sometimes she would blurt something in a language she had no idea about. Beba's attacks of such would happen haphazardly, as in a dream, and because of this Kukla and Pupa didn't wake her up).

¹⁴⁰ „Umjesto da uzvрати udarac, ili da se rasplače, ili da nešto kaže, Beba je u potpunom kaosu izgovorila seriju brojeva. Tip je bio dripac, lijenčina, ali mu nije usfalilo mašte, pa je zapisao brojeve, sutradan kupio lutriju i, gle, dobio pozamašnu sumu novaca, što Bebi, dakako, nije spomenuo. Otada je Bebina veza krenula nizbrdo, jer ju je tip često šamarao, prepadao, vriješao, sve u nadi da će Beba ponovo ispljunuti neku dobitnu kombinaciju.“ (Ugrešić, 2008:152)

(Instead of returning the hit, or crying or saying something, Beba chaotically enunciated a series of numbers. The guy was a twerp, a slacker, yet wasn't lacking in imagination, so he wrote the numbers down and the day after bought a lottery ticket, and lo, won a significant sum of money which he, naturally, didn't tell Beba. From this point on, Beba's relationship took a downturn because the guy would beat her, frighten her, insult her, all in the hope that Beba would spit out another winning combination.)

¹⁴¹ „I još nešto, osobama koje bi se našle pored nje znalo se činiti da u njezinu prisustvu osjećaju neko nejasno strujanje, nešto poput lagala lahora, što li...“ (Ugrešić, 2008:133)

(And furthermore, it seemed to people who were next to her that in her presence they would feel an unclear current, something like a light breeze, perhaps...)

„- Čudno... - rekao je Mr. Shake.

- Što je čudno?

- Uz vas se osjećam kao pored ventilatora... - rekao je i dodao. – Naravno, uz pretpostavku da je vruć ljetni dan...“ (Ugrešić, 2008:144)

(-Strange...-Mr Shake said.

-What is strange?

-Next to you I feel like I'm beside a ventilator- he said and added. – Naturally, with the suggestion that it's a hot summer day)

same happens to the character Mr. Shake (a representative of the western industry of the „dream of a perfect body“) while teaching her golf, and this in a very bizzare way – he suffocated on a ball which flew into his mouth.¹⁴³

When we observe the intertextual level of the construct of the Other and the Different in this novel, an important element is represented by the procedure of the *mise en abyme* of the integration of fable. Thus, besides the fable-like quality of the protagonists' speech, estranged by this and part of their magical-realist characterisation, fable is integrated by the inclusion of two proto-texts. The first is Pushkin's poem Ruslan and Ludmila (the procedure of open citation: in one part of the text Beba recites verses from it in Russian, which she does not speak). There is a sub-fable within the poem (a 3rd degree text in relation to its referent) on the late love of an old witch who was spurned by an old man in disgust, once madly in love with her, which is part of the culturally common hegemonic conceptualisation of feminine old age, respectively the traditional metanarrative. The second proto-text is the Russian fable of Ivan Tsarevitch who searches for an egg, for in it is the hidden love of his lady, which will be ironically reinterpreted in the aforementioned Mr Shake's death (a typical post-transitional character).¹⁴⁴ Thus, the death of this representative of the „anti-Baba yaga industry“ cannot be interpreted outside the ideological framework of this novel which, with its grotesque conceptualisation of the corporeal, undermines the normative narratives of a young and healthy body within the dominant social metanarrative of western civilisation, and which turns old age into a socially scandalous phenomenon to be displaced. Ugrešić's characters of the old women are themselves displaced, spatially and on the level of

¹⁴² „Ponekad su te dnevne sanjarije bile tako jake da se Kukli činilo da su stvarne. Kada je bila djevojčica oko nje se, od siline umišljaja, ponešto zaista i događalo: nešto bi se pomaklo, zaškripalo, srušilo se, palo na pod... S vremenom je naučila da hoda svijetom oprezno, kao po jajima, tiha i šutljiva kao sjena, praćena strujanjima zraka za koja nije znala odakle dolaze.“ (Ugrešić, 2008:145)

(Sometimes these daydreamings were so strong that they appeared to Kukla to be real. When she was a girl, from letting her mind wander so, sometimes something would actually happen: something would move, screech, collapse, fall to the floor...In time she learned to walk the world carefully, as on eggshells, quiet and silent, followed by currents of wind she knew not from whence)

¹⁴³ „Muškarac je poskočio od veselja, bravo, savršen udarac, stisnuo šaku i pokazao prema Kukli uzdignuti palac, pohvalivši je za dobar udarac. Loptica je načas zastala u zraku, ili se Kukli samo tako pričinilo, a onda je svom snagom jurnula i zabila se u muškarčeva širom otvorena usta. Muškarac je pao na tlo kao pokošen.“ (Ugrešić, 2008:145)

(The man jumped for joy, bravo, a perfect hit, clenched his fist and raised a thumb to Kukla, complimenting her on a perfect hit. The ball briefly stopped in mid-air, or it seemed so to Kukla, and then it sped with all force and forced its way into the man's wide open mouth. The man fell to the ground as if mowed down).

¹⁴⁴ Kukla, thus, tells the fable herself, which is followed by the author's allusive comment: „Smrt Mr. Shakea čučala je u bezazlenoj loptici za golf.“ (Mr Shake's death squatted in a harmless golf ball)(Ugrešić, 2008:146.)

character as decentred, suspended subjects. The mimetic level of the text thus realises an image of the state of the things in the post-transitional nations of Eastern Europe, abruptly opened to western consumerism, as well as the consequences of it.¹⁴⁵ In the novel, meanwhile, from the position of the Other (as in fable) the old women reach a position of power, generated primarily by those very same elements which constructed the Different in the magical-realist mode (supernatural abilities, characterisation by miraculous, irreducible elements).

In this second part of the novel, the aforementioned fable of Ivan Tsarevitch and Ivan Budalina is reinterpreted once more in a grotesque and carnivalesque way, through the (at first glance) typically post-transitional character of Mevludin, a young man who came from a Bosnia wracked by war and now works in a Czech spa as a masseuse dressed as a Turk. Yet this costume cannot hide his bizarre handicap: after a grenade fell in close proximity, he now has a permanent erection yet feels nothing and cannot return to Bosnia as he would be taken there as figure of fun. Mevludin is, thus, in the position of the Other and the Different. He will be „freed from the spell“ only after a girl falls in love with him, and she is in fact Mr Shake's daughter. Mevludin is constructed by citation, when taking the proto-text into account,¹⁴⁶ and yet he is also, in his magical-realist characterisation, a suspended subject between at least two discourses, as his character is in contrast to dominant stereotypes on several different levels (national, gender, class etc.).¹⁴⁷ As in the fable when Ivan receives the lady's love after giving her the egg in which love is hidden, so Mevludin frees himself from

¹⁴⁵ And yet, it is important to note that one is not dealing with a critique of post-transition exclusively. Nikola Đoković navodi: „The mythic layer of the novel is the 'given' point of departure based on a centuries old oral heritage so that the author, ironically playing with a mythic, gynophobic heritage (which 'sees' feminine old age as an exponent of a female 'other', yet in its foundations is of a truly witch-like and demonic nature, as well as its ties to the chthonic world of death and dying), as well as the placement of this heritage in the entirely contemporary socio-political context of the 21st century, questions the role myth has in the foundation of 'gender' identities and the creation of the 'public image' of female 'gender'. What is under question here is, thus, the politicisation of a mythic narrative, as well as of mythic simplifications with the purpose of forming a type of normative public stance, not only toward women of older age, but also in a mediated way, toward the entire female gender, of which the old woman is its 'most drastic' exponent.“ (Đoković, 2016)

¹⁴⁶ „- E, pameti nemam... - živnuo je mladić. – Ja sam ti, bona, blento. A ko se rodi kô blento, taj i umre kô blento.“ (Ugrešić, 2008:108)

(Hey, I've got no smarts...-the young man said with cheer. – I am truly a nitwit. And who is born a nitwit, dies a nitwit.)

¹⁴⁷ „Vratio bi se ja u svoju Bosnu, meni je u Bosni super fino bilo, čak i za vrijeme rata, al' moji bi me tamo ufatili u šegu. Mevlo Superman, Mevlo Zlatna Čuna, znaš kakvi su naši... (...) Ovakav ne mogu nazad, nit' sam muško, nit' sam žensko, sav sam nikakav...“ (Ugrešić, 2008:107)

(I would go back to my Bosnia, Bosnia for me was super great, even when the war was on, yet my own would make fun of me there. Mevlo Superman, Mevlo Golden Prick, you know what our own are like... (...) I can't go back like this, I'm neither man, nor am I woman, I'm more or less gone...)

his handicap at the moment when the girl eats the egg he had offered her, sharing his meal with her.¹⁴⁸ Through the simultaneous estrangement of space by the motif of the feather,¹⁴⁹ it is suggested to the reader that these three strange old women – Baba Yaga, as well as Melvudin’s friendship with Beba, influence the fortunate sequence of events.

Post-transitional metanarratives can be understood as a colonising discursive system of discourse that threatens the identity of the subject, with special emphasis on the fact that in D.Ugrešić’s case this subject is the Other and the Different – an old woman and, in the second fable, a young man – a war refugee with a handicap. Through a mythological matrix, the dominant cultural hierarchy is undermined by making it face what is suppressed, in which a rather ambivalent, yet, surprisingly strong construct of an old woman (grandmothers, witches, Baba Yaga) is disclosed. The aforementioned ambivalence of these female characters is also disclosed in the conflicting relationship between mother and daughter (the woman writer in the first part: her old mother smothers and also motivates her with an inscribed guilt; Pupa who separated herself from her in the second world war in order to save her, yet afterwards her daughter wants to hear nothing of her – Beba and her homosexual son for whom she blames herself etc.), in which a distance from patriarchal narratives can be read.

Magical realism, according to Slemon, enacts a decolonising role, in which new voices are birthed as an alternative to European realism. He also claims that the space in magical-realist texts, through typical descriptions of local backdrops, is a metonym for an entire postcolonial culture. (Slemon, 1995:411) A Czech thermal spa, Zagreb, Varna (as the city in which the narrator’s mother sends her daughter in search of common female roots– in the

¹⁴⁸ „U toj sekundi Mevlo je osjetio da ona napetost desetak centimetara ispod pupka popušta. Kao da se nešto teško odlomilo od njega i nečujno palo na pod. Mevlo je dobro znao što se događa... Kako ga je ona nesretna granata bila začarala, tako ga je ova nesretna djevojka s jajeom u ruci otčarala...” (Ugrešić 2008:158-159)

(In this second Mevlo felt that the tension ten centimetres below the navel was receding. As if something heavy had broken and silently fell to the floor. Mevlo knew quite well what was happening... As that unfortunate grenade had put him under a spell, so this unfortunate girl with an egg was freeing him from a spell)

¹⁴⁹ „Mladić i djevojka bili su tako uronjeni u ljubavno šaputanje da nisu ni zamijetili da se digao lagani povjetarac i podigao ona pera razbacana po zelenoj tratini oko njih. Krošnje starog kestena zašumorile su, a zrakom je na sve strane letjelo perje...” (Ugrešić, 2008:214)

(The young man and woman were so deep into whisperings of love that they hadn’t noticed that a gentle breeze had risen and lifted those feathers strewn on the grass around them. The branches of the old chestnut tree sounded, and feathers flew on all sides...)

first part), in analogy to this, can be interpreted as analogies of a post-transitional culture (or some of its aspects) which are placed under scrutiny. In as much as the problems of post-transitional reality are a theme of literature, e.g. consumerism and an attitude toward man as an expendable good; or more specific ones from the nations of the former Yugoslavia, e.g. the consequences of war in Croatia and Bosnia and Herzegovina, are understood here as the colonisation of the subject's identity, the function of magical realism can be transferred to the field of the decolonisation of the subject, which is especially evident when representations of the Other and the Different are at the centre. In as much as we take old age as one pole in this position, then youth, childhood to be more exact, is its other pole, which we will consider in the case of K. Novak's novel.

3. Kristijan Novak, *Black Mother The Earth* (2013)– Trauma as the Experience of Otherness

Concepts of the Other and the Different are enacted in this novel on the level of psychemic and sociemic figures. Regarding the first, it is through its main protagonist, the writer Matija Dolenčec, who is psychologically formed by a suppressed childhood trauma. There are also several secondary characters who help form questions on the problems of a local community, the Croatian region of Međimurje (e.g. an abused, mentally disabled boy, also a victim of paedophilia, who commits suicide and is one of the catalysts for Matija's sense of guilt, yet who is characterised exclusively in a realistic and naturalistic mode). The basis of its story is the childhood trauma of losing a father, and after a series of firstly unexplained suicides in a village in Međimurje in 1991, which Matija Dolenčec at age 6 began to relate to himself, using them as the foundation for a false perception of his own identity. Contemporary research indicates the complex relationship between statements of trauma and forms of magical realism: thus Anja Mrak (2013) shows (using *Monkey Beach* from 2000 by E. Robinson as an example) how certain narrative strategies of magical realism create a practicable form for the representation of traumatic experience and memory. In the first chapter of Novak's novel (*Collectors of Secondary Waste*), he develops the psychological complexity of the main character in a mimetic mode (represented here as an adult) whose girlfriend, no longer able to listen to his false stories of his own past, by leaving him forces him to revert from this image of himself and confront reality. This is another type of the

decentring of the subject whose identity is constructed in so-called fragments.¹⁵⁰ The problem field in which the magical-realist mode is to be developed here is the theme of the relationship between personal and collective trauma, as well as that between victimiser and victim. The question is raised whether the death of the boy's father is the exclusive catalyst for the inflection from one's own memory, and thus from personal identity, or if the small-town taboo of the phenomenon of death, as well as the social exclusion of the family of the deceased, has contributed anything to this. Or perhaps it is the awareness of the sexual abuse of a friend who could not or did not have the strength to help, and for whose suicide he now feels responsible. On the other hand, the question is raised whether collective mythic legends on the damnation of a Međimurje village (which are part of the dominant local metanarrative) contributed to the constructs of a child's consciousness and that of the collective (primarily to its prejudices). Or perhaps they are only a justification for the evil individuals carry within themselves.¹⁵¹

In the second part (expressed through an autodiegetic narrator in a letter to his girlfriend in which Matija finally discloses himself, after succeeding to unravel the causes and consequences from 1991 after an unexpected discovery), the story of the protagonist's childhood is elaborated in analepsis. Socially isolated after his father's death and the death of others in his community and after deviations in his behaviour of which he was unaware, two grotesque creatures appear to Matija Dolenčec (originating from the context of these aforementioned legends), Hešto and Pujito, who disclose the hidden details from the lives of every suicide, and on the circumstances of the crimes committed in the village. Every one of these stories (on a hypodiegetic level), provides a very realistic construct on the dark

¹⁵⁰ „The heterotopic, the cracks within both personal and collective identity, simultaneously deprive the disembodied contemporary individual of responsibility. This individual assumes the identity of a virtual imaginarium, although it never belongs to him completely, as he does not really exist there. Yet, this ability of placement becomes a constitutive component of a new decentred subject.“ (Hrga, 2011:38)

¹⁵¹ Thus, in the Prologue, by using a narrated pseudo-scientific discourse in the form of a fictional study in the aforementioned series of suicides in a village in Međimurje (just before the Croatian war of independence), for the purpose of describing the collective aspects of the mechanisms of memory and the explication of social and natural phenomena, „three explicatory models with emphatic elements of the supernatural“ are cited (Novak, 2013:15). The first is that these suicides: „(...) *prouzročila bića za koja su stariji mještani vjerovali da žive u šumovitim brdima iznad sela. Riječ je prema predaji o neumrlim tijelima tamošnjih stanovnika koje su mještani sela pobili u jednomdavnom mitskom sukobu. Ta su bića osuđena da do kraja svijeta budu zarobljenicima tih šuma te su zauzvrat bacila kletvu na selo.*“ (Novak, 2013:15-16)

(were caused by beings which the older inhabitants believed lived in the wooded hills behind the village. According to legend these are the undead bodies of former inhabitants who were murdered by the villagers long ago in a mythic battle. These beings have been cursed to be captives of these woods and have cursed the village in return.)

realities of the lives of Matija's town-fellows (who now appear as murderers, criminals and perpetrators of domestic violence) and also the fact that Hešto and Pujito rapidly change from friends to a frightening threats: this functions as a signal that Matija's encounter with the evil in his own community has begun too soon, and also he has been marked by the differences of his own experience. Mythic beings are a characteristically irreducible element of magical realism (within the framework of the elaboration of the Other and the Different), and function as something which distances the child's discovery of a traumatic reality. First of all, Hešto and Pujito are „symptoms“ of a split in the child's identity, for when his mother and grandmother find broken things in the house, butchered chickens and cats etc., in Matija's consciousness these two, who Matije „called out from the dark“ are the perpetrators. When he kills Lejdij (the neighbour's dog), he is now convinced that he has the power to kill should he desire to do so, yet the root of this delusion is disclosed by the fact that the child feels guilt as he does not have the courage to find his father, who he believes is among the 'birthday-boys' (mythic beings from the legends of Međimurje). Hešto and Pujito directly originated from this cultural phenomenon, respectively from the local collective consciousness based on oral traditions and belief in the supernatural, which enacts a significant influence on the formation of the child's identity. With great similarities to the most renowned writers of magical realism, there is also, in Novak's work, the narrator's magical journey to the past as well as the inclusion of the dark side of the child's present, and this through the characters of Hešto and Pujito. It is a fact that the individual stories of the dark lives of these town-fellows, which in no way fit the metanarrative of harmonious family village life, are conveyed by magical beings and not by an infantile narrator: this confirms that the inclusion of the magical realist mode in characterisation is present as a narrative strategy when representing traumatic experience and memories, as well as a procedure in the elaboration of the Other and the Different. By distancing an infantile narrator from the reality he encountered and introducing magical beings in the position of the narrator, the impression of a child having to face the darkest side of adults is intensified, reaching a climax in the scenes of the paedophilic rape of Matija's friend, a disabled boy. And yet, the reason why we cannot entirely define Novak's novel as a magical-realist one, despite having such elements, is due to fact that the story ends with a logical link between cause and effect: the cause of the suicides in the village has a rational source – the land in this village was smothered with the pesticide Butanediol, which was uncontrollably used in

the village in 1991, entering the water supply. His guilt for the boy's suicide, thus, is neither magic nor mythic in origin, does not represent an irreducible element, but returns the story to real people, the village community, greed as a collective sin, and those directly involved, and here somewhere the guilt of isolation lies, of an unfortunate traumatic childhood and the main protagonist's split identity.

If mention is made of the Other on the level of a sociemic figure, then it is important to mention the village in Međimurje and chronotopy, but also the marker of the periphery (which W. B. maintains is a very important element of magical realism, cf. 1995:165). This enables a diversion from the dominant, central viewpoint, allowing the Other and the Different a voice, by which the entire collective of the village in Međimurje when compared to the centre (a big city in which the main character lives at a later stage in life): the village is represented as a marginal space, as the Other and the Different and also counterpoised, and the vitality of local metanarratives also contributes to this (some town-fellows, as we saw in the first part, really did connect this series of suicides with mythic legends and believed in them). In Novak's case, meanwhile, there is no idealisation or glorification of these positions in themselves: he differentiates the approach to the collective as the Other and the individual within this collective as a special Other, becoming its victim. The motif „black earth the mother “ is developed as a symbol of the Other and the Different, upon which (this symbolic layer) he constructs all characters and relations in this novel:

„Shvatio sam zašto je zemlja blizu moga sela uvijek tako prokleta tamna, gotovo crna. Črna mati zemla. Svaki puta kada padne noć, gusti mrak ulazi u zemlju. Ali zemlja ne može u sebe upiti još puno. Bilo je izvjesno da će za neko vrijeme mrak ostati iznad zemlje i da više nikad neće svanuti dan.“ (Novak 2013:143)

(I came to understand why the land near my village was always so cursedly dark, almost black. Black earth the mother. Whenever night fell, the dark air enters the earth. Yet the earth cannot absorb much more. It was certain that for a certain amount of time the air would stay above ground and day would break no more)

4. *Gypsy, but the Most Beautiful* (2016) by Kristijan Novak – the Problem of the Other Ethnicity

On the basis of a crime plot, the author mimetically creates a concept of the Croatian and Romani community who live in neighbouring villages in Međimurje (often in conflict),

with emphasis on the individual fates of characters who, on the one side and the other, are marked by the position of the Other and the Different. The Romani in the village of Bukov Dol (Đinjc) are shown as different from their Croatian neighbours in the village of Sabolščak, and inter alia, by the element of belief in the supernatural as an inherently visible reality so that, in accordance with this, the novel's protagonists are constructed by it.¹⁵² Albina comes first here, the mother of the main protagonist, Sandi Ignac, killed when smuggling immigrants. One branch of two fundamental story plots are enacted through this. Albina is physically very ill, yet clairvoyant, and expresses her premonitions with magical drawings upon the walls. The other main protagonist, Milena Muriša from Sabolščak (a Croatian woman and Sandi's girlfriend) at first exclusively sees mental illness in Albina's behaviour, which is an understanding she has taken from her own cultural (ontological) framework. The Romani community and the main characters belonging to it, believe entirely in the reality of magic, and on a structural level this is a fundamental differentiating marker within the constructs of their perceptions. Sandi is also characterised by the magical element of clairvoyance, who as a child saw his friend Tompa's (who was abused by his own father) shadow.¹⁵³

Sandi is in a comatose state. After he is gravely injured while illegally smuggling immigrants from the Middle East, he enacts an internal dialogue with Milena's father, the elder Japica, who receives the entire retrospective of Sandi's life and a realistic representation of the Romani community in Međimurje: this part of the novel is narrated in the first person (by Sandi) and this character's internal focalisation during a dream. All the directions and tasks with which Sandi provides Japica, with the aim to liberate himself from

¹⁵² In this community, death is understood as a personified being that can be tricked: „*Dauži svoju ženu što je umirala od lošeg disanja pokušao sakrit, odvuko ženu u neuglednu kuću u Globokom, mislio Dauži da je smrt velik gospodin. Miljenko Kalanjoš zvani Strmbu svojoj majci dao drugo ime kad je umirala, a njezinim imenom krstio psa. Možda se zabuni, prokleta smrt.*“ (Novak, 2016:160)

(Dauži tried to hide his wife who had difficulty breathing, he dragged his wife into a nondescript house in Globok, Dauži thought death was a grand gentleman. Miljenko Kalanjoš, known as Strmbu, gave his mother another name when she was dying, and baptised his dog with her name. Maybe damned death might be confused this way)

¹⁵³ „*Duboko je spremno bol. Za njega je to čuvala sjena što ga je neprestano pratila, sreo sam je nekoliko puta. Hoda pokraj njega, gurka ga, podmeće mu nogu. Ponekad i ulazi u njega. Tada bi se njegovo lice stalno kreveljilo, nisi ni znao kako zapravo izgleda.*“ (Novak, 2016:200)

(He prepared pain deeply. A shadow which followed him continuously looked after it for him, I greeted it several times. It walks beside him, shoves him, trips him over. Sometimes it even enters him. Then his face would constantly twist, you didn't know what he really looked like)

the ties of life among the living, Japica will attempt to enact while awake. In this way the enacted procedure of dialogue and the estrangement of the channels of communication (the comatose state of one protagonist and the dream state of another), in the conveyance of a message, is read as an experiment on the level of narrative form, which is a characteristic of magical-realist narration.¹⁵⁴ One of the main focalisers and also part of its wider social context, is the police spokesman, who cannot understand Japica (through whom Sandi magically acts and thus influences outside reality), when, ambling around, he really attempts to listen to Sandi's directions and untie the knots.¹⁵⁵

It is important to mention that Sandi's identity is also constructed as split one, different when the Romani community is taken into consideration (his family was never entirely accepted). The metaphor of the spider living inside of him and in whose existence as a living being inside of him Sandi truly believes, characterises this protagonist as an individual torn between two communities (Romani and Croatian), and a desire for a different and better life (which his stepfather Đani and his schoolmistress who taught him Croatian embedded within him). The spider, who ties him in knots to certain crucial places and defining moments in his life (e.g. his first theft, the place where he cut his leg on a rusty can and almost died, Milena's courtyard where he first saw her, the hole in which he buried an immigrant woman's dead new-born child etc.), through which the protagonist's personal mythic space is constructed, is a metaphor for all the tragically opposed layers of Sandi's identity. Sandi does not sense this spider at happier moments: „*U zidanom ništa ne kapa po tebi usred noći, ima za jesti, budiš se u toplo, nisi stalno mokar; pauk miruje.*“ (*Within walls nothing drips on you in the night, there's something to eat, you're not always wet: the spider is at rest*). (Novak, 2016:198) The reason for Sandi's internal dialogue with Japica (an interpersonal dialogue between spirits can also be considered a magical element) is to tell him of the places in real space to which the spider tied him, and to tell him how to untie

¹⁵⁴According to M. H. Abrams, the writers of magical realism continually connect a realistic mode of narrative with the fantastic and fable, as well as elements derived from myth. Abrams connects magical realism in the novel with Roberta Sholes' concept of fabulation, which means the breaking of the conventions of the so-called classic realist novel through experiments with subject, form, style, temporal categories, as well as the permeation between the mundane, fantastic, mythic and frightening in representations which throw a mist over what is serious or trivial, humorous or frightening, tragic or comic. (Abrams, 1999: 195-6)

¹⁵⁵„*Nisu istukli ni onog ludog Japicu Rudolfa, čuo sam da je noću došao u Đinjc i rekao da traži čvorove. Čak ga je netko autom dofurao natrag u Sabolščak, lude priče.*“ (Novak, 2016:386)

(*They didn't beat up that crazy Japica Rudolf either, I heard that he came to Đinjc last night and said he was looking for knots. Someone even drove him back by car to Sabolščak, crazy stories.*)

them as (Sandi cannot die without this), and this is something Albina knew all along. And here we also find a suspended, decentred and displaced subject construed on the margins between, at least, two opposing worlds and the discourses which generate them, all condensed in the symbol of the spider and the spider's web. Space and identity are inextricably linked.¹⁵⁶

It is possible to link the construction of Albina within the magical-realist mode. As she is the only one who can see Sandi's spider, so Sandi is the only one with the ability to see her interior.¹⁵⁷ To Marina she is not clairvoyant, even with her supernatural powers, only sick, but also frightening, because of something Marina has inside of herself (although it does not come from a world in which the marvellous is omnipresent in the real), but which she still recognises as true and important in an epistemological sense.¹⁵⁸ The estrangement of

¹⁵⁶ „Jedina je majka možda znala za pauka, pa mi rekla, još sam bio mali, kaže Albina: Antoršiči p ista kalji, navek p ista kalji. Po hrvatski: vrati se istim putem, uvijek istim putem. Znala žena, ako ne pazim, ostat ću zapetljan visiti negdi nasred ceste, kao lutak, na kiši, negdje gdje pada noć i šeću sjene kojima i nisam nešto drag.“ (Novak, 2016:161)

(Maybe only mother knew about the spiders, so he said to me, I was still a child, Albina said: Antoršiči p ista kalji, navek p ista kalji. In Croatian; come back by the same path, always by the same path. The women knew, if I am not careful, I will remain tangled somewhere in the middle of the road, like a puppet, in the rain, somewhere where night falls and shadows walk to whom I am not dear)

¹⁵⁷ „U to je doba malo ljudskoga ostalo u njoj. Uvijek je bila boležljiva, eto, puhni i raspast će se. A sada je bilo sve gore, mirovala je, šutjela, ponekad i danima, Japica, zamisli to. Dijelovi nje postajali su tvrdi i sivi, baš kao pravi kamen. Znam ja zašto. Tijelo joj se borilo da i nju muhe ne liježu ličinke, one što bodu. Zamišljao sam da je njezina koža samo platno napeto preko nje, a ona se cijela sastoji od nečega nalik pčelinjem saću. Pravilne rupice, oko rubova tamno crvene, tu je meso bolesno i vruće i bolno. Kroz kožu vidiš kako ličinke migolje pod površinom. (...) Ja u sebi imam pauka, ali ja ga poznajem dobro, mogo sam živjeti s njim. S onime što zuji u mojoj majci nikada. Hoćeš pobjeći od nje, a ne smiješ, majka ti je. Budi ti meni kamenom, Albina, neka tebe.“ (Novak, 2016:198)

(At that time little that was human remained in her. She was always sickly, and so, blow and she will fall apart. And now it was even worse, she was still and silent, sometimes for days, Japica, think about it. Parts of her body greyed and hardened, like real stone. I know why. Her body fought so that flies would not breed maggots inside her as well, those that sting. I thought that her skin was only a sheet tightened over her, and that she consisted of something like honeycomb. Little holes of regular shape, deep red around the edges, here the flesh is hot and painful. Through the skin you can see how maggots squirm beneath the surface. (...) I have a spider inside me, but I know him well, I could live with him. Never with that buzzing inside my mother. You want to run away from her, but are not allowed to, she is your mother. Be my rock, Albina, be as you are.)

¹⁵⁸ „Iz mraka izroni glava. Nasmije mi se široko, pa se opet uozbilji. - Znam kaj si mi došla reči. I znam što si – kaže, pa se opet nasmije, pa kaže nešto nerazumljivo. Vidim, nije ona 'šutljiva' ili 'čudna' ili 'drugačija'. I nije vidjela budućnost, kako ju je Sandi sve bio opisivao. Albina je mentalno retardirana. Govorila je većinom na bajaškom i ne znam jesam li ikada čula nešto toliko jezivo. Kao da ne govori ona, iz usta, nego je progutala zvučnik na koji se povremeno javlja netko iz daleke prošlosti i zapovijeda. Njezino tijelo samo je prigušivač. Po nemirnim očima joj vidiš da nema kontrolu nad svojim riječima. Sandi mi je tada bio gotovo potpuno stran. Preko nje najavio mi se golemi dio njega nepoznatog.“ (Novak, 2016:207-208)

(A head emerged from the darkness. It laughed at me broadly, then was serious again. – I know what you came to say – it said, so it laughed again, and said something incomprehensible. I see, it is neither 'quiet' nor 'strange'

Albina's construct in the continuation of the story has an increasing influence on Marina's experience.¹⁵⁹ The „white“ doctors, certainly, find nothing of the things in Albina which Sandi can recognise. In the narrated dialogue between Sandi and a doctor, the presence of two opposing and mutually incomprehensible cultural and, thus, epistemological, frameworks are apparent:

„Odemo doktoru, on kaže: nije joj ništa, sve u redu, samo je stara i loše živi. Trebala bi jesti, da joj je toplo, i da joj nađem nešto da radi umjesto da pije. Kažem mu da nikada nije pila i da malo-malo uzme drvo iz vatre, pa crta po zidu, preko pukotina. Kaže on, može i to, samo da manje pije. Ne vidi on ništa ispod kože, šalje nas u bolnicu u Čakovec. Tamo cijeli dan čekamo na krivom mjestu, a Albina se izgubi kad sam nam otišo po klipiće, pa smo morali doći i drugi dan.“ (Novak, 2016: 225)

(We go the doctor, he says: there is nothing wrong with her, all is good, she's only old and doesn't live well. She should eat, keep warm, and that I find something for her to do other than drinking. I tell him that she never drank and that sometimes she turns the wood in the fire, then writes on the walls, over the cracks. He says, she can do that as well, only that she drink less. He sees nothing beneath her skin, sends us to the hospital in Čakovec. We wait there the entire day in the wrong place, and Albina goes missing when I go out to look for twigs, so we had to come another day)

When Sandi got involved in smuggling immigrants, his mother began to draw pictures (which are displayed in the novel). It is interesting to note that in moments of spite toward Albina that Sandi uses a *white* discourse Sandi and then Albina communicates with him through pictures:

„Albini sam se inatio. Znala je ona što radim. Kaže ona meni jedan jedini put: ne valja ti to. A ja joj kažem: začepi, pij lijek, jedi što sam ti donio. I ona više ni riječi, nego uzme iz

nor 'different'. And it didn't see the future, as Sandi entirely described it. Albina is mentally retarded. She mostly spoke in Bijaški dialect and I don't know if I ever heard anything so frightening. It was as if she wasn't speaking, from her mouth, but she swallowed a speaker through someone from the distant past who calls and commands. Her body is only a silencer. You can see by her restless eyes that she hasn't any control over her words. Sandi was almost completely unknown to me then. Through her much that was unknown about him was announced to me)

¹⁵⁹ „ Mislím, da, ona je luda. Ali ja znam zašto ju je tamo uhvatilo. Našla se u zgradi u kojoj joj je umirao sin. Ona je to znala, nemam pojma kako. S crnom gumom, privezana, njezine su se oči zajedno s prstima i stopalima divljački trzale u smjeru intenzivne. Kako je ona mogla znati gdje je? Ha? Kako je mogla znati? Jezivo.“ (Novak, 2016:231)

vatre drvo, pa nacрта na zidu tijelo, okrenuto naopačke, slomljeno, glava izokrenuta krivo. Tamo gdje je na zidu pukotina, leđa su krivo presavijena, kao da su pukla sa zidom. Tada nisam znao što misli, ali tamo ćeš odvezati čvor.“ (Novak, 2016:229)

(I was spiteful toward Albina. She knew what I was doing. She said to me only once: What you're doing is no good. And I say to her: shut up, drink your medicine and eat what I brought you. And she doesn't say a word, but takes a piece of wood from the fire, then draws a body on the wall, turned upside-down, broken, its head turned the wrong way, its back bent out of shape, as if it cracked with the wall. Then I didn't know what she was thinking, but here you'll untie the knot)

Albina prophesied Sandi's state a week before his injury:

„Rekao sam Albini drugo jutro neka crta. Iz pukotine ide rupa, pa onda tanka tanka užad, spojena na leđima tijela, čovjek visi na toj užadi, na nitima, ne vidiš glavu. Nacrtala me kako ovdje visim, kunem ti se, ja sam ovo vidio tjedan dana prije nego što su me ubili. Samo nisam znao da u sebe gledam.“ (Novak, 2016:354)

(I told Albina to draw on the morning after. A hole comes from the crack, and then a thin rope, tied to a body's back, a man is hanging from this rope, on its threads, you can't see the head. She drew hanging here, I swear to you, I saw this a week before they killed me. I just didn't know that I was seeing myself.

The incorporation of Albina's drawings into the text of the novel as a specific concretisation, a making present of the fictional and an overcoming of the very textual boundaries of the novel, can be connected somewhat with Wendy B. Faris' statement when she claims that magical realism, as it provides a voice for autochthonic and ancient myths in its thematic domain, as well as a voice for legends and cultural practices, and in the domain of narrative techniques which are expressed by the use of non-realistic events and images, can be translated as a kind of „narrative primitivism“ (Faris, 2002:103). And yet, as Novak's novel (except only in elements) does not belong to the genre of magical realism, we cannot define it as narrative primitivism, in fact the opposite. From this example, the author's awareness is clear on the function of two different culturally marked discourses in the construct of two separated social communities, whose intertwining leads the main protagonist, as well as his two-fold Otherness, to a tragic end. On the other hand, when crime and violence are in question, there is little difference between both communities (the

hyper-realistic scenes of the sexual abuse and humiliation of Romani women are identical to the abuse the Moldavian immigrant women suffer at the hands of „white“ smugglers, the inhabitants of Sabolščak, among whom is also the police inspector Padolek). The very end of the novel represents an apex in the opposition of two discourses. The final chapter is written in the form of a preliminary record of a psychiatric hospital in Popovača. Medicinal discourse, as an ultimate form in the making of a dominant „white“ metanarrative on objective, empirical (respectively scientific) knowledge, provides insight into the mental state of the character of Tompa, Sandi's friend. On the night of a triple murder, in which an immigrant was killed, a Romani man – Mirza and which led to Sandi's coma, an immigrant, Nuzat (a Kurd from Mosul) was forced to confess (although he did not commit the crime) under Plančić's pressure. The perpetrator was in fact a person with special needs. After killing his town-fellow and partner in crime, the hardened thug Mirza (from whom Sandi desires to escape during the course of the story and who would have certainly killed Sandi if Tompa did not kill Mirza first), Tompa flees to the woods, hides there for some time, is found and then taken to a psychiatric institution. Due to the opposition of both discourses, which are not only on the semantic level, but are also on the ontological one (the white collective is not really interested in truth, but in supporting the metanarrative), the doctors do not take Tompa's murder confession as truth, but decide to hospitalise him and provide him with medicine. Tompa's statement which, as we have seen, originates from a community that believes and forms the supernatural in its discourse on the same epistemological level as that which is fact, is put in parenthesis and taken to be a symptom of illness: *„Pacijent naime opisuje kako je 'konačno ubio zvijer' koja je ušla u nekoga koga naziva 'Šlajfar'. Ili je 'Šlajfar' ime zvijeri, teško je dokučiti jer je disociranog tijeka misli.“* (Novak, 2016:392)

(The patient has described to us how he 'finally killed the beast' who entered someone he calls 'Šlajfar'. Or 'Šlajfar' is the name of the beast, it is difficult to tell because of the dissociative train of thought.)

As in Novak's previous novel, it can be noted that the concept of the collective from the position of the Other and the Different as victims *a priori* is made relative, by which the author questions the actual public discourse as well in which the dominant metanarratives,

marked by political correctness yet primarily contradictory, that ideologically interpret the individuals fate when tragic or excessive situations occur.¹⁶⁰

5. Dorotea Vučić, *Cheater (Redemption)* (2016.) – the Otherness of Marked Space

Of all the novels researched here, this one is closest to the genre of magical realism, as there is not a single layer of its construction in which such elements are not dominant. In this novel, there is not the direct construct of a post-transitional reality, yet an estranged space and time develops in front of the reader, establishing links with the real space of the former collective of states of the nation of Southern Slavs from the 1970s to the 1990s. The novel's plot begins with the death of Latica Perković when giving birth to her seventh child, Little One, in 1973 in a space in the novel named the Place, marked by a small lake and Hill (which separate it into Podol and Odol), and located in a wider space named Tripoint. The space of Tripoint is determined and defined by elements which, despite their accentuated metaphors and idealisations, clearly suggest a real geographic space (the border between Croatia, Bosnia and Serbia), its past, everyday life, religious faiths and lack thereof, and even the future outbreak of war in it.¹⁶¹ In the construct of this space the then president of the

¹⁶⁰ „Pratim povremeno što se gore zbiva. Bilo je neko sranje s borbama pasa u romskim selima pa su ih stisli borci za prava životinja. Oni im smiju prijetiti. Ali onda se odmah pojavila snimka kako mali Rom odlikaš kaže da mu se ne ide u školu jer su bezobrazni prema njemu i gorko zaplače. I sad, tko ima pravo prvenstva žrtve? Psi? Odlikaš? Mi smo žešće zbunjena zemlja.“ (Novak, 2016:385)

(Sometimes I follow what is going on over there. Some shit was going on with dogfights in the Romani villages so animal rights activists put the squeeze on them. They're allowed to threaten them. And then a video appeared in which a little Romani A-grade pupil says that he doesn't want to go to school because they treat him badly and then cries bitterly. Now, who has the primacy to be a victim? The dogs? The A-grade pupil? We're a furiously confused country)

„Sandija spominju, ali s nelagodom, kao da svi čekaju da konačno umre. Prikazivali ga zabranjenim ljubavnikom, pa predstavnikom potlačene radničke klase. A sad vidi tamo negdje između života i smrti, ostvario pravo građanstva čovjek. Da nije ubijen, bio bi nebitan. Da je umro, bio bi zaboravljen. Ovako, visi li lijepo, podsjetnik kakvi smo debili.“ (Novak, 2016:385)

(They mention Sandi, but with unease, as if they're all waiting for him to die. The represented him as a forbidden lover, then as a representative of the suppressed working class. And see that now there between life and death, the man has gained the rights of citizenship. If he wasn't killed, he'd be unimportant. If he died, he'd be forgotten. Like this, hanging nicely, he's a reminder of what idiots we are.)

¹⁶¹ „Plavim žilama, većim ili manjim, kočile su se rijeke s imenima na velikoj mapu Federacije, a plava oblakolika rupa dobila je ime mediteranskog mora. Cijela zemlja bila je prošarana nevidljivim granicama – koje će jednog dana biti itekako bitne. Te su granice dijelile Federaciju na šest dijelova, a naše malo jezero naraslo je taman nedaleko od granica, koje su dijelile tri zemlje – jedna u obliku golubice, druga u obliku nabrekle sarme koja je jednim svojim dijelom pokušavala dodirnuti more, i tek netom uspjela. Trećoj je uvijek nedostajalo more. To mjesto, takozvana Tromeđa, bilo je bogato šumom i vodom, napuštajući ravnice istoka, ali još uvijek ne toliko stjenovito a da ne bi bilo plodno.“ (Vučić, 2016:25)

(With their larger or smaller blue veins all the rivers stopped on the large map of the Federation, and a blue cloud-like hole was given the name of the Mediterranean Sea. The entire country was scribbled over with invisible borders-which one day will be of very great importance. These borders divided the Federation into six parts, and our little lake grew just in the proximity of these borders, which divided the three countries-one in the shape of a dove, one in the shape of a swollen cabbage roll which attempted to touch the sea with one of its parts, and recently managed to do so. The third country was always missing a sea. This place, the so-called

socialist Yugoslavia, Tito, is included, and here elements of a mythologising public discourse from the period of his rule are also found (the generally known narratives in the states of the former Yugoslavia of Tito's theft of a pig's head and the feeding of his younger brothers in childhood, the state 'pioneer' ritual etc.), rather than naming them outright.¹⁶²

Tripoint is constructed as a wider space (in a geographic and semantic sense), and the Place as a displaced, other space, in which the strange day to day life of the Perković family and its town-fellows takes place. This is Three-storey, the house in which the Perković family lives, a space characterised primarily by intimacy and a Romani tent. Both spaces are emphatically marked by the magical and the marvellous in which the inhabitants firmly believe, having all grown up with them. The members of the Perković family survive thanks to their supernatural powers (clairvoyance, surprise disappearances, so-called double

Tripoint, was rich in forests and water, deserting the plains of the east, yet still with enough umbrage to remain fertile.)

„Na krpici na kojoj se prostiralo bezimeno jezero, na Tromedi, živjeli su različiti ljudi. Neki su vjerovali da je Bog Jedan, a neki da je Drugi. Bilo je tu i trećih, koji su vjerovali da ih je Više. No svi su se više-manje slagali s time da to i nije tako bitno, dok god svi žive u jedinstvu (kako je želio Državnik). I tako su se međusobno ljubili, govoreći više-manje istim jezikom, vjenčavali se međusobno, a kad bi se i svađali, svađali su se više-manje oko običnih stvari. I nitko ne bi mislio da će uskoro biti bitno kako se tko od njih preziva i s kime se vjenčao, i čiji djed dijeli dvorište s čijim. Gradili su, prilično nesmetano, kuće svojim božanstvima, jedne pored drugih, neki su u svoje ulazili bos, a neki u cipelama. Ostali, vjerni Državniku, smatrali su da su i bogovi i njihove kuće kao takve, suvišne. Čak su išli tako daleko da su ih htjeli zabraniti. Ali to je u mjestu u kojem se nalazi naše malo jezero, bilo još nepotrebno i daleko.“ (Vučić, 2016:26)

(On the cloth on which the unnamed lake spread itself, inn Tripoint, different people lived. Some believed that God was one, and some that he was Another. There were even others, who believed there were More. Yet all more or less agreed amongst themselves that this wasn't so important, while they lived in unity (as the Statesman desired). And they loved one another speaking more or less the same language, married one another, and even when they argued, they more or less argued about ordinary things. And none of them thought that surnames would soon be important and who married whom, and whose grandfather shares a courtyard with another's. They built, quite undisturbed, houses to their gods, one next to the other, some entered them barefoot, some in shoes. The others, faithful to the Statesman, believed that gods and their houses are, as such, superfluous. They even went as far as attempting to prohibit them. But in the place where our little lake was located, this was still unnecessary and distant)

¹⁶² *„Šest zemalja tada se, barem na prvi pogled, nije obaziralo na nevidljive granice i kad bi zapeklo ljetno sunce, velikom seobom spustilo bi se na more, tko je kako i koliko dugo mogao. Zemljom je vladao veliki Državnik, koga su svi zvali nadimkom, čak i puno dalje od Federacije, tamo gdje žive ljudi čija je koža crna kao ebanovina. O njemu su djeca čitala ili slušala priče, duboko u noć, priče o tome kako je jednom nahranio gladnu braću kuhanom svinjskom glavom i potom sve priznao roditeljima. No upravo tom je krađom zadobio poštovanje malih i velikih, malih, koji bi u njegovu ime stavljali plavu kapu na glavu, u točno određeni dan svoga odrastanja, kapu s malom, ali ponosnom crvenom zvijezdom, i velikih, koji su se toga dana sjećali do detalja (...).“ (Vučić, 2016:25)*

(Six nations at that time, and at first sight at least, paid no attention to these invisible borders and when the summer sun would burn, a large migration would descend to the sea, how and for how long as possible. The country was ruled by the great Statesman, whom everybody called by a nickname, even far away from the Federation, in lands where people live whose skin is as black as ebony. Children read and heard stories about him, late into the night, stories about how he once fed his brothers with a boiled pig's head and afterward admitted everything to his parents. And yet it was by this theft that he earned the respect of both the big ones and the little ones, of the little ones, who would put a blue cap on their heads in his name, on a certain day while growing up, a hat with a small, yet proud red star, and of the big ones, who remembered every detail of that day.)

languages etc., and they talk about all of these things as if it were ordinary and self-evident) from which the title „cheaters“ originates. The Perković family, as the Romani, are constructed in the position of the Other and Different:

„O tome kako je obitelj na Brdu i više nego čudna, kako je pomalo zastrašujuća, kako se družu s Ciganima, a od toga nikada nije došlo ništa dobro, kako je gospođa L. bila zadnje bogobojazno stvorenje u toj kući, dobro, možda i baba... Znao je da je ono što su zapravo mislile bilo – možda je i bolje da više ne bude potomaka u toj čudnoj kući, kad već ne mogu spriječiti to bezočno namnažanje Cigana (...) kako je ona mala riđokosa stoposto vještica...“ (Vučić, 2016:33-34)

(About how the family on the hill was more than strange, about how they are a little frightening, and how they associate with Gypsies, and how nothing good had ever come out of that, how Mrs L was the last god-fearing person in that house, fine, perhaps the grandmother as well, he knew that what they thought was-that there should be no more descendants in that strange house, when they cannot hinder that unscrupulous breeding of Gypsies (...) about how that little red haired girl is certainly a witch)

It is not only them, but also the Romani girl (who is also one of the narrators) who has supernatural powers (she presents herself as a witch). Meanwhile, while they all come from different religious backgrounds (pre-Christian, Christian and Romani), the Perković family live with the Romani in harmony and concord. This harmony lasts until the appearance of three mythic beings; the devil – evil itself, which the Gypsy will call Beng, and in the text will have various forms and titles. Corresponding intertextually with archetypal and apocalyptic motifs (from the Revelation of St John), Beng is constructed as a being whose task is to destroy the new-born Little One – a child with the miraculous ability to heal other people. His birth was additionally marked by space and the relationships between characters, and this in itself brought evil:

„Ono što je bitno – jest to da se ovoga utorka, na Brdu, upravo ovdje, od svih mjesta na svijetu, rodilo jedno posebno dijete. I da se jednim zaprašenim puteljkom prema Odolu, u otprilike isto vrijeme, stiglo Nešto, što nije bilo ni čovjek ni životinja. (...) U ciganskoj čergi jedna je bijela vještica zadrhtala i ispustila prepeličje krlo na pod. Ono je oživjelo i bez tijela odletjelo iza ormara, gdje ga je uzalud tražila sljedećih nekoliko sati,

neprekidno ispred sebe vidjevši par žutih očiju kako siječaju iz mraka.“ (Vučić, 2016:27-28)

What is important is that here – is that this Tuesday, on the Hill, exactly here, among all places in the world, a special baby was born. And that on a dusty little path on the way to Odol, at approximately the same time, Something arrived, that was neither beast nor man. (...) A white witch shivered in a gypsy tent and dropped a pheasant wing on the floor. It came to life and flew behind the wardrobe without a body, where she looked for it for several hours without success, constantly seeing in front of herself a pair of yellow eyes flashing in the darkness.)

Other than these powers, the characters are also estranged by the linguistic constructs characteristic of mythic discourse. E.g. Helena, Little One's curly-haired sister, wears the markings of a witch and will bear the responsibility of letting Beng into the family as she will fall in love with him during the course of the story and give birth to his children: *„Helena je rasla recitirajući stihove pjesama koje ju nitko nije naučio, opisujući gradove u kojima nikada nije bila, crtajući livade neprimjerenih boja, a onda je počela naglas, ponovno u čudno izabrano doba, blebetati tajne ukućana, ili nekoga slučajnog gosta.“ (Vučić, 2016:21) (Helena grew up reciting the verses of poems nobody ever taught her, describing cities where she had never been, drawing pictures of fields in inappropriate colours, and then she began, again at a strange and certain time, to babble the secrets of her cohabitants, or some passing guest.)* She received the ability to speak a double language after the death of her twin brothers, and the motif of secret knowledge is used in her characterisation:

„Ona ih je sanjala iste večeri kad su napustili ovaj svijet. I nakon nekog vremena, progovorila je riječima koje oni nisu nikad izgovorili. Dvojnim jezikom, koji je zvučao kao jedan. Što su zapravo rekli, to nikada nitko nije saznao. Samo Helena. Njoj kao da su rekli tajne postojanja i nepostojanja. Otad, ona je bila druga osoba.“ (Vučić, 2016:24)
(She dreamed of them the same night they left this world. And after some time spoke words they had never spoken. A double language, which had the sound of one. What they actually said, nobody ever knew. Only Helena. It was if they told her the secret of existence and non-existence. From that time on, she was a different person.)

„Mogli su je čuti kako naprimjer kaže: - Plodovi su nedorasli u ovo doba godine. I nitko ne bi povezo da se zapravo radi o susjedima iz mjesta koji su pokušavali dobiti dijete i nisu uspijevali.“ (Vučić, 2016:24)

(They could hear how she would say for example: - the fruits are unripe at this time of year. And nobody would realise that this was actually about the neighbours from the place where they tried to have a child and did not succeed.)

Helena's grandmother, Jelica, talks to a statue of Saint Anthony and will save the Little One from death at the very beginning when his father, Dragan, hated him as his wife's cause of death. Jelica also has the mythic power of insight, expressed in an estranged language: „Djetešce ju je pogledalo čudnim uzvikom... da, uzvikom... kao da joj je htjelo reći da je živo, ali se ne usuđuje biti.“ (Vučić, 2016:31)

(The child looked at her with a strange shout...yes, a shout...as if it wanted to say it was alive, yet does not dare to be.)

It is also the case that in *The Cheaters*, texts pertaining to belief and magical formula (both pre-Christian and Romani) are included in its intertextuality, linking it to the genre of magical realism. Like Marquez's *Maconda*, Tripoint is construed, until the entrance of evil, almost as an entirely, yet not so entirely, utopian space and establishes a metaphorical, sometimes an ironical, relationship toward the reality of a concrete space and time until the war years of the 1990s. In this novel, magical realism, evinced in the construction of the reality of a displaced, other space and estranged characters, on its stylistic, narrative and textual levels, creates an opposition to the concept of the real space of a former communal state in the dominant social and political metanarratives in the states which originated with its collapse.

Conclusion

According to Z. Lešić, the fundamental point of departure of magical realism as an „artistic procedure“ is in the sense that „(...) the world which surrounds us is only apparently firm and stable and that in it, or from it, certain forces act that can always break the lens of this illusion. Nothing is as it seems which is the main effect of these works, and in this way the feeling of security we think we have of this world is brought into question.“ (Lešić, 2005:331)

In this work we analysed the elements of magical realism as an aspect of the structure of the literary text and as a mode in which the concepts of the Other and the Different are constructed in the corpus of four Croatian novels from the 21st century. In all these novels we confirmed that there are elements of magical realism according to W. B. Faris' categories. The irreducible elements of magic are present in the constructions of D. Ugrešić's

characters, and in the mythic beings and magical characteristics of K. Novak's and D. Vučić's characters. The presence of worldly phenomena are all described in great detail in all four novels (the post-transitional reality of eastern European countries – Croatia, the Czech Republic, Bosnia and Herzegovina - in D. Ugrešić's work, yet in K. Novak's work with an emphasis on regionalism (the Croatian region of Međimurje), while in D. Vučić's novel the mythic space of Tripoint is connected with its factual determinants to the space and time of the former Yugoslavia from the 1970s to the 1990s and to the real historical events that occurred during transition, war first of all). The reader's doubt in the attempt to harmonise two contradicting understandings of events is most greatly evident in D. Vučić's work, which is why her novel *the Cheaters*, in this corpus, comes closest to the genre of magical realism. In D. Ugrešić's novel, the possibility of a contradictory understanding of reality is also present, whereas in K. Novak's case it is the least present, especially in the novel *Black Mother the Earth*, due to the rational ending of the novel, resolved by cause and effect. In all these novels narration unites different aspects of the perception of reality, at least in parts of the story (in D. Vučić's case this procedure is complete) and standard ideas of time and space are somewhat broken, and to a greater extent ideas of monolithic identities. It is evident that none of the authors analysed here constructs imaginary worlds (neither is this the case with Tripoint by D. Vučić as its historical context is clear), yet what is disclosed in their reality is that which L. Leal termed the mystery of things, life and human actions. An expression on the difference of the suspended subject is developed through this in instances where the subject is either the individual or the collective, and realities are expressed which have been suppressed by the dominant metanarratives in an array from an individual's psycho-physical trauma in a local and marginal community who suppresses his own trauma (K. Novak), to the social displacement of marginal social groups (D. Ugrešić, K. Novak) to the separation of the discourse of power when the interpretation of the historical reality of a certain space is in question (D. Vučić). The other is constructed as a decentred subject, suspended between at least two opposing discourses and on the margin between two opposing fictional worlds in which this subject functions as a kind of mediator between their dialectic.

The mode of magical realism is expressed as a functional poetological framework for the construction of the Other and the Different, and with this the author's social and political

engagement becomes a strategy that cannot be ignored in the formation of a fictional reality in the Croatian postmodern novel of the 2000s.

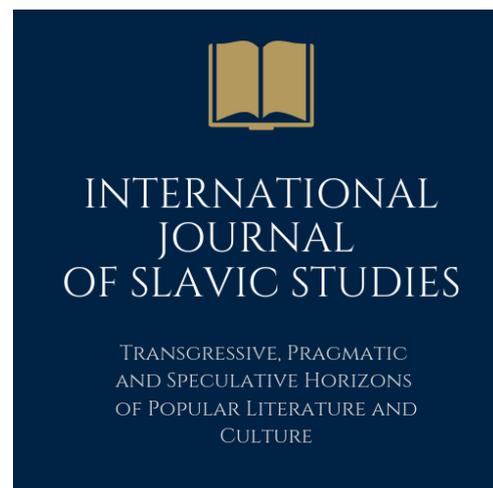
REFERENCES

- Abrams, M. H. (1999) *A Glossary of Literary Terms*. 7th edition. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College (https://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/a-glossary-of-literary-terms-7th-ed_m-h-abrams-1999.pdf 7. 6. 2018)
- Carpentier, Alejo (1995) On the Marvelous Real in America (1949), u: *Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris). Durham & London: Duke University Press, 75-88
- Chanady, Amaryll (1995) The Territorialization of the Imaginary: A New World Perspective on Western Rational Paradigms. U: *Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris). Durham & London: Duke University Press, 125-44.
- Chanady, Amaryll (2003) Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies, *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 30 (2) : 428–44 (<file:///C:/Users/Kornelija/Downloads/10678-27750-1-PB.pdf> 10. 1. 2019.)
- Čegec, Branko (2016) Rekli su o knjizi. (<https://www.mvinfo.hr/knjiga/11712/prevaranti-iskupljenje> 10. 1. 2019.)
- Ćirić, Saša (2008) P.m is not dead! (<http://www.books.hr/kolumne/kritike/kritika-4-dubravka-ugresic> 12. 6. 2018)
- Delbaere-Garant, Jeanne (1995) Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magical Realism in Contemporary Literature in English, u: *Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris). Durham & London: Duke University Press, 249-263
- D'haen, Theo L. (1995) Magic realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers, u: *Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris) Durham & London: Duke University Press, 191-208
- Đoković, Nikola (2016) Prema novom srodstvu. Rodni identiteti (politika roda) i problem vidljivosti "ženskog". (<http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2016/07/Nikola-Djokovic-Baba-jaga.pdf> 7. 6. 2018.)
- Faris, Wendy B. (1995) Scherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction, u: *Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris) Durham & London: Duke University Press, 163:190

- Faris, Wendy B. (2002) The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism, *Janus Head* 5 (2):101-119 <http://www.janushead.org/5-2/faris.pdf> 11. 1. 2019.)
- Flores, Angel. (1995) Magical Realism in Spanish American Fiction (1955), u: *MagicalRealism. Theory, History, Community*. (Ed. LoisParkinson Zamora andWendy B. Faris) Durham&London: Duke University Press, 109-118
- Hrga, Karolina (2011) Kulturološka analiza staroga ženskog tijela. *Journal of Cultural Studies "Drugost" (Otherness)*, 2(3):36-51
- Hutcheon, Linda (1989) Circling the Downspout of Empire": Post-Colonialism and Postmodernism. *ARIEL: A Review of International English Literature* 20 (4): 149-175.(<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10262/1/TSpace0171.pdf> 6. 6. 2018.)
- Leal, Luis. (1995) Magical Realism in Spanish American Literature (1967).U: *Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. LoisParkinson Zamora andWendy B. Faris). Durham&London: Duke University Press, 119-124
- Lešić, Zdenko (2005) *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo Publishing(https://tuxdoc.com/download/teorija-književnosti-zdenko-lei_pdf14. 6. 2018.)
- Mena, Lusila-Ines (1978) Ka teorijskoj formulaciji magijskog realizma. *Delo*, 24(8-9):60-72
- Mrak, Anja (2013) **Trauma and Memory in Magical Realism: Eden Robinson's Monkey Beach as Trauma Narrative**, *SIC : a journal of literature, culture and literary translation*, 3(2), [Trauma_and_Memory_in_Magical_Realism_Eden_Robinson_s_Monkey_Beach_as_Trauma_Narrative \(1\).pdf](#) , <https://hrcak.srce.hr/116883>
- Novak, Kristijan (2013) *Črna mati zemla*. Zagreb: Naklada OceanMore
- Novak, Kristijan (2016) *Ciganin, ali najljepši*. Zagreb: Naklada OceanMore
- Primorac, Strahimir (2008) Otpadništvo zbog starosti. *Vijenac*, 380, (<http://www.matica.hr/vijenac/380/otpadnistvo-zbog-starosti-4227/1> 4. 6. 2018.)
- Roh, Franz (1995) *Magical Realism: Post-Expressionism*. U:*Magical Realism. Theory, History, Community*. (Ed. Lois Parkinson Zamora andWendy B. Faris). Durham&London: Duke University Press,15-32
- Simpkins, Scott (1988) Magical Strategies: The Supplement to Realism. *Twentieth Century Literature*. 34(2):140-154
- Slemon, Stephen. (1995) Magic Realism as Postcolonial Discourse. *MagicalRealism. Theory, History, Community*. (Ed. LoisParkinson Zamora andWendy B. Faris). Durham&London: Duke University Press, 407-426
- Soldatić, Dalibor. (1978) Hispanoamerički roman danas. *Delo*, 24(8-9):28-41
- Ugrešić, Dubravka (2008) *Baba Jaga je snijela jaje*. Zagreb: Vuković & Runjić
- Vučić, Dorotea (2016) *Prevaranti. Iskupljenje*. Zagreb: Funditus

Хайдер Тетяна
Tatiana Hajder

Інститут філології
київського національного університету
імені Тараса Шевченка, Київ (Україна)
plumbumxxl@gmail.com
ORCID: [0000-0003-1194-3285](https://orcid.org/0000-0003-1194-3285)
<https://doi.org/10.34768/esn2-y378>



Nr: 1 (2019)
ISSN (on line)

**Магія простору та часу: хронотоп в романі
Казимежа Трухановського «Божі млини»**

The magic of space and time: the chronotope
in Kazimierz Truchanowski's novel "Boże młyny"

Abstract

The analysis of time-space coordinates of an artistic work. in the circle of scientific interests of literary critics, is increasingly being analyzed from the second half of the twentieth century. M. Bakhtin's term for introduction to the interconnection of time and space coordinates of an artistic product today encompasses wider spectra of philological analysis of the text. After all, the chronotope is functionally associated with such concepts as plot and genre (plot-based and genre-specific functions), semantics of the text, mythopoetics, etc. Universals like "man", "time", "space" are necessary attributes of the semantic space of artistic text, since these categories organize the text (they perform the text-creation function).

In the article the author considers the key plot chronotopes - the chronotope of the meeting, the chronotope of the road, which is modified by the author - K. Trukhanovsky - into the chronotope of the labyrinth. The latter acquires specific features in the novel. The writer applied to mythologization and the magic properties of time-space measurements in the novel. Mythological and literary traditions are superimposed, as a result of which the author creates a complicated model of a labyrinthine novel. K. Trukhanovsky immerses the protagonist in the world of masks, forcing him to travel through the labyrinth of both his own soul and the quaint world of the City into which he falls.

Keywords: chronotope, maze, path, City, hell

Ключові слова: хронотоп, лабіринт, шлях, Місто, пекло

I.

Інтерес до семантики тексту традиційний для філології. Вивченню текстової семантики присвячені роботи таких дослідників, як Ролан Барт, Михайло Бахтін, Анна Вежбицька, Юрій Лотман, Міхал Гловінські та ін. Дослідження семантичної організації художнього тексту (в сукупності його експліцитних та імпліцитних смислів) обов'язково включає наступні текстові універсалії: «людина», «час», «простір».

В останні десятиліття під час вивчення проблеми часопростору в літературознавстві широко застосовується герменевтичний метод аналізу. У його межах хронотоп розглядається як універсальна категорія, яка є необхідним атрибутом семантичного простору художнього тексту, оскільки вона пов'язана об'єктивними когнітивними відносинами з категорією автора, являє собою «істотну частину авторського "концепту світу", реалізованого в тексті» і «служує для часо-просторової конкретизації образів персонажів у вторинному, за своєю суттю, світі мистецьких подій та дій й виконує нарівні з координуючою функцією характерологічну функцію»¹⁶³.

Основоположні праці таких учених, як Михайло Бахтін, Юрій Лотман, Володимир Топоров, Борис А. Успенский, присвячені аналізу художнього простору показав, що простір в художньому тексті структуровано, як і будь-яку іншу моделюючу систему. У художньому тексті, відзначають ці дослідники, з одного боку, знаходять відображення усі істотні властивості простору як об'єктивної буттєвої категорії, оскільки в тексті відбивається реальний світ. З іншого боку, репрезентація простору в кожному окремому художньому тексті унікальна, бо у ньому відтворюються (за допомогою творчого мислення, фантазії автора) уявні світи. Простір при цьому, на відміну від часу, більш самостійний. Опис місця – інтер'єру, ландшафту – нерідко становить відносно автономний фрагмент тексту.

У літературному творі з текстовою універсалією «людина» не менш тісно пов'язані такі універсалії, як «час» і «простір». Виявляючи її знання про світ, вони виконують координуючу і моделюючу функції, а співвіднесені з образами персонажів – вони виконують ще й конкретизуючу і характерологічну функції. Людина в тексті зображується в часі і просторі: вона умовно прив'язана до певного місця і існує у конкретному текстовому часі. Поряд з цим, місце і час визначають тип і характер героя¹⁶⁴. Але і простір у художньому творі не звільнено від присутності людини. Більш того, пейзаж відображає його настрій; інтер'єр – його звички і смаки. Таким чином – місце, так само як і час, несе інформацію про людину.

Зупинимось на більш детальному розгляді категорій часу і простору, які ми виділяємо як основні при інтерпретації художнього простору романів К. Трухановського.

II.

Виділяють три темпоральні основи текстового часу: об'єктивний (календарний), концептуальний (подієвий) і перцептуальний, або перцептивний (емоційно-експресивний). У художніх текстах виділяють ще так званий художній час. Художній час – це форма існування сюжету, зображуваних явищ, це особлива форма пізнання світу, що характеризується своєрідним переплетенням властивостей реального,

¹⁶³ К. Kastaneda *Iskusstvo snovideniâ. Aktivnaâ storonabeskonečnosti. Koleso vremeni. Sbranie sočinenij v pâti tomah*. Tom 5, Moskva, 2006. Тут і далі, якщо не позначено інакше, переклад автора – Т.Х.

¹⁶⁴ 1. L. G. Babenko, Ū.V. Kazarin. *Lingvističeskij analiz hudožestvennoho teksta. Teoriâ i praktika*, Moskva, 2003. - pp. 56-54.

перцептуального і індивідуального часу. Розбіжності в зображенні художнього і реального часу є показником особливої природи світу художньої дійсності, в якому поєднуються відображення об'єктивної реальності й ірреальність (умовність).

Однією з перших праць, які представили концепцію художнього простору була книга О. Шпенглера «Захід Європи»¹⁶⁵ (1918). Він особливо підкреслює важливість простору не тільки для індивідуального сприйняття, але й для культури в цілому та для всіх видів мистецтва, існуючих у межах конкретної культури. Простір, або спосіб протяжності, є тим прасимволом культури, з якого можна вивести всю мову її форм, що відрізняє її від будь-якої іншої культури. Основною характеристикою простору, за Шпенглером, – є його глибина. Філософ визначає простір («протяжність») як «прасимвол культури», і пов'язує його із «сенсом життя і смертю, а глибину простору – з часом і долею».

Відповідно до визначень хронотопу в сучасному літературознавстві виділяють наступні його форми: 1) циклічний хронотоп, який підкреслює ідею вічної повторюваності та кругообігу простору і часу світу. У художньому творі він представлений як певна архетипічна ситуація, коли часо-простір уже даний людині й в цілому мало в чому залежить від неї. Циклічний хронотоп геометрично співвідноситься з колом, овалом, еліпсом. Його символами в художньому світі можуть бути просторово-тимчасові картини життєвих, природних циклів¹⁶⁶; 2) лінійний хронотоп, що виражає ідею історизму, поступального руху від минулого до сьогодення та майбутнього; 3) хронотоп вічності, що створює в художньому світі «ситуацію простору, що покоїться і ситуацію зупиненого часу».

Однак провідна роль у розробці категорій художнього простору і часу належить М. Бахтіну, який запропонував «послідовно хронотопічний підхід» у вивченні художнього твору. У 30-і роки ХХ століття М. Бахтін у процесі вивчення історичної поетики літературних жанрів, зокрема, роману, зробив справді революційне відкриття. У статті «Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1937-1938) вченим була розроблена теорія хронотопу, що перевернула колишні уявлення про простір і час в художньому творі. Сам термін був узятий вченим з математичного природознавства – теорії відносності Ейнштейна. М. Бахтін дав таке визначення розробленому поняттю: «Существенную взаимосвязь временных

¹⁶⁵ Oswald Arnold Gottfried Spengler. *Der Untergang des Abendlandes*, 1918.

¹⁶⁶ Пор. Тут доречно зробити порівняння з теоретичними висновками російського видатного вченого – Володимира Топорова: «В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (оно «спациализуется» и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым («четвертым») измерением. Пространство же, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени (темпорализация) пространства, втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте). Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам. Неразрывность пространства и времени в этой модели мира проявляется не только в «спациализованных» обозначениях времени (ср. русск. время и т. д. — из и.-евр. *uert-men-, от'вертеть, вращать', т. е. 'круг, поворот', оборот' или его развертывание в пространстве — др.-инд. vartman- 'путь, тропа' (ср. vi-varta- букв. 'разворот'); или лат. tempus 'время' при templum 'освященное место, святилище, храм'; 'пространство, область', особ. в Plur. 'тяну', др.-греч. ταιῶν, др.-инд. tanoti и т. п. - К этому же и.-евр. *ten- восходят и другие обозначения времени, ср. др.-ирл. tan 'время' (in tain 'когда'.)) и частых случаях совпадения в обозначении больших единиц пространства и времени (в ряде языков значения 'земля', 'мир', 'пространство', с одной стороны, и 'год', с другой, передаются однокоренными словами, ср. лат. orbis 'окружность, круг'; 'земля, мир' {orbis terrarum}; 'страна, область'; 'небесный свод, небо', но и 'круговорот времени, год' (orbis annuus, orbis temporum) (V. N. Toporov, *Prostranstvo i tekst*, w: tegoz Tekst: semantika i struktura. – М. 1983, p. 331, Tryb dostępu: http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacetext.htm).

и пространственных отношений мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе «времяпространство»)»¹⁶⁷. Він не використовував термін «художній простір», але говорив про «освоєння в літературі реального простору».

Хронотоп – це істотний взаємозв'язок тимчасових і просторових відносин, художньо опанованих у літературі, невід'ємний компонент побудови індивідуально-авторської картини світу письменника, він визначає особливості методу, стилю, сприяє відображенню своєрідності національного мислення митця. Хронотоп несе в собі жанрові та сюжетові функції. Він зміцнює внутрішні закономірності твору. У хронотопі зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли. Тобто хронотоп є своєрідною віссю тексту, навколо якої події конкретизуються, стають образом. Це відбувається завдяки конкретизації часу людського життя і історичного часу в просторі. Також хронотоп визначає, за словами М. Бахтіна, й образ людини в літературі: він виділяє важливість образотворчого значення хронотопів, оскільки сюжетні події в них конкретизуються, а час і простір набувають чуттєво-наочного характеру¹⁶⁸.

Таким чином М. Бахтін переносить концепт хронотопу в область аналізу власне тексту: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»¹⁶⁹.

Працюючи над вивченням форм часу і простору в мистецтві і літературі, М. Бахтін виділив кілька основних жанрових різновидів європейського роману, й відповідно до жанрових особливостей твору – також виділяв певні типи хронотопів, які характерні для тих чи інших жанрів. Водночас він наголошував, що саме хронотоп визначає художню єдність твору в його відношенні до реальної дійсності, і тому завжди емоційно-ціннісно забарвлений. Відштовхуючись від висунутих постулатів, М. Бахтін виділив «хронотопічні цінності різних ступенів і обсягів», якими просякнуті мистецтво і література:

- 1) «Хронотоп встречи», з переважаючим часовим відтінком і «високим ступенем емоційно-ціннісної інтенсивності».
- 2) «Хронотоп дороги», тісно пов'язаний з «хронотопом встречи». Як зазначав дослідник, на дорозі «...своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую

¹⁶⁷ 3. М. М. Бахтин, *Formy vremeni i hronotopa v romane: očerki po istoričeskoj poëtike*, w: М. М. Бахтин, *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovaniâ raznyh let*, Moskva, 1975, pp. 234-235. Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.

¹⁶⁸ М. М. Бахтин, *Formy vremeni i hronotopa v romane: očerki po istoričeskoj poëtike*, w: М. М. Бахтин, *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovaniâ raznyh let*, Moskva, 1975, pp. 234-235. Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.

¹⁶⁹ 4. М. М. Бахтин, *Formy vremeni i hronotopa v romane*, w: М. М. Бахтин, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva, 1986, p.122.

дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени»¹⁷⁰.

3) Реальный хронотоп — «площа» («агора»).

4) «Замок» — це історичний хронотоп, історичний час.

5) «Вітальня (салон)». З позиції сюжету і композиції тут відбуваються зустрічі (які вже не мають специфічно випадкового характеру «зустрічі на дорозі» або в «чужому світі»), виникають зав'язки інтриг, відбуваються часто і розв'язки, тут, нарешті, що особливо важливо, відбуваються діалоги, які набувають виняткового значення в романі, через які часто розкриваються характери, внутрішній світ та пристрасті героїв¹⁷¹.

За Бахтіним — хронотоп — це закінчена, цілісна сюжетно- або жанровірна модель художнього тексту (свого роду просторово-часова організація твору). Хронотоп відіграє важливу роль, оскільки «определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности», а также имеет «существенное жанровое значение» в літературі: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»¹⁷². М. Бахтіну також належить антропоцентрична концепція простору художнього тексту. У праці «Формы времени и хронотопа в романе», розглянувши питання про просторову форму героя, він прийшов до висновку, що в літературі існує дуальне поєднання світу і людини:

- світ зображений ззовні, як оточення героя;

- світ зображений зсередини, як внутрішня, духовна сфера, що включає в себе наміри, думки, почуття¹⁷³.

Так, започатковане М. Бахтіним вивчення хронотопу, й сьогодні у дослідженнях дітературознавців визначається як основний структурний закон жанру.

Юрій Лотман у своїх працях також підкреслював умовність мистецького простору: «Искусство — наиболее развитое пространство условной реальности»¹⁷⁴. Учений виокремлює в першу чергу «сюжетний простір» — «структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов» (там само). Учений пише про те, що «разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом и типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства»¹⁷⁵.

Ще одним видатним теоретиком концепції художнього простору був Володимир Топоров. Він особливо увагу приділяв визначенню, розумінню та втіленню

¹⁷⁰ 4. М. М. Бахтин, *Formy vremeni i hronotopa v romane*, w: М. М. Бахтин, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva, 1986, p. 283.

¹⁷¹ Автор посилався на перелік тільки великих хронотопів, зазначаючи, що кожний з них може включати в себе необмежену кількість менших, дібніших хронотопів, пояснюючи це тим, що кожний мотив може мати свій хронотоп.

¹⁷² 4. М. М. Бахтин, *Formy vremeni i hronotopa v romane*, w: М. М. Бахтин, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva, 1986, p. 275

¹⁷³ Zob. М. М. Бахтин, *Formy vremeni i hronotopa v romane*, w: М. М. Бахтин, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1986.

¹⁷⁴ Ū. М. Lotman, *Sūžetnoe prostranstvorusskogo romana XIX stoletia*, w: *V škole poëtičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol'*, Moskva, 1988, pp. 325-348. Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>.

¹⁷⁵ Ū. М. Lotman, *Sūžetnoe prostranstvorusskogo romana XIX stoletia*, w: *V škole poëtičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol'*, Moskva, 1988, pp. 325-348. Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>.

міфопоетичного простору в художньому тексті. Протиставляючи цей «особливий міфопоетичний простір» текстів художньої літератури буденно-абстрактному просторові сучасної науки, й взагалі сучасного людства, В. Топоров підкреслював особливість та значущість цієї категорії для інтепретації та розуміння етико-філософської наснаги літературних творів¹⁷⁶.

Період, який визначав би початок досліджень категорії простору в Польщі, це, безперечно, 1977 рік, коли у Варшаві Лабораторія історичної поетики Інституту літературних досліджень організувала конференцію, присвячену цій проблемі. Результатом наукової зустрічі стала книга «Простір і література», опублікована в 1978 році. Ця праця під редакцією Міхала Гловінського та Олександри Окопінь-Славінської була присвячена VIII-му конгресу Славістів¹⁷⁷.

Януш Славінський, в праці «Przestrzeń i literatura», опублікованої 1978 року, передбачив, що категорія літературного простору в найближчому майбутньому стане однією з найважливіших у дослідженнях, що будуть проводитись в Польщі.

Окрім Я. Славінського та М. Гловінського, також питанням простору у літературному тексті займався Генрик Маркевич, який у 1984 році видав працю «Wymiary dzieła literackiego».

У той час як дослідження польських вчених обертаються переважно навколо акту читання та пов'язаного з цим досвіду, праці російських дослідників зосереджується в основному на категорії простору, присутній у структурі літературних творів. Так, вже згаданий Юрій Лотман свого часу визначав категорію простору, посилячись на відомого математика О. Даниловича, зазначаючи, що простір передбачає сукупність однорідних об'єктів (явищ, станів, функцій, фігур, значень, змінних тощо), між якими існують відносини, подібні до звичайних просторових відносин (безперервність, відстань і т.д.)¹⁷⁸.

Моделювання художнього простору у літературі за такими просторовими ознаками, відтак, стало прийомом.

Отже, у нашому уявленні хронотоп – це закінчена, цілісна сюжетно- або жанроотвірна модель художнього тексту.

Описувати кожний хронотоп у межах даної розвідки неможливо, тому ми зупинимо нашу увагу на деяких істотних характеристиках.

Одним з найбільш виразних, стосовно високого ступеню емоційно-ціннісної насиченості, є хронотоп зустрічі. Пов'язаних з ним хронотопів доволі багато – це і «дорога», і «життєвий шлях», і «історичний шлях» та багато інших.

Наступний, пройнятий високою емоційно-ціннісною інтенсивністю, хронотоп, який визначає учений – це "поріг"; його відмінною рисою є хронотоп кризи і життєвого перелому. Найчастіше він асоціюється з рішенням, що змінює життя (або нерішучістю, страхом переступити поріг) і майже завжди метафоричний.

Для інтерпретації романів Казимежа Трухановського ми обрали як основоположні під цим кутом зору хронотопи зустрічі й модифікованого хронотопу дороги/ шляху/ лабіринту, а також в контексті роману «Божі млини» доречно говорити про хронотоп «провінційного містечка».

¹⁷⁶ V. N. Toporov, *Prostranstvo i tekst*, w: tegoż *Tekst: semantika i struktura*. – М. 1983, pp.227-284, Tryb dostępu: http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacetext.htm.

¹⁷⁷ T. Gęsina *Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonesans*, „Postscriptum Polonistyczne”, 2016 nr 1 (17), s.168.

¹⁷⁸ 14. Ū. M. Lotman, *Struktura hudożestvennogo teksta*, w: tegoż *Ob iskusstve.*, Sankt-Peterburg, 1998., p. 211.

В романі хронотоп «зустрічі» дуже часто накладається на хронотоп «порогу», що лише підсилює знаковість та виняткову внутрішню, містичну семантику обох хронотопів. Так, першою знаковою зустріччю стає прихід трьох подорожуючих літніх жінок до домівки головного героя роману. Служниця називає їх *мойрами*, хоча до кінця не розуміє значення цього слова. Проте, її окреслення стає пророчим. Зустріч з цими жінками практично на порозі дому, який вони переступили, символізує значні зміни в житті мешканців цього дому, а відмова їм у притулку проти ночі посеред снігової заметілі додає сили темному пророцтву жінок. Після цього в житті як протагоніста, так і інших героїв твору розпочинаються події, які для багатьох набувають катастрофічного виміру.

Кожна зустріч, яка стає наступною ланкою в сюжетобудуванні роману в Трухановського, найчастіше відбувається в дуже обмеженому просторі – в домі це маленька кімнатка, сіни (або на порозі між кімнатами), в приміщенні ресторанчику, в темних коридорах, в театрі тощо. Лише зрідка зустріч відбувається поза приміщенням – на відкритому просторі. При цьому «відкритий» простір досить умовно: це невеличка вуличка, провулок, стежина. Винятком слугує лише Площа Темних Ночей (Plac Ciemnych Nosy), яка є, певною мірою, сакральним місцем для різноманітних зустрічей головного героя з іншими знаковими фігурами. Характерною рисою зустрічі є «згущення», уповільнення часу, майже його зупинка – це точка біфуркації, або своєрідний «горизонт подій», якщо застосовувати термінологію фізиків. У тексті це відображається шляхом описів часового проміжку, у який відбувається зустріч – майже завжди це час проти ночі, пізній вечір, темний, похмурий і неспокійний. Моменту зустрічі завжди передуює опис погоди – також неспокійної, вітряної, з дощем чи снігом. Потім настає момент тиші – все завмирає, заспокоюється, ніби западає у стан летаргії (наприклад, у Місті навіть дим з коминів видається застиглим, намальованим на небосхилі). Згодом, після кожної зустрічі в протагоніста настає бурхливий період – надзвичайно швидко змінюється його життя й він ніби переходить на інший рівень своєї подорожі- життя. Особливого значення набуває «місце зустрічі» в Місті, до якого потрапляє Адам – герой роману. Повернення героя на ті ж місця зустрічей в Місті або Судах зі знаковими для нього фігурами (четвірка хлопців, Артур-заїка, певні жінки) має додаткове семантичне навантаження – пропрацьований досвід його повертає у точки початку шляху – це дім, площа, Суди, ресторан, де він постійно харчується.

Місто – це суцільний лабіринт вуличок, якими герой щоденно блукає. Лабіринт – це, перш за все, просторова фігура, яка за своєю природою є магичною і функціональною, якій Мірча Еліаде приписує ролі ініціації та захисту¹⁷⁹. Блукання, що мають на меті дістатися до центру лабіринту (рівнозначно досягненню «середини»), де перетинаються осі небес, пекла і землі. Семантика лабіринту залишається складною. Незважаючи на позитивне значення знань і захисту від зла, досвід лабіринту – це також досвід простору, який є чужим і часто ворожим, де треба бути обережним.

Водночас, лабіринт часто розуміється як метафора – „metafora stosunku człowieka do świata i innych ludzi, ale także do siebie, do swojego życia wewnętrznego”¹⁸⁰. Саме такий міф домінує у популярній літературі ХХ століття, вважає М. Гловінські й задає їй тон: „nasze stulecie jest w literaturze «epoką labiryntową [...] nigdy jeszcze mit

¹⁷⁹ M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.

¹⁸⁰ Głowiński Michał, *Mity przebrane* – Kraków 1990, s. 193

labiryntu nie oddziaływał tak szeroko jak w naszych czasach i nigdy jeszcze nie przyjmował tak zróżnicowanych postaci»¹⁸¹.

Рефлексуючи над просторовими реалізаціями лабіринту в романі Трухановського, ми помічаємо складну і в той же час містерійну конструкцію, у якій герой на шляху до уявного центру-мети повинен подолати Мінотавра у собі. Міхал Гловінський, який аналізував концепцію лабіринту і визначив "лабіринтний" роман, підкреслював непізнавальну природу лабіринту. Він зазначає, що лабіринт чужий, дивний і непередбачуваний: „W labiryncie nie można się czuć dobrze, nie można uznać go za przestrzeń własną, przekreślałoby to w jakimś sensie jego labiryntowość”¹⁸². З висновків Гловінського випливає, що лабіринтом (в індивідуальному досвіді простору) може стати будь-що. Так у випадку роману К. Трухановського місто, до якого потрапляє головний герой, з його розгалуженими вуличками, провулками, площами та перехрестями, а потім – (Високі) Суди з їхнім внутрішнім лабіринтом коридорів та сходів, функціонально наближені до міфологічного лабіринту. Більше того – уявні мапи міста та Судів накладаючись, дають ефект лабіринту в лабіринті, що стає метафорою до індивідуального випробування та досвіду Адама, головного героя. Літературна маніфестація лабіринту в Трухановського виявляється надзвичайно складною конструкцією, що досягається такими дезорієнтаційними стратегіями, як ходіння по колу, або постійне перебування в темряві чи напівтемряві. Блукання містом, Судиами, а в межах сюжетної канви роману – по радіально більшому колу (герой йде з дому, потрапляє в місто й потім повертається знову додому, здобувши певний досвід) має стабільно стійкий асоціат в світовій літературі – це Дантові кола пекла. Спіральний рух вгору, який передбачений авторською інтенцією, дуже важко прослідкувати в романі. Адам, подорож якого письменник уміщує в часопросторовому континуумі твору, весь час намагається вирватися з темних, моторошних завулків та вулиць, або коридорів до світла. Не треба бути надто вибагливим читачем, щоб не розпізнати смислові та символічні аналогії.

Таким чином Місто стає суцільним лабіринтом, ядром, центром якого є Суди. Батьківський дім – це периферія. Доцентровий рух героя – з дому до Міста, в Місті – до Судів – відбувається в умовах сутінків, ночі, у пітьмі. Ми чітко можемо прослідкувати, як автор намагається відобразити також шлях душі героя – вдома ще є світло – відблиски сонця на заході, яскраве світло в самому домі, світанок. Але по мірі віддалення від дому – згасає день, по мірі заглиблення у нетрі власної душі – посилюється темрява й навколо. Цей парадоксальний ефект віддзеркалення внутрішнього стану через навколишнє середовище з надзвичайною майстерністю досягається письменником. Герой спочатку мусить зануритися в глибини свого ества, дослідити найпотаємніші закамарки власної душі. Зйдення до пекла, а саме так сприймає Адам Місто, завершується в Судах. Подальший шлях героя пролягає коридорами Судів, у третьому томі вже зустрічаємо визначення «дно».

Розмежування на «верх» і «низ», таким чином, можна чітко відслідкувати. Вгорі – небо і сонце, життя. Внизу – вогка темрява, страх і невідомість. Балансуючи між небом і пеклом герой перебуває в своєрідному Чистилищі, де він час від часу провадить розрахунки з самим собою й кимось зі свого оточення.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 150.

¹⁸² Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133–134

Сам хронотоп міста, глибоко провінційного за своєю суттю, чітко корелює з хронотопом дому та хронотопом дороги/шляху, які ми визначаємо як ключові, сюжетотвірні.

На особливу увагу заслуговує час в романі. Вже в першому томі ми зустрічаємо геніальне визначення «мертва погода» (*martva pogoda*), яке стосується невизначеності в природі, в світі, коли день і ніч – не розрізняються, коли сірість й сутінки – ознака своєрідної паузи в ході часу. Зупинений або уповільнений автором час викривляє навколишній простір – деформується світ поза домом (сад) і в самому домі (кімнати), відбуваються дива (поява птахів, цапів, інфернальних істот) й чудернацькі, лякаючі події створюють магічну атмосферу. Саме цей аспект роману часто змушує порівнювати його з твором Бруно Шульца «Коричні магазини». Там також є деформація часу й простору – наприклад, магічний «зайвий», місяць року, лабіринт і дивовижно зачароване місто, яким подорожує герой Шульца, паперові птахи. Проте на цьому закінчується схожість.

Казимеж Трухановський будує набагато складнішу структуру. Кожний з ключових хронотопів перетинається з дрібнішими – це хронотоп блазеньсько-ярмаркового світу, у якому раптом проявляється батько Адама, коли потрапляє до Міста. Згодом цей хронотоп модифікується у хронотоп театру, з яким також пов'язаний батько й сам Адам. Виокремлений хронотоп самих Судів, які існують ніби автономно і водночас трансцедентно. Час в Судах практично відсутній, він зупинений. Потрапляючи в Суди (а всі дороги в Місті, як виявилось, ведуть саме туди), герой відчував, як його поглинав магічний, замкнений простір цієї структури, йому за кожним разом усе складніше було звідти вийти, звільнитися від їхньої влади.

Характерною рисою твору є перманентно присутнє відчуття ірреальності. Чим повільніше тече час в творі – тим деформованіший є просторовий вимір.

Художній простір має як загальні, так і часткові властивості реального континууму. Це обумовлено, перш за все, тим, що художній світ є відображенням об'єктивної дійсності. Так В. Топоров, слідом за Аристотелем, виділяв такі першоелементи, як образ і подоба, в основі яких лежить наслідування – «мімезис»¹⁸³. Черпаючи деталі з реальної дійсності, художні твори здатні передавати особливості людських характерів, нюанси пристрастей, які роз'яструють душі. Так само і Ю. Лотман, характеризуючи простір в художньому творі, розумів його як континуум, наповнений персонажами й діями, які ці персонажі виконують¹⁸⁴ Російський учений також підкреслює певну міметичність під час моделювання та інтерпретації простору художнього твору:

«Наивное восприятие постоянно подталкивает читателя к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку, даже когда обнажается его функция моделирования пространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе»¹⁸⁵.

При цьому Ю. Лотман, так само як і В. Топоров, надзвичайно важливим вважає мовний план художнього тексту, що передбачає обов'язковий лінгвістичний аналіз.

¹⁸³ *Ibidem* s.37

¹⁸⁴ 13. Ů. М. Lotman, *Hudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolâ*, w: *V škole poètičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol'*, Moskva, 1988, p. 251. Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>.

¹⁸⁵ 13. Ů. М. Lotman, *Hudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolâ*, w: *V škole poètičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol'*, Moskva, 1988, p. 258. Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>.

Аналіз мовної оболонки твору К. Трухановського також може виявити опорні слова-знаки, якими він характеризує просторово-часові виміри в романі.

Шлях героя роману, який він долає, можна розмістити у двох площинах: на вісі горизонтальній – лінійного часу сюжетної дії, а також на вісі вертикальній – умовно-символічній площині, яка конфронтує «верх» та «низ» («Рай» – «Пекло»). Тому хронотоп шляху/дороги є специфічно вираженим художнього простору в романі.

Шлях, який долає Адам, пролягає циклічно: від периферії – до центру – лінійно, далі змінюється вектор руху – герой переходить на «вертикальний» рух, блукаючи Судами, потім повертається від центру до периферії.

Симптоматичним є те, що зазвичай міфологізований, сакральний простір, реалізований через символіку Лабіринту, передбачає, що досягнення Центру – як кінцевої мети блукань та мандрівок героя, призводить до пізнання істини, віднайдення втраченого раю, повернення до місця витоків. У випадку ж нашого героя – Адама, це лише проміжний етап. Він повертається до свого дому на периферії – за Містом, де й відбувається власне осяяння, пізнання, після чого герой помирає. Трухановський моделює тип персонажа-трикстера, який змушений обставинами свого життя-шляху примірювати різні маски, щоб зірвати маски з оточуючих його людей. Тому лабіринти Міста нагадують обернену модель світу, бахтінівський «світ навиворіт», а подорож героя – схожа на подорож-ініціацію в чарівній казці, де вийти з пекла чи підземного світу можна лише «задом наперед».

Таким чином шлях головного героя чітко маркований перетинанням певних віх – це переходи кордонів між «своїм» та «чужим», сакральним та профанним. Центр простору та периферійних зон максимально семіотичний й надзвичайно важливий для інтерпретації та розуміння роману. Полегшити процес інтерпретації можуть слова-ключі, які з'являються в романі. Це слова, які звужують часовий простір в межах доби – «пос/dzień»), wieczór/połaniek; слова на позначення темряви чи сутінків – zmierzch, czarna pos, zmrok; власні назви – топоніми *Plac Ciemnych Nocy*, *Ulica Ciemnych Składow* тощо. Наступною просторовою організацією є *коридори* та *сходи*. Герой блукає у внутрішньому лабіринті Судів, які являють розгалужену й поєднану безкінечними коридорами та сходами систему будівель. Там також практично немає денного світла, а панує напівтемрява, лише слабке мерхтливе світло лампочок розриває чорну пільму коридорів. Сходами ж можна лише спускатися, дуже рідко коли є можливість відкрити шлях нагору.

Лише у другому томі автор нарешті відкриває завісу перед тим читачем, який ще не збагнув чи не впізнав *locus* пекла. Місто поглинуло Адама, й він, ставши його частиною, потрапляє до Судів, що обумовлено логікою існування Міста. В одній з бесід з відвідувачами Судів герой несподівано для себе дізнається, що він не помітив напису над входом до будівель. Згодом, він цікавиться цим й дивиться, що ж написано над головним входом: «Хто входить тут, покинь усю надію!»¹⁸⁶ Картаючи себе за неухважність, він розуміє, що, можливо, якби він своєчасно звернув на напис увагу, він не потрапив би в полон Судів й їхнього світу. Роздумуючи на варіантах своєї долі, Адам так само несподівано дізнається, що й при в'їзді до міста також був стовп з написом, якого він не побачив. Підозра, що той напис також застерігав подібним чином, виявляється слушною, та вже пізно...Отже, відтепер усе частіше в тексті роману з'являється слово «пекло» та його похідні. Читач чітко розуміє, яким шляхом проходить герой.

¹⁸⁶ В оригіналі в Данте: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate».

Специфіка словесно-образного мистецтва полягає в своєрідному поєднанні правди і вимислу, тому в художньому тексті знаходять відображення, з одного боку, властивості простору як об'єктивно існуючої категорії (міста), з іншого – уявні світи, створені творчим мисленням художника (вулиці міста, Суди, площі, театр тощо). Тож дія в творі розвивається в межах певного локального континууму (Міста-пекла), образ якого залежить від уявлень і задуму автора-творця. Тож, як зазначав Топоров, ми бачимо «індивідуальний» образ простору, семантично багатий та сакралізований. Цей простір, реалізований автором, сам стає при цьому текстом, у якому «путь – квинтэссенция пространства [...] само пространство определяется через совокупность путей, которые могут находиться в нем (сам же путь соотнесен с типом персонажа, который может являться субъектом пути)»¹⁸⁷].

Адам пройшов довгий шлях, представлений певними циклами – вниз, занурюючись у пільму свого підсвідомого – й нагору – до божественного світла. Шлях «пізнання Зла», як це називає сам протагоніст, супроводжувався актами Зустрічей з цим злом, яке, як виявилось, мало безліч масок.

III.

Отже, можна говорити про те, що категорії (універсалії) «людина», «час», «простір» є необхідними атрибутами семантичного простору художнього тексту, оскільки ці категорії організують текст (виконують текстотвірну функцію). Ця функція виявляється в просторово-часовій організації художньої реальності як умовній, вигаданій або близькій до реального світу. Також вона є визначальною для організації системи образів. Автор наділяє текст простором і часом, тоді текст виступає інструментом, що допомагає осмислити світ в просторово-часовій цілісності. Отже, хронотоп – це осмислений простір і час. Під час написання, читання, аналізу тексту концепт хронотопу стає онтологічної віссю тексту, тобто функція хронотопу полягає у вираженні сенсу. Художній твір, створюючи реальність, якість буття, сам наповнюється цією реальністю і набуває статусу буття, тобто, чогось такого, що існує, при цьому, умовою існування будь-якого реального світу є *sacrum*. Міфологізація й наділення магічними властивостями часопросторових вимірів в романі К. Трухановського є наслідком впливу міфологічних форм на оповідну структуру твору. В тексті це проявляється як порушення онтологічного стану часу, створення ефекту невизначеності і мінливості модальної структури (розмитість меж між реальністю, сном та маренням), деформування лінійності розвитку сюжету (циклічність, повторюваність й спіральність руху).

Казимеж Трухановський створив надзвичайно складну модель лабіринтного роману, використовуючи термінологію М. Гловінського, яка включає як суто міфологічні, так і літературні структури.

Bibliografia

1. Âspers Karl., Smysl i prednaznačenie istorii/ K. Âspers; per. s nem., Moskva, 1994. (К. Ясперс, Смысл и предназначение истории / К. Ясперс; пер. с нем. – 2 изд. – М. : Республика, 1994. – С. 32-37, 76-84).

¹⁸⁷ V. N. Toporov, *Prostranstvo i tekst, w: tegoz Tekst: semantika i struktura.* – М. 1983, p 271, Tryb dostępu: http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacertext.htm.

2. Babenko Lûdmila. G., Kazarin Ūrij.V. Lingvističeskij analiz hudožestvennogo teksta. Teoriâ i praktika, Moskva, 2003. (Л. Г. Бабенко, Ю.В. Казарин, Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика, Москва, 2003.)
3. Bahtin Mihail. M., Èpos i roman (O metodologii issledovaniâ romana), w: M. Bahtin, Voprosy literatury i èstetiki. Issledovaniâ raznyh let, Moskva, 1975. (М. М. Бахтин, Эпос и роман (О методологии исследования романа)/Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 447-483).
4. Bahtin Mihail. M., Formy vremeni i hronotopa v romane: očerki po istoričeskoj poètike, w: M. Bahtin, Voprosy literatury i èstetiki. Issledovaniâ raznyh let, Moskva, 1975. (М. М. Бахтин, Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407)
5. Bahtin Mihail. M., Formy vremeni i hronotopa v romane, w: M. M. Bahtin, Literaturno–kritičeskie stat'i, Moskva, 1986. (М.М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе// Бахтин М. М. Литературно–критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 121–290).
6. Balcerzan Edward., Przestrzenie tekstu a teksty przestrzeni, Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 3-17, Tryb dostępu: http://bazhum.muzhp.pl/media//files//Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1980-t71-n4-s3-17.pdf. [Dostęp: 21.03.2019].
7. Borev Ūrij. B., Hronotop, w: Ū. B. Borev, Èstetika. Teoriâ literatury: èncikloped. slovar'terminov, Moskva, 2003. (Ю. Б. Боров, Хронотоп // Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопед. словарь терминов. – М.: Астрель, АСТ, 2003. – С. 507).
8. Černuhina Inna., Èlementy organizacii hudožestvennogo prozaičeskogo teksta Voronež, 1984. (Инна Чернухина, Элементы организации художественного прозаического текста / И. Я. Чернухина. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984, 115 с.).
9. Edinstvo mesta vremeni i dejstvij: sb. Statej, Tryb dostępu: http://www.superlib.org.ru/psychology/time_and_place.phtml (Единство места времени и действий: сб. статей. – Режим доступа: http://www.superlib.org.ru/psychology/time_and_place.phtml).
10. Eliade Mircea, Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.
11. Gęsina Tomasz, Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonesans, „Postscriptum Polonistyczne”, 2016 nr 1 (17), s.167-178.
12. Głowiński Michał., Mity przebrane – Kraków 1990. Wydawnictwo Literackie, ss. 242.
13. Głowiński Michał., Labirynt, przestrzeń obcości, w: tenże, Mity przebrane, Kraków 1994.
14. Grûnbaum Adolf., Filozofskie problemy prostranstva ivremeni, Tryb dostępu: <http://humanities.edu.ru/db/msg/26448>. (А. Грюнбаум, Философские проблемы пространства и времени /А. Грюнбаум. – Режим доступа: <http://humanities.edu.ru/db/msg/26448>). [Dostęp: 21.03.2019].
15. Kastaneda Carlos. Iskusstvo snovideniâ. Aktivnaâ storonabeskonečnosti. Koleso vremeni. Sobranie sočinenij v pâti tomah. Tom 5, Moskva, 2006. (К. Кастанеда. Искусство сновидения. Активная сторона бесконечности. Колесо времени. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. – М.: «София», 2006., с. 42).

16. Lotman Ūrij. M., Dekabrist v povsednevnoj žizni :(bytovoe povedenie kak istoriko-psihologičeskaâ kategorija), w: Literaturnoe nasledie dekabristov : sb. / podred. V. G. Bazanova, V. Ė. Vacuro, Leningrad, 1975, Tryb dostępu: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM>. (Ю. М. Лотман, Декабрист в повседневной жизни : (бытовое поведение как историко-психологическая категория) / Ю. М. Лотман // Литературное наследие декабристов : сб. / под ред. В. Г. Базанова, В. Э. Вацуро. – Л. : Наука, 1975. – С. 25-74. – Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM>). [Dostę: 21.03.2019].

17. Lotman Ūrij. M., Sûžetnoe prostranstvorusskogo romana XIX stoletia, w: V škole poëtičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol', Moskva, 1988, Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>. (Ю. М. Лотман- а, Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 325-348. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>). [Dostę: 21.03.2019].

18. Lotman Ūrij. M., Hudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolâ, w: V škole poëtičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol', Moskva, 1988, Tryb dostępu: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>. (Ю. М. Лотман-б, Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/russpace.htm>). [Dostę: 21.03.2019].

19. Lotman Ūrij. M., Struktura hudožestvennogo teksta, w: tegož Ob iskusstve., Sankt-Peterburg, 1998. (Ю.М. Лотман, Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285).

20. Markiewicz Henryk, «Wymiary dzieła literackiego», Kraków-Wrocław 1984.

21. Nikitina Irina P., Tema hudožestvennogoprostranstva v sovremennoj filosofii iskusstva, Tryb dostępu: <http://humanities.edu.ru/db/msg/46567>ю (И. П. Никитина, Тема художественного пространства в современной философии искусства / И. П. Никитина. – Режим доступа: <http://humanities.edu.ru/db/msg/46567>). [Dostę: 21.03.2019].

22. Prostranstvo, w: Rudnev Vadim. Slovar' kul'tury XX v, Tryb dostępu: <http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b241.htm>. (Пространство // Руднев В. Словарь культуры XX в. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b241.htm>). [Dostę: 21.03.2019].

23. Przestrzeń i literatura, red. Janusz Sławiński, Alekszndra Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

24. Toporov Vladimir. N., Prostranstvo i tekst, w: tegož Tekst: semantika i struktura. – М. 1983, pp.227-284, Tryb dostępu: http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacetext.htm (В. Н. Топоров, Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227-284. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacetext.htm). [Dostę: 21.03.2019].

25. Torop Peeter. H., Hronotop , w: Slovar'terminologii tartusko-moskovskoj semiotičeskoj školy sost. Ā. Levčenko ; pod ruk. I. A.Černova, Tryb dostępu: <http://diction.chat.ru/xronotop.html>. (П. Х. Тороп, Хронотоп / П. Х. Тороп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / сост. Я. Левченко ; под рук. И. А.Чернова. – Режим доступа: <http://diction.chat.ru/xronotop.html>). [Dostę: 21.03.2019].

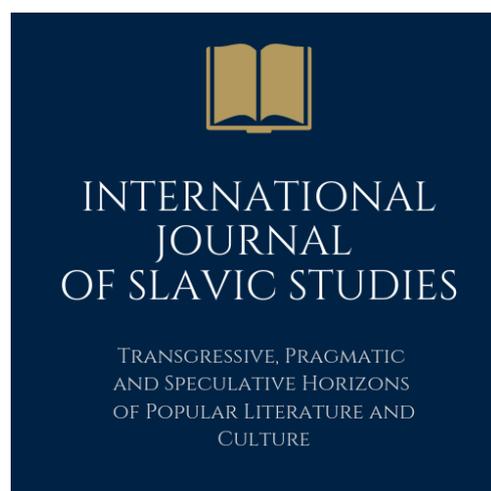
26. Špengler Oswald, Zakat Evropy. T.1., Moskva, 1993. (О. Шпенглер, Закат Европы. Т.1. М., 1993. С. 416).

27. Vremâ, w: Stepanov Ūrij. S. Konstanty : slovar' russkojkul'tury, Moskva, 2001. (Время // Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры. - 2-е изд., испр. и доп. – М. : Акад. Проект, 2001. - С. 248-268).

28. Vremâ, w: Dejavu: ènciklopediâ kul'tur. Tryb dostępu: <http://ec-dejavu.ru/t/Time.html>. (Время //Dejavu: энциклопедия культур. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/t/Time.html>). [Dostęp: 21.03.2019].

Олена Павлова

Olena Pavlova
 Taras Shevchenko National University
 of Kyiv, (Ukraine)
 invinover19@gmail.com
 ORCID: [0000-0002-0593-1336](https://orcid.org/0000-0002-0593-1336)
<https://doi.org/10.34768/q8ep-6y13>



Nr: 1 (2019)
 ISSN (on line)

Interaction specifics of political and comic in popular culture

Specyfika interakcji polityki i komiksu w kulturze popularnej

Abstract

The study is devoted to the analysis of the interaction of the comic and political in the logic of the popular culture organization. The latter is defined as a form of de-differentiation of mass and elite cultures. It differs from the democratic foundations of Antiquity, where the political needed forms of critical comedy under circumstances of the external institutions absence for self-correction. In the same way, the postmodern situation in the conditions of de-differentiation of all forms of culture gives populism as a new form of political and comic interaction in the conditions of the crisis of the Modernity basic institutions.

Postmodern synthesis of political comic and administration of horror testifies to a de-differentiation in popular culture, and is a symbol of the end of the social. The horror of the total chaos of personified corruption highlights the ironic evidence of their political scheme and the comic populism of their representations. Unlike the comic of Antiquity, where theatrical satire was a way of social criticism of political leaders, and, consequently, a way of increasing meaning, the comic populism of post-modernity is a way of concealing the disappearance of meaning. Although both historical versions of the interaction of political and comic work in the logic of the sign and dominant of popular culture in these periods.

Keywords: comic, political, popular culture, de-differentiation, populism, post-modern

Słowa kluczowe: komiks, polityka, kultura popularna, de-różnicowanie, populizm, postmodernizm

The problem of cultural practices organization is the basic in the contemporary humanitarian discourse. Even sociology, through turning to the problems of everyday life and material, goes into the field of sociology of culture and even "cultural sociology"¹⁸⁸ (M. Lamont). An important step in this way, in our opinion, was the works of the British researcher S. Lash¹⁸⁹. It demonstrates the logic of the relationship between the degree of cultural differentiation and the signification mod. This concept is the basic methodological orientation of our research.

The first historical form of feeling unity was a total non-differentiation of horror and pleasure such as a fascination. In this context, the emergence of laughter can be considered as an indicator of a degree of differentiation, as the contemporary researchers of animal psychology pointed out. The beast's grin, which was a symptom of intimidation, through disappearance of danger and humanization of emotions marked with the state of relief and detente therefore, turns into laughter.

The complex form of syncretism with a certain shift towards a slight differentiation, is described by modern scholars in such terms as "festive laughter"¹⁹⁰, "pre-comical laughter"¹⁹¹ (O. Freidenberg), "ritual laughter"¹⁹² (V. Propp) (interesting in this context the fact that all the proposed terms were formulated by Russian researchers in the mid-twentieth century, which was the period of dynamic and complex). At the same time, the totality of the aesthetic experience in the situation of hierofany corresponded with the "liberation from a hindrance to the vital force"¹⁹³, "bliss"¹⁹⁴ (in the words of G. Hegel) and at the same time contains the potential for rebirth and regeneration. The ritual involved the unity of meaning in the dynamics of various signs. Russian structuralist V. Propp defined and analyzed forms «the comic of similarity» and «the comic of difference» such as "comic of food", "comic of drinking", "comic of intoxication", "comic of the body", "comic of the smell"¹⁹⁵. Here, various signifiers of a funny acted as a common attribute of the ritual of

¹⁸⁸ .: M. Lamont, 'L. Evenot, *Rethinking Comparative Cultural Sociology*. Cambridge, University Press, 2000.

¹⁸⁹ See.: S. Lash, *The Sociology of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2013.

¹⁹⁰ See.: M. Bakhtin, *Rabelais and His World*. Indiana University Press Bloomington, 1984. p. 12.

¹⁹¹ See.: O. Freidenberg, *The Myth and Literature of Antiquity*. Moscow: Eastern literature, 1998. p. 68.

¹⁹² See.: V. Propp, *On the Comic and Laughter*. University of Toronto Press, 2009. p. 131.

¹⁹³ See.: I. Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 154.

¹⁹⁴ See.: W. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Volume II. Oxford University Press, 19750. p. 1200.

¹⁹⁵ See.: V. Propp, *On the Comic and Laughter*. University of Toronto Press, 2009. p. 36.

maintaining fertility, which became the basis for the Neolithic. Metaphorical archaic culture demonstrated the common sense in the process of diversifying the signifiers.

Consequently, the signification mod of symbolism is carried out through the similarity of signifiers, but with the possibility of a certain semantic shift. Ontological unity of cultural practices (production - consumption - pleasure) couldn't be carried out directly in the process of its own differentiation, and therefore required a new medium and the reorganization of the signifiers order in new cultural practices according to the logic of the medium itself. The separation of the comic effect could serve as a rate of the gap between the sacred and the profane, the signified and the signifier, the subject and the object.

The differentiation between the sacred and the profane had its extension in the following forms of distinction of the subject-object opposition, in particular, in the emergence of "ridiculous laughter"¹⁹⁶ (V. Propp). The latter is laughable in the narrow sense of the term, according to M. Rumina¹⁹⁷. Ridiculous laughter necessarily has a certain object of mocking, ridiculing. The next step in the process of differentiation was actually the comic.

The Ancient Greek comedy as democracy self-regulation

An integral part of this process was the emergence of art as a secular form of sacred and, accordingly, comic as an artistic form of the laughable. The Comic as an embodiment of ridiculous laughter had its object of embodiment and certain mimetic techniques of its realization (comic similarity, comic of double characters). Comic situation as a unit of analysis meant "the presence of components unity that could not be separated"¹⁹⁸ (M. Ryumina), but at the same time certain situation (in particular, comic) became possible only as a profanation of the ritual totality. Comic situation was the rate of the sign discreteness that fell from the unity of the sacred action in measure of profanization. In the process of religion emerging, the sacred content became a serious and a sublime, and laughter became profaned (not without de-differentiations, of course). Comic as a profanation form of laughable tended to private, mundane and daily. But at the same time, the aesthetic potential of mimesis preserved the signification mod of symbolism, where various signifiers pointed to the unity and sacredness of sense. However, the mimesis as the meaning of the

¹⁹⁶ See.: V. Propp, *On the Comic and Laughter*. University of Toronto Press, 2009. p. 11.

¹⁹⁷ See.: M. Rumina, *Aesthetics of laughter: Laughter as a virtual reality*. Moscow, Librokom Press. 2010. p. 320.

¹⁹⁸ See.: M. Rumina, *Aesthetics of laughter: Laughter as a virtual reality*. Moscow, Librokom Press. 2010. p. 81.

ritual likening to the divine in measure of profane transformed into an artistic method, the means.

If the sacred totality did not require external similarity due to the similarity of signifiers (for example, architecture as the embodiment of the structure of the world order), the comical situation then necessarily anticipated some measure of similarity. Thus, the logic of imagery began to form, where the presence of the referent became obligatory attribute. Consequently, comic mimesis was separated from the hierophany manifestation of archaic culture. The prophan revealed the similarity of the signifiers emphasizing the shift of meaning, its growth in the logic of social criticism and the politicization of social action. The heirophany represented a dynamics of signifiers, the row of which revealed the common sacredness of the world. Diversification of meaning emphasized the external similarity of signifiers in the reduction of inviolability of the authority of the common good. Thus, the signification mod of symbolism was replaced by the sign dominant.

Comic mimesis was not only a way of deforming and profaning sacred, but at the same time contained the potential for its regeneration and purification, catharsis in new artistic way. «But the comical rests as such throughout on contradictory contrasts both between aims in themselves and also between their objects and the accidents of character and external circumstances, and therefore the comic action requires a solution almost more stringently than a tragic one does. In a comic action the contradiction between what is absolutely true and its realization in individuals is posed more profoundly»¹⁹⁹, – wrote G. Hegel.

Therefore, satire in Antiquity was the first and foremost political phenomena of city-state and had not only a descriptive, but also a perlocative task (therefore the generalization of characters in comedies after Aristophanes testified to the superiority of artistic content over the political one). The absence of a clear distinction in premodern political structures, that was, a clear differentiation between legislative and executive judicial powers, contributed to such a form of collective reflection as an antique theater and its comic form of critique of atypicalness and wrongness of social action. No wonder Aristotle formulates the classification of the right and wrong states. Where cultural practices of the ritual could not cope with the chaos of social deviations, new ordering forms of cultural experience came. G. Hegel wrote: ««the comical as such implies an infinite light-heartedness and

¹⁹⁹ See.: W. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Volume II. Oxford University Press, 19750. p. 1200.

confidence felt by someone raised altogether above his own inner contradiction and not bitter or miserable in it at all: this is the bliss and ease of a man who, being sure of himself, can bear the frustration of his aims and achievements»²⁰⁰.

The theater was for the ancient culture to replace the integrity of the ritual and turned it into a spectacle that had already been fixed in the etymology of the term. This meant that most of the participants in the theatrical action turned into immovable spectators. Thus, there was an opportunity if not perspective, but constant point of view, decoration and dramatic text, fragments of which we can examine and read nowadays.

The similarity of comic signifiers emphasized the difference in contexts and, accordingly, signified which were the derivatives. The multiplicity of contexts suggested common signifiers pointing to each other. Thus, cultural phenomena began to work in the logic of sign. The degree of similarity between signifiers in the signification mod of a sign is much higher than in symbol, but less than in requirements for the organization of the image.

The Comic Populism in a de-differentiation situation

Modern as an extreme degree of differentiation cultivated the artistic form of irony as a reflexive distance from all the trivialities of everyday life. «So also was its contrary, aesthetic distance, which does not consist in the ecstatic contemplation of the beautiful and thereby work mischievously to conceal the social underpinnings of art and dispense with concrete action in the 'outside' world. Instead, it was first used to refer to the suspension of a determinable relation between the artist's intention, a performance in some place reserved for art, and the spectator's gaze and state of the community. This is, after all, what 'critique' means: separation»²⁰¹ – wrote Jacques Rancière. Accordingly, the autonomy of art represented in the absolutisation of the logic of the image and accordingly signification mod. The postmodern tendency towards the de-differentiation of all cultural forms regenerating the "trans-aestheticization", in the formulation of J. Baudrillard, reveals "the conspiracy of art" in this way and hence the mimetic origins and modernist and postmodernist signification mods of comic.

The Trickster character of many political figures in postmodern politics becomes obvious and is not limited to a single national framework. In particular, it becomes apparent

²⁰⁰ See.: W. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Volume II. Oxford University Press, 19750. p. 1200.

²⁰¹ See.: J. Rancière, *Disensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum, 2010. p. 137.

in the situation of de-differentiation of the executive, legislative and judicial powers and even media-power. In particular, the contemporary corruption dominant in politics corresponds to the non-modern stage of the anomie, that is, a deviation from the norm, which can be reversed under a certain algorithm of sanctions and legal decisions. This state of affairs suggests that the corruption chaos of the system become a new «system» of chaos and produces an according way of signifiers organizing. Numerous reforms of the law-enforcement system and other anti-corruption measures designed to bring the Ukrainian society to a normal state of affairs, testify to the failure of any.

The other side of the successful strategy absence of a legal stabilization, which was typical of the high modernity, is the decline in the growth of political ideas. The symptom of this state of affairs is the lack of ideological fullness of political slogans, but only the existence of the names of politicians who repeat the mantra of corruption exorcism and appeals for the observance of the democracy values. However, the instrumental nature of their using serves to draw attention to the implementation of their "fifteen minutes of fame", in order to timely attract attention during the election period. Electorate knows the price of spells, but besides them there are no options in the situation of post-democracy. Therefore, it remains to vote for who is the best in performing the ritual of promises. Behavior becomes not political, but magical, however now it is not about raining, but the returning to the dyeing out welfare state.

Infinite repetition of phrases, which have become ritual, but also rhetorical, becomes the dominant way of signifiers organizing and gets comical meaning. This regeneration of the comic of doubling characters (as well as tripling, and so on to infinity), as well as comic similarity has happen. The similarity of all exhortations to pre-election programs excludes any basic of the principle of identification. «Carnavalesque travesty»²⁰² dominates. Comical seriousness is an ambivalent to serious comedy.

But at the same time, documentary accuracy of contemporary political discourse substitutes cause-effect relationships that can be reflected. Modern political tends to be unconscious consciously. In comparison with the theatrical satire of the Antiquity, it is characterized by reversal tendency to the disappearance of meaning, and, consequently, by the significance diminution of the relations of the signifiers and the signifieds, and therefore, by the emphasizing the relationships of signifiers. Numerous media replicate populist

²⁰² See.: M. Bakhtin, *Rabelais and His World*. Indiana University Press Bloomington, 1984. p. 14.

rhetoric and allow it to function in different contexts. Thus, the comic effect of the latter is generated. The collage-organization of media hyperbolizes the disappearance of meaning, which also works to eliminate the claim to the norm and increase the comic effect.

If in the unity of hierophany the language as a sign structure hadn't had autonomy in relation to the crucible of cultural practice, in theatrical satire the similarity of the signifiers emphasized the contrast with the various contexts, thus the sign structure of the comic situation dominated under other ways of interpreting discourse. This thing repeats under the postmodern circumstances of reducing the meaning of discursive practices.. In the presence of a civil society, the interpretation and play of the signifier and the signified had a dominant meaning, that is, the predominant dynamic of meaning having influenced the organization of signifiers. In the logic of de-differentiation the reverse tendency prevails.

Discursive practices from the sphere of the text in a postmodern situation are displaced in a visual series, as R. Barthes' s "rhetoric of the image"²⁰³ already showed. The idea differs from the media content as a camel from the trade route. The design of a certain content in the structure of images retains although the possibility and even conflict of interpretations, however the multi-vectoriness of interoperating is reduced. So, with the comical seriousness of the usual politicians and their pseudo-alternatives, the alternative of a frankly comic character in a political event accumulates the meaning of potential protest and, at the same time, the ways of its frittering, but not an alternative to the growth of meaning as such.

Printed signs become a companion to the picture with a categorical requirement to reduce the number of letters. There are too much letters - the classic formulation. The inscription is compressed to the size of the comment, SMS. Thus, not only the sense changes, but the meaning is superseded. Appeal to the exaggeration of emotions is a logical result of the absence of semantic shifts in the political sphere. However, these are emotions, but not feelings. A claim of the comic to the logic of the sign, that is, on the game of the signifier and the signified, turns into a pastiche, that is, to ironic indifference without a claim to the norm. Deviations of deviations make total chaos. Such an intense dynamics of images causes not having time to give birth for reflexing the meaning. A similar situation is characterized by J. Baudrillard: «Thus, there's no more passion in politics. There's only an

²⁰³ See.: R. Barthes, *Rhetoric of the Image*. New York: Hill and Wang, Noonday, 1977. p. 70-74.

apathy, and one on the other side to play on words—a compassion»²⁰⁴. French thinker said that «Reality, in general, is too obvious to be true»²⁰⁵. The indifference of the pastiche is the most obvious guideline of post-modernity and its hyper-realism. It makes everything so transparent in the vision mode of obviousness, which thus leads to the hope that not everything can be so one-dimensional in this polyfunctional world.

Comic tricks can be used by certain politicians with the purpose of discrediting their opponents during the election. Then, breaking out of the context of separated statements and images. The absolutisation of subtexts again forces political imagery to work in the logic of signs. But in the absence of political ideas, the exchange of signs highlights the intensification of the circulation of signifiers. So, instead of criticizing the political program (under circumstance of their absence at both "opponents") one side creates a photo-shopping on another one. In response, ten of them have appeared. The other sides are responding to the first series that numbers of photo-shopping are growing up and increase the pseudo-political swamp at the whole. The circulation of comically organized signifiers imitates the availability of meaning and political communication.

Hyperrealism of the information age is drowning and dissolving discrete signs in the waves of media-flows. «We need very serious media strategies to ensure that a single wave of broadcasting has a fairly elucidation and stability. The predominant role here, first of all, plays not the successful role of a separate performance, but the ability to hold it on the apex. Therefore, the particular comic situation is not significant in the shadow of ironic obviousness. Only flow of information and entertainment with a comical formation signifiers can be successful.

At the same time, the superficial effect of populism (which means “democracy that avenges its own failure”²⁰⁶) is intended to conceal the deep horror of everyday life. Thus, the administration of horror²⁰⁷ (P. Virillo) and comic populism, which is the reverse side of the latter, are two factors in the dynamics of signifiers in the political sphere. The total loss of criticism and the claim to illusory nature is an indicator not only of the artistic sphere, but also of political importance, and therefore the question remains to J. Baudrillard’s question to the political sphere:

²⁰⁴ See.: J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art*. London: The MIT Press, Cobridge, 2005. p. 149.

²⁰⁵ See.: J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art*. London: The MIT Press, Cobridge, 2005. p. 167.

²⁰⁶ See.: J. –L. Nancy, *Populism, Democracy, and Neofascism: Two Essays*. 2019.

²⁰⁷ See.: P. Virillo, *The Administration of Fear*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

At the same time, the superficial effect of populism is intended to conceal the deep horror of everyday life. Thus, the administration of horror (P. Virillo) and populist comicism, which is the reverse side of the latter, are two factors in the dynamics of signs in political sphere. The total loss of criticism and the pretension to illusory resolution of contradiction is an indicator not only of the artistic sphere, but also of political one, and therefore the Baudrillard's statement remains to the political sphere: «Images Where There is Nothing to See. There lies the dilemma: either simulation is ineliminable, there is no going beyond simulation, it is no longer even an event, it is our absolute banality, it is an everyday obscenity, we are in terminal nihilism, and are preparing ourselves for a mindless repetition of all the forms of our culture, waiting for an unpredictable event – but where would it come from? Or there is an art of simulation, an ironic quality that resuscitates the appearances of the world each time to destroy them. Otherwise art would do nothing more, as it often does today, than work over its own corpse»²⁰⁸. This Baudrillard's statement is osculant to the joke: ninety-eight percent of Russian telephone conversations do not contain important information, according to the FSB.

In general, it suggests that politics and art (and other autonomous spheres of culture and social institutions) having lost their specificity and autonomy, dissolve in the crucible of non-differentiated cultural practices, where the transformation of some forms into the others has the character of the populism and Trickster's mischief, rather than the pathos of struggle for the value of a high culture.

This analysis is just an attempt to outline correlations between the political and the comic and their link with the signification mod in historical perspective. Separating ridiculous laughter was one of the primary ways to capture an object through the separation of comic situations. Differentiation of sacred and profane led to the artistic design of the comic in the ancient drama. It was a form of correction of the political in the absence of organizational means.

Postmodern synthesis of political comic and administration of horror testifies to a de-differentiation in popular culture, and is a symbol of the end of the social. The horror of the total chaos of personified corruption highlights the ironic evidence of their political scheme and the comic populism of their representations. Unlike the comic of Antiquity, where

²⁰⁸ See.: J. Baudrillard, *The Conspiracy of Art*. London: The MIT Press, Cambridge, 2005. p. 118.

theatrical satire was a way of social criticism of political leaders, and, consequently, a way of increasing meaning, the comic populism of post-modernity is a way of concealing the disappearance of meaning. Although both historical versions of the interaction of political and comic work in the logic of the sign and dominant of popular culture in these periods.

Bibliografia:

Barthes, Roland. *Rhetoric of the Image*. New York Hill and Wang, Noonday, 1977, <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf> [access: 2.06.2018].

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana University Press Bloomington, 1984

Baudrillard, Jean. *The Conspiracy of Art*. London The MIT Press, Cambridge, 2005

Freidenberg, Olga. *The Myth and Literature of Antiquity*. Moscow Eastern literature, 1998

Hegel, Wilhelm Friedrich Hegel. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Volume II. Oxford University Press, 1975

Kant, Immanuel. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Cambridge Cambridge University Press, 2006

Lamont, `ele Michele and `Evenot, Laurent. *Rethinking Comparative Cultural Sociology*. Cambridge University Press, 2000, <https://pdfs.semanticscholar.org/4f20/13017c94cd14498cfb8b626f76705b530abe.pdf> [access: 4.03.2019].

Lash, Scott. *The Sociology of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2013

Nancy, Jean-Luc. *Populism, Democracy, and Neofascism: Two Essays*. 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/populism-democracy-and-neofascism-two-essays/?fbclid=IwAR1HDrE47AVL3-q7J0T4JvK3dvl5EcVQ0NDmwigxPua5zhCtv-POT8u4hHs#!> [access: 19.04.2019]

Propp, Vladimir. *On the Comic and Laughter*. University of Toronto Press, 2009

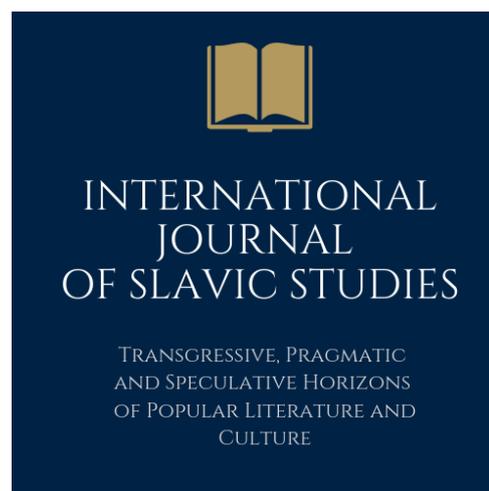
Rancière, Jacques *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum, 2010

Rumina, Marina. *Aesthetics of laughter: Laughter as a virtual reality*. Moscow Librokom Press. 2010

Virillo P. *The Administration of Fear*. Los Angeles Semiotext(e), 2007

Сергей Легеза
Sergej Legeza

Днепропетровский национальный университет им. Олеса
 Гончара, Днепр (Украина)
 slegesa@gmail.com
 ORCID: 0000-0003-3767-5848
<https://doi.org/10.34768/j8a5-d484>



Nr: 1 (2019)
 ISSN (on line)

(Не)Пересекая рубежи: читатель на пограничье смыслов
(Not) Crossing Borders: Reader on the Borderland of Meanings

Abstract

The article discusses the transformation of the Other's concept in Post-Soviet popular culture, as well as the transformation of perception of "Self" and "Other" due to the emergence of real (state) and cultural borders and demarcations, which appear during the reader-text interaction. The paper explores such novels as M. Galina's "Autochthony" and "The Little Glusha", and V. Arenev's "Gunpowder of the Dragon Bones", to identify the types of the reader's comprehension. The readers, in their turn, are divided into groups, which identify "Self" and "Other" in accordance with the division, represented in the novels. The author of the paper explores the version of the time gap (the comprehension of M. Galina's "The Little Glusha"), as well as the different comprehension of the above-mentioned concepts by Russian and Ukrainian readers, regarding the social and cultural distances between these countries. The presented study explains the awareness of the Other's concept, as well as recognition of Self, which is represented from the outside of the actual cultural tradition.

Keywords: popular culture, borderland, the "Other" figure, post-soviet fantastic literature, reader-text interaction, semiotics of text

Ключевые слова: массовая культура, граница, фигура Другого/Чужого, постсоветская фантастика, позиция читателя, семиотика текста

Контактируя с Другим: базовые условности

Учитывая особенности существования и развития фантастики, было бы вполне справедливым говорить, что тема Контакта – одна из преимущественных для этого направления популярной культуры²⁰⁹. Более того, тема Контакта в рамках

²⁰⁹ Совершенно, например, в рамках логики Дарко Сувина, маркирующего научную фантастику как литературу "познавательной оужденности" (cognitive estrangement), а фэнтези (наряду с мифом и

европоцентричной литературы всегда оказывалась инвариантом более обширной темы, связанной с презентацией и аналитикой фигуры Другого. Совмещение наблюдения за поведением Другого (Чужого) и тематизации (не)возможности Контакта (причем – в широком спектре, от "понимания" до "взаимодействия") можно отметить уже в тексте, который в истории жанра часто рассматривают одним из краеугольных его камней – в романе *Франкенштейн, или Современный Прометей* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*) М. Шелли (1818).

Исследование этих тем – проблемы Контакта и фигуры Другого – вполне тяготеет к двум традиционным стратегиям: с одной стороны, речь о понимании условий и условностей (социальных, культурных, даже политических²¹⁰), которые влияют на формуляр устойчивого символа/сюжета/образа, актуального для фантастики. С другой – не менее важным оказывается определенная динамика в восприятии (и, что тоже важно, в использовании) определенного стаффжа авторами следующих поколений.

По сути, взаимодействие между такого рода "синхронией" и "диахронией" в исследованиях формульного набора популярной культуры очерчивает и общую схему существования этой последней. Существование формульной культуры невозможно без совокупности клишированных элементов, которые одновременно формируют устойчивые рамки жанра (понимаемые и в качестве "канона", и в качестве интерпретативного набора, который должен быть усвоен потенциальным читателем при переходе к его, читателя, условной "компетентности") – и создает механизм развития, подвижек в нем.

Когда же мы говорим о формировании – и об изменении – проблемы Контакта в пространстве фантастики, мы с неизбежностью оказываемся среди порождающих контекстов, что, в свою очередь, позволяет фиксировать сложные системы связей между реальностью автора – и усвоенным им культурным опытом. Однако, не менее важной тут становится и фигура читателя (поскольку, в рамках установки, вполне устойчивой со времен возникновения семиотического анализа, существование произведения массовой культуры с неизбежностью учитывает и вариативный ряд,

фольклором) – как "некогнитивной очужденности" (noncognitive estrangement); zob. [BRODERICK 1995]; [SHIPREY 2005]

²¹⁰ Не забывая, например, что *Машина времени* (*The Time Machine*) Г. Уэллса (1895) – классика фантастического романа – прочитывалась (и писалась, что немаловажно) для современников как политический памфлет на социалистические учения того времени.

возникающий при про- и пере-читывании его; "читатель вчитывает смыслы" – вполне устойчивая исследовательская позиция и на сегодняшний день²¹¹). Например, обращает на себя внимание долгая традиция амбивалентного восприятия проблемы Контакта в жанровой литературе (и в фантастике в частности): по сути, до середины XX века большая часть нарративов о контакте с иными цивилизациями подавались в отчетливо "зеркальных" формах колониального дискурса. "Другой" мог рассматриваться как экзотическая, но проигрывающая евроатлантическим цивилизационным проектам форма культурного существования (таков, например, чуть ли не весь корпус приключенческо-фантастических романов Э.Р. Берроуза – и тех, где столкновение с подобного рода "низшей экзотикой" происходит в рамках земной культуры, как, например, в историях о Тарзане, так и тех, где контакт с "проигрывающим Другим" перенесен за пределы Земли – в "марсианских" либо "венерианских" его романах)²¹².

Одновременно, столкновение европейцев с цивилизациями, сопоставимыми – а то и обгоняющими их по развитию, описывалось в той же логике колониального дискурса, но с измененным знаком: от марсиан *Войны миров* (*The War of the Worlds*) Г. Уэллса (1898) до агрессивных инопланетян Р. Хайнлайна в *Кукловодах* (*The Puppet Masters*) (1951), романа времен социальных неврозозов первого пика "холодной войны", Другой реализует два главных проекта по отношению к землянам: контроль или уничтожение²¹³.

Дальнейшие изменения западного взгляда на проблему – это путь второй половины XX века: от постколониального мира как своеобразного зеркала для европоцентричной традиции (характернейшим примером тут кажется творчество У. Ле Гуин, раз за разом возвращающейся к идее "один человек – контакт, двое – уже вторжение" и охотно использующей антропологический материал уже не для экзотичности образов, но для создания культурной полифонии). Конечной точкой – уже

²¹¹ Zob. [ЕКО 2005]

²¹² Но и в противоположном идеологическом лагере, в пространстве становящегося советского фантастико-приключенческого романа, эта же схема возникала с тем же завидным постоянством: достаточно упомянуть классический роман А. Толстого *Аэлита* (1923).

²¹³ Слом, который произошел в представлениях о Контакте, хорошо виден во внутренних переключках между классическим рассказом М. Лейнстера *Первый контакт* (*First Contact*) (1945) и инспирированным им текстом И. Ефремова *Сердце Змеи* (1959), где позиция автора времен Второй мировой (Контакт невозможен, поскольку мы не можем доверять Другому) сменяется установкой на принципиальную первичность контакта даже у цивилизаций, которые не могут осуществить его физически.

для нашего времени – становится проблематизация идеи постчеловечества и трансгуманизма, а как частные (и при этом находящиеся в реальности "здесь-и-сейчас") случаи – возникновение анклавов Другого в пространстве актуальной для нас цивилизации (от изменения отношений к аутистам до социальной активности квир-сообществ)²¹⁴. Характерным образом изменения этой же проблематики на постсоветском – и особенно в российском – культурном пространстве шли противоположным путем. С конца 1950-х, со времени начала активного творчества И. Ефремова, А. и Б. Стругацких и других базовых для советской фантастики писателей, можно говорить – как и в случае с англоязычной фантастикой – об определенной либерализацией идей и решений, которые этими авторами предлагались (от уже упомянутого *Сердца Змеи* И. Ефремова (1959) до двух последних романов А. и Б. Стругацких о Мире Полдня *Жук в муравейнике* (1980) и *Волны гасят ветер* (1985)). Однако через два с половиной десятилетия после конца Советского Союза совершенно явственным становится переход к охранительным идеям у большинства современных российских авторов. Совершенно, на мой взгляд, представительным вариантом, отображающим такого рода тенденции, является цикл В. Панова *Герметикон* (2011 – 2014): он одновременно проимперский и ксенофобский; это текст, где этические характеристики присущи человеку исключительно на уровне "крови", а чуждость (враждебная при том) представлена как этническая характеристика.

Граница как культурный трип: постсоветская реальность

Оборотной стороной Контакта всегда является проблема Границы (поскольку ничто не делает точку взаимодействия настолько явственной, как возможность увидеть линию, отделяющую "меня" от "Другого"). В принципе, в исследованиях массовой культуры проблема границы относится ко вполне привычным: как в смысле аналитики того, что разделяет объект и субъект познания, так и того, что соединяет "свое" и "чужое" в пространство взаимодействия. Однако в рамках рассматриваемой темы "граница" из яркой и многомерной метафоры становится еще и элементом социокультурной реальности, поскольку наблюдение за постсоветским пространством

²¹⁴ Четкости эта вот тенденция проникновения Другого, меняющего сами координаты нашего тут-и-сейчас, могло бы быть творчество П. Уоттса, раз за разом поднимающего тему "странных завтра" в своих романах. Более широко эта тенденция хорошо просматривается в тематике популярных сериалов последнего десятилетия, где тема контактов со "странным другим" становится, кажется, базовой (от *Dexter* до *The Big Bang Theory* или *Sense8* братьев/сестер Вачовски).

и за массовой культурой, развивающейся на этой территории, позволяет сделать ряд важных, по моему мнению, замечаний.

Во-первых, достаточно значимым является наличие на постсоветском пространстве ряда вариантов отношения к границе "своего" и "чужого" (где эти границы воплощены и в буквальных официальных разделах между государствами, и имеют отношение к дистанциям между национальными потребителями массовой культуры). В частности, речь о процессах "присвоения чужого", о продвижении "наших" культурных стереотипизаций на территорию "другого": тут экспансионистская агрессивность российской культуры оказывается в силу ряда причин наибольшей.

Следует помнить и о том, что в Украине, например, еще недавно русскоязычный и российский сектора массовой культуры²¹⁵ выполняли роль доминантных. С одной стороны, финансовые возможности и демпинговая политика российских издательств приводили к широкой экспансии русскоязычной культурной продукции на украинский потребительский рынок (особенно в условиях, когда украинские издательства оказывались не готовы не просто к конкуренции – но к выстраиванию более-менее вразумительной политики в отношении массовой культуры вообще²¹⁶). С другой – невнятность политики украинских издательств относительно работы с украиноязычными секторами массовой литературы оставалась фактором торможения любых попыток хотя бы заявить о стремлении к паритетности.

Однако, несмотря на неравномерность поля освоения "своего" (и присвоения "чужого" – что долгое время воспринималось как норма для российского "старшего брата"), здесь постепенно складываются и достаточно четкие "ограничивания" чужого – как на уровне авторских позиций, так и со стороны освоения этих идей аудиторией.

²¹⁵ Необходимость различия "российской" и "русскоязычной" массовой культуры объясняется определенной разницей, которая существовала между авторами-украинцами, пишущими на русском, и российскими авторами; разница эта первоначально касалась почти исключительно тематизаций произведений и культурного бэкграунда, однако на сегодняшний день – соотносится и с идеологическими посылами создаваемых текстов.

²¹⁶ Например, только несколько последних лет число изданных в Украине книг, которые можно отнести к фантастике, стало достигать больше ста наименований ежегодно (включая и переиздания, что немаловажно для такого рода подсчетов); в условиях, когда русскоязычный рынок фантастики ежегодно наполнялся от пятисот до тысячи наименований только **первоизданий** отечественных авторов, о конкурентности вряд ли можно было говорить всерьез (например, номинационный список только романов-первоизданий на премию "Роскон" (куда выдвигаются, согласно регламента, все вышедшие за последний год первоиздания) насчитывает 842 позиции – не считая межавторских проектов (еще 77 позиций); zob. [ROSKON 2019]).

Наиболее интересными в этом отношении являются случаи, когда авторы начинают играть с сюжетами и обстоятельствами, уже отделенными от читателей другой культурой традицией (например, изменившейся достаточно, чтобы оказалась утрачена возможность воспринимать ее одинаково по обе стороны формальной – или культурной – границы). Особенно обращает на себя внимание разница восприятий читателей, еще недавно пребывавших в общем поле культурных интерпретаций.

Важными для рассмотрения проблемы становятся не столько авторские интенции, выстраивание формальных сюжетных структур и прочие особенности взаимосвязи автора и текста, а позиция читателя (т.е. не столько авторское осмысление проблемы, сколько читательское *переосмысление* ее).

Ниже рассмотрены реакции читателей украинского и российского сегмента на тексты, играющие с проблематикой, пограничной для двух культурных традиций. Первый текст – роман М. Галиной *Малая Глуша* [GALINA 2009], где главным становится временной разрыв с читателем. Второй и третий тексты – романы М. Галиной *Автохтоны* [GALINA 2015] и В. Ареньева *Порох из драконьих костей*²¹⁷ [ARENIEV 2016] – позволяют говорить о возникающих территориальных, культурных и политических дистанциях, с которыми с неизбежностью сталкиваются читатели по обе стороны границы, разделяющей, кажется, уже не только страны, но и социокультурные типы читателей.

Оба случая – и со стороны авторов, и, что важнее, со стороны читателей, – актуализируют как минимум две разновидности читательской оптики: "взгляд в чужака" (вариант, когда "чужак" – культурно дистанцирован от "нас", смотрящих и оценивающих его) – и "взгляд чужака" (когда объектом чужой аналитики становимся уже "мы" – и как читатели в том числе).

"Граница внутри нас": советское как незавершенный проект

Действие первой части романа М. Галиной *Малая Глуша (СЭС-2. 1979)* [GALINA 2009] происходит в эпоху, для современного читателя совершенно уже мифологизированную. С другой стороны, времена позднего СССР – еще остаются в активной памяти поколения, заставшего Советский Союз хотя бы подростками.

²¹⁷ Важным кажется уже и то, что все три романа на сегодняшний день существуют в обеих значимых для рассматриваемой темы языковых пространствах: М. Галина переведена на украинский, роман В. Ареньева был опубликован (в журнальном варианте) на русском.

В результате, читатели романа довольно четко делятся на две группы: с одной стороны, это те, кто обладает знаниями/воспоминаниями об опыте "советского проживания" (со всем их травматическим опытом ломки старого уклада жизни в 1990-х); с другой – поколение, не заставшее позднесоветских реалий и оттого относящееся к Советскому Союзу как к пространству, мифологизированному последними полутора десятилетиями политического и масс-медийного дискурса²¹⁸.

Соответственно, различны и стратегии "присвоения" романских реалий – в зависимости от принадлежности читателя к той или иной группе.

"Опытные" читатели – суть те, для которых прочтение *СЭС-2. 1979* остается в какой-то мере стратегией воспоминания. Они узнают реалии, мелочи быта раз за разом становятся для них важными элементами опознания и узнавания деталей текста (например: "Несмотря на то, что в 79 году я всего лишь пошла в первый класс, я очень хорошо помню то время: и нехватку продуктов, и очереди за хлебом и молоком, и унылую одежду, я даже помню электрическую печатную машинку у мамы в конторе, которая стояла в тесной комнатёнке с тусклыми окошками, где работали три женщины и интенсивно гудела, когда её включали и мне иногда разрешали на ней печатать. Не то, чтобы я с удовольствием окунулась в то время, которое описано в книге, но всё это так узнаваемо, что читалось и представлялось очень легко" (пользователь Ev.Genia; отзыв от 13.03.2014) [FANTLAB 2009].

Однако при этом чтение "Малой Глуши" становится столкновением с уже, казалось бы, отставленным посттравматическим опытом; часто значимыми тут становятся формулировки "не хочу вспоминать" или "зачем вы мне об этом напомнили" (совершенно характерный отзыв читателя из этой группы: "меня очень раздражало, что книга подробная, с кучей мелких деталей, с постоянными отсылками на какие-то раритеты советской жизни. ... я могу представить всю совковую убогость по памяти, без этих лишних деталей, а человеку помоложе это все равно ни о чем не скажет" (пользователь Lost; отзыв от 03.07.2009) [FANTLAB 2009]. Одновременно, вынесение личного травматического опыта проживания советского прошлого

²¹⁸ Причем, заметим, дискурса довольно различающегося относительно того, в какой части "трех братских народов" его можно фиксировать: двойственность отношения к советскому прошлому в контексте украинских реалий (с доминированием резкого неприятия этого прошлого в последние пять лет); идеологическая мифологизация СССР российской политической и идеологической системой; белорусский вариант "овеществления" не столько реальных советских структур, сколько воспоминаний о них.

заставляет эту группу читателей воспринимать вторую часть романа (*Малая Глуша. 1987*) как более значимую, приятную, захватывающую – не в последнюю очередь из-за своей подчеркнутой вневременности.

Читатели второй группы, которых можно условно назвать "мифологизированными", оказываются в ситуации, когда авторское "свидетельство очевидца" сталкивается с навязанной картиной "утраченной великой страны" – как представлен СССР в нынешней российской пропаганде. Но парадоксальным образом столкновения "мифа" и "истории" тут не происходит: уверенность в том, что актуальная мифологема "советское – значит отличное" – это и есть реальное историческое свидетельство, не дает читателю этой группы относиться к тексту сколько бы то ни было критически. Мир вещей – как и мир идей, скрупулезно зафиксированные автором, оказываются для "мифологизированного" читателя не просто неопознанными – кажется, они остаются им неузнанными.

Для этого читателя более весомыми остаются сугубо сюжетные повороты – при этом с необходимостью соотносимые с набором сложившихся клише массовой культуры (сюжет, похоже, становится в этом случае совершенно вневременным; "советские охотники за приведениями" оказываются лишь своеобразной экзотикой, не более того: "из СЭС-2 могло выйти неплохое фэнтези, если завезти туда героев по колоритнее и основательнее, щедро отсыпать мифологии и язычества с монстраками и сплести их в тесный сюжетный клубок хорошим языком, и чтобы без непросветной чернухи" (пользователь _Каена_; отзыв от 17.12.2018) [LIVELIB 2009]).

Второе значимое в рамках данной темы произведение – это последний по времени написания роман той же М. Галиной *Автохтоны* (2015) [GALINA 2015]. В этом случае события романа (как и его герой) задают уже не временную дистанцию по отношению к читателю, но культурно-территориальный разрыв: главный герой романа оказывается в чужом для себя территориальном (но и культурном, историческом, ментальном) пространстве – местом, где разворачивается история прибывшего из Санкт-Петербурга (Россия) главного героя, становится Львов (Украина).

Соответственно, группы читателей в этом случае отчетливо делятся по несколько иному принципу, чем относительно *Малой Глуши*: линией водораздела становится не столько возраст (он же – наличие специфического советского опыта), сколько территория проживания. Относительно пространства романа читатель оказывается, так

сказать, "внешним" (российский) и "внутренним" (украинский – с выделением частного случая буквальных "автохтонов", жителей Львова).

Для "внешнего" читателя характерной чертой становится неузнаваемость реальной топографии и культурной территории. По сути, для этого читателя место действия романа – буквально любой город за пределами привычных ему координат повседневности. Широта интерпретаций – все приграничные территории: от Риги до Симферополя (!). Однако чаще всего место действия фиксируется как "маленький восточно-европейский город" – в чем, заметим, есть и неточность, и некоторое уничижение ("Начинается роман с совершенно беспроектного сюжетного хода - прибытия главного героя в безымянный город (с высокой степенью вероятности польский)". (пользователь CatMouse; отзыв от 15.12.2018), или: "Сначала - атмосфера небольшого полуреального городка. Что-то восточноевропейское, говорят, что Львов, я не специалист, не возьмусь утверждать. Но, опять же, по ощущениям - немного Львов, немного Польша, даже чуть Румыния" (пользователь _mariyka_; отзыв от 10.09.2018) [LIVELIB 2015]. Что важнее, в этих случаях от внимания читателей совершенно ускользают объяснительные модели и движущие причины сюжета, напрямую связанные с описанием Львова как территории на украинско-польско-советском пограничье; а целый ряд создаваемых писательницей сюжетных поворотов важен исключительно в контексте **этого** города, а не "города-вообще". Для М. Галиной этот контекст, кажется, тем более важен, что и сам герой *Автохтонов* является на этой территории чужаком – и опознание ее, присвоение (или хотя бы усвоение и частичная интерпретация) остается важным элементом возникающей в тексте игры.

Однако, определенные сдвиги относительно авторского замысла можно заметить и в практиках прочтения романа второй группой читателей – "внутренних", включенных в украинский или даже и львовский контекст самим фактом своего повседневного проживания.

Здесь обращают на себя внимание два момента. Во-первых, "внутренний" читатель несомненно опознает представляемые книгой территории: Львов оказывается – в этом смысле – городом-в-контексте, что позволяет без сверхусилия работать с предлагаемыми М. Галиной картинами "львовского". Однако, во-вторых, противоречие тут может возникать на более глубоком уровне: читатели "внутренние" (и особенно те из них, кого можно назвать в контексте книги "автохтонными" – живущие во Львове

непосредственно), опознавая место действия романа, опознают его как взгляд чужака. Главной претензией тогда становится разрыв их повседневности с авторской интерпретацией Львова как культурной и исторической территории. "Львов – не такой!" – становится краеугольным камнем возникающих тут дискуссий (например: "Головний акт золоткоستيرання в цьому романі - зображення міста-карнавалу, міста-декорації, міста-атракціону, що втрачає чари після двадцять п'ятого погляду. Зображення по-хорошому зле і переконливе, але. Хочеться обурено порепетувати: "Львів у нас не такий!". Так, Львів там прочитується доволі безальтернативно. Та Львів у нас не те, щоби справді не такий (розпивати вино за бесідою про симулякри в будь-якому разі краще з львів'янами). Живий Львів у нас не про те. А місто в "Автохтонах" просто не-живе" (пользователь Ksenia (vaenn); отзыв от 29.06.2017) [GOODREADS 2015]).

И прежде всего "Львов Галиной" отличен от "Львова автохтонов" тем, что вторые воспринимают его преимущественно как реальность повседневных практик, а для романа важен именно образ его как средоточия странного – а потому туристически

Зеркало для чужого: мифологизация актуального конфликта

Третий интересный для рамок данной статьи случай – это восприятие романа В. Аренева *Порох из драконьих костей* (2015). При некоторых преимущественно технических отличиях в украинской и российской версиях романа²¹⁹, есть и важное совпадение: он принимал участие в конкурсах детской книги в обеих странах – в "Книгару" (Россия) и в "ЛітАкцент-2015" (Украина), – а потому особенности читательской аудитории сопоставимы, как минимум, технически.

В отличии от романов М. Галиной, которые критики обычно классифицируют как "магический реализм", *Порох из драконьих костей* – смесь фэнтези и социальной фантастики. Это "чужой" мир, а главной стратегией читателя является здесь не столько "опознание", сколько "расшифровка". Роман достаточно литературоцентричен, предоставляя читательской компетентности достаточное число общекультурных отсылок, которые должны помочь расшифровать важные для романа фигуры и символы (сам образ драконов или тирана Румпельштицхена, например); одновременно, роман является сугубо актуальным в смысле игры с полем важных для

²¹⁹ Российская и украинская аудитория знают этот роман в разных объемах: русскоязычный читательзнакомился с ним в журнальном варианте, сокращенном почти вдвое от исходного текста; украинский читатель знает его полную версию (и – что тоже важно – на сегодняшний момент еще и вторую книгу трилогии, *Діти психологів* [ARENIEV 2018]).

истории Украины событий последних лет (например, напрямую связанных с оккупацией части Украины и реальной войной, идущей на восточной окраине Украины с 2014 года).

Еще одной важной чертой романа является то, что он моделирует "чужое" для автора пространство как "свое" для его героев (иначе говоря, мы имеем дело с реверсивной ситуацией по отношению к *Автохтонам* М. Галиной). Украинский читатель в этом случае оказывается "внешним" относительно событийности и социокультурного пространства текста (хотя и, несомненно, ангажированным проблематикой романа); читатель российский же становится по отношению к роману читателем "внутренним".

Порох из драконьих костей становится своего рода антивариантом *Автохтонов*.

Читатель "внешний" – довольно четко и последовательно опознает авторские аллюзии как на украинско-российскую войну, идущую с 2014 года, так и на реалии политических подвижек в стране "братского народа". Сама проблема границы, которая является одной из базовых для романа, образы "песиголовцев" как элемент "языка ненависти", проблема "живых мертвых", которым не дано умереть, поскольку на это не было позволения государства в лице тирана, даже сами географические названия (Нижний и Верхний Ордынски, разделенные – теперь, в пространстве романа, – границей, кровью и пропагандистским шумом) – все эти элементы для "внешнего" читателя достаточно явственны. Более того, "внешний" читатель раз за разом выказывает готовность расшифровывать авторскую символику ("Там нельзя погибнуть на необъявленной войне, потому что тебя же там официально не было. Не говоря уж о том, что самой войны-то официально не было — было... хм... оказание помощи где-то «там вдали за рекой», нет-нет, никаких военных действий, что вы, добровольцы на заработки ездили... Параллели чувствуете?" (пользователь Michael_Balandin; отзыв от 25.07.2017) [LIVELiv 2016]).

Читатель "внутренний" воспринимает роман достаточно своеобразно. Во-первых, книга для него дискомфортна ("книгу читать тяжело, много негативного" (пользователь Elizaveta7; отзыв от 05.12.2015) [KNIGURU 2015]), однако дискомфортность эта, кажется, идет не от сознательного неприятия материала или позиции автора, а, так сказать, подсознательно. Во-вторых, при чтении романа "внутренним" читателем становится понятным, что улавливает он прежде всего не отсылки к актуальному политическому и

социальному контексту, сколько литературные переключки (или то, что читатель *воспринимает* как литературные переключки (например, один из базовых для романа сюжетов поиска драконьих костей героями почти исключительно расшифровывается как переключка с повестью А. и Б. Стругацких *Пикник на обочине*: "Вся интрига вокруг драконьих костей, которые оказываются большой ценностью и поразительно многофункциональны ... напоминает о "Пикнике на обочине" Стругацких. Однако сходный сюжет - отчаянные люди добывают и продают некие чудесные ресурсы, которые одновременно с тем несут опасность - у Аренева получает совсем иную трактовку" [1 о кнган 2015]). В-третьих, готовность расшифровывать и воспринимать *Порох из костей дракона* у "внутреннего" читателя появляется лишь когда он получает возможность встраивать сюжетные схемы и героев романа в социальные, а не социально-политические реалии (например, многие из оставивших отзывы о романе отмечают как важную для него сюжетную линию подросткового кризиса главной героини – сюжетная линия романа важная, но во многом обесмысливающаяся вне социально-политических контекстов, в книгу заложенных).

Аудитория на границах: различия и различения

В целом, наблюдения за реакциями читательской аудитории на тексты, которые реактуализируют проблему "(по)граничности", нахождения на рубеже между "своим" и "чужим", позволяют говорить о следующем.

Прежде всего, возможно фиксировать завершившийся процесс мифологизации советского прошлого: новое поколение, не обладая опытом непосредственного проживания в советских реалиях, не обладает и необходимым инструментарием для опознания и интерпретации "советского" – даже оставаясь в рамках актуализированного (в современном российском пространстве) мифа об "утраченном величии". По сути, это фиксирует не столько культурный, сколько поколенческий сдвиг (позиция обладающих опытом "советского" разорвана между аналитикой ими советского пространства как завершенного проекта и переживанием его как травматического опыта – либо с вытеснением образов своего прошлого, либо с трансформацией их в миф; оба варианта представлены в читательских реакциях одинаково часто).

Однако, становится вполне явственна разница в интерпретациях текстов, фиксирующих не временную, но культурно-территориальную дистанцию,

возникающую в пространстве, которое еще совсем недавно можно было описывать как условно единое (как в опыте повседневного проживания, так и в практиках работы с символическими структурами популярной культуры). Интерпретационные возможности российских и украинских читателей, похоже, начинают уже расходиться – и особенно хорошо это заметно там, где и той, и другой читательской аудитории приходится реагировать на сходные ситуации восприятия "своего"/"чужого".

Полагаю, в условиях нынешнего кризиса политического взаимодействия между российским и украинским пространствами, понимание подобной разницы могло бы стать чрезвычайно полезным и важным.

Библиография

- ARENEV 2016 – Vladimir Arenev, *Poroh iz drakonih kostey 2015* [w:] Oktyabr 2016, № 6, s. 73-137
- ARENIEV 2018 – Volodymyr Areniev, *Dity pesyholovtsiv*, Kyiv
- BRODERICK 1995 – Damien Broderick, *Reading by starlight: postmodern science fiction*, London-New-York 1995.
- EKO 2005 – Umberto Eko, *Rol chitatelya*, Sankt-Peterburg–Moskva 2005.
- FANTLAB 2009 – Stranitsa romana "Malaya Glusha" na sayte "Fantlab" <<https://fantlab.ru/work128327>> [dostep: 29.03.2019]
- GALINA 2009 – Mariya Galina, *Malaya Glusha*, Moskva.
- GALINA 2015 – Mariya Galina, *Avtohtonyi*, Moskva
- GOODREADS 2015 – Stranitsa romana "Avtohtonyi" na sayte "Goodreads" <<https://www.goodreads.com/book/show/27430643>> [dostep: 29.03.2019]
- I O KNIGAH 2015 – I o knigah: Vladimir Arenev, "Poroh iz drakonih kostey" <<https://steblyakam.livejournal.com/275816.html>> [dostep: 29.03.2019]
- KNIGURU 2015 – Stranitsa romana "Poroh iz drakonih kostey" na sayte "КнигуРу" <<http://kniguru.info/korotkiy-spisok-shestogo-sezona-2/poroh-iz-drakonih-kostey>> [dostep: 29.03.2019]
- LIVELIB 2009 – Stranitsa romana "Malaya Glusha" na sayte "LiveLib" <<https://www.livelib.ru/book/1000316849-malaya-glusha-mariya-galina>> [dostep: 29.03.2019]
- LIVELIB 2015 – Stranitsa romana "Avtohtonyi" na sayte "LiveLib" <<https://www.livelib.ru/book/1001330951#reviews>> [dostep: 29.03.2019]
- LIVELIB 2016 – Stranitsa romana "Porokh iz drakonovykh kistok" na sayte "LiveLib" <<https://www.livelib.ru/book/1001461743-poroh-iz-drakonovykh-kistok-volodimir-arenev>> [dostep: 29.03.2019]
- MATOLINETS 2018 – "Fentezi obralo mene...": interviu z Nataliieiu Matolinets <<https://acca.ua/blog/419-fentezi-obralo-mene-interv-iu-z-nataliieiu-matolinets.html>> [dostep: 29.03.2019]
- ROSKON 2019 – Konferentsiya po voprosam fantastiki "RosKon 2019". Nominatsionnyiy spisok. <<http://roscon.convent.ru/nominations/>> [dostep: 29.03.2019]
- SHIPPEY 2005 – Tom Shippey, *Hard Reading: The Challenges of Science Fiction* [w:] *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Oxford 2005, s. 11-26.

Ірина Живоглядова

Iryna Zhyvohliadova

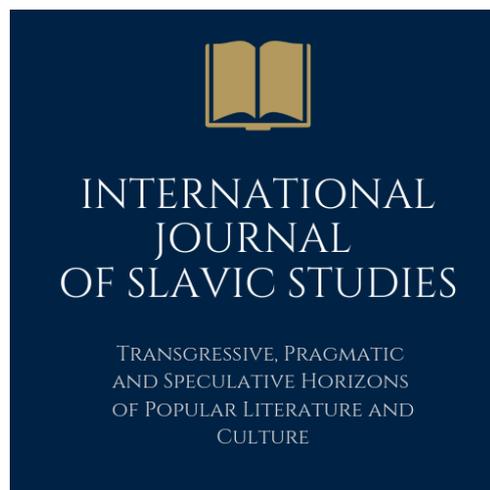
Taras Shevchenko

National University of Kyiv, (Ukraine)

irinavictz@gmail.com

ORCID: [0000-0001-8962-8141](https://orcid.org/0000-0001-8962-8141)

<https://doi.org/10.34768/vqs4-v769>



Nr: 1 (2019)

ISSN (on line)

Contemporary artistic practices of cultural communication:

problematization of co-creation opportunities

Współczesne praktyki artystyczne komunikacji kulturowej:

problematyzacja możliwości współtworzenia

Abstrakt

Modern individuals face a relatively new for themselves problem of communicating with the art. The desire to get joy from "co - creation", the desire to use it as a way of asserting and self – realization faces the problem of self - determination in the world of total artistic and aesthetic relativism. The viewer falls into the situation of the potential impossibility of perceiving information. "Freedom" of the author turns into "non-freedom" of the subject of perception.

The advocacy of the sovereignty of certain creative worlds in the modern cultural space, the awareness of creativity as an individual way of self-realization, that is so acutely today, in itself, can turn the state-of-art in any direction. Modern artistic space can give a person an exciting feeling of freedom, open prospects, but can also become a fact of voluntary de-individualization of a person, to give birth to a sense of loneliness, self-negligence. The liberation pathos of "emancipated" art can turn out to be a direct violation of the sovereignty and freedom of the subjects of "co-creation," or their spiritual consolidation, the "breakthrough" of alienation and loneliness.

Abstrakt

Współcześni ludzie stają przed stosunkowo nowym dla siebie problemem komunikacji ze sztuką. Pragnienie czerpania radości z "współtworzenia", chęć wykorzystania go jako sposobu potwierdzenia i samorealizacji staje przed problemem samostanowienia w świecie totalnego relatywizmu artystycznego i estetycznego. Widz wpada w sytuację potencjalnego braku możliwości odbioru informacji. "Wolność" autora zamienia się w "brak wolności" podmiotu percepcji.

Opowiadanie się za suwerennością pewnych światów twórczych we współczesnej przestrzeni kulturowej, świadomość kreatywności jako indywidualnego sposobu samorealizacji, która jest dziś

tak ostra, sama w sobie, może obrócić stan techniki w dowolnym kierunku. Współczesna przestrzeń artystyczna może dać człowiekowi ekscytujące poczucie wolności, otwarte perspektywy, ale może też stać się faktem dobrowolnej deindywidualizacji osoby, dać początek poczuciu samotności, samonegzaminacji. Patos wyzwolenia sztuki "wymancypowanej" może okazać się bezpośrednim naruszeniem suwerenności i wolności podmiotów "współtworzenia" lub ich duchowej konsolidacji, "przełomu" wyobcowania i samotności.

Key words: contemporary artistic practices, cultural communications, postmodern, co-creation, artistic perception.

Słowa kluczowe: współczesne praktyki artystyczne, komunikacja kulturalna, postmodernizm, współtworzenie, percepcja artystyczna.

Contemporary art is the most sensitive representative of the peculiarities of worldview of the XXI st century, expressing "its eccentricity in adequate avant-garde and postmodernist forms. But since the worldview is extremely eccentric, the artist often feels like an equilibrium, who in the search for an image or symbol supposedly goes along a rope stretched over the whole world. The varied existence and the mosaic consciousness of computerized humanity is revealed by one or the other side of artistic pluralism ... "1. Under the conditions of constant desire to receive new information and spiritual confusion caused by the frequently excessive flow of artistic production, modern individuals face a relatively new for themselves problem of communicating with art. The desire to get natural joy from "co - creation", the desire to use it as a way of asserting and self - realization, to extend the temporal and spatial boundaries of the experience of self - perception, faces the problem of self - determination in the world of total artistic and aesthetic relativism, where art is replaced by aesthetic action.

Contemporary art offers its own way of solving the problem of adapting a person to the world in a shock situation from the inconsistency between new ideas and the usual ones, stereotypes of perception and thinking that are deeply rooted in the subconscious. With the help of means of artistic expression, it tries to offer a new way of a possible vision of reality, thinking about it.

The rapid growth of socio-cultural signs of "chaos" and the corresponding desire to create forms of new social integrity could not but be reflected in the polyphony of new art. Feeling the problematic human existence, variability and truths disintegration of personality and desire to prevent the apocalypse of the souls have caused artistic search - from

individualistic self-will to arbitrary mechanistic order. On the one hand, the creation of a realm of pure harmony, a balance of color and a line, a world far from the empirical reality; on the other - the atmosphere of irrational and disturbing delusions, total irony, mixing the "truths" from a variety of stereotypes and clichés.

The desire to show the complexity and duality of modern life, the dynamics of its varied neo-formality, as well as the search for such a flexible organization of expressiveness, which would reveal awareness of the uniqueness of creative individuality, determined the diversity of the modern artistic process, the plurality of manners, technologies, forms, stylistics.

²See: Lychkovakh, V.A., *Neklasychna estetyka v kulturnomu prostori XX – poch.XXI stolit (Non-classical aesthetics in the cultural space of the XXth - beginning of the XXI centuries)*, K. : NAKKKiM 2011, S.80 [in Ukrainian].

Any creativity is a definite "creation of the world" when the artist gives his inner vision the body, materiality. Modern art of painting seems to be a kind of visual discussion about what is the structure of the world and what means and methods can adequately feel, transmit and accept it. Painters turned into researchers of their own and spectators' visual perception, thinking, experimenters with the "flow of experience" and the element of objectivity. The systematically constructed perspective, the specificity of forms, the beauty of the subject-figurative is replaced by the division of the holistic vision, the dissimilarity of the object forms, the paradoxical convergence of the heterogeneous. Spatial, temporal, stylistic coordinates are displaced, direct causal relationships are leveled out, devotion to spontaneous, actionist forms of creativity is demonstrated.

Departing from what was once considered normal expression, the artist seeks to interrupt the momentum of audience perception, focusing it on a particular activity of consciousness that will allow the addressee of art to get away from the stereotype, and evaluate unusual. The boundaries of not only known, but also monopoly rationally - possible, logical things, are destroyed. A sensuously shaped world of new truths, the meanings of which cannot yet be proved and adequately explained with the help of rationally logical judgments, is being revealed. It is difficult for the individual, who sees new, unusual, to

cross the barrier of already existing previous experience of stereotypes perception, standards of thinking, interpreting direct activity of the consciousness (as example, the usual idea of the existence of norms of beauty, art). The audience, whose culture is brought up on a steady system of principles, most often initially takes innovative search from the destructive moment. Due to the fact that the unconscious placement of actual perception is already under way, it turns out that the previous artistic experience is not only a "base" that predetermines perception, but is also capable of interfering with a new, extraordinary, free vision.

As a reaction to the "classical" avant-garde, postmodernism proposed to replace "creativity - revelation" with "creativity - game". A new perspective on the vision of reality required the creation of a new "order" that would bring in new meanings and means of expression. Each of the elements of a painting is regarded as a set of possibilities to create a new symbol, a new meaning. The polyvalence of the elements used in a painting, make it possible to determine - depending on the established method of their organization - one or another possibility, to build their valency in a clearly defined connection, consolidating it in the reality of the image. This image can refer both to a particular subject - with one or another option of the vision - and to the direct "objectivity" of the image, to the material, the texture, or to the imagination of the object, etc. The viewer is offered to complement the image, given the full freedom of semantic interpretations.

The organization of the "inner space" of the work - the space of values and the birth of meanings - becomes accessible to the perception revealed by the external organization of the material of art, based on the consideration of both the cultural and biophysiological conditionality of the existence of the work of art. Ignorance or artificial, deliberate ignoring of them leads to the non-viability (as an artistic product) of products of innovative searches. Life in art requires the special knowledge from the author, "technological" rules for the construction of artistic works, the experience of artistic development of reality. Within the generally accepted "technology" of artistic creativity, if it is not absolutised, there is always the possibility of "exit", the overcoming of the usual and creation, the discovery of a new one. Formal limitations in the presence of the artist's creative individuality, the lack of thoughtless conformity of the system of rules only exacerbate the artist's artistic imagination.

The external organization of the work is a kind of stimulus of the inclusion of a special kind of attention, the orientation of which determines the specifics of aesthetic reactions in the process of perception, the stimulus for the birth of a large number of associations, its links of different degrees of mediation and, accordingly, emotional shifts in the soul of the perceiving person. The result of these shifts depends on the emotional and sensory "baggage" of the latter, which, in turn, affects the character of the associations caused by the artistic work. Undeniably, the culture of feelings is build up with its emotional experiences. But, it is also doubtful that stimulating a person to experience the accumulated feelings is not an end in itself and a result of creativity, although it is important for its certain stages. It is important to achieve the subject of coherence with the world and with oneself. It is impossible for a person to directly impose certain feelings and ideas with the help of an artistic work. It is only possible "to create a general experiential-thinking context of perception in order to bring an appropriate effect in the sphere of feeling and thought"³. Art allows not only to overwhelm the space and time, their meanings and properties by the process of thinking, but also directly operate them in practical artistic and creative activity. At the same time, it allows to organize it in such a way to "work" on the desired artistic influence, on a certain order of spatial temporal sensations in the perception of one or another work.

³See: Samokhvalova, V. Y., *Krasota protyv entropyy (Beauty against entropy)*, M.: Nauka 1990, S.127 [in Russian].

The work in postmodernism is seen as a push to the viewer's deployment of his own imagination, immersion into the space of the game with past feelings, impressions, thoughts that have come to life. They "fit" into a special figurative flow of perception, which transforms the vision of not only external existence, but also the inner space of human subjectivity. The birth of associations, their directed synthesis, new intuitive generalizing images are the result of the mobilization of the emotional-sensory and intellectual capabilities of the subject of creativity. The reflection on any final plastic evidence is presented because the viewer is invited to add associations to the image. As a result, the object is given out of context, outside the "living space".

Indeed, any artistic information should have some unpredictability. There must be some degree of uncertainty in it. Thus, the perception is activated, the lack of uniformity of which, as the extreme expression of order, is hampered by automation. The latter is psychologically perceived as the lack of search, stagnation. Moreover, the excessive certainty, over-ordering in the construction of artistic systems leads to the banality of the works based on it. "Although order is necessary for the art," emphasized J.Pirs, "the direct art is precisely suffering from the excessive order at the same time"⁴.

However, the absolutization of spontaneity in creativity, co-creation, is just as unacceptable as excessive determinism. The unpredictability, the novelty of information, the unexpectedness of artistic reception should not turn art into a chaotic accumulation of colors and forms. Indeed, in the case of absolute subjectivist tyranny, ignoring the laws of the represented art and the laws of human perception, the "channel of communication" is interrupted.

The arbitrary combination of various in character and stylistics "fragments" of substantive reality, the lack of a hierarchical connection between the elements of the image, the advocacy of their fundamental artistic equality, and the denial of any precise task of the idea, complicates the possibility of assimilating a certain constructive logic of the artistic composition. In this case the viewer falls into the situation of the potential impossibility of perceiving information. "Freedom" of the author turns into "non-freedom" of the subject of perception.

⁴See: Pirs Dzh., *Elektronyi, volnyi y soobshcheniya. Electrons (Electrons, Waves and Messages)*, M.: HYFML 1961, S.300 [in Russian]

The viewer is in a state of visual shock, his attention is directly shifted from one level of the structure of an artistic work to another: the direction of the eyes fluctuates, it is in a state of "doubt", a search, focusing on the recognition of the image, then on the subject reality of the painting, then in the direction of dynamic connections, for example, between verbal and pictorial series. Moreover, often combining real, externally familiar and transformed, artificially created objects, putting them in the usual functional framework, the author seeks to encrypt the content in microintegration of different levels of values of the

represented objects. The viewer can catch it, only entering the given game of ambiguities, polysemancies, where each depicted object acts in itself firstly as a symbol - a thing, then in relation to another symbol. Introduced into the sphere of mutually correlated values of the remaining elements of the structure of the work, they form one more complex symbol, polysemantic "something". The last one can be perceived, can be specified, but it is impossible to perceive directly by the eyes.

Undoubtedly, the support of the unconsciousness provides the sharpness of vision, the inclusion in an infinitely diverse flow of nonverbalized associative links. However, it is fair that process of perception is the artistic "co-creation" in the case when a certain role and place that occupy the aesthetic image of the author in the system of aesthetic values of the era are defined. Is it possible to do this in a situation where creative individuality can be manifested at the level of "choice of purpose", artistic gesture, witty plan, sign? When the incarnate worldview is replaced by a conscious eclecticism and abandonment of authorship, the "inefficiency" game?

Is there an aesthetic situation in this case, is this a peculiar communicative relationship between the artist and the audience, which have a creative motivation to express, convey information that is not always and not in all things aesthetic by its nature? It is not accidental that the public's position changes: contemplation and pleasure give a way for curiosity and interest. How self-determination can be made in relation to self-sufficient primary artistic value (as claimed by the work of postmodernism), which is a purely aesthetic experience, devoid of connection with other types of human experience.

It is possible for the one who perceives to form a sense of loss of his own ability to compare and experience himself and the surrounding world, to achieve conformity with this external world. As a result, the meaning of the own creative efforts is lost, the world of art as a creative space is devalued, in which a person "may be", without losing the "foundations of being." Freedom, based on trust in the possibilities of sensory experience, turns into chaotic, devoid sense of meaning and effectiveness, in search of its own ability to "possess" the content of objects (artistic in particular) of surrounding reality, to approve and maintain own living space. There is a danger of value disintegration, "magic" meaningless. The work of art ceases to be a product through which "the life speaks to a person"⁵.

This situation is representative not only for painting. While exploring the sounds of music, people also deal with the "ready" sound world, which is formed in a specific historical

space of cultural communication, with a certain well-known musical arsenal of means of expressiveness. Music vocabulary of a particular piece of music must contain a recognizable musical background. The appearance of the originality, unexpectedness, which the composer offers, is there. For the existence of a musical system, the balance between this background – already known, sometimes even banal, and – unknown one, is very important. The listener is immersed in a game - a journey with the author. The pleasure of this game is supported by its complexity, which consists in the productive orientation of listening perception of such a musical structure of artistic work, which would provide an optimal strategy of listener's prediction about "musically possible" in accordance with the rules established by the author. The musical structure, which because of its extreme novelty does not enable the listener to use the achievements of the previous musical experience, or continuously during its deployment, disappoints a listener whose perception is directed through a particular design, or deceiving his feelings of form, interferes his creative complicity. In this case, the listener will not be able to apply his sense of proportion to the unfolding structure. He will lose his place in the territory that sounds, does not recognize the significance of individual elements of the structure in relation to the whole. He will even lose the feeling of the integrity of all these elements. Music will remain "alien" for him, dissolved in chaos, turn into an amorphous accumulation of sounds. In the case if the traveling search of the unknown in the known one is missing, there is a search orientation on a cliché, stereotypes, a person creates a sense of "semantic weightlessness." As a result of the person's stop only to recognize something that is known, internal time is not only slowed down or suspended. It disappears as an individually important form of sensual experience of the flow of life.

⁵See: Lanhle A., *Эмотыиу у экзистенция (Emotion und Existenz)*, Kh.: Yzd-vo Humanytarnyi Tsentr 2007, S.303[in Russian]

Postmodernism, perhaps unconsciously, is caused by the destruction of rationality. Activation of the subconsciousness occurs because of the destruction of the abstract-logical thinking (the absence of the motivation in the works of logic, the destruction of already formed norms of perception, the loss of automatic control of rational factors acquired with

experience). This applies both to the process of author's creativity and perception process. For example, having no external landmarks, individual creativity can turn even within the creation of a single painting into an endless purposeless movement in a maze that leads either to its original position, or the artist, deepening into it, is not able to put an end to his movement and interrupts the act of creativity on the last version of the work, which very often remains unfinished and eventually unviable as an artistic and aesthetic phenomenon.

The same thing is about modern art in general. If it is completely closed to itself, it will develop, forming an "anti-reality" on the basis of ironic nihilism in relation to the heritage of the past, will be isolated within the framework of its own laws and its own measures, then inevitably will be on the path of self-destruction. Because it will face the need to question the "anti-reality" that can not exist without self-splitting its own structure, colliding its elements with each other. The chaos of survival will replace the chaos of destruction.

In addition, at the present time, the principle of novelty becomes self-sufficient and is getting the shape of a certain object of aesthetic consumption, "the act of liberation" takes the form alienated from the artist independent existence, becomes a consumer value, and in such a quality assimilated by society. The latter turns, in turn, into a conforming influence on postmodernism, generates boredom, which does not arise as a result of the inaction of the author, but, noticed the Jillbert Boss, constitutes the soul of postmodern art. The oblivion of the importance of a spiritual, aesthetically meaningful element threatens to restrict the space of artistic works formally - handicraft products, which, in turn, binds a person into the world of "infantilised" sensuality.

The advocacy of the sovereignty of certain creative worlds in the modern cultural space, the awareness of creativity as an individual way, so acutely felt today, in itself, can turn the situation in any direction. Modern artistic space can give a person an exciting feeling of freedom, open prospects, but can also become a fact of voluntary de-individualization of a person, to give birth to a sense of loneliness, self-negligence. The liberation pathos of "emancipated" art can turn out to be a direct violation of the sovereignty and freedom of the subjects of "co-creation," or their spiritual consolidation in the realization of human unity, the "breakthrough" of alienation and loneliness, the overcoming of chaos and uncertainty of existence.

Creation of art is not only a submergence in the depths of its own flow of feelings, or, conversely, an attempt to "decrypt" encoded copyright information, to peruse it and to enjoy the successful result. Art is the way of being born in a culture that has no analogues. An individual meets the mystery of humanization face-to-face. In the communication of the "Otherness" of the author, the viewer, the listener has no presiding and minor, dominant and subordinate ones. This is the interconnectedness of equal in its significance manifestations of the Time and Space, existing only in the presence of others. It is the experience of the beauty of the multilayer dynamics of the conscience of these free participants of a single creative movement that gives an individual the opportunity to experience himself as a true author, to discover in himself a real creator of the world order, in which the element of sounds, lines, colors turns into an artistic matter of sensual being.

Art provides an opportunity for a person to free from the fear of self-knowledge, fear of trust and open to oneself; to believe in its own ability to accept the chaos of thoughts, emotions, feelings and turn it into a "blissful anxiety" of travel through the sensual world of the own consciousness. A sense that the world, reality is recreated again is formed. It is not only possible to hear, see, but directly participate in this process; grab a holistic mood, to share feelings, and subdue them to a close study. As a result, the sensory world loses its rigidity and gradually becomes flexible. An individual receives a sense of freedom, feels lightness, elevation from comprehension of the opportunity to move, make a journey around this world alone or not. This movement ceases to be a duty or an amusement. For a person, this becomes something more than a journey. It is a sensation of a new time, the satisfaction of finding of "open doors", for which – the eternity. This is a pleasure other than a normal sense of calm. The solution of internal conflicts, the sense of finding a harmony, as a rule, contribute to gaining confidence in the own capabilities as an independent subject, increasing the authority of the own feelings. This is an affirmation by the individuals of themselves on the path - complex and unusual. A way that you can choose only by yourself. Correctness, the truth of this choice is not a subject of the compulsory logical proof. We are talking about the truth of comprehension of the need for spiritual and sensual work on oneself. This truth, often contrary to the arguments of life, is often be given a profoundly true rightness by the art that is born not so much by the arguments of the mind as the concrete-sensual experience of the subjective achievements of self-birth in culture. This kind of aesthetic activity forms the "taste", the persons' need for sensory-practical forms and

ways of self-actualization, self-realization, dialogical openness for themselves and for the world. In this communication, on the way of full openness to the "Others", persons feel safe, because in their journey, illuminating the most hidden corners of their soul, they do not step alone. Along with them, the same way, but in another dimension, comes others – ones who understand, respect, support. Their presence, support - tolerant and unobtrusive, although always felt as ("You're not alone!"). Artwork becomes a map of personally meaningful experiences, where the author and perceiving individual - are the collectors and designers of themselves. Joint efforts create common algorithms for sensory breakthrough through the shell of indifference and stereotypes for the sake of communication "in the truth of life, and not in the truth of things"⁶.

⁶See: Leontev, A.N., *Nekotoryie problemyi psihologii iskusstva (Some problems of the psychology of art)*, [w]: >> Leontev A.N. *Izbrannyye psihologicheskie proizvedeniya << v dvuh tomah*, t. 2, M.: Izdatelstvo Pedagogika, 1983, S.29 [in Russian]

Bibliography:

Lychkovakh, Volodymyr, *Neklasychna estetyka v kulturnomu prostori XX – poch.XXI stolit (Non-classical aesthetics in the cultural space of the XXth - beginning of the XXI centuries)*, Kyiv. : NAKKKiM 2011 [in Ukrainian]

Samokhvalova, Vera , *Krasota protyv entropyi (Beauty against entropy)*, Moscow: Nauka 1990 [in Russian]

Pyr, Dzhon Robynson, *Elektronyi, volnyi y soobshcheniya. Electrons (Electrons, Waves and Messages)*, Moscow: HYFML 1961 [in Russian]

Lengle, Alfrid, *Эмотыиyy y эkзистенция (Emotion und Existenz)*, Kharkiv: Yzd-vo Humanytarnyi Tsentr 2007 [in Russian]

Leontev, Aleksej, *Nekotoryie problemyi psihologii iskusstva (Some problems of the psychology of art)*, [w]: >> Leontev A.N. *Izbrannyye psihologicheskie proizvedeniya << v dvuh tomah*, t. 2, Moscow: Izdatelstvo Pedagogika, 1983, s.26-34 [in Russian]

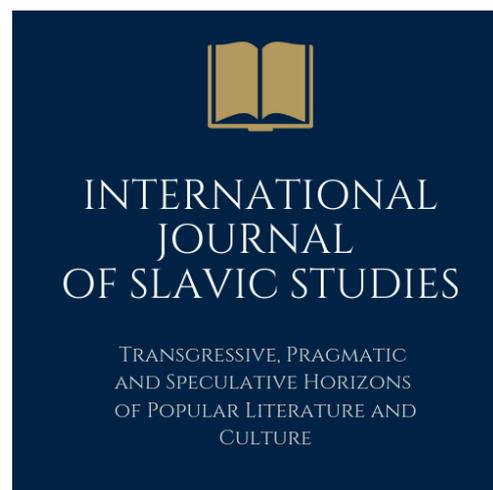
Тимофей Кохан²²⁰

Институт культурологии Национальной
академии искусств Украины

Mail: o_lena_lara@ukr.net

ORCID: 0000-0003-1134-9761

<https://doi.org/10.34768/d5x8-kg36>



Nr: 1 (2019)

ISSN (on line)

Культуротворческий потенциал украинского киноведения: опыт 2000 – 2010 годов

Abstrakt

Cultural and creative potential of Ukrainian cinema science: experience 2000 - 2010 years

The article gives an analysis the concepts of the Ukrainian film experts of the first decade of XXI century, reflecting the new aspects of the theoretical approaches in both history of the Ukrainian cinema and the contemporary cinematic trends. Analyzed the works of famous Ukrainian film critics of the older generation - M. Braterskaya-Dron, L. Bryukhovetskaya, I. Zubavina, O. Musienko, A. Rutkovsky, V. Skuratovsky, S. Trymbach, A. Chmil, as well as the work of young researchers.

Keywords: Ukrainian film, research, personal approach, time, space, national context.

Развитие украинского киноведения в первом десятилетии XXI столетии во многих аспектах совпадает с основными тенденциями в современной гуманистике в целом. Учитывая формат статьи, сосредоточим внимание на нескольких ключевых моментах:

1. Теоретики активно используют потенциал взаимодействия киноведения с другими гуманитарными науками, в частности, с философией, психологией, эстетикой, этикой, культурологией, частично, с педагогикой. Зона пересечения колеблется от общеметодологических подходов до взаимодействия в осмыслении конкретных,

²²⁰ Тимофей Кохан, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Института культурологии Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины, заслуженный для польской культуры. Научные интересы: европейское киноискусство как объект теоретического анализа. Автор более 50 работ по теории, истории культуры и киноискусства, в том числе монографии «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (Київ, 2017).

Timofey Kohan, Ph.D. in Art History, Associate Professor, Leading Researcher at the Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Artist of Ukraine, Honored for Polish Culture. Research interests: European cinema as an object of theoretical analysis. Author of more than 50 works on theory, history of culture and cinema.

например, морально-этических состояний личности: одиночество, страдание, милосердие и др.

2. В украинском киноведении чётко прослеживается интерес к персонификации исследуемого материала, к творческому использованию возможностей биографического метода. Контекстом биографизма, интерпретируемого в самом широком объёме, отмечены работы, посвященные А. Довженко, С. Параджанову, Ю. Ильенко, И. Миколайчуку и др.

3. Для ряда исследований характерен теоретико-практический паритет в структурных элементах киноведения: история кинематографа, теория и кинокритика; при этом, на первый план выдвигается проблема понятийно-категориального аппарата, которая приобретает особую значимость в связи с опытом постмодернистского кино.

4. За годы независимости в исследовательское пространство киноведения постепенно входят работы, созданные киноведами - эмигрантами вне материковой культуры. Поскольку на протяжении столетия Украина пережила пять «волн» эмиграции, обращение к такой части культурного наследия представляется немаловажным. Для становления диалога между отечественным и нематериковым киноведением значительную роль сыграло издание «Історії українського кінематографа» (2005) Любомира Госейко – французского киноведа украинского происхождения.

5. В постсоветский период сформировались реальные возможности для объективного анализа и целостной реконструкции истории украинской кинематографии.

В тоже время подчеркнём, что в контекст украинского киноведения 2000-2010 годов включены и такие проблемы, которые касаются его узко профессиональной сферы и не пересекаются с теоретической направленностью других гуманитарных наук. В этой связи, прежде всего, отметим авторское кино, киноэксперимент, творческие портреты деятелей киноискусства, соотношение художественного и научно-технического аспектов в структуре современного фильма, кинематограф и телевидение и др. Творческие трансформации указанных тенденций прослеживаются в публикациях как известных украинских киноведов старшего поколения - М. Братерская-Дронь, Л. Брюховецкая, В. Горпенко, И. Зубавина, О. Мусиенко, А. Рутковский, В. Скуратовский, С. Трымбач, А. Чмиль, так и в работах молодых исследователей, формирование которых связано с периодом независимости: О. Брюховецкая, М. Ткаченко, Р. Росляк, И. Победоносцева и др.

Формулируя цель данной статьи – проанализировать концептуальные ориентиры украинских киноведов, осуществленные на протяжении первого десятилетия XXI столетия, - целесообразно, на наш взгляд, учитывать отмеченные выше тенденции.

Анализ культуротворческого потенциала украинского киноведения первого десятилетия XXI века следует начинать с представления двухтомного издания «Украинское кино: евроформат» - хроники общественных обсуждений 1996-2003 гг.²²¹ и «Украинское кино: идентификация во времени» - хроники общественных обсуждений 2001–2003 гг.²²², которое осуществило несколько важных функций. Во-первых, в ходе творческих дискуссий деятелей украинского кино и киноведов ряда европейских стран – Бельгии, Польши, Швеции, России, Венгрии, Германии – были очерчены зоны возможного взаимодействия украинского, русского и европейского кинематографа; во-вторых, опираясь на предшествующий опыт украинского киноискусства – в различных аспектах объектами анализа стали фильмы «Земля», «Тени забытых предков», «Каменный крест», «Долгие провода», «Полёты во сне и наяву», «Лебединое озеро. Зона», «За двумя зайцами», «Шамара», «Молитва о гетьмане Мазепе», «Чингисхан», «Вавилон XX» и др. – детально обсуждалась проблема полижанровости европейского (в том числе и украинского) кино в условиях XXI столетия.

Отталкиваясь от данных социологии, акценты были сделаны на «таких жанрово-тематических направлениях как комедия, триллеры, «эротическое кино» и фильмах, в которых действует «герой-аутсайдер»; в-третьих, согласно мнению украинского киноведа А. Рутковского, следует внимательнее отнестись к тезису Эдгара Морена («Кино или Воображаемый человек» - 1956), который «...предложил считать киноведение универсальной антропологией и даже ввёл специальный термин, которым определил его основной предмет изучения – homo cinematographicus»²²³.

Принимая точку зрения Э. Морена, А. Рутковский выделяет некоторые аспекты антропологичности, в частности, предлагает «рассматривать диалог различных

²²¹ Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr. Kinosotsiolohiya. K., Al'terpres, 2003.

²²² Ukrayins'ke kino: identyfikatsiya u chasi. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 2001–2003 rr. K., Al'terpres, 2003.

²²³ Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr. Kinosotsiolohiya. K., Al'terpres, 2003, s. 10.

национальных культур как общение специфических коллективных личностей, каждая из которых одновременно есть и исследователем своего партнёра, и подопытным объектом для него»²²⁴.

В-четвёртых, киносociология показала, что в период 2000-2002 гг. в Украине оказался достаточно большой процент тех кинозрителей, которые не могли определиться в своём отношении к отечественному кинематографу. Приведём несколько примеров. Так, на вопрос: «Как Вы относитесь к отечественному кино периода независимости Украины после 1991г.?», 21,8 % ответили: «В целом положительно», но одновременно – 15,6 % затруднились ответить. Аналогичная картина была и в ответе на вопрос: «Каким Вы видите главного героя нового украинского кино?». 29,5 % считают, что это должен быть «защитник справедливости, всех слабых и обиженных», но при этом, 13,2 % затруднились ответить (1, 435, 442). Подчеркнём, что киносociология достаточно точно показала тот процент своеобразного «творческого резерва», на включение которого в активный процесс взаимодействия с искусством кино должно влиять и киноведение, поскольку – кроме научно-теоретической сферы - оно может активно реализовать себя и в сфере пропагандистско-популяризаторской.

Всё вышеизложенное даёт право утверждать, что украинское киноведение на рубеже XX – XXI и в первые годы текущего столетия, предпринимало попытки теоретически осмыслить трансформации, которые произошли в национальном кинематографе, определить его «больные» места и в кадровом, и в тематическом, и в финансовом аспектах. Самостоятельным блоком дискутировались вопросы сохранения зрительской аудитории.

Учитывая параметры статьи, мы сосредоточим внимание, прежде всего, на научно-теоретических направлениях киноведения, на монографических исследованиях последних лет, а именно на работах С. Трымбача, И. Зубавиной и М. Братерской-Дронь. Наш выбор определяется как теоретической глубиной этих монографий, так и некоторым совпадением подходов в контексте, во-первых, взаимодействия киноведения с другими гуманитарными науками, а во-вторых, в использовании

²²⁴ Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr. Kinosotsiolohiya. K., Al'terpres, 2003, s. 10.

биографического метода и – следовательно – более или менее последовательной персонификации материала.

Монографии С. Трымбача «Гибель богов. Идентификация автора в национальном времени-пространстве»²²⁵ и И. Зубавиной «Время и пространство в кинематографии»²²⁶ стимулируют интерес в нескольких аспектах. На наш взгляд, следует обратить внимание на некоторые совпадения, присутствующие уже в названиях этих работ, а именно: у обоих теоретиков методологическим основанием исследования выступают философские категории «время» и «пространство». Текст двух, названных нами, монографий был подписан к печати с интервалом в несколько месяцев и, таким образом, этот факт полностью исключает какое-либо влияние одного автора на другого. Симптоматичным является следующий момент: столетняя история кинематографа объективно требует исследования специфики его «присутствия» в пространственно-временных измерениях. При этом, И. Зубавину интересует общеисторический контекст и она рассматривает художественные процессы в кинематографе от его зарождения до начала XXI столетия.

Задача ж, которую ставил перед собой С. Трымбач, несколько иная. Философские категории «время» - форма последовательной «смены материальных явлений», характеризующая длительность их существования, - и «пространство» - «способ сосуществования материальных образований»²²⁷ - присутствуют в монографии С. Трымбача и сами по себе, т. е. в качестве краеугольных философских констант, и в качестве границ определения жизни и творчества конкретной личности – выдающегося украинского режиссёра Александра Довженко. Отметим, что автор монографии в её названии акцентирует внимание, прежде всего, на национальной сущности феномена А. Довженко.

Чисто теоретически, этот момент мог открыть выход в социально-политический, конкретно-исторический, мировоззренческий, эстетико-художественный контекст. В монографии же С. Трымбача, общефилософские категории «время» и «пространство» должны выявить свой потенциал относительно границ жизни конкретной личности, сфокусированной на национальный параметр. В этой связи С. Трымбач отмечает: «...эта

²²⁵ Trymbach S. Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori. Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007.

²²⁶ Zubavina I. Chas i prostir u kinematohrafii. K., Vydavnytstvo «Shchek», 2008.

²²⁷ Filosofov'kyu entsyklopedychnyy slovnyk. K., Abrys, 2002, s. 529.

книга о становлении, о самом процессе формирования и развития идентичности автора – от момента самонахождения, самофиксации себя в семейном хронотопе (т. е. во времени-пространстве) и до осознания собственного космоса, его взаимосвязанности с миром украинства как такого»²²⁸. Данный тезис С. Трымбач связывает с теоретической гипотезой, которую обосновывает в монографии: «Моя гипотеза заключается в том, что Довженко как художник по-настоящему оказывался состоявшимся только тогда, когда не просто осознавал свою идентичность, своё самостояние, а и защищал их как часть национального социокультурного пространства»²²⁹.

Рабочая гипотеза, которую исследователь должен аргументировать и доказать, делает логическим включение в анализ жизни и творчества А. Довженко представителей той социокультурной среды, которые пересеклись с ним и во «времени», и в «пространстве». Так в поле зрения С. Трымбача, анализирующего мироотношение А. Довженко в 20-е годы, попадают Вилли Эккель и Георг Грос – известные немецкие художники, с которыми общался молодой А. Довженко, Александр Архипенко, творчество которого поразило будущего режиссёра «скульпторисунками и совершенством линий», молодой П. Тычина, портрет которого создаёт сам Довженко, Николай Хвелевой – страстный приверженец идеи «Азиатского ренессанса» и многие другие. «Время» и «пространство» - при таком теоретическом подходе – формируется по принципу мозаичной картины, в которой каждый кусочек смальты должен найти и, в конце концов, находит своё место.

Эта мозаичность безусловно является сильной стороной монографии С. Трымбача, когда при рассмотрении каждого нового периода в жизни и творчестве режиссёра, внимание исследователя привлекает не только Довженко, но и десятки других персоналий – известных и малоизвестных, - которые так или иначе влияли на формирование «феномена Довженко». При таком подходе к исследуемому материалу, категории «время» и «пространство» помогают реконструировать целостный образ: «время личности в социокультурном пространстве».

Монография С. Трымбача отмечена научной новизной и творчески-поисковым характером. Это достигается скрупулёзной проработкой деталей детства, жизни семьи,

²²⁸ Trymbach S. Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori. Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007, s. 14.

²²⁹ Trymbach S. Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori. Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007, s. 14.

образами друзей и врагов, реконструкцией трансформаций мировоззрения, восстановлением всего объёма творческого и политического окружения режиссёра.

На наш взгляд, исследовательская манера С. Трымбача-киноведа, творчески использующая потенциал биографизма и персонификации материала, близка к тем теоретическим идеям, которые достаточно убедительно представлены в украинской культурологии и эстетике. Так, культуролог А. Залужная, оперируя известным философским понятием «жизненный мир человека», трансформирует его в логику становления конкретных эстетико-художественных программ прошлого (эстетизм О. Уайльда) и настоящего (постмодернистское искусство начала XXI ст.), а эстетик Е. Семенюк систематизирует основные положения биографического метода благодаря понятиям «бытийная» и «творческая» биография художника. С. Трымбач, представляя читателю наиболее полное воспроизведение «феномен Довженко», воссоздал «жизненный мир человека» с убедительной «проработкой» «бытийной» и «творческой» моделей биографии. По сути, это принципиально новое киноведение, по крайней мере, в том его срезе, который воспроизводит кинобиографии.

В отличие от исследовательской манеры С. Трымбача, монография И. Зубавиной строится по принципу историко-хронологического анализа. В таком аспекте категории «время» и «пространство» действуют в строго очерченной исторической плоскости: возможности «овладения» временем и пространством в условиях уровня развития кинематографа в 10–20-х годов XX столетия, трансформации времени и пространства в звуковом фильме, «радикальные эксперименты» с ними в контексте «классической истории кино», особенности проявления названных категорий в постмодернистском кинематографе и др. Отметим, что среди украинских киноведов, И. Зубавина наиболее плотно «привязывает» киноискусство к тенденциям развития философии и психологии прошлого столетия. Читая её монографию, складывается представление, что философия, психология (прежде всего, аналитическая К. Юнга) и кинематограф развивались, имея общие цели и решая общие задачи. Такая тенденция наиболее полно прослеживается в процессе анализа «структуралистской поэтики в кино». При этом, собственно философия структурализма остаётся на маргиналах, а все достижения переключаются на её кинопоэтику в лице П. П. Пазолини и У. Эко. Отмечая этот аспект работы И. Зубавиной, мы хотели подчеркнуть сложность и неоднозначность процесса взаимодействия философии и кинематографа, поскольку речь идёт не

столько о прямом переводе философских структур на язык фильма, а о создании гуманитарными науками – в том числе и философией – определённого культурного пространства, в котором прибывали и П. П. Пазолини, и У. Эко-писатель, и многие другие художники. Именно определённое культурное пространство и формирует специфическое мироотношение, в данном случае, кинематографиста.

Сопоставляя монографии С. Трымбача и И. Зубавиной, следует отметить различное правописание категориального тандема «время – пространство». С. Трымбач пользуется правописанием «время-пространство» (украинский эквивалент – «часо-простір»), а И. Зубавина предпочитает оперировать искусственным словосочетанием «времяпространственность» (украинский эквивалент – «часопросторовість»). Ответить на вопрос, какая из моделей заявленных модификаций понятий «время» и «пространство», закрепится в украинском киноведении, вряд ли возможно. Единственное, что очевидно сегодня, - это сознательное использование в киноведении традиционных философских категорий, которые к тому же достаточно успешно «работают» и в искусствознании.

Монография М. Братерской-Дронь «Интерпретация краеугольных понятий морального сознания в киноискусстве»²³⁰ отражает процесс концептуализации морально-этической проблематики в мировой кинематографии. При этом, отталкиваясь от факта полижанровости современного киноискусства, автор рассматривает феномены страдания, сочувствия, милосердия, стыда, вины, раскаяния и др. как в фильмах уже ставших классикой кино - «Дорога», «Летят журавли», «Покаяние», «Андрей Рублёв», - так и в современных – «Властелин колец», «Гарри Поттер» и др. И хотя, на первый взгляд, названные фильмы кажутся несопоставимыми, определённая логика в позиции автора монографии, безусловно, присутствует. В отличие от европейской или советской киноклассики, фильмы типа «Властелина колец» обращаются к молодому зрителю, для которого киноклассика всего лишь историко-искусствоведческий контекст. М. Братерская-Дронь стремится выделить и систематизировать те моральные ценности, которые способны объединить людей не зависимо от времени, общественно-политической системы или идеологии, с условиями которых совпадает жизнь конкретного человека. На наш взгляд, поиск

²³⁰ Braters'ka-Dron' M. Interpretatsiya narizhnykh ponyat' moral'nisnoyi svidomosti v kinomystetstvi. K., Vyd-vo Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova, 2009.

общечеловеческих ценностей – и на экране, и в кинотеории – одна из отличительных черт современной украинской культуры.

Попытка соединить пространственно-временной параметр с выявлением общих эстетико-художественных исканий в современном кинематографе прослеживается и в работах Л. Брюховецкой, в частности в её статье «Кино как мировоззрение. Довженко и Параджанов»²³¹. Для понимания авторской концепции важно подчеркнуть те моменты, которые, с точки зрения Л. Брюховецкой, объясняют появление кинематографа. Она считает, что кино возникло «как самовыражение урбанизированного, то есть в значительной степени обезличенного пространства в силу того, что отвечало его основным требованиям и правилам, которые заключаются в: 1) доступности восприятия, 2) конкретности, наглядности, жизнеспособности изображаемого, 3) отсутствии загадок и шифров, прозрачности содержания, 4) повторяемости историй, акцентировании на материальном, телесном, 5) массовости – возможности показывать массовой аудитории, 6) плате за показ, следствием чего является коммерциализация»²³². Своеобразными антитезами некоторым из этих «требований и правил» выступает, по мысли Л. Брюховецкой, творчество А. Довженко и С. Параджанова. Эти режиссёры, символизирующие взлёт украинского киноискусства в первой и второй половине XX столетия, как бы защищали кино, прежде всего, от обезличивания, акцентируя внимание на духовной свободе творческой личности, на значении авторского взгляда на исследуемый материал, на пробуждении интереса к собственным истокам, к «первичным мифам», к «коду ритуалов». Одновременно фильмы А. Довженко и С. Параджанова стали своеобразным протестом против коммерциализации киноискусства: делая ставку на значение индивидуального «почерка» автора фильма, режиссёры ориентировались и на «индивидуализированного» зрителя, которому глубоко не безразличны эстетико-художественные искания «Земли» или «Теней забытых предков».

Рассматривая современное украинское киноведение в контексте других гуманитарных наук, следует учитывать, что воплощение этой тенденции в исследовательской деятельности конкретных авторов колеблется между признанием непосредственного влияния, например, психоанализа, аналитической психологии,

²³¹ Bryukhovets'ka L. Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov // Kino. Teatr. № 3, 2004.

²³² Bryukhovets'ka L. Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov // Kino. Teatr. № 3, 2004, s. 24.

герменевтики на творческий процесс конкретных режиссеров или аргументируется опосредованное, в некотором смысле интуитивное использование определенных философско-эстетических идей, присутствующих в том культурном пространстве, в котором формировалось художественное мышление сценариста или режиссёра. В статьях О. Брюховецкой, И. Зубавиной, О. Мусиенко, А. Чмиль последовательно используется как потенциал философско-эстетической и этической теории, так и методологические возможности психоанализа. В процессе исследования таких специфических киноведческих проблем как, например, женский образ на экране (И. Зубавина) или роль пейзажа в кинематографе (О. Мусиенко) теоретико-методологическим основанием для анализа кинематографического «среза» проблемы выступает взаимодействие этико-эстетических параметров. Придерживаясь хронологической последовательности, приведём несколько примеров.

В статье «Женский образ на экране: этико-эстетический императив», которая была опубликована в 2000 году, И. Зубавина уже в самом названии фиксирует принцип этико-эстетического паритета исследуемого материала. Теоретик достаточно детально проанализировала трансформацию женского образа в украинском, русском и советском кинематографе от 20-30-х годов – «Атаман Хмель» В. Гардина (1923), «Две женщины» Г. Рошалья (1929), «Земля» А. Довженко (1929) – через поиски идентичности «женщина-личность» в фильмах «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера, М. Хуциева (1956), «Самолёт вылетает в 9» Ю. Лысенко (1960) - до фильма известного украинского кинорежиссёра К. Муратовой «Три истории» (1998), в котором «практически все персонажи могут рассматриваться как обломки атрибутов «мужественности» и «женственности», как изуродованные, деформированные знаки определённых функций пола»²³³. Особый акцент И. Зубавина делает на статусе «женщина – мать», образ которой, с точки зрения теоретика, с одной стороны, как бы подтверждает справедливость юнгианского архетипа «Великой Матери», а с другой, определённым образом демонстрирует специфику украинского мироотношения, в логике которого присутствует, по выражению И. Зубавиной, «своеобразный «духовный матриархат». По сути, она пытается вычлени в логике развития кинематографа советского и постсоветского периодов феномен женщины как одну из констант формирования гуманистического начала в мироотношении человека XX ст.

²³³ Zubavina I. Chas i prostir u kinematohrafiyi. K., Vydavnytstvo «Shchek», 2008, s. 301.

Если И. Зубавина подsumмировала некоторые достижения украинского кино второй половины и конца XX ст. в разработке конкретной темы и при этом использовала потенциал этико-эстетического анализа, то А. Чмиль²³⁴ стремится воссоздать новый подход к факту присутствия женщины на экране в контексте превалирования психоаналитического понимания внутреннего мира человека вообще и внутреннего мира женщины, в частности. Анализ тенденций развития современного кинематографа - и украинского в том числе, – А. Чмиль осуществляет, используя такие важные срезы психоаналитической модели художественного творчества как идентификация автора и образа, эротизация исследуемого материала, иллюзорность искусства, использование зрителя в качестве «привилегированного «невидимого гостя» и др. Рассмотрение специфики воплощения психоанализа в современной кинематографии показывает, что идеи З. Фрейда и его последователей могут значительно видоизменять весь процесс как интерпретации конкретного материала, так и восприятия художественного произведения. Как отмечает А. Чмиль, «взгляд кинокамеры находится под запретом в случае создания убедительного реального мира, в котором заменитель зрителя может действовать правдоподобно.

Одновременно взгляд аудитории отрицается как внутренний фактор фильма: как только фетишистская репрезентация образа угрожает разрушить чары иллюзии, и образ на экране возникает непосредственно перед зрителем, сам факт фетишизации фиксирует взгляд зрителя и упреждает возможность создания какой бы то ни было дистанции между зрителем и образом перед глазами»²³⁵. Отметим, что анализ своеобразия подачи психоаналитической модели личности в современном кинематографе, достаточно полно представлен и в украинском киноведении. На наш взгляд, это объясняется традиционной популярностью, начиная с 20-х годов XX ст., именно этой системы эстетико-психологических взглядов в украинской гуманистике. Указанное направление находит яркое отражение в авторских публикациях молодых украинских киноведов, в частности, О. Брюховецкой .

Следует подчеркнуть, что в границах тех тенденций, которые на страницах данной статьи мы отметили как ведущие, в украинской гуманистике прослеживаются разные

²³⁴ Chmil' H. Erotyzatsiya sub"yekta v ekrannomu naratyvi //Mystets'ki obriyi 2003. Al'manakh. K., 2004.

²³⁵ Chmil' H. Erotyzatsiya sub"yekta v ekrannomu naratyvi //Mystets'ki obriyi 2003. Al'manakh. K., 2004, s. 253.

модели понимания места киноведения в контексте современного гуманитарного знания. На наш взгляд, большая часть украинских теоретиков интересуется выявлением прямых связей киноведения с современными философско-эстетическими, этико-психологическими, этико-эстетическими идеями или поиском эмпирического материала, который выступает своеобразной иллюстрацией непосредственного влияния, например, «глубинной» психологии К. Юнга на создание того или иного образа. В то же время в украинском киноведении присутствуют и такие исследователи, которые сосредотачиваются на анализе определённого культурного поля, формируемого гуманитарным знанием. Примером такой теоретической направленности является статья Г. Погребняк «Творческий эксперимент в авторском кинематографе»²³⁶, в которой раскрывается специфика творческого почерка известного украинского кинорежиссёра Юрия Ильенко. Исследовательская позиция Г. Погребняк достаточно точно прослеживается в следующем тезисе: «Бесконечно конструируя самые разные варианты возможных отношений бытия, мастер (Ю. Ильенко – Т. К.) демонстрирует тенденцию собственного творчества к искажению обычной системы условности. Экспериментируя в области жанра, режиссёр стремится соединить притчевые мотивы с широким философским обобщением, реальное с ирреальным, и тем самым делает возможным выявление присущей ему синтетичности мышления»²³⁷. В контекст анализа творчества Ю. Ильенко попадает и проблема символа, и проблема традиций, и присущий ему интерес к ассоциативности и аллегоричности в осмыслении материала. При этом Г. Погребняк совершенно справедливо «не привязывает» эстетико-художественные искания режиссёра к какой-бы то ни было системе философских взглядов. Такая «привязка» была бы не только искусственной, но и извратила бы «чисто» притчевый характер большинства фильмов Ю. Ильенко, созданных в манере «поэтического кино», и заставивших критиков говорить о самобытности его киноязыка.

Суммируя представленный в статье материал, следует отметить, что на протяжении 2000–2010 годов украинское киноведение, во-первых, попыталось подвести итоги тем «за» и «против» в развитии этой сферы гуманистики, которые четко

²³⁶ Pohrebnyak H. Tvorchyyu eksperyment v avtors'komu kinematohrafii // Mystetstvoznnavstvo Ukrayiny. Vypusk tretiy. K., 2003.

²³⁷ Pohrebnyak H. Tvorchyyu eksperyment v avtors'komu kinematohrafii // Mystetstvoznnavstvo Ukrayiny. Vypusk tretiy. K., 2003, s. 209.

определились на рубеже XX – XXI ст., во-вторых, представляя некоторые из работ украинских киноведов, мы стремились показать целенаправленность сегодняшних теоретических исследований, их очевидную целостность. А это, на наш взгляд, очень важные и положительные признаки в процессе дальнейшего развития украинского киноведения.

Библиографія:

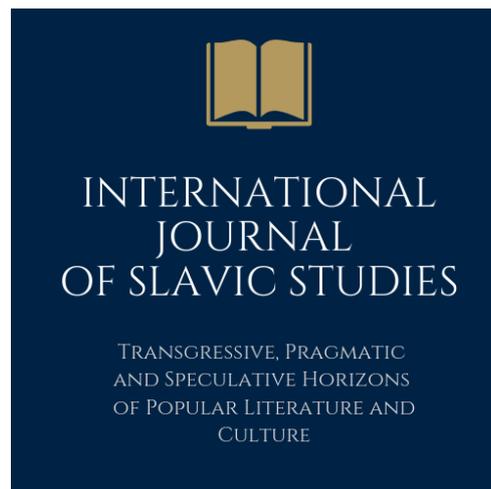
1. *Українське кіно: євроформат. Хроніки громадських обговорень 1996–2003 рр.* Кіносоціологія. К., Альтерпрес, 2003.
2. *Українське кіно: ідентифікація у часі. Хроніки громадських обговорень 2001–2003 рр.* К., Альтерпрес, 2003.
3. Тримбач Сергій. *Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі.* Вінниця, ГЛОБУС-ПРЕС, 2007.
4. Зубавіна Ірина. *Час і простір у кінематографії.* К., Видавництво «Щек», 2008.
5. *Філософський енциклопедичний словник.* К., Абрис, 2002.
6. Братерська-Дронь Марина. *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві.* К., Вид-во Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова, 2009.
7. Брюховецька Лариса. *Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов // Кіно.Театр. № 3, 2004.*
8. Зубавіна Ірина. *Жіночий образ на екрані: етико-естетичний імператив // Мистецтвознавство України. Випуск перший.* К., 2000.
9. Чміль Ганна. *Еротизація суб'єкта в екранному наративі // Мистецькі обрії - 2003. Альманах.* К., 2004.
10. Погребняк Галина. *Творчий експеримент в авторському кінематографі // Мистецтвознавство України. Випуск третій.* К., 2003.

Bibliografia:

1. *Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr.* Kinosotsiologiya. K., Al'terpres, 2003.
2. *Ukrayins'ke kino: identyfikatsiya u chasi. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 2001–2003 rr.* K., Al'terpres, 2003.
3. Trymbach Serhiy. *Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori.* Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007.
4. Zubavina Iryna. *Chas i prostir u kinematohrafiyi.* K., Vydavnytstvo «Shchek», 2008.
5. *Filosofs'kyy entsyklopedychnyy slovnyk.* K., Abrys, 2002.
6. Braters'ka-Dron' Maryna. *Interpretatsiya narizhnykh ponyat' moral'nisnoyi svidomosti v kinomystetstvi.* K., Vyd-vo Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. Drahomanova, 2009.
7. Bryukhovets'ka Larysa. *Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov // Kino.Teatr. № 3, 2004.*
8. Zubavina Iryna. *Zhinochyy obraz na ekrani: etyko-estetychnyy imperatyv // Mystetstvoznnavstvo Ukrayiny. Vypusk pershyy.* K., 2000.
9. Chmil' Hanna. *Erotyzatsiya sub"yekta v ekrannomu naratyvi // Mystets'ki obriyi 2003. Al'manakh.* K., 2004.
10. Pohrebnyak Halyna. *Tvorchyy eksperyment v avtors'komu kinematohrafi // Mystetstvoznnavstvo Ukrayiny. Vypusk tretiy.* K., 2003.

Биљана Рајчинова-Николова
Vijlana Rajcinova-Nikolova

Faculty of Media and Communication
 Singidunum University in Belgrade, (Serbia)
 b_rajcinova@yahoo.com
 ORCID: 0000-0001-7984-2347
<https://doi.org/10.34768/8hxn-ge15>



Nr: 1 (2019)
 ISSN (on line)

КНИЖЕВНОСТА, ТРАДИЦИЈАТА И ПОПУЛАРНАТА КУЛТУРА
(ПРЕКУ ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ ФРОСИНА)

Literature, Tradition and Popular Culture
 (Through the First Macedonian Feature Film *Frosina*)

Abstract

The phenomenon of transporting novels into a film medium to examples of writers - scriptwriters is an opportunity for analyzing the relation literature – film and the relation tradition - popular culture. Relationships that finds a place in the first Macedonian film *Frosina*, which can be spoken from the aspect of tradition / past, but also from the aspect of popular culture / present. The subject of research is to explore the meaning of *Frosina* from the aspect of tradition and from the aspect of the popular culture, and thus to define the ways which tradition constructs the literature and the film, and popular culture deconstructs them and establishes parameters of global village. The hypothesis is from the aspect of tradition the role of the literature appears to be similar to the role of the film, but from the aspect of popular culture the literature is freed from ideological interpretations and the film invites the spectator to the revolt. The purpose of the research is to explore the role and the function of the tradition on the construction of the literature and of the film and of the popular culture on the deconstruction of the literature and of the film and changing their meaning depending from the current events and needs. An opportunity for realization of the goal is an interpreting the meanings of terms literature, film, popular culture and tradition, and analytical discursive follow-up of the content of the film *Frosina*, shot 1952 by Vojislav Nanovik, according to the script "The *Frosina* and the Son" by Vlado Malevski.

Keywords: literature, film, popular culture, tradition, film *Frosina*

Клучни зборови: книжевност, филм, популарна култура, традиција, филм *Фросина*

1. Релација книжевност - филм

Компаративната просудба на книжевноста и филмот има повеќе методолошки исходишта, а меѓу првите спаѓа компаративната книжевна наука, потоа компаративната естетика, која Мукаржовски ја именува „компаративна семиологија на уметноста“²³⁸ и постмодерната теориска рамка каде спаѓа теоријата на текстот определена со својот предмет - текстот кон интердисциплинарните проучувања и интереси. Борис Ејхенбаум, припадник на руската формална школа, позната по врската и соработка со филмски автори и врз конкретни филмски проекти, пишува: „книжевноста е најбогатиот извор на материјал за филмот, а самата неопходност на сценариото претставува врска на филмот со книжевноста“²³⁹. Врската помеѓу книжевноста и филмот не е еднонасочна, ниту по својот облик, ниту по медиумската структура, а не се исцрпува ниту со аспектот на интермедијарноста, која ги опфаќа само посебните релации и односи меѓу двата система на уметнички конвенции, феноменот на преносот од еден во друг медиум. Постојат сличности на медиумски план, на мономедијално ниво определено од наративната структура како нивен заеднички, обликотворен елемент. Сродни се како временски/темпорални уметности - со посредство на нарацијата која има темпорална структура создаваат дијегеза, имагинарен простор и свет, во чие обликување важност има точката на гледањето, а нивен структурен императив е дескрипцијата. Основната разлика меѓу книжевната и филмската дескрипција Симур Четмен ја гледа во „контролираната селекција“ кај книжевноста и „изобилството и визуелната преспецификација“ кај филмската постапка²⁴⁰. Обете ги поврзува метонимскиот принцип, претставување на делот наместо на целината.

²³⁸ Мукаржовски Јан. *Огледи из естетике и политике*, Београд, Нолит 1998. – с. 34.

²³⁹ Ejhenbaum Boris. *Knizevnost i film*. Beograd, Nolit, 1972. – s. 44.

²⁴⁰ Четмен Симур. *Ликови и приповедачи*. Београд, Нолит, 1995. – с. 104.

Овие елементи се надополнуваат со интерферентни односи. Првата група ја сочинуваат феномените на адаптација како интерсемиотички проблем - книжевните текстови со различна жанровска и стилска провениенција се адаптираат, прилагодуваат и пренесуваат на филмското платно. Ова е најчестата група на односи и најпознатата, го сочинуваат текстуалниот образец, изворниот материјал на сценаристичката обработка. Обликот на индивидуалната, херменеутичка и поетичка интервенција што се прави над книжевниот изворник е во склад со изменетите медиумски барања на филмот, сижето го градат оригинални стилски постапки. Едновремено се врши избор на одделни, специфични за филмскиот автор или за културолошкиот фон на епохата, стилски аспекти. Пправењето на римејк филмови ја покажува индивидуалната природа на секој одделен проект, стилизацијата својствена на едно авторско читање и стилогеноста на самиот филмски медиум по однос на литературата. Се одигрува процесот „стопување на хоризонтите“ – хоризонтот на минатото (книжевното дело) и хоризонтот на сегашноста (филмската адаптацијата), значаен во случаите на адаптација на историските романи и драми. Филмот со својата уметничка структура, предочува автономна и креативна отстапка од оригиналниот книжевен предтекст. Втората група ги опфаќа интермедијалните проникнувања, временската природа на филмот и книжевноста, придонесува, преземањето на одделните постапки и материјали, според Павао Павличич „да се одвива во метафоричка смисла, со посебно нагласување на интермедијарната релација“²⁴¹. Филмот може да преземе книжевен цитат (тоа се случува во делата на Жан - Лик Годар - во францускиот филм „Живеење на својот живот“ (1962) се цитира една филозофска расправа за јазикот), да се огледа во подражавањето на романескниот наративен образец, во умножувањето на приказната, евоцирањето на внатрешниот монолог, предочувањето на сопствената генеза како тема. Ова е видливо во новите филмови кај Вим Вендерс, кој соработува со раскажувачот Петер Хандке (во „Небото над Берлин“ се подражава внатрешниот монолог), кај браќата Коен во метафилмскиот проект „Бартон Финк“, филм за настанокот на еден филм.

Обратно, книжевноста од филмот најевидентно ја позајмува монтажата како облик на организација на материјалот, како јукстапонирање на хетерогени наративни секвенци, карактеристично за авангардните остварувања, за краткиот расказ, за

²⁴¹ Павличич Павао. „Интермедијалне ситуации“. // *Република*, бр. 5/6. , Београд, Нолит, 1987. - с. 45.

романите на Кортасар²⁴² (аргентиски писател со чувство за фантастичното и надреалното што го населуваат секојдневието и што произлегуваат од него самото) на пример. Во постмодернистичката книжевност состојбата е посложена - преточување на различни диегетски степени еден во друг, на текстот во стварноста, на филмот во текстот. Возвратното дејство на книжевноста врз филмот доаѓа од областа на книжевно-научната методологија и епистемолошките аналогии во проучувањето на филмската и книжевната уметност, што ја сочинуваат третата група на соодноси меѓу овие две уметности.

Теоријата на текстот поникната во методолошката школа постструктурализам, афирмира нови теориски термини, посочува одделни уметнички постапки или структурни елементи на делото, кои можат да бидат доведени во апликативна врска и со доменот на филмската уметност. Најзначајната поставка на оваа теорија е фундаменталната проникнатост и врска, која постои помеѓу различните дискурзивни сфери, т.н. интертекстуалност и на неа примерените посебни аспекти на соодноси како цитатноста, метатекстуалноста, паратекстуалноста и архитектстуалноста²⁴³. За филмот како уметност секој од овие аспекти наоѓа практична и реална поткрепа во самото творечко искуство, во односот спрема филмската, но и другите видови уметничка традиција - во самата концептуална потреба за преиспитување на смислата, генезата и обликот на филмските конвенции, одделните филмски жанри и филмот како медиум. Цитатноста како феномен на интертекстуалноста во книжевната уметност, во сферата на филмот се карактеризира со тешкотии со самото препознавање и дефинирање на цитатот. Заради полесна ориентација, Анте Петерлиќ, предлага „глобална типологија на филмските цитати, како меѓуфилмски и инифилмски (интермедијарни) и предупредува дека цитатот како феномен на филмската поетика, подлежи на процесите на преобразба“²⁴⁴. Со оглед на динамичноста на самиот филмски кадар, цитатот може да има различно траење, посебен простор во филмското доживување, драматуршка функција, која се разликува од оригиналот и токму во таа контекстуализација на цитатот во новиот филмски продукт според Петерлиќ, „треба да

²⁴² Кортасар Хулио. (1914-1984). *Куќа камен*. Скопје. Темплум, 2012.

²⁴³ Жерар Женет. *Палимпсест*. Белград. Книжевност, 2003.

²⁴⁴ Петерлиќ Анте. *Филмска Енциклопедија*. Загреб. Југословенски лексикографски Завод „Мирослав Крлежа“, 1986 – с. 56.

се очекува и бара автономна вредност на новосоздадено дело²⁴⁵. Цитатот не се надоврзува на механичката трансплатација на поедини делови и кадри од еден во друг филм или друга уметност, слично како и во книжевноста, определбата на цитатот е деликатна задача, која бара посебена ерудиција од критичарот, проникнување во формалните аналогии и структуралните хомологии.

Умберто Еко во својата анализа на „Казабланка“, воведува две нови категории на расветлувањето на филмската интертекстуалност – интертекстуалните рамки ја претставуваат групата на „стереотипни ситуации изведени од поранешната текстуална традиција“²⁴⁶, како двобојот меѓу шерифот и мангупот. Интертекстуалните архетипи/магичните интертекстуални рамки, означуваат однапред определена и чиста наративна ситуација рециклирана од безбројни други текстови, но која предизвикува и емоции и нејасно чувство на дежа ву. За значењето што го имаат овие интертекстуални елементи, за вкупната естетска вредност или егзистенцијата на филмското дело, Еко вели: „Казабланка стана култен филм, токму затоа што не е еден филм. Тоа се филмови.... Кога сите архетипи ќе избијат на виделина, ние тука ја чувствуваме хомерската длабочина. Две клишеа тераат на смеење, но стотина нè трогнуваат“²⁴⁷. За разлика од Казабланка, кадешто цитатноста несвесно се спроведува, постмодерните филмови настапуваат со развиена „интертекстуална свест“, цитатноста за нив е „единствен начин да се поднесе товарот на филмската енциклопедиска стручност“²⁴⁸. Современиот филм настапува како и современата литература, со втемелена, некогаш и експлицитно изразена свест за себеси, за уметничките конвенции, традицијата, има кохерентна концептуална базаи отворена концептуална програма.Едната од неговите омилени постапки - интертекстуалноста, претставува појава на текст во текстот, филм во филмот, удвојување на онтолошките степени на самиот текст или пак металепа – прелевање на тие степени еден во друг. Тоа се случува во *Жената на францускиот поручник*²⁴⁹ филм за снимање на еден филм и за актерите на филмот. Она што Еко го нарекува „интертекстуални рамки“, спаѓа во доменот на архитекстуалноста, онаа свест

²⁴⁵ Ibid., 62-67.

²⁴⁶ Умберто Еко. „Казабланка – култ филмови и интертекстуални колаж“. // *Момент*, бр. 18. Београд. Нолит, 1990. - с. 11 - 17.

²⁴⁷ Ibid. 54-55.

²⁴⁸ Ibid. 67-69.

²⁴⁹ Фаулс Џон. *Жената на францускиот поручник*. Скопје, ИЛИ-ИЛИ 2012,

за жанрот и неговите законitosti, за реториката, за наративната структура и ликовите кои се точно препознатливи и определени, зависно дали се работи за мелодрама, трилер, вестерн, историски спектакл, научно-фантастичен филм.

Од примерите се осознава елементот интертекстуалност како глобална ознака за различните релации меѓу филмовите, филмот и другите уметности, овозможува откривање на природата на филмскиот медиум, посебно за структурата на филмската традиција, за жанровските обрасци и типовите на филмската нарација. Со помош на Теоријата на текстот се распознааваат посуптилните елементи и постапки, од состојба на латентност – да се доведат до ниво на теориска рефлексija и анализа, да се проникне во архетипските слоеви на фасцинација предизвикана од филмското дело, филмските јунаци и филмските жанровски стереотипи. Поединечните уметности се проникнуваат една со друга и можат да се објаснат на еден прониклив, инвентивен и иманентен начин, како што тоа го прават книжевноста и филмот.

2. Спрега книжевноост – филм (литературна предлошка, текст или сценарио)

Теоретскиот проблем спрегата книжевноост – филм може да се разгледува од книжевно теоретски или од филмолошки аспект. Во книжевноста, современите методолошки истражувања ги влечат корените од наратологијата и постструктуралистичките струења и говорат за наративната структура во прозата на филмот, а во филмологијата - филмската критика во својот опис се задржува на идејно – тематските комплекси во филмското дело. Секое оценување и класифицирање според фабуларно – мотивските слоеви го произведува прашањето за литературната „предлошка“ на филмот. Филмот во себе трансформирал многу од средствата на постарите уметности, и од литературата, а тоа што за претходник го има сценариото - текстот не значи и негова „литераризираност“. Филмскиот јазик презел книжевно-технички обрасци без кои е незамисливо неговото егзистирање – фабулата: „метафорика во вид на атракциона монтажа, вклучување на минатото по пат на враќање назад, фигуративно типизирање, техника на издвојување на надворешното и внатрешното дејство, саморефлексija, наратор кој резонира, мултиперспективизам, мотивирање, внатрешен монолог во вид на оф-гласови, како и поместување на

временските нивоа со помош на оф-гласови“²⁵⁰. Филмското сценарио линеарно ги развива настаните, низ епизоди, водејќи ги кон логично решение. Ова треба да се има предвид кога на македонскиот филм му се припишува една врска во литературата. Тоа посебно се нагласува во врска со првите играни филмови снимени во педесеттите, а Цветан Станоевски, го проширува и на целокупната продукција, со оглед на бројот на филмовите кои се снимени како екранизации на литературните текстови. Констатацијата на Станоевски за неотпорноста на тие филмски сценарија во облик на „нивната пренагласена литерарност“²⁵¹ огласува една тенденција во македонскиот филм, која се рефлектира во првиот македонски игран филм *Фросина*, снимен според сценариото „Повест за Фросина и синот“ на Владо Малески, кој е познат како прозаист од првата фаза на современата литература, и како раскажувач, а неговите романи датираат од многу подоцна.

3. Сценаристички модел (наратор кој резонира, мотив на една култура)

Повод да се пишува за првиот македонски игран филм *Фросина*, снимен 1952 во режија на Воислав Нановиќ, овозможува на конкретен пример да се експлицираат теоретските проблеми, во филмот се рефлектираат сите наведени состојби, а најмногу фактот што филмот е снимен според сценариото „Повест за Фросина и синот“ на Владо Малевски, кој е свртен кон традиционалното реалистичко обликување на материјата, со доминација на конкретни ситуации во време и простор, предадени со природен и дескриптивен израз. Малески ја истакнува идејата на Револуцијата и улогата на вредностите во неа, сместувајќи ја во социјално-историски простор преку фиксирање на регионални ознаки и инсистирање на доживеаното и автентичното. Оперира со женски ликови и нивното трагично искуство, а ликот на мајката го доведува до симболички димензии откривајќи во него идентитет на јунак способен да ги издржи суровите вистини на стварноста и да го сугерира проклетството на личната драма. Подоцна ќе го еволуира јунакот, ќе навлегува во посложени психолошки слоеви, инсистирајќи на монолотот и на диференцирање на прозните структури, а во

²⁵⁰ Хорст Мајкснер. „Филмската литература и литераризиран филм.“//*Literaturwissenschaft-Medienwissenschaft*“ 1977. – s. 91.

²⁵¹ Станоевски Цветан. „Македонскиот игран филм во институционалните координати“. // *Вториот почеток на македонскиот филм* / Скопје, Кинотека на Македонија, 1990. - с.56.

сценариото за *Фросина*, достигнува созревање на својот раскажувачки дискурс. Во романите го развива и осмислува односот на поединецот и историјата, го потенцира издвојувањето од колективната егзистенција преку егзистенцијално-поетска симболика, но и се проширува на човечки судбини како носители на различни мотиви, за да го долови епскиот дух во комбинирање на уметничко-стилските проседеа, асимилирајќи ги импулсите на фолклорното наследство. Со помош на симболичките носители ја нагласува врската меѓу внатрешниот свет на јунакот и надворешните збиднувања, како што тоа го прави со разбојот во *Фросина*, што подоцна стана и наслов на негов роман од 1969 година.

Текстот за првиот македонски филм е врзан за творештвото на авторот, од него ги црпи тематски-идејните преокупации и формалистички моменти, и има функција на цврста сценаристичка структура целосообразна на претворбата во филмски јазик. Впечатлив е насловот на сценариото „Повест за Фросина и синот“, со него се маркирани две работи – жанровската определба и акцентирањето на два лика како носечки и ваков наслов е „нефилмичен“ и не можел да се задржи на филмот. Повеста како книжевен вид ја карактеризира наративност, живо излагање на историско збиднување или на легенда во прозен облик. Жанровските клишеа во филмската уметност функционираат поинаку, па од аспект на сценариото определбата за повеста е неважна. Втората забелешка се однесува на несмотреното (несмотрено зашто сценариото секогаш мора да селектира една личност во главен карактер) прелевање на два лика како централна категорија и во насловот. Како што сугерира вистинскиот наслов на филмот тоа е Фросина, мајката – хероина која во себе ја носи и низ својот однос кон синот ја изразува трагиката на едно време и на еден етнос. За неа се врзува и генерализира идејата и се претвора во драмска премиса. Носечкиот лик го изразува својот поглед на свет, ставовите, карактерот и однесувањето и се идентификува низ целото филмско дејство. Малески гради животворени прецизиран филмски лик, кој го носи сценариото, и низ него и со него се откриваат и следат и другите елементи.

Почетокот, експозицијата нè воведува во основната ситуација на приказната, ни ја открива нејзината премиса, го ситуира главниот лик. Во ноќниот риболов Климе, синот на Фросина, и Крсте спасуваат двајца илегалци кои се во бегство пред бугарските патроли. Климе го носи едниот од нив, Гоцета, дома и тоа ‘сокривање’ е моментот што ќе го пресврти секојдневниот беден живот на Фросина. Оттука натаму се запознаваме

со ликот на Фросина како субјект на драмското дејство, дефиниран низ потребата да се сочува последниот и единствениот син како светла точка и смисла на нејзиниот живот. Првата четвртина од текстот ни кажува сè што е потребно за приказната, како таа ќе се развива и како ќе заврши. Заплетот, така и почнува – од моментот кога Фросина ја вклучува својата животна приказна. Сеќавањето на Фросина ја вклучува категоријата на лик-наратор кој резонира за да го издвои временски внатрешното од главното дејство. Овие биографски информации го одредуваат правецот на дејството, го расветлуваат мотивирањето на побудите за дејствување на носечкиот лик. Средишните две четвртини од наративната линија го дефинираат конфликтот - потребата да се задржи синот од искушението на партизанската борба и да им се спротистави на силите кои го предизвикуваат конфликтот, а кулминацијата се достигнува кога Климе и соопштува на Фросина дека стапува во илегалното движење. Епизодите со неговата девојка Љуба и со бугарскиот офицер Асен, кој престојува во нејзиното чорбаџиско семејство, го потенцира фигуративното типизирање и ја доловуваат социјалната основа на конфликтот. Токму односот меѓу Љуба и Климе, како уште една препрека на патот за одржување на сонот на Фросина за нејзиниот син, на крајот доведува до зголемување на драмската тензија. Од таа точка на перипетијата произлегува и конечниот судир Климе-Асен, кој повлекувајќи се како нишка низ фабулата сега трагично завршува по обајцата. Резолуцијата или расплетот ја носи индицираната преобразба на Фросина низ која големата мајка наоѓа во себе нови емоции и надежи и го продолжува својот пат со партизаните. Станува збор за сценарио во кое идејата му претходела на креирањето на ликот. Од таа идеја произлегла и акцијата и нејзиниот носител – ликот. Дијалогот ја води приказната напред, ги открива ликовите, конфликтите, ги изразува емотивните состојби и намери. Не само што го разоткрива ликот, туку и ја коментира акцијата, комуницира со гледачот преку фактите и информациите кои ги носи во себе. Тој и ја овозможува реалистичноста и спонтаноста на филмската приказна. Наративното сиче е во функција на кинестетскиот израз, кој останува во доменот на реалистичкото проседе, и не станува збор за инфериорност на филмот по однос на литературната предлошка.

Што се однесува до популарниот феномен на 'вплеткувањето на книжевниците' во филмот, тоа е веќе општо место во филмското производство, од транспортирањето на романи во филмскиот медиум до примери на писатели – сценаристи. Владо Малески

ги сублимирал своите творечки дострели во една сценаристичка форма, а како текст „Повест за Фросина и синот“, зазема соодветно место и во неговиот книжевен опус. Иако, по повод овој филм не би можело да се постави како основна во него проблематиката на претворање на книжевноста во филм, останува присутен проблемот на транспортирање на одредени наративни структури и ситуации во друг медиум, што ја отвора анализата на специфичните карактеристики на романот на филмот.

Еден од моментите кои можат да се посочат во врска со опсервациите е корпусот од секвенци поместен на самиот приод од експозицијата кон заплетот, означен како нарација – сеќавање на мајката пред ранетиот партизан сокриен во нејзиниот дом, кој се состои од деловите: Невеста/Свадба/Разделба/Рожби/Фросина и Јане/Да умрам јас?/Писмо/Климе/Во мегазата/ По старите патишта/ Враќање. Кадрите се постојано прекинувани со приказ на раскажувачот и со претоп нè враќаат кај Фросина. Постапката на приказната во приказната ги надоврзува различните временски нивоа во филмот и е поврзана со главнината на идејата. Авторот се задржал на основната потреба на едно современо сценарио да нема во него ништо повеќе отколку минимум информации потребни за функционирање на уметничката слика кај гледачот. Во оваа втемелена биографија, која го зазема ударното место во делото, се проширува сижејната линија со приказ на судбината на јунакот и нејзиниот развој, откривајќи ни ја мотивацијата дека во синот се согледува својот живот и иднината и објаснувајќи ги постапките со кои јунакот реагира на опасностите. Минатото е вклучено со враќање наназад и со ставање во заграда на една рамковна и една внатрешна нарација, вклучен е и наратор кој резонира (а употребата на наратор кој резонира ја обогатува филмската приказна која е објективна, фокусирана однадвор, врзана за минетичко прикажување на наративната функција) преку дијалогот кој ја презема функцијата на внатрешен монолог. Нараторот - рефлектор ја потенцира разликата меѓу епската фикција на филмската приказна и личното известување на нараторот во прво лице, што се обележува како „фингиран исказ на стварноста“. Таквата квази - автобиографичност го засилува доживувањето и искуството, и на мотивацијата ѝ дава егзистенцијални и конкретни димензии. Ликот се сеќава на своето доживување и резонира од аспект на својата сегашна егзистенција.

Филмот *Фросина*, според Цветан Станоевски и припаѓа на групата филмови кои ја третираат „историската појавност со претпоставка на можен начин или личност“²⁵², а Ѓеорѓи Василевски вели: „филмот влегува во првата група филмови чија типолошка – структурна спецификација условно се поистоветува со фолклористичките тенденции, а во обликување на содржините важност добива реториката која и припаѓа на поетиката на епот“²⁵³. Ликовите се типолошки конзистентни врз начелото на поделбата добро-зло и според Василевски: „*Фросина* е конципиран според фолклорната митологија, иако се појавуваат и елементи што им противречат на таквите конвенции“²⁵⁴. За „национално-фолклорно историски етнос“ говори и Благоја Куновски (филмски критичар и уметнички директор на фестивалот „Браќа Манаци“), потенцирајќи го моментот во кој драмската функција на личноста се сврзува со одредувачките фактори на сценаристиката и драматургијата, каузално излачени од книжевната фолклористичка традиција. Мотивиката на фолклористичката традиција и на реалистичкото проседе со социјална димензија, како и на една егзистенцијална драматика на национално минато, го исполнува просторот на книжевната историја и преку неа наоѓа место и во литературниот предтекст за првиот македонски игран филм. Во *Фросина* дури и метафориката и симболикатата се градени на начин типичен за јазичното размислување и како такви се визуелизираат во филмската приказна. На пример разбојот, нишките на разбојот, Фросина која постојано ткае на него – кога Климе доаѓа и ѝ соопштува за својата одлука и подоцна кога таа го чека да се врати и му подготвува тенка. Нишките на разбојот и самото ткаење се надоврзуваат на нејзиното сфаќање и прифаќање на животната судбина и на она што таа го наметнува како свое лично гледиште на фонот на колективната трагика. На сличен начин и описот на природата во неколкуте кадри во текот на целиот филм ја задржува својата поетска функција. Посочените примери се евидентни за практиката на визуелизирање на текст кој изникнува од еден претходно стандардизиран дискурс. Она што го изрази Георги Старделов како „автохтона црта на нашата драматургија – откривањето на собитијата веќе збиднати во националниот колектив, а потем и во севкупната речова дејност“²⁵⁵

²⁵² Станоевски Цветан. „Македонскиот игран филм во институционалните координати“// *Вториот почеток на македонскиот филм* / Скопје, Кинотека на Македонија, 1990. - с.65.

²⁵³ Василевски Ѓеорѓи. *Филмска енциклопедија*. Скопје, Култура, 2009. – с. 78.

²⁵⁴ Ibid. 81.

²⁵⁵ Старделов Георги. *Искушенијата на естетичкиот ум*. Скопје. Везилка 11, 2003. – с .85

може да се примени и на филмски дела од типот на *Фросина*, кои го карактеризираат почетокот на македонската кинематографија.

4. Фросина – фигура на отсуство (релација традиција популарна – култура)

За уметничкото дело (филмот *Фросина* и за ликот Фросина), коешто по својот тематско-стилистички контекст му припаѓа на едно хронолошко минато (идеолошки надминато) време, може да се говори на два начини, познати во херменеутичката теорија како ‘становиште на минатоста’ - традицијата и ‘становиште на сегашноста’ – популарната култура. Првото стојалиште – минатоста традицијата (активност на пренесување од минатото во сегашноста, структура што се наоѓа распната помеѓу дијахронија и синхронија, се стреми да изврши обединување на овие двете дихотомни димензии. Проучувањето на традицијата преминува во еден вид „метод“ при проучувањето на минатото и сегашноста т.е. при проучувањето на врските помеѓу минатото и сегашноста), ги истакнува културно-историските рамки на појавата и значењето на делото (се проследуваат димензии што ја сочинуваат аурата на првичност, историчност, музеалното знаење на филмот *Фросина*, односно самиот факт на творечкиот пробив на македонската култура во еден нов, комплексен медиум - филмот што го нагласува аспектот на делото како културно-историски монумент), односно ги опфаќа елементите групирани околу процесот на генезата на делото, респектирајќи ги рамките на културно-историскиот контекст и останувајќи во историски затворен поетички круг на тогашната обликотворна/традиционална парадигма. Второто становиште – сегашноста/популарната култура ги опфаќа елементите групирани околу процесот на процесуирање на филмот и неговото значење низ призмата на сегашноста, уметничкото дело се проицира низ призмата на неговата сегашна релеванција и значење, и на исказен и на културолошки план. Тоа налага поинакво согледување и вреднување на неговите структурни компоненти преку популарната култура надвор од традицијата. Што е со *Фросина* денес во времето на популарната култура („како политика на секојдневниот живот“²⁵⁶ на преговарања и вкрстувања на политичките и општествените практики, на желби/мечти, фантазии) во

²⁵⁶ Fisk Džon. *Popularna kultura*. Beograd, Clio, 2001. – s. 56.

времето на високата технологија на филмот и во рамките на една преобразба на егзистенцијалната/традиционалната парадигма во популарна парадигма што воспоставува параметри на „глобално село“? Како може да се толкува позицијата на носечкиот лик и типолошкиот профил на филмската приказна, и од аспектот на соодносот меѓу литературната подлога (сценариото) и филмската слика, и од аспект на глобалната обусловеност на приказната од доминантниот културолошки модел (образец) на жената?

Со оглед на значењата на филмската метафора, која илустрира репресивна функција на традиционалната/патријархалната култура, Фросина и како лик (на сите жени во просторот што го сублимира јадот на поколенијата) и како филмска нарација го еманира фундаменталниот принцип на женската индивидуа и судбина - принципот на чекање. Ролан Барт пишува „историскиот дискурс на отсуството го изговара жената зошто таа е неподвижна, таа останува, а другиот заминува“²⁵⁷. Фросина е фигура на поднесувањето (*passive voice*) на консенквенциите што произлегуваат од некој Друг (семејството, сопругот, синот, историјата), модел на класичната жртва на колективниот субјект што традиционално ги супсумира во себе критериумите и каноните на машкото начело, како универзални параметри на личноста. Во таа смисла, Хреман Маер вели: „Во сите возрасни стадиуми женската имагинација е потисната во улога на секудант. Тоа сè прави функционално, зависи од машкиот стремеж за идентитет“²⁵⁸. Во рамките на една патријархална-репресивна култура, каква што е балканската, оваа жртвена позиција на Жената, нагласено се доживува, но се прифаќа и како природна (а не наметната) дистинкцијата на женскиот идентитет; жената воопшто и не се перципира врз фонот на жртвеноста. Одредбите на оваа култура ја насочуваат жената (најистакната одлика на целиот тој опструктивен поредок) кон фатализмот, т.е. прифаќањето на егзистенцијата како судбина - однадвор наметната, беспреговорна и конечна сила. Отаде, Јулија Кристева го опишува етичкиот профил на христијанството како: „исчезнување, апсорбирање и замрзнување на женскоста во мајчинството“²⁵⁹

²⁵⁷ Bart Rolan. *Mitologike*. Beograd. Nolit, 1979. – s. 117.

²⁵⁸ Mauer, Herman. 1981. *Autsajderi*. Zagreb.1981. – s.65.

²⁵⁹ Кристева, Јулиа. 2006. *Токати и фуги за другоста*. Скопје. Темплум, 2006. – с. 54.

Примерот на Фросина го потврдува тоа во сите решавачки мигови од нејзината егзистенција, почнувајќи од вообичаената практика на присилна мажачка за непознат, постар човек, преку мајчинството како единствен модус на нејзината животна самопотврда, па сè до сознавањето на конечниот апсурд на нејзиното осаменично, живеење – безнадежно чекање на нормалниот семеен живот и услови. Ваквиот принцип го фундаира и самиот облик на филмската нарација, кој носи длабока симболичка порака. Во делото доминира постапката на ретроспекцијата, т.е. апостериорното навраќање на веќе одминатите и завршени поглавја на животната историја. Филмот е своевиден баланс на еден заокружен животен пат, а филмскиот исказ е даден во облик на констатација. Филмот е исповед, дискурзивна форма што ја нагласува пасивната позиција на говорникот, во случајов - Фросина, стеснета од актуелниот трепет и неизвесност во поглед на судбината на нејзиниот син, односно сознанието за сопствената животна фрустрираност, изјаловеност и обесправеност, како сопруга на печалбар, постојано сама и зачмаена во неизвесноста меѓу неговите (на)враќања и конечното исчезнување во туѓиот, далечен свет, кобен предвесник и придружник на смртта, што царува во „времето на филмот“. Овде би споменале едно укажување на Кристева, која го проследува третманот на женското низ историјата „како облик на зазорното (abject), т.е. отфрленото, грозното, сомничавото, срамното, предмет на страв и табу, длабоко непознато, енигматично и фасцинантно со оглед на својата моќ за враќање, донесување на нов живот на земјата“²⁶⁰.

Фросина е филм во кого преовладуваат силите на Танатасот, ако се имаат предвид конотациите на фаталистичкиот светоглед, независно од фактот што крајот на делото посочува една нова, нагорна линија на животите на протагонистите, кои се движат заедно по косата угорнина на хоризонтот, што се претопува во белата светлина како симбол на новото време, но и топос на оптимистичката соцреалистичката естетика. Сепак е тоа само краткотраен, искричав миг, што никако не го поништува, ниту пак го ослабува горчливиот впечаток на онтолошката меланхолија, во која чмае светот на провинцијата и жената – Фросина, како метафора на таа провинција. Филмското време распоредено во прилог на тегобноста, резигнацијата, тагата, го проникнува целокупното доживување на „Фросина“, како филмска елаборација на животниот

²⁶⁰ Ibid. 65.

чемер на една жена. Фросина е и трагична фигура, која страда без вина и страда непрестано во текот на целиот живот, кога се работи за статусот на жената, нејзиното чувство дека е жртва произлегува, како што покажува Кристева „и од чинот на перманентно изостанување од социо-симболичкиот договор, т.е. од моќта и јазикот“²⁶¹.

Отаде и проблемот на сегашната/популарната релеванција на *Фросина* форичното, апологетско истакнување на „новото време“, т.е. општествено уредување како решавачки пресврт на индивидуалната несреќа во полза на колективната среќа. Појдовната интенција на авторот на сценариото, писателот Владо Малески е да ја нагласи непоколебливоста на жртвата и стоицизмот на жената и мајка Фросина, која се приклучува на партизанската чета (и тоа без оглед на престојните ризици и напори), и повторно ја презема мајчинската улога, лекувајќи го, овој пат Гоце. Но, филмот кај денешниот гледач го призива општочовечкиот револт, независно од просторно-временските и идејните одредници. Тој револт од аспект на сегашноста/популарната култура го побудува третманот и статусот на жената како второстепена, односно детерминирана егзистенцијална фигура, во чиј домен и компензации стојат главно последиците од нечие Туѓо решавање, дејствување и избирање. Во таа смисла искажан е ставот на Адорно и Хоркхајмер дека „жената останува немоќна, со тоа што моќта и припаѓа само посредувана преку мажот (т.е. бракот)“²⁶² и мислењето на Х. Маер за жената за „аутсајдер во перманенција“²⁶³ што го карактеризира „општествената екстериторијалност“²⁶⁴ и тврдењето на Е. Морен дека „жената никогаш не била социолошки одредена“²⁶⁵, а главно и е препуштена на биологијата.

Фросина, во ниту еден момент, нема ниту елементарно право на избор. Таа постојано се соочува со еден збир на повеќе донесени одлуки и правила. За разлика од мажот (сопругот, синот), нејзиниот животен простор е куќата, а единствената перспектива – прозорецот и вратата, што служат за доставување на натамошните животни и семејни пресуди. Преродбата на жената како фигура на пасивност, Кристева ја формулира на следниов начин: „Призивајќи го името и судбината на жената, попрво

²⁶¹ Ibid. 69.

²⁶² Adorno Teodor, Horkheimer Martin. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo. 1989.

²⁶³ Mauer Herman. 1981. *Autsajderi*. Zagreb. 1981. – s. 68.

²⁶⁴ Ibid. 69.

²⁶⁵ Moren, Edgar. *Duh vremena*. Beograd. Nolit. 1979. – s. 45.

се мисли на просторот, кој ја создава и обликува човековата сорта (вид и квалитет), одошто на времето, настанувањето или историјата. Жената е исклучена од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. развојното, дејствителното, пресвртувачкото. Таа е мета-категија на промената на еволуцијата, а нејзиниот фундаментален проблем е токму укинувањето на нејзините желби и следствено на тоа прогресивното „разрешување од битисувањето“²⁶⁶. Она што е истакнато како парадоксално во статусот и функцијата на жената во симболичкиот поредок, се гледа од фактот што Фросина е ракоположена во „чуварка на Законот којшто ја укинува“, а нејзиното култно место е первертиран облик на христијанскиот култ на Богородица, што ја постигнува „идеалната идентификација“, по пат на „убиство на објектот на љубовта“ т.е. жената-мајка.

Отаде, Фросина којашто е двојна улога на хероина на филмот и нараторка на дејството, ја означивме како Фигура на отсуноста, таа фигурира како транспарентен лик, во и низ кого протекува самоволниот тек на личната (семејната), националната и историската судбина. Фросина е разрешена од своето битисување преку одлуките што ги донесле, во нејзино име, Другите – оние што го зацврстиле и потврдиле, со својата постапка, одвивањето на симболичкиот поредок. Фросина, едновремено е раздвоена од својата желба и поставена во состојба на непрестан Копнеж во животот како копнеж по нешто кое допрва треба да случи и да биде вредно. Конечно, како секој објект на култот, Фросина е симболично убиена и мртва за сите можни и натамошни мотиви и дејства, кои излегуваат надвор од рамките на мајчинско-жртвениот циклус од обредни само-жртви (да потсетиме, пред Климе нејзе и умираат пет деца, а на крајот го губи и Климе, единствениот преостанат наследник).

Заклучок

Фросина ја олицетворува метафората на Отсуноста, својата фактичка, егзистенцијална флуидност и кривкост и во контекстот на едно поинакво време (пост – револуционерно или пост-херојско) го еманира својот универзален антрополошки профил на жена, којашто фалогоцентричниот поредок (традиционалната парадигма/патријархатот) ја проследува реторичката практика на обезличувањето,

²⁶⁶ Крестева Јулиа. *Токати и фуги за другоста*. Скопје. Темплум. 2006. - с. 76.

онеправданоста, подреденоста на предрасудите, поврзани со доминантниот „општествено-сексуален стереотип“²⁶⁷. Постојењето, како опстојувањето на тој стереотип, мошне пластично втиснат во естетската доминанта на првиот македонски филм, ја илустрира репресивната функција на патријархалната култура, која до пароксизам ги засилува опозитните принципи на половата егзистенција на мажот и жената, и со тоа на компонентата на национален и историски трагизам на одредениот социо-културен простор (во случајов со Македонија), ја надоврзува дополнителната компонента на индивидуалната трагика на Жената. Така жената (Фросина) е поставена во улога на двојна жртва (Жртва на историјата и Жртва на Семејството), која својата мачнотија ја стекнува како конечна и неумитна положба. Мотивиката на фолклористичката традиција и на реалистичкото проседе со социјална димензија, како и на една егзистенцијална драматика на национално минато го исполнува просторот на книжевната историја и преку неа наоѓа место и во литературниот предтекст за првиот македонски игран филм. Од друга страна пак современото популарно читање на првиот македонски филм *Фросина*, ја истакнува токму проблематизацијата на Нужноста, со помош на која се воспоставува практиката на жртвата и пресудата, како модус на определбата на женската природа и улога во светот на историјата.

Филмот *Фросина* кој го карактеризира почетокот на македонската кинематографија е своевидна творечка провокација да се бараат врските меѓу различните дискурси и нивното реперкусионирање и врз стилистичките постапки и иманентните законitosti на различни уметнички облици. Владо Малески, остварува актива што е израз на неговото препознатливо и континуирано истрајување на филмското поприште, која сега предочена како избор, ја примаме и доживуваме во една неразделеност со популарната култура и со резултатите постигнати во домашната и светската кинематографија.

²⁶⁷ Popovic-Peric Nada. 1988. *Knizevnost kao zavocenje*. Beograd. 1988.

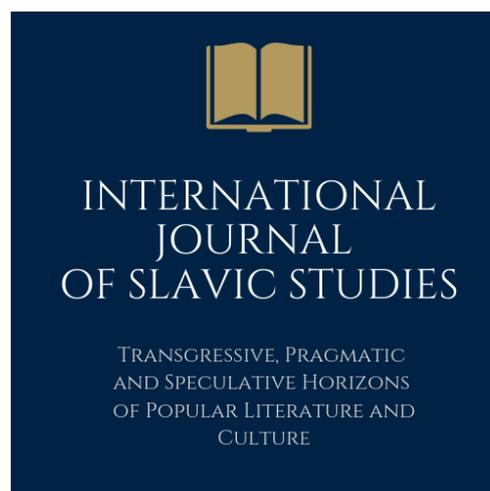
Литература

1. Adorno, Teodor, Hopkhmer, Martin. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo. 1989.
2. Arsic, Branka. „Mesto majke I mesto oca – beleške uz problem materinskog“ u delima J. Kristeva. (priredio). Beograd, Časopis, Gledišta, 1/2, 1990.
3. *Bart Rolan. Mitologike*. Beograd. Nolit, 1979
4. Василевски, Георги. *Филмска енциклопедија*. Скопје. Култура, 2009.
5. Врдловец, Зденко. „Филмска наратологија“. *Екран*, бр. 5/5. 1979.
6. Георгиевска-Јаковлева, Лорета. *Идентитети*. Скопје. Институт за македонска литература, 2012.
7. Годар, Жак-Лик.. *Живеење на својот живот*. Белград. Клио, 1962.
8. Женет, Жерар.. *Палимпсест*. Белград. Книжевност, 1989
9. Иванов, Всеволод. *Структура знакова у филму*. Белград. Книжевност, 1979.
10. Женет Жерар „Палимпсести“. Во: *Теорија на интертекстуалноста*. Катица Ќулавкова (Прир.). Скопје. Култура. 2003, стр. 63-75.
11. Кортасер, Хулио.. *Куцкамен*. Скопје. Темплум, 2012.
12. Кристева, Јулиа. *Токати и фуги за другоста*. Скопје. Темплум, 2006.
13. Малуф, Амин.. *Погубни идентитети*. Скопје. Матица македонска, 2001.
14. Mauer, Herman. *Autsajderi*. Zagreb, 1981.
15. Moren, Edgar. *Duh vremena*. Beograd. Nolit, 1979.
16. Мукаржовски, Јан.. *Огледи из естетике и политике*. Београд. Нолит, 1998.
17. Павличич, Павао. „Интермедијалне ситуације“. *Република*, бр.5/6. 1987.
18. Петерлиќ, Анте. *Филмска Енциклопедија*. Загреб. Југословенски лексикографски Завод „Мирослав Крлежа“, 1986.
19. Роровиќ-Периќ, Нада.. *Knizevnost kao zavosenje*. Beograd. 1988.
20. Станоевски, Цветан. *Искушението – филм* (есеи за македонскиот филм). Скопје. Култура, 1986.
21. Старделов, Георги. *Искушенијата на естетичкиот ум*. Скопје. Везилка 11, 2003.
22. Умберто, Еко. „Казабланка – култ филмови и интертекстуални колаж“. *Момент*, бр. 18, 1990.
23. Чаловски, Тодор.. *Прочит*. Скопје. Штрк, 2002.

24. Чепинчиќ, Мирослав. *Македонскиот игран филм I,II– Години на генезата и времето на стилските преобразби*. Скопје. Кинотека на Македонија, 1992.
25. Четмен, Симур. *Ликови и приповедачи*. Београд. Нолит, 1995.

Оксана Ковальова
Oxana Kovalyova

National Museum of History
of Ukraine, Kyiv (Ukraine)
gapochkakiss@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7847-2046
<https://doi.org/10.34768/p8dx-1r93>



Nr: 1 (2019)
ISSN (on line)

Прояви та специфіка бінарних опозицій “свій – чужий” під час Революції гідності (на матеріалі першої книги збірника “Майдан. Пряма мова”)

Manifestations and specificity of “Friend or Foe” binaries during the Revolution of Dignity (on the material of first book of “Maidan. Direct speech”)

Abstract

The “Friend or Foe” conception is an integral component of formation of each society. This binary archetype is the object of study of several scientific disciplines and sometimes appears in their interface. It gives the opportunity to use different methodology to study its manifestations.–This article examines this concept during the Revolution of Dignity in Ukraine (November 2013 February 2014), its manifestations in the dichotomy of binaries, erasing of their usual limits, uniting the former opponents under the banner of dignity, creating the new “Friend or Foe” binaries etc.

The material for the study is the oral histories of participants and witnesses of the Revolution of Dignity, gathered in the first book of “Maidan. Direct speech”. The respondents are the representatives of different ages, professions, religions, social strata etc., thus giving a retrospective picture for research. There are clear “Friend or Foe” oppositions, represented with the negative opposition of Maidan members to police force, government, *titushkas*, pro-government press; Maidan to Anti-Maidan etc. The oppositions inside the Maydan (for example, different hundreds or locations) have different connotations: “Friend or Stranger” with neutral or positive context. Special attention is given to markers that allowed to recognize “friends” between the Maidan members. The article text is supplemented by quotes from the aforementioned collection of interviews. The style of speech of the respondents is preserved. This research may be useful for the specialists of different humanitarian scientific disciplines.

Keywords: oral history, imagology, the Revolution of Dignity, “Friend or Foe” dichotomy, marker.

Ключові слова: усна історія, імагологія, Револуція гідності, дихотомія “свій – чужий”, маркер.

В основі будь-якої спільноти, від первісних до найсучасніших, лежить усвідомлення людиною своєї інакшості, відмінності від інших, адже неможливо сприймати ще когось абсолютно так само, як себе, саме це усвідомлення стає поштовхом до зародження суспільства. Концепт “свій – чужий” – бінарний архетип, за визначенням А. Большакової²⁶⁸, в ньому закладені найфундаментальніші та найдавніші принципи поділу людства, які постійно модифікуються, взаємонакладаються, їхні межі розмиваються. Саме тому згаданий концепт став предметом вивчення багатьох наук і нерідко опиняється на їхньому стику, дозволяючи залучати до свого дослідження різні наукові методи та джерела. Зокрема, отриманий завдяки усноісторичній (вужче – дескриптивній) методології матеріал може стати базою для поліметодологічного аналізу в царині історичної, літературознавчої або фольклористичної імагології, в основі яких, власне, й міститься бінарна опозиція образів “свій – чужий”, на що вказує Дмитро Наливайко: “На сучасну імагологію, її теоретико-методологічні засади особливо значний вплив має антропологія, передусім філософсько-етичні концепти Свого – Іншого, автентичності й ідентичності, які імагологи зі сфери соціопсихологічної проектують на сферу етнокультурних відносин і процесів. <...> в ній на передній план виходять проблеми відносин суб’єкта <...> зі своїми і чужими”²⁶⁹. Імагологія, як і усна історія (oral history), – наукові напрямки, які постали в 1920–1930-х роках: перша в царині соціології, друга – історії, проте з часом вони охопили й інші дисципліни, дозволяючи не консервувати дослідження в межах певних методологій. Усноісторичний напрямок виник внаслідок технічного прогресу (за ствердженням американського історика та біографа Алана Невіса, якого вважають засновником усної історії), завдяки чому науковці отримали ширші можливості для фіксації інтерв’ю²⁷⁰. Відома дослідниця усної історії Оксана Кісь наголошує на меті цього напрямку: “...дослідження з усної історії засадничо не спрямоване на встановлення якоїсь “історичної правди”, яка є непізнавана по суті своїй. Фактично, оповідаючи історію свого життя, особа говорить не так про події, свідком яких вона була, але радше про те значення, якого набули ці події в контексті її життєвого досвіду, як вони вплинули на життєвий вибір, погляди, світогляд, ідентичність. Реальність і те, що розповідає про неї очевидець, – не тотожні речі”²⁷¹. Може здатися на перший погляд, що методологія усної історії полягає лише в записі спогадів певної людини. Проте насправді це досить складний і багатоетапний процес, який передбачає відбір відповідних кандидатур і

²⁶⁸ Cytowany z: E. Papylova, *Imagologiya kak humanitarnaia dystsiplina*, “Rhema. Rema. Fylolohycheskye nauky. Lyteraturovedeniye”, 2011, nr. 4, s. 33.

²⁶⁹ D. Nalyvaiko, *Literaturna komparatyvistyka vchora i sohodni*, w: *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody. Antolohiia*, za zah. red. D. Nalyvaika, Kyiv 2009, s. 35.

²⁷⁰ Cytowany z: O. Kis, *Usna istoriia: stanovlennia, problematyka, metodolohichni zasady*, “Ukraina moderna”, 2007, nr. 11, s. 8.

²⁷¹ Tamże, s. 15.

тематики для інтерв'ю, ретельний підхід до складення списку запитань, використання якісних аудіо- та відеопристроїв для фіксації свідчень, вибір комфортного приміщення для проведення інтерв'ю, і, безумовно, використання базових психологічних підходів для вдалого комунікування з респондентом. Наступний етап після проведення інтерв'ю – це транскрибування та уважна перевірка записаного матеріалу, відповідності згаданих там фактів і дат реальним фактам та датам. Дуже важливо фіксувати всі особливості мовлення респондентів, відстежувати паузи та емоції і, якщо можливо, відтворювати їх у тексті – адже ці матеріали можуть стати в нагоді не лише власне історикам, а й дослідникам історії мови, літератури, фольклористам, етнологам та іншим науковцям. Хоча метод усної історії й допускає літературне редагування розшифрованих текстів записів для їх легшого сприйняття читачем, проте все ж потрібно дотримуватися якнайменшого втручання в органічне мовлення респондента, адже відшліфована літературна мова позбавить його автентичності. Також важливими етапами є погодження правових питань із респондентами та отримання їхніх дозволів на публікацію аудіо- або відеозаписів, біографічних даних та світлин, підбір фотоілюстративного матеріалу, узгодження структурних елементів, верстка тощо.

Прикладом такого дослідження є усні спогади учасників і свідків Революції гідності, записані Оленою Чебанюк та авторкою статті протягом 2014–2018 років, які увійшли у першу книгу видання “Майдан. Пряма мова”²⁷². Респонденти, чиї інтерв'ю вміщені в цьому збірнику, представляють різні вікові групи, віросповідання, соціальні групи, професії тощо, тож видання структурно поділяється на п'ять тематичних розділів: “Церковні діячі та парафіяни”, “Медики й парамедики”, “Майданівські сотні, політичні та громадські об'єднання”, “Волонтери та свідки”, “Повторні інтерв'ю та “Я-документ”” (в останній увійшли повторні записи з людьми, які вже давали інтерв'ю раніше, – це цікавий матеріал для порівняння сприйняття людини тих самих подій безпосередньо після них і через певний час, зміна її ставлення, пригадування цікавих деталей, про які раніше не говорилося, прагматичність та ретроспективність пізніших записів і більша емоційність раніших, записаних відразу після певних подій; також є епістолярний “я-документ” – письмові спогади людини, якій важко було розповідати на диктофон).

Виходячи з потреб даного дослідження, на підготовчому дорефлексійному етапі авторкою статті використано насамперед дескриптивний метод, що має на меті фіксування й документалізування ще досі ґрунтовно не описаних подій майданної дійсності, проявних у вербальних як усних, так і писемних формах, необхідності їх подальшого систематизування й

²⁷² *Maidan. Priama mova*, Knyha 1, rozshyfr., uporiad. ta prym. O. Chebaniuk, O. Kovalovoi, Kyiv 2019, 448 s.

класифікації. Зважаючи на аналогічну практику польових досліджень у фольклорі, використано також їх можливості при збиранні й документалізуванні відповідних текстів.

Імагіологія, основи якої концептуалізовані у працях Д. Наливайка, охоплює різні сфери людського існування, зумовлені з'ясуванням проблеми бінарних опозицій “Я – Інший”, “ми – вони”, власне “свій – чужий”, без чого неможливе розуміння основ буття й екзистенційного вибору за принципами аналогії, контрасту, зіставлення, протиставлення, ототожнення та виявлення відмінностей, усвідомлення універсальних процесів в конкретних явищах, як це спостерігалось під час Революції Гідності, що поєднувала в собі особистісні, національні й загальнолюдські цінності. Отже, йдеться і про настанови екзистенціалізму, однак без ознак бунту для бунту, що властиво теорії Альбера Камю й Жана-Поля Сартра, адже люди, прагнучи свободи, обстоючи високі моральні чесноти, вийшли на Майдан за власною волею. Тут не було підсвідомих “темних” імпульсів, описаних у фрейдизмі, радше актуалізувався бінарний принцип “персони” й “тіні”, висвітлений в аналітико-психологічних працях Карла-Густава Юнга. Авторка статті апелює і до положень соціальної психології, зокрема до зовнішніх і внутрішніх співвідношень різних груп, що мають виразні імагологічні характеристики бінарних опозицій на багатьох рівнях спілкування, конфронтації “свій – чужий” та взаєморозуміння “свій – свій”, тому детально, із застосуванням поширених у логіці методів аналогії та контрастування, ступеневого аналізу для типологізування тих чи тих майданних подій, висвітлює явище Революції Гідності, посилається в разі потреби й на Помаранчеву революцію. Звичайно, не можна оминати й настанов семіології, адже йдеться про особливу знакову систему Майдану, її комунікативне поле та процеси сигніфікації, що формувалися й перетікали в її текстах, що мають не так літературне значення, як світоглядне, суспільне. Оскільки в Революції гідності брали участь живі люди з їхніми переживаннями й емоціями, не можна минути й психологічного фактора, який часто, набуваючи драматичного напруження, розв'язувався через катарсис. Загалом, у такій неординарній ситуації на екзистенційній межі формувалася новий психотип-пасіонарій, який обрав собі вихід у свободу. Це і є концепт Майданного тексту. Тобто термін, запроваджений російським філософом й літературознавцем Сергієм Аскольдовим-Алексєєвим²⁷³, набув сенсу родового поняття, зумовленого екзистенційним досвідом Майдану, стаючи фактором історичної пам'яті.

Однією із засадничих категорій імагології, за Д. Наливайком, як вже згадувалося, є “категорія ідентичності Я або колективних ідентичностей у їх широкому спектрі – родової, національної, соціальної, віро сповідальної, культурної, мовної тощо”²⁷⁴, тож застосування

²⁷³ S. Askoldov-Alekseev. *Kontsept y slovo*, “Russkaia slovesnost. Ot teoryy k strukture teksta: antolohiya”, Moskva 1997, s. 267-279.

²⁷⁴ D. Nalyvaiko, *Literaturna komparatyvistyka vchora i sohodni...*, s. 35.

перелічених методологій у дослідженні інтерв'ю збірника “Майдан. Пряма мова” допоможе зробити певні висновки про складний процес, варіативність і взаємоперетікання бінарних опозицій образів “свій – чужий” під час Революції гідності. Це, власне, і є метою наукової розвідки, яка виходить за межі дослідження лише певного напрямку. Цитати зі збірника подаються як своєрідний ілюстративний матеріал до тексту, зі збереженням особливостей мовлення респондента (суржик, слова-паразити тощо) та зазначенням прізвища респондента в дужках.

Чи можна назвати Революцію гідності унікальним явищем? Звісно, так, як і кожна з революцій у пострадянському просторі, до якої б протестної хвилі – першої (початок 1990-х років, до розпаду СРСР), другої (початку і середини 2000-х років) чи вже третьої (середина 2010-х років) – вони не належали. Спільною їхньою ознакою, безумовно, є прагнення активної частини суспільства до громадянської самоідентифікації, відновлення етнічної пам'яті, яка протягом кількох минулих століть всіляко нищилася імперськими та тоталітарними режимами. А власне український Євромайдан “є наслідком придушення трьох “стовпів” української держави, починаючи з 1991 року: демократизації, української національної ідентичності та Європейської інтеграції”²⁷⁵, це “національна форма суспільного діалогу, яка притаманна тільки нашій нації”²⁷⁶. Його унікальність помічали навіть іноземці (“небачений феномен – альтернативна республіка в центрі авторитарної держави”²⁷⁷) і спеціально приїжджали в Київ, аби зануритися в атмосферу Майдану. Одна з наших респонденток, Н. Бойко, згадує: “Прийшли троє – один чоловік і дві жінки, кажуть: “Ми з Москви, от ми спостерігали, що відбувається у вас, і вирішили приїхати вам допомогти”.

Характерною рисою Революції гідності є поява об'єднавчої сили, яка розмила межі багатьох бінарних опозицій і стерла маркери ідентифікації за національністю, віросповіданням, політичним та економічним соціальним статусом, віком, фахом, гендерною належністю, за регіональним чинником тощо: “особливість цього Майдану – в тому, що всіх припекло, як завжди на таких масштабних виступах, об'єднало, що вони були проти чогось, а не за щось. Тому що були ж абсолютно різні люди з різними поглядами, які в такому житті ніколи б не зустрілися” (В. Чорний). Таким чином зникали протиріччя між багатьма групами, які за звичних умов протистояли одна одній. Підставою для цього стала зміна бінарної опозиції на “ми – не “вони””,

²⁷⁵ Cytowany z: M. Sheliia. *Fenomen vysokoi protestnoi aktyvnosti u postradianskii Ukraini*, “Zahid.net”. Tryb dostępu: https://zaxid.net/fenomen_visokoyi_protestnoyi_aktivnosti_u_postradyanskiy_ukrayini_n1304964 [dostęp: 17.06.2019].

²⁷⁶ M. Pavliukh. *Fenomen ukrainskoho Maidanu: istorychna y henetychna pam'iat*, “ZN.UA”. Tryb dostępu: https://dt.ua/history/fenomen-ukrayinskogo-maydanu-istorichna-y-genetichna-pam-yat_.html [dostęp: 17.06.2019].

²⁷⁷ O. Vyhovskyi. *Maidan. Yak vse pochynalosia...* “Nova kopiika”. Tryb dostępu: <http://ko-peyka.com.ua/page/majdan-jak-use-pochynalosja> [dostęp: 17.06.2019].

що зазвичай відбувається в умовах зміни системи змістів для ідентифікації в суспільстві, коли державні або суспільні інститути не можуть запропонувати замість знищеної системи традиційних символів і стереотипів нову, тобто ідентифікація себе відбувається через образ “іншого”, “чужого”, на що вказує Галина Ковальова²⁷⁸.

Учасниками та активістами Революції гідності були:

- за етнічною належністю і національною ознакою: українці, росіяни, білоруси, поляки, кримські татари, грузини, вірмени, узбеки, литовці, латвійці, естонці, молдовани, цигани, євреї та представники інших національностей та етносів (“...був у нашій сотні один український патріот – народився в Душанбе, жодної краплини української крові в нього нема, зате є татарська, російська, польська” (Л. Овчаренко); “у нас тут в Кримській сотні два узбеки, один білорус, і росіяни є з Чернігівської області” (Т. Сич); “я б не сказав, що Сергій Нігоян був армян. Деяким нашим українцям ще треба повчитися того націоналізму, того патріотизму, що був в нього” (М. Гнибіда); “познайомилися з родиною з Молдови, яка приїхала підтримувати Майдан” (О. Козенко-Клочко); “залучалися наші колеги-[медики] з інших країн, зокрема Польща, Естонія, Америка, Канада, які помагали чергувати в медпункті в Будинку профспілок, помагали фінансово” (Р. Добровольський);

- за віросповіданням: представники різних християнських церков, конфесій і деномінацій: православні Київського і Московського патріархатів (останнього одиниці), УГКЦ, католики, протестанти, лютеранці, баптисти; іудеї, мусульмани, буддисти, неоязичники та ін.: “у молитовному наметі ми почергово відправляли служби. Кожний раз приходив новий священник – чи то римо-католик, чи православний, чи греко-католик, протестанти приходили”; “каплиця ейкуменічна, вона нас об’єднувала” (С. Широкоградюк); “священники не тільки молилися, а й були безпосередніми учасниками. Тому що вони ходили не завжди у підрясниках чи рясах”, “коли почали бити студентів, Михайлівський собор єдиний відчинив свої ворота <...> був і останнім місцем, куди потім приносили загиблих, був шпиталем, місцем, де одягали і годували”, “стоять православні, а тут приходять мусульмани, які теж засвідчують ці цінності <...> так само і інші – протестанти, християни інших конфесій <...> і лютерани приходили. І іудеї були” (П. Основенко); “всі наші семінаристи – у кожного своє бачення, різні погляди, але всі підтримували народ <...> ми бачили брехню, злочини, що люди вийшли і сказали “ні” злу”; “молитовний намет був міжконфесійним” (семінарист Олександр); “Натан, лікар, він єврей ортодоксальний. Він там тору читав свою, скіко положено. Аміна Окуєва заходила молитися на другу сторону, вона ж мусульманство прийняла. У них там поділ на сторони світу. Натан читає свою Торю, а вона там на

²⁷⁸ Н. Kovalova. *Opozytsiia “svii – chuzhyi” pry formuvanni natsionalnoi identychnosti v konteksti hlobalizatsii*, “Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu “Ostrozka akademiia”. Seriia “Filosofia”, 2009, vup. 5, s. 88.

колінах стоїть: “Аллах”, а посередині ходять українці і тихо шепочуться, щоб не заважать” (С. Кириченко);

- за партійною належністю: представники політичних партій і позапартійні (“я не входжу ні в яку партію, мені за це ніхто не платить” (М. Гнибіда);

- за економічним соціальним статусом: бомжі, зубожілі, люди середнього достатку, заможні люди: “під’їхав джип, такий, як космічний корабель, новеньке все. Виходить чоловік з нього в діловому одязі, відкриває багажник, а там – 8 колес новеньких, кожне з яких коштує дуже дорого. Каже: “Хлопці, розгружайте, несіть на барикади!” (Т. Сич); “дівчата приходили молодесенькі, так гарно нафарбовані, на таких підборах, з такими манікюрами. І вони безапеляційно брали ганчірку і йшли мити туалети, підлогу” (Л. Пасічник); “я думала, що там фіфи розфарбовані – це просто фіфи, куколки. Але коли я побачила, що вони настільки допомагали, коли ті самі криваві події були, коли вони роз’їжджали на своїх машинах і забирали полонених, то багато у моїй свідомості змінилося” (Н. Савчук);

- за віком: від підліткового (“моя дочка, 15 років, вона такий патріот! Я кажу, якби їй було на пару років старше, то вона була б серед тих студентів, яких побили” (І. Бухонська); “у нас патріотично налаштований весь клас, і взагалі вся школа – вона підтримує Майдан. <...> багато дітей з нашого класу були на Майдані. <...> учні старших класів, там 10-11-ті, брали участь в загонах Самооборони” (Я. Бухонська); “а 1 грудня мій внук там був [на Банковій]. Вони класом зібралися, не сказали батькам. Сказали, що просто гулять, а самі класом поїхали на Майдан”) до пенсійного віку (“бабуся принесла вареники: “В мене нема нічого в хаті, я оце вареничків хлопцям наробила” (Н. Бойко); “білизну для жінок збирала, ходила вкинути в карнавочку <...> приносила жінкам теплі шарфи, хустки” (пенсіонерка А. Скриннікова); “антібіотікі, їжу носила” (пенсіонерка Л. Дорогобід); “занесла теплі речі, одіяло, дві подушки <...> пекла картошку, носила огірки закриті, сало, теплий чай. Коли була Масляна, ми з донечкою напекли цілу вареницю млинців. Допомогала грішми, кидала в скриньки <...> брала до себе на ночівлю” (пенсіонерка М. Ромась); “бабця підходить, у неї півлітрова баночка квасолі, 700 грам буряка консервованого: “Ото вам, хлопці!” (Т. Сич);

- за фахом: бюджетники, підприємці; держслужбовці, освітяни, науковці, лікарі, працівники культурної, торговельної сфер, психологи, представники технічних та гуманітарних напрямків та ін.: “ти розумієш, що на тій же кухні чи коло тої бочки та ж кухарка – професор, а чистять картоплю наукові співробітники” (О. Козенко-Клочко);

- за гендерною належністю: жінки (“жіноча гвардія мобілізувалася вночі, і це була підтримка їжею, організацією, прийманням, гігієною. Це такий потужний фронт був” (Г. Поштаренко) і чоловіки на рівних, також представники ЛГБТ-спільнот;

- за суспільними прошарками: інтелігенція, робітники, селяни;

- за військовим статусом: колишні і діючі військові, цивільні;
- за категоріями населення: учні, студенти (“покоління неспорчених людей, які вірно реагують на несправедливість” (С. Ширококоядюк), пенсіонери, працюючі;
- за проживанням: представники всіх регіонів: “тут [у нашій сотні] є люди з Чернігова, з Кривого Рогу, Одеси, Хмельницького, Криму” (Микола з Криму), діаспора (зокрема, М. Свеженцев був одним із організаторів Євромайдану у Варшаві, Н. Бойко – у Болгарії, а Г. Поштаренко долучалася до мітингів за Євромайдан у Литві); “ми дізналися про Кримську сотню на Майдані, і нас це вразило, тому що відчуття було, що в Криму немає людей україномовних, що там всі проти України і всього українського. Але коли ми зустрілися з цими людьми, ми зрозуміли, що там теж є багато патріотів України, які мають право жити на своїй землі, а для них своя земля – кримська у складі України” (І. Виноградська). Власне, Революція гідності продемонструвала те, що “трактування мешканців Східної України як чужих зумовлено нав’язуванням штучно створених міфів”²⁷⁹.

Більшість респондентів згадують дивовижну організованість Майдану, те, що він був схожий на ідеальну модель суспільства (яка протиставлялася недосконалій владній структурі України), коли фактично без чітко визначеного лідера зібралося багато людей, і кожен знав, що йому робити (хтось розбивав плитку, хтось пакував мішки цеглою та снігом і будував барикади, хтось куховарив, хтось прибирав, хтось приймав їжу й речі від людей, які прагли допомогти, хтось займав оборонні позиції, готував коктейлі Молотова, хтось лікував, хтось молився тощо), не було хаосу і бездіяльності: “Це був каталізатор, виявлення найкращих людських рис” (О. Руда); “коли складається така екстрена ситуація, я бачу, що ми можемо акумулюватися, забути якісь такі суперечності і все-таки зібратися, і добитися якоїсь такої, скажемо, ще не перемоги, але все-таки змогти... мати бажання побудувати своє майбутнє. Навіть якщо це майбутнє не для себе, а для дітей” (Н. Бойко); “я прожив 53 роки і за все життя не бачив стільки справжніх людей в одному місці, саме тут на Майдані”, “ми були одна команда, ми спрацьовані були, ми не могли друг від друга піти, ми все робили разом”; “був ідеальний порядок, наша Самооборона працювала так, як мала б працювати міліція” (С. Терещенко); “якщо маєм таких людей, що стоять у такий мороз, холод, і вони тримаються, то ми чогось доб’ємось, щось буде з цих людей” (С. Ширококоядюк); “дух Майдану, бажання чогось позитивного – він був настільки сконцентрований в одному місці, що там зібралися є різні люди, і був порядок, і було взаєморозуміння, і кожен старався. Це, напевно, був зразок ідеального суспільства. Тому що старалися допомогти, зрозуміти один одного, поділитися своїм” (Р. Добровольський); “це був живий, самостійний організм, який знаходився в центрі нашої Батьківщини”, “всі, хто

²⁷⁹ Kh. Datsyshyn. *Kontsept “chuzhyi” u politychnomu dyskursi periodu Yevromaidanu (na materialy hazety “Den”)*, “Visnyk Lvivskoho universytetu”. Seriiia “Zhurnalistyka”, 2014, vyp. 39, s. 300.

спілкувалися між собою, – вони не шукали протиріч або того, що роз'єднує, а навпаки об'єднувало все те і любов до України. Це відстоювання своїх прав, це захист тих людей, що були на Майдані, тих, хто допомагав їм”, “український дух на Майдані <...> любов, самодопомога, єдність” (П. Основенко); “люди почали визначатись, що ми українці, що для нас головне – певні моральні цінності. Ми консолідувалися” (семінарист Олександр); “я просто не вірила, що таке може бути, щоб кияни вийшли після цієї події. Просто до сліз було. І інваліди ідуть, і такі в шубах, і просто-просто одягнені. Така маса людей ішла” (Л. Дорогобід); “ніхто не приходив за гроші, ні я особисто, ні кияни. Це за покликанням серця” (М. Ромась); “це переворот якогось внутрішнього світу, і Майдан – це точка біфуркації якоїсь, тобто якщо вона пройшла вже тут, у суспільстві, в центрі Києва, вона не може не торкнутися кожного” (Г. Поштаренко); “отак-от вже четвертий місяць тут живу, але враження за цих 48 років... Я не бачив на одному квадратному кілометрі стільки порядних людей”; “це дуже такий приклад владі, що влада навчила людей дуже швидко будувати барикади і не боятися іти з дерев'яними кийками і фанерними щитами на кулі” (Т. Сич); “на Майдані народилася нова нація, тут сформувався новий клан людей у кращому сенсі цього слова. Тут анклав, країна в країні, тут навіть дихається зовсім інакше” (А. Лямзіна); “з одного боку – напруга, а з іншого – солідарність великої маси людей, об'єднаних однією ціллю” (Г. Нога); “там Майдан був, як той Нью-Йорк. Там на такій площі вмістилося стільки всього”, “це такий був концентрат, стільки нормальних людей в одному місці зібралося, що краще тут побути, бо де їх потім знайдеш – по одному вишукуй їх потім. А тут вони всі зразу збираються” (С. Кириченко); “Майдан – це згуртованість українців. Це ні одній владі не подобається” (М. Гнибіда); “в нас дійно народилася українська свідомо нація. Як мої батьки кажуть, гарна молодь” (Н. Савчук); “цікаво простежити було еволюцію нашої згуртованості [в Михайлівському соборі протягом 18–20 лютого]. Спочатку було не зовсім організовано <...> То люди просто підходили і ставили ліки і продукти, бачили, де потрібно було. Ніхто нікого не питався: “Дайте мені роботу”. Бачили, що потрібна була допомога – ставали і допомагали. <...> Наступного дня приходимо, і вже порядок відчувається – вже поставили палатки, накриття влаштували” (Л. Пасічник).

Не менш характерними для Революції гідності виявилися і чіткі опозиції “свій – чужий”, розглянемо їх детальніше. Опозиція “цивільний – силовик” (як варіант – “народ – міліція”, “протестувальники – силовики”). Українське суспільство мало досить мирний досвід Революції на граніті 1991 року, яка завдяки студентським акціям голодування і протестування стала однією з передумов розвалу СРСР і проголошення Акту про незалежність України 24 серпня 1991 року. Досить мирним був досвід і Помаранчевої революції, яка продемонструвала безкровне протистояння суспільства з корумпованим режимом на чолі з Леонідом Кучмою і прем'єром Віктором Януковичем, за яких відбувалися численні фальсифікації на виборах президента

України, і який вдалося подолати завдяки мирним протестним акціям на майдані Незалежності та головних площах інших міст України взимку 2004 року.

Зважаючи на такий досвід, початок Революції гідності, відомий як Євромайдан, не позначився занадто різкою конфронтацією “свій – чужий”. Умовно цей період можна окреслити часовими межами з 21 до 30 листопада 2013 року. 21 листопада 2013 року у фейсбуці з’явився відомий пост громадського активіста Мустафи Найєма про підтримку євроінтеграційного курсу України і збір однодумців на майдані Незалежності з парасольками і чаєм-кавою (є свідчення журналістки Наталі Соколенко про те, що цей пост-заклик із власної ініціативи оплатив як рекламу прихильник Євромайдану, маркетолог Володимир Коломієць, тому його змогли побачити не лише тисяча підписників Найєма, а 100 тисяч українців, власне, тисяча із яких і зреагувала, зібравшись тієї ночі біля стели Незалежності в серці Києва)²⁸⁰. Саме цей день визнано початком Революції гідності за згодою суспільства і підтверджено офіційно Указом Президента України Петра Порошенка від 13 листопада 2014 року про відзначення 21 листопада Дня Гідності і Свободи. А о 4-ій годині ранку 30 листопада 2013 року з особливою жорстокістю силовики розігнали мирне зібрання студентів під стелою на майдані Незалежності із нанесенням беззбройним протестувальникам, журналістам, фотографам різної тяжкості ушкоджень і затриманням активістів із порушенням їх громадянських прав. На цьому хронологічному відрізку ідентифікація “свій – чужий” відбувалася на рівні “свій – не свій”, тобто “людина з іншим світоглядом, з іншою точкою зору, опонент, який, проте, не становить особливої загрози”, бінарна опозиція без негативного підтексту. Протягом цих півтора тижнів скупчення і стягування силовиків на майдан Незалежності і прилеглі вулиці не сприймалося як щось загрозливе, хоча особливої довіри до тоді ще міліції, представників Внутрішніх військ України (далі – вевешників) і спецпідрозділів типу “Беркут”, “Тигр” тощо у звичайних громадян не було. Але на той час ще зберігалася віра в те, що вони не застосують силу проти власного народу. Тож опозиція “цивільний – силовик” позначалася своєрідним пригляданням один до одного здалеку. Кордон із силовиків (переважно вевешків) для захисту урядового кварталу, який вибудували на вул. Михайла Грушевського по периметру від стадіону “Динамо” до Музейного провулку, спочатку насторожив пересічних громадян,

²⁸⁰ *Maidan vid pershoi osoby. 45 istorii Revoliutsii hidnosti*, uporiad. T. Kovtunovych, T. Pryvalova, Kyiv 2015, s. 15–16.

адже створював незручності переміщення, проте до 30 листопада 2013 року там ще можна було проходити через місточок біля магазину дитячого одягу до установ і відділень банків за периметром, на такому своєрідному пропускному пункті представник міліції керував потоком людей. Особливої агресії як з одного боку, так і з другого не спостерігалось, ба більше – силовики відвідували за деякими потребами інститути Академії наук, розташовані за адресою вул. Михайла Грушевського, 4: “як отут стояв кордон беркутівців, внутрішніх військ – вони всі до нас ходили в туалет, до якогось часу... Потім, коли вже почали вбивати людей, а вони ще продовжували ходять, то тут всі, звичайно, а них обурювалися, ледь не фізичною силою їх не пускали, щоб вони не ходили. Ну а потім вони самі перестали, їм там вже біотуалети поставили” (Г. Нога).

Після жорсткого побиття студентів у ніч на 30 листопада ставлення суспільства до влади і силовиків значно змінилося. Якщо до цієї дати Євромайдан підтримувала здебільшого молодь, а покоління за 30-ть і старші здебільшого скептично ставилося до його ідей, то після цієї дати, власне, коли фактично були втопані у багно гідність та права людини, і для більшості громадян побиті студенти уособлювали їхніх дітей (“люди зреагували на те, що силовики так побили молодь, так несправедливо і брутально розігнали той Майдан” (С. Широкоградюк); “я вважаю, що в моїй країні не можна бити дітей безкарно. Я не йшов проти якоїсь політичної сили, я йшов проти бандитів, які били дітей на наших вулицях” (Микола з Криму)), обурені українці вийшли на вулиці із протестами. Той умовний наступний період тривав від 30 листопада 2013 року до 18–22 січня 2014 року – перших вбивств цивільних (П. Мазуренка, М. Жизневського, С. Нігояна, Р. Сеника, Ю. Вербицького). Часовий проміжок, коли вже пролилася перша кров при звірячому побитті студентів, але ще не було загиблих, позначився на опозиції “цивільний – силовик” утворенням більшої прірви і поступового усвідомлення “чужого” як потенційного ворога з негативним підтекстом, проте того ворога, з яким ще сподіваєшся знайти компроміс. Із більшою силою почали звучати заклики “Міліція з народом!”, до кордону з вешниками щодня приходили прибічники Майдану – жінки різного віку, чоловіки здебільшого пенсійного віку, духівництво із проханням не використовувати силу і зброю проти власного народу, перейти на бік майданівців, не боятися помсти злочинної влади: “ми [священики] прийшли, і мами майданівців прийшли і хотіли звернутися до цих міліцейських, щоб з ними налагодити якийсь контакт <...> ми так стримували, бо були попитки провокацій” (Ю. Казміренко). Л.

Овчаренко згадує про ніч з 10 на 11 грудня, коли була здійснена спроба з боку силовиків “витіснити” з майдану Незалежності мітингувальників, про своєрідні стосунки між ними: “тут іде ця давка, а тут збоку – там відходиш, біля Жовтневого – курять беркутівці, курять мітингувальники, ну, і обговорюють, як там погода. Такі досить мирні стосунки були, не було якоїсь великої ненависті чи напруження тоді насправді”.

Після трагічних подій 18–20 лютого 2014 року бінарна опозиція “цивільний – силовик” набула чітких ознак “свій – ворог”, де останній становив беззаперечну смертельну небезпеку та сприймався однозначно негативно. Звичайно, були поодинокі випадки, коли після побиття учасників Мирної ходи в Маріїнському парку 18 лютого 2014 року пораненим і скаліченим демонстрантам надавали медичну допомогу представники “Беркуту” чи вешники, або ж силовики стримували агресію своїх колег чи так званих тітушок (люмпенізованих кримінальних елементів, названих за прізвиськом Вадима Тітушка, який відзначився публічним нападом на журналістку в 2013 році) щодо поранених. Як і кожній групі, серед них були різні люди: “видно було, що силовики самі злякані були. Очі в них не були агресивні <...> але в цей час нас побачив їхній керівник, на всіх парах до нас підбіг, і вони всі випрямилися, відступили, бо перед цим вони з нами з зацікавленням говорили <...> Господі, він і матюки гнув, і кричав, і обзивав нас” (М. Абрамова про 18 лютого); “між нами ходив міліціант, старший лейтенант. <...> Ми його так питаємо: “Міліція з народом?” Він каже: “Авжеж, я теж хочу нормально жити”. <...> Він нас не боявся, тому що розумів, що він нормальна людина і ми нормальні люди” (Микола з Криму); А. Лямзіна розповіла, як їй допоміг врятуватися під час штурму Жовтневого палацу один із силовиків, вивів її до спуску на Майдан і не дав зашкодити їй своєму колезі: “Мені трапилася, мабуть, одна нормальна людина з тих беркутівців”. Загалом силовики сприймалися як дикуни і варвари: “20 лютого, коли з Українського дому пішов “Беркут”, там був повний безлад, розбиті склянки, банки, пляшки, все залите, брудне” (І. Виноградська); після штурму і відходу беркутівців із Жовтневого палацу протестувальники там виявили “паспорти – багато подраних там, якісь коди ідентифікаційні – все було розідрано. Це те, що ми знайшли, небагато, а все інше зникло <...> склад продуктів вони майже не чіпали, більше рилися в особистих речах. Зникли всі зарядки від телефонів. У мене зникли всі мої громадянські речі <...> Головна риса, чого не залишилося в Жовтневому, – це сумок, рюкзаків, нічого, в що можна щось покласти. Тобто туди складали все, що їх цікавило, і виносили” (Микола з Криму); “ну ті покидьки

все повиливали, повикидали і ходили ногами по тому м'ясі, той бульйон вилляли”; “спалили вщент польову кухню, як вона горіла! Я плакав”; “у беркутівців був план приміщень [Жовтневого], вони методично всі двері зламували”; “після “Беркуту” тут таке лишося, дійсний жах. В мене був рюкзак, дірка на дірці, і той поцупили. Виправ якраз шкарпетки і труси – і ті пішли. Речі розкидані всі. Книжки пропали, п'ять томів Макса Фрая, Мураками. Лишився без телефона, добре, що хоч паспорт врятував, а так – дуже багато людей лишилося без телефонів”, “тут люди три місяці жили тисячами – і не було такого, а беркутівці за добу таке влаштували, що не приведи Господь” (Т. Сич). Також силовики сприймалися як люди, позбавлені елементарної культури і виховання, деструктивна сила, що зносила все на своєму шляху та примушувала шукати порятунку: “беркутівці проривають цей коридор і починають крушити все, що їм попадається під руки” (Р. Добровольський про січневі події на вул. Грушевського); “беркутівці з 8 поверху [Будинку профспілок] почали зразу гранатами закидувати і почали зразу все палити” (Л. Винниченко про 18 лютого); “ми бачили, що “Правий сектор” [у Інститі літератури] порядок підтримує, не краде <...> це якраз беркутівці прийшли, щось тут ламали і намагалися вкрати” (Ю. Соколюк); “біля Будинку офіцерів стояла “швидка”, у неї були проколоті шини. Чи то тітушки, чи “Беркут”, я не знаю точно, коли проходили, прокололи”; “мене вдарили. Щитом лупонули. Це така була агресія у беркутівців” (Я. Васильковська); “а що ж вони [беркутівці] робили – обмотували ці світлошумові гранати болтами, гайками, і це получалася бойова граната, осколки літали всюди” (М. Гнибіда); “беркутівці не виконували свою роботу, вони просто убивали людей <...> Я читала в їхніх очах ненависть до людей і бажання просто вбивати”; “вони тоді були всі вороги” (Н. Савчук). Як зазначає Г. Ковальова, “навіть у різних суспільствах і культурах образ “ворога” набуває спільних рис, він завжди сприймається як антипод власним цінностям, як “варвар”, що несе загрозу людині, культурі та цивілізації <...> Смертельна небезпека, що виходить від ворога, є потужним стимулом активізації солідарності спільноти <...> Відповідно, підтримується ідентичність соціального суб'єкта, проводяться символічні кордони у власному соціумі та поза ним”²⁸¹.

Для деяких наших респондентів опозиція “цивільний – силовик” уособлювала боротьбу добра і зла, була спостережена цікава деталь: “дим від тих шин, які палили

²⁸¹ Н. Kovalova. *Opozytsiia “svii – chuzhyi” pry formuvanni natsionalnoi identychnosti v konteksti hlobalizatsii...*, s. 89.

люди, чомусь завжди йшов у бік вешників. Це ніколи не було навпаки” (С. Ширококордюк); “за силовиками і тітушками якимось чорна була туча, а за нами сонце світило. Я ще якимось подумалось: ось добро і зло зійшлося”, “перед вікнами чорно, водомети їдуть, бетеери їдуть, чорні солдати їдуть” (С. Кириченко).

Після лютневих подій відбулося послаблення негативного ставлення до представників ВВУ, викликане подіями у Криму. М. Свеженцев згадує про своє пізніше перебування в колишній резиденції президента-втікача В. Януковича та про спілкування там із вешниками, з якими представники громадянського руху “Відсіч” патрулювали Межигір’я: “Ми з ними спілкувалися, намагалися їх переконати, що ми їм не вороги”, “нам вдавалося частенько переконувати силовиків. Ну, звичайно, вони були трошки ворожими, з недовірою до нас ставилися”, “дівчата з нашої організації знайомилися з вешниками під час Майдану, просто з ними спілкувалися. А потім їх, коли вони поїхали на Схід, то їх там рятували ці вешники. Хоча вони й були у ворожих таборах”.

Цікавим також був факт відсутності агресії з боку майданівців до солдат-строковиків, яких влада виставляла перед “Беркутом”, навпаки – більшість протестувальників до них відчували жаль, розуміли, що ці молоді люди виконують наказ і не можуть порушити статут: “Мені навіть шкода тих хлопчаків, які стояли там, знаєте, всі чорні, закопчені. Вони мусили стояти, це наші солдати, які стояли проти Майдану, але це теж люди. Наші люди” (С. Ширококордюк); “внутрішні війська – це строкової служби хлопці, вони були як щит, на яких летіло все: і каміння, і дим, і коктейлі молотова, але їм дали наказ, і вони стояли. Але хто робив ці вилазки, хто стріляв у очі, значить, по людях, хто вибігав, калічив і зтягував? Це якраз підрозділ “Беркут” все робив, який стояв за спинами цих хлопців” (П. Основенко); “спереду режим виставив внутрішні війська – хлопці, дійсно, 18–20 років, яких було шкода. Це було спеціально влаштовано” (Олексій, ГО “Братство”).

До снайперів було однозначне ставлення як до ворогів: “може, той снайпер вважає, що це якийсь дар йому, йому так пощастило, таку кількість людей постріляти, це навіть краще ніж полювання” (П. Основенко); “Я до вешників відношуся як до дітей. Вони все-таки під впливом отих запродавців діяли не за своєю волею. А тому не прощаю стрільцям, снайперам, але дітям, які там стояли, особливо випускники, я прощаю” (М. Ромась); “відстрілювали, як ото, знаєте, на охоті <...> як якусь дичь <...> снайпери старалися попасти в скроню, шию, груди” (Л. Винниченко); “снайпер такий, що вибирає

того, хто йому не подобається <...> він як творча людина – вибирав, як йому по відчуттям подобається. Або не подобається” (С. Кириченко); “снайпери – остання опора режиму” (Віталій, ГО “Братство”).

Також можна виділити опозицію “агент у цивільному – активіст”: “розумію, що це мінімум якийсь есбеушник. Тобто людина прийшла просто поспостерігати <...> Він так поведився, він був не з нашого боку” (Н. Бойко про події на Грушевського, також вона згадує про двох пристойно вдягнутих чоловіків, які представилися технічними працівниками, які мали “поклеїти вікна в Кабміні” і намагалися зайти в тил Майдану через прохід під Жовтневим палацом із боку дворів на вул. М. Грушевського); “І такі якісь приходять дивні люди, схожі на якихось покидьків суспільства, і розмовляють такою російською хорошою, ну, не сказати, що прямо з Росії, але якимось зовсім не українською мовою, не суржиком, нічого подібного. І вони почали кидати у представників внутрішніх військ каміння” (Л. Овчаренко про події 19 січня на вул. М. Грушевського); “це були тітушки – причому не ота босячня, яка потім робила рейвах по Києву і яку, в принципі, успішно розганяли самі кияни <...> це були люди навчені, тому що вони дуже специфічно сканували навколишнє. Вони прекрасно помічали реакцію киян на себе, і вони тішилися з тієї реакції” (О. Стужук про натовп переодягнених у цивільне спецслужбовців біля Фунікулери); “на Липській на дахах буди люди в цивільному зі зброєю” (В. Чорний).

У опозиції “майданівець – антимайданівець” останній є носієм люмпенівських рис: “знайомий вирішив підзаробити. Йому запропонували гроші, і за це йому, власне, треба було розбити два вікна у центрі. Це була свого роду провокація”, “автобус із бомжами цілий. Ідуть кудись колоною і питають, де Майдан. Їх звідкись привезли і викинули для масовки”; “там [у Маріїнському парку] були люди, яких спеціально зодягнули, звідкись вивезли в однаковій одежі” (Г. Поштаренко). Наші респонденти згадують про цивільних, які підтримували Антимайдан: “там така будка була, де чергувальниця сидить, і вона комусь нас у мікрофон описувала, ще очами по нам ходила і згори донизу описувала, і рахувала, скільки нас” (Микола з Криму про побоїще в Маріїнському парку 18 лютого). Водночас, на противагу таким донощикам, були й люди, що співчували майданівцям: “будівельники чи то були робітники стали на кожному кроці, там такий лабіринт, і жестами нам показували: ідіть сюди і тікайте туди. Тобто, показували, куди саме йти. І там показали паркан, де можна стрибнути” (Микола з

Криму про свій порятунок 19 лютого); “кажуть, що тут за гроші стоять. Як мене це завжди ображало! “Скільки вам за це платять?” Кажу: “Люди добрі, я забув, якого кольору гривня!” (Т. Сич).

Від попередньої опозиція “майданівець – тітушка” відрізняється більшою агресивністю і жорстокістю останніх: “і я дивлюся, що стою в колі тітушок <...> хлопці, абсолютні здоровані, вони заправляли <...> киданням шашок оцих димових” (Н. Бойко про провокації 30 листопада на Банковій); “вийшли тітушки і почали кидати по наших пляшки і гранати. От наприклад, де вони взяли пляшки – це не дивно для мене, а де вони взяли гранати – дивно. Тобто я розумію, що міліція з тітушками були проти нас <...>, але я не уявляв, що вони дадуть їм справжню свою зброю”; “вигляд тітушок [у Маріїнському парку] мене здивував. Такий дуже характерний <...> Перших тітушок побачив ще на Майдані, приходили такі худенькі хлопчики, в спортивному такому дрес-кодi. Вони відразу казали, що їх не годують і що вони тітушки, і спитали, чи будуть їх бити. <...> Ми казали: “Якщо не будете нічого поганого робити, то чого ми будемо вас бити?” (Микола з Криму); “прибігли тітушки і накинулися на мене як шакали”; “тітушки бігають, когось ще ловлять, добивають”, “я помітив, що з нашої сторони не було такої ненависті. Може, це все-таки, знаєте, різні породи людей, які збиралися. Ну тут вже трошки “гомо сапієнс”, а там ще трошки “неандертальці”. Бо вони жорстокі були. І їм самим цікаво було, скільки нам платять. І дивувалися, що нам не платять, бо “чого у вас тоді робить?”; “хлопчиська з скляними очима з ненавистю” (С. Кириченко); “вибігають ці тітушки з сокирами, з арматурами, зі всим – поламали, побили, і трупи забрали з собою” (М. Гнибіда); “через дорогу від Софійської площі йде ціла сотня людей, і вони дуже нагадують майданівців. Вони всі в касках, але щось нас зупинило. Вони справді були в кедах, і у них у всіх були дубці свіжі – такі зовсім чисті, не такі, як у майданівців <...> ті тітушки завернули за ріг, де був убитий журналіст Веремій” (О. Козенко-Клочко). Відповідне й ставлення до цієї групи було в людей, які підтримували Майдан: “у Черкаській області перепинили місцеві жителі автобус з тітушками, колеса їм попробували, повиганяли їх усіх і сказали: “Валіть додому пішки, а в Києві вам робити нічого” (Д. Клочко).

У бінарній опозиції “народ – влада” остання однозначно сприймається негативно, як “ворог”: “наша ідея стояння була проти того керівництва, яке було в країні, тобто проти Януковича, проти азаровщини, проти тої політики, що велася, – а де-факто ми

воювали з пішаками, “Беркутом”, яких поставили проти нас. А Януковича і “іже с ним” успішно відпустили на схід” (Р. Добровольський); “ми мали протидіяти незаконним діям безбожної влади, яка виступала проти свого народу”, “Янукович вважав свій народ терористами” (П. Основенко); “от ми ходили вчора пікетувати Верховну Раду – до нас ніхто не вийшов”, “чому давили всім втікти, починаючи Януковичем, закінчуючи Пшонкою?” (М. Гнибіда); “Народ не розходився, а влада не хотіла іти на компроміси в силу своєї глупоти і жадібності” (В. Чорний).

Опозиція “народ – опозиція” позначена недовірою і розчаруванням у лідерах останньої, “ставлення до опозиції охоплює спектр від агресивного до іронічного”²⁸², звучать звинувачення їх у бездіяльності: “Кличко вийшов і сказав, що лідером Майдану є український народ <...> Ми тоді так стояли і кажемо: “А що дальше?” Це якийсь глухий кут. Тобто місяць, як побиті студенти, народ уже вимагає якихось дій, – а нам виходить і каже, що лідер української опозиції, лідер Майдану – це український народ...” (Н. Бойко про 19 січня); “до політиків ставлення неоднозначне, найбільше турбує оця бездіяльність” (С. Терещенко); “Народ був проти перемовин опозиції з Януковичем: “Нам не треба жодних розмов, нам треба конкретні дій”, “Кличка зі сцени стукнули, тому що він пробував якомось заспокоїти народ” (С. Широкоградюк); “нами зманіпулювали тоді, тобто тих чотири чоловіки, які приїхали до Януковича, домовилися, що вони закриють Майдан, приїхали на Майдан – а їх звідти вигнали”, “то, що зі сцени маніпулювали – одне питання, але коли ми між собою спілкувалися, це був дух такого взаєморозуміння і взаємоповаги, який створити штучно неможливо” (Р. Добровольський); “люди вийшли не під гаслами політиків, а саме за якимось внутрішнім покликом, аби відстояти це почуття гідності” (Г. Нога); “опозиція може змовитися з владою” (Віталій, ГО “Братство”); “там була опозиція, Тягнибок, Кличко, може, навіть Порошенко. Ми їм пред’являли щось <...> а вони мовчали, стояли з опущеними очима” (Віталій, ГО “Братство”); “Люди, які були під сценою, справді розуміли, що те, що на сцені і під сценою – це все-таки два різних Майдани було” (О. Козенко-Клочко); “19 січня ми прийшли, політики виступають і їх вже не сприймають. Це було перший раз, коли всіх політиків не сприймали” (В. Чорний). Водночас у найгарячіші дні 18–19 лютого багато депутатів кинулись на допомогу постраждалим майданівцям: Т. Сич розповідає

²⁸² Kh. Datsyshyn. *Kontsept “chuzhyi” u politychnomu dyskursi periodu Yevromaidanu (na materialihazety “Den”)*..., s. 298.

про те, як потрапив у полон до беркутівців і як їх визволяли депутати: “представник депутата Ярослава Мудрого сказав: “Хлопці, не рипайтесь, сидіть, ми вас звідтіля витягнемо” <...> також депутат Сич, мій однофамілець, приймав безпосередню участь у цьому”; “ми не захотіли їхати в лікарню, то депутати нас забрали у Верховну Раду. <...> Охорона нас не хотіла приймати, а депутати: “їм треба до лікарів” (С. Кириченко).

Наступна бінарна опозиція, яку чітко можна простежити під час Революції гідності, – це “український народ – російська влада”. Погоджуємося з Наталією Кіор: “Образ [певної країни] змінюється не тому, що змінюється приписуваний певній нації характер, а тому, що змінюється ставлення до країни”²⁸³, тут важливо також відчувати різницю між ставленням майданівців до пересічних росіян (толерантне) і до російської влади (негативне як наслідок політики цієї держави щодо України). Адже вже тоді багато хто з наших респондентів говорив про російський слід у діях силовиків: “Тут ми після цих мусорів, коли вони зайняли наш Жовтневий палац 18 лютого, знаходили і копійки російські, і якесь посвідчення. Були російські сліди” (С. Терещенко); “тут була вже інша реальність, ніж при Помаранчевій революції. <...> Тут уже чітко за цим всим стояла Росія насправді. Вона поступово перебирала на себе вплив, українська влада ставала зовсім маріонетковою. Тому тут Росія не налаштована була відступати” (Л. Овчаренко); “ми знаємо, що таке Кремль, знаємо, що всі нещастя ідуть звідти. І червона революція, і репресії – всі планування були там. І сьогодні там теж планують” (С. Ширококордюк); “дуже багато було присутньо агентів ФСБ”, “вони забирали прапори України як трофей. Це був не тільки український “Беркут”, <...> для них ці прапори були як трофей, тому що вони себе українцями не почували” (П. Основенко); “не вешники. Не наш “Беркут”, не київський, не. Хай не врут. Бо московський говор у них був” (Л. Винниченко); “А йшли менти і кричали нам: “Мы еще будем вас резать, п***си!” Справа в тому, що я багато років прожив у Росії, і можу відрізнити мову росіянина, який народився в Україні, від росіянина, який народився в Росії. Хлопці були не з Донеччини. Набагато східніше” (Т. Сич); “один [беркутівець] каже: “Ну что, хреновы евроинтегралы? Что, война для вас закончилась?” Чисто був російський акцент” (А. Лямзіна); “це було масове отруєння людей зі страшною ненависті і, видно, з інструкції з Москви”; “тоді уже

²⁸³ N. Kior. *Literaturna imaholohiia: vyvchennia obraziv inshykh etnokultur u natsionalnii literaturi*, “Pytannia literaturoznavstva”, 2010, vyp. 79, s. 297.

по фотографіях я зрозумів, що це якийсь спецназ був, скоріше всього московський” (С. Кириченко).

Опозиція “активісти – інертна більшість”. За різними підрахунками, на Майдан вишло від 10 до 15 відсотків усіх українців, їх називали “фундаментом”, на якому тримається країна, “кістяк нації”, який її змушує рухатися уперед. Натомість цій активній частині населення протистояла пасивна інфантильна більшість, перейнята задоволенням базових потреб і байдужа до закликів Євромайдану: “Спілкування <...> з колом оточення, <...> які не ходили на Майдан. <...> Вони жили так, ніби нічого не сталося, ніби життя продовжується таке, яке воно і було. Вони, напевно, дивилися про події, але ніколи це не обговорювали. І це було дуже дивно”, “їхали з офісів якісь дівчата в шубках, в колготках. І в найтрагічніші якісь дні я їхала і чула, як вони розмовляють про те, що сталося у них в офісі, про якихось собачок, про щось таке, про що, мені здавалося, неможливо говорити, ну, тому що тут ТАКЕ, а люди продовжують далі жити, нібито нічого не сталося” (О. Руда); “молодь, не спотворена совком, і вони безстрашні” (Л. Пасічник); “Ти бачиш людей, які там, – ондо парочка пішла, хлопчик дівчинці квіти подарував, вони гуляють за ручки. І тут я розумію, що, власне, в мене на футболці ще кров не відстірана, і фактично всі руки в мене по локоть у крові людей, які загинув, які страждали. І от чесно, хотілося взяти автомата і ходити стріляти в тих людей, які не розуміють” (Я Васильковська). Слушними про причини виникнення цієї ситуації видаються думки Х. Дацишин: “основою поділу може бути критерій сповідування демократичних цінностей (свої) та носії автократичного, тоталітарного типу свідомості, люди, які не думають (чужі)”²⁸⁴ та О. Кривицької: “Різні ціннісні системи приводять до ефекту суспільної поляризації, ціннісна неоднорідність соціуму формує лінії розмежування”²⁸⁵. Водночас відбувалося зрушення у свідомості представників інертної маси, Революція гідності змусила багатьох переглянути свої цінності – наприклад, С. Ширококордюк згадує, що в харківському храмі, де він служив, парафіяни почали радіти і дякувати йому за жовто-синій стяг, встановлений всередині церкви, а кілька років тому це було б неможливо: “розумієте, Майдан і війна змінили людей, вони стали більш проукраїнські”.

²⁸⁴ Там же, s. 301.

²⁸⁵ О. Кривицька *Dykhotomiia “svii” / “chuzhyi” u konteksti teorii kordoniv ta porubizhzhia*, “Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. IF Kurasa NAN Ukrainy”, 2015, vyp. 2, s. 199.

Показовою є опозиція “реальність – висвітлення у ЗМІ”. Крилатий вислів Натаніеля Ротшильда “Хто володіє інформацією – той володіє світом” якнайкраще ілюструє ситуацію зі ЗМІ в Україні й нині. Його можна перефразувати: “Хто володіє телевізійними каналами – той володіє думками українців”, бо більшість останніх – “телевізорозалежні”. Дослідники впливу засобів масової інформації на наповнення концептів “свій” та “чужий” зазначають, що “ЗМІ можуть бути чинником консолідації або ж породжувати несприйняття “чужих” аж до виникнення “мови ненависті”²⁸⁶. Викривлення інформації, пов’язаної з подіями Революції гідності, – характерна риса для більшості інформаційних видань, теле- і радіоканалів, як державних, так і приватних: “імідж “Першого національного” – це не національний, а антидержавний канал” (Т. Сосновська). Л. Овчаренко згадує В. Веремія – журналіста заангажованого видання “Вести”, автора кількох наклепницьких статей про Майдан, якого випадково вбили тітушки 19 лютого 2014 року і який таким чином потрапив до списку героїв Небесної Сотні, хоча сам був противником Революції гідності (до речі, це цікавий приклад нестабільності бінарної опозиції, в якій унаслідок трагічної випадковості протилежні сторони помінялися місцями). Особливим було ставлення протестувальників до журналістів пропагандистських російських каналів: “була зйомка якогось російського каналу, чи то “Россия”, ну, щось таке. Вони знімали репортаж для “расійскава телевіденія”. І їм весь час не вдавалося повноцінно зробити запис, оскільки матюки стояли зусібіч на них, їм розказували, куди їм забратися звідси і де робити яку картинку, і цей журналіст весь час збивався і не міг ніяк зробити сюжет, сконцентруватися і розмовляти” (О. Стужук).

Опозиція “майданівці – судова система”: під час Революції гідності безпідставні затримання міліцією та несправедливі вироки суддів стали нормою, а не винятком. Т. Сосновська згадує процес у Святошинському суді над активістом – учителем історії з Тернопільщини, якого затримали на вул. М. Грушевського просто за те, що він був у касці, здійснили незаконний обшук наплічника і “сфабрикували справу, сказали, що він побив п’ятдесят беркутівців. Він потім на суді казав: “Та ви помиляєтеся, я сто беркутівців побив”.

Власне, це не всі можливі бінарні опозиції, які стосуються Революції гідності, проте межі статті не дозволяють охопити їх усі, це завдання більш ґрунтовнішого

²⁸⁶ Tamże, s. 296.

дослідження. Формування образу “свого” у середовищі майданівців, ідентифікація відбувалася за багатьма спільними маркерами, кожен із яких варто розглянути детальніше.

Насамперед, це маркер етичний, моральний (відстоювання і збереження гідності та прав людини, обурення порушенням цих прав, побиттям студентів): “Майдан є спонтанною реакцією активної частини української громади на несправедливість, виявом принципового несприйняття свавілля”²⁸⁷. Більшість наших респондентів на запитання: “Що саме спонукало долучитися до акцій непокори на Майдані?” відповідали: “Побиття студентів у ніч на 30 листопада”. Ось деякі з цих відповідей: “люди зреагували за те, що вони [силовики] так побили молодь, так несправедливо і брутально розігнали цей Майдан. І ось тут, власне, люди вийшли” (С. Ширококорядюк); “коли вже після побиття студентів 30 листопада люди вийшли, коли вже Майдан дійсно почав набувати такого свого значення як Майдан, це нагадувало Запорозьку Січ” (П. Основенко); “Після побиття студентів я <...> прийшов сказати, що я не погоджуюся з насильством. Тобто я побачив гріх і прийшов сказати, що я не погоджуюсь з гріхом” (семінарист Олександр); “...вже після того, як всіх збурили отим побиттям сонних дітей, то <...> піднявся вже і той, що біля телевізора лежав на дивані. <...> Із-за того, щоб не було такого в країні, то, звичайно, всі вийшли, бо не можна таки ж безнаказанно таке все робити” (І. Бухонська); “[Коли вийшла] на Майдан? Із 1 грудня. Тоді, як вийшли всі масово <...> після того, як розігнали дітей, побили <...> Оце була крапка. З того [моменту] вже повороття назад не було” (М. Абрамова); “це як студентів побили, я прийшла, і коли начав організовуватися [Майдан], палатки організовувалися” (Л. Винниченко); “...переддень перед першим грудня, коли після побиття студентів уже цієї ночі всі зібралися на площі біля Михайлівського собору.<...> Це було 30 листопада. Там був момент, коли ми зрозуміли, що дійсно це все не так просто” (Віталій, ГО “Братство”); “Мій Майдан почався 1 грудня <...> І я помітила, що люди були всі такі мобілізовані, обличчя серйозні, рішучі. І ми, звісно, настроєні відповідно – не дозволимо! Як таке може бути, це неподобство!” (О. Руда); “я тут не для себе прийшов, я для майбутнього прийшов, щоб мої діти, діти моїх друзів жили в іншій країні” (Микола з Криму); “тоді

²⁸⁷ Cytowany z: T. Bevz. *Fenomen “Maidanu” yak marker formuvannia politychnoi identyfikatsii miskoi hromady Odesy*, “Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa”, Kyiv 2014, vyp. 1 (69), s. 186.

побили дітей, причому дітей, які вийшли на мирний протест. І оскільки у нас навіть у Конституції записано про те, що ми маємо право на такі протести, це було спонкою для того, щоб вийти вже по-серйозному, щоб більше такого не повторювалося <...> оскільки це було таким самісіньким порушенням закону, як і будь-який кримінальний злочин” (О. Стужук); “революція для мене особисто почалася з наступного дня після побиття студентів, коли всі люди масово вийшли <...> вийшли за те, щоб підтримати людську гідність, яка була нахабно, жорстоко, невинувато з точки зору якоїсь внутрішньої ситуації країни потоптана” (Г. Нога); “на Майдан привело обурення від того, що влада геть знахабніла, що вона дозволяє собі бити людей” (Я. Васильковська); “коли такі події сталися 30 листопада, то вже тоді просто осторонь неможливо було залишатись. Ми вийшли з батьками, вся-вся сім’я. І тоді здавалося, що ці люди можуть зробити все, все знести і змінити” (Н. Савчук). Саме за цим маркером відбувалося формування опозиції “свій – чужий” як опозиції “зріла особистість із власною гідністю, громадянин, представник нації, народу – пристосуванець, представник населення без чіткої громадянської позиції”.

Також наші респонденти говорили про те, що “свого” можна було впізнати по очах: “Ти бачиш руки і бачиш очі. І коли ти ходиш три-чотири дні роздаєш канапки, ти вже знайомі руки і очі бачиш” (Н. Бойко); “ці люди, ці обличчя, ці очі – це люди, які стоять за своє життя, за майбутнє життя своїх дітей” (А. Скриннікова); “на Грушевського тоді я зустріла свого знайомого, з яким не бачилася 5 років. Він також був у протигазі. І я стою у протигазі, дивлюся на нього, а він стоїть у протигазі і дивиться на мене. І ми одне одного впізнали по очах. Це неймовірно. Я досі не можу повірити, що це можливо так впізнати людину по очах”; “ну, напевно, я більше все-таки запам’ятала очі. От очі, очі, очі. Дивишся весь час в ці очі” (Г. Поштаренко); “тут дуже добрі люди. Тут люди настільки щирі... Як у них горять очі!” (А. Лямзіна); “Ти постійно в русі, постійно бачиш ці щирі очі людей, цей позитив” (Н. Савчук). Тобто, на енергетичному та невербальному рівні майданівці ідентифікували один одного за мімікою, поглядом, жестами, багато хто навіть зараз не може пояснити це.

І на Майдані, і поза ним ідентифікація відбувалася також за зовнішніми ознаками. Наприклад, у транспорті відразу можна було впізнати людину, яка повертається з Майдану, за характерним запахом диму спалених дров (а у певні дні – і шин), який розповсюджувався від одягу, шкіри і волосся, адже неможливо було не

“просякнути” цим димом, який ширився від польових кухонь, бочок для обігріву та ліній розмежування між силовиками та майданівцями. Також за одягом – здебільшого лижні термокостюми, теплий верхній одяг, розрахований на тривале перебування на морозі, засмальцьовані сажею та пилом: “Я всю зиму проходила в куртці, в лижних штанах, і ця куртка і штани, звичайно, не завжди пралися, їх неможливо було часто прати, і в одному й тому ж самому чотири місяці, і воно було пропахле страшенно, ну, словом, в такому костюмі протестувальника” (О. Руда). Також це ще був камуфляж, балаклави в чоловіків: “Це ще анекдот такий є. Якщо в кав’ярню на Майдані заходить штук шість людей в балаклавах, скоріш за все половина з них мають добру англійську. Причому бармен нормально їх приймає, видає каву, вони розраховуються, так балаклаву підкатали, випили і пішли” (Микола з Криму).

Також маркерами ідентифікації “своїх” серед протестувальників була синьо-блакитна символіка на одязі та сумках/рюкзаках, величезні пакети із супермаркетів із провізією для Майдану (“величезна купа людей, яка ішла в одному напрямку зі мною з кульками з різноманітних супермаркетів. Люди тягнули продукти, бо в інтернеті з’явилася інформація, що кухні згоріли і нема продуктів на Майдані” (Д. Клочко)), шини (у інтернеті відоме фото з двома жіночками, які везли дві шини в метро на Майдан).

Розповсюджувачі листівок – представники громадянського руху «Відсіч», відразу могли зрозуміти за реакцією на свої агітаційні матеріали, чи людина підтримує Майдан, а чи є його опонентом: “свої” – ті, хто уважно читав і акуратно складав ці листівки собі в сумку, і “чужі” – ті, хто відмовлявся брати листівку, демонстративно рвав її або кидав на підлогу, агресивно поведився щодо розповсюджувачів цих листівок: “Ми багато займалися листівками <...> я цим дуже пишаюся, і всі, хто тоді був у “Відсічі», я думаю, пишаються – в день мітингу проти диктаторських законів 16 січня <...> ми поширили понад півмільйона листівок. Тобто ми їх зробили швиденько, надрукували <...> там є навіть фотографії, де ми на Майдан все це привезли – купи цих пачок. І тоді було дуже легко. Там ловиш когось, кажеш: “Оце роздайте десь пару десятків, десь там по дорозі”. – “Харашо”. І потім ідеш, бачиш – ці люди роздають. Ну люди були дуже вдячні, круто дуже” (Л. Овчаренко); “Весь день 30 грудня ми ходили роздавали листівки в метро про те, щоб на перше грудня збиратися на мітинг <...> там якісь скажені цифри кількості листівок були поширені, ледь не сто тисяч листівок за вечір. По собі можу сказати, що в мене були чоботи нові, я за вечір їх стер, всі підшви в мене стерлися” (М. Свеженцев).

Певну небезпеку становила така впізнаваність майданівців для них самих, адже й силовики, й тітушки влаштовували “полювання” на активістів, які виходили за периметр Майдану: “Наших хлопців вираховують і зустрічають десь далеко від Майдану – по стрічках, по камуфляжу” (Микола з Криму).

Цікавий момент ідентифікації “своїх” за маркерами-лозунгами, наприклад, перефразування заклику “Хто не скаче, той москаль!” у Жовтневому палаці: “Ми прикрутили таку грушу боксерську, туди повісили Азарова, Януковича і написали: “Хто не вдарить – той москаль!” І всі проходили, і ляпаса їм давали” (С. Терещенко); а також за гаслами: “Кажу: “Гасло скажи!” А він на мене дивиться. Я говорю: “Гасло! Слава Україні!” – “Воїстину слава!” Кажу: “Отам от вихід!” Там відразу було видно не наших” (С. Кириченко)/

Відбувалася зміна опозиції “свій – чужий” за родинними і дружніми маркерами: “Багато я родичів втратив просто по політичним поглядам, я зараз з ними не спілкуюся <...> Але багато з’явилося нових, справжніх, вони більше ніж родичі” (С. Терещенко); “ця жінка із Сімферополя, росіянка, проживає у Києві з шістдесятих років. З усіма з Криму пересварилася, сестра з нею не розмовляла, не дзвонила, всі родичі тоже її обзивали “бандерівкою”. Але вона була за Майдан і за Україну” (М. Абрамова); “з старшими дітьми я зараз в контрах, вони сваряться, чого я пішла на Майдан, вони хочуть в Росію” (Л. Винниченко); “взнала я спротив у моїй родині. Дуже важко було пояснити, чому я інколи не ночую вдома, чому я знаходжуся буквально в 500 м від гарячої точки, а не йду додому спати” (Г. Поштаренко).

18–20 лютого багато людей шукали один одного і, знаходячи, неймовірно раділи, бо за час Майдану стали ніби рідні: “по дорозі зустріли наших кримчан. Це було таке щастя, що ми живі всі!” (І. Виноградська); “ми тоді з моєю подругою ходили по барикадах, і я все запитувала, чи є тут хто з моїх кримських <...> І найважливіша подія для мене – коли вони з’являлись і я узнавала, що вони всі живі” (А. Лямзіна). Контакти, зав’язані на Майдані, не переривалися: “99 % людей, яких я зустрічала на Майдані – вони ще й досі в моєму житті лишилися. <...> Це скарби, які я знайшла, які – хтось більшою, хтось меншою мірою – зі мною” (Г. Поштаренко); “я дуже багато друзів тут знайшла. Це не просто були друзі – це справжні друзі. З багатьма колишніми друзями після цих подій я просто не спілкуюся, я не можу з ними спілкуватися. Це, розумієте, як кусок взяв і відірвав – і все” (А. Лямзіна); “я, коли перший день прийшла, то багато

людей, котрі мене побачили (вони чогось думали, що я загинула), чоловіки починали плакати, мене побачивши, казали: “Мала, я думав, ти вже трупіком десь лежиш в Домі профсоюзів” (Я. Васильковська); “ті люди, на яких ти не сподівався, що вони підтримають тебе, і так би мовити, будуть єдині з тобою, вони виявилися тобі надійнішими, ніж будь-хто” (Л. Пасічник).

Особливий маркер під час Революції гідності – готовність поділитися останнім, волонтерство. Чи не кожна друга людина (а то й кожна) так чи так ставала волонтером на Майдані. Не лише кияни, а й фактично вся Україна збирала допомогу для Майдану. Це були шини, які доправляли до центру в багажниках власних авто не лише чоловіки, а й жінки: “Повний багажник шин <...> я вийшла й кажу: “Хлопці, заберіть шини з багажника” (Т. Сосновська); багато людей, прочитавши списки необхідного в інтернеті, кидалися в аптеки і, бувало, стояли з однаковими переліками в черзі, залишали гроші іншим людям, водночас деякі аптеки робили суттєві знижки на ліки для Майдану: “мобільність і миттєва реакція якраз показали, що люди стали якимись в момент, буквально в один день, не милосерднішими, а відвертішими і щедрішими. Тобто люди не рахувалися зі своїми грошима, зі своїми потребами”, “вперше в житті побачили, що стоїть черга в Будинок профспілок не для того, щоб отримати їжу, а для того, щоб здати” (Т. Сосновська); “люди несли, не шкодували ні свого часу, ні грошей, все, що в кого було” (О. Руда); “так бідно вдягнена людина, але вона 20 гривень, це як мінімум, покладе” (Л. Дорогобід); “ми частково використовували якесь обладнання, яке спочатку закупалося на гроші людей, які просто приносили гроші і віддавали нам їх у руки. І ми на ці гроші купували інвентар, ноші, бинти еластичні, термогірлки” (Г. Поштаренко); “я не бачив тут багато. Те, що я бачив – тільки своє ліжко і кухню. Я до штурму чотири рази був на Майдані. Розумієте, просто не вистачало часу і сил щось, весь час на кухні”, “сім’я молода, хлопчик з ними років чотирьох. Сумка – “мечта окупанта”. Кажуть: “У вас дров же немає”. На метро привезли дров, чотири ота-а-кі корки” (Т. Сич); “питаєш про потреби Майдану, закупаєш, на що вистачає грошей, привозиш і дивишся по пунктах, де це все можна віддати. У мене потім з’явилися партнери на районі, які торгують овочами, вони передавали мандарини, апельсини, гранати, овочі <...> я купувала на базарі сало, перекручувала з часником, приносила”; “я збирала гроші серед знайомих. Ідеш і кажеш: “От я їду на Майдан, хлопцям потрібні трюсея і шарпетки”. Кажуть: “На тобі”. Хто скільки міг, то й давав. По 50, по 100 грн” (Ю. Соколюк); “на Мальтійську кухню

частину продуктів отримували зі складів Будинку профспілок, частину продуктів закуповували, тому що була скринька, були пожертви, і на ці гроші закуповували м'ясо тощо. Часом приїжджали цілі машини цілеспрямовано на Мальтійську кухню з продуктами, це були пожертви десь зі Львова, зі Львівської області, з Франківська. Цілі буси, бувало, доїжджали”, “пам'ятаю, розгортаю згорточок, явно від якоїсь бабусі-пенсіонерки, там дві головки часнику і 5 гривень. Зворушливі моменти” (Д. Клочко).

Взаємоповага, готовність стати до фахової і будь-якої роботи, співпереживання теж були найтипівішими маркерами під час Революції гідності: “кожен на своєму місці мусив робити, що міг. Я вважав, що моє завдання найбільше – це зорганізувати людей на молитви” (єпископ С. Широкоградюк); “коли вже перші жертви від газів і побиття побігли [з Банкової 30 листопада], ми здзвонилися, знайшлися і зрозуміли, що треба щось робити <...> мусимо виходити з наступного дня на якісь патрулювання-чергування <...> надавати допомогу людям, кому погано або хтось десь поранився, дивитися за тим, що де відбувається, координуватися між собою <...> моє перше серйозне завдання – це була організація руху людей, які хотіли приєднатися до команди волонтерів Товариства Червоного Хреста” (Г. Поштаренко)

Багато людей опікувалися пораненими після кривавих подій 18–20 лютого, коли на всіх охочих волонтерів не вистачало поранених у лікарнях: “А ви чого приїхали?” Кажу: “Ми приїхали пораненого взяти. Де поранених видають?” А жінка каже: “Виходив лікар і сказав, що нам усіх поранених не вистачить. Так що їдьте робіть щось інше потрібне” (Т. Сосновська), а також таких пацієнтів в лікарнях цілодобово охороняли майданівці від провокацій міліції та тітушок: “були автозаки, ми їх перевірили, щоб вони поїхали пустими, і організували цілодобове чергування н

Кількість медиків у шпиталях та медпунктах на Майдані була більш ніж достатньою: “І 20 лютого я прийшла в Михайлівський із пропозицією, що можу допомогти як лікар. Там сказали, що вже повний комплект, послали в Український дім <...>, але це був той момент, коли звідти тільки пішов “Беркут” і був повний безлад, зрозуміло було, що медчастину там розгорнуть не скоро. Тоді ми пішли в консерваторію, бо нам сказали, що там розгортається медпункт. Там теж сказали, що вже не треба. Направили на Прорізну – і там повний комплект. Ну тоді ми пішли підмітати і прибирати Майдан <...> потім нам запропонували піти в готель “Україна”, сказали, що там утворюється нова медчастина. Ми пішли туди” (І. Виноградська). Також

відбувалося долучення до медичних служб Майдану не лише фахових медиків, а й людей без профільної медосвіти (наприклад, Л. Винниченко в медслужбі Майдану, О. Руда та Микола з Криму в загоні швидкого реагування Червоного Хреста).

Багато наших респондентів згадували про силу молитви: “ми молилися завжди за тих людей, які були на Майдані, за тих, які борються, яких ранили, вбивали”, “було дуже багато людей, вони в храмі ночували і молилися” (С. Широкоградюк); “синод УПЦ КП прийняв рішення про те, щоб не молитися за владу, коли вже почали знищувати свій народ. <...> І який був результат? За три дні цієї влади не стало” (П. Основенко); “ми протягом ночі на сцені молилися кожну годину, Гімн співали <...> надія на Бога – вона завжди кріпчає і людей скріплює” (Ю. Казміренко); “могли раніше: хтось молиться, хтось не молиться, а тут тепер дивишся, що всі моляться. Це неймовірно”, “мій знайомий із Запоріжжя, він каже, що до тих подій, що були на Грушевського, він був невірним, але потім став вірним <...> він не хрещений, але тепер хоче хреститися ” (семінарист Олександр).

Також для постійних мешканців Майдану був характерний надзвичайний порядок: “порядок підтримувався, чергування кожен день, тричі на день. А з десятої до дванадцятої взагалі нікого не пускали досередини, вимивалося все, туалети всі, сходи, коридори. Там кожна сотня підтримувала в своєму розпорядженні порядок, сміття виносилося, чистенько все”; “обслуговуючий персонал [Жовтневого палацу] не мав нарікань на нас, прибиральниця каже: “Що ж ми будемо робити, коли ви підете? Нам же доведеться працювати”. У нас всередині військовий порядок підтримувався” (Т. Сич). Цей порядок надзвичайно дивував силовиків, які штурмували Жовтневий 18–20 лютого: “беркутівці почали сюди заходити. Один каже: “Посмотри, как у них здесь чисто!” (А. Лямзіна). Також чистота підтримувалася і в Інституті літератури НАН України, де квартирував “Правий сектор”: “коли “Правий сектор” у нас жив, у них дисципліна така була! Вони буквально що три, чотири години мили підлоги, тому що ж сажа розносилася” (Г. Нога).

Наступний маркер – надшанобливе ставлення до національних символів: покривання загиблих героїв жовто-синім прапором, спів Гімну щогодини: “Кожну ніч співали Гімн. Кожну годину <...> всі тепер знають слова Гімну. Всі, навіть східняки” (Т. Сосновська). Відчутними були вічливість і доброзичливість: “ніякої злості не було. Усміхнені всі люди, незважаючи на такий привід, побиття студентів” (Л. Дорогобід),

відсутність конфліктів, шанобливе ставлення до жінок: “Жінок ледь на руках не носили, кругом їх без черги пропускали” (С. Терещенко). Пересічні кияни намагалися не користуватися тим, що приносили на Майдан – чаєм, кавою, смаколиками: “щоб не обпивати, не об’їдати Майдан, ми ходили до себе на роботу, в інститут, погрітися, чаю попоти” (О. Стужук); а також давали притулок приїжджим активістам із регіонів: “в мене вдома тоді жили наші активісти відсічанські зі Львова – така суцільна “ночлежка”” (Л. Овчаренко), “у нас, оскільки живемо недалеко від Майдану, перебувала величезна кількість також старих революціонерів зі Львова, які приїжджали. То в нас хата була якоюсь перевалочною базою, в якій люди ночували, милися, відігрівалися” (Д. Клочко).

Нерідко активні учасники Майдану приховували своє перебування на Майдані від рідних, аби їх менше хвилювати: “Тут мені мій чоловік пише есемеску: “Ти де? Ти на Майдані?” Тобто він з тим, щоб я не на Грушевського, бо він сидить у Софії і це все дивиться онлайн. І я йому кажу: “Так, я на Майдані!” І він мені пише: “Неправда, я тільки що тебе бачив в шубі, як ти довбаєш плитку”. Так це все, де Парламентська бібліотека [на вул. М. Грушевського]” (Н. Бойко), “чоловік мій не пускав мене сюди, але він не знав, бо я могла піти на роботу, а де я вже ділась, то вже моя особиста справа” (Ю. Соколюк); “дружина пішла раніше на мирну ходу. Вона мене весь час обдурювала, пішла раніше, стверджуючи, що лише подивиться, а потім – на кухню” (Д. Клочко).

Також багато хто згадував відсутність страху в найнебезпечніші моменти: “Чим більше була небезпека, тим більше збиралося людей” (С. Терещенко). Н. Бойко згадує про похід з канапками на першу барикаду: “А та жінка каже: “Ой, а нащо тобі взагалі цієї каски? Я вчора розносила, і коли хтось там стрілив, і воно так чмихнуло, і моя каска впала”...Тобто вона думала, що це мало мене збадьорити”. Л. Овчаренко розповідає про рішення жіночої чоти залишатися на Майдані 18–20 лютого 2019 року: “якщо будуть тут якісь жертви <...> дорослі чоловіки <...> якщо тут їхні тіла лежатимуть, то це один ефект, так, це погано, звісно. Але якщо тут будуть лежати діти, якісь там дівчата, жінки, то це буде набагато гірше. І це владу спиняє. Тобто, головне наше завдання – тут бути присутніми, щоб стримувати владу”; “наші дівчата екзальтовані, під кулі бігли, допомагали”; “я пам’ятаю, що був готовий вже померти, бо здавалося, що гірше вже не було куди” (М. Свеженцев); “у медпункті на Городецького погодилися, що ніхто з місця не тікає, всі усвідомили, що працюємо до кінця на своєму робочому місці” (Р. Добровольський); “пішов передягнувся у все чисте, бо розумів: якщо вже б тоді під руку

попався, то сподіватися на якесь милосердя від беркутівців – це наївно” (Т. Сич) ; “червона лінія на Грушевського, гранати, все кидають, мороз страшений, всі в протигазах, дуже великі ризики. І тут стоїть таке дівчисько, з підносом, і каже: “Хлопці, чаю?”. Це було настільки неймовірно” (Г. Поштаренко); “дівчата – ті стояли, збиралися навіть там загинути, а коли вже штурм був 19 лютого, вони нікуди не йшли” (С. Кириченко); “ми пішли висповідалися, як перед смертю, коли справді там якесь таке враження було, що на Грушевського кінець світу” (О. Козенко-Клочко).

Ще один показовий маркер – здатність пробачати і благородність: “тітушок проводили Майданом, вони вибачалися, і я дуже дивувалася, чому їх відпускають, чому майданівці їм пробачають?” (Л. Дорогобід); “ведуть беркутівця до сцени, із сцени кричать: “Не бийте його! Ми не “Беркут”!” <...> ведуть його не для того, щоб бити, а щоб захистити, щоб його не били люди” (М. Абрамова); “спіймали тоді беркутівців, але я сказала: “Хлопці, не бийте!”. А один хлопчина, беркутівець <...> в очі мені дивиться, не хоче плакати, а плаче. Я йому тіки кажу: “Ты не виноват, да? Ну послали, ты должен был идти, да?”. А він і слова сказати не може, тіки махає головою <...> Дуже плаче, мовчки, зуби сцепив <...> сльози як горох котилися в нього, да” (Л. Винниченко); “коли кидаєш плитку і точно бачиш, що влучив у людину, особливо, коли ми кидали під Жовневим палацом <...> Ну, тут кидаєш, а вони стоять, і так видно – то в щит, то в голову, що він хитнувся, то в ногу ти попав. І якесь подвійне почуття, наче ж теж свої люди, але опинилися по той бік барикад...” (Г. Нога).

Характерним було шанобливе ставлення до полеглих героїв: “Стоїш просто як вкопаний <...> Здоровий глузд підказує, що смерть – це страшно, що треба відвернутися і піти. А ти просто стоїш, як приклеєний”; “І замість тебе, дорослого, гинуть твої діти, яким би далі тут жити” (Т. Сосновська); “це були люди в основному не такі герої, які просто кинулись в якийсь момент на амбразуру. Вони свідомо йшли на ризик. Вони розуміли, що ризикують життям. Але йшли, бо інакше не могли жити, совість би замучила. І ці люди, я так думаю, для майбутньої держави, ой, як прислужилися б” (І. Виноградська).

Дуже важливими були розуміння небезпечних ситуацій і швидке реагування на них: “Ти розумієш, коли воно летить, то тобі треба обертатися в другий бік і не дихати” (Н. Бойко); взаємодопомога: “Людина ледь не примерзла до лавочки. Вчитель математики десь з Вінницької області, приїхав на Майдан, носив плитку, йому стало

погано і він приліг на лавочку <...> Яюсь ми з кумом його підвели потихеньку в наш інститут <...>. Я чаю йому приготувала. І ми так просиділи з ним до години п'ятої" (Н. Бойко); "бачила, як людей рятували з палаючого Будинку профспілок. Хтось із хлопців не міг спуститися з 4 поверху, бо позаді нього вже все палало-горіло, а спереді ж тіки вікно і більше нічого немає. То якийсь хлопчик – я думаю, що він альпініст, а можливо, має навик альпінізму, – він піднявся до нього на той поверх і звів його. Там він спеціаліст, він бачить, де можна стати ногою, і врятував його. <...> А ми всі співпереживали. Тут нам загроза – зараз нас усіх можуть убить, а ми всі переживаємо, щоб врятувати тут одну людину, що там у вікні" (М. Абрамова). Таксиста і просто водія допомогали доїхати на і з Майдану в ті дні, коли були зіткнення: "зупинилася машина. Сказали: "Ви на Майдан?" – "На Майдан". – "Сідайте". І підвезли нас до метро "Дніпро", а ми потім звідти вже піднімались до Майдану" (М. Абрамова); "мого брата поранили <...> йому треба було яюсь дістатися додому, він у центрі живе. І він розумів, що кров юшить і він перемотаний. А тоді ж міліція всіх хапала. <...> він зупинив машину, якийсь дід йому допоміг, посадив у машину, повіз. Їх зупинив наряд міліції, почали заставляти вийти з машини. А дід не дозволив, каже: "Що ви перебиваєте мій заробіток, це мій клієнт, і я не дозволяю його забирати". Він відбив фактично його від міліціонерів, довів його додому і навіть грошей не взяв" (Ю. Соколюк); "люди зі своїми машинами прямо під'їжджали, дівчата, забирали поранилих з Шовковичної і привозили в Профспілки, тому що всі знали – в лікарню везти небезпечно" (Н. Савчук).

Унікальним був маркер за тверезістю – в межах Майдану заборонялося вживання алкоголю. Вартові на пропускних пунктах і барикадах відсіювали осіб у наркотичному чи алкогольному сп'янінні, які намагалися пройти усередину, таким чином уникали нівеляції та компрометації Майдану: "ми не пускали людей на цю територію. Вдень пускали, вночі – ні. Там закривали ворота. Постійно лізли якісь бомжі, наркомани, якісь люди, що явно йшли з провокацією <...> П'яних теж було заборонено пускати на територію Майдану" (Л. Овчаренко); "На Новий рік нарядили ялинку. Крім сока, кампота, нічого не було, даже шампанського, ніякого спиртного не було, поїли, попили кампоту, повеселилися і вранці полягали спати" (Л. Винниченко); "наркоманів міліції здавали, а вони не дуже хотіли брать" (С. Кириченко); "я особисто не бачив і не був свідком ніяких інцидентів, пов'язаних з алкоголем, на Майдані" (Д. Клочко).

Цікавий маркер за локацією, респонденти згадують про спокій і безпеку, яку відчував, коли лише заходив у периметр Майдану, і неспокій, коли покидав його: “Мені простіше і спокійніше було бути там, на Майдані, роздавати ці канапки, робити будь-що, ніж сидіти і дивитися це все по телевізору”, “хлопці нас з жінкою, з якою ми роздавали канапки, оточили колом, я була впевнена, що якщо зараз щось буде летіти, то вони закриють нас собою. Я була впевнена, що ми в безпеці, в певний момент заспокоїлась і спокійно ходила роздавала ці канапки” (Бойко Н.); “ми дивилися все, що відбувалося, в інтернеті і так далі, дещо набирались песимізму, депресії такої наганяли. Але коли приходиш на Майдан, поспілкуєшся з людьми, то воно так надихало, що ти додому просто окрилений ішов, навіть не хотів повертатись” (семінарист Олександр); “ходила на Майдан для оздоровлення. Від телевізора в мене до двохсот піднімався тиск. А як була на Майдані, я бачила цих людей, очі цих людей, все – я приходила, тиск був в нормі, все було в нормі” (А. Скриннікова); “коли я приходила сюди, я розуміла, що в мене є місія певна, в мене є мета, в мене є завдання. Я є частиною чогось. Оце мене робило вільною”, “завжди, коли була нагода, я ішла туди [на Майдан] і дуже чекала цих патрулювань, бо мені там спокійніше було” (Г. Поштаренко); “як хіхікали ті, хто залишався на Майдані, що ми тут по хатах панікували набагато більше, ніж насправді варто було, через те, що відбувалося на Майдані”; “я не знаю, як це пояснити, але реально коли ти доїжджав до Майдану, виходив – і все, западав спокій, і ставало спокійно <...> ти серед своїх, і ти собі спокійно почуваєшся, і дієш виважено, ти дихаєш з цими людьми, думаєш з ними однаково, і ти турбуєшся і переживаєш про цих людей, як і вони про тебе” (О. Стужук); “атмосфера була дуже братська, дружна <...> не провокувала, а скоріше навпаки, гасила будь-яку агресію всередині периметру Майдана” (Д. Клочко).

Водночас і в самому Майдані було щось схоже на розмежування “свій – чужий”, але без негативного контексту, на рівні співіснування, проте без взаємоперетинання без потреби. Наприклад, мешканці Жовтневого палацу, Профспілок, КМДА, Українського дому, окремих палаток намагалися обходитися забезпеченням і спілкуванням у межах своїх локацій, цьому сприяла й жорстка система пропускних посвідчень, які змінювалися чи не щодня задля уникнення провокацій і проникнення “диверсантів” з ворожого табору – Антимайдану з Маріїнського парку, та переодягнених силовиків: “наради відбувалися в Будинку профспілок <...> І там сотники всіх сотень мали бути присутні, там

видавали посвідчення на наступний день такі одноразові. І щодня мінявся їх дизайн” (Л. Овчаренко); “Я ходив у КМДА за ліками. А мені ще подобалося: якщо йти туди, перепустку їм показати ж треба” (С. Кириченко).

Також виділялися дві чіткі групи всередині Майдану – ті, хто прагнув радикальніших дій (“молоді люди, які відразу зрозуміли, що потрібні агресивні дії, які мріяли про революцію. <...> Вони виглядали як провокатори”, “коли десь виникав конфлікт – це був єдиний шанс розклати ситуацію, щоб цей процес був не просто танці, а щоб був спочатку якийсь бунт, а потім революція” (Олексій, ГО “Братство”); “оце їхнє мирне протистояння. Якби ми поперли з першого дня, то цього б не було” (М. Гнибіда)), і ті хто наполягав на мирному протистоянні – як громадські організації, духівництво, так і окремі учасники: “у “Відсічі” взагалі один з принципів – ненасильницькі методи, тому що в невоєнний, мирний час вони найбільш ефективні”; “нам потрібно було більше і більше людей. Тому що влада насправді цього боялася, і Росія боялася, що величезна маса людей буде активна. Але коли почалася радикалізація, багато хто перестав ходити на Майдан. Батьки перестали пускати дітей”; “у нас, якщо кидать коктейлі для того, щоб палить стіну, – то це нормально, але щоб кидати в людей, у беркутівців, – це вже погана ідея” (Л. Овчаренко); “мене трошечки здивувала ця атмосфера, коли ми зранку вишикувалися і пішли, коли ти ідеш уверх по Інститутській, а люди збоку тебе проводжають, як на війну, хоча хода має бути мирна” (М. Свеженцев); “Катерина з “Відсічі” казала: “Патики оставте за воротами, не заходьте сюди з ними. У нас мирний спротив” (С. Кириченко). Цікавий момент, коли відбувалася зміна світогляду, про що згадує М. Свеженцев: “18 лютого в мене стався перелом свідомості. Ми нібито мирна сотня, і начебто є якісь принципи, я від них не відмовлявся, але я розумів, що в тих умовах ми як сотня Самооборони маємо робити щось більше, ніж просто чай розливати. І я почав шукати якісь дубінки, роздавати людям на барикаді. Щоб, якщо з нашого боку хтось буде атакувати, щоб у нас хоч щось було для захисту”.

Маркер ідентифікації за мовою цікавий тим, що не було агресії проти людей, які розмовляли російською, але перевага надавалася українській, тому дуже багато майданівців саме в цей період вирішили перейти на українську як мову офіційного та побутового спілкування, таким чином вклавши у фундамент ідентифікації себе українцем ще й цю складову: “Я можу зараз з вами розмовляти українською, за 10 хвилин я буду з кимось розмовляти російською, і ніхто мені на це й слова не скаже... От

кажуть, тут западенці, вони тут влаштували мовний геноцид. Ні, ні в якому разі такого нема” (Т. Сич); “я, до речі, вивчив хоч гімн і країнською спілкуватись почав. Я ж в українській школі вчився, а в Одесі – відвик. А там на Майдані хоч якоюсь рідною мовою порозмовляв”; “була домовленість: “Це територія української мови”. Там розмовляли російською ті, кому дуже важко було перейти на українську, але ніхто не звертав на це увагу. Більшість переходили, це подобалось” (С. Кириченко).

Таким чином, з огляду на все викладене, можна фактично виокремити два типи ідентифікації “ми – вони” на Майдані: “свої – не свої” без негативного відтінку і “свої – чужі” з негативним відтінком, вороги. Цілком можна погодитися з думкою Х. Дацишин, що “український політичний дискурс, який відображає вектор “свій – чужий” з погляду учасників Євромайдану, демонструє низький рівень агресії, йому не притаманна “мова ненависті”, категоричне несприйняття “чужого”; натомість визначальними рисами цього дискурсу є толерантність, відкритість до діалогу, готовність до розширення групи “своїх” унаслідок залучення до неї представників “інших”²⁸⁸.

Насамкінець хотілось би ще зупинитися на одній цікавій обставині роботи із книжкою “Майдан. Пряма мова”. Справа в тому, що О. Чебанюк і авторка статті, упорядниці цього збірника, водночас самі були свідками і учасницями Революції гідності. Це була тема, дуже нам близька та яку ми теж “проживали” разом із нашими респондентами. Межа, яка б мала утворюватися завдяки опозиції “інтерв’юер – респондент”, чітко відчувалася лише на початку кожного інтерв’ю – на етапі уточнень біографічних даних, поступово кожен наш респондент переставав відчувати себе респондентом, а ми себе інтерв’юерами, по суті, відбувалися розмова однодумців або монолог респондента, яка прагне звірити свій непережитий, подекуди навіть травматичний, досвід.

Тема, порушена в цій статті, досить широка і має перспективи для подальших досліджень, як імагологічних та усноісторичних, так і тих, що стосуються інших наукових напрямків.

Bibliography:

²⁸⁸ Kh. Datsyshyn. *Kontsept “chuzhyi” u politychnomu dyskursi periodu Yevromaidanu (na materialy hazety “Den”)*..., s. 303.

Askoldov-Alekseev Sergey. *Kontsept y slovo*, "Russkaia slovesnost. Ot teoryy k strukture teksta: antolohyia", Moskva 1997, s. 267–279.

Bevz Tetiana. *Fenomen "Maidanu" yak marker formuvannia politychnoi identyfikatsii miskoi hromady Odesy*, "Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa", Kyiv 2014, vyp. 1 (69), s. 184–221

Datsyshyn Khrystyna. *Kontsept "chuzhyi" u politychnomu dyskursi periodu Yevromaidanu (na materialii hazety "Den")*, "Visnyk Lvivskoho universytetu". Serii "Zhurnalistyka", 2014, vyp. 39, s. 296–303.

Kior Nataliia. *Literaturna imaholohiia: vyvchennia obraziv inshykh etnokultur u natsionalnii literaturi*, "Pytannia literaturoznavstva", 2010, vyp. 79, s. 290–299.

Kis Oksana. *Usna istoriia: stanovlennia, problematyka, metodolohichni zasady*, "Ukraina moderna", 2007, nr. 11, s. 7–21.

Kovaliv Yurii. *Abetka dysertanta: Metolohichni pryntsypy napysannia dysertatsii*. Kyiv 2009, 460 s.

Kovalova Halyna. *Opozytsiia "svii – chuzhyi" pry formuvanni natsionalnoi identychnosti v konteksti hlobalizatsii*, "Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Serii "Filosofii", 2009, vyp. 5, s. 84–91.

Kryvytska Olena. *Dykhotomiia "svii" / "chuzhyi" u konteksti teorii kordoniv ta porubizhzhia*, "Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. IF Kurasa NAN Ukrainy", 2015, vyp. 2, s. 196–208.

Maidan vid pershoi osoby. 45 istorii Revoliutsii hidnosti, uporiad. Tetiana Kovtunovych, Tetiana Pryvalko, Kyiv 2015, 320 s.

Maidan. Priama mova, Knyha 1, rozshyfr., uporiad. ta prym. Oleny Chebaniuk, Oksany Kovalovoi, Kyiv 2019, 448 s.

Nalyvaiko Dmytro. *Literaturna komparatyvistyka vchora i sohodni*, w: *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody. Antolohiia*, za zah. red. D. Nalyvaika, Kyiv 2009, s. 5–42.

Papylova Evgeniia. *Imagologyia kak humanytarnaia dystsyplyna*, "Rhema. Rema. Fylolohycheskye nauky. Lyteraturovedenye", 2011, nr. 4, s. 31–40.

Pavliukh Mariia. *Fenomen ukrainskoho Maidanu: istorychna y henetychna pam'iat*, "ZN.UA". Tryb dostępu: https://dt.ua/history/fenomen-ukrayinskogo-maydanu-istorichna-y-genetichna-pam-yat_.html [dostęp: 17.06.2019].

Sheliia Mariia. *Fenomen vysokoi protestnoi aktyvnosti u postradianskii Ukraini*, "Zahid.net". Tryb dostępu:

https://zaxid.net/fenomen_visokoyi_protestnoyi_aktivnosti_u_postradyanskiy_ukrayini_n1304964

[dostęp: 17.06.2019]. Vyhovskiy Oleksandr. *Maidan. Yak vse pochynalosia...* "Nova kopiika". Tryb dostępu: <http://ko-peyka.com.ua/page/majdan-jak-use-pochynalosja> [dostęp: 17.06.2019].