

Тетяна ХАЙДЕР

*Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МОТИВУ ТАНЦЮ В ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Стаття присвячена функціонуванню мотиву танцю в польській літературі. Танець як один з найдавніших мотивів у світовій літературі має своєрідні, національно-символічні варіанти у творах таких польських письменників, як А. Міцкевич, С. Виспянський, Ю. Тувім, К.І. Галчинський, Є. Анджеевський та ін. На думку автора мотив танцю відіграє потужну символічну роль, виступає чинником міфологізації історії та національної культури й водночас є важливим єднальним елементом локальної культури й світової.

Ключові слова: танець, полонез/мазурка, бал, національно-культурна символіка, метафора життя.

Scientific research is dedicated to a functioning of a dance motive in Polish literature. The dance like one of the oldest motives in the world literature has original, national – symbolic variants in works of such Polish writers as A. Mickiewicz, S. Wyspiański, J. Tuwim, K. Gałczyński, J. Andrzejewski and others. As author considers, the motive of dance plays powerful symbolic role, it causes mythologization of a history and a national culture. Simultaneously it is an important unifying element of local and world culture.

Key words: dance, polonaise/mazurka, ball, national-cultural symbolism, metaphor of life.

Artykuł podejmuje problematykę funkcjonowania wątku tańca w literaturze polskiej. Taniec jako jeden z najdawniejszych wątków w literaturze światowej ma swoje specyficzne, narodowo-symboliczne modyfikacje w utworach klasyków polskich – A. Mickiewicza, S. Wyspiańskiego, J. Tuwima, K. I. Gałczyńskiego, J. Andrzejewskiego i in. Zdaniem autorki, wątek tańca pełni rolę symboliczną, jest czynnikiem mitologizującym historię i kulturę narodową i jednocześnie – ważnym elementem łączącym kulturę lokalną i światową.

Słowa kluczowe: taniec, poloniez/mazurek, bal, symbolika kulturowo-narodowa, metafora życia.

«Танок у жодній формі не можна виключати зі сфери будь-якого благородного навчання: танцювати ногами, ідеями, словами – й чи треба іще додавати майстерність танцювати пером?»
Ф. Ніцше, «Сутінки богів»

Танець як форма вираження почуттів та символічний код буття людини, безсумнівно, одне з найдавніших свідоцтв культури нашої цивілізації.

Задовго до появи живопису чи інших видів мистецтва танці були суттєвою складовою процесу міфологізації буття людини. Танок у своїй

глибинній містично-символічній природі містив елемент чаклунства, таїнства. Водночас його інкультурна, а також культурно-релігійна функції зробили танець одним із найпопулярніших культурних символів.

Парний неритуальний – секуляризований – танець (з партнером протилежної статі), як припускають деякі дослідники, у Європі з'явився приблизно у XII столітті у Провансі [3, 421]. Проте, через гоніння церквою, мистецтво танцю відродилося у своїй соціально-культурній ролі лише в добу Відродження в Італії й потім вже невпинно поширилося всією Європою.

У літературі танець з'являється від часів Біблії й надалі функціонує як самостійний мотив, часто безвідносно до його фольклорно-ритуальної природи. У польській літературі натомість мотив танцю присутній у варіанті загальноєвропейського мотиву *danse macabre*, популяризованого у добу середньовіччя (*Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*), а також у вигляді обрядово-язичницького (т.зв. «собуткового»²⁴) мотиву танцю (у творах Я. Кохановського, Ш. Зиморовича). Небезпідставною, отже, може бути актуалізація цього мотиву в польській літературі в добу романтизму, коли фольклор та різноманітні народні, поетизовані й частково міфологізовані, культи повертаються в поле зору літераторів – з одного боку, й поступова еволюція культури народного танцю у його придворно-шляхетському вимірі до позиції «салонної» розваги – з другого. Це створює підґрунтя для ширшого його функціонування. Повертаючись до міфопоетичного простору танців та їх «ритуальної» ролі у формуванні національно-самобутньої культури будь-якого етносу, цілком логічним та закономірним видається факт появи мотиву танцю (полонезу, мазурки) у творах польських поетів тієї доби. Зважаючи на політичну ситуацію, у якій опинилася Польща на початку XIX століття, особливого значення набувають саме глибоко закорінені національні елементи культури народу, як-то його пісні, танці, легенди й перекази. Таким чином, польський полонез чи мазурка, окрім суто «романтичної» умотивованості доби, мають ще й потужний національно-патріотичний модус. У своїй модифікованій суті – глибоко національного культурного символу, полонез власне й з'являється у творчості А. Міцкевича.

Саме у «національній» епопеї польського народу, де відображено культ шляхти в своєму апофеозі, – поемі «Пан Тадеуш» – ми вперше стикаємося із мистецько виваженим й ідеально обґрунтованим композиційно описом полонезу. Отже, у дванадцятій книзі на гучному

²⁴ «Sóbytką» – польське календарно-обрядове свято, яке було поєднано з християнським святом Іоана Хрестителя, відповідник язичницьких свят на Івана Купала.

бенкеті розгортається історична містерія – Міцкевич будує навколо заключної сцени з урочисто-піднесеним танцем феєричну картину: завдяки звукам музики, в яких поліфонічно сплітаються знайомі гостям мотиви (*Полонезу Третього Травня, Мазурки Домбровського, повстанських пісень (Idzie żołnierz borem, lasem...)*) й гармонію яких брутально порушує фальшива мелодія (Тарговиця, як відгадує Ключник), перед уявою читачів промайнула ціла низка видатних для поляків подій останніх трагічних років. Знаменні історичні дати – від ухвалення Конституції 3 травня аж до відомого виступу Наполеона – сільський скрипаль Янкель об'єднав у своєрідну увертюру до власне полонезу, який починають танцювати молоді й усі присутні. У цей момент танець набуває (або повертається до первинної магічної форми) культового значення для поляків – стає точкою відліку нової культурно-символічної знаковості, оскільки його первинна, етнографічно ціннісна, народна, локальна природа переростає в статус національно-патріотичного, глобального знаку, центруючи навколо себе й певного роду емоційну кульмінацію твору (піднесеність й охоплення танцем усіх присутніх у цьому єднальному акті), й просторово-часовий рух танцюючих – пари кружляють подвір'ям маєтку, яке, своєю чергою, символізує усю країну, яка натхненно сподівається кращого майбутнього.

Ця феєрія почуттів в описі полонезу, майстерно «виліплена» Міцкевичем, ніби казкове марево тане в уяві автора, як останній акорд. Видається, що поет цілком свідомо створив цей образ на «свіжій могилі Матері-Польщі», щоби він ностальгічно повертався у художній уяві його наступників та не давав померти їхнім патріотичним почуттям.

На підтвердження цього можна навести класичні, вже хрестоматійні ремінісценції та різноманітні культурологічні, інтертекстуальні та літературні прочитання цього мотиву в творах письменників наступних епох.

Найчастіше в контексті славнозвісної Міцкевичевої сцени з полонезом згадується заключна сцена з «Весілля» С. Виспянського. Неоромантичні синкретичні експерименти в драматургії загальновідомі, але у польському культурному контексті танець Хохола, в який він залучає всіх гостей і який поступово переростає в сомнамбулічний танок, набуває особливого значення. Адже, окрім суто модерністського «поглинання» фольклорних джерел, автор апелює до класиків, романтиків зокрема. С. Виспянський активно використовує фольклорно-міфологічну канву, надаючи своєму творові неповторне, специфічне ментальне навантаження, знакове для поляка. Символізм і драматургічне новаторство польського модернізму вилилися в геніальний маніфест глибинної польської культурної традиції. Історія Польщі закодована автором таким чином, щоб змусити читача/

глядача переживати й аналізувати минуле через призму сучасного, паралельно підключаючи оновлений знаковий фонд модернізму. Вертепно-сатирична канва з парною структурою героїв-образів додає національного колориту, збагачує історико-культурну семантику твору. Політичні акценти, які виставив автор, мали характер стимулу для польського народу: тут і проблема вибору, і проблема верифікації минулого, особливо гострою видається проблема самооцінки і самоідентифікації (культурно-політичної), а відтак і визначення майбутнього.

Доречним видається відзначити, як майстерно Виспянський використовує й нашарує символіку кола/кружляння – трансформованого у молодополяків й популяризованого мотиву «замкненого кола»²⁵ – та архетипічного мотиву лабіринту (причому язичницькі культові танки також мали такий «лабіринтний» варіант). Окрім цього модерністського вирішення, автор драми також свідомо апелює до національної класики (чи то з іронією, чи то з трагічним пафосом), використовуючи танець як ремінісценцію з «Пана Тадеуша».

І в символічному, і в структурно-композиційному вимірах інтертекстуальний зв'язок очевидний – і Міцкевич, і Виспянський використали національний танець як свідчення або символ епохи, а пари – це люди, які кроком танцю переходять в інший – вже історичний – світ. У Міцкевича цей світ історії сповнений ностальгічного болю за славним минулим й непевної надії на майбутнє, у Виспянського – це відтинання минулого й містична герметизація цієї історії в її медитативно-сонному стані. Майбутнє бачиться зовсім неоптимістично за таких обставин. Драматичності додають авторські дидактики, що детально описують танцюючих: «Dech tu zapiera Rozpacz, a przestrach i groza obejmuje go martwość; ślania się, chyła ku ziemi, potracany przez zbity krąg taneczników, który daremno chciał rozerwać; – a za głuchym dźwiękiem wodzą się sztywno pary taneczne [...] – zwartem kołem [...]» [8, 224].

Перцептивно-символічну функцію танцю із уже сформованою певною літературною традицією вдало продовжують Є. Анджеєвський, С.Мрожек, почасти – В.Гомбрович. Так у романі «Попіл і алмаз» Є. Анджеєвський вдається до своєї рідної цитації Міцкевича й Виспянського водночас, вибудовуючи новий образ полонезу у польській літературі. Знову – як у творах великих попередників Анджеєвського – полонез функціонально виступає символом польського суспільства.

Структуротворча функція, щоправда, змінюється: якщо у Міцкевича – танець виконує фінально-медіальну роль (з погляду спадковості куль-

²⁵ Мається на увазі популярний у митців Молодої Польщі мотив «Włędnego konia», актуалізованого однойменним полотном видатного художника Я. Мальчевського.

турної та національної традиції), сумуючи минувшину й, гіпотетично – закладаючи підвалини для наступників, у Виспянського – це також підсумкова, хоча й герметично-замкнена функція сакральньо-екзистенційної форми буття, яка межує із стагнацією, то в Анджеєвського сцена полонезу в готелі «Метрополь» (де, до речі, фактично локалізовано розгортання подій) є провідною, кульмінаційною. Навколо цієї сцени згруповано у символіці танцю (й людей, яких Котович розводить у пари) майже увесь комплекс проблематики в суспільстві, яке вступає у повоєнну дійсність. Виразна репліка історичності моменту полонезу з поеми Міцкевича сформульована Котовичем: «Ani słowa więcej. Żadnych dalszych wyjaśnień. Chwila jest historyczna». І далі Анджеєвський нагромаджує модуси, в яких вмирає потужний культурний міф шляхти (символічність пар – «міністр» Свенцький і графиня Ружа Пуцятицька, граф Адам Пуцятицький і Ханка Левицька, Вейхерт і Льода Коханська) – «Olśniewający finał. [...] Gigantyczny korowód [...] Narodowa feeria» [4, 321-322]. Напів'яні герої у своєму гротескно-карикатурному танці нагадують героїв Виспянського, проте вони остаточно втратили позитивний потенціал й на них чекає навіть не летаргія, а повне небуття. Як у Міцкевича Підкоморій – «останній, хто так полонез веде» й символізує переривання старої традиції, після чого полонез – вже лише символ історії, так і в Анджеєвського ми можемо вбачати остаточне завмирання традиції. Полонез, який танцюють людси-символи уламків старого (довоєнного) світу, переходить у статус топосу, що охоплює усе польське, що було до того як... З гіркотою і знайомою ностальгією звучить репліка-луна «Хай живе Польща».

Симптоматично, що апокаліптичність танцюючого (тобто з використанням мотиву танцю) світу використовувалась у світовій, у тому числі й польській літературі, дуже активно. Танець у своїй протоцивілізаційній міфологічно-космогонічній функції знайомий майже усім етносам (у давніх греків, у народів аккадсько-семітської культурної формації, у симпатичній магії аборигенів Африки, Південної Америки, танцюючий Шива в Індії тощо). Тому не дивно, що мотив танцю як вторинний знак шаленого, гіпертрофовано веселого буття людей використано паралельно із мотивом балу/карнавалу/маскараду (з додатковою семантикою цих мотивів).

У польській літературі неможливо оминати цей мотив, широко представлений у художніх творах від А.Міцкевича («Дзяди», ч.ІІІ, сцена VIII) до Ю. Тувіма («Бал у Теофіла», «Бал повішених», «Бал в Опері»), К. І. Галчинського («Бал у Соломона») й аж до А.Осецької («Хай живе бал»).

Така своєрідна культурологічна контамінація локальної (польської) традиції із потужним національно-патріотичним елементом та

загальносвітової дала цікавий художньо-мистецький резонанс у польській літературі.

Мотив балу, шаленого танцю прямо чи опосередковано наявний у творах Тувіма періоду міжвоєнного двадцятиліття як гротескно-сатиричне відображення світу маріонеток, а не людей, у якому панують цінності, далекі від високої національно-патріотичної патетики й моральності часів Міцкевича або навіть Виспянського. Не дивно, що цей світ «*diabli biorą*».

Ще далі у своєму гротескно-абсурдному змалюванні життя, сповненого болісного й нервового напруження, трагічної непевності та екзистенціальної проблематики, просунувся К.І. Галчинський. Його «*Бал у Соломона*» (як, зрештою, й «*Бал закоханих*») – це низка витончених, оніричних картин, що символізують швидкоплинність життя й непевність у реальності людських емоцій та переживань. Галчинський, на відміну від Тувіма, наприклад, використовує мотив танцю й бального кружляння – то шаленого й поривчастого, то плавного й уповільнено-млявого – для метафоризації суті людського буття: життя – це сон, а до танцю «*Śmierć zagra na dudce*». Отже, автор наближається до екзистенційно-філософської й сакральної символіки танцю, близької до традиційного мотиву *danse macabre*.

Структурно-композиційний вимір мотиву танцю/балу в текстах Тувіма й Галчинського цікаво розглядати також у контексті текстової функціональності мотиву. Якщо у Міцкевича чи Виспянського сцена з описом танцю виразно виконувала функцію фінального акорду, у Анджеєвського – це своєрідна кульмінація, то в згаданих поетів міжвоєнного двадцятиліття такого роду описи становлять композиційно-опорну канву, це суцільна «тканина» творів, на якій проступають візерунки тогочасних реалій.

Таким чином, перервавши культурно-національну традицію, митці міжвоєнного двадцятиліття використали мотив танцю/балу для змалювання есхатологічно-іраціональної (сюрреалістичної) картини кризового моменту в житті людства загалом, й поляків зокрема. Цей хисткий місток між польською й світовою культурними традиціями руйнує Друга світова війна, й згаданий вище роман Є. Анджеєвського «*Ponił i алмаз*» можна трактувати як одну з непевних спроб відновлення власної національної символіки танцю, покликаної, можливо, знову відіграти роль такої собі «риторичної фігури» з патріотичним навантаженням.

Проте нові повоєнні часи продиктували інші вимоги до суспільства та його культурно-ціннісної системи.

Віддалення від національно-культурної традиції й поступове її заміщення більш універсальними, світовими модусами танцю може проілюструвати твір С. Мрожка «Танго», де сама назва викликає певні

асоціації і зі світом заокеанської культури (й тут для поляків, і для самого Мрожка, певною мірою, знаменним може вважатися досвід Гомбровича), й власне польськими гротескно-абсурдними традиціями (у контексті творчості Тувіма та Галчинського). Мрожек свідомо використовує популярне танго «Компарсита» не лише як знак чужої, *ненаціональної*, культурної свідомості, а і як символ пауперизованого (демократизованого?) світу, оскільки веде танець Едек – люмпен, примітивний, обмежений тип, постать якого можна вважати гіркою, саркастичною карикатурою Міцкевичевого Подкоморія. Мрожек також уміщує танець наприкінці твору, використовуючи цілком традиційне композиційне вирішення. Танго, яке веде Едек як головний герой-символ прийдешньої польської реальності з Євгенієм – символом втраченого традиції, – завершує твір.

Отже, танець як літературний мотив у польській літературі зафіксувався у трьох інваріантах: старопольському (європейського походження) *danse macabre*, національно-символічному (міфологізуюча історію роль полонезу й, почасти, мазурки) й узагальненої, світової метафори життя (з елементами космогонічних міфологем й філософії екзистенціалізму).

Література

1. Мифология: энциклопедический справочник. – Минск: «Белфакс». – 2002.
2. Савельева М.Ю. Лекции по мифологии культуры. – Киев: «Парапан». – 2003.
3. Kopalinski W. Słownik symboli. – Warszawa: «Wiedza powszechna». – 1990.
4. Andrzejewski J. Popiół i diament. – Warszawa: «Agencja wydawnicza». – 1982.
5. Mickiewicz A. Dzieła, t.4. Pan Tadeusz. – Warszawa: Czytelnik, 1983.
6. Tuwim J. Bal w operze. – Warszawa: Czytelnik, 1991.
7. Tuwim J. Kabaretiana. – Warszawa: Czytelnik, 2002.
8. Wyspiański S. Wesele. – Wrocław – Kraków: DW im Anczyca. – 1987.