

УДК 821.162.1

Катерина Строганова
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

САРМАТИЗМ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ МІФ У РОМАНІ ВІТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА «ТРАНС-АТЛАНТИК»

У статті розглядаємо особливості функціонування міфу польського сарматизму як національного міфу у романі В. Гомбровича «Транс-Атлантик», його ідейне призначення та художні засоби, яких вживає автор для введення міфологічної одиниці у твір.

Ключові слова: сарматизм, національний міф, деміфологізація, літературний прийом.

The article deals with features of functioning of the myth of polish sarmatism as a national myth in a novel by Witold Gombrowicz «Trans-Atlantic», it's ideological purpose and artistic instruments used by the author to lead a mythological entity in into the work.

Key words: sarmatism, national myth, demythologization, literary device.

W artykule rozpatrzono szczegóły funkcjonowania mitu sarmatyzmu polskiego jako mitu narodowego w powieści W. Gombrowicza «Trans-Atlantyk», jego użycie ideowe oraz środki artystyczne stosowane przez autora w celu wprowadzenia jednostki mitologicznej do dzieła.

Słowa kluczowe: sarmatyzm, mit narodowy, demitologizacja, chwyt literacki.

«Транс-Атлантик» Вітольда Гомбровича як зразок модерністичної прози II пол. XX ст. характеризується рядом специфічних ознак, серед яких не останнім є конструювання міфу та його десакралізація. Оскільки у романі автор руйнує звичаєві стереотипи, компрометує етноцентризм і консерватизм [8, с. 21], міф польського сарматизму функціонує в якості засобу пародіювання та іронізування.

Таким чином, для виявлення природи та особливостей застосування міфу як культурної категорії та міфу сарматизму зокрема слід спершу розглянути загальні тенденції розвитку естетичного міфологізування.

Міф як ознака самосвідомості (індивідуальної, суспільної, національної) змінював свої прями функції в залежності від потреб епохи. Ставши важливою складовою світосприйняття людини, міф закріпився у мистецтві у вигляді образів, символів та абстрактних знаків, інтуїтивно зрозумілих для реципієнта.

Звільнення міфотворчості від стихійного, колективно-несвідомого начала, узаконення рефлексії творчої особистості з приводу власної міфотворчості створює можливість вільного включення міфологічних модифікацій у художнє ціле філософських жанрів художнього письменства.

На відміну від реального міфологізування естетичний міфологізм стає специфічним явищем культури нашого століття. Порівняно зі стародавньою формою міфомислення, істотними особливостями сучасного міфу є де сакралізація, деритуалізація, трансформація етіологізму, рефлексія, перевага над спонтанністю народження образу естетичних критеріїв і особистісна форма.

Традиційний міфологічний сюжет або певним чином інтерпретується автором, або трансформується ним [2]. Отже, у межах цієї форми використання міфу

в художньому творі простежується два шляхи міфологізації: першим з них є інтерпретація традиційних міфологічних образів і сюжетів (ліквідація міфологічних паралелей, актуалізація окремих архетипів і міфологем, введення традиційного міфологічного сюжету в нетрадиційний контекст); натомість другий шлях міфологізації художньої реалії полягає у трансформації традиційних міфологічних сюжетів і образів (застосовуються такі прийоми як осучаснення, пародіювання, травестування, створення анти-міфу).

У свою чергу, об'єкти дійсності, що проходять шлях міфологізації, піддаються ряду метаморфоз у свідомості (індивідуальній чи масовій) та поступово набирають чинності як функціонуючі міфологеми.

Міф як елемент і продукт соціокультурного процесу має свою поступовість. Отже, першу стадію творення міфу становить сприйняття елементів оточення шляхом добору відповідних знаків-образів і знаків-імен, які імітували б те, що той чи інший елемент означає. Далі настає розширення смислового боку знаку і перетворення його на знак-символ. Останнім етапом творення міфу є виділення спільних характеристик у різних знаків і перетворення їх на абстрактний знак-символ.

Міф вбудовується в існуючу структуру свідомості, він направлений на керування поведінкою людини, підтримку структури суспільства, він містить у собі правила й моделі поведінки, а не просто знання [3].

Національний міф як суспільний феномен, що складається з сукупності ідей, наративів, політичних гасел, філософських концепцій, художніх світів, впливає з певним чином пізнаної або сконструйованої реальності та орієнтований здебільшого на інтереси соціально-політичної практики.

Із психологічного погляду національним міфом можна вважати світоглядну систему внутрішньо зв'язаних образів, ідей, етичних принципів, загальнозначимих уявлень, релігійних вірувань, прийомів виживання (та еволюції), висловлювань, які прийнято вважати художніми, містичними, філософськими. Отже, це знакова система, яка регулює стосунки [3].

Модель національного міфу складається з двох площин. Перша з них — індивідуальний авторський міф як продукт спільного чину етнокультурної міфотворчості особистості та спільноти. Індивідуальний авторський міф, таким чином, набуває не лише відображальної, але й породжувальної функції, зокрема у створенні національного міфу, тому що в семантичному полі індивідуального авторського міфотворення присутні історично константні та модифіковані знаки у вигляді динамічної системи понять, образів, метафор, символів, міфологем [1].

Другою площиною моделювання є суб'єктивний досвід етносу, який у свою чергу поділяється на перцептивний шар — просторово-часову модель, семантичний шар — смисли як відношення між суб'єктом та об'єктами зовнішнього світу та ядерний шар суб'єктивного досвіду етносу, складовими якого є етнічно детерміновані смисли, архетипи у поєднанні з індивідуальним досвідом особистості через суб'єктність спільноти та індивідуальну суб'єктність, що виступають з'єднувальною ланкою.

Під поняттям сарматизму розуміють домінуючу в період XVI–XVIII ст. ідеологію і культуру польської шляхти, вихідним пунктом якої був міф про походження поляків. Ідучи слідом за античними історіографами і географами, історики епохи Ренесансу співвіднесли Польщу із Сарматією, а її населення — із войовничими сарматами. Ця гіпотеза (цілком і повністю спростована сучасною наукою) стала основою ідеології, яка підкреслювала особливі риси польської шляхти та її виняткову місію. Ця ідеологія опиралася на міфотворчій концепції прагнення всевладдя, боротьби за привілеї, пропагувала ідеали шляхтича-лицаря і шляхтича-землевласника, відрізнялася релігійним фанатизмом. Крім того, світогляд сармата протиставлявся до західноєвропейських ужиткових норм — це і стало причиною негативного ставлення до іноземців [4].

Епоха сарматизму створила власні відображення правильного громадянина, як-от «Образ польського шляхтича» Вацлава Куницького (Краків, 1615) чи «Civis bonus» Каспера Семка (Краків, 1632). Описаний у цих творах ідеал доброго шляхтича залишався у опозиції до королівського двору, взірцевим громадянином був Януш Радзивіл, котрий неодноразово виступав на захист привілеїв шляхти. Шляхтич-сармат мусив бути цнотливою, мудрою, набожною, мужньою людиною, яка любить Батьківщину, бере активну участь у зборах, заколотах, з'їздах, делегаціях, війнах і посполитих рушеннях [9].

Згодом ідеологія сарматизму проявилася й у літературі: виникло так зване «сарматське бароко», представлене творчістю В. Потоцького, Я. Х. Паска, І. Морштина, Д. Наборовського, поезією А. Збілітовського У сфері побутової культури сарматизм проявляв риси орієнталізації смаку (одяг, зброя, інтер'єри) і схильність до демонстративності (багато обставлені костюли і палаци магнатів).

У боротьбу із сарматським обскурантизмом вступила публіцистика і література Просвітництва. Саме поняття «сарматизм» з'явилося у XVIII ст. і від самого початку піддавалося критичній оцінці. Діячі Просвітництва, закидаючи пияцтво, любов до авантюри, лицемірство і неотесаність, протиставляли відсталого сармата (наприклад, старосту Гадульського з драми Юліана Урсина Немцевича) розвиненому просвітнику-реформатору.

У XIX ст. міф добродушного сармата вводить Заглоба з романів Сенкевича.

У XX ст. бої навколо сарматизму точилися з урахуванням політичних та ідейних поглядів. Напади на трилогію Сенкевича, що їх почали ще Прус і Бжозовський, закиди Жеромського, Боя-Желенського і Віткевича, сконцентровані навколо так званої «польської душі», розрахунок Гомбровича із історією і традицією, пов'язаною із романтичними міфами — це точки зору модернізаторів, що протистоять сарматам [11].

Мистецька дійсність мала свої реальні підстави соціально-філософського характеру. Історики підраховали, що серед літераторів міжвоєнного двадцятиліття третина визнавала своє землевласницьке походження. Ця інтелектуальна інтелігенція разом із дійсними землевласниками (близько 0,3% суспільства) культивували релікти сарматизму, проте не у прямому його розумінні, геральдичному чи генеалогічному, а у ширшому за контекстом, такому, що розповсюджувався на архітектуру (маєтковий стиль забудови), виявлявся у елементах щоденного жит-

тя (полювання, спортивно-мисливський одяг, кінна їзда), ідеалізації певних особистісних та ментальних рис, стилі життя. Такі альянзи на шляхетське минуле були досить розповсюджені серед інтелігенції і не залежали від політичної приналежності: у рядах «пост-сарматів» були як соціалісти, так і прибічники Пілсудського, націонал-демократи і консерватисти [7].

Отже, під поняттям сарматизму можна розуміти ряд культурних і цивілізаційних явищ, в тому числі стиль життя, стереотип поведінки, естетичні смаки, систему та ієрархію цінностей, властиві польській шляхті у добу пізнього Ренесансу і бароко [12]. Масштаби явища сарматизму вплинули не лише на подальшу історію польської культури, а й на формування ментальності поляків: культурний феномен увійшов у замкнене коло «світогляд-культ-світогляд».

Ян Блонський зауважує, що Гомбрович вдається до «реабілітації сарматизму».

Відношення Гомбровича до сарматського бароко є ключовим. Гомбрович пише у своєму Щоденнику:

«У результаті кількох віків сумлінності, цнотливості і чесності тип поляка, який пропонували література і мистецтво, не насичений гріхом, не пов'язаний із життям, став абстрактною формулою <...> І звідси ця наша нечувана пригода у вигляді XVIII століття, абсолютно геніальна криза польської краси, що лишила нас віч-на-віч із Бридотою, із нашою Розпусністю <...>. Вік склеротичного старцівського оніміння і, водночас, тупої дикості, коли розбрат форми із інстинктом створив прірву <...>, напевне, найбільшу з тих, що колись поставали перед нашим селянським духом» [5, с. 354].

Старопольська стилізація була введена автором як у глибину, так і у зовнішню структуру твору, через досвід вигаданих героїв та способи їх висловлення. Поведінка людей у сучасній Аргентині описана і зображена згідно духу звичаїв, що практикувалися польською шляхтою у XVIII ст.

Для прикладу візьмемо так званий «kulig» — рід веселої і галасливої кінної поїздки, що часто влаштовувалася провінційною шляхтою і зазвичай природно переростала у бурхливі гуляння. Прищеплення на ґрунті Аргентини 50-х рр. цього типового звичаю давньої Польщі, яка бунтувала проти загарбника за допомогою мазурок, означало умисне створення відчуття анахронізму.

Таку саму роль відіграє сцена організації полювання, польського звичаю, що має прямі, безпосередні зв'язки із традицією сарматизму, оскільки такого роду забави були розповсюджені у всій Європі у період Ренесансу й бароко. Проте значення звичаю не обмежується альязією на існуючий факт: традиція полювання пов'язана із проблемою зміщення ціннісної парадигми сармата із реальної війни й боротьби на фіктивну — полювання як вид розваги із використанням зброї створює ілюзію дійсної битви із ворогом та беззаперечної перемоги. У Гомбровича полювання проходить у гротескно-травестійний спосіб, адже для його проведення у полонії не бракує жодного атрибуту, окрім основного — мети самого полювання.

Метод архаїзації спостерігається й у описі героїв: чоловік стискають коліна осіб, вищих за суспільним положенням, щоб виказати повагу і підданство. Загалом, архаїчними виявляються самі цінності представників аргентинської полонії, їх суспільні зв'язки та спосіб сприйняття соціальної норми [10].

Ці звичаї та риси яскраво вводять у текст Гомбровича характерну анахронічність, що має на меті зображення національного елемента у діяхронічному аспекті, як такого, що, незважаючи на час та місце, продовжує існувати і продуктивно використовуватися носіями культури.

Відносно анахронічним є мотив заколоту у романі. Оскільки стереотип сармата пов'язувався із деяким опозиціонерством (особливо якщо йдеться про сарматську традицію XVII ст.), отже — створенням різного роду спілок, зібрань, з'їздів тощо. Спілка Кавалерів Остроги (*Związek Kawalerów Ostrogi*) у «Транс-Атлантику» стала репрезентацією цього мотиву, мотиву закорінення у безглуздому, подекуди сміхотворному звичаї невдоволеності і боротьби із системою (у Гомбровича — невідомо якою і невідомо яким чином).

Окрім того, картина відносин між героями роману та функціонування систем «людина-оточення», «людина-суспільство», «людина-держава» цілком чітко окреслює заангажованість польської самосвідомості у шаблонних, усталених віками типах поведінки. Річ Посполита була федерацією сусідів, невеликих і більших, воєводських. Сусідсько-федеративний аспект, сусідсько-федеративний неформальний зв'язок був соціологічно важливіший за державно-політичний зв'язок, — зазначає Зайончковський. Отже, «кумівство» (на прикладі стосунків Барона, Пицкала і Чумкали) у полонії «Транс-Атлантика» постає однією із суто національних рис поляків.

У картині архаїчної Польщі, яку Гомбрович проектує на фон Аргентини, можна також розпізнати форму Міцкевичевого шедевр: і тут, і там — полювання із хортами на зайців, нескінченні процеси і сперечання, безрезультатні двобої. Обидва твори закінчуються невдалим наїздом, що передував загальнонародному балу — «національній згоді» у Міцкевича, і вибухові сміху «Бухбаху» у Гомбровича [6].

«Транс-Атлантик» мав бути не лише пародією «Пана Тадеуша», його завданням було замінити поему, обертаючи хід історії.

У романі також бачимо очевидні впливи польської літератури Відродження і раннього бароко — зокрема, Скарги, Фрича Моджевського, Оріховського (мотив «виправлення Речі Посполитої») і героїчні акценти Потоцького чи Кохановського, а також Рея та Анджея Морштина.

Постійна присутність прямої і непрямой мови у тексті створює враження активності, рухливості, оскільки герої перебувають у безупинній дії або розповідають про свою дію. Цей спосіб опису надає прозі тон, характерний для щоденників польських мемуаристів XVII ст., зокрема, Яна Хризостома Паска.

Використання виразів та зворотів зі старопольської мови, архаїзація тексту перетворює «Транс-Атлантик» на пастиш «Спогадів» Я. Х. Паска.

Цей специфічний колорит тексту досягається автором шляхом введення нерегулярного синтаксису і спеціалізованої лексики (архаїзми, історизми, застрілі форми слів). Роман стилізовано на взірць шляхетської гавенди — часто зустрічаються архаїзми різних мовних рівнів, як-от словотворчі — у службових частинах мови (*tyż, dopieroż, owóž, trochi, dłączegóž* і т. ін.), і, рідше, в іменникових (*papier, dansyrka*).

Проте, основним чином архаїзація проявляється на рівні синтаксису. Загалом, найрозповсюдженішим для «Транс-Атлантика» типом речення є паратактичне

речення, що у дусі основного стилістичного колориту тексту має значення синтаксичного архаїзму [8].

Як зазначає Єжи Яжембський, тип оповіді у шляхетській гавенді добре придатний для передачі гострого змісту, він діє на світ у певному сенсі пом'якшуюче, згладжує гостроту конфліктів і трагічність подій. Автор гавенди може використати мовні прийоми, оскільки репрезентує не лише сюжетну подію, а й живе слово. Між оповідачем і присутніми у тексті слухачами гавенди відбувається повне порозуміння звичаю, ментальності, світогляду, знання горизонтів життя і т. ін. Отже, гавенда набирає комунікативного характеру, проходить зближення між джерелом і адресатом.

Можемо резюмувати, що у романі Вітольда Гомбровича «Транс-Атлантик» національний міф, а саме — міф польського сармата, функціонує на різних рівнях — ідейно-смысловому та фактичному, на рівні значення й рівні форми. Наступає змістова переформатування традиційного національного міфу — ця культурна одиниця починає слугувати висвітленню авторської ідеї, цілком підпорядковується змісту, що його вкладає автор в увесь роман та низку інших своїх творів. Тут говоримо про певний «космополітизм» письменника та його позицію щодо драматичних історичних подій ХХ ст., а отже — про сприйняття Гомбровичем самого себе відносно польського народу загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Етнопсихологічний вимір України: семіозис, міфотворчість, ідентичність: моног. / Авт. кол.; під наук. ред. Лозової О. М. — К. : ТОВ «НВП “Інтерсервіс”», 2014. — 193 с.
2. Турган О. Д. До проблеми шляхів міфологізації літератури // Вісник Запорізького державного університету — 2002. — № 2.
3. Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка / В. Д. Шинкаренко. — М. : КомКнига. — 2005. — 208 с.
4. Chrzanowski T. Wędrowki po sarmacji europejskiej: eseje o sztuce i kulturze staropolskiej / T. Chrzanowski. — Kraków, 1988.
5. Gombrowicz W. Dzieła // Gombrowicz W. T. VII. Dziennik 1953–1956 / Red. nauk. Jan Błoński / Gombrowicz W. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1986.
6. Jeleński K. Tajny ładunek korsarskiego okrętu (Na marginesie tłumaczenia «Trans-Atlantyku») // K. Jeleński. Chwile oderwane, słowo / obraz terytoria / K. Jeleński. — 2007.
7. Kądziela Ł. Sarmatyzm / Kądziela Ł. // Wiedza i Życie. — 1996. — № 5.
8. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza / Legierski M. // Badania Polonistyczne za granicą. T. III. — Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1999.
9. Malić Zdravko. «Trans-Atlantyck» Witolda Gombrowicza // Gombrowicz i krytycy / Red. naukowa Zdzisława Łapińskiego. — Warszawa–Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984.
10. Mazurkiewicz R. Główne idee polskiego sarmatyzmu [Електронний ресурс] : Staropolska — Tradycja — Kultura — Literatura.
11. Pankowski M. Trans-Atlantyck Witolda Gombrowicza. Zwycięstwo retoryki / Pankowski M. // Faza. — 2012. — № 3 (83).
12. Pycka A. M. Sarmatyzm — kwintesencja polskości / Pycka A. M. // Civitas Christiana. — 2007. — № 4 (46).
13. Słownik historii Polski / Red. J. Maciszewski. — Warszawa, 1996. — S. 259–260.