Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej

TOM 15

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej

TOM 15

WUW
Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

Rada Naukowa
Madina Aleksejewa, *Paweł Bukowiec*, *Jerzy Grzybowski*, *Magnus Ilmjärv*, *Eriks Jekabsons*, *Peter Kaša*, *Andrej Liuby*, *Dangiras Mačiulis*, *Izabella Malej*, *Juraj Marusiak*, *Wiktor Mojsijenko*, *Ljudmila Popovic*, *Wanda K. Roman*, *Monika Rzeczycka*, *Anatol Wialiki*

Kolegium redakcyjne
Iwona Krycka-Michnowska (Redaktor Naczelna), *Joanna Getka* (Zastępca Redaktor Naczelnej), *Joanna Kozłowska* (Sekretarz Redakcji), *Monika Grącka*, *Marcin Niemojewski*

Adres redakcji
00-312 Warszawa, ul. Dobra 55, pok. 3.033, Polska
tel.: (+ 48) 22 55 34 219; tel./faks: (+ 48) 22 55 34 229
e-mail: iekrycka@uw.edu.pl, jm.kozlowska@uw.edu.pl

Projekt okładki
Jakub Rakusa-Suszczewski
Ilustracja na okładce: obraz Małgorzaty Koźbiał *Nostalgia*

Redaktor prowadzący
Dorota Dziedzic
e-mail: d.dziedzic@uw.edu.pl

Redaktorzy
Elwira Wyszyńska (język polski), Tetiana Trofymenko (języki ukraiński i rosyjski), Denys Kaidalov (język angielski)

ISSN 1898-4215, e-ISSN 2544-3143

© tytułu: Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej
by Jan Koźbiał, Warszawa 2022

Copyrights © by Authors, 2022
Some rights reserved
Publication under the Creative Commons Attribution 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) license
(full text available at: http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode)

Wersja elektroniczna czasopisma jest wersją pierwotną

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy WUW: tel.: (0 48) 22 55 31 333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Studio DTP
Beata Stelęgowska. Usługi Wydawniczo-Poligraficzne

Druk i oprawa: POZKAL

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Anatol Vialiki
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.1

Anatol Vialiki
Polska Akademia Nauk
akoidanov@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-7160-6366

ПЕРЕДАЧА АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ ПОЛЬСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ ИЗ БССР В ПОЛЬШУ В 1955 – НАЧАЛЕ 1960-Х ГГ.

Transfer of archival records of Polish origin from the BSSR to Poland in the mid-1950s and early 1960s

Abstract

Wars, revolutions, and social conflicts always influence the cultural values of any state. From the occupied territories, cultural values, including archival documents, pass under the jurisdiction of the state in whose territory they are located. Archival documents of Polish origin were more than once under the jurisdiction of the Soviet Union. In the mid-1950s, the Polish government asked the USSR government to return to Poland documentary materials relating to the history of Poland. This issue was considered, and the government of the USSR allowed the partial transfer of archives to the Polish Republic. The transfer of archival documents was directly connected with Belarus since its western territory at various times was part of the Polish state. From 1955 to 1963, documents relating to the history of Poland were transferred to Poland from the archives of Belarus.

Keywords: archives, archival heritage, transfer of archival records, Soviet Union, Poland, Belarus, history of Poland, cultural values

Войны, революции и другие социальные конфликты всегда затрагивают культурные ценности, которые переходят под юрисдикцию государства, которое контролирует территорию. В полной мере это относится к архивным документам. Территория польского государства неоднократно переходила под юрисдикцию сопредельных государств, в частности, Советского Союза. Польское правительство, начиная с Рижского мирного договора 1921 г., настаивало на передаче Польше архивных документов, которые касались истории страны. Правительство Советского Союза дважды на протяжении XX в. передавало Польскому государству архивные документы, касающиеся ее истории. Передача архивных документов самым непосредственным образом затрагивала Беларусь, так как часть ее территории (западно-белорусский регион) в разное время входила в состав Польского государства. В середине 1950-х – начале 1960-х годов Польше были переданы архивные документы из архивов Беларуси, которые непосредственно касались истории Польши.

Одним из важнейших условий Рижского мирного договора являлся обмен культурными ценностями между Польшей и советской Россией, в частности, архивными документами. В значительной мере это коснулось и БССР. Документальные материалы, касающиеся передачи архивных материалов территорий, которые отошли по Рижскому мирному договору к Польше, начался еще в 1924 г. Так, 6 июня 1924 г. председатель делегации СССР в смешанных советско-польской реэвакуационной и специальной комиссиях Петр Войков направил в Центрархив БССР письмо, в котором подчеркивал, что

> польское правительство предъявило требование о выдаче, на основании рижского мирного договора, архивов Минской губернии в той части, которая относится к территории нынешней Польши. Согласно приложения 3 ст. IX Рижского мирного договора разыскивание и подготовка их передачи Польской стороне лежит на ведомствах, в распоряжении которых находятся подлежащие передаче архивы, но, желая ускорить предварительную работу с этой стороны, делегация СССР командирует в Минск для обсуждения связанных с этой работой вопросов эксперта делегации профессора С. К. Богоявленского[1].

[1] Национальный архив Республики Беларусь (далее – НАРБ), ф. 249, оп. 4, д. 1 *Директивы центральной контрольной комиссии КП(б)Б и Центрархива БССР о порядке ведения*

Отметим, что в смешанную комиссию не входили белорусские представители. Возможно, их не включили в комиссию, т. к. белорусская делегация не присутствовала на переговорах в Риге, поэтому „по инерции" белорусов не пригласили участвовать в работе.

Польская сторона, используя сложную ситуацию, сложившуюся после Рижского мирного договора, старалась получить как можно больше документальных материалов. Однако оппонентом польской делегации выступал, в частности, известный ученый-славист В. Пичета. 1 марта 1921 г. он направил докладную записку руководству Главного управления архивным делом, из которой следует, что он участвовал в работе организованного экономико-правовым отделом ННКИД совещания по вопросу об эвакуированных из Польши имуществе и архивах. В. Пичета участвовал в ряде подобного рода совещаний, на которых он отстаивал тезис о том, что „немыслимо передавать польскому правительству архивы, дела и документы, возникшие с 1 января 1772 г. на территории нынешней России, хотя бы они касались территории Польской Республики в ее нынешних границах"[2].

Какие же архивные материалы хотела бы получить польская сторона? Об этом свидетельствует „Меморандум к требованию польской делегации в Смешанной Польско-Российско-Украинской специальной Комиссии о выдаче архивов бывшей Гродненской, Виленской и части Волынской и Минской губерний"[3].

Всю работу по выявлению и отбору документов планировалось закончить к 1 сентября 1924 г. Однако к сентябрю 1924 г. материалы не были отобраны, и работа по их отбору затянулась до декабря 1924 г. Так, заместитель Центрархива М. Мелешко в начале декабря 1924 г. сообщал Уполномоченному Наркоминдела при правительстве БССР, что „работа по установлению архивов и архивных дел, которые относятся к террито-

---

секретного делопроизводства и пересылке документов лицам, проживающим за границей, право подготовки и сдачи секретных документов учреждениям и предприятиям в Центрархив БССР, пересылка со смешанной СССР и Польши реэвакуационной специальной комиссией, Центрархивом РСФСР, Витебским губернским архивным бюро о возвращении архивных фондов, эвакуированных в первую мировую и гражданскую войны, выявление и передача документов, принадлежащих Польше и Литве. 10 апреля 1923 г. – 31 декабря 1927 г., л. 60.

[2] М. Ф. Шумейко, *Архивно-археографическая деятельность В. И. Пичеты (к 130-летию со дня рождения)*, [в:] *Российские и славянские исследования*, Минск 2009, вып. 4, с. 238.

[3] НАРБ, ф. 249, оп. 4, д. 1, л. 63.

рии Польской Республики, в настоящий момент закончена. Все материалы находятся в одном месте и можно приступить к их упаковке и передаче”[4].

Однако процесс передачи архивных материалов затянулся, по неизвестным причинам, почти на 5 лет. Тем не менее, к концу декабря 1928 г. все материалы были отобраны и началась подготовка их к передаче польской стороне. 11 января 1929 г. в Минске Уполномоченные делегации СССР в смешанной советско-польской специальной комиссии и Уполномоченный польской делегации подписали акт, в соответствии с которым польской стороне были переданы архивные материалы разных учреждений бывшей Минской губернии, находившиеся в Центральном архиве БССР и состоящие из 29 разных архивных фондов, общим количеством 7621 разных наименований – книг, дел, связок. Эти материалы были упакованы в 258 рогожных кулей, опечатанных пломбами Негорельской таможни и были переданы польской стороне[5].

Однако на этом „злоключения” архивных документов не закончились. Включение Западной Беларуси в состав БССР осенью 1939 г. означало переход под юрисдикцию законодательства советской Беларуси и бывших польских архивов. Этот процесс можно разделить на два периода:

1. Сентябрь 1939 г. – февраль 1940 г. (до принятия Указа СНК БССР „Аб арганізацыі архіўнай справы у Баранавіцкай, Пінскай, Вілейскай, Брэсцкай і Беластоцкай абласцях БССР”[6]);

2.Февраль 1940 г. – июнь 1941 г.

На первом этапе органы НКВД обеспечили главное – взяли под охрану и обеспечили сохранность польских архивных материалов от разграбления и уничтожения. В этом не было ничего удивительного, т. к. архивы с 1938 г. находились в ведении НКВД, и это была их прямая обязанность – включить польские архивы в архивную службу БССР.

Второй этап являлся более сложным. Необходимо было обработать и сохранить огромный массив польских документов. В соответствии с постановлением СНК БССР, в состав государственного архивного фонда вошли документы

---

[4] Ibidem, л. 106.

[5] Ibidem, л. 49.

[6] *Аб арганізацыі архіўнай справы ў Баранавіцкай, Пінскай, Вілейскай, Брэсцкай і Беластоцкай абласцях БССР*, „Собрание постановлений и распоряжений правительства Белорусской Советской Социалистической Республики” 1940, №4, с. 240.

а) ликвидированных государственных органов и учреждений, всех обществ – политических, сословных и других организаций, органов военного управления воинских частей и учреждений армии и флота; б) государственных и частных предприятий и учреждений, помещичьих владений, дворцов, культурных учреждений; в) частных лиц, у которых архивные материалы были созданы в связи с их работой в государственных, политических, сословных и других ликвидированных учреждений, организаций, заведений; г) все бесхозяйственные архивные материалы[7].

В начале 1940 г. были созданы архивные отделы, которые подчинялись НКВД БССР. Структура архивов состояла из областных, районных и городских. В этих архивах сконцентрировались все польские архивные документы, которые польские архивисты до сентября 1939 г. обработали и передали на хранение. В результате проведенной работы по концентрации польских документальных материалов в областных архивах были собраны документы воеводского и поветового уровня, промышленных предприятий, учреждений, политических партий, общественных организаций, объединений и т. д.; в районных и городских – гминного и городского уровня.

Все документальные материалы упраздненных польских структур на основе соответствующих указов СНК БССР были включены в систему государственных архивов. Поскольку белорусские архивы являлись частью системы НКВД, то приоритетным направлением по упорядочению польских материалов стала работа по включению их в эту систему. Однако полностью провести обработку, экспертизу ценности документов, их упорядочение не удалось из-за отсутствия необходимого количества специалистов, а главным образом, из-за начавшейся Великой Отечественной войны. В основном документы использовались спецслужбами в „оперативно-чекистских целях”. Значительный урон, который до настоящего времени не удалось установить, был нанесен этим документам в результате их списания на макулатуру. Тем не менее, значительная часть документальных материалов польского происхождения, которая вошла в архивный фонд БССР в 1939–1941 гг., в настоящее время сконцентрирована в государственных областных архивах Бреста и Гродно и является неотъемлемой частью Национального архивного фонда Республики Беларусь.

[7] Ibidem, л. 49.

Вновь вернулись к архивной проблематике во взаимоотношениях между Советским Союзом и Польской Народной Республикой (ПНР) во второй половине 1950-х годов. Этот период характеризуется пересмотром внешнеполитической доктрины Советского Союза во взаимоотношениях со странами „социалистического лагеря", в том числе и с Польшей. В связи с этим стало возможным обсудить проблему возвращения архивных материалов, хранящихся в СССР, которые касались истории Польши. Эта проблема самым непосредственным образом касалась и БССР, т. к. в архивах Беларуси, особенно в государственных областных архивах Гродно и Бреста, находилось значительное количество архивных материалов, которые вошли в состав Государственной архивной службы в 1939 г., после включения Западной Белоруссии в состав БССР.

Вопрос о передаче архивных материалов из СССР в Польшу возник в 1956 г., когда Комитет по делам общественной безопасности при СМ ПНР обратился в МВД СССР с просьбой о передаче польской стороне документальных материалов, „представляющих интерес для органов общественной безопасности ПНР"[8]. МВД СССР направило министру внутренних дел БССР письмо, в котором предложило провести „тщательное изучение и подготовку к передаче Правительству ПНР хранящихся в государственных архивах БССР документальных материалов, отложившихся в результате деятельности различных учреждений буржуазной Польши"[9]. Кроме того, в записке подчеркивалось, что при отборе документов необходимо отобрать те, которые по тем или иным причинам не подлежат передаче за границу и согласовать список этих документов с органами КГБ СССР и БССР. Работу необходимо было провести в кратчайшие сроки. Письмо МВД СССР поступило в МВД БССР 22 мая 1956 г., а закончить выявление документов необходимо было к 10 июня, т. е. на всю работу отводилось менее месяца.

Поскольку этот вопрос касался межгосударственных отношений, сотрудники архивов срочно приступили к работе. В архивах БССР были выявлены документальные материалы, относящиеся к истории Польши. В основном работа по выявлению материалов проводилась в архивах

---

[8] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 382 *Переписка о комплектовании государственных архивов секретными документальными материалами к передаче в Польскую Народную Республику. 11 января 1956 г.*, л. 8.

[9] Ibidem, л. 18.

западных областей БССР: в Гродненском и Брестском областных архивах, а также в государственных зональных архивах Молодечно и Пинска. К 10 июня было выявлено 2724 дела за 1921–1939 годы[10]. В основном дела касались деятельности органов местной администрации, суда, полиции Польской Республики, избирательных комиссий по выборам в сейм и сенат ПР, учреждений и т. д.

Однако не все архивные документы подлежали передаче Польше. Так, в мае 1956 г. представители от МВД, КГБ БССР и архивные работники просмотрели документальные материалы Гродненского областного архива, которые подлежали передаче в Польшу, и пришли к заключению, что большинство материалов не представляют „никакой научной и практической ценности, за исключением материалов фонда «Крынковский полицейский участок государственной полиции гл. Крынки»". По мнению сотрудников КГБ, этот фонд необходимо было оставить в областном архиве, т. к. „все руководящие документы и переписка исходили из Гродненского поветового управления полиции, которые для органов КГБ по Гродненской области представляют практический интерес"[11].

Сотрудники КГБ предложили не передавать Польше документальные материалы из других архивов. Так, например, из государственного архива Брестской области не передавались материалы следующего характера: о розыске граждан, подозреваемых в разведывательной деятельности в пользу Германии; списки лиц, бежавших из СССР в Польшу, списки уволенных агентов и информаторов, материалы о деятельности КПЗБ и КПЗУ. Из Пинского архива не подлежали передаче материалы Седлецкой окружной дирекции государственных лесов, сведения о вывозе леса за границу, финансово-хозяйственные планы и отчеты лесозаводов Полесского воеводства и надлесничеств, схемы расположения надлесничеств, планы о лесных массивах; личные дела лесничих, Белостокской воеводской команды государственной полиции; донесения полицейских и агентов полиции о разведывательной и диверсионной работе немецких националистических партий на территории Польши; переписка о деятельности структур КПЗБ на территории Белостокского воеводства, розыскные листы на лиц, подозреваемых в принадлежности к КПЗБ и разведдеятельности в пользу СССР и т. д.[12]

---

[10] Ibidem, л. 19–24.

[11] Ibidem, л. 43.

[12] Ibidem, л. 71–72.

Отметим, что значительная роль в инициировании этого вопроса принадлежала Посольству ПНР в Москве. В сентябре 1957 г. посольство обратилось в МИД СССР с просьбой о выявлении и передаче в Польшу „документальных материалов по истории польского народа”[13]. Однако рассмотрение этой записки растянулось более чем на полгода. В марте 1958 г. комиссия ЦК КПСС по вопросам идеологии, культуры и международных партийных связей поручила МВД СССР, КГБ при СМ СССР, Академии Наук СССР

> в течение 1958–1960 гг. изучить все хранящиеся в СССР архивные фонды учреждений Речи Посполитой, Царства Польского (Привислинского края) Российской империи, Австро-Венгерской империи и буржуазной Польши, действовавших на территории, которая в настоящее время входит в Состав ПНР, и по мере изучения совместно с МИД СССР предоставлять в ЦК КПСС предложения о возможности передачи их Польскому правительству. 2. Представить в ЦК КПСС в трехмесячный срок совместно с МИД СССР предложения о передаче Польскому правительству архивных фондов буржуазной Польши, хранящихся в государственных архивах Украинской ССР и Белорусской ССР[14].

В соответствии с постановлением комиссии ЦК КПСС КГБ при СМ БССР и Академии Наук (АН) БССР, поручалось создать рабочую группу, включив в нее специалистов со знанием польского языка. Так же поручалось провести рабочее совещание с участием представителей КГБ при СМ БССР и АН БССР.

После отбора документов, который был проведен сотрудниками спецслужб, в ноябре 1958 г. была создана рабочая группа, для определения „научного, оперативного и политического значения польских документальных материалов и возможности их передачи в Польскую Народную Республику”[15]. Помимо этого, в задачу рабочей группы входило: разработ-

---

[13] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 392 *Переписка о комплектовании государственных архивов БССР секретными документальными материалами. 12 февраля 1957 г. – 17 декабря 1957 г.*, л. 52.

[14] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 402, *Указания Главного архивного управления и переписка о передаче документальных материалов из государственных архивов БССР в Польскую Народную Республику. 13 мая – 18 декабря 1959 г.*, л. 1.

[15] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 401 *Переписка о комплектовании государственных архивов БССР секретными документальными материалами. 13 января 1958 г. – 15 декабря 1958 г.*, л. 50–51.

ка плана изучения польских архивных материалов и представление его на утверждение в ГАУ МВД СССР; необходимость изучения архивных документов по группам: изучение материалов учреждений Речи Посполитой, Царства Польского, Австро-Венгерской империи, буржуазной Польши. Члены рабочей группы должны были тщательно и детально изучить все польские архивные материалы и представить свое заключение на предмет их передачи в Польшу. Подчеркивалось, что

> основанием для оставления в СССР польских документальных материалов может служить наличие в них документов антисоветского содержания, о белоэмигрантах и националистах, о деятельности польских разведывательных и полицейских органов против СССР, о работе советских органов и граждан в Польше, документы, передача которых за границу могла бы нанести ущерб Советскому Союзу и интересам дружбы между советскими и польскими народами, а так же документов, действовавших на территории, не вошедшей в состав ПНР[16].

С документальных материалов, которые будут отобраны для передачи, необходимо было снять копии, чтобы они оставались в архивах СССР.

Передача архивных материалов произошла 31 декабря 1958 г., когда заместитель министра иностранных дел Николай Фирюбин передал послу ПНР в Москве Тадеушу Геде архивные материалы, находящиеся в архивах Российской Федерации[17].

Передача архивных материалов из БССР произошла немного позже. Министр внутренних дел БССР С. Сикорский 16 февраля 1959 г. направил первому секретарю ЦК КПБ Кириллу Мазурову записку, в которой отмечал, что

> в соответствии с указанным решением, архивными учреждениями БССР, с участием представителей комитета госбезопасности, отобрано и подготовлено к передаче в ПНР 1886 архивных дел. Главное архивное управление МВД СССР, по договоренности с МИД СССР, поручило отправку материалов произвести непосредственно архивному управлению МВД БССР по железной дороге[18].

---

[16] Ibidem.

[17] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 402, л. 136.

[18] Ibidem, л. 137.

Однако это было только частичной передачей архивных материалов. После этой передачи начали готовить новые документы. Наибольшее количество документов находилось в Центральном историческом архиве БССР (ЦИА) в Гродно. Это были документы учреждений Белостокской области и Белостокского, Бельского, Сокольского уездов Гродненской губернии за 1808–1918 годы. Однако эти материалы подверглись тщательной проверке на предмет их передачи польской стороне. Внутренняя комиссия архива тщательно проверяла каждое дело, консультируясь при этом с Гродненским областным управлением КГБ. Так, начальник филиала ЦГИА г. Гродно направил 22 апреля 1960 г. начальнику архивного управления при СМ БССР А. Азарову письмо, в котором сообщал, что „итого работы согласованы с представителями УКГБ при СМ БССР по Гродненской области”[19].

Так, например, не подлежали передаче Польше фонды жандармерии и полиции. В начале 1961 г. комиссия, изучив фонды жандармерии и полиции, пришла к заключению, что, „просмотрев документальные материалы фондов жандармерии и полиции и согласовав с органами КГБ, комиссия считает, что документы, отложившиеся в деятельности учреждений жандармерии и полиции, не подлежат передаче из СССР, поскольку в них отражается вся карательная политика царского самодержавия, сеть агентуры и ее разведка. В фондах большое количество документов о деятельности буржуазно-националистических партий, о шпионаже. Документы характеризуют политику самодержавия в отношении Польши (запрещение польских школ, письменности на польском языке) и др.”[20]

Это же касалось фондов тюрем, т. к. в „них дается характеристика тюремного режима, контингент заключенных и другие данные, не требующие разглашения”[21], документальных материалов суда и прокуратуры, т. к. „в них дается характеристика карательной политики царизма в отно-

---

[19] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 417 *Переписка с Главным архивным управлением при Совете Министров СССР, центральными госархивами, отделами облисполкомов о комплектовании государственных архивов секретными документальными материалами и передаче архивных материалов за границу. 14 марта 1960 г. – 17 декабря 1960 г.*, л. 2.

[20] НАРБ, ф. 249, оп. 8, д. 429 *Переписка с Главным архивным управлением при СМ СССР, Комитетом государственной безопасности при СМ БССР, Центральными госархивами о передаче документов за границу. Перечни и обзоры фондов Белостокских, Бельских и Сокольских учреждений. 3 октября 1961 г. – 31 декабря 1962 г.*, л. 32.

[21] Ibidem, л. 47.

шении польского населения (запрещение открывать польские школы, привлечение к ответственности за переход в римско-католическую веру)”[22]. В список не подлежащих передаче материалов попали фонды уездных предводителей дворянства, т. к. они „касались всей территории бывшей Гродненской губернии и представляют интерес по истории Белоруссии, поэтому эти фонды передаче из Советского Союза не подлежат”[23]. Это же относилось к материалам земских начальников, мировых посредников, а так же съездов земских начальников и мировых посредников[24]. Согласно решению Гродненского областного КГБ, не подлежали передаче материалы фондов Сокольских уездных по делам о выборах в Государственную Думу комиссий[25]. Так же не подлежали передаче материалы фонда Канцелярии временного генерал-губернатора г. Белостока и Белостокского уезда, т. к. в нем содержались материалы

> по обвинению лиц, подозреваемых в революционной деятельности, в хранении и распространении воззваний и прокламаций, в организации забастовок, в принадлежности к различным политическим партиям и организациям, в хранении огнестрельного оружия, в нанесении оскорблений должностным лицам, в убийстве, в нарушении обязательных постановлений, в пении революционных песен. Переписка о наблюдении за сходками рабочих, за деятельностью социал-революционеров, бундовцев, анархистов[26].

Кроме этого, не подлежали передаче документальные материалы уездных по воинской повинности присутствий и управлений уездных воинских начальников[27], почтово-телеграфных отделений и контор из-за того, что в них дается „характеристика деятельности военных цензоров, шифры и шифрованные телеграммы, мероприятия по борьбе со шпионажем, адреса австро-венгерских шпионов”[28], лесничеств[29], учебных заведений и инспекторов народных училищ, т. к. „преподавательский состав и учителя в основном были русские и не исключена возможность, что по ним

[22] Ibidem, л. 51.
[23] Ibidem, л. 59.
[24] Ibidem, л. 64.
[25] Ibidem, л. 74.
[26] Ibidem, л. 77.
[27] Ibidem, л. 79.
[28] Ibidem, л. 84.
[29] Ibidem, л. 89.

придется подтверждать трудовой стаж”[30], уездных комитетов по устройству православного духовенства[31], Белостокской канцелярии гражданских дел цесаревича, главнокомандующего литовским отдельным корпусом[32], Белостокского областного правления[33], Канцелярии правителя Белостокской области[34].

Отметим, что переданные в Минск сотрудниками ЦИА материалы в сентябре 1961 г. изучались сотрудниками Архивного управления при СМ БССР, Институтом истории АН БССР, а так же КГБ при СМ БССР[35] почти целый год. Так, в июле 1962 г. было подготовлено совместное заключение Архивного управления при СМ БССР, Института истории АН БССР и КГБ при СМ БССР

> о возможности передачи в Польскую Народную Республику из белорусских государственных архивов некоторых документальных материалов Белостокской области и Белостокского, Бельского, Сокольского уездов Гродненской губернии за 1729–1918 гг. и целесообразности оставления в Советском Союзе архивных материалов, представляющих интерес для советской исторической науки, а также имеющих политическое и оперативное значение[36].

В заключении подчеркивалось, что

> изучение состава документальных материалов Белостокских, Бельских и Сокольских учреждений позволяет сделать вывод, что значительная часть этих материалов представляет значительный интерес для советской исторической науки, имеет оперативное значение, или относится к документам, оставление которых в госархивах СССР вызывает необходимостью различных политических соображений[37].

Отметим, что в данной записке отмечалось об интересе не Беларуси, а „советской исторической науки”. Также возникают вопросы о значи-

[30] Ibidem, л. 96.
[31] Ibidem, л. 105.
[32] Ibidem, л. 107.
[33] Ibidem, л. 109.
[34] Ibidem, л. 112.
[35] Ibidem, л. 198.
[36] Ibidem, л. 203.
[37] Ibidem, л. 209.

мости „оперативного значения” этих документов и т. д. В записке подчеркивалось, что комплекс вышеотмеченных документов составляет 255 фондов, насчитывающих 27 886 единиц хранения.

4 июля 1962 г. заключение было направлено в Главное архивное управление (ГАУ) при СМ СССР, где рассматривалось до сентября этого же года. Отметим, что в ГАУ при СМ СССР посчитали, что часть материалов, которые белорусы не пожелали передать в Польшу, все же необходимо было передать. Это, в частности, касалось материалов фонда Канцелярии правителя Белостокской области и Белостокского областного правления. Поэтому ГАУ обратилось к белорусам, что бы они еще раз „внимательно посмотрели” отобранные материалы на предмет их передачи Польше, т. к. „к этим документам проявляют большой интерес польские друзья”[38].

29 сентября 1962 г. этот вопрос вторично рассматривался руководством ЦИА в г. Гродно и руководством УКГБ по Гродненской области. В результате вторичного обсуждения стороны пришли к заключению, что „архив и руководство УКГБ считает, что фонд Канцелярии правителя Белостокской области дробить нецелесообразно и необходимо оставить его полностью на хранении в СССР”[39].

В заключении отмечалось, что

> для передачи намечалось 4250 дел уездных и волостных учреждений, по содержанию не относящихся к территории БССР и не касающихся вопросов общегосударственного значения, а отражающих только экономическое положение и быт местного населения (материалы о сборе податей, недоимок, выполнения различных повинностей, метрические записи, судебные дела по обвинению в краже, прорубке леса, нанесении побоев и т. д., документы по личному составу учреждений, формулярные списки чиновников, ведомости на выдачу денежного содержания, пособий и т. д.). Документальные материалы в количестве 23 635 дел, относящиеся к вопросам включения в состав России территорий, отошедших к ней по Тильзитскому миру и образования Белостокской области, ее экономического и политического положения, русификаторской политике царизма, характеризующие внешнюю и внутреннюю политику русского государства, об охране и переходе границы, таможенном надзоре, переселении, изменении подданства и вероисповедания, материалы по истории Отечественной войны русского народа 1812 г., восстаний 1863 г., о деятельности РСДРП и других политических партий, выборах в Государственную Думу, состоянии

[38] Ibidem, л. 323.

[39] Ibidem, л. 325.

русской армии, ее участии в военных действиях 1812 г. и Первой империалистической войне 1914–1917 гг., эвакуация вглубь страны имущества, учреждений и документальных материалов, дела, имеющие оперативное значение, о шпионаже, тайной агентуре и т. п., рекомендовалось оставить в архивах Советского Союза[40].

Поскольку это обращение исходило из Москвы, то в БССР к концу сентября провели повторную экспертизу вышеотмеченных документов и сообщили в Москву, что руководство ЦИА в Гродно и руководство УКГБ по Гродненской области „считают, что фонд канцелярии правителя Белостокской области дробить не целесообразно и оставить его полностью на хранении в СССР"[41]. Однако в области и в республике решили, что из фонда Белостокского областного правления можно передать в ПНР часть документов Канцелярии правителя – дела по личному составу, о записи в ревизские сказки, о привлечении разных лиц к ответственности, о взыскании разных налогов, по спорам о земле и сенокосах, о проведении дворянских выборов, об утверждении в дворянских званиях и т. д.

Польская сторона, в связи с тем, что российская сторона отказалась передавать значительную часть архивных материалов, предложила сделать с этих материалов микрофотокопии и передать их полякам. Однако Москва принципиально не желала изготавливать микрофотокопии, уведомила Главное архивное управление при СМ БССР о том, что „о карательной и русификаторской политике царского правительства, подавлении восстаний поляков, шпионаже, вывозе из Польши художественных ценностей и различного имущества и другие подобные материалы микрофильмированию не подлежат"[42].

Однако работа по просмотру и подготовке архивных материалов из БССР в ПНР продолжалась на протяжении всего 1962 г. Это объяснялось большим количеством материалов, а также необходимостью согласования отобранных архивных документов с областными управления КГБ при СМ БССР.

Работа по подготовке архивных материалов для передачи в ПНР была закончена осенью 1963 г. 26 сентября 1963 г. заместитель начальника Главного архивного управления при СМ БССР направила в Главное ар-

[40] Ibidem, л. 25–26.
[41] Ibidem, л. 325.
[42] Ibidem, л. 42.

хивное управление при СМ СССР письмо, в котором сообщала, что „документальные материалы, подлежащие передаче правительству Польской Народной Республики, подготовлены к отправке. Передаваемые материалы в количестве 4316 единиц хранения упакованы в 13 ящиков”[43].

5 ноября 1963 г. в Москве состоялось „Официальное подписание акта о передаче правительству ПНР документальных материалов польского происхождения, выявленных в государственных архивах СССР”[44]. 20 ноября 1963 г. белорусская сторона по согласованию с Министерством внешней торговли СССР, которое давало разрешение на вывоз материалов, организовало их транспортировку в Варшаву, в Генеральную дирекцию государственных архивов ПНР.

Передача архивных материалов из Беларуси в Польшу в середине 1950-х – начале 1960-х годов явилась наиболее крупной передачей документальных материалов, представляющих большой интерес для польской стороны. Однако Польше была передана лишь небольшая часть из архивов польского происхождения, входящая ныне в Национальный архивный фонд Республики Беларусь. До настоящего времени никто из белорусских и польских архивистов и историков не занимался подсчетами, сколько же архивных материалов польского происхождения рассредоточено в государственных архивах Беларуси, сколько микрофильмировано, оцифровано и передано польским архивам.

References

Archival sources

Nacional’nyj arhiv Respubliki Belarus’ (dalee – NARB), f. 249, op. 4, d. 1 *Direktivy central’noj kontrol’noj komissii KP(b)B i Centrarhiva BSSR o porâdke vedeniâ sekretnogo deloproizvodstva i peresylke dokumentov licam, proživaûŝim za granicej, pravo podgotovki i sdači sekretnyh dokumentov učreždeniâm i predpriâtiâm v Centrarhiv BSSR, peresylka so smešannoj SSSR i Pol’ši reèvakuacionnoj special’noj komissiej, Centrarhivom RSFSR, Vitebskim gubernskim arhivnym bûro o vozvraŝenii arhivnyh fondov, èvakuirovannyh v pervuû mirovuû i gradždanskuû vojny, vyâvlenie i peredača dokumentov, prinadležaŝih Pol’še i Litve. 10 aprelâ 1923 g. – 31 dekabrâ 1927 g.*

[43] Ibidem, л. 64.

[44] Ibidem, л. 64.

NARB, f. 249, op. 8, d. 382 *Perepiska o komplektovanii gosudarstvennyh arhivov sekretnymi dokumental'nymi materialami k peredače v Pol'skuû Narodnuû Respubliku. 11 ânvarâ 1956 g.* NARB, f. 249, op. 8, d. 392 *Perepiska o komplektovanii gosudarstvennyh arhivov BSSR sekretnymi dokumental'nymi materialami. 12 fevralâ 1957 g. – 17 dekabrâ 1957 g.*

NARB, f. 249, op. 8, d. 401 *Perepiska o komplektovanii gosudarstvennyh arhivov BSSR sekretnymi dokumental'nymi materialami. 13 ânvarâ 1958 g. – 15 dekabrâ 1958 g.*

NARB, f. 249, op. 8, d. 402 *Ukazaniâ Glavnogo arhivnogo upravleniâ i perepiska o peredače dokumental'nyh materialov iz gosudarstvennyh arhivov BSSR v Pol'skuû Narodnuû Respubliku. 13 maâ – 18 dekabrâ 1959 g.*

NARB, f. 249, op. 8, d. 417 *Perepiska s Glavnym arhivnym upravleniem pri Sovete Ministrov SSSR, central'nymi gosarhivami, otdelami oblispolkomov o komplektovanii gosudarstvennyh arhivov sekretnymi dokumental'nymi materialami i peredače arhivnyh materialov za granicu. 14 marta 1960 g. – 17 dekabrâ 1960 g.*

NARB, f. 249, op. 8, d. 429 *Perepiska s Glavnym arhivnym upravleniem pri SM SSSR, Komitetom gosudarstvennoj bezopasnosti pri SM SSSR, Komitetom gosudarstvennoj bezopasnosti pri SM BSSR, Central'nymi gosarhivami o peredače dokumentov za granicu. Perečni i obzory fondov Belostokskih, Bel'skih i Sokol'skih učreždenij. 3 oktâbrâ 1961 g. – 31 dekabrâ 1962 g.*

Ab arganìzacyì arhì'naj spravy ŭ *Baranavìckaj, Pìnskaj, Vìlejskaj, Brèsckaj* ì *Belastockaj ablascâh BSSR*, „Sobranie postanovlenij i rasporâženij pravitel'stva Belorusskoj Sovetskoj Socialističeskoj Respubliki" 1940, №4, s. 240 .

Šumejko M. F., *Arhivno-arheografičeskaâ deâtel'nost' V. I. Pičety (k 130-letiû so dnâ roždeniâ)*, „Rossijskie i slavânskie issledovaniâ", Minsk 2009, vyp. 4, s. 233–248.

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Natallia Slizh
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.2

Natallia Slizh
Europejski Instytut Uniwersytecki, Włochy
natallia.slizh@eui.eu
ORCID: 0000-0002-9907-9761

HORODNICA GRODZIEŃSKA W ŹRÓDŁACH WIZUALNYCH I DOKUMENTACH (DRUGA POŁOWA XVIII WIEKU)[1]

Horodnica in Hrodna in visual sources and documents (the second half of the 18th century)

Abstract

Scholars have paid attention to the history of Horodnica since the nineteenth century. The plan of Horodnica of 1780 is the starting point for this article. It is kept in the library of the University of Warsaw. The study combines the analysis of visual sources and documents. Because of different historical events, part of the documents was lost. It does not give a possibility to indicate the date of construction of factories, schools, and other buildings. Based on the plan of 1780, we analyse different areas on the territory of Horodnica. The architectural harmony of Horodnica was destroyed

[1] Praca powstała przy wsparciu Muzeum Historii Polski. Podziękowania za pomoc przesyłam dr hab. Igorowi Kąkolewskiemu, dr Irynie Kiturko, Andrejowi Vaškievičowi, Igorowi Trusowowi, Antoniemu Astpovičowi, pracownikom Archiwum Głównego Akt Dawnych oraz Gabinetu Rycin BUW.

after Tyzenhauz was removed from management in 1780. Most of the buildings were ruined during the Soviet period.

Keywords: Horodnica, plan of 1780, manufactures, Tyzenhauz

Historia Horodnicy grodzieńskiej przyciąga uwagę badaczy od XIX wieku. Projekt podskarbiego Wielkiego Księstwa Litewskiego Antoniego Tyzenhauza pozostawił wiele materiałów do badań nad dziejami ekonomii, polityki, kultury, teatru, muzyki oraz architektury tego terenu[2].

Główny materiał badawczy w artykule stanowi plan Horodnicy z 1780 roku (il. 1), który znajduje się w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego[3]. Wielokrotnie ukazywał się on w druku[4], ale nie podejmowano analizy porównawczej źródeł archiwalnych. Oprócz tego kolekcja zawiera inne rysunki powiązane z planem: Fasady korpusu głównego zamku, Plan zamku, Sala senatorska, Plan pokoju sypialnego JKM, Plan pałacu i oficyny „włoskiej", Plan oficyny wice-administratora[5]. Pochodzą one z Gabinetu Rycin Stanisława Augusta, który posiadał kolekcję planów architektonicznych. Architekt Józef Sacco kierował remontem zamku Nowego w Grodnie. Plany Horodnicy i budynków też mogą być jego autorstwa. W czasie ostatniej wojny zaginął plan osady fabrycznej „Künstätte"

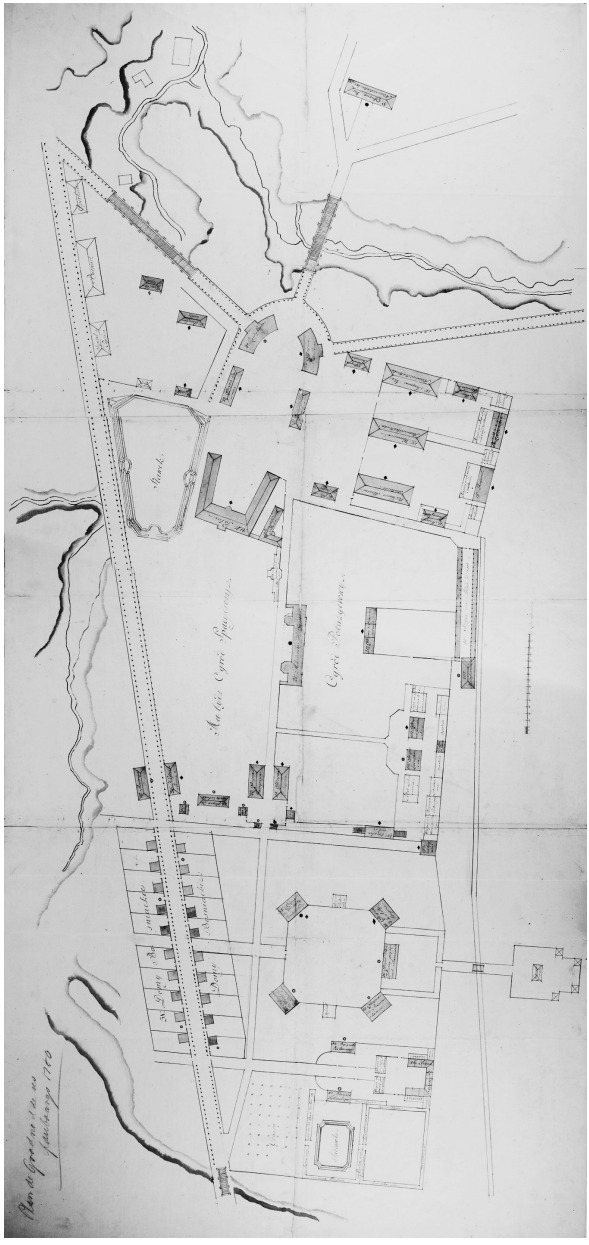
---

[2] J. Jaroszewicz, *Obraz Litwy*, cz. 3, Wilno 1845, s. 123–136; И. Гибянский, *Граф Антоний Тизенгауз и гродненские королевские мануфактуры*, Петроград 1916; S. Dąbrowski, *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, „Biulletyn Historii Sztuki i Kultury" 1933, nr 3, s. 134–140; Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, „Архитектурное наследство" 1958, nr 11, s. 21–42; S. Kościałkowski, *Antoni Tyzenhauz podskarbi nadworny litewski*, t. 1–2, London 1970–1971; A. Żorawska-Witkowska, *Kapela Tyzenhauza w Grodnie*, „Muzyka" 1977, nr 2, s. 3–35; В. Калнин, *Городница – городской ансамбль XVIII в.*, „Строительство и архитектура Белоруссии" 1988, nr 4, s. 34–36 i inne.

[3] Opis do planu zamieszczono w aneksie 1. BUW, Gabinet rycin, Zb.król. P.187 nr 158.

[4] В. Калнин, *Городница – городской ансамбль XVIII в.*, op. cit., s. 34–36; W. Morozow, *Cechy klasycyzmu w planach posiadłości królewskich ekonomii grodzieńskiej końca XVIII wieku*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991*, Warszawa 1994, s. 156; В.В. Швед, А.П. Госцеў, *Горадня: аповяды з гісторыі горада (сярэдзіна 16 – канец 18 ст.)*, Гродна 1997, s. 79–96.

[5] Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Gabinet rycin, Zb.król. P.187 nr 162, 164–167; *Katalog rysunków z gabinetu rycin biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie. Część 2. Miejscowości różne, rysunki architektonicznie, dekoracyjne, plany, widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. T. Sulerzyska, Warszawa 1969, s. 64–67; S. Szymański, *Pałac królweski w Grodnie*, „Rocznik Białostocki" 1965, t. 6, s. 318, 326.



Il. 1. Plan Horodnicy 1780 r., BUW, Gabinet Rycin, Zb.król. P.187 nr 158

w Łososnej[6], który służył pomocą podczas analizy rozwoju przemysłowego w Grodnie. Plan Horodnicy uznano za główne źródło, gdyż zawiera on więcej informacji niż mapa Markiewicza z 1780 roku. Analiza planu połączona została z inwentarzami Horodnicy z 1782 [zob. aneks 2[7]] i 1789 roku[8].

Zachowały się mapy Grodna przed założeniem Horodnicy i mapy po zakończeniu prac w tej dzielnicy. Mapy z 1753[9] i 1758 roku pokazują, że na tym terenie nie było budynków miejskich. Rzeka Horodniczanka wytyczała granicę miasta. Z listu Tyzenhauza do króla wynika, że w roku przyjęcia starostwa grodzieńskiego (1765) na Horodnicy znajdowały się koszary drewniane, które wymagały remontu[10]. Brak źródeł wizualnych z lat 60.–70. XVIII wieku uniemożliwia wyobrażenie sobie rozwoju obszaru Horodnicy.

Kolejne znane mapy pochodzące z 1780 roku to mapa Józefa Markiewicza (przekopiowana w 1783[11]) i plan Horodnicy. Między tymi źródłami istnieje znacząca różnica. Plan jest bardzo szczegółowy, zawiera informację o budynkach istniejących w tym czasie (w kolorze różowym) i zaplanowanych. Plan rozwoju terenu był przeznaczony dla architekta do zaznaczania stanu prac w kolejnych etapach. Naszym zdaniem autorem planu mógł być Józef Sacco, który pracował na Horodnicy w tym czasie. Mapa Markiewicza obrazuje stan Horodnicy w roku 1780 roku, jednak przy kopiowaniu w 1783 zaznaczono budynki, które zostały zbudowane między latami 1780 i 1783.

Była jeszcze mapa Horodnicy z 1769 roku autorstwa Markiewicza, której los nie jest znany. Podczas pracy komisji w 1789 roku powstał plan

---

[6] *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999, s. 156, 171.

[7] Inwentarz nie ma wskazanego roku sporządzenia, zaznaczono to na następnym dokumencie. Dokumenty są spisane podobnym charakterem pisma. Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Archiwum Kameralne, sygn. III/182, k. 2–18.

[8] AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/186, k. 14–34.

[9] Mapa z 1753 r. szczegółowo pokazuje Grodno, zachowana jest w Archiwum w Dreźnie. S. Szymański, *Urabanistyczno-architektonicznie formowanie się Grodna w okresie od XIV do XVIII wieku*, „Rocznik Białostocki" 1968–1969, t. 9, s. 237–263; P. Borowik, *Jurydyki miasta Grodna w XV–XVIII wieku. Stanowy podział nieruchomości*, Supraśl 2005, s. 256–257.

[10] List A. Tyzenhauza do króla, Grodno, 22 IV 1765. AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/429, k. 1–2.

[11] Oryginał znajduje się w Rosyjskim Państwowym Wojenno-Historycznym Archiwum w Moskwie, f. 846, op. 16, sygn. 21871. Mapa była wielokrotnie drukowana. P. Borowik, *Jurydyki miasta Grodna w XV–XVIII wieku*, op. cit., s. 19.

rozmieszczenia manufaktur, który zachował się w zbiorach Zygmunta Glogiera. Rysunek na jego podstawie został wydrukowany przez Tadeusza Korzona, można na nim zobaczyć ulicę z domkami bośniackimi. Z planów z 1795 i 1797 roku[12] wynika, że w końcu XVIII wieku Horodnica zachowała swój kształt. Wybudowano teatr, ale to nie zmieniło terenu.

Niniejsze badania łączą analizę źródeł wizualnych i dokumentów. Najważniejsze dokumenty przechowywane są w Archiwum Głównym Akt Dawnych w zespołach Archiwum Tyzenhauza i Archiwum Kameralnym. W artykule wykorzystano inwentarze budynków, których wcześniej nie drukowano, a zawierają one wartościowe informacje o terenie (aneksy 1 i 2). Zaznaczmy, że dokumenty dotyczące historii Horodnicy zachowały się tylko częściowo i nie zawsze jest możliwość dokładnego podania daty budowy i powstania manufaktur, szkół czy ośrodków kulturowych.

Analiza Horodnicy przeprowadzona została zgodnie z planem z 1780 roku. W związku z tym badanie podzielono na części ze względu na następujące aspekty: administracyjno-edukacyjno-kulturalny, gospodarczy oraz przemysłowy.

Założenie Horodnicy. Inicjatywa stworzenia nowego ośrodka przemysłowego i edukacyjnego wyszła od podskarbiego WKL i starosty grodzieńskiego (od 1765) Antoniego Tyzenhauza. Przyjazne stosunki z królem Stanisławem Augustem[13] dały możliwość przeprowadzenia reformy, za którą odpowiedzialny był skarb królewski. Program był przedstawiony w instrukcji sejmiku grodzieńskiego z 1766 roku[14].

---

[12] Plan Horodnicy z mapy komornika Adama Todta [w:] T. Korzon, *Dzieje wewnętrzne Polski za Stanisława Augusta*, t. 2, Kraków–Warszawa 1897, s. 248.

[13] Listy Stanisława Augusta do Tyzenhauza zawierają bardzo ciepłe słowa: „Moj Podskarbi Kochany... A teraz będz zdrów i wierz temu, że cię zawsze serdecznie kocham" (6 III 1769 r.); „Jm bardziey Cię kocham, tym iestem o Ciebie troskliwszy" (2 VII 1770 r.); „Jak mnie tęskno do octobra, tak mi przykro bez Ciebie" (9 VII 1770 r.); „Ja znam doskonale moy podskarbi kochany że żarliwa wierność twoia dla mnie, bardzi niż o własne Ciebie troszczy o moie dobro y przeto gorąco żądam, przez co wiem zapewne że tobie przybędzie uspokoienia y wszelkiey pomocy" (4 XI 1770 r.); „[...] wierz że Cię kocham y że się bardzi uraduię iaka Cię zobaczę" (17 II 1772 r.). AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-18, s. 7, 9–11, 23, 78 i in.

[14] S. Kościałkowski, *Antoni Tyzenhauz podskarbi nadworny litewski*, op. cit., t. 1, s. 226–228; В. Галубовіч, *Перадсоймавы соймік Гарадзенскага павета ў XVIII стагоддзі: спроба*

Do zorganizowania dzielnicy przemysłowej wybrano przedmieście Horodnica, na brzegu rzeki Horodniczanka. Znajdowało się ono nie tak daleko od pałacu królewskiego (Zamek Nowy). W latach 60. XVIII wieku obok Horodnicy zaczęto budować królewską rezydencję – Stanisławowo.

Grunty w Suchim Siole, które należały do miasta, otrzymał Tyzenhauz. Obiecana zamiana nie została jednak zrealizowana. Mieszczanie starali się odzyskać wygony, które posiadali zgodnie z przywilejem królewskim z 1496 roku. Wnieśli oni swoje zapotrzebowanie do instrukcji sejmowej w 1791 roku[15] i powtórzyli je w 1792[16].

Prace budowlane miano podjąć nie tylko w Grodnie, ale też w różnych miastach ekonomii grodzieńskiej. W planach było zbudowanie drewnianych lub murowanych młynów, tartaków, foluszu, karczm, kaffenhauzów, domków miejskich, ratuszy, cerkwi, lazaretów, szkółek i kramów, co miało zmienić wygląd architektoniczny miast i miasteczek. Budownictwo na Horodnicy było prowadzone zgodnie z planem ogólnym terenu i planami budynków. Powinny były powstać pałac, oficyny, traktiernie, obserwatorium, magazyny, frontony w domkach bośniackich. Wyznaczona była kolejność prac budowlanych. Po skończeniu mrozów należało zbudować fundamenty w oficynach obok pałacu (nr 2–4)[17], a w innych budynkach rozpocząć prace wewnątrz i na dachach budynków[18].

Na Horodnicy pracowali architekci Johan Georg Möeser z Drezna (są o nim wzmianki w źródłach z lat 1769–1772) i Józef Sacco (wspominany od 1772[19] do 1785 roku). Möeser projektował budynki dla Bośniaków (il. 2)[20].

агульнай характарыстыкі, [w:] *Гарадзенскі палімпсест. 2010. Дзяржаўныя і сацыяльныя структуры*. XVI–XX ст., рэд. А.Ф. Смаленчук, Н.У. Сліж, Мінск 2011, s. 159.

[15] AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-16/XXIII, s. 77–78; P. Borowik, *Jurydyki miasta Grodna w XV–XVIII wieku*, op. cit., s. 274.

[16] Dokument niedatowany: Wykład przywileiów szczególnych miasta JKMci seymowego Grodno do JWW kanclerowy przesw. deputacji podany [1788–1792].

[17] Tutaj i dalej w artykule numery podane zgodnie z planem z 1780 roku.

[18] Informację o planach budowlanych pochodzą z brudnopisu, który nie zawiera daty i wskazania autora. AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-5/XX, s. 10–13v.

[19] List Stanisława Augusta wymienia Sacco pracującego na Horodnicy w 1772 roku. Król do A. Tyzenhauza, 15 I 1773, AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-18, k. 109. W historiografii znany rok późniejszy – 1774. S. Dąbrowski, *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, op. cit., s. 135.

[20] S. Dąbrowski, *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, op. cit., s. 134–140; S. Szymański, *Bośniacy w Grodnie końca XVIII w.*, „Rocznik Białostocki" 1981, s. 163.

Do prac budowlanych zatrudniono rzemieślników zagranicznych. Zgodnie z kontraktem Michał Kujbiecki, murarz z Zabłudowa, był zobowiązany wymurować młyn z fundamentem głębokim, kominami, otynkować go i zadaszyć (1768). Cieśli Michała Freytaka i Johana Gotliba Dietza z Gdańska zatrudniono do budowy pałaców, budynków, spichlerzów (1769). Jacob Piltzykier, cieśla z Gumbina, był zaproszony do prac budowlanych i nauczania rzemiosła (1770)[21].

Sytuację na Horodnicy pod koniec 1772 roku przedstawia raport generał-majora Fotlebena, napisany do generał-leutnanta Bibikowa w Grodnie 28 XI 1772 roku i później przekazany królowi. Z dokumentu wynika, że na terenie powstała forteca, trwa rekrutacja wojska, uszyte zostały mundury, zakupiony proch, przygotowywane były też armaty. Kopię raportu dołączono do listu Stanisława Augusta do Tyzenhauza z 15 I 1773 roku. Król

Il. 2. Grodno, domek bośniacki, zdjęcie z lat 50. XX w., Archiwum Michała Kacera, ze zbioru Antoniego Astpoviča

[21] AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-3/XVI, k. 238, 242–244.

jednak podejrzewał, że informacja była fałszywa. Odpowiedź na list została napisana już 18 I 1773 roku. Tyzenhauz był bardzo zdziwiony raportem, który nie miał nic wspólnego z rzeczywistością. Zbudowanie fortecy na Horodnicy było niemożliwe. W owym czasie znajdowały się tam „domy tylko mieszkalne po większej części drewniane, miejsce niskie, a górami na około opasane, i do tych czas jeszcze nie oparkowane". Horodnica była „gniazdem" rzemieślników, a nie wojska. W owym czasie pracowały tam manufaktury. Założona była ludwisarnia, lecz nie do produkcji armat. Do fabryk przychodzili i odchodzili z nich różni ludzie i nie było to przygotowywanie się do wojny[22]. Z tych listów wynika, że na początku lat 70. XVIII wieku prace budowlane były bardzo intensywne, powstały fabryki, zatrudniano ludzi. Jednak to był dopiero początek realizacji planu.

Nowe miasto powstało koło rzeki Horodniczanka. Główna ulica nazywała się Roskosza, był z niej wyjazd na miasteczko Jezery[23]. Horodnica była wyraźnie podzielona na części. Bliżej Grodna znajdowała się część administracyjno-edukacyjno-kulturalna, dalej przemysłowo-gospodarcza.

Administracyjno-edukacyjno-kulturalna część Horodnicy. Część ta składała się z pałacu, oficyn, szkół, magazynów, budynków gospodarczych (stajni, wozowni i innych) oraz ogrodu (nr 1–8, 12–22).

Na Horodnicy Tyzenhauz wybudował dla siebie pałac (nr 1) z oficyną włoską, obok której zaplanowane było obserwatorium z galeriami. Pracami budowniczymi kierował Sacco. W projekcie uczestniczyli też architekci Möeser, Piotr Gerzydowicz, Antoni Gruszecki i inni. Do pałacu zakupiono obrazy w Rzymie. Fronton był ozdobiony figurą Cecery (Ceres). Pałac został zrujnowany podczas pierwszej wojny światowej, w 1915 roku[24].

---

[22] AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. 18, k. 109–110; D-20/XLIV, k. 21–25v; Biblioteka Czartoryskich, rkps. 715 IV, k. 145–146.

[23] Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 23.

[24] X. Liskie, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876, s. 211; *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. W. Zawadski, Warszawa 1963, s. 341; T. Korzon, *Dzieje wewnętrzne Polski za Stanisława Augusta*, t. 2, op. cit., s. 328 (na tej stronie widok pałacu); J. J-ski, *Antoni Tyzenhauz, podskarbi W. Ks. L. (kartka z dziejów Grodna)*, „Tygodnik illustrowany" 1908, nr 34, s. 683 (artykuł zawiera widok pałacu); Jadżwing, *Pałac Tyzenhauza w Grodnie*, „Głosy znad Niemna" 1918, s. 57–62; S. Kościałkowski, *Antoni Tyzenhauz podskarbi nadworny litewski*, t. 1, op. cit., s. 430; S. Dąbrowski, *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, op. cit., s. 137–138; Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 37; А. Кулагін, *Гродзенскі палац Тызенгаўза*, [w:] *Архітэктура Беларусі*, Мінск 1993, s. 181.

Obok pałacu zbudowano trzy oficyny (nr 2: gościnna, il. 3; nr 3: muzyczna[25], nr 5: teatralna albo krzywa), a czwarta miała tylko fundamenty (nr 4: kordegarda). Razem z pałacem utworzyły one kompleks architektoniczny. Trzy oficyny dotrwały do naszych czasów, fundamenty czwartej też zachowały się, ale pod ziemią, co jest zgodne z planem. Z teatrem grodzieńskim stykały się oficyny muzyczna i teatralna.

Na późniejszych mapach budynek teatru jest umieszczony obok oficyny włoskiej. Po Tyzenhauzie w pałacu mieszkał Stanisław Poniatowski, bratanek króla. W latach 1783–1784 naniesiono zmiany – wybudowano ujeżdżalnię oraz teatr. Obecnie mieści się tu teatr lalkowy. Wybudowanie kompleksu błędnie przypisywano Tyzenhauzowi[26].

Do kompleksu pałacowego prowadziły trzy drogi: dwie symetryczne do ostatnich oficyn, jedna przez most – do miasta, a trzecia centralna, przez most do oficyny wiceadministratora. Dwie oficyny – rezydentalna (nr 6, il. 4) i stajenna (nr 7) – mieściły się obok, jedna naprzeciwko drugiej. Oficyna stajenna istnieje do dzisiaj. Oprócz kordegardy wszystko zostało ukończone.

Il. 3. Grodno, oficyna gościnna, fot. N. Slizh

[25] Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 38; *Гарадзенскай музычнай школы будынак*, [w:] *Архітэктура Беларусі*, op. cit., s. 166.

[26] С. Сільверстава, А. Пятросава, *Гарадзенскага тэатра будынак*, [w:] *Архітэктура Беларусі*, op. cit., s. 164–165.

Il. 4. Grodno, oficyna rezydentalna, fot. N. Slizh

Pałac wiceadministratora (nr 8) łączył w siebie cechy baroku i klasycyzmu. W roku 1780 prace budowlane nie były jeszcze zakończone. Obecnie jego wnętrze bardzo zmieniono. Oficyna wiceadministratora była zbudowana do celów administracyjnych[27].

Obok pałacu Tyzenhauza znajdował się kompleks gospodarczy: stajnie administratorska (nr 12) i wiceadministratorska (nr 14, na 90 koni), wozownia administratorska (nr 13, na 30 pojazdów), magazyn administratorski (nr 15, zamieniony na skład fabryczny); magazyn handlowy (nr 16, na dole skład kantorowy, na górze – archiwum ekonomiczne); rayszul (nr 17); lodownia[28] (nr 18), obok ostatnich budynków – skarbiec teatralny, magazyn wiceadministratorski, skarbiec stajenny administratorski; magazyn administratorski, skarbiec westjarski. Na mapie Markiewicza nie

[27] Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 35, 39; А. Кулагін, *Дом віце-адміністратара*, [w:] *Архітэктура Беларусі*, op. cit., s. 172.

[28] Lodownię zbudowano z drewna. Zgodnie z inwentarzem z 1795 r. wchodziła w skład kompleksu browarnego na Horodnicy, wymagała remontu. Budynek miał 48 ¾ łokci długości, 22 szerokości, 6 głębokości. Znajdowały się w nim dwie komory, wykorzystywany był do przechowywania piwa. LVIA, f. 1219, ap. 1, b. 316, l. 9v, 36.

zaznaczono budynków obok rayszuli i lodowni, a w inwentarzu zapisana została tylko szopa derewniczowska [aneks 2].

Za pałacem znajdowały się akademia medyczna, czyli Królewska Szkoła Lekarska, zbudowana w stylu późnego baroku (il. 5)[29], i ogród botaniczny. Z notatek Bernoulliego wynika, że w 1778 roku budynek akademii był wzniesiony, ale prace wewnątrz jeszcze nie zostały ukończone. Uczelnia mieściła się w odremontowanych pokojach. Jednak w 1777 roku Stanisław August oglądał gabinety[30]. Ogród założono około 1777 roku[31]. Na terenie ogrodu była oficyna dla ogrodnika z dwiema oranżeriami (nr 21).

Il. 5. Grodno, akademia medyczna, fot. N. Slizh

[29] Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 40; *Гарадзенскай музычнай школы будынак*, op. cit., s. 166.

[30] Addytament do gazet Wileńskich, 27 IX 1777 r. Z Grodna 25 IX 1777 r. AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn, D-25/81, k. 3; *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., t. 1, Warszawa 1963, s. 334.

[31] Addytament do gazet Wileńskich, 27 IX 1777 r. Z Grodna 25 IX 1777 r. AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn, D-25/81, k. 2v.

Na sejmik poselski w 1782 roku ogrodnik Mikołaj Galant zakupił m.in.: pietruszkę, pasternak, cebulę, kapustę włoską, majeranek, buraki, rozmaryn i inne warzywa, na sumę 91,8 złotego[32].

Obok akademii i pałacu zaplanowano obserwatorium z galeriami[33] i ogród spacerowy. Budynek akademii zachował się do dzisiaj. Na terenie ogrodu botanicznego istnieje park.

Część gospodarcza. Zgodnie z planem między ulicą Roskoszą i kompleksem pałacowym obok stawu i rzeki Horodniczanki zaznaczono siedem budynków: młyn murowany (nr 9), praczkarnię (nr 10), szlachtugę (nr 11), a bez numerów – węglarnię (obok młyna) i szpital z kaplicą, browar oraz operhauz (obok drogi). Na tym terenie istniał duży stary browar, który albo nie był zaznaczony, albo przedstawiony został jako planowany budynek bez numeru. Zaplanowano jeszcze trzy budynki obok Horodniczanki, lecz na planie ich nie uwzględniono.

W inwentarzu z 1782 roku widnieje 11 budynków w tej części (aneks 2): budynek drewniany nad rowami na paszę dla ptactwa i krów (nr 18), kuchnia rozchodowa (nr 19), browar mały za kuchnią (nr 20), browar drugi (nr 21), słodownia (nr 22), dwie studnie przy browarach (nr 23), młyn wołowy murowany (nr 24, na planie nr 9), budynek rzeźnicki koło rzeczki (nr 25, na planie nr 11), praczkarnia (nr 26, na planie nr 10), przy stawie browar drewniany stary z suszarnią murowaną (nr 27), stary młyn drewniany z jednym kołem (nr 28). Znajdowały się tam również obiekty wodne. W tym miejscu mapa Markiewicza podobna jest do inwentarza, z czego wynika, że zaplanowane budynki powstały i wykorzystano je do celów gospodarczych.

Browarnictwo dobrze rozwijało się na Horodnicy. Z Pragi Tyzenhauz sprowadził najdoskonalszych mielcarzy i dał im do przyuczenia włościan, którzy wkrótce rozsławili dobre piwo po całym kraju. Używano chmielu czeskiego, który był w tym czasie popularny w Rzeczypospolitej[34].

---

[32] AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/160, k. 34.

[33] Tyzenhauz miał zamiar założyć obserwatorium. W 1778 roku był przygotowany plan budynku. Obserwatorium nie powstało w związku z upadkiem Tyzenhauza. X. Liskie, *Cudzoziemcy w Polsce*, op. cit., s. 211; *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., t. 1, s. 342; [T. Święcki], *Tomasza Święckiego historyczne pamiętniki znamienitych rodzin i osób dawnej Polski, przejrzał w rękopiśmie, objaśnił i uzupełnił J. Bartoszewicz*, t. 2, Warszawa 1859, s. 506; S. Kościałkowski, *Antoni Tyzenhauz podskarbi nadworny litewski*, op. cit., t. 1, s. 408.

[34] X. Bohusz, *Spominka o Antonim Tyzenhauzie dla J. U. Niemcewicza napisana przez X. Xawerego Bohusza w miesiącu wrześniu 1819*, „Tygodnik Wileński" 1820, nr 9 (161),

Z inwentarza z 1795 roku wynika, że na tym terenie znajdował się dwupiętrowy browar murowany zamiast wcześniejszych browarów drewnianych. Na pierwszym piętrze było pięć stancji, gdzie mieszkali majster i czeladź browarna, oraz mieścił się magazyn dla słodu. Na drugim piętrze znajdował się magazyn na jęczmień. Poniżej były suszarnia, roszczarnia i piwnice do stawiania piwa. W źródłach wspomniane są dwa rodzaje piwa: stołowe i szynkowe[35].

Na Horodnicy znajdowały się budynki z przeznaczeniem na serwowanie jedzenia, alkoholu i kawy. Na ulicy Roskosz znajdowały się dwie austerie: „Roskosza"[36] i „Wygoda" (nr 37) oraz kaffenhauz (nr 36). W roku 1780 „Wygoda" została przerobiona na oficynę mieszkalną i przeniesiona do gospodarki manufakturowej. Jednak już w 1782 roku w budynku ponownie funkcjonowała karczma. Zgodnie z inwentarzem z 1795 roku „Wygoda" mieściła się w budynku dwupiętrowym, przy którym było osiem stancji gościnnych i stajnia. Karczma wymagała remontu. W 1795 roku austerię zajął sankt-petersburski pułk dragoński. W tymże roku „Roskosza" została opisana jako budynek murowany, jednopiętrowy ze sklepem i dwoma stajniami, które wymagały remontu[37].

W karczmach sprzedawano piwo butelkowe, piwo beczkowe (angielskie, stołowe, szynkowe i rozchodowe), miód pitny, wódkę cukrową i ordynaryjną, wódkę ratafy, wino węgierskie i francuskie[38]. Podczas sejmiku poselskiego i gromnicznego w 1782 roku szlachta grodzieńska zakupiła dużo alkoholu i jedzenia z karczmy na Horodnicy[39].

---

s. 231; J. Jaroszewicz, *Obraz Litwy*, cz. 3, Wilno 1845, s. 126; A. Albiniak, *Czeski chmiel, piwo i browarstwo w Polsce przełomu lat siedmdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny" 2010, t. 6, s. 7–14.

[35] Na rok 1795 czysty zysk browaru horodnickiego wynosił 1736 złotych i 19 groszy. Lietuvos Vaistybes istorijos archyvas (dalej: LVIA), f. 1219, ap. 1, b. 316, l. 9v–10, 23, 27–29v.

[36] „Roskosza" była przed wjazdem do Horodniczy, przed mostem, niezaznaczona na planie. Nie istniała jeszcze w końcu lat 60. XX wieku. Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 34; В.В. Швед, *Беларуская карчма – заезны дом для падарожнікаў (XIV – пачатак XX ст.)*, [w:] *Nowe wyzwania gospodarki turystycznej na poziomie lokalnym, regionalnym i międzynarodowym*, Białystok 2011, s. 69.

[37] LVIA, f. 1219, ap. 1, b. 316, l. 9, 9v, 29v–31, 33–34.

[38] AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/184, k. 4v–5.

[39] Dokument wylicza wydatki podczas sejmiku poselskiego gromnicznego na sumę 3082,28 ½ złotych: „wina więgieskiego 18 beczek (648 zł), wódka gdańska 14 flasz (168 zł),

Kaffenhauz na Horodnicy jest pierwszym znanym takim obiektem w Grodnie[40]. Przyciągnięcie do WKL rzemieślników z Europy spowodowało pojawienie się kaffenhauzów. Zbudowano je jeszcze w Krynkach, Postawach[41] i Łosośnej (aneks 2). Tyzenhauz był zainteresowany rozpowszechnianiem kaffenhauzów jako miłośnik kawy. W jego majątku w Żołudku i w domu w Grodnie do kawy używano specjalnych naczyń. Garnitur miedziany przekazano do kaffenhauzu grodzieńskiego. Oprócz tego, na Horodnicy wytwarzano słodycze. W 1775 roku zawarty został kontrakt z cukiernikiem Johanem Schorschem na pracę w cukierni: wyrabianie konfitur, likierów oraz pieczystego z cukru[42].

Kaffenhauz był zbudowany z drewna, kryty dachówką. Pod nim znajdował się sklep murowany, z okienkami z żelaznymi kratami[43]. Szczegółowy inwentarz kaffenhauzu pochodzi z 1795 roku. W tym czasie w budynku mieściła się karczma. Wymagała ona remontu dachu, okien, ścian i posadzki. W budynku znajdowały się sklepy murowane (5), izby szynkowe (2), izba bilardowa, izby gościnne (5) oraz kuchnia. Z inwentarza wynika, że był to zwykły budynek, który miał drzwi na zawiasach z zamkami albo kruczkami lub zaszczepkami, okna na zawiasach i piece kaflowe[44]. Remontu nie było od dawna, możliwe, że od czasów Tyzenhauza.

Teren przemysłowy. Teren przemysłowy zajmował dwie części: pierwsza mieściła się obok ogrodu botanicznego, druga, za ulicą, utworzyła odrębny kompleks. W pierwszej znajdowały się: szopa na skład drzewa (nr 19), modelarnia (wykorzystana jako magazyn manufaktury, nr 20),

---

wina więgieskiego 40 butelek (160 zł), ratafy 11 flasz (176 zł), wina francuskiego 4 garcy (20 zł), miod ordynaryiny 152 garcy (243,6), wódki cukrowej ordynaryjnej 14 garcy (98 zł), wódki hanyzkowej 14 garcy (42 zł), piwa szynkowego beczek 46 (368 zł), piwa butelkowego 16 ½ beczek (371,7 ½ zł), ocet piwny 30 garcy (12 zł), wieprów karmnych 4 sztuki (160 zł), więdliny (304,15). Na sejmiku gromnicznym było wydane 2 141,24 złotych". AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/160, k. 41, 73.

[40] N. Slizh, *Pierwszy Kaffenhauz w Grodnie*, [w:] *XVIII amžiaus studijos*, t. 1: *Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė XVIII amžiuje: tarp tradicijų ir naujovių: straipsnių rinkinys*, Sudarytoja R. Šmigelskytė-Stukienė, Vilnius 2014, s. 215–224.

[41] W. Morozow, *Cechy klasycyzmu w planach posiadłości…*, op. cit., s. 147–154.

[42] AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-3/XVI, s. 252.

[43] AGAD, Archiwum Kamieralny, sygn. III/182, s. 12.

[44] LVIA, f. 1219, ap. 1, b. 316, l. 2, 9, 25, 31v–32v.

oficyna ludwisarska (zamieszkana przez pracowników manufaktury, nr 25), oficyna ganczarska (przerobiona na lazaret, nr 26), szopa ganczarska (nr 27), węglarnia (nr 29), kuźnie (nr 30, 31, 32, 33), oficyny fabryczne mieszkalne i z warsztatami (nr 23, 24), oficyna demestykalna (tu zaplanowano przenieść kantor manufaktury i magazyn sukienny, nr 34), piekarnia (nr 35). Budynki nr 20, 30–35 były kamienne, a nr 23–28 [aneks 2] obok nich – drewniane. Nieopodal zaplanowano oficyny ganczarskie, szopę na skład drzewa dla ganczarzów, a obok oficyny ludwisarskej – skład ludwisarski; z jednej strony od szopy ganczarskiej – szmelcarnię i ogródek, z drugiej zaś – ogródek, ludwisarnię, magazyn fabryczny i magazyn manufaktury. W opisie z 1782 roku wymieniano ponadto na terenie manufaktury oficynę drewnianą, naprzeciwko kaffenhauzu (aneks 2). Z wymienionych budynków w roku 1958 istniały jeszcze dwie kuźnie i magazyn sukienny na ulicy Akadmickiej[45]. Do dzisiaj nie przetrwał żaden obiekt.

Po drugiej stronie ulicy znajdowała się austeria „Wygoda". W 1780 roku została przerobiona na oficynę mieszkalną (nr 37). Przy austerii mieściło się 14 budynków drewnianych jurydyczańskich (aneks 2). Nie są zaznaczone na planie, możliwe, że zbudowane zostały między 1780 a 1782 rokiem.

Traktiernia (nr 28) znajdowała się przy końcu ulicy rozdzielającej dwa tereny; dzisiaj to ulica Akademicka. Trzypiętrowy murowany budynek wymagał remontu. W 1793 roku na prośbę robotników manufaktury w budynku został założony zbór luterański. Zgodnie z przywilejem Stanisława Augusta Poniatowskiego otrzymał on traktiernię z placem i budynkami oraz 4 morgi ogrodu[46]. Obok znajdował się cmentarz. Później budynek został przerobiony na kirchę, która istnieje do dzisiaj.

Druga część składała się z domów bośniackich, manufaktur i budynków do nich przynależnych. W 1778 roku wybudowano domy bośniackie[47]. Budynki wykonano z drewna. Fasada była ceglana z elementami baroko-

---

[45] Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 40–42.

[46] Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі, ф. 1755, воп. 1, спр. 78, арк. 975–976 адв.; Л.С. Иванова, *Указатель И.Я. Спрогиса как источник по истории реформационного движения в Белоруссии и Литве в XVI–XVIII вв.*, [w:] *История книги, источниковеденье и библиотечное дело (сборник научных статей)*, Мінск 1984, с. 119.

[47] X. Liskie, *Cudzoziemcy w Polsce*, op. cit., s. 210; *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., t. 1, s. 339.

wymi, w niektórych domach – z elementami klasycyzmu[48]; 20 budynków mieściło się obok ulicy, jeden naprzeciw drugiego, tworząc odrębne osiedle. W 1958 roku stało jeszcze dziewięć domków. Do dzisiaj zachował się tylko jeden, mieści się w nim Muzeum Horodnicy.

Ulica prowadziła od domów do zorganizowanego placu z ośmioma budynkami manufakturowymi. Pięć obiektów przerobiono na potrzeby manufaktur: skład tabaczny (nr 39), fabrykę tabaczną (nr 40), fabrykę tkacką i sukienną (nr 41), fabrykę sukienną (nr 42) oraz fabrykę karet (nr 43). Między nimi zaplanowano oficynę ślusarską i arsenał. W budynku podłowieckim (nr 44) zrobiono stolarnię karecianą, w budynku folwarku (nr 45) – stelmacharnię i kuźnię karecianą. Szopa karetarska (nr 46) znajdowała się obok folwarku. Budynki manufaktury pod nr 39–43 były dwupiętrowe, murowane, a inne drewniane, oprócz kuźni, przy budynku podłowieckim (aneks 2).

Za oficyną nr 41 znajdowało się laboratorium. Jest ono na mapie Markiewicza. Po drodze do Jezier założono folwark. Na jego terenie mieściły się oficyny dla przyjezdnych gubernatorów, wozownie, stajnie, „cencon", sadzawka, stajnia dla krów, drewutnia, trzy budynki na różne ptactwo i pięć innych. Budynek folwarczny (nr 45, stelmacharnia i kuźnia kareciana), budynek podłowiecki (nr 44, stolarnia kareciana) oraz szopę karetarską (nr 46) przekazano manufakturom. Na mapie Markiewicza zaznaczono numerami tylko budynki folwarczne i podłowiecki. Szczegółowy opis terenu folwarcznego zawiera tylko plan.

Budynki przemysłowe znajdowały się nie tylko na Horodnicy. Nad Niemnem pod Poniemuniem mieścił się magazyn handlowy drewniany, przy którym były budynek drewniany mieszkalny i duża szopa (aneks 2).

W Łosośnej została założona dzielnica przemysłowa „Künstätte"[49]. Teren zabudowywano już od 1777 roku. Stanisław August podczas pobytu w Grodnie odwiedził Łosośnę. W tym czasie pracowały młyny, tartaki

---

[48] Е. Квитницкая, *Строительство Тизенгауза в Гродно*, op. cit., s. 27–31; S. Kościałkowski, *Antoni Tyzenhauz podskarbi nadworny litewski*, op. cit., t. 1, s. 463–467; S. Szymański, *Bośniacy w Grodnie końca XVIII w.*, op. cit., s. 151–167.

[49] I. Trusow, *Działalność Antoniego Tyzenhauza w Łosośnej*, „Rocznik Grodzieński" 2008, nr 2, s. 77–82.

i inne maszyny, a na Horodnicy – fabryki: sukienna, jedwabna i płócienna[50]. Do 1780 roku budowy w Łosośnej nie zakończono[51].

Budowa została częściowo zrealizowana zgodnie z planem[52]. Dzielnica zajmowała teren od gościńca grodzieńskiego w stronę Niemna, koło rzeki Łososny. Opis z 1782 roku wymienia: dwie szopy ceglane na słupach przy gościńcu, dwie oficyny murowane koszarskie z parkanami jednopiętrowe, kaffenhauz dwupiętrowy przy gościńcu, dwupiętrową blacharnię murowaną o dwóch kołach wodnych koło rzeki Łososna, oficynę dwupiętrową murowaną, folusz murowany o trzech kołach wodnych nad rzeką, szopę drewnianą przy foluszu, dalej budynek drewniany kuchenny, przy budynku piwnicę, cztery oficyny warsztatowe – złotnicką, tkacką, sukienną i jedwabną – czteropiętrowe nieskończone, oficynę farbiarską, kuchnię fabryczną dwupiętrową murowaną, koło rzeki mincarnię dwupiętrową murowaną, rurarnię dwupiętrową murowaną, nad rzeką młyn pierwszy o trzech kołach wodnych dwupiętrowy murowany, a także młyn drugi o dwóch kołach wodnych dwupiętrowy murowany; przy młynach szopę drewnianą, świniarnię drewnianą, dalej nad rzeką młyn trzeci przy tartaku o dwóch kołach wodnych dwupiętrowy murowany ze sklepem murowanym oraz tartak o jednym kole, budynek garbarski drewniany, łaźnię drewnianą i dwie szopy drewniane (aneks 2).

Stanisław August reskryptem z 1789 roku powołał komisję do sporządzenia inwentaryzacji manufaktur w Ekonomii Grodzieńskiej. W skład komisji weszli Franciszek Boufał łowczy nadworny WKL, Stanisław Jelski komisarz skarbu WKL, Stanisław Korsak komisarz skarbu WKL, Jan Nepomucen Horain komisarz skarbu WKL, Jakub Rukiewicz sędzia ziemski grodzieński, Tadeusz Andrzejkowicz sędzia grodzki grodzieński. Pod inwentarzem z 6 XI 1789 roku znajdują się podpisy Jelskiego, Horaina, Andrzejkowicza. Sugerując się mapą Markiewicza, komisarze przeprowadzili inwentaryzację terenu za rzeczką Horodniczanką (19 morgów i 68 prętów), gdzie znajdowały się manufaktury: sukienna i karetarska, oraz terenu nad

[50] Addytament do gazet Wileńskich, 27 IX 1777 r. Z Grodna 25 IX 1777 r. AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-25/81, k. 3.

[51] List Tyzenhauza do Stanisława Augusta, Grodno, 2 X 1780 r. AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/273, k. 84v; W. Kula, *Szkice o manufakturach w Polsce XVIII wieku*, cz. 1–2, Warszwa 1956, s. 419.

[52] Politechnika Warszawska, Pomiar Zakładu AP PW, Nr V-III-4.

rzeką Łososna (9 włók, 10 morgów i 150 prętów), gdzie mieściły się farbiarnia i folusz[53].

W inwentarzu budynki na Horodnicy i w Łososnej umieszczono pod literami, co utrudniło identyfikację. Na planie Horodnicy z 1780 roku i na mapie Grodna Markiewicza wszystko podane jest pod numerami. Na pewno sprawdzanie odbywało się zgodnie z mapą z 1769 roku, na podstawie której powstała mapa w 1789. Kopie dwóch map Łososny zawierają numery i litery, ale kopista nie podał ich tłumaczenia. Na jednej mapie napisano:

> Explikacya siedmiu manufaktur dyrekcyi to iest złotey, jedwabney, wałnianey, lnianey, mechaniczney, mietalowey y fizyczney, z dwydziesto wodnymi magazynami do nich przynalezącymi tudziesz panuiącego nad nimi kantory, oraz składnych y prowantowych magazinów, kaffen[h]ausow, browaru folwarku y innych roznych attinencyi przyponizszym pod numerami opisaniu na uformowaney według naturalnego połozenia. Plancie widzieć daie się[54].

Z opisu z 1789 roku wynika, że Horodnica była ogrodzona zgodnie z mapą. Ogrodzenie z boku rezydencji królewskiej Stanisławowa wyraźnie widać na planie Horodnicy i na mapie miasta autorstwa Markiewicza. Inwentarz szczegółowo opisuje tylko budynki, które stykają się z manufakturami[55]: domek dyrektora z muru pruskiego (prawdopodobnie przerobiona oficyna nr 6)[56], obok magazyn (nr 15), przy nim stajnia z muru pruskiego na cztery konie, wozownia drewniana (nr 17, prawdopodobnie przerobiony rayszul) i szopa na skład drewna (nr 19), trzy kuźnie z muru pruskiego (nr 30–33), węglarnia (nr 29), dom lazaretowy (nr 26), drugi dom lazaretowy (nr 26), szopa ludwisarska (nr 25), stajenka[57], szopa ganczarska (nr 27), magazyn za ogrodem z muru pruskiego (nr 20), dom zamieszkany murowany nowo pobudowany, oficyna zajęta przez oficjalistów tabacznych, oficyna podstrygalska, oficyna prządkarska, oficyna karetarska pod dozorem Roberta siodlarza (nr 40–43), oficyna drewniana pod dozorem Aleksandra stelmacha (nr 44), druga oficyna drewniana z kuźnią i szopą pod dozorem

[53] AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/186, k. 2–11.
[54] Politechnika Warszawska, Pomiar Zakładu AP PW, nr V-III-4.
[55] AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/186, k. 14–34.
[56] Tut i dalej w nawiasach numery zgodnie z planem 1780 roku.
[57] Na mapie Markiewicza nr 683.

Kalfisa kowala (nr 45), szopa na skład drewna (nr 46), magazyn fabryczny (nr 39), 20 domków bośniackich[58], budowla drewniana[59], plac[60].

Teren Łososny też był ogrodzony. Tutaj znajdowały się kamieniczka murowana (zamieszkana przez pachołków farbiarskich), blech płócienny murowany, folusz murowany, oficyna farbiarska murowana, cztery kamienice puste z muru kamiennego, kamienica pusta bez dachu, ściany murowane (projekt kantoru manufaktury, niezakończony), upust murowany na Łososnie zrujnowany, drugi upust murowany, upust dobry (przy nim młyn murowany o jednym kole), upust (wymagający remontu, przy którym stoi młyn murowany o dwóch kołach), kamienica z muru kamiennego przy gościńcu[61].

Inwentarz z 1789 roku wymienia tylko budynki manufaktury na Horodnicy. Opisane są bardzo szczegółowo. W porównaniu z 1780 rokiem na terenie Łososny budynków zostało mniej. Z manufaktur pracowały tylko folusz, fabrykarnia, blecharnia i młyny. Część budynków była zrujnowana, co obrazuje upadek terenu przemysłowego po odsunięciu Tyzenhauza.

Opisano ponadto budynki w Poniemoniu: pałac drewniany, oficynę gościnną, oficynę kuchenną, dwa budynki drewniane i szopę. Nad Niemnem pod Poniemoniem znajdowały się: magazyn handlowy, budynek mieszkalny, szopa oraz karczma pojezuicka za Niemnem. Wszystkie opisane dzielnice należały do jednego kompleksu, dlatego zostały wymienione w jednym inwentarzu. Na końcu dokumentu jest umieszczona tabela podająca liczbę budynków murowanych i drewnianych różnego rodzaju. Ogólnie na Horodnicy znajdowały się 102 budynki, w Łososnie – 30, w Poniemoniu – 5.

---

[58] W domkach mieszkali rzemieślnicy z manufaktury sukiennej. Opis: „Budynek drewniany z facyałą frontową murowaną, mający w sobie dwie stancye mieszkalne na dole y kuchenką oraz stancyą na gorze, w nią drzwi na zawiasach z zamkiem, w scianach kuchenka z cegły murowana y schody na górę. Na prawey stronie stancya, do niey drzwi na zawiasach z zamkiem klamkowym. Okien w drzewo oprawnych dwie. Piec kaflany zielony. Obedwie stancye ogrzewający. Daley drzwi kuchenki, w ktorey okno jedne. Piec chlebowy z cegły murowany y drzwi do sieni na zawiasach. Na poddaszu stancya o jednym oknie z drzewiance na zawiasach z zamkiem klamkowym". AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/186, k. 32–33.

[59] Budowla drewniana była przeznaczona na potrzeby fabryki sukiennej, znajdowała się na drodze do Grodna gościńcem Jezierskim z prawej strony, koło stawku. Na pewno była przerobiona stajnia, która znajdowała się w folwarku.

[60] Plac znajdował się obok budowli drewnianej, o długości 138 łokci, na planie – cencon.

[61] AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/186, k. 35–37.

Wnioski końcowe. Zagospodarowanie terenu Horodnicy przeprowadzono zgodnie z planem, który był bardzo szczegółowy i racjonalny. To było prawdziwe założenie urbanistyczne. Jednak w owym czasie nie wchodziła ona w skład Grodna; była przyporządkowana do starostwa grodzieńskiego. Folwark mieścił się w okolicy Horodnicy. Ogród botaniczny był przeznaczony do nauki. Obok akademii medycznej był zaplanowany ogród dla spacerowiczów. Jako miasto idealne Horodnica posiadała pałac, budynki administracyjne, gospodarcze, manufaktury i domy dla rzemieślników. Pałac Tyzenhauza stanowił budowlę centralną na terenie, obok którego mieściły się uczelnie, teatr, a dalej rozciągała się dzielnica przemysłowa. Rozmieszczenie budynków miało charakter racjonalny i funkcjonalny. Horodnica mogła funkcjonować samodzielnie. Zaznaczamy, że rozwój projektów budowlanych był właściwy dla epoki stanisławowskiej[62].

Jednolity styl Horodnicy został zaburzony po odsunięciu Tyzenhauza w 1780 roku. Po kolei przestawały działać ośrodki kulturalne i edukacyjne. Tylko niektóre manufaktury pracowały na początku XIX wieku. Zmiany architektoniczne na tym terenie wprowadzono stopniowo. Już w XIX wieku kompleks Horodnica został przebudowany. Większość budynków popadła w ruinę w czasach radzieckich. Obecnie zachowały się oficyny: gościnna, teatralna, muzyczna, stajenna, magazyn pakameralny (przebudowany, część korpusu szkoły nr 10), akademia medyczna, traktiernia (przebudowana na kościół luterański), jeden domek bośniacki oraz teren ogrodu botanicznego bez roślin z XVIII wieku.

Aneksy

W aneksie przedstawiono dwa opisy do planu Horodnicy z 1780 roku pod numerami: pierwszy zawiera napisy z planu, a drugi – z opisu dodatkowego do planu z tłumaczeniami. Obok budynków numerowanych są znaki, które wyjaśniają ich stan albo przynależność, co podano w nawiasach. Informacja o nich pochodzi z opisu dodatkowego do planu. Oprócz tego na planie zaznaczono budynki i tereny bez numerów, opisane obok

[62] P. Wątroba, *Ku naprawie Rzeczypospolitej. Projekty i inicjatywy budowlane w dziedzinie architektury użyteczności publicznej*, [w:] *Stanisław August ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795*, Warszawa 2011, s. 356–363.

budynków posiadających numery. Zachowano osobliwości językowe dokumentów. Plany są przechowywane w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego: Zb.król. P. 187 nr 158.

Aneks 1. Opis planu Horodnicy z 1780 r.

1 Pałac; Pałac skończony zupelnie przez pokoju do kompaniy, sypialnego, gabinetu y toaletu, w ktorych brakuie obiacia y lampczyc nie są malowane, y zwierciadeł nie masz w gabinecie (dom małey reparacji).

Bez numeru przy pałącu – Officyna włoska.

Bez numeru, obok officyny włoskiej, budynki połączony między sobą, Galeria do [...][63], Odserwatoria, Galeria do pałacu.

2 Officyna goscinna; Officyna goscinna skończona zupełnie y mieszkalna, brakuie malawania y mieblow (dom małey reparacji).

3 Officyna muzykalna; Officyna muzykalna ze wszystkim skończona oprocz trech pokojow na dole, gdzie teraz iest kurdygardę (dom małey reparacji).

4 Kordygarda; Fundamenta murowane na kordygardę (fundamenty).

5 Officyna theatralna; Officyna theatralna w ktorey izb sześć bez podłogi (dom małey reparacji).

6 Officyna rezydentalna; Officyna rezydentalna ze wszystkim skończona (dom małey reparacji).

7 Officyna staienna; Officyna staienna skończona (dom małey reparacji).

8 Officyna vice-administratorska; Officyna vice-administratorska w ktorey brakuie sufitow w kilku izbach, wszędzie bez piecow, drzwi, podłog (dom maie tylko mury dach y kominy).

9 Młyn; Młyn (obok znak dom małey reparacji).

Obok młyna bez numerów – Węglarnia.

[63] Słowo napisano niewyraźnie.

10 Praczkarnia; Praczkarnia mieszkalna (dom małey reparacji).

11 Szlachtuga; Szlachtuga skończona (dom małey reparacji).

Obok drogi, bez żadnych znaków i numerów trzy budynki – Szpital z kaplica, Browar, Operhauz.

12 Staynia administratorska; Staynia administratorska (dom małey reparacji).

13 Wozownia administratorska; Wozownia administratorska na poiazdow 30 (dom małey reparacji).

14 Staynia vice-administratorska; Staynia vice-administratorska na koni 90 (dom małey reparacji).

15 Magazin administratorski; Magazin administratorski, teraz skład fabryczny (dom małey reparacji).

16 Magazin pakkameralny; Magazin handlowy, teraz na dole skład kantorowy komucyalny, na gorze zas archiwum ekonomiczne (dom małey reparacji).

17 Raytszul; Reytszul (dom małey reparacji).

18 Lodownia; Lodownia (dom małey reparacji).

Bez numerow z prawej strony od Lodowni – Skarbiec teatralny, przed jej – Magazin vice-administratorski, z lewej strony – Skarbiec stajenny administratorski.

Bez numerow, przed Raytszulem – Magazin administratorski, z lewej strony – Skarbec westyarski.

19 Szopa na skład drzewa; Szopa na skład drzewa.

20 Modelarnia; Modelarnia, teraz magazin manufakturny (budynek manufakturny).

21 Officyna z oranzeryami; Officyna dla ogrodniaka z dwiemia oranzeriami (dom małey reparacji).

22 Akademia medyczna; Akademia medyczna, murzy tylko przykryte dachem y kominy wyprowadzone (dom maie tylko mury dach y kominy)

23 Officyna fabryczna; Officyna fabryczna, mieszkalna y z warsztatami (dom małey reparacji).

24 Officyna fabryczna; Officyna fabryczna, mieszkalna y z warsztatami (dom małey reparacji). //

25 Officyna ludwicarska; Officyna ludwicarska mieszkalna przez ludzi manufakturnych (budynek manufakturny).

26 Officyna gańczarska; Officyna gańczarska, w ktorey teraz łazaret (dom małey reparacji).

27 Szopa gańczarska; Piec gańczarski.

28 Traktiernia; Traktiernia potrzebuiąca wewnetrzney reparacyi.

29 Węglarnia; Węglarnia (dom małey reparacji).

Bez numerów s prawej strony od oficyny gańczarskej – Szopa na skład drzewa dla ganczarzow. Z lewej strony od oficyny ludwicarskej – Skład ludwicarow.

Po kolei od prawej strony – Szmelcarnia, Ogrodek, Szopa gańczarska (27), Ogrodek, Ludwicarnia, Magazin fabryczny, Magazym manufakturny.

30, 31, 32, 33 Kuznie (obok nr 30 – dom małey reparacji, obok nr 31–33 – budynek manufakturny).

34 Officyna demestykalna; Officyna demestykalna, gdzie ma bydz przeniesiony kantor manufakturny y mieszkalnie antreprenaw, oraz magazin sukienny (budynek manufakturny).

35 Piekarnia; Piekarnia (budynek manufakturny).

36 Kaffeńnaus; Kaffé Haus (dom małey reparacji).

37 Austeria; Austeria, teraz officyna mieszkalna (budynek manufakturny).

38 Domy bosniackie; Domow bosniackich 20 do mieszkania dla ordynaryinych ludzi (budynek manufakturny).

39 Officyna dla piechoty horodnickiey; Koszary dla piechoty horodnickiey, teraz skład tabaczny, do mieszkania potrzebuiący zupełney reparacyi (domy maie tylko mury dach y kominy, fabryka tabaczna).

40 Officyna dla artylerii; Koszary dla artylerii, teraz fabryka tabaczna (fabryka tabaczna).

41 Officyna dla zolnierzy przyiezdnych z ekonomiów; Koszary dla przyiezdnych zolnierzy ekonomicznych, teraz fabryka tkacka y sukienna (budynek manufakturny).

42 Officyna dla bosniaków; Koszary bosniackie, teraz fabryka sukienna (budynek manufakturny).

43 Officyna dla piechoty horodnickiey; Koszary dla piechoty horodnickiey, teraz fabryka kareciana (obok znak budynek manufakturny).

Bez numerów między oficynami 39 i 40 – Officyna Slusarska.

Między oficynami 42 i 43 – Arsenal.

44 Budynek podłowiecki; Budynek podłowiecki, teraz stolarnia kareciana (budynek manufakturny)

45 Budynek folwarkowy; Budynek folwarkowy, teraz sztelmacharnia y kuznia kareciane (budynek manufakturny).

46 Szopa karetarska; Szopa karetarska.

Bez numerów między budynkami 44 i 45 i szopą – dwie Officyny na przyiaz gubernatorów.

Obok szopy z jednej strony – Wozownia, Staynia, z drugiej – Wozownia, Staynia.

Na terenie folwarku.

Koło drogi – Cencon, dalej – Sadzawka. Około nej – Staynia dla krow, Na ptastwo rozne, Na ptastwo rozne, Na ptastwo rozne.

Następny kwadrat 5 Kurnikarzeń.

Obok oficyny 43 – Drywolnia.

Za oficyną 41 – Laboratorium.

Explikacja znakow

Domy mieszkalne bardzo małey potrzebuiące reparacyi

Domy maiące tylko mury dach y kominy

Fundamenta tylko założone

Budynki manufakturne mieszkalne

Fabryka tabaczna

Aneks 2. Inwentarz Horodnicy i Łososny, 1780/1782? r.

Inwentarz porównano z planem Horodnicy. W nawiasach wskazano numery budynków zgodnie z planem. Tekst został lekko zmodernizowany. W jednakowy sposób zapisano słowa piętro (druga wersja – piątro), pojedyncze (druga wersja – poiedyncze), jest (druga wersja – iest). Inwentarz znajduje się w: AGAD, Archiwum Kameralne, sygn. III/182.

[2] Opisanie zabudowania Horodnicy tak circa fundum rezydencyi, jako też fabryk, manufaktur y jurydyk tudzież Łososny o puł mile do Grodna sytuowaney.

[3] 1mo

Circa fundum rezydencyi

1 Pałac rezydencji administratorskiej (nr 1) z dwoma w tryanguł pobocznemi officynami, o jedney kondygnacyi. Dachowką kryty, ze srzodka w scianach drewnianych, a podworza murowany, z facyatą murowaną, którey kopuła blachą ześcianą pobita, wewnątrz tego pałacu procz officyn, to jest w pomieszkaniu całym dolnym, y w dwoch altankach na górze. Drzwi szklanych w kit oprawnych z zelazami, y okiennicami 8, drewnianych podwoynych z zamkami angielskimi 24, pojedyńczych z zamkami takiemiż 30 y okien w kit oprawnych z szpangaletami y zelazami 30.

Z frontu od dziedzincu ganek kamienny niski do wjazdy y dwa słupy koło niego kamienne do letareń. Z tyłu od ogrodu ganek drugi kamienny na 3 stopy wysoki o 4ch filarach kamiennych na których altanka wspiera się. W progu pałacu od stawku, ganek takoż kamienny mały z schodkami, w koło bałaskami zelaznemi oprowadzony.

W officyne po lewey ręce pałacu to jest od stawku dzwi szklane jedne w kit oprawne. Drewnianych podwoynych z zamkami angielskimi sedm, pojedynczych z zamkami francuskiemi 30. Okien w kit osadzonych dubelto-

wych 12 y pojedynczych 28. Gankow kamiennych z schodkami koło tey officyny trzy.

Pod tą officyną suterany w których stancyi mieszkalnych 9. Drzwi w nich pojedynczych z zamkami francuskiemi 16 y okien w ołow oprawnych z kratami zelaznymi 22.

W officyne po prawey ręce pałacu drzwi z zamkami francuskiemi podwoyne 1 y pojedynczych 40. Okien w kit osadzonych 39 y z kratami zelaznymi 7.

[4] Szopa przy kuchni tey officyny drewniana, dachowką kryta. Do ktorey wrota duże na zawiasach y w niey studnia z pompą drewniana.

2do. Officyna włoska[64] murowana frontem do ogrodku z kopułą ześcianą, blachą pobitą, w którey drzwi szklanych w kit oprawnych 2, drewnianych podwoynych z zamkami angielskimi 5 y pojedynczych z zamkami francuskiemi 8. Okien w kit osadzonych z szpangaletami y okiennicami 9, a bez szpangaletow y okienic 20.

3tio. W linij officyny pałacowej po lewej ręce, to jest od miasta officyna gościnna (nr 2) na dwa piętra z cegieł murowana, dachowką kryta, koło którey gankow kamiennych ze schodami 4, we srzodku drzwi z zamkami francuskiemi fasowanych podwoynych 4, pojedynczych 43 y okien w kit osadzonych dwókwaterowych 66.

4to. Ex opposito przez dziedziniec oficyna titulo muzykalna (nr 3) na dwa piętra z cegieł murowana, dachowką kryta, we wnątrz którey drzwi z zamkami francuskiemi podwoynych 3, pojedynczych 27, a z klamkami y krukami bez zamkow 11. Okien w kit oprawnych 58 y małych okien nad drzwiami po kurytarzach 8.

Pod officyną gościnną sklepow murowanych 3, do każdego schody y drzwi podwoyne z zamkami muskastemi y po oknie 1mu z kratami zelaznymi.

5to. Przy ogrodzie officyna titulo rezydencka (nr 6) o 2ch piętrach z facyatą z cegieł murowana, dachowką kryta, we wnątrz którey drzwi fassowanych z zamkami francuskiemi podwoynych 7, pojedynczych 21 y szklane w kit osadzone 1. Okien w kit osadzonych z zawiasami y szpryglami 49 y małych okienek nad drzwiami w kurytarzach 9.

[64] Oficyna włoska bez numeru, na planie zmieszczona obok pałacu.

6to. Ex opposito przez dziedziniec oficyna titulo derewniczowska (nr 7) o 2ch piętrach z facyatą z cegieł murowana, dachowką kryta, we wnątrz którey drzwi ordynaryinych z zamkami muskastemi y francuskiemi 22, a z klamkami bez zamkow 9 y okien w kit osadzonych z zawiasami y szpryglami 32.

[5] 7mo. Officyna krzywa (nr 5) o 3ch piętrach z cegieł murowana, dachowką kryta, w którey drzwi fasowanych z zamkami francuskiemi podwoyne 1, pojedynczych 67 y z klamkami bez zamkow 2. Okien w kit oprawnych większych y mnieyszych z zawiasami y szpryglami 54 y dymnikowych okien w ołow oprawnych bez szpryglow 31.

Pod tą całą officyną sklepy murowane, do których drzwi ordynarnych na zawisach z zamkami wnętrznemi 4 y okien ordynarnych 23.

8vo. Staynia (nr 12) od ogrodu z kamieni murowana, dachowką kryta, z trzema dymnikami dużemi y windą iedną. Drzwi do niey podwoynych na zawiasach y krukach z zamkami wnętrznemi 6. Okien ordynarnych 10.

Studnia we środku tey stayni z pompą y rurami miedzianemi 1.

9no. Wozownia (nr 13) z kamieni murowana, dachowką kryta, z czterma dymnikami, do którey wrot podwoynych na zawiasach y krukach z zamkami wnętrznemi ordynaryinemi czworo, a zabitych nieotwieraiących się 15.

10mo. Staynia (nr 14) druga od rowow, kamieni murowana, dachowką kryta, z 3ma dymnikami. Drzwi do niey podwoynych na zawiasach y krukach z zamkami wnętrznemi troje, a bez zamkow troje, y okien ordynaryinych 10. Stolowanie na gurze z tarcic, gdzie doczesny magazyn prowiantowy y skarbowy.

11mo. Między tą staynią i wozownią studnia z pompą we wnątrz miedzianą z rączką do niey zelazną, koło którey z podworza czop duży z dwoma obręczami zelaznymi.

12mo. Officyna (nr 15) na skład fabryczny y manufakturny przy stayni od ogrodu, na dwa piętra z cegieł murowana, dachowką kryta, z trzema altankami y dymnikiem jednym, w którey drzwi gładkich z zamkami moskastemi podwoyne iedne, pojedynczych 6 y bez zamkow tylko z klamkami y probojiami 3. Okien w kit osadzonych [6] dwadziescia sześć y okienic 8.

Pod tą officyna sklep murowany, do którey drzwi pojedyncze z klamką y krukiem 1. Okien ordynaryinych z kratami zelaznami 2.

13tio. Ex opposito officyna (nr 16) takaż przy stayni drugiey nad rowami, gdzie archiwum jest złożone, z cegieł murowana, dachowką kryta, z altankami dwoma, y dymnikiem jednym, w którey drzwi gładkich z zamkami moskastemi podwoynych 3 y pojedynczych 3. Okien w kit osadzonych większych 16 y mnieyszych z kratami zelaznemi 5.

14to. Lodownia (nr 17) w scianach drewnianych, dachowką kryta, drzwi do niey podwoynych na krukach z zaszczepkami y probojami 6.

15to. Rayszula (nr 18) w scianach drewnianych, dachowką kryta, do którey wrota podwoyne na zawiasach y krukach z zamkien wnętrznym 1 y okien ordynaryinych w drzewo oprawnych 16.

16to. Szopa derewniczowska[65] na drewa długa o 4ch scianach z drzewa piłowanego, do niey wrota podwoyne na zawiasach z zamkien wnętrznym. We srzodku jey szopek na skład drewek 2 y stancyi strożowskich małych 2. Do każdey drzwiczku małe na zawiasach z klamkami y probojami.

17mo. Za mostem czerwonym officyna (nr 8) o 3ch piętrach z cegieł murowana, dachowką kryta, z sklepami pod spodem murowanemi, wewnątrz nieskonczona.

18vo. Budynek drewniany nad rowami za mostem dranicami pokryty z sienmi dużemi na konserwę ptastwa y krow, do którego wrota podwoyne na zawiasach 1. Drzwi pojedynczych ordynaryinych na zawiasach y krukach 4 y okien ordynaryinych 7.

[7] 19no. Budynek drewniany z dwoma altankami titulo kuchnia roschodowa, dachowką kryta. Z iedney strony tynem oparkaniony, a którym drzwi gładkich pojedynczych z zamkami wnętrznemi 4, a z klamlami y probojami 10 y okien w ołow oprawnych 25.

20mo. Browar za tym budynkem drewnianym mały, dranicami kryty, w którym drzwi pojedynczych z zamkami moskastemi 2, a bez zamkow z klamlami y probojami 3. Okien ordynaryinych 3 y z kratami zelaznymi w ołow oprawnych 3.

[65] Szopa była zbudowana prawdopodobnie obok budynku nr 17 albo 18.

21mo. Browar 2gi tamże drewniany, dranicami kryty, w którym okien ordynaryinych 9 y drzwi pojedynczych z klamlami y probojami 5.

22do. Słodownia tamże, dranicami kryta, w którey drzwi z klamlami na zawiasach 5. Okien ordynaryinych 8 y krat zelaznych 4.

23tio. Studni przy tych browarach ocanibrowanych z zurawami 2.

24to. Młyn wołowy (nr 9) murem pruskim stawiony, gątami kryty, to którego drzwi 3 z klamlami y probojami. Okien ordynaryinych ze szkłem 3 y bez szkła 3.

25. W dole koło rzeczki budyniek niedaleko browaru starego dużego budynek rzeznicki (nr 11) na 2 piętra z cegieł murowany, dachowką kryte, w którym drzwi z zamkami moskastemi 9, a bez zamkow z klamlami y probojami 4. Okien ordynaryinych w ołow opawnych 14 y krat zelaznych 6.

26to. Tamże budynek takiż praczkarniany (nr 10), w którym drzwi podwoyne z zamkiem wnętrznym 1, pojedynczych z takiemiż zamkami 12 y bez zamkow tylko [8] z klamlami y probojami 5. Okien w ołow opawnych 39 y okienic 12.

27mo. Przy grobli stawku Horodnickiego browar drewniany duży stary gątami kryty, w nim drzwi pojedynczych z zamkami wnętrznymi 5 y bez zamkow z klamlami y probojami 9. Okien w ołow opawnych 20.

W tym ze browarze suszarnia z cegieł murowana.

28vo. Młynek o jednym kole, drewniany gątami kryty stary, w którym drzwi pojedynczych z zamkami moskastemi 3 y bez zamkow z klamlami y probojami 7. Okien ordynaryinych 7.

29no. Przy ogrodzie za pałacem gmach duży murowany titulo akademia (nr 22) na 3 piętra wymurowany, dachowką pokryty, z sklepami na spodzie murowanemi, wewnątrz niedokończony.

30mo. Ogród potazyerowy y botaniczny duży, część sztakietami, a w reszcie żerdziami w koło ogrodzony, w którym altanka z snicerszczyną malowana 1. Pąpa z rurami y wszelkim narzędziem tarcicami obudowana y pomalowana 1.

31mo. W ogrodzie officyna (nr 21) na dwa piętra z drzewa budowana, dachowką kryta, wewnątrz iey drzwi z zamkami muskastemi podwoyne

iedne y pojedynczych 4, a bez zamkow z klamakami na zawiasach 5 y okien w ołow oprawny dwanaście.

32do. Przy tey officynie figarniow 2 o dwóch scianach ze szkłem, jedna dachowką, druga gątami kryta, do każdey drzwi pojedyncze na zawiasach z zamkami wnętrznemi.

33tio. Figarnia[66] 3cia przy szopie derewnickiey, z 3ma scianami szklannemi, dachowką kryta, do niey drzwi podwoyne na zawiasach z zamkiem wnętrznym 1.

34. Czopow dużych w ziemię wkopanych dla sciągnienia wody z pompami miedzianemi w całym tym ogrodzie 6.

[9] 2do.

Circa fundum fabryk y manufaktur

1mo. Za ogrodem officyna łazaretowa (nr 26) drewniana o jednym piętrze, dachowką kryta z altankami 4ma, w niey drzwi z zamkami wnętrznymi podwoyne 1 y pojedynczych 15. Okien w ołow oprawnych z zawiaskami 19 y okienic na zawiasach y krukach 9.

2do. Tamże zaraz officyna druga (nr 25) takaż druga z drzewa budowana, dachowką kryta z altankami 4ma, w niey drzwi podwoyne na zawiasach z klamką jedne y pojedynczych z zamkami wnętrznymi 12. Okien w ołow oprawnych 23.

3tio. Szopa ganczarska (nr 27) z opołkow stawiona dranicami kryta, do którey drzwi ordynaryinych na zawiasach z zaszczepkami y probojami dwoie y okien mał(ych) 3.

4to. Szopa ludwisardska[67] z opołkow stawiona dranicami kryta, do niey drzwi ordynaryinych na zawiasach z zaszczepkami y probojami dwoie.

5to. Szopa węglarska (nr 29) z drzewa piłowanego budowana, dachowką kryta, do niey wrot dużych na zawiasach y krukach z zaszczepkami dwoie, drzwi podwoynych na zawiasach z zamkiem wnętrznym.

---

[66] Figarnia nie została zmieszczona na planie.

[67] Szopa ludwisarska na planie znajduje się obok nr 25.

6to. Officyna na trakcyer (nr 28) o 3ch piętrach z cegieł murowana y tynkowana, dachowką kryta, w którey drzwi podwoynych na zawiasach z zamkami wnętrznymi 6 y bez zankow z klamkami y probojami 6. Okien w kit oprawnych 27 y proznych bez szkła 4.

7mo. Officyna gdzie teraz magazin tabaczny (nr 39) na dwa piętra, z cegieł murowana, dachowką kryta z 4ma altankami, w niey drzwi z zamkami wnętrznymi na zawiasach po dwę 2, po iednym 2 y okien ordynaryinę z szkłem 11 bez szkła 1.

[10] 8vo. Officyna 2ga, gdzie teraz magazin fabryczny (nr 40) o 2ch piętrach z cegieł murowana, dachowką kryta z 4ma altankami, w niey drzwi pojedynczych z zamkami wnętrznymi na zawiasach 18 y okien w kit oprawnych 48.

9no. Officyna tkaczarska (nr 41) na 2 piętra z cegieł murowana, dachowką kryta z 4ma altankami, w niey drzwi pojedynczych na zawiasach z zamkami wnętrznymi 22 y okien w kit osadzonych 53.

10mo. Officyna sukiennicka (nr 42) na 2 piętra z cegieł murowana, dachowką kryta z 4ma altankami, w niey drzwi podwoyne bez zamku 1 y pojedynczych z zamkami wnętrznymi na zawiasach 22. Okien w kit osadzonych 46. Pod nią sklep murowany, do którego drzwi z zamkiem wnętrznym 1 y okiennica z kratą zelazną.

11mo. Officyna karetarska (43) na 2 piętra z cegieł murowana, dachowką kryta z 4ma altankami, w niey drzwi na zawiasach z zamkami wnętrznymi podwoynych 6 y murowana pojedynczych 12. Okien w kit osadzonych 48.

12mo. Budynek stelmacharski (nr 44) drewniany, dachowką kryty z dwoma salkami, w którym drzwi na zawiasach z zamkami wnętrznymi podwoynych 2 y pojedynczych 6. Okien w ołow oprawnych 18.

13tio. Budynek bixmacherski (nr 45) drewniany, dachowką kryty z dwoma salkami, w którym drzwi na zawiasach z zamkami wnętrznymi podwoynych 2, pojedynczych 3 bez zamkow z klamkami y probojami 2. Okien w ołow oprawnych 17.

14to. Przy tym budynku kuznia murem pruskiem postawiona, dachowką kryta z czterma oknami i jednym stronie murowanym.

15to. Przy tey kuzni szopka na węgle z opotkow stawiona, dranicami kryta, do którey wrot dwoie na zawiasach z zaszczepkami y probojami.

16to. Szopa (nr 46) duża na skład drzewa zielonego, gątami kryta, do niey wrot podwoynych 10 na zawiasach z zaszczepkami y okien małych 3.

[11] 17mo. Magazyn manufakturny (nr 20) za ogrodem na 3 piętra z cegieł murowany, dachowką kryty, w nim drzwi podwoyne na zawiasach z zamkiem wnętrznym 1 y pojedynczych zamkami wnętrznymi 8. Okien w ołow oprawnych z okiennicami na zawiasach 30. Pod nim sklep murowany, do którego drzwi z zamkiem wnętrznym 1 y okien z kratami zelaznemi 2.

18vo. Kuchnia fabryczna koszarska (nr 34) za 2 piętra z cegieł murowana, dachowką kryta z 4ma salkami, w niey drzwi pojedynczych na zawiasach z zamkami wnętrznymi 14, a bez zamkow z zaszczepami y probojami 8. Okien w ołow oprawnych 40 y próznych bez szkła 27.

19no. Przy tey kuchni piekarnia (nr 35) pruskiem murem postowiona, dachowką kryta, w niey drzwi na zawiasach z zamkami wnętrznymi 3 y okienek w drzewo osadzonych 5.

20mo. Officyna fabryczna (nr 23) warsztatowa drewniana, dachowką kryta, z salkami trzemia, w którey drzwi podwoynych na zawiasach z zamkami 2, pojedynczych z zamkami wnętrznymi 16 y bez zamkow na zawiasach 2. Okien w ołow oprawnych z kratami 4, bez krat 20 y małych nad oknami w drzewo osadzonych 3.

21mo. Officyna (nr 24) 2ga także warsztatowa drewniana, dachowką kryta, z salkami 2ma, w niey drzwi podwoyne na zawiasach z klamką 1, pojedynczych z zamkami wnętrznymi 13 y bez zamkow na zawiasach z zaszczepkami y probojami 5. Okien w ołow oprawnych 30 y okienko nad drzwiami w drzewo osadzone 1. Pod tą officyną sklpeik mały z cegły murowany, z okienkami 2ma małemi bez krat.

22do. Przy tych officynach kuźniow (nr 30–33) murem pruskiem stawionych, dachowką krytych, 4.

23tio. Szopa na skład drzewa (nr 19) z opotkow stawiona dranicami kryta, z wrotama 3 ma ordynaryinemu na biegunach z zaszczepkami y probojami.

[12] 24to. Kaffenhauz (nr 36) z drzewa budowany, dachowką kryty. W nim drzwi podwoynych na zawiasach z klamkami 2, pojedynczych na zawiasach

z zamkami wnętrznemi 18 y bez klamkow 2. Okien w ołow oprawnych z okiennicami podwoynimi 13, pojedynczymi na zawiasach 14 y okienek nad drzwiami w ołow oprawnych 2. Pod nim sklep murowany do ktorego drzwi z zamkiem wnętrznym na zawiasach 1. Bez zamkow z zaszczepkami y proboiami 4 y okienek 3 z kratami zelaznymi.

25. Przy tymże kaffenhauze ex opposito officyna drewniana, dachowką kryta, do którey drzwi podwoynych na zawiasach z zamkiem wnętrznym ieden, y bez zamku iedne, pojedynczych na zawiasach zamkami wnętrznemi 12 y bez zamku jedne. Okien w ołow oprawionych szklannych 15, bez szkła 9 y małych nad oknami w ołow oprawnych 2. Okienic pojedynczych na zawiasach y krukach 8.

[13] 3tio

Na juryzdykach extra fundum rezydencyi y fabryk

1mo. Od austerii Roskosz zwany iadąc do miasta budynków bośniackich po obapuł drogi drewnianych, dachowką krytych z facyatami na gurze do frontu murowanemi y z salkami 20 (nr 38).

2do. Dalej ku miastu przeciwko Horodnicy austerya Wygoda (nr 37) zwana o 2ch piętrach z cegieł murowana, dachowką kryta, z dwoma altankami y z gankiem sklepiastym o 2ch filarach murowanych. Wewnątrz tey austeryi tak na dole jako y w gurze drzwi nad gankiem szklanne z szpryglami podwoyne 1, drewnianych fasowanych z zamkami francuskimi y moskastemi na zawiasach y krukach podwoyne 1, pojedynczych 20, a bez zamkow z klamkami y probojamu 8. Okien w kit osadzonych podwoynych z zawiasami y szpryglami 30. Do stayni wrot podwoynych na zawiasach y krukach z zaszczepkami 3, w niey przepierzenie z tarcic duże, do którego drzwi ordynaryine na zawiasach z zaszczepką y probojem.

3tio. Przy tey austeryi w boku budynkow jurydyczańskich drewnianych[68], dachowką krytych z salkami po obapuł drogi w linii stoiących 14.

4to. Nad Niemniem pod Poniemoniem magazin handlowy drewniany, dachowką kryty, w którym drzwi podwoynych na zawiasach z zamkami wnętrznemi pięc, okien z kratami zelaznymi bez szkła 13 y wind drewnianych 2 z jednym krukiem zelaznym.

[68] Budynki niezaznaczone na planie.

5to. Przy tym magazynie budynek mieszkalny drewniany stary, dranicami kryty, w którym drzwi podwoynych z klamkami y probojami dwoie, y okien ordymaryinych w drzewo oprawionych 4.

[14] 6to. Tamże szopa duża z dylow budowana, dranicami kryta, do którey wrota podwoyne, na biegunach z zaszczepką y probojem 1.

8vo[69]. Za Niemniem przy austeryi karczma po-jezuicka z sieńmi wjezdnemi drewniana, dranicami kryta.

[15] Opisanie zabudowania Łososny zacząwszy od goscinca Grodzieńskiego aż ku Niemnu koło rzeki Łososney sytuiowanego

1mo. Przy samym goscincu szop cegielnych na słupach, z których iedna słomą, a druga dranicami kryte, dwie.

2do. Tamże officyn koszarskich z parkanami i jednym piętrze z kamieni murowanych, dachowką krytych dwie, w których drzwi na zawiasach z zamkami wnętznemi 9, a bez zamkow 17 y okien w ołow oprawnych 22.

3tio. Przy tymże goscincu w borku kaffenhauz dwupiętrowy, co do scian z kamieni wymurowany, dachowką pokryty, we wnątrz nie skonczony.

4to. Daley koło rzeki Łososney blecharnia o 2ch kołach wodnych na dwa piętra z kamieni murowana, dachowką kryta, z dwóma w trzecim piętrze salkami y 6cio dymnikami, wewnąntrz którey drzwi na zawiasach z klamkami podwoynych sześć y pojedynczych 8. Okien z szkłem w ołow oprawnych 19 y próżnych 21.

5to. Tamże officyna o 2 piętrach z kamieni murowana, dachowką kryta, w którey drzwi na zawiasach z zamkami dwoje y bez zamkow 5. Okien z szkłem w ołow oprawnych 7 y próżnych 16.

6to. Daley troche nad rzeką folusz o 3ch kołach wodnych na dwa z kamieni murowany, dachowką kryty, w którym drzwi pojedynczych na zawiasach z zamkami wnętrznemi 8 y okien w ołow oprawnych 23.

7mo. Szopa przy tym foluszu z dyłow budowana słomą kryta, do którey wrot na biegunach z zaszczepkami podwoynych 5 y pojedynczych 2.

[69] Taka numeracja w dokumencie.

[16] 8vo. O podał troche budynek drewniany na kuchnią rozchodową docześnie wystawiony, dranicami kryty, w którym drzwi na zawiasach z zamkami wnętrznemi 4 y bez zamkow 3. Okien ordynaryinych w drzewo oprawnych 12.

9no. Przy tym budynky piwnica z drzewna budowana, dranicami kryta, do którey drzwi na zawiasach z klamką y probojem.

10mo. Daley w płancie samych manufaktur kontro co do scian tylko z cegieł wymurowany, bez pokrycia y wewnątrz nieskończony.

11mo. Tamże officyn warsztatowych, to jest złotnicka, tkaczarska, sukienna y jedwabna o czterech piętrach z salkami po końcach, co do scian w kamieni wymurowane, dachowką pokryte, wewnątrz nie okończone cztery.

12mo. Tamże officyna farbierska na dwa piętra z kamieni murowana, dachowką kryta, z dwoma, na trzecim piętrze po końcach salkami, w ktorey drzwi na zawiasach z zamkami wnętrznemi podwoyne jedne, pojedynczych 32 y bez zamkow z klamkami y probojami 8. Okien w kit osadzinych 65.

13tio. Tamże kuchnia fabryczna o 2ch piętrach, co do scian z kamieni wymurowana, dachowką pokryta, wewnątrz niedokoczona.

14to. Daley koło rzeki mińcarnia o 2ch piętrach, z kamieni wymurowana, dachowką kryta, w którey okien w ołow oprawnych 12 y drzwi ordynaryinych na zawiasach z zaszczepkami 5.

15to. Tamże rurarnia na dwa piętra z dwona w gurze salkami o 2ch kołach wodnych za kamieni murowana, dachowką kryta, wewnątrz niedokoczona.

16to. Daley nad tąż rzeką młyn pierwszy o 3ch kołach wodnych na dwa piętra z kamieni wymurowany, dachowką kryty, w którym drzwi podwoynych futrowanych na zawiasach z klamkami 2, pojedynczych z zamkami wnętrznemi 8 y bez zamkow 4. Okien w ołow oprawnych 25.

[17] 17mo. Tamże młyn 2gi z krupkarnią o 2ch kołach wodnych z kamieni na dwa piętra murowany, dachowką kryty, w którym drzwi podwoyne futrowane na krukach y zawiasach z zamkiem wnętrznem y pojedyncze jedne, a bez zamkow na zawiasach z klamkami dwoie, y okien w ołow oprawnych 12.

18vo. Przy tych młynach szopa s dylow piłowanych budowana, słomą kryta, do którey wrot tarcicznych na biegunach dwoie.

19no. Swiniarnik z takiegoż drzewa z dachem opuszczonym budowany, do połowy słomą pokryta, do którego wrota podwoyne biegunach jedne.

20mo. Daley nad tąż rzeką młyn 3ci przy tartaku o 2ch kołach wodnych na dwa piętra z kamieni murowany, dachowką pokryty, w którym drzwi podwoynych futrowanych na zawiasach z krukami z zamkami wnętrznemi 3 y bez zamkow 2, a pojedynczych z zamkami wnętrznemi 4, bez zamku jedne. Okien w ołow y drzewo oprawnych 27.

Pod tym młynem sklep murowany, do którego drzwi pojedyncze na zawiasach z klamką y probojem jedne.

21mo. Tamże tartak gątami kryty, o jednym kole wodnym na dwie piły, do którego drzwi duże na zawiasach jedne, w mnieysze pojedyncze z zaszczepką y probojem jedne.

22do. Tamże budynek garbarski drewniany słomą kryty, stary, w którym drzwi ordynaryine zawiasach z zaszczepką jedne, y okien w drzewo osadzonych 3.

23to. Tamże łaznia z drzewa budowana, dranicami kryta drzwiami na zawiasach jednemi.

24to. Tamże szopa z opołkow budowana, dranicami kryta, w którey piecow murowanych do palenia wapna 2 y drzwi na zawiasach z zaszczepkami 2.

25to. Szopa druga duża z dylow budowana, słomą kryta, do którey wrot podwoynych na biegunach dwoie.

[18] Opisanie budowy w Poniemoniu

1mo. Pałac o jednym piętrze wewnątrz z drzewa postawiony. Z podworza wapnem y gipsem otynkowany a gankami dwoma na kolumnach 8miu z gipsu sztukaterską robotą y z frontu pilastramu 7miu takaż robotą ozdobionemi, gątami w karpią łuskę kryty z dymnikami dwoina y altanką na dachu z galerią z dołu drewnianą, a w górze zelazną, na sześciu kolumnach blachą ześcianą krytą, na wierchy z wazą blaszaną. Wewnątrz tego pałacu drzwi podwoynych roboty chinskiey z zamkami angielskiemi y gałkami mosiężnemi na zawiasach francuskich 2 z zamkiem angielskim mosiężnym jedne, fasowanych do szkła bez zamkow trzy, fasowanych z zamkami francuskimi y gałkami mosiężnemi 3. Na gurze do altany bez zamku jedne, pojedynczych fasowanych z zamkami francuskimi 8, ordynaryinych z zam-

kami muskaterni 3. Okien bez szkła do kitu podwoynych z szpangletami 5, małych ze szkłem nad oknem 2. Dużych podwoynych z szpangletami bez szkła 8. Zelazow do tych okien 5. Sklepik pod nim z stolowanie tarcicznym, do którego drzwi ordynaryinych na zawiasach z zaszczepkami 3 y okienek małych 3. Ten pałac y zewnątrz, y wewnątrz nie skonczony zupełnie.

2do. Officyna gościnna pruskiem wiązaniem murowana a gankami 3ma na ko lumnach 12 y dymnikami 2ma, dachowką kryta, w niey drzwi podwoynych roboty chinskiey zamkami angielskimi y gałkami mosiężnemi na zawiasach francuskich 2, fasowanych bez zamkow na zawiasach 7, pojedynczych dużych z zamkami francuskimi 2 y małych bez zamkow 2. Okien dużych podwoynych bez szkła do kitu z szpangletami 28 y małych 2. Zelazow do tych okien 12, nie dokończona zupełne wewnątrz.

3tio. Officyna kuchenna pruskiem wiązaniem w tryanguł murowana, dachowką kryta z dymnikami 7mi y kominami 9 nad dach wyprowodzonemi, w niey drzwi podwoynych fasowanych z zamkiem jedna y bez zamku na zawiasach francuskich jedne, pojedynczych z zamkami 3 y bez zamkow 8. Okien podwoynych z szkłem w kit osadzonych 2 [19] y bez szkła do kity 40. Pod tą officyną sklepow murowanych 2, do których drzwi z zamkami wnętrznemi na zawiasach 2. Niedokończona wewnątrz.

4to. Budynkow drewnianych starych 2, ieden gątami kryty, drugi dranicami kryty, w dachach poruynowane, w nich okien ordynaryinych 7. Drzwi pojedynczych na zawiasach z zamkami 4 y bez zamkow 2.

5to. Szopa słómą kryta z trzema wrotami podwoynemi na biegunach, y drzwiami pojedynczymi z zamkami wnętrznemi dwoma.

Budynki	*Horodnica*	*Łososna*	*Poniemuń*
Pałace	1 murow[70]		1 drewniane
Oficyny	16 murow/ 7 drewniane	8 murow	2 murow
Budynki	5 murow / 39	6 murow / 2 drewniane	–/ 2 drewniane
Kuznie	5 murow / 1 drewniane		
Austerye	1 murow		
Browary	3 drew[71]		
Korczmy	1 drew		
Słodownie	1 drew		
Staynie	2 murow		
Wozownie	1 murow		
Szuszarnie	1 murow		
Młyny	1 murow/1 drew	3 murow	
Tartaki		1 murow	
Folusze		1 murow	
Lodownie	1 drew		
Rayszule	1 drew		
Szopy	8 drew	6 drew	1 drew
Orgod botaniczny	1		
Figarnia	3		
Magazyny	1 drew		
Piwnice browarnie		1 drew	
Swinarniki		1 drew	
Łaznie		1 drew	

[70] Murowane.
[71] Drewniane.

References

Archival sources

Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Archiwum Kameralne, sygn. III/42, III/160, III/182, III/184, III/186, III/273.

AGAD, Archiwum Tyzenhauza, sygn. D-3/XVI, D-5/XX, D-16/XXIII, D-18, D-20/XLIV, D-25/81.

Biblioteka Czartoryskich, rkps. 715 IV.

Biblioteka Uniwersitetu Warszawskiego, Gabinet rycin, Zb.król. P.187 nr 158, 162, 164–167.

Lietuvos Vaistybes istorijos archyvas, f. 1219, ap. 1, b. 316.

Nacyjanalny Gistarychny Archiŭ Belarusi, f. 1755, vop. 1, spr. 78.

Literature

Albiniak A., *Czeski chmiel, piwo i browarstwo w Polsce przełomu lat siedmdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny" 2010, t. 6, s. 7–14.

Bohusz X., *Spominka o Antonim Tyzenhauzie dla J. U. Niemcewicza napisana przez X. Xawerego Bohusza w miesiącu wrześniu 1819*, „Tygodnik Wileński" 1820, nr 9 (161), s. 225–255.

Borowik P., *Jurydyki miasta Grodna w XV–XVIII wieku. Stanowy podział nieruchomości*, Supraśl 2005.

Dąbrowski S., *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, „Biulletyn Historii Sztuki i Kultury" 1933, nr 3, s. 134–140.

Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta, Warszawa 1999.

Galubovich V., *Pereradsojmavy sojmik Garadzienskaga paveta ŭ XVIII stagoddzi: sproba agulnaj haraktarystyki*, [w:] *Garadzienski palimpsest. 2010. Dziarzhaŭnyja struktury. XV–XX st*., red. A.F. Smalenchuk, N.U. Slizh, Minsk 2011, s. 149–175.

Garadzienskaj muzychnaj shkoly budynak, [w:] *Architektura Belarusi*, Minsk 1993, s. 166.

Gibianskij I., *Graf Antonij Tizengauz i grodnenskie korolevskie manufaktury*, Petrograd 1916.

Ivanova L.S., *Ukazatel B.Ja. Sprogisa kak istochnik po istorii reformatcionnogo dvizhenia v Belorussii i Litvie v XVI–XVIII vv.*, [w:] *Istroia knigi, istochnikovedenie i bibliotechnoe delo (sbornik nauchnych statej)*, Minsk 1984, s. 117–123.

Jadżwing, *Pałac Tyzenhauza w Grodnie*, „Głosy znad Niemna" 1918, s. 57–62.

Jaroszewicz J., *Obraz Litwy*, cz. 3, Wilno 1845.

J-ski J., *Antoni Tyzenhauz, podskarbi W. Ks. L. (kartka z dziejów Grodna)*, „Tygodnik illustrowany" 1908, nr 34, s. 680–685.

Kalnin V., *Gorodnitca – gorodskoj ansambl XVIII v*., „Stroitelstvo i arhitektura Belorussii" 1988, nr 4, s. 34–36.

Katalog rysunków z gabinetu rycin biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie. Część 2. Miejscowości różne, rysunki architektonicznie, dekoracyjne, plany, widoki z XVIII i XIX wieku, oprac. T. Sulerzyska, Warszawa 1969.

Korzon T., *Dzieje wewnętrzne Polski za Stanisława Augusta*, t. 2, Kraków–Warszawa 1897.

Kościałkowski S., *Antoni Tyzenhauz podskarbi nadworny litewski*, t. 1–2, London 1970–1971.

Kula W., *Szkice o manufakturach w Polsce XVIII wieku*, cz. 1–2, Warszwa 1956.

Kulagin A., *Dom vitce-administratora*, [w:] *Architektura Belarusi*, Minsk 1993, s. 172.

Kulagin A., *Grodzenski palac Tyzengauza*, [w:] *Architektura Belarusi*, Minsk 1993, s. 181.

Kvitnitckaja E., *Stroitelstvo Tizengauz v Grodno*, „Arhitekturnoe nastedstvo" 1958, nr 11, s. 21–42.

Liski X.e, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876.

Morozow W., *Cechy klasycyzmu w planach posiadłości królewskich ekonomii grodzieńskiej końca XVIII wieku*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991*, Warszawa 1994, s. 145–158.

Politechnika Warszawska, Pomiar Zakładu AP PW, Nr V-III-4.

Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców, t. 1, oprac. W. Zawadski, Warszawa 1963.

Silverstava S., Piatrosava A., *Garadzenskaga teatra budynak*, [w:] *Architektura Belarusi*, Minsk 1993, s. 164–165.

Slizh N., *Pierwszy Kaffenhauz w Grodnie*, [w:] *XVIII amžiaus studijos*, t. 1: *Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė XVIII amžiuje: tarp tradicijų ir naujovių: straipsnių rinkinys*, Sudarytoja R. Šmigelskytė-Stukienė, Vilnius 2014, s. 215–224.

Szved V.V, *Belaruskaja karchma – zajezdny dom dlia padarozhnikaŭ (XIV – pachatak XXst.)*, [w:] *Nowe wyzwania gospodarki turystycznej na poziomie lokalnym, regionalnym i międzynarodowym*, Białystok 2011, s. 51–69.

Szved V.V., Goscieŭ A.P., *Goradnia: apoviady z gistoryi gorada (siaredzina 16 – kanec 18 st.)*, Grodna 1997.

Szymański S., *Pałac królweski w Grodnie*, „Rocznik Białostocki", 1965, t. 6, s. 237–263.

Szymański S., *Urabanistyczno-architektonicznie formowanie się Grodna w okresie od XIV do XVIII wieku*, „Rocznik Białostocki" 1968–1969, t. 9, s. 237–263.

[Święcki T.], *Tomasza Święckiego historyczne pamiętniki znamienitych rodzin i osób dawnej Polski, przejrzał w rękopiśmie, objaśnił i uzupełnił J. Bartoszewicz*, t. 2, Warszawa 1859.

Trusow I., *Działalność Antoniego Tyzenhauza w Łosośnej*, „Rocznik Grodzieński" 2008, nr 2, s. 77–82.

Wątroba P., *Ku naprawie Rzeczypospolitej. Projekty i inicjatywy budowlane w dziedzinie architektury użyteczności publicznej*, [w:] *Stanisław August ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795*, Warszawa 2011, s. 356–363.

Wykład przywileiów szczególnych miasta JKMci seymowego Grodno do JWW kanclerowy przesw. deputacji podany [1788–1792].

Żorawska-Witkowska A., *Kapela Tyzenhauza w Grodnie*, „Muzyka" 1977, nr 2, s. 3–35.

JĘZYK I LITERATURA

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Joanna Getka
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.3

Joanna Getka
Uniwersytet Warszawski
jgetka@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5857-7257

UNICKI WARIANT CERKIEWSZCZYZNY? (NA MATERIALE WYDAŃ *ECPHONEMATY LITURGIEY GRECKIEY* Z WILNA I POCZAJOWA W XVII–XVIII WIEKU)

The Uniate variant of Church Slavonic? (Based on *Ecphonemata liturgiey greckiey* from Vilnius and Pochayiv from the 17th and 18th centuries)

Abstract

The article aims to verify the thesis about the existence of one Uniate variant of the Church Slavonic language in the Ruthenian lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. This thesis was presented in research on the Vilnius edition of *Ecphonemata Liturgiey Greckiey* from 1671 made by Ukrainian and Russian philologist – Anna Bolek.

The analysis of the phonetics of the two editions of the text *Ecphonemata Liturgiey Greckiey* (Vilnius 1671 and Poczajów 1784), issued in Latin script, leads to a different conclusion. In two dialectal areas: Belarusian and Ukrainian, there were different variants of the Church Slavonic language used in the Uniate Church that corresponded to the local pronunciation / literary tradition.

Keywords: prosta mova, Ruthenian language, 18th century, religious prints, Cyrillic printings

Uwagi wstępne

Celem niniejszego badania[1] jest weryfikacja tezy o istnieniu jednego unickiego wariantu cerkiewszczyzny na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej.

W swoich badaniach wileńskiego wydania *Ecphonemata Liturgiey Greckiey* z 1671 roku ukrainistka i rusycystka Anna Bolek[2] konstatuje, że

> zapis tekstu cerkiewnosłowiańskiego alfabetem łacińskim ukierunkowany na odtworzenie brzmienia liturgii wyjawił wyraźne cechy ukraińskie. Można zatem przypuszczać, że ten wariant cerkiewszczyzny był rozpowszechniony nie tylko na ziemiach ukraińskich, ale rozpowszechniał się na inne tereny ruskie Rzeczypospolitej. P. Ohilewicz urodzony w Mińsku i przez większość swojego życia związany z Białorusią (między innymi piastował różne godności w Byteniu i Żyrowiczach) swoje dzieło wydał w Wilnie – stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego[3].

Wnioski Bolek dotyczące jednego ponadregionalnego wariantu cerkiewszczyzny zdają się jednak nie uwzględniać wielu czynników, m.in. socjokulturowych, związanych z pochodzeniem i wykształceniem bazylianów, a także z kulturotwórczym aspektem misji bazyliańskiej, którego przejawem były utrzymywanie ścisłych związków z metropolią kijowską[4] czy działalność drukarska uwzględniająca zapotrzebowanie miejscowe. Religijna działalność zakonników, dla których priorytetem było pozyskanie jak największej liczby wiernych, wymagała ponadto zdolności komunikacyjnych, tj. zastosowania adekwatnego kodu językowego, co nadaje misji bazyliańskiej charakter lingwokulturowy.

---

[1] Artykuł powstał dzięki uzyskaniu dofinansowania z Programu wymiany osobowej studentów i naukowców w ramach współpracy bilateralnej – oferta wyjazdowa, sygn. PPN/BIL/2020/1/00004.

[2] Por. A. Bolek, *Unicki wariant cerkiewszczyzny w bazyliańskim wydaniu „Ecphonemata liturgiey greckiey" Pachomiusza Ohilewicza*, [w:] *Słowo u Słowian: wpływ języków sąsiadujących na rozwój języka ukraińskiego: studia leksykalne*, red. A. Budziak, W. Hojsak (Studia Ruthenica Cracoviensia 11), Kraków 2016, s. 61–74.

[3] Ibidem, s. 72.

[4] П. Кречун, ЧСВВ, В. Парасюк, ЧСВВ, *Святотроїцький унійний могастир і реформа 1617 року*, [w:] *На перехресті культур: Монастир і храм Пресвятої Трійці у Вільнюсі*, колективна монографія, Lwów–Wilno 2017, s. 105.

Materiałem źródłowym badań są dwie edycje tekstu *Ecphonemata Liturgiey Greckiey to iest: To co przy Liturgiey Kapłan, Dyakon, y Chor w głos tylko spiewáią: Ze Mszey S. Bazylego Wielkiego y S. Janá Chryzostoma wyięte: y ięzykiem Słowieńskim, a charakterem polskim, z nowym wykładem na ięzyk polski na przeciwnych painach położonym: do tego, z sumą rubryk teyże Liturgiey, sporządzone, y do druku podane: Tudziesz, Harmonia albo krotkie pogodzenie różnic w obrzędach między Mszą S. Rzymską a Liturgią Grecką: z Obiasnieniem obrzędow, y dołożeniem sposobu nabożnego, á pożytecznego słuchania Mszy S. tak Rzymskiey iako y Greckiey: napisane y do druku także podane*, które różni miejsce (Wilno 1671 – Poczajów 1784) oraz czas (ponad sto lat różnicy) wydania[5].

Pobieżna analiza dwóch kolejnych wydań tego samego tekstu, ze względu na różnice jakości odzwierciedlenia cech fonetycznych żywego języka ruskiego (białoruskiego i ukraińskiego), skłania do odmiennej hipotezy badawczej: podobnie jak nie można mówić o jednej tradycji piśmiennictwa ruskiego XVI–XVIII wieku na ziemiach białorusko-ukraińskich[6], tak nie można mówić o jednym unickim wariancie cerkiewszczyzny na tym wielkim i zróżnicowanym obszarze dialektalnym. Należy raczej przyjąć założenie o białoruskiej prostej mowie i ukraińskiej prostej mowie tego okresu, z których każda miała specyficzne cechy, oraz o istnieniu białoruskiego i ukraińskiego wariantu cerkiewszczyzny na ziemiach Slavia Unita, leżącej na pograniczu dwóch światów: Slavia Orientalis i Slavia Ortodoxa[7].

---

[5] P. Ohilewicz, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey to iest: To co przy Liturgiey Kapłan, Dyakon, y Chor w głos tylko śpiewają: Ze Mszey S. Bazylego Wielkiego y S. Jana Chryzostoma... Tudzież harmonia albo Krótkie Pogodzenie Różnic w Obrzędach, między Mszą S. Rzymską a Liturigą Grecką: z obiaśnieniem Obrzędów, y dołożeniem sposobu Nabożnego a pożytecznego Słuchania Mszy S. tak Rzymskiey, iako y Greckiey...*, Wilno 1671; idem, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey to iest: To co przy Liturgiey Kapłan, Dyakon, y Chor w głos tylko śpiewają: Ze Mszey S. Bazylego Wielkiego y S. Jana Chryzostoma... Tudzież harmonia albo Krótkie Pogodzenie Różnic w Obrzędach, między Mszą S. Rzymską a Liturigą Grecką: z obiaśnieniem Obrzędów, y dołożeniem sposobu Nabożnego a pożytecznego Słuchania Mszy S. tak Rzymskiey, iako y Greckiey...*, Poczajów 1784.

[6] J. Getka, *Białoruski i ukraiński wariant prostej mowy XVIII wieku czy białoruska i ukraińska prosta mowa XVIII wieku? (na materiale ruskojęzycznych teologii moralnych z Supraśla, Uniowa i Poczajowa)*, [w:] *Języki ruskie w rozwoju historycznym i kontaktach z polszczyzną*, red. L. Citko, Białystok 2018, s. 99–125.

[7] I. Skochylyas, *Slavia Unita – the Cultural and Religious Model of the Archdiocese of Kiev in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (the Discussion on Christian Heritage of the Nations*

Dodatkowo, aby odpowiedzieć na tak sformułowane pytanie badawcze, należy przyjąć dwa ważne założenia: na temat nieprzerwanego funkcjonowania kultury (i literatury) białoruskiej i ukraińskiej również w okresie uważanym za czas zastoju w rozwoju tych kultur (tj. w końcu XVII i w XVIII wieku) oraz o istnieniu w tym okresie języka pełniącego funkcję – zgodnie z dzisiejszymi kryteriami – literackiego, który występowałby w dwóch odmianach: białoruskiej i ukraińskiej. W tym ujęciu wiek XVIII nie stanowił swoistej „dziury" w rozwoju tych kultur i języków. Był zauważalny zastój spowodowany różnymi czynnikami, lecz prosta mowa XVIII wieku (zarówno jako język mówiony, jak i język piśmiennictwa) rozwijała się i stanowi jeden z etapów rozwoju języków białoruskiego i ukraińskiego.

Na podstawie druków ruskojęzycznych (w prostej mowie) – przy uwzględnieniu dialektalnej specyfiki każdego z areałów językowych – można wyodrębnić warianty białoruski i ukraiński, z których każdy rozwijał się linearnie i daje się rozpatrywać w ujęciu braudelowskiego długiego trwania. Teorię tę popierają dane językowe uzyskane na podstawie jednakowych pod względem metodologiczym analiz tekstów, powstałych w podobnym okresie na ziemiach białoruskich i ukraińskich[8]. Na podstawie analizy zabytków pod kątem występowania w nich cech ukraińskich i białoruskich (dla których konsytutywne akanie, ciekanie i dziekanie zaznaczane są rzadko) ukraiński historyk języka Viktor Mojsijenko zasugerował podział tradycji piśmienniczej na obszarze białorusko-ukraińskim – północnej, białorusko-poleskiej i południowej ukraińskiej[9].

Wersja północna, białorusko-poleska, charakteryzowała się tendencją do unifikacji (stworzenia języka nadregionalnego, który byłby zrozumiały za-

---

of Eastern Europe), [w:] *East-Central Europe in European History: Themes and Debates*, red. J. Kłoczowski, H. Łaszkiewicz, Lublin 2009, s. 243–254.

[8] J. Getka, *U progu modernizacji. Ruskojęzyczne drukarstwo bazyliańskie XVIII wieku*, Warszawa 2019; eadem, *Białoruski i ukraiński wariant prostej mowy XVIII…*, op. cit.

[9] В. Мойсієнко, *Этноязыковая принадлежность "руськой мовы" во времена Великого княжества Литовского и Речи Посполитой*, „Славяноведение" 2007, nr 5, s. 45–64; idem, *Якою мовою писані пам'ятки на північноукраїнських та білоруських землях у XV–XVII ст.?*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Wielkiego Księstwa Litewskiego. W 440. rocznicę Unii Lubelskiej*, red. S. Kawalow, M. Kojder, Lublin 2011, s. 37–44; idem, *Присутність поліської мовної складової в літературно-писемній мові ВКЛ XVI–XVII ст.*, [w:] *Новае слова ў беларусістыцы. Мовазнаўства. Матэрыялы V Міжнароднага кангрэса беларусістаў,* Кніга 32, Мінск 2012, s. 25–33.

równo dla przodków dzisiejszych Białorusinów, jak i przodków dzisiejszych Ukraińców) poprzez 1) usuwanie cech typowych dla tylko jednego języka i 2) odwoływanie się do tradycyjnego zapisu[10]. Przy uzbrojeniu czytelnika w wiedzę dotyczącą wymowy wybranych grafemów cyrylickich umożliwiało to odczytanie tekstu w sposób zgodny z artykulacją czytelnika[11].

Wersja ukraińska w tym ujęciu byłaby bardziej bezkompromisowa – pisarze już od XI wieku starali się odzwierciedlać w tekstach cechy rodzimego dialektu[12].

Teorię tę popierają nie tylko dane językowe, ale również kwestie ekstralingwistyczne. W związku z szybszym przyjęciem Unii przez diecezje dzisiejszych ziem białoruskich (już w XVII wieku) w stosunku do ziem ukraińskich (przyłączenie się do Unii diecezji przemyskiej nastąpiło dopiero pod koniec wieku – rok 1693, diecezji lwowskiej – rok 1700, łuckiej – rok 1702), prawdopodobnie uznano, że wydane w Wilnie czy Supraślu teksty powinny być tak zredagowane, by były uznane za „swoje" zarówno przez czytelnika z białoruskiego, jak i ukraińskiego obszaru dialektalnego. Nie można bowiem wykluczyć, że wobec długotrwałego braku poparcia Unii na południowo-wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej język mógł być jednym z argumentów, który ostatecznie przekonał do niej mieszkańców[13]. Dodatkowo, jak pokazują współczesne badania, wbrew temu co pisano w nauce okresu radzieckiego, bazylianie nie prowadzili działalności polonizacyjnej: byli głęboko osadzeni w realiach rodzimych[14] i ściśle związani z tradycjami i osiągnięciami prawosławnej Metropolii

---

[10] J. Getka, *Język „Nauk Parafialnych" (1794) – ukraiński wariant prostej mowy końca XVIII wieku*, Warszawa 2012; eadem, *Białoruski i ukraiński wariant prostej mowy XVIII…*, op. cit.; eadem, *U progu modernizacji…*, op. cit.

[11] Eadem, *Język „Nauk Parafialnych" (1794)…*, op. cit., s. 12, 84.

[12] J. Getka, V. Moisiienko, *Origins of the ukrainian literary language in the context of the polish hypothesis on genesis polish literary language*, „Українська полоністика" 2020, nr 17.

[13] J. Getka, *U progu modernizacji…*, op. cit., s. 11; eadem, Ruskojęzyczne wydania drukarni supraskiej o charakterze religijnym (XVIII wiek) – pominięty element w badaniach nad historią kultury białoruskiej, („Z Polskich Studiów Slawistycznych" seria 13, t. 1), Poznań 2018, s. 45–54.

[14] Я. Ісаєвич, *Основи релігійного життя і культури на Україні (до кінця XVIII ст.)*, [w:] *Belarus, Lithuania, Poland, Ukraine. The Foundations of Historical and Cultural Traditions in East Central Europe. International Conference, Rome, 28 April – 6 May 1990*, red. J. Kłoczowski, Lublin–Rome 1994, s. 170–171; D. Stepowyk, *Akademia Wileńska a kultura Białorusi i Ukrainy w XVII wieku*, [w:] *Belarus, Lithuania, Poland, Ukraine…*, op. cit., s. 79.

Kijowskiej. Świadczą o tym choćby wydawane przez nich trebniki, które wykazują podobieństwo do *Trebnika* Piotra Mohyły[15].

W efekcie, przekładając rozważania na temat języka prostego, który był odrębny dla dwóch obszarów językowych: białoruskiego i ukraińskiego, można przyjąć tezę, że również teksty w języku *sacrum* – cerkiewnosłowiańskim, niezależnie od faktu, iż były stworzone i używane w środowisku unickim, podlegały regionalizacji, analogicznie do tzw. narodowych redakcji języka cerkiewnosłowiańskiego w tradycji prawosławnej. Wydania bazyliańskich oficyn wileńskiej i supraskiej, znajdujących się w areale gwar białoruskich, powinny odzwierciedlać tradycję białoruską, wydania uniowskie i poczajowskie zaś – ukraińską.

Drukarnie bazyliańskie z Wilna, Supraśla, Poczajowa i Uniowa jako ośrodki dwóch tradycji piśmiennictwa

Analiza repertuaru wydawniczego drukarzy bazyliańskich pod względem tematyki, języka, alfabetu itd. pozwala wysnuć wniosek, że kontaktujący się na co dzień z wiernymi zakonnicy, działający na specyficznym terenie pogranicza kulturowego, znakomicie umieli się dostosować do różnorodnych potrzeb odbiorców z wieloetnicznych i wielojęzycznych ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ich drukarnie nie miały sztywnego programu wydawniczego: przede wszystkim odpowiadał on zapotrzebowaniu lokalnemu. Ponieważ wiele druków wydawanych było na zamówienie możnych[16], działalność bazylianów należy dodatkowo rozpatrywać jako odzwierciedlającą sytuację socjolingwistyczną.

W związku z silniejszym wpływami łacińskimi na północnowschodnich rubieżach dawnej RP, w Wilnie i Supraślu dominują teksty tłoczone alfabetem łacińskim, w Poczajowie, Uniowie i Lwowie zaś – książki cyrylickie[17]. Co więcej, wnioski z dokonanej już analizy ruskojęzycznych bazyliańskich wydań o charakterze religijnym z podobnego okresu z Supraśla

[15] J. Getka, «*Простая мова» в василианских требниках 18 века*, [w:] *Contributions to the 20th Annual Scientific Conference of the Association of Slavists (Polyslav)*, t. 20, red. E. Gutiérrez Rubio, E. Kislova, D. Kruk, Wiesbaden 2017, s. 74–83.

[16] J. Getka, *Polskojęzyczne druki bazyliańskie (XVIII wiek)*, Warszawa 2013, s. 19–21.

[17] Ibidem, s. 247–250

czy Wilna potwierdzają istnienie wyżej opisanej szerszej tradycji piśmiennictwa polesko-białoruskiego; teksty z południa wschodnich rubieży dawnej Rzeczypospolitej – wspomnianej tradycji ukraińskiej[18]. Szczególnie istotny w tym kontekście jest fakt, że w tradycję tę wpisują się również cechy językowe, zaznaczone w analizowanych w niniejszym artykule edycjach cerkiewnosłowiańskiej *Ecphonematy*… z Wilna i Poczajowa.

Przyjęta w artykule teza o ciągłości rozwoju ruszczyzny, której nie należy utożsamiać z jakąś jedną unicką platformą językową, wynika między innymi z analizy językowej tekstów ruskojęzycznych powstałych na obszarach dialektalnych białoruskim i ukraińskim, w których z czasem coraz śmielej są odzwierciedlane cechy współczesnych języków białoruskiego i ukraińskiego. Należy jednak zrobić zastrzeżenie, że teksty kwalifikowane jako „(staro)białoruskie" odzwierciedlają raczej opisaną wyżej tradycję białorusko-poleską.

Znakomitym przykładem, ilustrującym tradycję „(staro)białoruską", jest druk *Sobranije pripadkov kratkoje* (Supraśl 1722), uznawany powszechnie za ostatni tekst w języku starobiałoruskim[19]. Jako taki, powinien on więc spełniać uzusowe normy zapisu tego języka. Analiza zaznaczonych tekście *Sobranija*… cech fonetycznych dobrze odzwierciedla tendencje do unifikacji języka zabytku. W tekście dają się zauważyć liczne cechy, typowe dla języka białoruskiego. Są to m.in.: a) zapis litery e na miejscu oczekiwanego jać; b) przejście e > o, które w analizowanym zabytku nie występuje jednak we wszystkich pozycjach wyrazów; c) białoruskie ciekanie; d) stwardnienie [c]; e) stwardnienie [r]. Z drugiej strony, w tekście odzwierciedlone są cechy języka ukraińskiego: a) rozwój dawnego jać > i/y; b) ikanie; c) depalatalizacja [d]; d) zlanie się [i]-[y] w jeden dźwięk[20].

Co istotne, teksty reprezentujące podobną tradycję piśmienniczą wydano w Supraślu jeszcze przynajmniej dwukrotnie, a data wydania ostatniego tekstu (1788)[21], zbliżona do daty wydania poczajowskiej edycji *Ecphone-*

---

[18] J. Getka, *U progu modernizacji*…, op. cit.

[19] А. Жураўскі, *Гісторыя беларускай літаратурнай мовы*, t. 1, Мінск 1967.

[20] J. Getka, *U progu modernizacji*…, op. cit., s. 197; eadem, *Ruskojęzyczne wydania drukarni supraskiej o charakterze religijnym (XVIII wiek)*…, op. cit., s. 49.

[21] Por. *Краткое сословіе науки хрістіанскія катофическому человеку многополезное и потребное*…, Supraśl 1759; *Общих и естественных поучений христианского благочестия ч. I ко употреблению русским училищам – Naypospolitsze y naystotnieysze nauki chrześcijańsko-katolickiej religii do używania szkołom ruskim cz. I, Собраніе великого Катехїзму безъ*

maty, świadczy o tym, że 1) tradycja ta trwała ponad sto lat po wydaniu pierwszej – wileńskiej wersji tekstu (1671), 2) funkcjonowała równolegle do tradycji piśmienniczej, w której wydano edycję poczajowską (1784).

Analogicznie, teksty wydawane w Uniowie i Poczajowie w języku ruskim już od XVII wieku charakteryzują się śmiałym odzwierciedleniem cech języka ukraińskiego, takich jak: a) rozwój dawnego jać w [i], b) zbliżenie artykulacji [i] i [y], c) stwardnienie wybranych spółgłosek, d) ikanie, e) zliżenie artykulacji [y] – [u] oraz e) dane morfonologiczne[22].

W efekcie, należy jeszcze raz podkreślić, że (charakteryzująca się tendencją do oznaczania cech językowych zarówno białoruskich i ukraińskich) tradycja piśmiennicza na ziemiach białoruskich i (charakteryzująca się dążeniem do odwzorowania wymowy ukraińskiej) na ziemiach ukraińskich nie zmienia się diametralnie w perspektywie długiego trwania, co pozwala uznać przyjętą w artykule strategię porównania dwóch tekstów wydanych w ponadstuletnim odstępie za nieobarczoną błędem metodologicznym.

Zgodnie z postawioną w artykule tezą, cerkiewnosłowiański tekst z Wilna powinien, śladem cyrylickich tekstów ruskojęzycznych, odzwierciedlać unicką cerkiewnosłowiańską tradycję białoruską (białorusko-poleską), tekst z Poczajowa zaś – unicką cerkiewnosłowiańską tradycję ukraińską.

Ecphonemata Pachomiusza Ohilewicza jako źródło do badań białoruskiej i ukraińskiej tradycji piśmienniczej o charakterze religijnym w języku cerkiewnosłowiańskim w XVII–XVIII wieku

Przedmiotem analizy przeprowadzonej w ramach niniejszego opracowania są, jak wspomniano, dwa wydania: wileńskie (1671)[23] i poczajow-

---

питнаїй. Зъ доводящими словами писма святоаго. часть вторая – Krótkie zebranie Wilekiego Katechizmu. Bez pytań z Dowodzącymi Textami Pisma Świętego, część II, Supraśl 1788.

[22] J. Getka, *Rola tekstów o charakterze religijnym w poznaniu żywego języka ruskojęzycznej ludności dawnej Rzeczypospolitej (na materiale tekstu Поученїе о святыхъ тайнахъ…, Uniów 1745)*, [w:] *„Зъ зычливости ку моеи отчизне". Tom pamiątkowy dedykowany Profesorowi Mikołajowi Timoszukowi*, red. N. Barszczewska, M. Chaustowicz, Warszawa 2017, s. 97–110; eadem, *Rola tekstów o charakterze religijnym XVIII wieku w poznaniu żywego języka ruskojęzycznej ludności dawnej Rzeczypospolitej (na materiale tekstu Bohosłowija nrawouczytelnaja, Poczajów 1751)*, „Acta Polono-Ruthenica" 2019, t. 24/2, s. 69–86.

[23] P. Ohilewicz, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*..., Wilno 1671.

skie[24] tekstu *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*… przygotowanego przez Pachomiusza Ohilewicza – bazylianina, doktora teologii, urodzonego w Mińsku, związanego z bazyliańskimi klasztorami w Byteniu, Wilnie i Supraślu[25].

O przydatności tekstu cerkiewnosłowiańskiego do badań zadecydował w tym przypadku nietypowy dla tekstów w tym języku zabieg zastosowania czcionki łacińskiej. Dzięki temu wyraźnie widać, że cerkiewszczyzna uległa wpływom żywego języka, którego zapis jest zgodny z tradycją zapisu cyrylickiego dla konkretnego obszaru dialektalnego. Teksty drukowane łacinką są lepszym źródłem do badań fonetyki od tekstów cyrylickich, dają bowiem jednoznaczne świadectwo wymowy. Teksty drukowane cyrylicą natomiast – wobec wieloznaczności artykulacji wybranych grafemów na różnych obszarach dialektalnych – są pod tym względem niejednoznaczne: czytelnik mógł je artykułować wedle własnych upodobań, tj. zgodnie z własną świadomością językową.

Możliwości, jakie dawała czcionka łacińska, zauważyli najpierw bazylianie wileńscy, później zaś poczajowscy, którzy jeszcze śmielej niż ich wileńscy koledzy dostosowali język tekstu tłoczonego czcionką łacińską do wymowy własnej: w przypadku druku poczajowskiego – wyraźnie ukraińskiej[26]. Doświadczenie to (druk czcionką łacińską) niebawem przyniosło kolejne efekty w postaci dwujęzycznego druku *Kniżyca dla gospodarstwa* (Poczajów 1788). Zastosowano tu ten sam zabieg graficzny, ale dla innego kodu językowego (nie dla języka cerkiewnosłowiańskiego, ale prostej mowy – języka ukraińskiego XVIII wieku). To z kolei mogło zachęcić późniejszych drukarzy do analogicznych eksperymentów, które były realizowane już w XIX wieku (próby literackie w języku białoruskim i ukraińskim drukowane czcionką łacińską oraz związana z tym tzw. wojna abecadłowa toczona przez inteligencję na ziemiach dzisiejszej Ukrainy, która niewątpliwie stymulowała rozwój literackiego języka ukraińskiego z jednej strony, z drugiej zaś korzystnie wpływała na kształtowanie ukraińskiej tożsamości kulturowej).

Traktat *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*, reprezentujący gatunek z pogranicza literatury podręcznikowej, poradnikowej i polemicznej, służący

---

[24] P. Ohilewicz, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*..., Poczajów 1784.

[25] E. Ozorowski, *Ohilewicz (Ohilevyč) Pachomiusz*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, t. 3, red. H.E. Wyczawski OFM, Warszawa 1982, s. 241.

[26] P. Ohilewicz, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*..., Poczajów 1784.

do nauki odprawiania mszy rzymskokatolickiej i greckokatolickiej, składa się z dwóch części. W pierwszej autor prezentuje porządek obu liturgii. Dla porównania przedstawiono go w dwóch kolumnach: z lewej strony kolejne elementy liturgii katolickiej, z prawej zaś – odpowiadające im elementy unickie. Druga część dzieła *Harmonia albo Krótkie Pogodzenie Różnic w Obrzędach, między Mszą S. Rzymską a Liturgią Grecką* jest poświęcona strukturze liturgii rzymskiej i greckokatolickiej. Opisowi towarzyszy wykład *ad literam*, *albo jakoby ad literam* obrzędów mszy rzymskiej. Ukazując podobieństwa i różnice w obu liturgiach, autor stwierdza, że „te różnice na pozór tylko są, a w rzeczy nic nie różnią". Na końcu, „by czytelnik nie tylko rozum, ale i wolę miał tu czym zabawić" umieszczony jest dodatek: „Sposob Affektowny nabożnego y pożytecznego słuchania «Mszey S.... tak Rzymskiey, iako y Greckiey», w którym zamieszczone są różne modlitwy nazywane «strzelistymi»". Wydanie wileńskie z 1671 roku było drugą, rozszerzoną edycją *Ecphonematy*... W „Przedmowie do czytelnika" autor ujawnia, że pierwsze wydanie dzieła, opracowane przez bazylianów byteńskich, ukazało się w roku 1652 jako część druku *Hermenie*, „co znaczy powszechnie tłumaczenie tym, którzy [....] Mszey Greckiey, y iey obrzędów nie rozumieią, a chcieliby jakożkolwiek rozumieć co się w niey dzieje. A ponieważ podobały się były te książki wielom, ale przez lat dwadzieścia, ile w zamieszaney" (mowa zapewne o wydarzeniach wojennych z lat 1654–1667, w tym 6-letniej okupacji Wilna przez wojska moskiewskie)[27], „Oyczyznie wyginęły, iż też kazał ie sobie ponownie podać do Ręki Jaśnie Wielmożny Mecenas moy JMść. Pan Marszałek Wielki W.K.L. [Aleksander Hilary Połubiński – JG], upatrzywszy do tey usługi lichą osobę moię"[28].

Rola Ohilewicza polegała między innymi na gruntownej redakcji pierwotnego „z pomieszanym Słowieńskim Ecphonemat z polszczyzną na przemiany textem, iak w lesie […] Ecphonemata tedy, ktore same szczególne gotowe miałem, y nowo z słowieńskiego y greckiego języka odemnie przetłumaczone, rubryka mi obiasnione, y rozłożeniem textu słowieńskiego, a tłumaczenia polskiego na osobne painy, wzaiem naprzeciw sobie położone"[29].

---

[27] І. Скочиляс, *Московська окупація та василіянське відродження*, [w:] *На перехресті культур: Монастир і храм Пресвятої Трійці у Вільнюсі*, колективна монографія, Lwów–Wilno 2017, s. 107.

[28] P. Ohilewicz, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*..., Wilno 1671, Przedmowa do Czytelnika.

[29] Ibidem.

Dzieło cieszyło się, jak widać, wielką popularnością: mimo dużego nakładu zachowały się niezbyt liczne egzemplarze tekstu. Książka była parokrotnie przedrukowywana. *Bibliografia polska XV–XVII w.* wspomina np. o wydaniach z 1685 roku, w drukarni Aleksandra Schedla w Krakowie i w 1708 roku u bazylianów w Poczajowie[30]. Mimo że informacja o tym ostatnim wydaniu jest powtarzana w świecie naukowym[31], to data ta, a więc i istnienie samego wydania bazyliańskiego z 1708 roku budzą wątpliwości. Mimo argumentów przemawiających za założeniem drukarni poczajowskiej w 1618 roku, bardziej prawdopodobne jest, że pierwsza w Poczajowie była drukarnia wędrowna Trankwiliona Stawrowieckiego; zakład stacjonarny zaczął zaś działać dopiero w latach 30. XVIII wieku[32]. Proponowany do analizy porównawczej tekst poczajowski, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey, Albo tego wszystkiego, co iest przy Mszy Świętey, Kapłan, i Dyakon, y Chor w głos tylko spiewaią, Wykład Ze Mszey S. Bazylego Wielkiego y S. Jana Chryzostoma wyięte: y ięzykiem Słowieńskim, a charakterem polskim, z nowym na ięzyk polski przełożeniem dla informacji przytomnych, dawno przez OO. Bazylianów sporządzone i za pozwoleniem Starszych do druku znowu podane* (Poczajów 1784) pochodzi dopiero z końca XVIII wieku i nie jest ujęty w *Bibliografii* Estreichera. Egzemplarz dostępny jest między innymi w Bibliotece KUL w Lublinie pod sygnaturą P.XVIII.19[33].

Redaktor tekstu, Pahomiusz Ohilewicz, doktor teologii, archimandryta bazylianów w latach 1675–1679, w Kolegium Greckim w Rzymie uzyskał gruntowne przygotowanie w zakresie nie tylko dogmatyki, ale również filologii. Znany jest jako sprawny polemista, czego wyrazem jest właśnie *Ecphonemata*. Pozostawiając z boku głębsze omówienie problematyki polemicznej w tekście[34], warto skupić się na przyczynach takiej, a nie innej

---

[30] K. Estreicher, *Bibliografia polska XV–XVIII w.*, t. 20, Kraków 1909, s. 23, 302.

[31] A. Bolek, *Unicki wariant cerkiewszczyzny…*, op. cit., s. 63.

[32] J. Getka, *Polskojęzyczne druki bazyliańskie (XVIII wiek)…*, op. cit., s. 46.

[33] Bibliotekę KUL, jako jedyną lokalizację tego wydania, wskazuje m.in. Katalog Zapaski i Isajewycza, por. Я. Запаско, Я. Ісаєвіч, *Памятки книжного мистецтва, каталог стародруків виданих на Україні*, кн. 1, 2, Львів 1984, poz. 3270.

[34] P. Nowakowski, *Problematyka liturgiczna w międzywyznaniowej polemice po unii brzeskiej (1596–1720)*, Kraków 2004, s. 227–239; J. Stradomski, *Ortodoksja języka czy język ortodoksji? Argument lingwistyczny w sporze reprezentantów Kościoła łacińskiego i Cerkwi ruskiej w dobie kontrreformacji*, [w:] *Latopisy Akademii Supraskiej. Język naszej modlitwy – dawniej i dziś*, t. 3, red. U. Pawluczuk, Białystok 2012, s. 125–134.

decyzji odnośnie do języka i sposobu druku swojego tekstu przez Ohilewicza. We wstępie zauważa on, że tekst kieruje przede wszystkim do czytelników polskojęzycznych, katolików rzymskich, którzy z różnych powodów będą uczestniczyć w liturgii greckokatolickiej, co było częstą praktyką[35]:

> Najprzód tedy opomnisz się choć na pierwsze zaraz wejrzenie nie masz o co. Czemu ia pisząc o rzeczach y Obrzędach Greckich, zażywam słów łacinnikom tylko iako ty mówisz w Polskim Języku służących: iakie są Kościół, Msza, Kapłan, Biskup, ec. pominąwszy Ruskie albo Greckie nazwiska: Cerkwie, Liturgiey, Prezbytera, Episkopa ec. Odpowiadam: bo piszę Polakom y po Polsku[36].

Odnotowuje przy tym aktualny stan ruszczyzny, która – zwłaszcza na białorusko-litewskich ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego – była wypierana przez polszczyznę, będącą w świadomości pisarzy tego okresu językiem o wyższym prestiżu:

> Zaczym ia Cię pytam. Czemu gdy mówisz po Polsku nazywasz Zbawiciela Zbawicielem, a nie Spasem, Krzyż – Krzyżem, a nie Krestem...? Że owszem tych samych słów Polskich już zażywasz w Języku Ruskim, maiąc za ozdobę ięzyka Ruskiego pogładzić go Polskim jakim słowem[37].

O ile ruszczyzna była językiem o coraz niższym prestiżu, to cerkiewnosłowiański język liturgiczny i cyrylica stały się z biegiem czasu niezrozumiałe nie tylko dla parafian, ale także duchowieństwa. Sytuacja była na tyle poważna, że niezbędne było wydawanie słowników. Redaktorzy wydanego w Supraślu w roku 1722 *Leksykonu* stwierdzili, że tylko co setny duchowny rozumie, co czyta!: „ако сотный Іерей едва Славенскїй разумѣеть, невѣдяй что чтеть, въ Б(ж)ествe(н)ной Службѣ, съ погибелїю своея”[38].

Być może te czynniki skłoniły Ohilewicza do podjęcia decyzji niemal „obrazoburczej” – nieprzekładalną cerkiewszczyznę z immanentnie przy-

---

[35] Por. H. Dylągowa, *Dzieje unii brzeskiej (1596–1918)*, Warszawa–Olsztyn 1996, s. 33.

[36] P. Ohilewicz, *Ecphonemata Liturgiey Greckiey*..., Wilno 1671, Przedmowa do Czytelnika.

[37] Ibidem.

[38] *Лѣ̑ѝконъ сирѣчъ словесникъ славенскїй, имѣющъ в себѣ словеса первѣе Славенскія, Азбучныя, посе(м)же Польскія*, Supraśl 1722, Przedmowa do czytelnika, por. też Z. Jaroszewicz-Pieresławcew, *Druki cyrylickie z oficyn Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVIII wieku*, Olsztyn 2003, s. 191.

pisaną do niej cyrylicą transliteruje on na łacinkę, czcionkę rytu rzymskiego. Jest bowiem oczywiste, że czcionki – łacińska / cyrylicka pełniły identyfikacyjną funkcję symboliczną, co również podkreśla w swojej analizie języka *Ecphonematy*… 1761 Anna Bolek[39]. Decyzja ta nie może nie zostać skomentowana inaczej niż jako wybór kulturowy: jednoznaczna deklaracja unickiej jedności z Rzymem. Wybór alfabetu dla zapisu „ięzyka słowieńskiego" Ohilewicz pozostawia jednak bez komentarza. Co istotne dla badań filologicznych, Ohilewicz wybiera łacinkę typu polskiego, która jednoznacznie oddaje wartość artykulacyjną głosek.

Dwa warianty cerkiewszczyzny w wydaniach *Ecphonematy*… 1671 i 1784

Analizie podlegają teksty w języku cerkiewnosłowiańskim, nie dziwi więc fakt, że odzwierciedlają one typowe elementy fonetyki tego języka (brak pełnogłosu, realizacja dawnego *dj jako žd, *kt' jako scz [1671] i szcz [1784][40], *tj jako scz [1671] i szcz [1784], nagłosowe je-)[41].

Dodatkowo, w obu wydaniach cerkiewszczyzna jest „skażona" cechami żywej wymowy. Odzwierciedlają więc one (na tyle, na ile jest to możliwe w ramach odrębnego systemu) wybrane zjawiska żywego języka. Konsekwentnie i niezmiennie oznaczone są te cechy fonetyki białoruskiej i ukraińskiej, które są wspólne dla obu języków.

Oba teksty jednoznacznie odzwierciedlają więc rozróżnienie krtaniowego spirantu dźwięcznego [γ] i wybuchowego [g]: ot hniwa (1671: 2v; 1784: 4v), błahodatiiu (1671: 4v), błahodatyiu (1784: 7v), Boh (1671: 6v), (1784: 11v), hrichow (1671: 7v; 1784: 13v), wsehda (1671: 10v; 1784: 17v), hłahowszaho (1671: 14v; 1784: 23v), Błahodat (1671: 14v; 1784: 23v), Hławy (1671: 17v; 1784: 30v), błahosłowen hradyy (1671: 18v; 1784: 32v).

Podobnie zarówno pierwsze, jak i drugie wydanie *Ecphonematy*… konsekwentnie odzwierciedla stwardnienie spółgłosek [ž], [č], [š]: ostawlenia hrichom y prehriszeniom naszym (1671: 17v), ostawłenyia hrichow

[39] A. Bolek, *Unicki wariant cerkiewszczyzny* …, op. cit., s. 66.

[40] Przy opisie przykładów z tekstów cyfry w nawiasach oznaczają kolejno rok wydania edycji i – po dwukropku – numer strony, z której został zaczerpnięty przykład.

[41] Ibidem, s. 69.

i prehriszenyy naszych (1784: 29v), błażyti (1671: 15v), błażyty (1784: 26v), o dawszych nam miłostyniu, y o zapowidawszych nam nedostoynym molitisia o nich (1671: 8v), Hospody Wsederżytelu (1671: 7v; 1784: 12V). Twarda jest również wymowa [šž]: a także molimsja o predstojasczych ludech, y czaiusczych (1671: 7v; 1784: 14v), molimsja o vsich służasczych i posłużywszych wo Swiatiy Obiteli sey (1671: 7v), pisń prynasiasczy (1671: 11v), piśń przypiwajuszczy (1784: 17v).

Co więcej, widoczna jest tendencja do usuwania miękkości [ž], [č], [š], tam gdzie nie zaznaczono jej w wydaniu z 1671 roku: pospisziti (1671: 7v) > pośpiszyty (1784: 13v). Nie dotyczy to zakończeń z dawnym ѣ: o wsem prytczi (1671: 1v; 1784: 3v), co odpowiada danym morfonologii ukraińskiej.

Wbrew twierdzeniom badaczy tekstu *Ecphonematy*… z 1671 roku[42], zaznaczonych w nim wpływów językowych nie można uznać za jednoznacznie ukraińskie. Należy je raczej umieścić w ramach opisanej wyżej tradycji polesko-białoruskiej. Za ukraiński można natomiast uznać tekst z Poczajowa, przeredagowany w kierunku lepszego odzwierciedlenia fonetyki tego języka.

Charakterystyczną cechą różnicującą białoruski i ukraiński obszar dialektalny jest między innymi twardość i miękkość wybranych głosek, co jest związane z odzwierciedleniem ukraińskiego procesu zlania się głosek [i] – [y] w jeden dźwięk. O ile więc wydanie wileńskie – zgodnie z wymową białoruską – nie odzwierciedla tego procesu, to w wydaniu poczajowskim jego obecność stanowi w zasadzie normę. Najbardziej jaskrawym w tym kontekście przykładem, wynikającym z różnorodności zapisów wydania wileńskiego i poczajowskiego, jest zapisanie grafemu *y* na początku wyrazu: imeni (1671: 3v), ale: ymeny (1784: 5v), ispowidatisia Hospodarewi (1671: 3v), ale: yspowidatysia Hospodarewy (1784: 5v).

Tego typu zapisy widoczne są również w zakończeniach bezokoliczników: -ti z wydania wileńskiego ma swój odpowiednik w postaci -ty w edycji poczajowskiej. O ile więc końcówka -ti reprezentować może wspólną białorusko-ukraińską tradycję piśmienniczą[43], to oznaczenie stwardnienia [t] w edycji poczajowskiej ma jednoznacznie ukraiński charakter: błahosłowiti (1671: 6v), ale: błahosłowyty (1784: 11v), błażyti (1671: 15v), ale: błażyty (1784: 26v), hłahołati (1671: 17v), ale: hłahołaty (1784: 30v), piti (1671: 3v), ale: pity

[42] A. Bolek, *Unicki wariant cerkiewszczyzny*…, op. cit.

[43] У. Аніченка, *Беларуска-ўкраінскія пісьмова-моўныя сувязі*, Мінск 1969, s. 22.

(1784: 5v), pokoriti (1671: 1v), ale: pokoryty (1784: 3v), posobiti (1671: 1v), ale: posobyty (1784: 3v).

Proces spłynięcia [i] – [y] w języku ukraińskim doprowadził w efekcie do całkowitego stwardnienia głosek [b], [d], [k], [l], [m], [n], [p], [s], [t], [v] i w innych pozycjach. Wyraźnie jest to widoczne dzięki użyciu dwóch różnych liter alfabetu łacińskiego: *l* i *ł*, por.: Alliluja (1671: 5v × 7), Ałłyłuia (1784: 9) × 6), wselennuiu (1671: 4v), ale: wsełennuiu (1784: 7v). Zapisy w wydaniu wileńskim, sugerujące miękką wymowę tych głosek, jak w języku białoruskim, są w edycji poczajowskiej zamieniane na zapisy ukazujące ich twardość:

[b'] – [b]: ot skorbi (1671: 2v; 12v; 16v), ale: ot skorby (1784: 4v; 19v; 28v), posobiti (1671: 1v), ale: posobyty (1784: 3v), sposobi nas (1671: 17v), ale: sposoby nas (1784: 30v);

[d'] – [d]: budi imia Hospodne (1671: 22v), ale: budy imia Hospodne (1784: 38v), Hospodi pomiłuy (1671: 6v; 7v; 10v; 15v), Hospody pomyłuy (1784: 11v; 13v; 17v; 26v), iedin (1671: 4v, 18v), ale: iedyn (1784: 7v, 31v), predadim (1671: 2v, 3v, 4v, 12v), ale: predadym (1784: 4v, 6v, 7v, 21v), pryidite (1671: 5v), ale: pryidyte (1784: 9v), soiedinit (1671: 9v), soiedynyt (1784: 15v), utwerdi (1671: 4v), utwerdy (1784: 7v). Redaktorzy wydania wileńskiego nie zdecydowali się na odzwierciedlenie białoruskiego dziekania, co – poza faktem nadmiernej ingerencji w tekst cerkiewnosłowiański – może mieć przyczyny nie tylko w braku tradycji odzwierciedlania tego zjawiska w ogóle, ale również, wobec zastosowania czcionki łacińskiej, obawy przed polską wymową dwuznaku dz. Białoruski dźwięk zapisany współcześnie jako дз charakteryzuje się bardziej miękką niż polska wymową. Zapewne tak też wyglądała ona i w XVII oraz XVIII wieku;

[k'] – [k]: Proroki (1671: 14v), ale: Proroky (1784: 23v), i wowiki wikom (1671: 1v; 2v; 3v × 2; 4v; 5v × 2; 6v; 8v; 10v × 3; 11v; 13v; 16v; 17v; 18v; 20v × 2; 21v), ale: i wo wiky wikow (1784: 2v; 5v × 2; 6v; 7v; 9v; 10v; 11v; 14v; 15v; 16v; 17v; 18v; 21v; 27v; 30v; 31v; 34v; 35v × 2), paki y paki (1671: 3v; 4v), ale: paky i paky (1784: 6v; 7v);

[l'] – [l]/[ł]: ostawlenia hrichom (1671: 12v, 17v), ale: ostawłenyia hrichom (1784: 20v, 29v), pomiszlenia (1784: 7v), ale: pomyszłenyia (1784: 12v), Jelici (1671: 10v), Jełycy (1784: 16v), molimsia (1671: 8v), ale: mołymsia (1784: 13v), molitwami (1671: 3v) × 3, ale: mołytwamy (1784: 5v), × 3, (1784: 38v; 1671: 22v), na zemli (1671: 17v), na zemły (1784: 30v), pomolimsia (1671: 1v × 6; 2v; 9v 12v; 16v), pomołymsia (1784: 2v × 3; 3v

× 4; 4v; 19v; 28v), lice ieho (1671: 5v), łyce ieho (1784: 9v), welikaho Boha (1671: 16v), wełykaho Boha (1784: 27v);

[m'] – [m]: Anheła mirna (1671: 12v; 16v), ale: Anheła myrna (1784: 20v; 29v), Hospodi pomiłuy (1671: 6v), ale: Hospody pomyłuy (1784: 11v), mira miru (1671: 12v), ale: myra myru (1784: 20v), pomiłuj (1671: 2v; 3v; 4v; 6v; 7v, × 2); (1671: 9v; 10v, × 2; 12v; 16v; 20v), ale: pomyłuy (1784: 4v; 6v; 7v; 11v; 13v × 2 (1784: 15v, 16v, 17v, 19v, 28v, 35v), pomiłujet (1671: 22v), ale: pomyłuiet (1784: 38v), sami sebe y druh druha (1671: 4v), ale: samy sebe i druh druha (1784: 7v), so wsimi Swiatymi (1671: 4v; 16v), ale: so wsimy Swiatymy (1784: 7v; 27v), szczedrotami (1671: 13v), ale: szczedrotamy (1784: 21v), wsehda chranimi (1671: 10v), ale: wsehda chranymy (1784: 17v), za wy łomimoie (1671: 14v), ale: za wy łomymoie (1784: 25v);

[n'] – [n]: chranitela (1671: 16v), ale: chranytela (1784: 29v), ispołnim (1671: 11v), ale: ispołnym (1784: 19v), Ohłaszennyi hławy wasza Hospodarewi prekłonite (1671: 9v), ale: Ohłaszennyi hławy wasza Hospodarewy prykłonyte (1784: 15v), prekłonite (1671: 17v), ale: prekłonyte (1784: 30v), sochrani (1671: 3v; 4v; 9v; 10v, × 2; 12v; 16v; 20v), ale: sochrany (1784: 6v; 7v; 15v; 16v; 17v; 19v; 28v; 35v);

[p'] – [p]: piyte (1671: 14v), ale: pyyte (1784: 25v), ale: zastupi (1671: 2v; 3v; 4v; 9v; 10v, × 2; 12v; 16v; 20v), zastupy (1784: 4v; 6v; 7v; 15v; 16v; 17v; 19v; 28v; 35v);

[s'] – [s]: iże iesi (1671: 17v), ale: iże iesy (1784: 30v), ohłasit (1671: 9v), ale: ohłasyt (1784: 15v), prosim (1671: 12v; 16v; 17v), ale: prosym (1784: 19v, × 3; 28v; 29v), spasi (1671: 2v; 3v × 2 4v × 2; 5v, × 3; 9v; 10v; 10v; 12v; 16v; 20v), ale: spasy (1784: 4v × 2; 6v × 2; 7v; 15v; 16v; 17v; 19v; 28v; 35v);

[t'] – [t]: O Obiteli (1671: 2v), O Obyteły (1784: 3v), błahodatiiu (1671: 4v, 9v) ale: błahodatyiu (1784: 7v, 15v), miłosti (1671: 12v; 16v), ale: myłosty (1784: 20v; 27v; 29v). Redaktorzy wydania wileńskiego, być może ze względu na zachowawczość w stosunku do tekstu cyrylickiego nie zdecydowali się odzwierciedlić białoruskiego ciekania;

[w'] – [w]: wopłositisia (1671: 4v), ale: wopłosytysia (1784: 7v), błahosłowiti (1671: 6v × 2), ale: błahosłowyty (1784: 11v × 2; 1784: 33v), I Duchowi Twoiemu (1671: 13v, 17v), ale: I Duchowy Twoiemu (1784: 21v, 30v), ispowidatisia Hospodarewi (1671: 3v), ale: yspowidatysia Hospodarewy (1784: 5v), izbawi (1671: 17v), ale: izbawy (1784: 30v), pomolitesia

Hospodarewi (1671: 9v), ale: pomołytesia Hospodarewy (1784: 14v), swidania (1671: 4v), ale: swydania (1784: 7v).

Osobno warto się przyjrzeć realizacji zapisów głosek [c] i [r]. W wydaniu wileńskim, zapewne ze względu na wskazaną już zachowawczość redaktorów, występują połączenia literowe ri, oddające połączenia głoskowe, typowe dla cerkiewzczyzny. W edycji poczajowskiej z kolei można już odnaleźć zapisy odzwierciedlające twardość głoski w tych pozycjach, w których jest to zgodne z normą ukraińszczyzny: pokoriti (1671: 1v), ale: pokoryty (1784: 3v), predwarim lice ieho (1671: 5v), ale: predwarym łyce ieho (1784: 9v), błahodarim (1671: 15v), ale: błahodarym (1784: 26v),

Sytuacja odwrotna ma miejsce w przypadku zapisu głoski [c]. Zapis wileński: Jelici (1671: 10v), wobec późniejszego: Jełycy (1784: 16v), tylko pozornie odzwierciedla miękkość głoski. Zgodnie z normą cerkiewnosłowiańską wyraz ma postać: *елицы*, zapis wileński można więc – jeśli nie jest to zwykły błąd – uznać za hiperpoprawny. Trudno to jednak zweryfikować wobec braku innych przykładów.

Dodatkowo redaktorzy wydania poczajowskiego odzwierciedlili typową dla języka ukraińskiego miękkość głosek poprzez zastosowanie znaku diakrytycznego nad n, s: Amin (1671: 4v, 6v; 8v; 10v × 2; 20v; 21v), Amiń (1784: 7v; 11v; 13v; 15v; 17v; 35v; 37v), iscilenie duszy i tiła (1671: 19v), iściłenyie duszy i tiła (1784: 33v), miłost (1671: 3v; 14v), myłośt (1784: 5v; 23v), pospisziti (1671: 7v), pośpiszyty (1784: 13v), premudrost (1671: 10v), premudrośt (1784: 16v), Preswiataia Bohorodyce (1671: 22v), Preświataia Bohorodyce (1784: 39v), wo tretij den popisaniom (1671: 13v), w tretyy deń po pysanyiem (1784: 22v).

O ile oznaczenie twardości / miękkości wybranych czy oznaczenie bądź nie procesu spłynięcia [i] – [y] w jeden dźwięk można uznać za uzasadniające klasyfikację tekstów do tradycji białoruskiej bądź ukraińskiej, to konsekwentne w obu tych wydaniach oznaczenie [i] w miejscu dawnego jać poprzez zapisy z grafemem *i* nastręcza pewien problem interpretacyjny. Taka realizacja dawnego jać jest jednym z najbardziej typowych elementów wokalizmu ukraińskiego. Formy te są szeroko rozpowszechnione w tematach: czełowikolubec (1784: 39v; 1671: 22v), Diwu Mariju (1784: 3v; 6v; 12v; 20v), otwita (1784: 20v; 1671: 12v), hrichow (1784: 13v; 23v, 25v; 1671: 7v; 14v), hrisznych spasti (1671: 19v), hrisznych spasty (1784: 33v), iscilenie duszy i tiła (1671: 19v), iściłenyie duszy i tiła (1784: 33v), ot bidy (1784: 19v), (1671: 12v), ot hniwa (1784: 4v, 19v; 28v; 1671: 2v; 12v; 16v),

so wiroiu (1671: 1v; 1784: 2v), so wsimi wami (1671: 15v), so wsimy wamy (1784: 27v), tiło (1671: 14v; 16v, 19v; 1784: 25v; 33v), wiry (1671: 17v; 1784: 29v) oraz w końcówkach imiennych części mowy: Mir wsim (1671: 13v; 17v), Myr wsim (1784: 21v; 30v), o miri (1671: 1v × 2), o myri (1784: 2v × 2), O Chrami (1671: 1v; 11v; 1784: 2v; 19v), pod nozi (1671: 1v; 1784: 3v). Nie są to w żadnym stopniu formy typowe dla języka białoruskiego, jednak były one typowe dla bazyliańskich ruskojęzycznych druków supraskich (opisywany wyżej białorusko-poleski typ piśmiennictwa)[44].

5. Wnioski

Próbując ustalić przyczyny odmiennych zapisów w dwóch wydanych w drukarniach bazyliańskich w różnym miejscu i czasie edycji *Ecphonematy*… (Wilno 1671 i Poczajów 1784) można sformułować następujące wnioski:

1) Cechy żywego języka przodków Białorusinów i Ukraińców przenikały do języka cerkiewnosłowiańskiego, co znajduje jaskrawe odzwierciedlenie na poziomie fonetyki w wydaniach drukowanych czcionką łacińską, jednoznacznie sugerujących artykulację wybranych głosek.

2) Na obszarze dialektalnym białorusko-ukraińskim nie istniał jeden unicki „kanon" zapisu (a tym bardziej artykulacji) tekstów cerkiewnosłowiańskich. Na południu tego obszaru, to jest w strefie gwar ukraińskich, nasilają się zapisy odzwierciedlające cechy tego języka. Na północy zaś odzwierciedlenie cech żywego języka jest bardziej zachowawcze, do cerkiewszczyzny przenikają tylko te cechy, które są wspólne dla języków białoruskiego i ukraińskiego. Unikano natomiast oznaczania cech stricte białoruskich. Przyczyn tej sytuacji może być kilka:

a) polityczno- i lingwokulturowe – dążenie do pozyskania wiernych z unickich diecezji południowych, które przystąpiły do unii później i związane z tym dążenie do stworzenia przez bazylianów wileńskich swoistego białorusko-ukraińskiego *koine*, tak by teksty były przyjmowane jako zrozumiałe na całym obszarze białorusko-ukraińskim,

---

[44] А. Жураўскі, *Гісторыя беларускай літаратурнай мовы*…, op. cit.; J. Getka, *U progu modernizacji*…, op. cit.; eadem, *Białoruski i ukraiński wariant prostej mowy XVIII*…, op. cit.

b) socjokulturowe – związane z edukacją i pochodzeniem bazylianów, którzy czerpali z doświadczeń Kościoła prawosławnego Metropolii Kijowskiej po reformach Piotra Mohyły,

c) kulturowe – związane z rolą Metropolii Kijowskiej w życiu duchowym bazylianów,

d) lingwistyczne – dialektalne: kolejne wydania *Ecphonematy* uzupełniałyby w tym ujęciu informacje na temat dwów tradycji piśmienniczych w diachronii: białorusko-poleskiej i południowej – ukraińskej.

W efekcie słuszny wydaje się wniosek, że tak jak nie można mówić o jednej bardziej lub mniej spójnej tradycji piśmiennictwa ruskiego (prostej mowie) na obszarze białorusko-ukraińskim, tak i nie należy mówić o jednej tradycji piśmiennictwa cerkiewnosłowiańskiego na obszarach białoruskim i ukraińskim. Co więcej, piśmiennictwo cerkiewnosłowiańskie może stanowić punkt odniesienia w badaniach nad prostą mową czy ściślej – jej terytorialnych wariantów.

References

Anìčenka U., *Belaruska-ŭkraìnskìâ pìs'mova-moŭnyâ suvâzì*, Mìnsk 1969.

Bolek A., *Unicki wariant cerkiewszczyzny w bazyliańskim wydaniu „Ecphonemata liturgiey greckiey" Pachomiusza Ohilewicza*, [w:] *Słowo u Słowian: wpływ języków sąsiadujących na rozwój języka ukraińskiego: studia leksykalne*, red. A. Budziak, W. Hojsak (Studia Ruthenica Cracoviensia 11), Kraków 2016, s. 61–74.

Dylągowa H., *Dzieje unii brzeskiej (1596–1918)*, Warszawa–Olsztyn 1996.

Estreicher K., *Bibliografia polska XV–XVIII w.*, t. 20, Kraków 1909.

Getka J., *Białoruski i ukraiński wariant prostej mowy XVIII wieku czy białoruska i ukraińska prosta mowa XVIII wieku? (na materiale ruskojęzycznych teologii moralnych z Supraśla, Uniowa i Poczajowa)*, [w:] *Języki ruskie w rozwoju historycznym i kontaktach z polszczyzną*, red. L. Citko, Białystok 2018, s. 99–125.

Getka J., *Język „Nauk Parafialnych" (1794) – ukraiński wariant prostej mowy końca XVIII wieku*, Warszawa 2012.

Getka J., *Polskojęzyczne druki bazyliańskie (XVIII wiek)*, Warszawa 2013.

Getka J., *«Простая мова» в василианских требниках 18 века*, [w:] *Contributions to the 20th Annual Scientific Conference of the Association of Slavists (Polyslav)*, vol. 20, red. E. Gutiérrez Rubio, E. Kislova, D. Kruk, Wiesbaden 2017, s. 74–83.

Getka J., *Rola tekstów o charakterze religijnym XVIII wieku w poznaniu żywego języka ruskojęzycznej ludności dawnej Rzeczypospolitej (na materiale tekstu Bohosłowija nrawouczytelnaja, Poczajów 1751)*, „Acta Polono-Ruthenica" 2019, t. 24/2, s. 69–86.

Getka J., *Rola tekstów o charakterze religijnym w poznaniu żywego języka ruskojęzycznej ludności dawnej Rzeczypospolitej (na materiale tekstu Поученїе о святыхъ тайнахъ…, Uniów 1745)*, [w:] *„Зъ зычливости ку моеи отчизне". Tom pamiątkowy dedykowany Profesorowi Mikołajowi Timoszukowi*, red. N. Barszczewska, M. Chaustowicz, Warszawa 2017, s. 97–110.

Getka J., *Ruskojęzyczne wydania drukarni supraskiej o charakterze religijnym (XVIII wiek) – pominięty element w badaniach nad historią kultury białoruskiej*, („Z Polskich Studiów Slawistycznych", seria 13, t. 1), Poznań 2018, s. 45–54.

Getka J., *U progu modernizacji. Ruskojęzyczne drukarstwo bazyliańskie XVIII wieku*, Lublin–Warszawa 2019.

Getka J., Moisiienko V., *Origins of the ukrainian literary language in the context of the polish hypothesis on genesis polish literary language*, „Українська полоністика" 2020, nr 17.

Ìsaêvič Â., *Osnovi relìgìjnogo žittâ ì kul'turi na Ukraïnì (do kìncâ XVIII st.)*, [w:] *Belarus, Lithuania, Poland, Ukraine. The Foundations of Historical and Cultural Traditions in East Central Europe. International Conference, Rome, 28 April – 6 May 1990*, red. J. Kłoczowski, Lublin–Rome 1994, s. 155–174.

Jaroszewicz-Pieresławcew Z., *Druki cyrylickie z oficyn Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVIII wieku*, Olsztyn 2003.

Kratkoe soslovìe nauki hrìstìanskìâ katofičeskomu čeloveku mnogopoleznoe i potrebnoe…, Supraśl 1759.

Krečun P., ČSVV; Parasûk V., ČSVV, *Svâtotroïc'kij unìjnij mogastir ì reforma 1617 roku*, [w:] *Na perehrestì kul'tur: Monastir ì hram Presvâtoï Trìjcì u Vìl'nûsì, kolektivna monografiâ*, Lwów–Wilno 2017, s. 92–105.

Lęẑikon' siréč' slovesnik' slavenskìj, iměûŝ' v sebě slovesa pervěe Slavenskìâ, Azbučnyâ, pose(m)že Pol'ski, Supraśl 1722.

Mojsìênko V., *Âkoû movoû pisanì pam'âtki na pìvnìčnoukraïns'kih ta bìlorus'kih zemlâh u XV–XVII st.?*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Wielkiego Księstwa Litewskiego. W 440. rocznicę Unii Lubelskiej*, red. S. Kawalow, M. Kojder, Lublin 2011, s. 37–44.

Mojsìênko V., *Ètnoâzykovaâ prinadležnost' "rus'koj movy" vo vremena Velikogo knâžestva Litovskogo i i Reči Pospolitoj*, „Slavânovedenie" 2007, nr 5, s. 45–64.

Mojsìênko V., *Prisutnìst' polìs'koï movnoï skladovoï v lìteraturno-pisemnìj movì VKL XVÌ–XVII st.*, [w:] *Novae slova – belarusìstycy. Movaznaŭstva. Matèryâly V Mìžnarodnaga kangrèsa belarusìsta'*, knìga 32, Minsk 2012, s. 25–33.

Nowakowski P., *Problematyka liturgiczna w międzywyznaniowej polemice po unii brzeskiej (1596–1720)*, Kraków 2004.

Obŝih i estestvennyh poučenij hristianskogo blagočestiâ č. I ko upotrebleniû russkim učilìŝam – Naypospolitsze y naystotnieysze nauki chrześcijańsko-katolickiej religii do używania szkołom ruskim cz. I, Supraśl 1788.

Ohilewicz P., *Ecphonemata Liturgiey Greckiey to iest: To co przy Liturgiey Kapłan, Dyakon, y Chor w głos tylko śpiewają: Ze Mszey S. Bazylego Wielkiego y S. Jana Chryzostoma... Tudzież harmonia albo Krótkie Pogodzenie Różnic w Obrzędach, między Mszą S. Rzymską a Liturigą Grecką: z obiaśnieniem Obrzędów, y dołożeniem sposobu Nabożnego a pożytecznego Słuchania Mszy S. tak Rzymskiey, iako y Greckiey...*, Wilno 1671.

Ohilewicz P., *Ecphonemata Liturgiey Greckiey to iest: To co przy Liturgiey Kapłan, Dyakon, y Chor w głos tylko śpiewają: Ze Mszey S. Bazylego Wielkiego y S. Jana Chryzostoma... Tudzież harmonia albo Krótkie Pogodzenie Różnic w Obrzędach, między Mszą S. Rzymską a Liturigą Grecką: z obiaśnieniem Obrzędów, y dołożeniem sposobu Nabożnego a pożytecznego Słuchania Mszy S. tak Rzymskiey, iako y Greckiey...*, Poczajów 1784.

Ozorowski E., *Ohilewicz (Ohilevyč) Pachomiusz*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, t. 3, red. H.E. Wyczawski OFM, Warszawa 1982, s. 241.

Skočilâs Ì., *Moskovs'ka okupacìâ ta vasilìâns'ke vìdrodžennâ*, [w:] *На перехресті культур: Монастир і храм Пресвятої Трійці у Вільнюсі, колективна монографія*, Lwów–Wilno 2017, s. 106–130.

Skochylyas I., *Slavia Unita – the Cultural and Religious Model of the Archdiocese of Kiev in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (the Discussion on Christian Heritage of the Nations of Eastern Europe)*, [w:] *East-Central Europe in European History: Themes and Debates*, red. J. Kłoczowski, H. Łaszkiewicz, Lublin 2009, s. 243–254.

Sobranïe prypadkov' kratkoe i duh[o]vnym' osobam'..., Supraśl 1722.

Sobranïe velikogo Katehïzmu bez' pitnaïj. Z' dovodâsìmi slovami pisma svâtoago. Čast' vtoraâ – Krótkie zebranie Wilekiego Katechizmu. Bez pytań z Dowodzącymi Textami Pisma Świętego, część II, Supraśl 1788.

Stepowyk D., *Akademia Wileńska a kultura Białorusi i Ukrainy w XVII wieku*, [w:] *Belarus, Lithuania, Poland, Ukraine. The Foundations of Historical and Cultural Traditions in East Central Europe. International Conference, Rome, 28 April – 6 May 1990*, red. J. Kłoczowski, Lublin–Rome 1994, s. 78–86.

Stradomski J., *Ortodoksja języka czy język ortodoksji? Argument lingwistyczny w sporze reprezentantów Kościoła łacińskiego i Cerkwi ruskiej w dobie kontrreformacji*, [w:] *Latopisy Akademii Supraskiej. Język naszej modlitwy – dawniej i dziś*, t. 3, red. U. Pawluczuk, Białystok 2012, s. 125–134.

Zapasko Â., Ìsaêvìč Â., *Pamâtki knižnogo mistectva, katalog starodrukìv vidanih na Ukraïnì*, kn. 1, 2, L'vìv 1984.

Žuraŭskì A., *Gìstoryâ belaruskaj lìtaraturnaj movy*, t. 1, Mìnsk 1967.

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Beata Kubok
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.4

Beata Kubok
Uniwersytet Warszawski
b.kubokova@uw.edu.pl
ORCID:0000-0003-3608-8860

MOTYL I LEOPARD. MOTYWY TRANSGRESJI ANIMALISTYCZNYCH W TWÓRCZOŚCI TOYEN (MARII ČERMÍNOVEJ)

Butterfly and leopard. Motifs of animalistic transgressions in Toyen's work (Marie Čermínová)

Abstract

The work of Toyen, a Czech-French surrealist painter, was a bridge between different cultures and worlds – dreamed up (unreal) and social, as well as natural – animal. The article will primarily concern the latter world, in which the enigmatic, no less metaphysical than religious revelations, nature accompanies man, penetrating his existence, blending into his body and psyche, and forcing homo sapiens to abandon logic, beliefs, and conventions in favour of internal transgressions. The article will also signal a broader culture-forming context and the social melting pot in which the artist moves in. It is mainly about three of Toyen's friends – Jindřich Štyrský, Karel Teige and Jindřich Heisler. Together with them, she created an unusual poetically visual world with fluid boundaries in which we can (un)safely immerse ourselves.

Keywords: Czech surrealism, transgression, Karel Teige, Jindřich Štyrský, Jindřich Heisler

Międzynarodowa wystawa w Hamburgu[1] została poświęcona, jak podkreślają kuratorzy wystawy, samemu „sercu" surrealistów. Była nim czesko-francuska malarka, Marie Čermínová (1902–1980), znana jako Toyen, anarchistka, poetka, surrealistka, krótko ostrzyżona, ubierająca się w przedwojennej Pradze w męskie ubrania, a w czasie wojny ukrywająca w wannie swojej kawalerki na praskim Žižkowie innego znakomitego artystę żydowskiego pochodzenia – Jindřicha Heislera.

W nieustannej negocjacji programów artystycznych, płci i stylów życia oraz negacji (reżymów totalitarnych, „czeskiej dulszczyzny", sztuki mimetycznej oraz konformizmu artystycznego) jej twórczość stanowiła pomost między różnymi kulturami i światami – wyśnionym (odrealnionym) oraz społecznym, a także naturalnym – zwierzęcym.

Artykuł dotyczyć będzie przede wszystkim tego ostatniego świata, w którym natura od samego początku towarzyszy człowiekowi, przenikając jego istnienie, wtapiając się w jego ciało i psyche, zmuszając *homo sapiens* do porzucenia logiki, przekonań i konwencji na rzecz wewnętrznych transgresji. W artykule zostanie zasygnalizowany również szerszy kontekst kulturotwórczy i tygiel towarzyski, w którym artystka się poruszała. Chodzi przede wszystkim o trzech przyjaciół Toyen – Jindřicha Štyrskiego, Karela Teigego oraz Jindřicha Heislera. Wraz z nimi tworzyła ona niezwykłe poetycko-wizualne imaginarium, w którym możemy (nie)bezpiecznie się zanurzyć.

Życie wpisane w transgresje?

Znamy datę urodzenia artystki (21.09.1902), nie mamy jednak żadnych informacji na temat jej rodziców, dzieciństwa i młodości. Wszystkie te dane Marie Čermínová skrzętnie ukrywała. Zniknęły jej dokumenty, listy i zdjęcia z tego okresu. Mając szesnaście lat, symbolicznie wyrzekła się rodziny, usamodzielniła się i podjęła pracę w fabryce mydła, a także naukę w szkole sztuk plastycznych[2]. Jej siostra pojawia się, jakby mimochodem, dopiero we wspomnieniach innych z czasów II wojny światowej. Biografia artystycz-

[1] Hamburger Kunsthalle, 24.09.2021–13.02.2022. Wystawa pt. *Toyen: Snící rebelka* odbyła się także w Pradze; kuratorki wystawy: Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görgen-Lammers, Národní galerie Praha – Valdštejnská jízdárna, Praga, 09.04.–15.08.2021. Następna wystawa planowana jest w Musée d'Art Moderne de Paris.

[2] Uměleckoprůmyslová škola v Praze.

na Toyen rozpoczyna się od dosyć przypadkowego poznania na Korczuli, w Dalmacji, w 1922 roku innego czeskiego malarza, Jindřicha Štyrskiego (1899–1942), który wprowadził ją w środowisko artystyczne praskich kawiarń. To właśnie tam Jaroslav Seifert zapisał na serwetce pseudonim *Toyen*, o który wcześniej prosiła Marie Čermínová: „Prawie tak samo jak nie przepadała za swoim nazwiskiem, nie lubiła również rodzaju żeńskiego. Używała tylko rodzaju męskiego. Na początku było to dla nas trochę niezwykłe i groteskowe, ale z czasem przyzwyczailiśmy się do tego”[3].

Toyen namówiła również przyszłego noblistę do przetłumaczenia poetyckiego cyklu wierszy Paula Verlaina, które Seifert określa mianem sonetów lesbijskich[4]. Trzy z nich zostały opublikowane później w piśmie Štyrskiego „Erotická revue”. Na uwagę zasługuje jeszcze jeden fragment wspomnień Seiferta, w którym poeta traktuje deklarację artystki na temat własnej płciowości jako rodzaj gry i autostylizacji: „Byliśmy młodzi, podobały nam się piękne, eleganckie młode kobiety, a Toyen w sposób bardzo wyraźny przekonywała nas, że tak samo grzeszy. Sądzę jednak, że była to tylko gra i część jej męskiej autostylizacji, która ją bawiła. W zasadzie nie mieliśmy nic przeciwko temu”[5]. Jeszcze inaczej zapatrywał się na tę kwestię czeski poeta Vítězslav Nezval, który w przyjęciu morfologicznie niedookreślonego pseudonimu przez artystkę widział chęć uniezależnienia się od męskiej dominacji oraz zasygnalizowania swojego artystycznego równouprawnienia z mężczyznami-artystami[6].

---

[3] Dalej Seifert przytacza fragment wywiadu artystki, zamieszkałej już w Paryżu, gdzie Toyen mówi o genezie swojego pseudonimu, podając francuski wyraz *citoyen* ‘obywatel’, zob. J. Seifert, *Všecky krásy světa*, Praha 1985, s. 343 (tłum. BK).

[4] Ibidem, s. 348.

[5] Ibidem, s. 346. Kuratorka ostatniej wystawy Toyen, Anna Pravdová, zgadza się z tezą czeskiego noblisty, podając za dowód fotografie samej Toyen, w których występuje ona w modnych strojach kobiecych z epoki. Pominięcie jednak tego ważnego wątku biograficznego artystki przez kuratorki zeszłorocznej wystawy w Pradze nie obyło się bez szerokiej dyskusji wśród czeskich historyków sztuki i działaczy LGBT+. Por. M. Bartlová, *Ten-Ta-Toyen: Obrazy toho, o čem se mlčí*, na podstawie: M. Vaněk, *Po špičkách kolem Toyen*, Artalk.cz [dostęp: 30.02.2022]).

[6] „Toyen, která se šatila po jistý čas jako kluk, odmítala, když mluvila o sobě, používat ženskou koncovku, aby tak manifestovala svou lidskou i uměleckou rovnoprávnost” (V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, s. 130). Do końca roku 2021, z pewnymi wyjątkami, nazwiska kobiet posiadających czeskie obywatelstwo i mieszkających w Czechach były zakończone na *-ová*. Część posłanek związana z szeroko rozumianą lewicą uważała femi-

W roku 1923 staje się członkiem grupy Devětsil, zrzeszającej poetów, architektów, malarzy i aktorów. W drugiej połowie lat dwudziestych (1925–1928) para przyjaciół, Toyen ze Štyrskim, wyjeżdża do Paryża, gdzie ogłasza nowy program, tzw. artyficjalizm (*artificialismus*), który stanowi swoiste połączenie liryzmu poetyckiego z imaginacją, balansujące między pierwotnymi formami geometrycznymi a abstrakcjonizmem. Termin ten nawiązuje do eseju Charles'a Baudelairera *Les Paradis Artificiels* (1860). Manifest artyficjalizmu odżegnuje się od płaskich form kubistycznych oraz, na razie, surrealistycznego automatyzmu. Pozostaje pod silnym wpływem czeskiego poetyzmu[7]. Sam Štyrský rozumiał stworzony przez siebie i Toyen kierunek jako ten, który sytuuje się między kubizmem a surrealizmem.

Oboje poświęcają wiele miejsca zagadnieniom erotycznym – o wyraźnym zabarwieniu sadomasochistycznym, osobliwym i przekraczającym tabu. Štyrský odwiedza pozostałości zamku La Coste, posiadłości transgresyjnego, nasyconego przemocą Markiza de Sade (1740–1814), wykonując wiele zdjęć ruin. Jedno z nich posłuży Toyen za inspirację do namalowania obrazu *Na zamku La Coste* (dwie wersje, 1943, 1946). W malarstwie obu artystów zło (w postaci praktyk sadomasochistycznych, czasami groteskowych przez swoją powtarzalność i wrażenie monotonii, opisane przez autora *Justyny*), które Sigmund Freud umieścił w nieświadomości, odgrywa niepoślednią rolę. Ukształtowana przez nich erotyka jest odarta z romantycznej wzniosłości, krwiożercza[8], perwersyjna i nieoczywista, tak jak w poetyckim utworze Štyrskiego *Emilia przychodzi do mnie w śnie* (*Emilie přichází ke mně ve snu*, 1933) dopełnionym funeralno-erotycznymi kolażami jego autorstwa[9].

---

natyw ten za deprecjonujący w stosunku do kobiet i podjęła na polu parlamentarnym inicjatywę zmieniającą przepisy. Dzięki niej, od stycznia 2022 roku, wybór użycia żeńskiego formantu (tzw. *přechylování*) należy wyłącznie do właścicielki nazwiska.

[7] Czes. *poetismus* – poetycki ruch awangardowy lat 20., promujący swobodną imaginację autorską, zapowiedź czeskiego surrealizmu również w sztukach plastycznych. O próbach łączenia poezji z kolorystyczną lekkością i fantazyjnymi formami w obrazach Toyen w latach 1925–1928 w tzw. nurcie artyficjalizmu zob.: NGP On Air, Výstavy: Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen, 22/4 2021, YouTube [dostęp: 03.02.2022].

[8] Chodzi na przykład o motyw krwawiącej czy uzębionej waginy (tzw. *vagina dentata*), łączonej z psychoanalityczną interpretacją chęci kastracji.

[9] Surrealistyczny cykl poetycki pisany prozą powstał na bazie fantazmatów Štyrskiego, dotyczących przedwcześnie zmarłej przyrodniej siostry, z którą autora wiązała silna fascynacja erotyczna. Marie Křivohlávková alias Emilie stała się w wymiarze symbolicznym mistyczną siostrą narratora (*soror mystica*), obrazem kobiety idealnej, łączącej w sobie namiętność z agonią – zwiastunem nieodwracalnej śmierci oraz cielesnym rozpadem. Cały

Stosunek Toyen do erotyki i relacji seksualnych był więc otwarty i niekonwencjonalny, tak jak w wypadku wszystkich surrealistów, którzy znieśli granicę między erotyką a pornografią. Motywom erotycznym artystka poświęca wiele uwagi już w latach 20. Na niektórych szkicach i rysunkach z tego okresu (1925) zostały przedstawione różne praktyki seksualne (indywidualne i grupowe), tak w świecie ludzi, jak zwierząt. W latach 1930–1933 staje się autorką wielu pornograficznych ilustracji do utworów literackich w periodykach „Erotická revue" oraz w bibliofilskiej serii *Edice 69* prowadzonych przez Štyrskiego. Najbardziej jej znane ilustracje o tematyce seksualnej powstały do książek *Justyna* Markiza de Sade, *Zakochane kobiety* i *Kochanek lady Chatterley* Davida Herberta Lawrenca oraz do zbioru nowel *Heptameron* pióra królowej Małgorzaty z Nawarry (Marguerite ďAngouléme, 1492–1549). Działania transgresyjne malarki zmierzające w kierunku artystycznej pornografii polegają tutaj na efekcie spiętrzenia[10], świadomym dokonywaniu przekroczenia i przełamywania tabu, na profanacji, która jest „negacją, anihilacją transcendencji"[11].

W marcu 1934 roku artystka zakłada wraz ze Štyrskim i Nezvalem Towarzystwo Surrealistyczne (Surrealistická skupina) w Czechach[12]. W tym samym roku maluje trzydzieści dwa obrazy. Z inicjatywy Nezvala do Pragi przyjeżdżają rok później Paul Eluard oraz André Breton, który wygłasza kilka wykładów na temat surrealizmu nie tylko w Pradze, ale również w morawskim Brnie.

W czasie II wojny światowej umiera „jej dusza i kobiecy pierwiastek"[13], jak wyraził się o Štyrskim w duchu Jungowskiej koncepcji Vítězslav

---

cykl jest wyraźnie inspirowany wierszem *Une charogne* (*Padlina*) Baudelaire'a. Ten surrealistyczny poemat wraz z kolażami ukazał się jako prywatny wydruk w bibliofilskiej serii *Edice 69* w 1933 roku. Tym sposobem udało się Štyrskiemu obejść cenzurę, która w 1929 roku skonfiskowała większość egzemplarzy przekładu *Les Chants de Maldoror* (*Pieśni Maldorora*) Comte'a de Lautrèamonta z ilustracjami Štyrskiego.

[10] Por. np. G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2010.

[11] M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, „Ethos" 2015, nr 3, s. 63.

[12] Program czeskich surrealistów wydał, własnym sumptem, Bohuslav Brouk, biolog, filozof i publicysta, pionier czeskiej psychoanalizy. Pierwsza wystawa czeskich surrealistów odbyła się w styczniu 1935 roku (*budova Mánesa*), następna trzy lata później, w 1938 roku (*Topičův salón*).

[13] „Štyrský byl její duší a jejím ženským prvkem", V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, s. 150. Po śmierci przyjaciela w 1942 roku Toyen maluje obraz *Smutný den* (*Smutny dzień*,

Nezval, Věra Linhartová stwierdziła zaś, że Toyen ze Štyrskim tworzyli „dwubiegunową jednię androgynicznego jestestwa”[14]. Toyen pomaga ukrywać się Jindřichowi Heislerowi, udostępniając mu swoją kawalerkę. W 1947 roku wyjeżdżają do Francji, by przygotować wystawę w galerii Denise René. W przeczuciu niebezpiecznych zmian politycznych, jakie wkrótce mają nastąpić, zabierają część dziedzictwa artystycznego Štyrskiego[15] i decydują się na emigrację. W Paryżu wznawia lub nawiązuje nowe przyjaźnie z surrealistami. Z Paulem Eluardem (1895–1952) ucina wszelkie relacje po jego opowiedzeniu się po stronie stalinowskiego reżimu[16].

W 1953 roku „Świerszczyk zasnął” – w ten sposób Breton żegna Heislera, który umiera nagle na zawał serca w wieku niespełna czterdziestu lat. Po śmierci Bretona (1966) artystka przeprowadza się do jego atelier, gdzie pozostaje w osamotnieniu (zwłaszcza po 1969 roku, kiedy grupa surrealistyczna zostaje rozwiązana), skupiając się przede wszystkim na ilustracjach do książek, aż do swojej śmierci w 1980 roku. Pozostawiła po sobie 60 000 franków długu. Licytacja pozostałości po Toyen, a także obrazów Štyrskiego, których nigdy nie sprzedawała w ciągu swojego życia, odbyła się w 1982 roku w Paryżu[17]. Tym samym część ich dziedzictwa artystycznego znalazła się w Stanach Zjednoczonych.

Z krótkiej noty biograficznej, która jest niezbędna do pokazania skomplikowanej osobowości Toyen i jej przyjaciół, wyłaniają się trzy główne cechy, które dla Rosi Braidotti są wyznacznikami przekraczania normatywności. Chodzi o defamiliaryzację, zerwanie i dezidentyfikację[18].

1943). W pustej przestrzeni, w której centrum zostały umieszczone dwie purchawki, widnieje z lewej strony duża, podtrzymywana dłońmi, głowa zakryta prześcieradłem. Obraz sprawia wrażenie „wizualnej lamentacji”.

[14] V. Linhartová, *Soustředěné kruhy: články a studie z let 1962–2002*, Praha 2010, s. 136 (tłum. BK).

[15] Po śmierci Toyen francuski notariusz wycenił jego obrazy na 673 700 franków. Za życia Toyen odmawiała sprzedaży obrazów Štyrskiego. Na podstawie: M. Štráfeldová, *To je on! O té, co si říkala Toyen*, Praha 2021, s. 357.

[16] Podobna sytuacja miała miejsce kilkanaście lat wcześniej w wypadku Nezvala, który w powojennej Czechosłowacji stał się „poetycką” twarzą systemu komunistycznego. W 1938 roku Štyrský publicznie spoliczkował Nezvala za serwilistyczną akceptację procesów moskiewskich.

[17] Na podstawie M. Štráfeldová, *To je on! O té, co si říkala Toyen*, op. cit.

[18] R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, tłum. M. Markiewicz, Machina Myśli, machinamysli.org [dostęp: 28.01.2022]. Por. także analizę Foucaultowskiej (anty)-

W odróżnieniu od Štyrskiego Toyen wyrzekła się rodziny, krewnych, a tym samym również pochodzenia, którego nie mogła sobie wybrać, w zamian tworząc dynamiczną grupę znajomych i przyjaciół z wyboru.

Nie poddała się również przymusowi tożsamości[19], co obecnie uwidacznia się w próbach użycia różnych zaimków w stosunku do artystki. Recenzenci jej twórczości używają zaimka *on/jeho* lub *ona/její*, a czasami obu[20] na przemian w jednym tekście. Piszą o niej jako o osobie niebinarnej lub transpłciowej[21], próbują ustalić preferencje psychoseksualne[22], w których odnalazłaby się artystka. Brodzą w spekulacjach na temat środowisk nieheteronormatywnych, w których Toyen mogła się poruszać lub o których wiedziała. Chodziłoby o lesbijskie modele relacji, reprezentowane przez Claude Cahun i Marcel Moore czy Gertrude Stein i Alice B. Toklas, a także środowisko związane z czeskim poetą Jerzym Karaskiem (Jiří Karásek ze

---

-tożsamości przeprowadzonej przez Richarda Rorty'ego. Pisze on o prywatnych poszukiwaniach autonomii przez Michela Foucaulta przez odmowę bycia, które byłoby wyczerpująco opisywalne w słowach mających zastosowanie do kogokolwiek innego niż on sam. „Foucault starał się służyć ludzkiej wolności, jednakże próbował w interesie swojej osobistej autonomii być dla ludzkości i dla historii pozbawionym oblicza, wyzbytym korzeni, bezdomnym i obcym", R. Rorty, *Moralna tożsamość a prywatna autonomia*: *Przypadek Foucaulta*, tłum. M. Kwiek, „Etyka" 1993, nr 26, s. 128.

[19] Zob. analizę kwestii tożsamościowych u Theodora Adorna, Georges'a Bataille'a i Foucalta w: G. Gillan, Ch.C. Lemert, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, tłum. D. Leszczyński, Warszawa 1999; M. Herer, *Na granicy wytrzymałości (Szkic o transgresjach)*, „Principia" 1999, t. 24–25; J. Hańderek, *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, uj.edu.pl [dostęp: 04.02.2020] i in.

[20] M. Bartlová, *Ten-Ta-Toyen: Obrazy toho, o čem se mlčí*, na podstawie: M. Vaněk, *Po špičkách kolem Toyen*, op. cit.; L. Zikmund-Lender, *I am not your lesbo! K diskurzu o soukromí „snící rebelky"*, Artalk.cz [dostęp: 30.01.2020].

[21] P. Tomek, *Přestaňme lhát o Toyen*, Enzmannova archa [dostęp: 30.01.2022].

[22] Milena Bartlová proponuje model *female masculinity*. Chodziłoby o społeczno-kulturową konstrukcję silnej, niezależnej i aktywnej kobiety, przyjmującej modelowe zachowania uważane za męskie. Prototypem tego konstruktu (*congenital invert*) była Radclyffe Hall (1880–1943). Bartlová ulega więc pokusie mówienia o człowieku w wyłącznych kategoriach płci, które wiąże z jakimś istnieniem konkretnego modelu kobiecości i męskości, binarności i homoseksualności, modeli, których Toeyn zdaje się starała unikać. Więcej na temat uleganiu imperatywowi nieustannej klasyfikacji zob. J. Hańderek, *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, op. cit.

Lvovic)[23]. To, co więc najbardziej uderza w zachowaniu i w całej twórczości artystki, to krytyczny i nieustanny dystans do ustanowionych reguł społecznych i związanych z nimi konwencji tożsamościowych, przekraczanie granic, dekonstrukcja pojęcia płci, która jako pole działań performatywnych staje się przygodą[24] zahaczającą o doświadczenia transgresyjne.

Transgresja – próba definicji

Nie da się łatwo uchwycić transgresji, jest ona bowiem doświadczeniem czystej negacji, ugruntowana w nieobecności scentralizowanego porządku znaczeń i sensów[25]. W transgresji nacisk kładzie się na ruch „od czegoś", na podanie w wątpliwość tego, co jest, a co wydaje się ograniczające lub złudne[26]. Stanowi ona także „wykroczenie poza normę w stronę tego, co daje się włączyć w gest wykroczenia na mocy pierwotnej, zatartej w procesie kulturalizacji, wspólnoty doświadczeniowej"[27], pragnienie doświadczenia nowych wymiarów egzystencji. Kluczowym jej elementem jest doświadczenie, które odrzuca wszelkie pozytywne odniesienia do absolutu. Jej największą przeszkodą jest dogmatyka, przyjęte z góry założenia wyznaczające granice subiektywnym doświadczeniom. Transgresyjne doświadczenia

[23] Na podstawie L. Zikmund-Lender, *I am not your lesbo! K diskurzu o soukromí „snící rebelky"*, op. cit. To, co jednak warte podkreślenia, to homofobia, jaka panowała w środowisku francuskich surrealistów, którzy wykluczyli ze swojej grupy René Crevela (1900–1935) w 1923 roku. Poeta popełnił samobójstwo tuż przed Międzynarodowym Kongresem Pisarzy w Obronie Kultury w Paryżu w 1935 roku. Zob.: A. Krzemiński, M. Turski, *Wojna o pokój*, Polityka.pl i in. Crevel jest autorem książki *Mon corps et moi* (1925).

[24] J. Hańderek, *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, op. cit.

[25] Ze względu na specyfikę artykułu o ograniczonej objętości, starając się uchwycić transgresyjny wymiar sztuki na przykładzie kilku wybranych obrazów Toyen, nie da się tutaj poddać dłuższej analizie dzieła Bataille'a, uważanego za jednego z najważniejszych teoretyków transgresji. Zainteresowanych odsyłam do samych dzieł tego francuskiego teoretyka i promotora transgresji w tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Maryny Ochab, a także artykułów, np. M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, op. cit., s. 57–80 i in.

[26] P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 29.

[27] P. Majewski, *Lew, który mówi. Esej o granicach językowego wyrazu doświadczenia*, Warszawa 2018, s. 57. Autor ma na myśli przede wszystkim pierwotne, wspólnotowe doświadczenia mito-religijne.

kwestionują ontologiczny status człowieczeństwa i odejście od jego wyjątkowości. Istota ludzka przestaje się wyróżniać na tle przyrody, przełamując dualizm natura–kultura[28].

Za wręcz pokazowy przykład transgresji w malarstwie jest uważany wielki tryptyk Hieronima Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*, wykraczający poza granice ówcześnie wytyczonego ikonicznego kanonu symboliki ogrodu, powstały na zlecenie gnostyckiej sekty adamitów – Braci Wolnego Ducha, do których być może malarz sam należał. Heretycki *Ogród rozkoszy ziemskich* pełen jest seksualno-zwierzęcej symboliki i związanej z nią radosnej dynamiki, pochwałą miłości zmysłowej, wyłamującej się z Augustyńskiej, dualistycznej tradycji[29].

Teige. Wprowadzenie do transgresji animalistycznej

Istnieje niezatytułowany kolaż przyjaciela Toyen, Karela Teigego[30], na którym widnieje naga kobieta-archeoptak[31]. Zakończeniem szczupłego

---

[28] Na podstawie M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, op. cit., s. 63–69.

[29] W. Nowak, *Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2014, vol. 39 (1), s. 24. W prawym dolnym rogu Bosch sportretował samego siebie, opierającego się zalotom dominikanki. Występuje ona pod postacią całującego wieprzka w welonie, żądającego od absztyfikanta zapisania majątku. Więcej na temat tego nieortodoksyjnego ujęcia miłości w otoczeniu cudacznych stworów i zwierząt w opozycji do chciwości instytucji kościelnej oraz innych jej przywar, a także pozostałych motywów w obrazie niderlandzkiego malarza zob. W. Fraenger, *Bosch*, tłum. K. Kuszyk, K. Chmielewska, Warszawa 2010; F. de Waal, *Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelnych*, tłum. K. Kornas, Kraków 2014, s. 8–10.

[30] Karel Teige (1900–1951), teoretyk sztuki awangardowej, propagator konstruktywizmu w czeskiej sztuce, współzałożyciel awangardowej grupy Devětsil (1920). W 1924 roku zaczął proklamować poetyzm – rodzaj liryzmu poetyckiego, który zdominował czeską scenę poetycką lat 20. XX wieku. Jego surrealistyczne kolaże powstawały w latach 1935–1951. Najczęstszym ich figuratywnym motywem jest duży kobiecy akt, z nierzadko oddzielonym torsem, głową oraz nogami. Dekapitacja postaci oraz jej fragmentaryczność nawiązują do twórczości René Magritte'a, Giorgia de Chirica, Salvadora Dalego oraz Maxa Ernsta (motyw ptasich głów). Opisany tu kolaż pochodzi ze zbiorów Narodowego Instytutu Piśmiennictwa (Památník národního písemnictví) w Pradze.

[31] Teige, podobnie jak Ernst, który na pomysł kolażu z wycinków książkowo-gazetowych wpadł, oglądając naukowe publikacje z dziedziny paleontologii, dokonuje wizualnego,

i utrwalonego w skłonie ciała kobiety jest głowa, a właściwie szkielet, archeoptaka. Ciało kobiety jest lekko owłosione, przede wszystkim ramiona. Za tło służą połyskująca tafla jeziora(?) i pień drzewa. W prawym dolnym rogu widnieje duże jajo, nad gałęzią umieszczona została tarcza zegarka z określeniem czasu (8.17). Ułożenie tarczy zegarowej wskazuje na czerwony, pokryty mrówkami zegar z obrazu Salvadora Dalego o nieco szyderczym tytule *Trwałość/Uporczywość pamięci* (hiszp. *La persistencia de la memoria*, 1934). Kolaż Teigego może być rozpatrywany w różnych odsłonach znaczeniowych, w zależności od przyjętego klucza interpretacyjnego. Najczęściej stosowanym w przypadku surrealistów jest oczywiście klucz psychoanalityczny[32], w wypadku jednak tego kolażu proponuję perspektywę wykraczającą poza ten kontekst. Gdyby posłużyć się, zastosowaną po raz pierwszy przez Herberta George'a Wellsa (*Historia świata*, wyd. 1 – 1922), metaforą zegarową, a być może ironicznie wykorzystaną przez Teigego, gdzie rozwój naszego gatunku trwa dobę, to na historię gatunku ludzkiego przypada dwadzieścia minut, między 23.40 a 24.00[33]. Zdaje się, że przekroczenie czasu w dziele czeskiego artysty i umieszczenie człowieka w biocenozie za pomocą szybkiego cięcia kolażowego, a więc w szerszym kontekście aniżeli tylko kulturowym, staje się tu najistotniejszym elementem transgresji, zwłaszcza że obecnie badania genetyczne wydają się podsuwać wniosek, że różnica między gatunkami zwierzęcymi a człowiekiem jest niewielka[34].

Jak pisze Braidotti w eseju *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, teoria ewolucji potwierdza nagromadzenie i ucieleśnienie gatunkowej pamięci, wprowadza oś czasu, która łączy nas międzypokoleniowo z przed-

---

na pierwszy rzut oka, przypadkowego zestawienia. Ptaki z perspektywy nauki są upierzonymi dinozaurami (F. de Waal, *Bonobo i ateista…*, op. cit., s. 16). Archeopteryks żyjący 150 mln lat temu, wywodzący się z gadów, spokrewniony jest z obecnie żyjącym krokodylem (zob. *Toothy Grins from the Past. Ancient Birds Replaced Their Teeth like Living Crocodilians*, ScienceDaily [dostęp: 21.01.2022]).

[32] W twórczości Toyen, Teigego i Štyrskiego, podobnie jak u surrealistów z innych krajów, pojawia się w latach 30. i 40. XX wieku cała gama symboli seksualnych, mających swoje źródło w psychoanalizie – kluczy, kufrów, tarczy zegarowych, jaj, zeppelinów (sterowców), oczu, ptaków, pustych klatek, dziobów, grzybów (sromotników *phallus duplicatus*) itd. Promotorem psychoanalizy na gruncie czeskim był Bohuslav Brouk (1912–1978), zob. przypis 12.

[33] Czasowe określenie rozwoju cywilizacji (od Sumerów do internetu) na podstawie P. Majewski, *Lew, który mówi*, op. cit., s. 36.

[34] M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, op. cit., s. 69.

ludzkimi i przedosobowymi warstwami naszej egzystencji. Deleuzjańsko-guattariańska koncepcja[35] stawania-się-zwierzęciem wyraża tę korelację, postulując odejście od gatunkowizmu[36] w kierunku docenienia możliwości ciała (ludzkiego i zwierzęcego). Zwierzę nie jest tu klasyfikowane według naukowych taksonomii, ale raczej jako wiązka możliwości w swojej radykalnej immanencji[37].

Zwierzyniec Toyen

Już w okresie artyficjalizmu Toyen przejawiła zainteresowanie konfrontacją przyrody organicznej i nieorganicznej[38]. W jej obrazach można znaleźć na przykład wyobrażone dno oceanu, na którym spoczywają organizmy o kształtach barwnych, fantazyjnych i niedookreślonych[39]. Faktura fragmentów obrazów staje się coraz bardziej chropowata i doskonale się łączy z pastelowymi, subtelnymi kolorami. Annie Le Brun, specjalizująca się między innymi w twórczości Markiza de Sade[40] i znająca artystkę osobiście, widzi w zaproponowanej przez Toyen kolorystyce i wybujałości form rodzaj wszechogarniającego naturę panseksualizmu[41].

---

[35] Koncepcje Gilles'a Deleuze'a (1925–1995) i Felixa Guattariego (1930–1992), którzy razem prowadzili wykłady i napisali cztery książki (m.in. *Anti-Oedipus*, 1972; *A Thousand Plateaus*, 1980; *What is Philosophy?*, 1991). Wpisywali się w nurt ekozofii, interakcji nomadycznych i tzw. schizoanalizy, której termin i pola znaczeniowe stworzyli, tak samo jak koncept „stawania-się-zwierzęciem" oraz „ciała bez narządu". Poruszali wiele zagadnień, kojarząc ze sobą dziedziny „nieprzylegające", a dotyczące relacji geologii do lingwistyki, poezji do ekonomii politycznej czy biologii molekularnej do malarstwa.

[36] Pojęcie „gatunkowizmu" (*speciesism*) zostało wprowadzone do języka filozoficznego przez australijskiego etyka Petera Singera.

[37] R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, op. cit.

[38] Zob. na przykład *Noc w Oceanii* (*Noc w Oceánii*, 1931) czy z tego samego roku *Śpiące kwiaty* (*Spící květiny*, 1931). Toyen zbierała kamienie półszlachetne, którymi ozdabiała swoje mieszkanie.

[39] Eksperymentująca nieustannie Toyen w tym czasie posługiwała się już pistoletem rozpryskującym farbę na płótnie.

[40] *Sade, aller et détours*, Paris 1989; *Petits et grands thèâtres du Marquis de Sade*, Paris 1989.

[41] Na podstawie A. Pravdová, *Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toy*en, NGP On Air, Výstavy, 22/4 2021, YouTube [dostęp: 03.02.2022].

W latach wojny artystka stworzyła cykl rysunków *Widma pustyni* (*Přízraky pouště*, 1937–1939), w który Heisler wkomponował swe wiersze. Zwierzęta sprawiają wrażenie nieżywych skamienielin lub rozpadających się korpusów, resztek ciał rozsypanych w przestrzeni. Ilustruje następny cykl poetycki przyjaciela *Tylko pustułki spokojnie szczają na dekalog* (*Jen poštolky chčí klidně na desatero*, 1939), który powtarza motyw rozpadających się szkieletów zwierzęcych. W cyklach *Strzelnica* (*Střelnice*, 1939–1940) oraz *Dzień i noc* (*Den a noc*, 1940–1943), kojarzących się z wojenną wersją *Alicji w Krainie Czarów*, pojawiają się porozrzucane zabawki, osamotniona dziewczynka, leżąca głowa kota czy królika wystająca z rozbitej wieży. Następne dziewięć rysunków z cyklu *Ukryj się, wojno!* (*Schovej se, válko!*, 1944), podobnie jak poprzednio, zawiera szkielety zwierząt[42]. W 1943 roku tworzy obraz *Na zamku La Coste* według ulubionej fotografii Štyrskiego, którą malarz wykonał w posiadłości Markiza de Sade. Trzy lata później powstaje jego druga wersja. Obraz przedstawia popękany mur, z którego wyrastają huby[43] oraz występuje z niego kontur lisa narysowany, oprócz pyska z zębami i ogona, kilkoma pociągnięciami kreski. Jego łapa, wyłaniająca się z muru i znajdująca się już w rzeczywistej przestrzeni, przydeptuje szyję martwej gołębicy. Nieopodal widać dołek i rozpierzchnięte na wszystkie strony kolorowe kulki. Motyw kulek i martwych zwierząt widoczny jest w kilku cyklach, powstałych w czasie wojny, jako ucieleśnienie prawa silniejszego i rozbicie niewinności wieku dziecięcego. Można się również dopatrzyć w obrazie motywu powtarzalności sadystycznej gry[44], kiedy tak jak u de Sade'a „autor i czytelnik wydani [są] grze"[45].

W pierwszej wersji obrazu *Na zamku La Coste* (1943) brak hub. W drugiej wersji wyrastają one z pęknięć ścian i wrastają w ciało drapieżnika,

---

[42] O dwóch tematycznych zbiorach obrazów – *Střelnice* oraz *Schovej se, válko!* – znajdujących się w Museum of Modern Art więcej: B. Bartunkova, *Surrealism Against the War: The Shooting Gallery and Hide, War! By the Czech Artist Toyen*, post (moma.org) [dostęp: 23.01.2022].

[43] Najprawdopodobniej chodzi o żagwiaka łuskowatego (*Cerioporus squamosus*) z rodziny żagwiowatych (*Polyporaceae*). Na przykładzie popękanego muru, którego struktura wraz z żagwiakami wyobrażona jest z niezwykłą precyzją, widać subtelną maestrię malarstwa Toyen.

[44] Podobnie bohaterowie południowokoreańskiego serialu *Squid Game* (platforma Netflix) są „wydani grze", podczas której są zmuszeni do śmiercionośnej w skutkach dziecięcej zabawy w kulki, a polegającej na fizycznym eliminowaniu przeciwnika „zabawy" przez przetaczanie kulki w dołek lub zgadywaniu parzystej lub nieparzystej liczby kulek.

[45] M. Herer, *Na granicy wytrzymałości (Szkic o transgresjach)*, op. cit., s. 90.

powoli pokrywając go patyną czasu. Kilkanaście lat później Toyen wkracza w podobny tryb dialogowania między głównymi figurami – lisem i gołębiem – obrazem *Polowanie na lisa* (*La chasse aux renards*, 1964)[46]. Tym razem role się zmieniły, lis szczuty jest myśliwskimi psami. Gołębica spoczywa na ramieniu kobiety, ptasia część tułowia płynnie przechodzi w kontur twarzy kobiety. Jej niebiesko-zielony, leśny kolor włosów i tułowia zlewa się z kolorem psów gończych. Akcent okrucieństwa, poprzednio reprezentowany w cyklach wojennych, choć nie tylko, został przesunięty, pierwotnie bowiem motyw drapieżników (dzikich kotów, wilka, hieny, nietoperza oraz ptaków drapieżnych) w konfrontacji z bezbronnością dziecięcego i kobiecego świata stwarzały atmosferę dominacji i unicestwienia.

W roku 1967 ukazuje się zbiór poezji Annie Le Brun *Sur-le-champ* (*Niezwłocznie*) z ilustracjami Toyen, w których „doszło do połączenia, przy zachowaniu lekko ironizującego dystansu, rozkoszy z okrucieństwem: w kroczące kobiece udo w elastycznych majtkach wgryza się kilkukrotnie powiększona głowa nietoperza, a do reklamy damskiej bielizny wklejone zostały usta z odsłoniętymi, zaciskającymi się zębami, odsyłające do groźnego motywu *vagina dentata*"[47].

Oryginalność figuracji w obrazach Toyen polega na tworzeniu hybrydalnych form zwierzęco-ludzkich w niedookreślonych plenerach czy wnętrzach, przy czym działanie Erosa oznacza zazwyczaj dominację lub podporządkowanie. Złagodzeniem tych tendencji jest powojenny cykl *Ani skrzydła, ani kamienie* (*Ani křídla, ani kameny*, 1948–1949). Delikatność kompozycji kilkunastu obrazów przejawia się w rysunku powstałym z połączenia tuszu i akwareli. Przedstawiono w nim fragmenty roślin, zwierząt, części ludzkiego ciała i artefaktów architektonicznych. Częstym motywem tego cyklu są ptaki w postaci konturu czy wyrafinowanych detali. Na jednym z obrazów widnieje profil Bretona umieszczony w trzech przenikających się trójkątach oraz w atrybutach cechujących cztery żywioły. Fragment jego czoła i głowy pokrywają lecące jaskółki.

---

[46] Pierwszym właścicielem obrazu był lekarz Jean Dausset, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny (1980), który na początku lat 40. XX wieku założył wraz żoną Rosą paryską galerię „du Dragon". Obraz zakupił bezpośrednio od Toyen w latach 70. XX wieku. Był on najdroższym czeskim obrazem w roku 2015 (480 000 euro, Sotheby's). Na podstawie M. Štráfeldová, *To je on! O té, co si říkala Toyen*, op. cit., s. 358 oraz Top 10 poválečná Toyen, Artplus.cz [dostęp: 06.02.2020].

[47] L. Bydžovská, *Knihy s Toyen*, Praha 2003, s. 86.

Obraz z 1950 roku pt. *Île-de-Sein* został zainspirowany pobytem na bretońskiej wyspie. Ta skalista wyspa nazywana jest także wyspą umarłych, ponieważ według legendy celtyckiej Śmierć przewozi z lądu martwe dusze. „Zwiedzający jest więc skonfrontowany z niebezpieczeństwem wirów morskich, silnym wiatrem oraz z możliwością spojrzenia własnej śmierci w twarz”[48]. Oprócz wizualnego zaskoczenia, ponieważ artystka zastosowała nietradycyjny, podłużny format, zaskakuje również, na pierwszy rzut oka niewidoczny, drobny ptak umieszczony między mocno spiętrzonymi dwiema falami/wydmami, które przybierają postać ośmiornicy(?) z wijącymi się, rozpalonymi do czerwoności dużymi mackami oraz olbrzymim homarem(?). Gdybyśmy przyjęli powielaną interpretację, że sama artystka wcieliła się w postać filigranowego ptaszka[49], to moglibyśmy również przyjąć, że obraz, w myśl celtyckiego przekazu, jest metempsychozą duszy Toyen, której towarzyszą morskie żywioły i stworzenia.

W 1971 roku powstaje obraz pt. *Spowinowaceni z wyboru* (*Spříznění volbou*), w którym dochodzi do trawestacji znaczenia tytułu Goethego. Na czerwonej sofie zostały umieszczone dwie kuny(?). Większa – niebieska, która wpisuje się w strukturę sofy, trzyma w pysku kilkukrotnie mniejsze białe stworzenie.

Obraz *Zaćmienie* (*Eclipse*, 1969) przedstawia kobietę i mężczyznę w zacienionych konturach, ich kończyny są niedokończone i rozpływają się w tle. Kobieta jest wyobrażona z profilu, bez oczu i ust, twarz mężczyzny ma narysowane oczy, usta i nos w naiwnym, dziecięcym stylu. Przez tułów i uda mężczyzny przepływają ryby. Na prawym udzie jedna z ryb pożera mniejszą. W miejscu łona kobiecego znajduje się ryba, częściowo odarta z ciała. W odróżnieniu od stonowanych ciał, ryby są bardzo wyraźne, prawie fosforyzują. Dwie najbardziej realistycznie przedstawione ryby znajdują się poza ludzkimi ciałami, są one połączone sznurem-pępowiną. Nawet Karel Srp, wieloletni badacz twórczości malarki, wymijająco skwitował, że ten typ obrazu Toyen, wykorzystujący skomplikowane metamorfozy i wielowarstwowo piętrzące się znaczenia, udowadnia, iż w późniejszej twórczości malarki nic nie było jednoznaczne i wcześniej ustalone[50].

---

[48] Anna Pravdová, cyt. za: E. Novotná, M. Švec Sybolová, B. Škaloudová, *Snící rebelka Toyen*, TOYEN_studijni-materialy-pro-ucitele (1).pdf [dostęp: 12.02.2022].

[49] Jihočeský aukční rekord: Toyen s Toyen — ČT24 — Česká televize (ceskatelevize.cz).

[50] Top 10 poválečná Toyen, Artplus.cz [dostęp: 18.02.2022].

Motyl i leopard

W 1966 roku powstał *Parawan* (*Paravent*)[51]. Dzięki wymiarom (116 × 73 cm) stworzony z połączenia techniki oleju na płótnie i kolażu sam obraz może również stanowić środkową część parawanu. Jego centrum zajmuje kobieta bez twarzy i włosów, na bocznych częściach widoczne są męskie cienie. Jeden z mężczyzn wyraźnie „wychodzi" ze ściany bocznej. Kobieta ubrana jest w wąską, żółtobrązową sukienkę z mocno wciętym pasem i dekoltem bez ramion. W miejscu łona została namalowana kobieca głowa o rysach dzikiego kota. Wyróżniają ją otwarte usta umalowane na czerwono z ostrymi zębami oraz zielone, ziejące agresją oczy. Drapieżnik wyraźnie szykuje się do polowania. Suknia usiana jest rozetkami, ramiączka przytrzymują broszki w kształcie małych lamparcich[52] głów. Ostatnim uzupełnieniem garderoby są zielone rękawiczki. Między konturami kobiecej i męskiej głowy znajdują się dwa nocne motyle. Oba gatunki – tak ćmy, jak lamparty – podejmują aktywność w nocy. Te ostatnie wciągają swoje ofiary wysoko w koronę drzew, by później się nimi sycić. Ćma może być kojarzona z ogniem i samospalaniem się, unicestwieniem i śmiercią, krążeniem wokół czegoś, chaosem. W kulturach słowiańskich, na przykład czeskiej i serbskiej – o ile artystka inspirowała się tą symboliką – ćma to także symbol wiedźmy[53]. O bogatej symbolice tego obrazu świadczy również komentarz długoletniej badaczki dzieła Toyen Anny Pravdovej:

> Zza parawanu pojawia się femme fatale jako widmo nocne, obserwowane przez dwa, prawdopodobnie męskie, cienie. Naciąga zielone rękawiczki (ulubiony kolor i przedmiot Toyen), ubrana jest w lamparcią, obcisłą sukienkę, jej głowę zdobią dwie ćmy. Stanowi uosobienie wabiącego obiektu seksualnego przeznaczonego dla męskiej satysfakcji. Jednak przy bliższym przyjrzeniu się stwierdzimy, że może to właśnie będzie ona, która zamieni się w modliszkę i obu adoratorów skonsumuje. Szczególnie niepokojący jest brak twarzy, tymczasem ręce w rękawiczkach są werystycznie przedstawione. O pozycji agresorki świadczą także smukłe palce, głowy drapieżników na piersiach oraz głowa leoparda w łonie z otwartymi, umalowanymi kobiecymi ustami. W naszych spekulatywnych rozważaniach na pewno możemy się powołać na gatunki wyobrażonych zwierząt. Brudnica mnisz-

[51] Obraz znajduje się w Museé d'Art Moderne de Paris.

[52] Lampart, leopard, pantera (*panthera pardus*) – różne nazwy tego samego gatunku.

[53] Por. także wpisy internautów w sprawie bogatej symboliki ćmy w sztuce tatuażu.

> ka[54] odsyła do wdów, które po śmierci męża odchodzą do klasztoru. Leopard, lampart, pantera to nazwy dla jednego gatunku drapieżnika, który w greckim tłumaczeniu oznacza panther – wszystko jest dla niego łupem[55].

Historyczka sztuki prowadzi nas więc w kierunku interpretacji symbolicznej nakierowanej na kwestie ciała, demonicznej seksualności, przemocy, niedopowiedzianych, niedookreślonych relacji. Postaci uległy tu rozmazaniu – całościowemu (męskie cienie) lub fragmentarycznemu (kobieta). Bardzo wyraźnie zostały natomiast namalowane, prawie „wyszydełkowane", motyle nocne oraz ręce. Elementy te – dwa motyle i ręka, odcięta i położona na stole nakrytym koronkowym obrusem, są zapewne znakiem (dla surrealistów) mieszczańskiej obłudy – pojawiają się już w kolażu Štyrskiego pt. *Alabastrová ručička* (*Alabastrowa rączka*, 1940). Trzydzieści lat wcześniej Toyen maluje *Śpiącą* (*Spící*, 1937)[56], obecnie jej najsłynniejszy obraz, na którym na tle pustej przestrzeni widać odwróconą do widza tyłem dziewczynkę, ubraną w płaszcz i trzymającą zieloną siatkę na motyle. W figurze dziewczynki wykorzystano kompozycyjnie tzw. motyw pustej sukienki oraz *Rückenfigur*, czyli postać widzianą z tyłu[57]. Z motywu pustej sukienki, od środka wydrążonej i całkowicie pustej, artystka często korzystała, po raz pierwszy pojawia się prawdopodobnie w kolażach Maxa Ernsta, później u Fridy Kahlo. Porównując te dwie malarki, Petra Skopcová podkreśla, że u Kahlo chodzi:

> […] o narcystyczne przedstawienie i wskazywanie na własne zranienia ciała. Toyen uwalnia się od jakiejkolwiek projekcji siebie, swojego losu lub innej politycznej czy społecznej opcji. U Kahlo mamy do czynienia z pewną formą dziennika, u Toyen z niejednoznacznością, trudnościami z interpretacją[58].

---

[54] Czes. *bekyně mniška* (*Lymantria monacha*). Wyraz *bekyně* w języku polskim oznacza beginkę – kobietę zrzeszoną w beginacie, czyli we wspólnocie, która na wzór zakonny prowadziła działalność dobroczynną.

[55] Cyt. za: E. Novotná, M. Švec Sybolová, B. Škaloudová, *Snící rebelka Toyen*, op. cit. (tłum. BK).

[56] Jeden z najdroższych obecnie czeskich obrazów, sprzedany w 2009 roku na aukcji Galerie Pictura za 23,3 mln koron czeskich.

[57] Najbardziej typowymi przykładami są obrazy *Wędrowiec nad morzem mgły* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818) oraz *Kobieta w oknie* (*Frau am Fenster*, 1822) Caspara Davida Friedricha, przedstawiciela niemieckiego romantyzmu w sztuce.

[58] P. Skopcová, *Pocta Toyen*, České Budějovice 2013, s. 34.

Podążając tropem *Śpiącej*, artystka musiała być zafrapowana poliwalentnymi skojarzeniami, jakie dają łuskoskrzydłe, sama bowiem zbudowała klujnik (czes. *kukelník*), pudełko do lęgu motyli. Ich przepoczwarzanie, metamorfozy, lekkość, kruchość i ulotność przełamują zbyt uproszczony dualizm „mężczyzna i kobieta". Dzięki motylom, ale również innym bytom animalistycznym, nie zawsze łatwo rozpoznawalnym w wizualnym świecie Toyen, przesiąknięty erotyzmem świat swobodnie przechodzi od wyobrażeń kobiety jako obiektu seksualnego pożądania do drapieżnej femme fatale i na odwrót. Zawoalowanie znaczeń potęguje faktura niektórych malarskich płócien autorki *Śpiącej* – przypomina pył na skrzydłach motyla, który jest również „symbolem ambiwalencji, u Toyen tej płciowej"[59].

Dotychczasowa interpretacja kobiecości i męskości w obrazach czeskiej surrealistki zmierzała w kierunku wydobycia z nich wrogich sobie antypodów i przesłania o panującej obcości między płciami, odarciu z uczuć[60], „ciemnej", ponurej nieświadomości[61], sygnalizowania egzystencji poprzez jakiś rodzaj nieobecności, polegającej na braku twarzy lub jej odrealnionego zarysu, braku ciał lub ich odwrócenia, w których ubranie występuje w roli zastępnika kobiecej reprezentacji[62]. Taka wyłączność interpretacyjna, choć w wypadku wielu obrazów ewidentnie się narzucająca, oznaczałaby jednak zawężenie niezwykle bogatego dorobku Toyen do jednego aspektu, odrzucenie wielu innych możliwości interpretacyjnych, zwłaszcza że w okresie powojennym artystka często odchodzi od modelu narzucającej się w latach 30. XX wieku symboliki Freudowskiej. Dogmatyka klasycznej psychoanalizy polegająca na dominacji pierwiastka męskiego nad żeńskim, a także kobiecej zazdrości i wynikającej z niej potrzeby kastracji, ulega przeistoczeniu i wtopieniu się w szerszy kontekst animalistyczny – transgresyjny, wykraczający poza łatwo dające się deszyfrować kody kulturowe. Możliwe

---

[59] Ibidem.

[60] „Postacie na rysunkach są często odwrócone do widza plecami lub mają zamknięte oczy – podkreśla to pewną senność wizji i ich iluzoryczność, ale też jakiś szczególny, ukryty wymiar tego świata, jego tajemnicę i wrogość. Toyen szkicuje seksualność odartą z uczuciowości", K. Woźniak, *Rozkosze czeskiej awangardy. O fuzjach literatury, sztuki i filozofii na przykładach z twórczości Jindřicha Štyrskiego, Toyen, Vítězslava Nezvala i Františka Drtikola*, „Slavica Wratislaviensia" 164, Wrocław 2017, s. 36.

[61] I. Adamovič, *Toyen na Kampě odhaluje hrůzu nevědomí*, E15.cz [dostęp: 20.02.2020].

[62] Chodzi na przykład o *Opuštěné doupě* (*Abandoned Gorset*, 1937) oraz wspomniany już obraz *Spící* (*Sleeping*, 1937).

jest więc również nieco inne odczytanie, zwłaszcza tych obrazów, gdzie ciała animalistycznie zrekomponowane rzutują na bardziej zniuansowane i o wiele bogatsze, dzięki swoje niejednoznaczności, interakcje typu kobieta–mężczyzna, człowiek–zwierzę. Zdaje się, że dezidentyfikacja, której tak domaga się zacytowana już w tekście Braidotti, czyli utrata nawyków myślenia, rezygnacja z dogmatów i „właściwych" reprezentacji dokonała się w tych obrazach Toyen, których tematyka przekracza morfologiczną normatywność poprzez zaprezentowanie niedookreślonych animalno-humanoidalnych hybryd. Ramami odniesienia stają się tutaj otwarte, międzyrelacyjne, wielopłciowe i transgatunkowe przepływy stawania-się-zwierzęciem. „Deleuzjańskie nieorganiczne ciało jest odłączone od kodów fallogocentrycznej, funkcjonalnej tożsamości"[63], a jeżeli kody te są użyte, to jednak przekornie, na zasadach własnego dyskursu, redukującego pychę racjonalnej świadomości oraz narcystycznego złudzenia transcendencji.

References

Adamovič I., *Toyen na Kampě odhaluje hrůzu nevědomí*, E15.cz [dostęp: 20.02.2020].

Bartunkova B., *Surrealism Against the War: The Shooting Gallery and Hide, War! By the Czech Artist Toyen*, October 2, 2019, post (moma.org) [dostęp: 23.01.2022].

Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999.

Bataille G., *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2010.

Braidotti R., *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, tłum. M. Markiewicz, Machina Myśli (machinamysli.org) [dostęp: 28.01.2022].

Bydžovská L., *Knihy s Toyen*, Praha 2003.

Foucalt M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.

Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.

Hańderek J., *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, uj.edu.pl [dostęp: 04.02.2020].

Herer M., *Na granicy wytrzymałości (Szkic o transgresjach)*, „Principia" 1999, t. 24–25, s. 69–92.

[63] R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, op. cit. Termin fallogocentryzm został zaproponowany przez Jacques'a Derridę. To zbitka trzech wyrazów, pochodzących od *phallus*, *logos* i *centrum*, oznaczająca dominację wyznaczników męskości.

Huebner K., *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealist Erotic*, YouTube [dostęp: 01.02.2022].

Król A., Rydygier M., Taborska A., *Max Ernst. Malarz, który czuł się ptakiem* (O wszystkim z kulturą/Dwójka, 22.06.2016), *Jak Max Ernst stworzył własną ptasią mitologię*, Dwójka – polskieradio.pl [dostęp: 22.01.2022].

Linhartová V., *Soustředěné kruhy: články a studie z let 1962–2002*, Praha 2010.

Lipowicz M., *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, „Ethos" 2015, nr 3, s. 57–80.

Majewski P., *Lew, który mówi. Esej o granicach językowego wyrazu doświadczenia*, Warszawa 2018.

Możdżyński P., *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.

Nezval, V., *Z mého života*, Praha 1965.

Novotná E., Švec Sybolová M., Škaloudová B., *Snící rebelka Toyen*, TOYEN_studijni-materialy-pro-ucitele (1).pdf [dostęp: 12.02.2022].

Nowak W.M., *Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2014, vol. 39 (1), s. 21–31.

Pawliszyn A., *Transgresywne dzieła sztuki*, „Estetyka i Krytyka" 2008–2009, t. 15/16, s. 120–131.

Pravdová A., *Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen*, NGP On Air, 22/4 2021, YouTube [dostęp: 03.02.2022].

Rorty R., *Moralna tożsamość a prywatna autonomia: Przypadek Foucaulta*, tłum. M. Kwiek, „Etyka" 1993, nr 26, s. 125–132.

Seifert J., *Všecky krásy světa*, Praha 1985.

Skopcová P., *Pocta Toyen*, České Budějovice 2013.

Stefański M., *Karel Teige i pułapka konstruktywizmu*, 09_Michał_Stefański_Kareł_Teige_i_pułapka_konstruktywizmu_94_104.pdf (amu.edu.pl) [dostęp: 22.01.2022].

Štráfeldová M., *To je on! O té, co si říkala Toyen*, Praha 2021.

Taborska A., *Ptak przełożony Max Ernst*, „Tygodnik Powszechny" 08.70.2013 [dostęp: 22.01.2022].

Tomek P., *Přestaňme lhát o Toyen*, Enzmannova archa [dostęp: 30.01.2022].

Vaněk M., *Po špičkách kolem Toyen*, Artalk.cz [dostęp: 30.02.2022].

Waal de F., *Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelnych*, tłum. K. Kornas, Kraków 2014.

Woźniak K., *Rozkosze czeskiej awangardy. O fuzjach literatury, sztuki i filozofii na przykładach z twórczości Jindřicha Štyrskiego, Toyen, Vítězslava Nezvala i Františka Drtikola*, „Slavica Wratislaviensia" 164, Wrocław 2017, s. 33–41.

Zikmund-Lender, L., *I am not your lesbo! K diskurzu o soukromí „snící rebelky"*, Artalk.cz [dostęp: 30.01.2020].

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Marek Mitka
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.5

Marek Mitka
University of Presov
marek.mitka@unipo.sk
ORCID: 0000-0002-2151-1358

FORMS OF EXPERIMENTAL POETRY IN THE CENTRAL EUROPEAN CONTEXT SINCE THE 1960s

Abstract

In the present study, the author deals with the literary-historical and poetological circumstances of the notion of experimental poetry, noting this type of writing mainly in Slovak and Czech literature but against the broader background of Polish and Hungarian literature, i.e., in the Central European context. In particular, the author reflects on the communicability of texts constructed in this way. He chooses the 1960s as the initial period of his observations, but he also notes the experimental tendencies in poetry that preceded the 1960s, and at the same time, he moves from the 1960s to the 1990s and the developments in (Slovak) literature after the year 2000. From Slovak literature in the 1960s, he pays particular attention to the experimental work of M. Adamčiak, and from the most recent Slovak literature, he reflects on the work of P. Macsovszky and K. Zbruž. From a developmental point of view, the author focuses primarily on the significant influence of Czech literature on Slovak literature in the 1960s – especially the influence of the texts of L. Novák and V. Havel. The author also creatively builds on the metatexts of some literary scholars or creatively polemicises with their findings or further conjectures them (K. Ihringová, V. Křivánek, J. Šrank, M. Součková and others).

Keywords: experimental poetry, literary theory, aesthetic value, communicative contactability of the text, Central European literary context, Milan Adamčiak, Kamil Zbruž

In the Central European cultural space, the 1960s are undoubtedly considered the golden era or the peak of experimental tendencies in literature in the 20th century. In developing the idea of a Central European cultural space, we have in mind the Slovak, Czech, Polish, and Hungarian contexts, and the fact that we are more concerned with the Czech-Slovak sessions is not accidental or in any way irrationally subjective. The connection of Hungarian and Polish literature to European avant-garde movements naturally existed here, but we should immediately add that literary currents such as *experimental/concrete poetry* or *experimental writing* did not develop or were not fully separated. In the field of Hungarian literature, we can mention the poet, typographer, and graphic artist Lajos Kassák (1887-1967), who is considered by literary history to be the most important personality of the avant-garde movements in Hungary. In his work, one can find the practices of Dadaism, Futurism, Surrealism and Expressionism. He became famous as the author of the so-called "constructivist paintings" ("pictorial architecture") and the poem *A ló meghal a madarak kirepülnek* ("The horse dies, the birds fly away") from 1922, which many experts place in the context of Apollinaire's *The Passage* or the poetic composition *The Waste Land* from T. S. Eliot. The writer, poet and literary critic Peter Macsovszky also draws attention to Kassák's "shorter, experimental texts, straddling the line between the short story and prose poems (*Tragic figures*, 1919)"[1]. However, names such as Emil Szittya (1886-1964; his prose *Das Kuriositäten-Kabinett. Begegnungen mit seltsamen Begebenheiten, Landstreichern* ("The Cabinet of Curiosities. Encounters with strange occurrences, vagrants") from 1923 has been preserved in Hungarian), Sándor Barta (1897-1938), Erzsi Újvári (1899-1940), Aladár Komjat (1891-1937) and Andor Németh (1891-1953) also deserve attention. The latter two were close to surrealist poetry, while Barta consistently wrote Dadaist poems. Not to be overlooked is the poet Károly Sirató Tamkó, better known by his artistic name Charles Sirató (1905-1980) – the aforementioned Macsovszky notes about him: "with his

[1] https://zurnal.pravda.sk/esej/clanok/362975-nebojme-sa-madarskej-literarnej-moderny/ [Accessed 23.03.2022].

visual poems – he wrote the first one in 1924 – he announced the advent of postmodernism. However, he approached the creation of visual poetry not through the typographic solutions of the typeface but the arrangement of words in space, and his themes and lexis are also remarkable, taking inspiration from science and, later, from certain spiritual tendencies'[2]. The appellation "Hungarian Joyce" or "Hungarian Musil" could undoubtedly be applied to the novelist Miklós Szentkuthy (1908-1988) – his debut novel *Prae* (1934) is a 1200-page eclectic collage prose that can form a unified poetological trajectory with J. Joyce's *Ulysses* or R. Musil's *The Man Without Qualities*.

In Poland, the situation is quite different because the formal experiments in 20th-century literature have been entirely, even exclusively, applied in works for children. The literary scholar P. Winczer (2000) even considers the relatively direct influence of the linguistic experiments of the poet Julian Tuwim (1894-1953) on the work of Miroslav Válek (his translation of Tuwim's *Cuda i dziwy* („Miracles and Wonders") from 1961 is considered congenial by translation critics) and Lubomir Feldek from the mid-1960s onwards. Alongside Tuwim, Jan Brzechwa (1898-1966), later two extremely talented "pupils" of Tuwim, developed various mutations of linguistic experimentation in his work for children: Joanna Kulmowa (1928-2018) and Wanda Chotomska (1929-2017), who develop a "nonsense-fairy-tale type of writing that exploits the child's joy in word-formation, in puns, in 'breaking the language', in creating imaginative playful situations in which the child's perceiver is drawn into the game."[3]

In Czech literature, these are mainly representatives of concrete and phonic poetry: Ladislav Novák (prepared texts and constellations in the collection *Pocta Jacksonu Pollockovi* („A tribute to Jackson Pollock") from 1966), Václav Havel (collection *Antikódy* ("Anticodes") from 1963), resp. poets such as Emil Juliš, Jiří Kolář, Josef Hiršal, Zdeněk Barborka, Vladimír Burda and others, whose varied texts form the anthology *Vrh kostek: Česká experimentální poezie* („Litter of Cubes: Czech Experimental Poetry"), which was compiled in the 1960s, but published by Torst up in the

[2] https://zurnal.pravda.sk/esej/clanok/362975-nebojme-sa-madarskej-literarnej-moderny/ [Accessed 23.03.2022].

[3] P. Winczer, *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*, Bratislava: VEDA – Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied 2000, pp. 270.

1993. From the terminological aspect, the general term *experimental poetry* is here "fragmented" into precisely nuanced categories and subcategories such as *processual texts* (Z. Barborka), *typograms, grotesque poems and binary poetry* (L. Nebeský), *structural poems* and *kinetic poetic formations* (J. Procházka), *constellations, annihilations, prepared texts, associative macromolecules* or *detective texts* (L. Novák), *contentless poems*, *illiterate poems* (J. Kolář) or *verbal permutations* or *stochastic texts* (J. Hiršal and B. Grögerová). An attempt to define a substantial categorial hierarchy, built from the tribal concept of *experimental poetry*, is offered in her study by K. Ihringová, for example, when she writes:

> Often the term "experimental poetry" is used for a variety of literary and artistic expressions whose common denominator is precisely the experiment in the plane of form, i.e. in the plane of language. Therefore, under this common denomination we can include *visual* poetry, working with visual means of expression; *phonetic* poetry, in which the phonetic (sound) side dominates over the semantic side; *conceptual* poetry, built from complex language games and tautologies; *cybernetic* poetry, working with computer programs generating new texts; and *object-based* poetry, in which the words of a poem are rendered in the form of a visual object. However, classification was inevitably preceded by a new (experimental) way of writing such a previously unconventional poem. The poem abandoned its strong attachment to semantics, freed itself from the shackles of traditional signification, and turned toward purity of language, toward and sonority. In Max Bense's words, a new variant of poetry emerged, the so-called *artificial poetry*, which renounced philosophical, psychological or personal statements and, under the influence of the proliferating semiotics and the theory of the sign, became an impersonal, non-subjective work, without any signs of individuation and subjectification.[4]

The considerations of V. Křivánek, who, despite his initial "reluctance" to categorise anything ("There is considerable terminological freedom in the labelling of individual types of experimental poetry"[5]), nevertheless proceeds to a strict distinction:

---

[4] K. Ihringová, *Experimentálna poézia a jej podoby v slovenskom vizuálnom umení* [In:] „Slovenská literatúra", 58, Nr. 4. 2011, pp. 317–318.

[5] V. Křivánek, *Pět podob experimentu v české poezii dvacátého století* [In:] „Bohemica Olomucensia" 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, pp. 22.

> According to the material it works with and what it addresses in the perceiver, experimental poetry can be divided into concrete poetry (it works with language as a material, analyses it and creates various unusual compositions according to certain rules), phonic poetry (it is based on the arrangement of phonemes and other sounds into new phonorhythmic series, which it records – related to modern music), visual poetry (it uses graphic forms of recording, combining word and image – related to visual art).[6]

Among the fundamental views that shaped the Czechoslovak current of experimental poetry and new theoretical approaches to language from the 1960s onwards (Josef Hiršal and Bohumila Grögerová) were the theoretical concepts of A. A. Moles[7] (*Manifesto of Permutational Art*) and E. Gomringer[8] (*From Verse to Constellation*).

> Constellation, permutation, realisation, variation or demonstration become the new artistic methods of constructing a poem for them. Abraham A. Moles says in his manifesto that we are entering a permutational art in which permutation is understood as a combination of simple elements with limited discriminative power. This artistic principle opens up new possibilities of perception. We can only truly grasp the full meaning of permutational art in the machine age. Eugen Gomringer, in his manifesto From Verse to Constellation, argues that each age speaks its own language. Today's man differs from those of the past in that he wants to understand very quickly, hence the formal simplification of language. Such simplification has become the essence of the new poetry, and poetry has been placed in a parallel position with the visual arts, which, also thanks to Kandinsky, Klee and Mondrian, have sought to uncover their original materials and means of expression. Constellation is defined as a group of words that are chained together or side by side, it is both unique and untranslatable. In this

---

[6] Ibidem.

[7] Abraham André Moles (1920 – 1992) was a technical engineer, doctor of physics in acoustics, philosopher and communication theorist. In his research, he was the first to attempt to find relations between aesthetics and information theory, or between aesthetics and the language of science. He tried to apply the strictly scientific definition of language and its communicative functions to the language of art.

[8] Eugen Gomringer (1925) is a German poet of Bolivian origin who is considered by literary critics as the spiritual father of concrete poetry in Germanophone countries. In theoretical articles, studies and manifestos, he strives to find correspondences between the language of concrete poetry and the language of concrete art. Until recently, he was director of the Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesie (IKKP) in Rehau, Germany.

new game, Gomringer once again involves the reader as a fellow player in a game whose rules have been determined by the poet himself.[9]

The situation of experimental artistic (especially literary) production in Slovakia in the 1960s was somewhat more complicated compared to other Central European countries since the only information channel through which any information from Western countries could reach Slovakia was the Czech art scene. However, the Slovak specificity, also in comparison with the Czech context, was that while in other European countries, experimental poetry was overwhelmingly dealt with by poets and literary aestheticians, in the Slovak environment, it was the artists and composers who first responded to it. Admittedly, in Slovak literature of this period, we can also encounter attempts at visual poetic experimentation (e.g., Štefan Moravčík's poem *Reč páleného* or Vojtech Mihálik's poem *Tehotná*). However, these initiatives never grew beyond the horizon of an individual, solitary experiment. Hence they did not form into a collective output or perhaps a theoretically compact, manifestational programme, as was the case with visual artists. That was probably also related to the emergence and growing popularity of Lettrism, which emerged in France in 1949. The first artists who simultaneously responded to the creative impulses of Lettrism and the literary experiment that was just taking shape were Eduard Ovčáček and Miloš Urbásek. E. Ovčáček's activity in Slovak culture can be delimited by the years 1957-1965, i.e. from his student years at the Academy of Fine Arts in Bratislava to his definitive return to the Czech artistic area. His role models were mainly the visual poetry of the Russian avant-garde (the cubofuturist formation led by V. Mayakovsky and V. Chlebnikov), the Dadaist concept of pasted collages (the work of Kurt Schwitters) and structural painting and graphics based on the model of Jean Dubuffet. The history of Slovak experimental poetry was primarily influenced by Ovčáček's poetic cycle *Kruhy* (1962-1963), which is composed entirely of typewritten typograms.

The work of the versatile intermedia artist, poet, composer, performer, and musicologist Milan Adamčiak (1946-2017), who in the early 1960s was deeply influenced by the work of E. Ovčáček. If above we talked about

[9] K. Ihringová, *Experimentálna poézia a jej podoby v slovenskom vizuálnom umení* [In:] „Slovenská literatúra", 58, Nr. 4. 2011, pp. 320.

a specific genre, resp. Adamčiak's work is a good example to explicate the breadth and diversity of the creative "scope" of this type of work[10]: typographic experiments with Dadaist and pseudo-advertising treatments (*Hravopisy*, *Ľavopisy*, *Praepisy*, *Reclamarie* – 1964), poems parodying urban street folklore (*Vyvolávanky*, *Vyvo-* and *vivolávky*, *Psievanky* – 1964); in 1966-1967, typewritten visual poetry (the cycles *Konštelácie*, *Selektívne texty*, *Preparované texty*, *Montážne* a *Mixážne texty*, *Patexty* a *Bipoemy*); until 1971, when the creative enthusiasm of M. Adamčiak and his colleagues (A. Mlynárčík, R. Cyprich, M. Urbásek and others) was stopped by standardisation, the cycles *Tlačivá*, *Typorastre*, *Typoemy*, *Intenciogramy* and *Invenciogramy* were created. One of the last public declarations of experimental art in Slovakia, which the emerging normalisation had not yet stopped [11], was the publication of the *Ensemble Comp.* in the pages of the magazine "Mladá tvorba" (1969). The manifesto, signed by Adamčiak, was published in one issue with the script of the action *Čas slnka* by Róbert Cyprich (1951-1996). The remarkable contributions of both authors responded to the current impulses of experimental poetry, aleatoric music and action art. In his

[10] In an interview of M. Murin with M. Adamčiak from 2011, Adamčiak recalls the beginnings of his first «touches» with alternative artistic currents and his beginnings as an author as follows: «It so happened that around 1964, when DADA, Futurism – both Russian and Italian, experimental poetry, op-art, pop-art, constructivism and concrete art, New Music, experimental theatre, hapening appeared in several magazines, Fluxus (The Fluxus movement is an international movement bringing together experimental artists, especially visual artists, designers and musicians, based on the work of Marcel Duchamp, as a result of which it is very often referred to as Neo-Dadaism. It was founded in 1960 in New York. – M.M.), events, action art, I was fascinated by the events, by my ignorance and by the extent to which I was fascinated by these unknown terrains. I dug up, and still occasionally find in my memory and writings, my early ´serious games´ with letters, notes, lines, gestures and actions. I learned that my *Sizyfovské roboty* were actually events, *Chodecké kusy* and *Nákupy* were confrontable with Flux activities, *Záclony*, *Koberce*, *Výšivky* embroidery had their equivalents in the then current experimental poetry. I decided to continue this and tried to confront it with current events.» (Murin, M., *Milan Adamčiak známy aj neznámy: rozhovory Michala Murina s Milanom Adamčiakom o jeho experimentálnej poézii a iných literárnych a dramatických textoch* [In:] Adamčiak, M.- Murin, M. (eds.): Archív I. [EXPO]. Experimentálna poézia 1964–1972. Košice: Dive buki 2011, pp. 12-13).

[11] On the contrary, the project of M. Adamčiak and literary scientist V. Šabík (at that time editor-in-chief of the Review of World Literature) to publish the magazine *Experiment 0* in Slovakia had already encountered to hard ideological limits – its publication was stopped and the zero issue was scrapped...

manifesto, M. Adamčiak accentuated the interconnection of the three spheres of poetry, music, and event, which ultimately remained a notable aspect of his life's work. Here he emphasises the realising potential of the performer, the reader, and the spectator. Poetry, in his view, represents the active – performative – activity of the reader in completing the variations of textual units. In music, this is followed by a principled involvement of the performer of the composition and the audience – the musical work is not meant to be precisely determined but becomes an instruction for the performer's self-realisation. The event is understood as a fusion of the two categories mentioned above:

> The involvement of the audience in the creative activity fully blurs the distinction between creator and consumer, levels the differentiation between artist and audience [...], allows the subject to activate his human creative abilities, to participate permanently and to manifest his real relation to the events of life and society.[12]

At this point, we would like to stress a fundamental fact – namely, we are convinced that a relevant part of M. Adamčiak's experimental textual production is analysable (interpretable) by the methods of literary science or literary criticism, ergo it does not fall under the reception "curatorship" of the theory of visual or musical art. We take the liberty to emphasise this perhaps banal fact because not only the name of M. Adamčiak but also that of his other colleagues – creators (see above) repeatedly, even chronically, drops out of the dictionaries of Slovak writers and the history of Slovak literature[13]. We, therefore, share the opinion of the art historian

---

[12] D. Grúň, *Performatívna poézia Milana Adamčiaka* [In:] M. Adamčiak, – Murin, M. (eds.), Archív I. (EXPO). Experimentálna poézia 1964–1972. Košice: Dive buki 2011, pp. 325.

[13] The entry «Milan Adamčiak» is not to be found, for example, in the otherwise well--founded *Dictionary of Slovak Writers* (1999, 2005) edited by V. Mikula or the *Encyclopedia of Slovak Writers* (here, given the year of publication [1984], for more understandable reasons) edited by K. Rosenbaum, not to mention other popularization guides such as J. Rezník's *Journeys into literature* (2001), etc. What is more alarming, however, it does not appear in any context in the *History of Slovak Literature II.* (2009) compiled by I. Sedlák (1918 – about a year after its publication) or in the no less representative *History of Slovak Literature III.* (2006), written by a team of authors led by the literary scholar V. Marčok and whose important, if only subconscious, mission (since they are devoted to Slovak literature of the second

and theoretician Daniel Grúň, who, in his introduction to the selection of M. Adamčiak's works from 1964-1972, somewhat sadly remarks:

> Adamčiak remained an unrecognised solitary in the context of Czechoslovak experimental poetry – his work has not been included in any of the existing anthologies, and thus remains unnoticed by literary scholarship. If Adamčiak is reflected by art history, it is rather in the categories of action art, intermedia art and unconventional music, but not in the categories of the literary canon.[14]

To illustrate, let us quote part of the opening poem, *Zvoľme si určitý prvok* ("Let's choose a certain element") from Adamčiak's cycle *Matematické texty* ("Mathematical texts", 1968):

> *zvoľme si určitý prvok. nazvime ho / prvok. prvok prvok bude patriť do / určitej množiny. nazvime ju množina. / prvok prvok je teda prvkom prvkom / množiny množiny. prvok prvok množiny / množiny je za určitých okolností / tvorcom určitej situácie. okolnosti / nazvime okolnosti. situáciu nazvime / situácia. prvok prvok množiny množiny / je za okolností okolností tvorcom / situácie situácie. situácia situácia / smeruje k určitému výsledku. výsledok / nazvime výsledok. teda prvok prvok / množiny množiny za okolností okolností / smeruje k výsledku výsledku situácie / situácie...*[15]

---

half of the 20th century) was certainly also to fill in all the so-called white spots, which arose as products of ideological pressures and politically purposeful fumigating of authors and works from the literary map of Slovakia. On the other hand, one should highlight those, albeit partial, literary-historical projects of the (youngest) generation of literary scholars who are slowly trying to eliminate the aforementioned factual deficits. M. Adamčiak is mentioned, for example, in the publication of the editors R. Passia and I. Taranenkova's *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (2014), where we read: «The possibilities of linking the pictorial component with experimental poetry were introduced into the coordinates of Slovak literature by Milan Adamčiak... in the 1960s (the book *Archív I (EXPO) / Experimentálna poézia 1964 – 1972* was published only in 2011). This line seems to be the most radical, it shows innovative attempts to move the written text more into a performative position, which is made possible for authors by multimedia...» (Passia, R. – Taranenková, I. [eds.], *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. Storočia*, Bratislava: Literárne informačné centrum 2014, pp. 117).

[14] D. Grúň, *Performatívna poézia Milana Adamčiaka* [In:] Adamčiak, M. – Murin, M. (eds.), Archív I. (EXPO). Experimentálna poézia 1964–1972. Košice: Dive buki 2011, pp. 326.

[15] M. Adamčiak, – Murin, M. (eds.), *Archív I. (EXPO). Experimentálna poézia 1964 – 1972.* Košice: Dive buki 2011, pp. 139.

Considering that this text was published in 1968, looking at some poetic compositions of Slovak postmodernists, namely, for example, representatives of the so-called text generation[16], we cannot help feeling the return of certain poetological lines which, in the context of the second half of the 1990s and the noughties of the 21st century, according to several critics, seemed provocative, or rather innovative and peculiar.

In Macsovszky's collection of poems *Súmračná reč* ("The Twilight Speech") from 1999, for example, we find similar repetitive stylistic procedures, formal experiments with the preparation of the text (omitting lines, or the creation of "white" [paraphrased] spaces in the text, the so-called parallel columns, underlining of verses, underlining of autocommentary). In the sequence entitled 6.b: we read: "*telo je vrece strastí / – (a to sa práve malo dokázať): / telo je vrece strastí / – (a to sa práve malo tematizovať): / bremeno ktoré ťa vláči / – (a to sa práve malo popísať): / telo je vrece strastí / – (a to sa práve malo dokázať): / a v tom vreci myseľ*"[17]. Staying with the text generation poets, in 2013, a collective authorial book, *Generator x_2 Nové kódexy*, was published, a follow-up to the project *Generator X: Hmlovina* ("Generator X: Nebula") from 1999. In the continuation of the third millennium, which was made possible by the "founding fathers Michal Habaj & Peter Macsovszky & Peter Šulej and Andrej Hablák a.h." (quoted from the bookplate), we can find XXXVII and XXXVIII codexes, which are as if an explicit allusion to the experimental poems of Czech-Slovak literary provenance from the 1960s, respectively perhaps also to some specific compositions – texts by M. Adamčiak:

> *a to si pýta komentár (téza) / a to si pýta komentár (antitéza) / a to si pýta komentár (syntéza)* (Codex XXXVII)

> *nechcel / nechcel som / nechcel som byť / nechcel som byť generator / nechcel som byť generator x / nechcel som byť generator x_2 / nechcel som byť generator x_2_8 / nechcel som byť generator x_2_8_alfa / nechcel som byť generator x_2_8 / nechcel som byť generator x_2 / nechcel som byť generator x / nechcel som byť generator / nechcel som byť / nechcel som / nechcel* (Codex XXXVIII)[18]

---

[16] See: J. Šrank, *Hľadania básnikov prichádzajúcich na sklonku tisícročia* [In:] Marčok, V. (eds.): Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava: Literárne informačné centrum 2006, pp. 146–154.

[17] P. Macsovszky, *Súmračná reč*, Banská Bystrica: Drewo a srd 1999, pp. 32.

[18] *Generator x_2. NOVÉ KÓDEXY*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd 2013, pp. 106-107.

The quoted texts are quite objectively identifiable as textual "manifestations" of experimental poetry (especially the last poem even implies the genre of object-visual poetry). However, we add in one breath that we do not consider the work of M. Habaj, P. Macsovzský, P. Šulej, A. Hablák and others as a whole[19]. That is more about the occasional tendentiousness or fiddling with the experimental text-making techniques described above. We are not quite sure whether it is possible to think of experimental poetry in the 1990s in Slovakia as a platform that can be unambiguously delimited in terms of personality and time, as the literary scholar J. Šrank attempts to do when he identifies it as one of the key typological lines from the second half of the 1990s to the present.

> The first stage or the first cycle in the transformations of the experimental-deconstructive tendency can be (roughly) defined by 1994 and the first third of the noughties of the 20th century. This period saw the publication of a series of decisive books that established poetic utterance as an intellectual game denying the productivity of evocative and confessional lyricism that directly referred to subjective experience.[20]

---

[19] The authors of the collective monograph *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* define the Generator X project as «a group of poets participating in a collective poetic experiment» (Passia, R. – Taranenková, I. [eds.] 2014, pp. 159), when they «identified a virtual cyborg, a humanoid» (ibid.) as the author of their first joint book *Generator X: Hmlovina* (1999), while they consider the work of the incriminated quartet of poets (Habaj, Hablák, Macsovszky, Šulej) in the subsection *Mystifikácie a postkonceptualizmus*. They later inspiringly add about the second book – *Generátor x_2: Nové kódexy* (2013): «Thus, the poetic generation x does not imagine the creation of poems as a romantic musical act, in which inspiration and intuition play a crucial role in the outcome, but imagines poetic creation as the production of a text, with the poet functioning as a kind of machine for the production of poems and (poetic) language as a mechanism for the generation of utterances (verses).' The method used is particularly interesting, unique in the Slovak context. Computers, especially electronic mail (emails), were used in the creation of the texts. Thus, the texts were indeed created with the abundant use of the machine and its program, by collective transcription, i.e. by the palimpsest method. The Generator X project is thus related to the phenomenon called *flarf poetry*, which is created on the Internet by a group of poets collaborating through a common discussion portal, electronic mail, or on social networks.» (ibid., pp. 159-160).

[20] J. Šrank, *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. Storočia*, Bratislava: Cathedra 2013, pp. 382.

However, even the further "refinement" and poetological anchoring of this line in Šrank's book does not, in our opinion, provide reliable differentiation "markers" by which experimental creative practices could be reliably identified:

> As for the relationship of experimental initiatives from the second half of the 1990s to other varieties, during the first differentiation cycle it was characterised by distance, aversion and controversy, an attempt at a clear, ostentatiously polemical, ironic, negative definition. The cause was the rejection of subjectivity as the main fetish of other varieties of contemporary poetry.[21]

And elsewhere:

> For deconstructive authors, the strongest restraint was in relation to the domestic tradition [...], they were mainly inspired by foreign literary, visual and musical (post)avant-gardes (futurism, dadaism, minimalism, conceptualism, experimental poetry, action art, process art, pop-art, etc.), as well as numerous distinctive individuals of modern literature who, for whatever reasons, resonated in the postmodern situation (G. Apollinaire, F. Pessoa, T. S. Eliot, E. Pound, etc.). They were also connected to local representatives of artistic experiment (M. Adamčiak, J. Juhász, M. Murin, J. Fujak and others). Unlike authors of other tendencies[22], they had a more intimate relationship with popular culture, so they creatively responded to its various forms (cyberpunk, science fiction, comics, various, especially television, film and music products of the entertainment industry, advertising, computer games).[23]

---

[21] Ibidem, pp. 385.

[22] In Slovak poetry after 1989, J. Šrank (ibid., pp. 53-58) distinguishes four basic «processual-typological tendencies» – *the poetry of non-conformist individualism*, *the poetry of privacy*, *spiritual poetry* and *experimental-deconstructive poetry*, which he also tries to define on the basis of four basic morphological types. To the first typological tendency he assigns, for example, the poetry of Jozef Urban, Ivan Kolenič, Viliam Klimáček (*Až po uši* [1988], *Karamelky* [1992]), V. Puchala, M. Grupač, P. Bilý, M. Bančej, A. Turan, J. Litvák and others; to the second (poetry of privacy) he ranks e.g. the poetic work of K. Chmel, M. Brück, Ľ. Bendzák, R. Tomáš, M. Hatala, P. Hudák, B. Mihalkovič and others; as the third processual-typological tendency (spiritual poetry) he identifies the poetry of E. J. Groch, M. Reisel, M. Milčák, R. Jurolek, D. Pastirčák or J. Gavura, while the fourth – experimental--deconstructive group of poets includes e.g. P. Macsovszky, P. Šulej, M. Solotruk, A. Hablák, M. Habaj, N. Ružičková and others.

[23] Ibidem, pp. 387.

In principle, we do not have the slightest reservations against Šrank's enumerated text-forming procedures of this poetic line (although here, we can already speak without any doubts about an autonomous zone of creative methods and procedures, which are equally immanent to postmodern prose creation):

> Collage, bricolage, assemblage, installation or ready-made have become the main text-forming practices, bringing to the fore the intertextual dimension of the statement, working with explicit, transparent and hidden intertextual references in the whole range from quotation through allusion or paraphrase to persiflage, pastiche and travesty. Bricoleur no longer aimed to bring art and life as close as possible, but to point out the enclosure of literature in fiction. Intertextual continuity allowed authors to come to terms with the tradition in a commentary-especially ironic-parodic way, and to creatively transcend its limits through extra-literary borrowings and interludes.[24]

It is important to note that the announced deconstructive practices in Slovak post-revolutionary literature (as identified by J. Šrank) may not yet correlate with or confirm a belonging to experimental poetry – at least in the methodological and personal context in which it has been considered since the beginning of this chapter. Therefore, ultimately, we do not consider Šrank's assertion that "the experimental-deconstructive tendency represented the only processual-typological tendency of our poetry that was an intrinsic product of the post-embargo period"[25] to be literary-historically consistent or correct. On the other hand, we agree with J. Šrank when he considers the more authentic manifestations of experimental tendencies in Slovak literature to be the work of a few "non-conformist individualists"[26], who were "rather on the borderline between second-avant-garde and postmodern approaches to the text (K. Zbruž, M. Kubica)"[27]. Kamil Zbruž (1964), poet, prose writer, mystifier, publicist and member of the so-called barbarian generation of writers, is probably a much more explicit (genre-pure) experimenter in the history of Slovak literature than any poet from the experimental-deconstructive line (P. Šulej, K. Kucbelová,

[24] Ibidem, pp. 389.
[25] Ibidm, pp. 393.
[26] Ibidem, pp. 386.
[27] Ibidem.

M. Solotruk, N. Ružičková, A. Hablák, P. Macsovszky, M. Habaj and others). That has been already evidenced by his 1993 publication *Spitý imidž: Magazín pre dolných 10.000* (*Drunk image: Magazine for the lower 10.000*), which is very difficult to classify, artistically very awkward and rejected by literary critics, and which shows the parameters of a formal experiment. The diction, such as the one in *Dejiny slovenskej literatúry III*. (2006), chosen by J. Šrank in the relevant chapter (Searches for poets arriving at the end of the millennium), says it all:

> Kamil Zbruž's book-length outputs [...] are the most radical, but also the most problematic reactions to the unmanageability of life through the poem. He first attempted to astonish the reader with the dadaistically recessive provocation *Spitý imidž (Magazín pre dolných 10. 000)* (1993), which he mystifyingly called a `smiling novel'. In this `magazine' texts range from fictional journalistic formations through persiflages of classical and popular literary genres to the aforementioned Manifesto of a barbarian generation.[28]

However, Zbruž's book (with its appearance giving the impression of a workbook or an improvised samizdat in A4 format) fits the year of its publication into the contemporary context of the turbulent and desperately searching 1990s, or rather their beginning[29]. However, Zbruž is credited with another first in Slovak literature in the 1990s, which is again the product of a desire for radical experimentation, although (again) perceived by many critics as an unprecedented anachronism: the publication of an "excerpt" of a poetic (although, given the textual "surroundings" of the

[28] J. Šrank, *Hľadania básnikov prichádzajúcich na sklonku tisícročia* [In:] V. Marčok, (eds): Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava: Literárne informačné centrum 2006, pp. 149.

[29] The developmental value of Zbruž's book outputs in the context of this decade is not denied even by the literary scholar M. Součková, who has systematically published theoretical studies and critiques devoted specifically to the poetics and axiology of Slovak literature after 1989, or after 2000: «An interesting experiment in terms of development was the one in 1989. 1993, especially Kamil Zbruž's recessively created and graphically striking debut – a 'composite' created as a kind of installation of journalistic and artistic genres – *Spitý imidž (Magazín pre dolných 10.000)*, which foreshadowed various lines of desemanticized writing in Slovak prose (from Koloman Kocúr's experiments to Macsovszky's 'sterils'). A similarly extreme, but not original gesture in the context of world literature, was *Ticho (excerpt)*, or more than twenty blank pages, which Zbruž published in his book *BARBAR(u)SKÁ RULETA* (1998).» (Součková 2011, pp. 282).

source publication, one might as well say prose) composition, *Ticho* ("Silence"), consisting of 22 completely blank pages. Zbruž published his *Ticho* in a collective (together with J. Litvák, R. Bielik and A. Turan), manifestly stylised publication *BARBAR(u)SKÁ RULETA* ("Barbarian Roulette")[30] from 1998, which, as we announced above, once again encountered the so-called broad-spectrum objections of literary critics. These, in turn, were directed not only at the nature and substance of Zbruž's authorial achievement but at the character of the book as a whole:

> This book is a bastard child of all kinds, but above all of the dissident times. In its composition (pèle-mèle) and authorial attitudes – here vengeful (A. Turan), here pleasantly all-forgiving (K. Zbruž), here stupidly complacent (R. Bielik), here pleasantly unreal (J. Litvák) – it is almost a typical samizdat. [...] Our four orphaned (by Kolenič) 'brothers', proclaiming Indian love, had to publish it on their knees, in a modest edition for the quiet pleasure of themselves and their loved ones – and all this at least ten years ago. For today, along with the artistic, it is already the moral kitsch that all proclamation is – whether proclamation of Love, Art or Silence.[31]

Returning to Zbruž's *Ticho*, i.e., to the twenty-two unsigned sheets of paper, to publish them in 1998 after the Dadaists, the Beatniks, the neo-avant-garde, or the minimalist and prepared texts of the 1960s, is to consciously subscribe to a kind of institution or perhaps to a stylised ignorance of things. It is as if someone, a few decades after John Cage, were to re-compose a piece like *4'33"* for piano, only to call it, for example, *5'22"*, but in principle, it would be an application of an identical structural or, indeed, destructive method of composition[32]. That is why, even in Zbruž's rather

---

[30] The title can also be read as a pun: Barbar-russian Roulette.

[31] V. Mikula, *5×5 a iné kritiky*. Levice: L.C.A. Publishers group 2000, pp. 120.

[32] The American composer of aleatoric and other experimental music, writer and creator of audiovisual art John Cage (1912 – 1992) published his composition *4´33´´* for solo piano in 1952. Its essence lies in the fact that it is de facto 4 minutes and 33 seconds of silence for piano: in a concert performance, the performer sits on stage behind the piano grand piano and, with a stopwatch in his hands, counts out the exact duration of each of the three movements of this composition. When the prescribed time has elapsed, the pianist bows and leaves the stage. This is undoubtedly one of the most ground-breaking, yet controversial recitals for piano in the history of 20th century music.

extensive instructions on how to approach the "reading" of his *Ticho*, we read incredulously:

> The reader remains in constant confrontation with himself while reading (leafing through). One cannot be disturbed by the author's reasoning, but for the author this kind of literature is no fun either. They are, after all, working on a common work. So we think of silence, so that it can come to us as everything we think about for longer comes to us. John Cage found in silence an alternative to sounds and tones, he discovered music in silence. Since, according to his idea, everything is music (even the sound of coffee stirring), the listeners of silence also create their own "music", even if by expressions of impatience...[33]

If we "look around" for poetologically similar book projects in the Central European cultural space at the turn of the millennium, the name of the Hungarian experimental poet, critic, translator, and conceptual artist Márton Koppány (1953), the author of the only collection of poetry to date, *Bevezetés ugyanebbe* ("Introduction to the same") from 1993, cannot fall out of our reception folio. Koppány would probably not have been mentioned, however, if a selection of his poetic, prose, essayistic or other works, which are rather difficult to classify in terms of genre, had not been published in a Slovak translation by P. Macsovszky under the conceptual title *Náhoda nie je metóda* ("Random is not a method") from 2000. After a cursory glance through it, the whole author's project looks more like a mystifying concept of its translator (excerpts from the author's familiarly tuned correspondence with the translator are interspersed among the author's texts). However, an unmissable fact is the republication (in the context of the Slovak post-embassy literature, a highly symptomatic one) of blank pages. In Koppány's selected work, these are the parts *Trochu času* ("A little bit of time") and *Vlny* ("Waves"). Two years after the publication of Zbruž's manifestation controversies, few would have expected to see similar "works" on paper. What is certain is that this act of translation by P. Macsovszky has, metaphorically speaking, put a symbolic end to the reflection on the productivity of specific experimental techniques in literature[34] and especially

[33] K. Zbruž, *Srdce vždy hovorí áno*. In: kol.: Barbar(u)ská ruleta, Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 1998, pp. 38.

[34] Other sequences in M. Koppány's book also arouse embarrassed reactions, even if they are textual – e.g. the self-referentially conceived epilogue entitled *TERAZ: ČO MÁM*

in poetry, and we dare to say that the meaningfulness and viability of the label "experimental poetry" in our latitudes seems to end at the dead end of that publication of "silence".

References

Adamčiak M., Murin., M. (eds.), *Archív I. (EXPO). Experimentálna poézia 1964–1972*. Košice: Dive buki 2011.

Archív I. (EXPO). Experimentálna poézia 1964–1972. Košice: Dive buki 2011, pp. 322–326.

Grúň D., *Performatívna poézia Milana Adamčiaka* [In:] M. Adamčiak, Murin, M. (eds.),

Ihringová K., *Experimentálna poézia a jej podoby v slovenskom vizuálnom umení*. In: „Slovenská literatúra", 58, No. 4. 2011, pp. 317–330.

Koppány M., *Náhoda nie je metóda*. Banská Bystrica: Drewo a srd 2000.

Křivánek V., *Pět podob experimentu v české poezii dvacátého století* [In:] Bohemica Olomucensia 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, pp 17–23.

Macsovszky P., *Nebojme sa maďarskej literárnej moderny*, https://zurnal.pravda.sk/esej/clanok/362975-nebojme-sa-madarskej-literarnej-moderny/ [accessed: 2020-07-27].

Macsovszky P., *Súmračná reč*., Banská Bystrica: Drewo a srd 1999.

Macsovszky P., Habaj M., Šulej P., *Generator x_2. NOVÉ KÓDEXY*. Bratislava: Občianske združenie Vlna / Drewo a srd 2013.

Mikula V., *5×5 a iné kritiky*. Levice: L.C.A. Publishers group 2000.

Murin M., *Milan Adamčiak známy aj neznámy: rozhovor Michala Murina s Milanom Adamčiakom o jeho experimentálnej poézii a iných literárnych a dramatických textoch* [In:] M. Adamčiak, Archív I. (EXPO). Experimentálna poézia 1964–1972. Košice: Dive buki 2011, pp. 8 –26.

Papoušek V., *Literární diskurz, experiment a simulace*. In: Bohemica Olomucensia. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, pp. 13–17.

(TERAZ) NAPÍSAŤ?: „Márton Koppány (1953, Budapešť) repreZENtuje/nerepreZENtuje (?) ten (onen?) smer (?) súčasnej maďarskej literatúry, ktorý... Nijaké ktorý! Nijaký smer! Nijaké story! Totiž: dá sa (vôbec) literatúra repreZENtovať iným ako tým spôsobom, ako už samu seba (doposiaľ) repreZENtovala? Aj keby sa dala (nechala) (tá literatúra) (nejako) repreZENtovať a aj keby sa dalo (počas tej dejúcej sa repreZENtácie) niečo o nej (o tej literatúre) ešte (navyše, nadôvažok) povedať, Márton Koppány by sa takej repreZENtácie (s najväčšou pravdepodobnosťou) asi vzdal" (Koppány 2000, pp. 72) etc.

Passia R. – Taranenková, I. (eds.), *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum 2014.

Součková M., *K experimentom v slovenskej próze po roku 1989* [In:] Bohemica Olomucensia. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, pp. 281–293.

Šrank J., *Hľadania básnikov prichádzajúcich na sklonku tisícročia* [In:] V. Marčok, (eds): Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava: Literárne informačné centrum 2006, pp. 146–157.

Šrank J., *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. Storočia*, Bratislava: Cathedra 2013.

Valček P., *Slovník literárnej teórie*. Bratislava: Literárne informačné centrum 2006.

Winczer, P., *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*, Bratislava: VEDA – Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied 2000.

Zbruž K., *Srdce vždy hovorí áno*. In: kol.: Barbar(u)ská ruleta. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 1998, pp. 37–45.

Zbruž K., 1998. *Ticho (úryvok)*. [In:] kol.: Barbar(u)ská ruleta. Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov 1998, pp. 47–68.

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Iwona Krycka-Michnowska
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.6

Iwona Krycka-Michnowska
Uniwersytet Warszawski
iekrycka@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7293-1240

O NADZIEI. Z DZIENNIKÓW PISARZY PIERWSZEJ FALI EMIGRACJI ROSYJSKIEJ

About the hope. From the diaries of writers of the first wave of the Russian emigration

Abstract

This paper analyzes the diaristic notes of two prominent representatives of the Russian diaspora in Paris, Ivan Bunin and Zinaida Gippius, in search of an answer to the question of what gave hope to them during World War II. An analysis of the diaries shows that hope became a value that allowed its authors to survive the spiritual crisis. In the subsequent periods of the war, the main source of hope for them was the process of writing and creativity, which they saw as a weapon in the fight against transience, the sense of meaninglessness and loneliness. Bunin and Gippius wanted to leave themselves in the word, believing it to be eternal. In a borderline situation, the act of writing became, for them, the main form of confirming the continuum of their self and sometimes the only form of creative expression.

Keywords: hope, World War II, diaries, Russian emigration, Bunin, Gippius

Pojęcie nadziei od lat przykuwa uwagę badaczy różnych dyscyplin, a bogata i zróżnicowana literatura przedmiotu dostarcza wielu sposobów jego definiowania. Wyróżnia się nadzieję indywidualną i zbiorową; określa się ją jako stan psychiczny, sposób myślenia, rodzaj namiętności, pozytywne emocjonalne doświadczenie czy też jako jedną z cnót Boskich. Ksiądz Józef Tischner dowodzi, że „w nadziei i poprzez nadzieję odsłania się aksjologiczny wymiar egzystencji ludzkiej"[1]. W ujęciu filozofa jest ona zarówno „[…] podstawowym doświadczeniem, jak podstawową wartością, którą kierowana ku różnym sprawom naszego życia refleksja pragnie wyrażać i podtrzymywać"[2]. Zgodnie z teorią amerykańskiego psychoanalityka Erika Eriksona nadzieja jest szczególnym przeświadczeniem jednostki o dwóch ogólnych właściwościach świata: że jest on uporządkowany i sensowny, a także iż jest on zasadniczo przychylny ludziom[3]. Z kolei polski psycholog Józef Kozielecki określa nadzieję jako „wielowymiarową strukturę poznawczą, której centralnym elementem jest przekonanie, że w przyszłości człowiek otrzyma dobro (osiągnie ważny cel) z określonym stopniem pewności czy prawdopodobieństwem"[4]. Z takim ujęciem koresponduje potoczne rozumienie nadziei jako pewnej postawy, spodziewania się, że w przyszłości wydarzy się coś, czego pragniemy i oczekujemy.

Badacze zazwyczaj podkreślają uniwersalny wymiar nadziei, której na co dzień doświadczają wszyscy ludzie niezależnie od rasy, narodowości, wieku, płci, wykształcenia czy wyznawanej religii. Szczególną funkcję pełni ona w sytuacjach granicznych. Niewątpliwie należy do nich zaliczyć emigrację, która po 1917 roku stała się udziałem dziesiątek rosyjskich pisarzy tzw. pierwszej fali. To traumatyczne doświadczenie wiązało się z utratą domu i ojczyzny – ziemi przodków, z którą łączyła ich więź emocjonalna, utratą rodzimej tradycji i kultury, które trzeba było odbudowywać i podtrzymywać na obczyźnie, oraz utratą bliskich i czytelników. Nie dziwi więc, że, zwłaszcza w pierwszych latach pobytu na uchodźstwie, większość pisarzy żywiła głęboką nadzieję na rychły powrót do kraju po obaleniu bolszewików. Wyrazem bezbrzeżnej tęsknoty za ojczyzną była ich nostalgiczna twórczość literacka. „Там – я люблю иль ненавижу, – /

[1] J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2014, s. 6.

[2] Ibidem, s. 5–6.

[3] Zob. J. Trzebiński, M. Zięba, *Nadzieja, strata i rozwój*, „Psychologia Jakości Życia" 2003, t. 2, nr 1, s. 6.

[4] J. Kozielecki, *Psychologia nadziei*, Warszawa 2006, s. 37.

Но понимаю всех равно:/ И лгущих,/ И обманутых,/ И петлю вьющих,/ И петлей стянутых…/ А здесь – я никого не вижу./ Мне все равны. И всё равно" – napisała w wierszu *Там и здесь* wkrótce po ucieczce z Rosji Zinaida Gippius, która na obczyźnie spędziła ostatnie ćwierćwiecze swojego życia, by po śmierci spocząć na największej na świecie nekropolii rosyjskiej emigracji – podparyskim cmentarzu Sainte-Geneviève-des-Bois. Jednak mijały lata, nowa bolszewicka władza w kraju umacniała się, a nadzieja na powrót do wolnej ojczyzny gasła. Emigranci, zwłaszcza starszego pokolenia, przechowywali i kultywowali pamięć o przedrewolucyjnej Rosji, choć z czasem przywykali do nowych miejsc, oswajali je, a dla części z nich kraje, w których się osiedlili, stały się „nowymi ojczyznami".

Kolejnym kataklizmem dziejowym i traumatycznym doświadczeniem pisarzy pierwszej fali, które znalazło swój wyraz w licznych dziełach literackich i dokumentach osobistych, była II wojna światowa. Szczególną funkcję w rejestrowaniu i przechowywaniu tego doświadczenia odegrał dziennik, który Philippe Lejeune zdefiniował jako „serię datowanych śladów", rodzaj osobistej, codziennej praktyki piśmiennej, osadzonej w kontekście życia diarysty oraz pełniącej wielorakie funkcje[5]. W tym ujęciu dzienniki są manifestacją podmiotowości ich autorów, projekcją indywidualności opowiadających się za konkretnymi wartościami kulturowymi, a zarazem – jednym z kluczy do zrozumienia diarystów. I to właśnie one staną się obiektem badań w niniejszym artykule. Analizie poddane zostaną wojenne zapiski diarystyczne dwojga wybitnych przedstawicieli rosyjskiej diaspory w Paryżu – Iwana Bunina oraz Zinaidy Gippius. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, co stanowiło dla nich źródło nadziei w chaotycznym, rozpadającym się na ich oczach świecie oraz jaki charakter miały ich oczekiwania i pragnienia.

W chwili wybuchu wojny zarówno Bunin, jak i Gippius byli prawie siedemdziesięcioletnimi, starzejącymi się ludźmi, cierpiącymi na liczne dolegliwości somatyczne, coraz silniej przeżywającymi przemijanie własne i innych, borykającymi się z poważnymi problemami materialnymi. Wojna potęguje ich kłopoty, przede wszystkim zaś burzy budowane przez lata poczucie stabilności i bezpieczeństwa obydwojga emigrantów, którzy – jak pokazują ich dokumenty osobiste – przechodzą wówczas kryzys egzysten-

[5] Ph. Lejeune, *„Drogi zeszycie…", „drogi ekranie…". O dziennikach osobistych*, Warszawa 2010, s. 52.

cjalny, kwestionują sens i wartość swojego życia, doświadczają poczucia bezdomności, bezradności, strachu i zagubienia.

Znane i udostępnione czytelnikom dzienniki Zinaidy Gippius dotyczą jedynie początków wojny, są to teksty o wymownych tytułach *Год войны (1939)* (Rok wojny) i *Серое с красным. (Дневник 1940–1941*) (Szare z czerwonym. Dziennik 1940–1941)[6], zapiski Bunina natomiast powstawały (co prawda nieregularnie) przez cały okres wojenny. Diariusze Gippius przybierają formę *silva rerum*, elementy kronikarskie włącza autorka w prywatny bieg swojego życia, łącząc postawę pamiętnikarsko-ekstrawertywną z introwertywną. Opowieść o wydarzeniach historycznych przeplata z opowieścią o chorobach, pogodzie, lekturach, rocznicach; notatki ściśle sprawozdawcze sąsiadują z eseistycznymi, publicystycznymi, filozoficznymi bądź autorefleksyjnymi.

Również lektura wojennych zapisków Bunina pozwala wyodrębnić w nich dwunurtowość narracji. Z jednej strony diarysta koncentruje uwagę na wydarzeniach wojennych, sytuacji ekstremalnej, w jakiej się znalazł, oraz jej dramatycznych konsekwencjach, z drugiej zaś – pochłania go opis własnego życia duchowego, a dziennik staje się świadectwem intensywnego doznawania świata przez starzejącego się autora. W zazwyczaj lakonicznych, fragmentarycznych notatkach pisarz skrupulatnie odnotowuje kolejne etapy wojny. Jak wynika z prowadzonych zapisków, z uwagą obserwuje zmieniającą się sytuację na froncie, postępy wojsk niemieckich, a następnie alianckich, czyta gazety, słucha radia – rozgłośni francuskich, brytyjskich i szwajcarskich, jednak podchodzi do nich z dystansem, nierzadko ironicznie lub wręcz sarkastycznie komentując informacje. O ile już wiosną 1939 roku w dzienniku odczuć można nasilające się obawy przed konfliktem zbrojnym, to jego początek wywołuje w nim dramatyczne doznanie schyłku ważnego etapu w życiu. Pisarz komentuje to wydarzenie 1.09.1940 roku tak oto: „В прошлом году первое сентября было в пятницу. После завтрака все внезапно полетело к чорту – радио известило, что немцы ворвались в Польшу и что завтра начнется всеобщая мобилизация во Фр. […]”[7].

---

[6] W ostatnich latach życia pisarka prowadziła także krótkie zapiski w małych kalendarzykach, które zawsze nosiła przy sobie, jednak większość z nich dotychczas nie została opublikowana.

[7] I. Bunin, *Vospominaniâ. Dnevnik (1917–1918). Dnevniki 1881–1953 gg.*, [w:] idem, *Polnoe sobranie sočinenij v XIII tomach*, t. 9, č. 3, Moskva 2006, s. 344. W dalszej części artykułu

Szokiem dla Bunina jest też błyskawiczna ofensywa wojsk niemieckich, porażka Francji, a następnie napaść Hitlera na ZSRR. Pod datą 23.08.1940 roku diarysta odnotowuje:

> Да, да, а прежней Франции, которую я знал 20 лет, свободной, богатой, с Палатой, с Президентом Р[еспублики], уже нет! То и дело мелькает это в голове и в сердце – с болью, страхом – и удивлением: да как же это рушилось все в 2 недели! И немцы – хозяева в Париже! (s. 342)[8].

Autor dziennika opisuje pełne napięcia i strachu poranki spędzane w oczekiwaniu na gazety z nadzieją, że nie znajdzie w nich kolejnych hiobowych wieści, jednak nadzieja ta go zawodzi: jest zmuszony odnotowywać coraz to nowe straty aliantów i przesuwanie się wojsk hitlerowskich, informować o nalotach i bombardowaniach Paryża, przywoływać uciążliwe rozporządzenia wydawane przez władze Vichy, a następnie przez okupacyjne władze niemieckie i włoskie; toteż w jego zapiski nierzadko wkradają się dosadne komentarze:

> […] И озверелые люди продолжают свое дьяволово дело – убийства и разрушение всего, всего! И все это началось по воле одного человека – разрушение жизни всего земного шара – вернее, того, кто воплотил в себе волю своего народа, которому не должно быть прощения до 77 колена. […] (4.03.1942, s. 385).

Równolegle snuje opowieść o swojej trudnej codziennej egzystencji, którą przyrównuje do katorgi, przeradzającej się z czasem w żmudną walkę o przetrwanie.

Również Zinaida Gippius na kartach dzienników na bieżąco wnikliwie analizuje sytuację polityczną w Europie, głównie na podstawie informacji prasowych. Z niepokojem śledzi rozszerzanie się działań wojennych, co dwukrotnie zmusza ją do ewakuacji z Paryża i wyjazdu na południe Francji. Początkowo koncentruje uwagę tylko na faktach, informując o kolejnych posunięciach politycznych i militarnych Hitlera, o bataliach

---

cytaty pochodzące z niniejszego wydania opatrzono w tekście głównym datą oraz numerem strony.

[8] Buninowie stają wkrótce przed widmem kolejnej emigracji i dylematem: pozostać w nękanej wojną Europie czy też skorzystać z rysującej się możliwości wyjazdu do Ameryki, dokąd udało się wielu ich znajomych. Prowadzący przez lata nomadyczny tryb życia Bunin nie chce jednak po raz kolejny zaczynać wszystkiego na nowo.

morskich i powietrznych, zawarciu przez Francję separatystycznego rozejmu i kolaboracyjnych działaniach rządu Phillippe'a Pétaina, które potępia. Stopniowo jednak zaczyna opatrywać informacje obszernymi, sarkastycznymi komentarzami, wyrażając w nich negatywny stosunek do ideologii totalitarnych i ich twórców. Jednym z ważniejszych motywów jej dzienników staje się w tym okresie motyw Atlantydy i kresu cywilizacji. Pisarka akcentuje wyjątkowość doświadczenia, które stało się jej udziałem, choć jednocześnie ten trudny okres w dziejach Francji przypomina jej wojnę domową w Rosji i opanowany przez bolszewików Piotrogród[9]:

> Немцы запретили все газеты из неоккупированных мест, и в оккупированных цензура полная [...]. Антисемитизм полный. Здешние газеты тоже под немцами. Мы ничего не знаем, кроме того, что говорят они же. [...] наша тяжкая жизнь в этом концентрационном лагере... очень напоминающая мне Совдепию, жизнь в СПб. в годы 17–20 (24.08.1940, s. 277).

Analogie do czasów rewolucji i wojny domowej, zwłaszcza do swego pobytu w Odessie w 1919 roku dostrzega także Bunin, który określa wojnę jako przekleństwo oraz bezsensowne, szatańskie przelewanie krwi: „Не запомню такой тупой, тяжкой, гадливой тоски, которая меня давит весь день. Вспомнилась весна 19-го года, Одесса, большевики – оч. похоже на то, что тогда давило.[…] Да, опять «Окаянные дни»!" (1.07.1941, s. 367).

Głębokie podziały w środowisku emigrantów wywołała napaść Hitlera na ZSRR, co dobrze ilustruje postawa Gippius i Bunina[10]. Zderzenie dwóch totalitaryzmów dało pisarce długo oczekiwaną nadzieję na obalenie bolszewików i odrodzenie nowego sprawiedliwego państwa, przejęcie władzy przez zwolenników Lenina po 1917 roku diarystka uważała bowiem za triumf Antychrysta, Rosję Radziecką postrzegała jako miejsce deprawacji dusz, a jej przywódców – za ucieleśnienie absolutnego zła. Toteż przez lata emigracji towarzyszyła jej świadomość duchowego wydziedziczenia, o czym świadczą zapisy w jej dziennikach. Szczególnie dobitnie wyraziła to w notatce z 21.12.1939 roku:

---

[9] W dalszej części artykułu wykorzystano wydanie: Z. Gippius, *Sobranie sočinenij, t. 9. Dnevniki 1919–1941. Iz publicistiki 1907–1917. Vospominaniâ sovremennikov*, Moskva 2005. Cytaty pochodzące z tego wydania opatrzono w tekście głównym datą oraz numerem strony.

[10] Prohitlerowskie nastroje przejawiali m.in. Iwan Szmielow, Georgij Iwanow, Irina Odojewcewa, Nina Berberowa; część emigrantów natomiast była związana z ruchem oporu (np. ks. Zinaida Szachowska czy Matka Maria).

Если б чувствовать себя русским (больше, чем я теперь) – какой стыд эти по случаю рождения Сталина его неслыханные восхваления до обожествления! И ведь не тянут за язык, сами стараются. Даже Гитлера так не ублажают свои. Да, какое несмываемое пятно на этом народе (s. 260).

Gippius niejednokrotnie protestowała przeciwko sojuszowi aliantów z bolszewikami, których – wraz z hitlerowcami – uznawała za „przyjaciół-zabójców". Przez lata podkreślała totalitarny i antychrześcijański charakter ideologii bolszewickiej, wyrażając obawę, że unicestwi ona Europę i jej kulturę. Ostro krytykowała bolszewizm i komunizm i w odróżnieniu od wielu emigrantów nie wierzyła w porozumienie z sowiecką Rosją. Negowała także możliwość obalenia bolszewików za pomocą pokojowych metod, toteż swoje nadzieje wiązała z obcą interwencją. Mimo że uwypuklała w dziennikach, a zwłaszcza w korespondencji ze szwedzką przyjaciółką Gretą Gerell, wspólne korzenie ideologii totalitarnych oraz infernalny charakter zarówno bolszewizmu, jak i nazizmu jako jego wytworu, nadzieję na obalenie komunistów dostrzegła w II wojnie światowej i agresji Hitlera na ZSRR[11]. Wydaje się, że opisując poglądy i postawę Gippius, możemy odwołać się do pojęcia namiętności nadziei i wypływających stąd zagrożeń, które analizuje Richard Schaeffler[12]. Przez dziesięciolecia pogrążona w nienawiści do bolszewików pisarka straciła dystans do własnej nadziei. Nie była w stanie dostrzec oczywistego fałszu swojego myślenia o konieczności ich obalenia za wszelką cenę, odrodzeniu Rosji i jej potencjalnej przyszłości budowanej z „pomocą" hitlerowców; nie chciała lub nie umiała skorygować swoich wyobrażeń.

Złożona była również postawa Bunina. Napaść Hitlera na ZSRR wywołuje silne wzburzenie w pisarzu, który obawia się o dalsze losy ojczystej ziemi, choć z drugiej strony – podobnie jak w przypadku Gippius – początkowo rodzi w nim niejasne nadzieje na koniec komunizmu: „Полчаса тому назад пришел Зуров – радио в 9 часов: взят Орел (сообщили сами русские). «Дело оч. серьезно». Нет, немцы, кажется, победят. А, может,

[11] Więcej na ten temat zob. I. Krycka-Michnowska, *O sobie, o Rosji, o duszy rosyjskiej. Dzienniki Zinaidy Gippius*, Katowice 2015, s. 500–512; T. Pachmuss, *Zinaida Hippius: An Intellectual Profile*, Carbondale 1971, s. 280–283; T. Pachmuss, *Zinaida Gippius. Hypatia dvadcatogo veka*, Frankfurt a. Main 2002, s. 199.

[12] Zob. R. Schaeffler, *Antropologia i etyka nadziei*, tłum. ks. W. Paluchowski CM, „Analecta Cracoviensia" 1985, t. 17, s. 147.

это и не плохо будет?" – notuje 9.10.1941 roku (s. 376). Wkrótce jednak zaczyna przeważać w nim współczucie i solidarność z własnym narodem. Przez pewien okres na ścianach willi Jeannette wiszą mapy ZSRR, na których pisarz zaznacza chorągiewkami przesuwanie się linii frontu. Odlicza kolejne dni wojny w Rosji, z niedowierzaniem przyjmując informacje o postępach hitlerowców:

> Самые страшные для России дни, идут страшные бои – немцы бросили, кажется, все, все свои силы. «Ничего, вот-вот русские перейдут в наступление – и тогда…» Но ведь то же самое говорили, думали и чувствовали и в прошлом году в мае, когда немцы двинулись на Францию. «Ожесточенные бои… положение серьезно, но не катастрофично…» – все это говорили и тогда (11.10.1941, s. 376).

Choć – podobnie jak Gippius – odczuwa nienawiść do bolszewizmu, wtargnięcie Niemców do rodzinnych miejsc wywołuje w nim wrażenie końca świata: „Апокалипсис! Русские взяли назад Ефремов, Ливны и еще что-то. В Ефремове были немцы! Непостижимо! И какой теперь этот Ефремов, где был дом брата Евгения, где похоронен и он, и Настя и наша мать!" (13.12.1941, s. 380).

Bunin z zapałem kibicuje Armii Czerwonej walczącej z hitlerowcami, podziwia heroizm jej żołnierzy odpierających wroga, ale daleki jest od zaaprobowania Stalina i rządzonego przez niego państwa:

> […] Какая-то годовщина «Красной армии», празднества и в России и во Франции… Все сошли с ума (русские, тут) именно от побед этой армии, от «ее любви к родине, к жертвенности». Это все-таки еще не причина. Если так рассуждать, то ведь надо сходить с ума и от немцев – у них и победы были сказочные чуть не четыре года, и «любви к родине и жертвенности» и было, и есть не меньше. А гунны? А Мамай? (23.02.1945, s. 412).

Nie bacząc na zabiegi sowieckich agentów starających się skompromitować go lub zwabić do ZSRR, po wojnie pisarz nie zdecydował się na powrót do kraju[13]. Mimo nienawiści do Hitlera, którego w dzienniku obdarza niewybrednymi epitetami w stylu „obłąkany kretyn", a także współczucia i lojalności wobec gnębionego narodu rosyjskiego, tęsknoty

[13] Zob. M. Roŝin, *Ivan Bunin*, Moskva 2000, s. 291–328.

za bliskimi sercu rodzinnymi stronami oraz podziwu dla żołnierzy Armii Czerwonej, jego stosunek do Rosji Radzieckiej przez lata pozostawał niezmienny: była to nienawiść oraz pogarda: „Хотят, чтобы я любил Россию, столица которой – Ленинград, Нижний – Горький, Тверь – Калинин – по имени ничтожеств, типа метранпажа захолустной типографии! Балаган" (30.12.1941, s. 382). Analogicznie do Gippius Bunin uważał państwo radzieckie za swego rodzaju symulakrum, a bolszewików za biblijnych Kainów, którzy zamordowali swego brata Abla[14].

Jak już była mowa, wybuch wojny pisarz postrzega jako koniec ważnego etapu w życiu własnym i całej porewolucyjnej emigracji, a sytuacja zagrożenia dotychczasowego *status quo* pogłębia towarzyszące mu od lat przygnębienie oraz poczucie osamotnienia: „[…] кончается, кончается наша прежняя, долгая и сравнит., благополучная эмигр. жизнь" (30.10.1940, s. 348). Autor zapisków nieustannie pogrąża się w swoim świecie wewnętrznym, świecie swojego ducha, i to on staje się ważnym obiektem kontemplacji. Bunin konfrontuje własną przeszłość i teraźniejszość, rozmyśla o dokuczających mu chorobach, starości i zbliżającej się śmierci, którą przyrównuje do nieuchronnej egzekucji. Niemal co dzień odnotowuje bolesne poczucie osamotnienia, mimo że w willi Jeannette w Grasse, gdzie spędził wojnę, mieszkała nie tylko jego żona, ale też Galina Kuzniecowa wraz z Margaritą Stiepun (do wiosny 1942 roku), a także Leonid Zurow i Aleksandr Bachrach. Opisuje napady melancholii, chandry, słabości fizycznej i duchowej. Poczucie beznadziei, samotności i opuszczenia, zwłaszcza na początku wojny, potęgują wspomnienia o miłości oraz szczęśliwych chwilach spędzonych z Kuzniecową. Wspomnienia te, a także nasilające się z każdym tygodniem obawy o przyszłość, są dla niego źródłem cierpienia i udręką[15].

Powtarzającym się w dziennikach motywem jest przemijanie – bardzo dotkliwie doświadczane przez pisarza. Prowadzone podczas wojny notatki

---

[14] Zauważał także pokrewieństwo ówczesnych totalitaryzmów: „Антонеску послал телеграммы «великому фюреру» и «великому дуче». Так прямо и адресовался. Еще одно дельце Гитлер обделал. Какие они все дьявольски неустанные, двужильные — Ленины, Троцкие, Сталины, фюреры, дуче!" (7.09.1940, s. 346).

[15] „Весен. холод, сумрачная синева гор в облаках – и все тоска, боль воспоминаний о несчастных веснах 34, 35 годов, как отравила она (Г.) мне жизнь – и до сих пор еще отравляет! 15 лет! Все еще ничего не делаю – слабость, безволие – очень подорвалось здоровье!" – notuje 18.04.1942 r. (s. 388).

pokazują, że ich autora dręczy pogłębiająca się świadomość własnej skończoności:

> Все думаю о краткости и ужасах жизни. Слушал радио – прованс. музыка и пение – девушки – и опять: как скоро пройдет их молодость, начнется увядание, болезни, потом старость, смерть… До чего несчастны люди! И никто еще до сих пор не написал этого как следует!" (18.12.1943, s. 403).

Boleśnie odczuwa Bunin także konieczność rezygnacji z dotychczasowego stylu życia, wymuszoną nie tylko przez okoliczności zewnętrzne – wojnę i niedostatek, ale też nasilające się choroby oraz postępującą niedołężność. Z niedowierzaniem diarysta przygląda się samemu sobie i swoim ograniczeniom, coraz silniej także prześladuje go strach czy wręcz groza śmierci: „Я был умен и еще умен, талантлив, непостижим чем-то божественным, что есть моя жизнь, своей индивидуальностью, мыслями, чувствами – как же может быть, чтобы это исчезло? Не может быть!" (24.02.1943, s. 397). Świadomość zbliżającego się kresu egzystencji skłania go do refleksji nad sensem swojego życia oraz jego wartością, a co za tym idzie – powracania pamięcią do różnych etapów biografii oraz przebytych doświadczeń:

> Три раза в жизни был я тяжко болен по 2, по 3 года подряд, душевно, умственно и нервно. В молодые годы оттого так плохо и писал. А нищета, а бесприютность почти всю жизнь! А несчастные жизни отца, матери, сестры! Вообще, чего только я не пережил! Революция, война, опять революция, опять война – и все с неслыханными зверствами, несказанными низостями, чудовищной ложью и т. д.! И вот старость – и опять нищета и страшное одиночество – и что впереди! (9.03.1941, s. 358).

Takim retrospektywom towarzyszy zazwyczaj ambiwalencja uczuć: od zwątpienia w sensowność i celowość własnego życia i podejmowanych działań, przygnębienia czy wręcz rozpaczy, po rzadziej doznawane poczucie radości i spełnienia.

Na kartach swoich dzienników uważnie rejestruje swoje nastroje i stan ducha także Zinaida Gippius. Również w jej przypadku wśród opisywanych podczas wojny stanów emocjonalnych dominuje narastające przygnębienie, znużenie, smutek i zniechęcenie. Podobnie jak Bunina dręczy ją poczucie braku sensu podejmowanych przedsięwzięć. Diarystka coraz silniej

uświadamia sobie własne wyobcowanie, osamotnienie oraz brak odbiorcy wynurzeń. Często ogarnia ją poczucie braku rozeznania w rzeczywistości, bezpieczeństwa, niestabilności i chaosu. Z każdym kolejnym dniem coraz silniej odczuwa kruchość egzystencji, z niepokojem obserwując przemijanie własne i najbliższych: nasilającą się niedołężność i wynikające z wieku ograniczenia. Dużo miejsca poświęca starzejącemu się i chorującemu ciału, w które z uwagą się wsłuchuje. W kontekście rozmyślań o chorobach, cierpieniu i umieraniu bliskich Gippius snuje również refleksje o własnej śmierci: przy czym pragnienie życia ściera się w dziennikach z tęsknotą za osiągnięciem jego kresu.

Zapisy, z których większość powstała w Paryżu, a część – w Biarritz, świadczą o permanentnym kryzysie oraz stanach depresyjnych pisarki, wynikających ze spotęgowanego przez wojnę poczucia starości i przemijania, a także wykorzenienia i wyobcowania w środowisku emigrantów:

> Война, не похожая ни на какую другую.
> Насколько там и тогда (в Петербурге 25 лет тому назад) всё время что-то случалось и потому хотелось писать, – настолько сейчас – оцепенелость, не говоря уже о наших стенах, но точно во сне тоже, и не хочется писать. С большой буквы – Скука. Мы-то, положим, во-первых, стары, во-вторых, – русские: никому и не нужны. А последнее обстоятельство даже особенно важное, т.к. сейчас русские эмигранты и друг другу ни капельки не нужны (s. 263)

– konstatuje z goryczą autorka 6 kwietnia 1940 roku. Wkrótce też dochodzi do wniosku, że prowadzenie dziennika nie ma sensu:

> Без удивления вижу, что эта тетрадь не имеет смысла. Того крошечного пространства, которое отмерено в серенькой итальянской аженде на каждый день, – за глаза довольно для того, что я имею записать: какая погода [...], да какую очередную страну подмял под себя Гитлер. Рассуждать о происходящем в реальности, к которой «мы» никакого отношения не имеем – бесполезная скука (15.04.1940, s. 265).

O zniechęceniu i osamotnieniu Zinaidy Gippius przekonanej, że rosyjscy emigranci są nikomu niepotrzebną „garścią popiołu", świadczy nie tylko charakter metanarracji, ale też niewielkie rozmiary jej ostatniego dziennika. Dramatyczne wieści z Warszawy o śmierci Dmitrija Fiłosofowa oraz bliskich znajomych – Jewgienji i Aleksandra Chiriakowów są tema-

tem przedostatniego zapisu. Zdruzgotana diarystka kończy go gorzką konkluzją świadczącą o jej głębokim kryzysie wewnętrznym: „Кольцо жизни стягивается. Да, я ничего, ничего не понимаю!" (2.09.1940, s. 278).

Analiza dzienników obydwojga pisarzy pokazuje, że początkowo żywili oni nadzieję na rychłe zakończenie wojny i pozostanie we Francji, choć Bunin nigdy do końca nie zakorzenił się we francuskiej kulturze i języku. Azylem w rozpadającym się świecie opanowanym przez śmierć, choroby, głód i zimno oraz głównym źródłem nadziei staje się dla nich pisanie i pisarstwo: w przypadku Gippius jest to najpierw prowadzenie dziennika, a później praca nad wspomnieniami o mężu, dla Bunina – twórczość literacka oraz dziennik. Noblista intensywnie pracuje wówczas nad nowelami z cyklu *Ciemne aleje*, ponadto dużo czyta i komentuje swoje lektury. Ważne miejsce w jego zapiskach zajmują motywy autotematyczne: rozmyślania na temat samego procesu pisania, a także zamysłów, tematów i stylistyki utworów oraz planów twórczych. Lektura literatury rosyjskiej i francuskiej, przede wszystkim zaś pisanie – to swoiste antidotum na kryzys duchowy, dramat starości i grozę śmierci. Choć przypomnieć należy, że przypływy natchnienia i sił witalnych, a co za tym idzie okresy intensywnej pracy twórczej, następowały u diarysty wymiennie z długimi okresami bezczynności, melancholii, apatii, poczucia dojmującej samotności, bezcelowości istnienia, kruchości i schyłkowości życia, które dokumentuje w swoim dzienniku.

Twórczość oraz związana z nią pamięć były dla Bunina gwarantem i substytutem nadziei na nieśmiertelność. „Лишь слову жизнь дана" – napisał poeta w wierszu *Слово* z 1915 roku, gdzie indziej natomiast przyznawał się:

> […] я жил лишь затем, чтобы писать…
> Две трети всех сил своей жизни я убил на этот будто бы необходимый для меня труд. Но жил все-таки не затем, чтобы только писать. Хотел славы, похвал, даже посмертной памяти (что уже бессмысленнее всего). Но всегда содрогался от мысли о том, что вот будут после моей смерти (без меня) сохнуть на полках библиотек мои книжки, от представления о моем бюсте на могиле под кладбищенской сенью или в каком-нибудь городском сквере […][16].

[16] I.A. Bunin, *Zapisi*, http://bunin-lit.ru/bunin/zapisnye-knizhki/zapisi-tak-vsyu-zhizn--ne-ponimal.htm [dostęp: 13.03.2022].

Warto przywołać w tym miejscu spostrzeżenia Nikity Struwego, który w kontekście rozważań nad religijnością autora *Życia Arsieniewa* na pytanie, czy Bunin w coś wierzył, odpowiedział stanowczo: „[…] он верил в слово, в писательство [podkr. – I.K.M.], в красоту природы, в себя, в свою литературную ценность”[17]. Bunin, który miał nadzieję, iż twórczość zapewni mu nieśmiertelność, czuł się głęboko odpowiedzialny za słowo, zwłaszcza pisane, toteż mimo powątpiewania w sens tego, co robi, w zawierusze wojennej porządkował materiały autobiograficzne, zapiski diarystyczne, a także swoje utwory na wypadek śmierci:

> Каждое утро просыпаюсь с чем-то вроде горькой тоски, конченности (для меня) всего. «Чего еще ждать мне, Господи?» Дни мои на исходе. Если бы знать, что еще хоть 10 лет впереди! Но: какие-же будут эти годы? Всяческое бессилие, возможная смерть всех близких, одиночество ужасающее…
>
> На случай внезапной смерти неохотно, вяло привожу в некоторый порядок свои записи, напечатанное в разное время… И все с мыслью: а зачем все это? Буду забыт почти тотчас после смерти (28.12.1941, s. 382).

Twórczość literacka, lektury (w okresie wojny są to francuskie kryminały), a zwłaszcza sam proces pisania dziennika pełnią bardzo ważną funkcję w biografii Gippius, o czym świadczą refleksje autotematyczne w jej diariuszach. „Tylko słowa pozostaną…” – wtóruje Buninowi pisarka w *Dzienniku warszawskim*, odsłaniając jedno z głównych uzasadnień podjęcia autonarracji oraz najważniejszy cel utworów autobiograficznych: pokonanie upływu czasu, przemijania i śmierci. W swoich diariuszach Gippius pragnęła utrwalić w słowie chwilę obecną, przede wszystkim zaś odnaleźć sens własnej egzystencji, skonfrontować własne „ja” ze sobą i innymi. Co prawda, w ostatnich zapiskach, zwłaszcza wojennych, często przejawia się jej zniechęcenie, inercja, narastające zwątpienie. W dzienniku *Rok wojny (1939)* diarystka odnotowuje:

> Просто не хочу писать. Война и война (2.09.1939, s. 240);
> Тогда – 25 лет назад – писала, теперь не могу (3.09.1939, s. 240);
> Главное – трудно очень писать о важном, т.к. или слишком многое кажется важным, или ничто. Последнее, пожалуй, вернее (23.09.1939, s. 245).

---

[17] N. Struve, *Bunin. K stoletiû so dnâ rožděniâ*, https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/pravoslavie-i-kultura/4_25 [dostęp: 22.05.2022].

W kolejnym zapytuje retorycznie:

> Да, что писать? Мы никого не видим, кроме воскресенья, когда бывают остатки наших верных друзей, беспомощных молодых литераторов – Мамченко (главный друг), Терапиано, Фельзен и др. [...]. И действительно, что ещё писать, о чём? зачем?" (29.05.1940, s. 272).

Choć Gippius utyskuje, że pisanie jest zajęciem nikomu niepotrzebnym, niemniej jednak pisać nie przestaje, a niemal codzienne ponawianie tego aktu staje się wręcz jej potrzebą egzystencjalną. Tak więc procesowi pisania towarzyszy z jednej strony zwątpienie, z drugiej – głęboka wiara w jego sens. Po informacji o śmierci przyjaciela Dmitrija Fiłosofowa w 1940 roku i nagłej śmierci Dmitrija Mereżkowskiego w grudniu 1941 roku Gippius zarzuca prowadzenie dzienników, choć niekiedy poprawia je, komentuje, uzupełnia. Zapiski te świadczą, że głęboko przeżywa ona odejście dwóch najbliższych sobie osób, postrzegając je jako własną śmierć duchową. W przełomowym momencie swojego życia oraz okupacji hitlerowskiej pisarka zanurza się we wspomnienia o Mereżkowskim, tworząc biografię intelektualną męża, przełamaną przez obrachunek z samą sobą. W obliczu braku nadziei na przyszłość czerpie ją z przeszłości, snując opowieść o wybitnym pisarzu i wspólnie dzielonym losie.

Lektura dzienników dowodzi, że w trudnym okresie wojny zarówno Gippius, jak i Bunin poszukują nadziei w modlitwie. Jak wiadomo, Bunin nie był ortodoksyjnym wyznawcą prawosławia, wyraźnie ciążył ku religii i myśli Wschodu, zwłaszcza ku buddyzmowi. Orientalne systemy były dla diarysty „[…] lekarstwem na trapiącą go całe świadome życie tanatofobię"[18]. Jak odnotowuje Krzysztof Cieślik „[…] praktykujący (czasami) i wątpiący chrześcijanin Bunin uważał […] wszystkie konfesje za odblask wyższej, nieziemskiej prawdy"[19]. Wyznanie nie odgrywało tutaj znaczącej roli. Swoisty panteizm i kosmizm pisarza sprawiał, że jako ostoję i azyl przed wstrząsami dziejowymi postrzegał on przyrodę. Toteż w dziennikach okresu wojny wiele jest miejsc, w których Bunin kontempluje przyrodę Riwiery Francuskiej; obserwuje jej odwieczny rytm: zamieranie i odradzanie się. Doświadcza jej zmysłowo, głęboko sensualnie percypuje i opisuje malownicze krajobrazy Prowansji.

---

[18] K. Cieślik, *Iwan Bunin (1870–1953). Zarys twórczości*, Szczecin 1998, s. 114.

[19] Ibidem, s. 116.

Autor dziennika był człowiekiem poszukującym Boga, zwłaszcza w ostatnich latach swojego życia. Choć częściej doświadczał wątpliwości niż wiary, dążył w kierunku religii, modlił się, szukał odpowiedzi na męczące go lęki, o czym świadczą jego listy[20]. Słowa te w pewnej mierze zdają się potwierdzać także notatki diarystyczne, zawierające nieśmiałe modlitwy:

Господи, спаси и помоги (1.01.1943, s. 396).
Новый год. Господи, спаси и сохрани (1.01.1944, s. 403).
Надо начать хоть что-н. делать. Надо бодриться – Господи, помоги (14.06.1943, s. 399).
Господи, сохрани и помилуй. День моего рождения (23/10.10.1943, s. 402).
А может быть я еще побываю в Риме до смерти? Господи, если бы! (31.08.1944, s. 410).
Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и в работе! (8/9.05.1944, s. 407).
Роковой день мой – уже 75-й год пойдет мне завтра. Спаси, Господи (22/23.10.1944, s. 411).
Сохрани, Господи. – Новый год (1.01.1945, s. 411).

Są to, jak ilustrują cytaty, konwencjonalne prośby o pomoc, opiekę oraz ratunek, które pisarz kieruje do Boga i Matki Bożej zazwyczaj na Nowy Rok, w swoje urodziny lub święta religijne. Przywoływane modlitwy oraz nadzieja, którą Bunin wiąże z Boską interwencją, nie dotyczą jednak życia wiecznego i przyszłej możliwości oglądania Boga „twarzą w twarz", choć żyjący w cieniu śmierci pisarz – jak już była mowa – doskonale zdaje sobie sprawę z ulotności i kruchości swojego życia. W jednym z listów do Borysa Zajcewa z 17 maja 1943 roku Bunin wręcz przyznawał się, że nie wierzy w życie pozagrobowe[21]. Pisarz modlił się o przedłużenie życia ziemskiego, którego urodę nieustannie kontemplował.

Także Gippius nie należała do grona ortodoksyjnych chrześcijan, choć niewątpliwie była osobą wierzącą. W odróżnieniu od Bunina wiara i religia stanowiły jednak stały przedmiot zarówno jej refleksji, jak i działań, o czym świadczą nie tylko jej dzienniki, eseistyka i korespondencja, ale także Spotkania Religijno-Filozoficzne, których była inicjatorką, oraz „kościół

[20] Zob. R. Lis, *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*, Warszawa 2015, s. 363.

[21] *I. A. Bunin: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Ivana Bunina v ocenke russkih i zarubežnyh myslitelej i issledovatelej. Antologiâ*, Sankt-Peterburg 2001, s. 39.

domowy", który na przełomie wieków założyła wraz z mężem i Fiłosofowem. Na kartach dzienników z okresu wojny Gippius poszukiwała ukojenia i pomocy u Boga, a także u św. Teresy z Lisieux, którą w ostatnich latach życia darzyła szczególną czcią. Zazwyczaj w modlitwie wyrażała niepokój o jutro oraz wdzięczność za „chleb powszedni", choć doświadczała też braku obecności Stwórcy i zwątpienia, którego wyrazem było dramatyczne wołanie *de profundis*: „Боже мой, где ты?" (19.11.1939, s. 255). W odróżnieniu jednak od zapisków Bunina w modlitwie i refleksji pisarki znajduje odbicie głęboka nadzieja na życie wieczne, diarystka zresztą nie tylko godzi się z własną śmiertelnością, ale niekiedy nawet „grzeszy pragnieniem śmierci".

Podsumowanie

Analiza zapisków diarystycznych Iwana Bunina oraz Zinaidy Gippius prowadzi do wniosku, że w czasie wojny, która podważyła ich wiarę w sensowność i uporządkowanie z trudem oswojonego świata, obydwoje poszukiwali nadziei. Stała się ona wartością pozwalającą autorom dzienników przetrwać kryzys duchowy i – zwłaszcza Buninowi – egzystencjalny strach przed śmiercią. W kolejnych okresach wojny różnie kształtowały się pragnienia i oczekiwania dwojga diarystów, Gippius czerpała nadzieję z wiary w Boga, Bunin odnajdywał ją w kontemplacji odwiecznego rytmu przyrody. Jednak głównym źródłem nadziei dla nich stały się proces pisania oraz twórczość, którą postrzegali jako oręż w walce z przemijaniem, poczuciem braku sensu życia i osamotnienia. Wierząc, że słowo jest wieczne, pisarze ci pragnęli zawrzeć i pozostawić siebie w dziele literackim oraz w zapiskach diarystycznych. W sytuacji granicznej, jaką była wojna, akt pisania, w tym prowadzenie dziennika, stał się dla nich główną formą potwierdzania *continuum* własnego „ja", a niekiedy także jedyną postacią ekspresji twórczej.

References

Bunin I., *Vospominaniâ. Dnevnik (1917–1918). Dnevniki 1881–1953 gg.*, [w:] idem, *Polnoe sobranie sočinenij v XIII tomach*, t. 9, č. 3, Moskva 2006.

Bunin I.A., *Zapisi*, http://bunin-lit.ru/bunin/zapisnye-knizhki/zapisi-tak-vsyu--zhizn-ne-ponimal.htm [dostęp: 13.03.2022].

Cieślik K., *Ivan Bunin (1870–1953). Zarys twórczości*, Szczecin 1998.

Gippius Z., *Sobranie sočinenij, t. 9. Dnevniki 1919–1941. Iz publicistiki 1907–1917. Vospominaniâ sovremennikov*, Moskva 2005.

I. A. Bunin: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Ivana Bunina v ocenke russkih i zarubežnyh myslitelej i issledovatelej. Antologiâ, Sankt-Peterburg 2001.

Kozielecki J., *Psychologia nadziei*, Warszawa 2006.

Krycka-Michnowska I., *O sobie, o Rosji, o duszy rosyjskiej. Dzienniki Zinaidy Gippius*, Katowice 2015.

Lejeune P., *„Drogi zeszycie…", „drogi ekranie…". O dziennikach osobistych*, Warszawa 2010.

Lis R., *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*, Warszawa 2015.

Pachmuss T., *Zinaida Gippius. Hypatia dvadcatogo veka*, Frankfurt a. Main 2002.

Pachmuss T., *Zinaida Hippius: An Intellectual Profile*, Carbondale 1971.

Roŝin M., *Ivan Bunin*, Moskva 2000.

Schaeffler R., *Antropologia i etyka nadziei*, tłum. ks. W. Paluchowski CM, „Analecta Cracoviensia" 1985, t. 17, s. 143–157.

Struve N., *Bunin. K stoletiû so dnâ rožděniâ*, https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/pravoslavie-i-kultura/4_25 [dostęp: 22.05.2022].

Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2014.

Trzebiński J., Zięba M., *Nadzieja, strata i rozwój*, „Psychologia Jakości Życia" 2003, t. 2, nr 1, s. 5–33.

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Artur Izhevskiy
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.7

Artur Izhevskiy
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
aizhevsky@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2949-1723

РЕЛІГІЙНІ СЮЖЕТИ В МАЛОДОСЛІДЖЕНІЙ ГРАФІЦІ ГАЛИЧИНИ

Religious themes in the little-studied graphics of Galicia

Abstract

Religious themes in the little-researched graphics of Galicia (late handwriting book, noble album, Galician satire) have considerable artistic value. In terms of style, they reflect the influences of the late Baroque and Romanticism, the decorative plane of creativity of the educated clergy and folk primitivism. The noble album among the elite and the Galician satire among the people popularized the moral and spiritual aspects of religion outside the churches. A late handwritten book containing records and synods with original graphics (irmologia) was a little-known but spiritually and aesthetically important part of the temple. In this respect, the role of the artist himself is interesting. When it comes to handwritten books from the beginning of the 19th century, the figure of the church deacon Ivan Jugasiewicz-Sklarski is outstanding. Editions of satirical magazines on religious topics were originally decorated by E. Turbacki. From the times of communism in Poland and Western Ukraine, it is worth highlighting the little-known authors of Christmas postcards and handwritten

prayers, as well as the Lemko artist Nikifor Epifaniusz Drovniak. Local patriotism is also present in their work, apart from deep spirituality and religiosity.

Keywords: religious themes, graphics, late handwriting book, noble album, Galician satire

Історія графічного мистецтва у Галичині – широка і багатогранна, особливо коли йдеться про австрійський період панування в регіоні. Без сумніву, вона пов'язана з такими явищами, як науково-технічний прогрес, розвиток філософської думки, свободи слова. Релігійний аспект цієї сфери відображав непрості зміни у світогляді суспільства, що відбувалися на тлі секуляризаційних процесів та реформ щодо римсько-католицького костелу та греко-католицької церкви. Коли закривалися цілі монастирі та церковні парафії, ці реформи покликані були зробити з простих прихожан – вірних підданих Австрійської імперії, щоб кожен був письменним, мав на руках документ із вказівками, де й коли був охрещений, одружений і т. п. Усе це давало можливості вести більш упорядковані статистичні дані щодо населення та їхнього й державного майна. Прикладом таких змін у кінці XVIII ст. були метричні книги. По суті, австрійською владою була знищена оригінальна культура декорування та ілюстрування релігійними сюжетами рукописних метричних книг пізнього періоду Речі Посполитої і замінена на стандартизовані табличні дані без жодних рисунків. Також однозначно було замінено різномовність (багатомовність церковно-слов'янська, староукраїнська і польська – кирилицею та латиною) цих документів на записи виключно латинською мовою. Це мало об'єднувати багатокультурне середовище, нейтралізувати гострі кути між українсько-(русинсько-) мовним та польськомовним населенням Галичини.

Галичина з консервативними традиціями та іронічно-пасивною реакцією на більшість нововведень (принаймні на перших порах) доволі легко піддалася подібним змінам.

Ілюстративна графіка XIX ст. як особлива галузь мистецтва розвивалася, на мою думку, двома широкими потоками. Перший включав знаних художників, граверів, котрі співпрацювали з новими та оновленими видавництвами та друкарнями у Львові, такими як заклад К. Піллера, Ставропігійська друкарня, видавництво НТШ та іншими, що розвивали передові форми друку літографії, техніку високого друку так званого торцевого дереворитy за методом Б'юїка. Однак ці заклади підлягали доволі

суворому цензуруванню – це стосувалося друку ілюстрованої художньої літератури, численної періодики, наукових видань. Натомість зовсім інакше було з великим обшаром графіки, котра містилась у позацензурних або малодоступних цензурі формах видань.

Прикладом таких видань є релігійна рукописна література, як-от пізні нотно-лінійні ірмологіони – рукописні книги церковного співу (розвивались до середини XIX ст.) чи поминальні книги – синодики. Це література або вузькоспеціалізованого кола диригентів і церковних хористів, або релігійного особистісного характеру, що стосується історії певної родини. Приватне, особистісне є джерелом інспірацій для розвитку такого явища, як шляхетський альбом, який становив частину опозиційної культури. До опозиційної культури належить галицька сатира, котра виявилася у виході численної багатотиражної періодики. Саме це явище вийшло з традицій вільнодумства епохи романтизму, а тому потребувало пильної уваги цензури. Галицька сатира в культурі була масовим явищем, яке вказувало на вади як цілих верств суспільства, так і окремих особистостей – політиків, релігійних діячів, мистецької богеми.

Загалом вищезазначені ділянки графіки не вписуються в поняття „поважного", „офіційного" мистецтва, мають якості надто приватні або масові, проте пов'язані з культурою сміху й розваги, критики й моралізаторства. Вони або занадто „маргінальні" і „провінційні", як-от пізні церковні рукописи, або занадто на поверхні моральних та інтелектуально-емоційних запитів широкого освіченого кола.

Ця обставина на сьогодні становить надзвичайний науковий інтерес, адже перетинається з актуальним питанням цензури в інтернеті та соціальних мережах, котрі немов успадкували оцю позаофіційність підпільної рукописної книги з передачею з рук у руки у т. зв. списках літератури й образотворчого мистецтва XIX ст.

Релігійні теми й сюжети в різних формах виявилися актуальними і для освіченого XIX ст., коли роль релігії поступово нівелювалася, і в XX ст., коли в часі комуністичних режимів релігія була майже під забороною.

Узагальнюючої літератури щодо теми релігійних сюжетів у графіці Галичини пізніх рукописів, шляхетських альбомів, сатири та ін. бракує, проте щодо кожної з цих ділянок є окремі дослідження.

Пізній рукопис

Однією з головних постатей у творенні пізньої рукописної книги вважається Іван Югасевич-Склярський (1741–1814). Про Югасевича є багато дослідницької літератури. Історики, музикознавці, дослідники церковного мистецтва позитивно відзначають його діяльність.

Як представник низового духовенства Західного Закарпаття, Іван Югасевич величезну увагу приділяв церковному співу, а також збиранню народних приказок, прислів'їв. Переписувач книжок був оригінальним ілюстратором нотно-лінійних ірмологіонів. А якщо врахувати, що „ірмолої були книжками дуже демократичними, поширеними в селах, містечках і містах усіх українських земель"[1], то можна побачити ту інтегруючу роль художника-дяка в розвитку вітчизняної культури в найзахідніших етнографічних землях України. Важливо те, що після розпаду Речі Посполитої між західними Закарпаттям і Прикарпаттям почали стиратися колишні кордони – обидва краї належали одній Австрійській імперії, збільшувалися контакти культурні, духовні, чисто людські. Діяльність Югасевича була одним із численних факторів, що якісно впливали на ці стосунки, з обов'язковим впливом на колишнє польське прикордоння Галичини.

Ілюстрації, заставки, декоруючі елементи Югасевич виконував традиційно чорнилом, сепією (густий відвар лушпайок горіха). Він створив надзвичайно цікаві образи Богоматері, архангела Михаїла[2] (рис. 1), св. Миколая. Його малюнки пером створювалися без жодних суттєвих попередніх промальовок олівцем. Певні загальні обриси він міг відзначати за допомогою окремих точок голкою. Характер його малюнків наприкінці XVIII ст. – на поч. XIX ст. фактично був опозиційним до сучасного академічного мистецтва. Разом із тим, у майстра помітне прагнення вирватися з рамок „народного бароко", розвинути творчі пошуки, відмовляючись від імітування техніки гравюри на металі чи дереві, виробити особливий, суто рукописний, неповторний стиль ілюстрації.

---

[1] Я. Ісаєвич, *Світ рукописної книжності*, [у:] *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми*, Львів 2002, с. 43–65.

[2] І. Югасевич-Склярський, *Святий архангел Михаїл. „Має оплески той, хто добре зіграв…"*, http://zakarpattya.net.ua/Blogs/133514-Maie-oplesky-toi-khto-dobre-zihrav%E2%80%A6.-Ivan-Iuhasevych, [доступ: 11. 09. 22].

Рис. 1. Іван Югасевич-Склярський. Святий архангел Михаїл. „Має оплески той, хто добре зіграв…” (кінець XVIII – поч. XIX ст.).

Кількість офіційно збережених рукописних ілюстрованих ірмологіонів у музейних та відомих приватних збірках, за словами Ю. Ясіновського, коливається в межах двох тисяч[3]. Можна уявити, наскільки це було яскраве явище. Помітно, що поступово, до середини XIX ст., таких нових книг створювалося менше. Однак художники почали використовувати для ілюстрування техніку звичайного олівця, що було зовсім новим явищем. Прикладом таких малюнків є заставки з ірмологіону середини XIX ст.[4] Оригінальними є образи Богоматері з немовлям. За рахунок олівця

[3] *Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського*: факсиміле і транскрипція; упоряд., транскр., вступ Ігор Задорожний; ред., переднє слово Юрій Ясіновський, Ужгород 2010. У травні 2019 р. пощастило поспілкуватися особисто з автором тези про „2000 ірмологіонів” Юрієм Ясіновським на конференції „Історія релігій в Україні”. Станом на той час професор підтвердив актуальність приблизно такої кількості рідкісних рукописів.

[4] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, О/Н 520 *Ірмологіон середини XIX ст.* (рукопис).

рисунок став більш повітряним, живим, позбувався недоліків засушеності техніки пера. Пізніше, на поч. XX ст., коли починав свою працю визначний художник Лемківщини Никифор Дровняк, він абсолютно відмовився від техніки пера – за відповідну для себе митець визнавав техніку рисунку олівцем, пензлем, пізніше – пастелями. Він перейняв особливу повітряність, вологість техніки рисунку олівцем.

До пізніх церковних рукописів варто віднести поминальні книги – синодики. Після уніфікації метричних книг з вимушеною відмовою від ілюстрування художньо-естетичні й духовні потреби парафіян спонукали низове духовенство розвинути культуру ілюстрування саме на картках з іменами померлих та їхніх родин, котрі подавалися на службу Божу за упокій.

Якщо розглядати таку поминальну книгу з ширшої хронологічної перспективи, то можна помітити еволюційні зміни, пов'язані зі стилістикою, духовним наповненням, самою образотворчістю. Розглянемо синодальну книгу з церкви свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів[5]. Хронологія цих ілюстрованих карток охоплює період від кінця XVIII до початку XX ст. У першому періоді до середини XIX ст. в ілюстраціях поминальних карток переважала чітка орнаментальна структура. В основі був стилізований хрест часто з колом-розетою біля підніжжя. Завдяки участі в конференції Університету Кардинала Станіслава Вишинського[6] під час виступу Едити Дзвонковскої я збагнув, що таке поєднання солярного знаку і хреста символізувало смерть (богиню Смерті) ще в давньому Карфагені. Але яким чином священники обрали цей символ для поминальних карток – залишається загадкою. Бо згодом від зображень розет ілюстратори відмовилися, а біля підніжжя хреста з'явився триступінчатий антаблемент. Багате декорування точковим орнаментом спростилося – подібне було в картках уже в другій половині XIX ст.

Натомість наприкінці XIX ст. художники звертаються до реалістичної сцени Розп'яття. До Розп'яття додаються такі елементи, як знаряддя катувань Ісуса: драбина, спис та палиця з губкою, змоченою в оцті, молоток, цвяхи, кліщі – розміщені по ліву руку від розп'ятого. Натомість право-

---

[5] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, НТШ – 800/10 808 *Синодальна книга (кінець XVIII – поч. XX ст.) з церкви Свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів* (рукопис).

[6] VII Ogólnopolskie Sympozjum Religioznawcze pt. Znaczenie, symbolika oraz kult słońca i księżyca w systemach religijnych świata, Warszawa, 27 kwietnia 2017 r.

Рис. 2. Ілюстрована поминальна картка для невстановленої родини поч. XX ст. (?). Синодальна книга із церкви свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів (кінець XVIII – поч. XX ст.).

руч з'являється постамент з барельєфом Спасителя в терновому вінку на фронтоні. На вершині цього постаменту як багатосмисловий символ (час, життя, смерть, пробудження, зрада, гріх) зображують півня[7] (рис. 2).

Оригінальною є подвійна композиція запечатування гробу – сцени прощання з покійником. У першій показано учасників похорону ще в приміщенні вже при закритому гробі. У другій показано всю поховальну процесію вже на цвинтарі. Художнику це вдалося завдяки вибору високої, понад людський зріст, точки зору – таким чином глядач міг себе відчути немов на місці померлої душі, котра невидимо витає над процесією. Усе це відбувається серед холодного зимового краєвиду – в ілюстраціях синодиків такий стафаж з'являється чи не вперше.

Також більш активно в рукописній графіці поминальних записів стали використовувати колір. Композиційна гра в два-три кольори була актуальною для шрифтів і самих фігуративних зображень, які теж трансформува-

[7] Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, НТШ – 800/10 808? *Ілюстрована поминальна картка для невстановленої родини поч. XX ст. (?). Синодальна книга (кінець XVIII – поч. XX ст.) з церкви свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів* (рукопис), арк. 41.

лися від реалістичності до символічного декоративізму. Урешті на початку XX ст. сцена Розп'яття зазнала стилізації в дусі народної декоративності, що перетиналась з ранньомодерними тенденціями в мистецтві.

Отже, у пізніх церковних рукописах XIX ст. – поч. XX ст. художники вели творчий пошук нових художніх форм виразності, які б піднесли дух сакральності.

Шляхетський альбом

Світське мистецтво в Галичині позначилось багатством проявів, одним із яких був шляхетський альбом. Колись панівна верства Речі Посполитої – шляхта – після приїзду в Галичину австрійського чиновництва залишилася поза справами державними. Для багатьох поміщиків малювати чи писати вірші в альбом, вести щоденник господарського життя було відрадою. Релігійна тема в цих альбомах була хоч і рідкісною, але надзвичайно особистісною.

Прикладом є сцена первомучеництва св. Стефана в альбомі Адольфа Гусаревського[8]. Гусаревські як шляхетський рід були порівняно молоді. Герб „Сас" (характерний для шляхетських родів – вихідців із території колишньої Київської Русі) був наданий Гусаревським після участі в польсько-турецьких війнах кінця XVII ст. в якості крилатих гусарів – найбільш ударної сили того часу.

Образ св. Стефана в альбомі Гусаревського виконано в техніці гризайлі (рис. 3). Характерним є композиційне рішення, де переслідувачів зображено меншими і приземленими. Із-за пагорба вони закидають камінням святого, а той із хрестом на плечах піднімається в Небо.

Окремим циклом у шляхетських альбомах можна виділити малюнки на тему цвинтарів, надгробних пам'ятників, часто в комплексі з поетикою епітафій.

Оригінальними прикладом є ілюстрація в альбомі Морачевських[9] (потомок цього роду Вацлав Морачевський перекладав польською твори ви-

---

[8] Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 9 (фонд окремих надходжень), спр. 1252 *Альбом Адольфа Гусаревського* [альбом рисунків і поезій, вітань], 1808–1820-ті рр.

[9] Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 9 (фонд окремих надходжень), спр. 3090 *Альбом Морачевських*, матеріали родинного архіву (1825–1871) [альбом поезії та малюнків].

датного українського письменника Василя Стефаника) – пейзаж зі Старим біля справжньої чи символічної могили, із хрестом, на березі широкого озера чи ріки.

Рис. 3. Укаменування першомученика св. Стефана.
Альбом Адольфа Гусаревського (1808–1810-ті рр.).

Наступний малюнок – це портрет ангела, професійно виконаний у техніці літографії монограмістом „N" спеціально для господаря альбому. Технологічна складність цієї роботи полягає в тому, що літографічний відбиток виконано на сторінці, не розшиваючи альбому. Образ сумного ангела, який зводить очі до неба, цікавий – проте частину сторінки відтято.

Повертаючись до розгляду альбому Морачевських, побачимо, що створений на окремій картці образ невідомого святого з книгою наповнений таємничістю.

Справжньою виразністю відзначається графічний проєкт пам'ятника близькій родичці Валерії Ашпергеровій (1841–1853) з альбому львівської акторки Анни Ашпергерової[10]. Художник передав ідею поєднання в екстер'єрі кам'яного пам'ятника (п'єдесталу зі скульптурою

[10] Театральний музей у Варшаві, фонд графіки та рисунку, альбом 23, спр. 795 *Альбом Ганни Ашпергерової*, львівської акторки [альбом рисунків і поезій, вітань].

ангела) та живої природи – дерева (рис. 4), причому композиційно ці дві сили явно змагаються, контрастують, і живе все ж перемагає. Такий спосіб мислення для графіків, скульпторів, архітекторів середини XIX ст. вказував на зростання ролі ландшафтного середовища, живої природи в доповненні та формуванні цільного ансамблю пам'яток меморіального мистецтва.

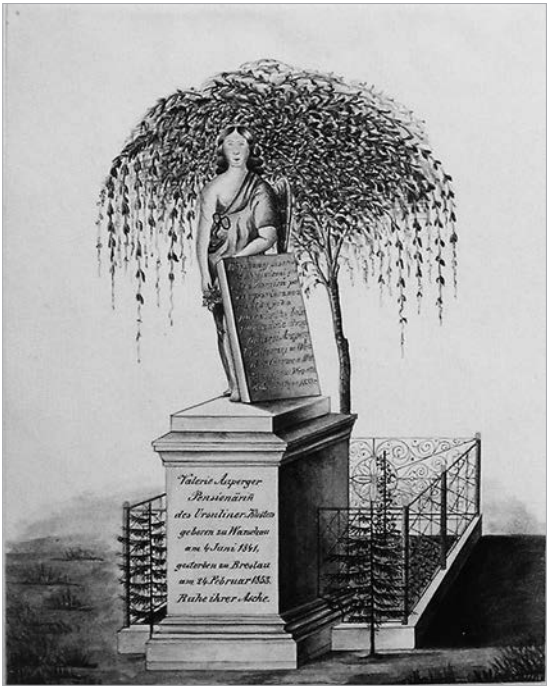


Рис. 4. Пам'ятник близькій родичці Валерії Ашпергеровій (1841–1853). Альбом Ганни Ашпергерової, львівської акторки.

Отже, релігійні мотиви у шляхетських альбомах були цікавим явищем, яке відрізнялось від традиційного церковного мистецтва.

Пограничною проміжною ділянкою між графікою шляхетських альбомів і наступною значною за популярністю формою ілюстрування численної галицької преси була творчість молодих вихованців Львівської греко-католицької семінарії. Вони творили саморобні рукописні ча-

сописи, котрі власноруч ілюстрували. Ці малюнки через призму гумору й сатири торкалися тонких питань моралі, політики і, звісно, релігії. Серед найвиразніших ілюстрацій – образ юного поета-семінариста, який чекає від божественного покровителя поезії Феба натхнення[11] (рис. 5). Подібна тема сподівання на манну небесну – майовий дощ у формі відпустових листів семінаристам – наповнена живим гумором. У декотрих юнаків замість голови ноти, хтось перебинтував собі голову, інший – шкробає собі сідницю[12]. Тут відчутні прояви іншого значного явища в мистецтві другої половини XIX ст. – галицької сатири.

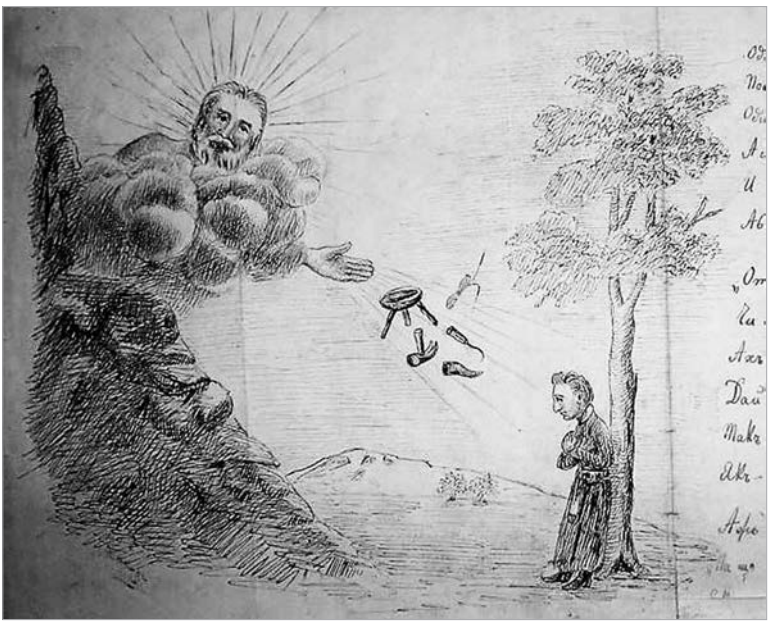


Рис. 5. Дуткевич, Партицький О. Судьба одного поети. Львів, греко-католицька семінарія Св. Духа, березень 1862.

[11] Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 154 (фонд О. Партицького), спр. 21 *Дуткевич, Партицький О. Судьба одного поети* (папір, туш, перо), „Гомонъ" [рукописний часопис: тексти та ілюстрації], Львів 1862, арк. 2.

[12] Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 154 (фонд О. Партицького), спр. 23 *„Жельманъ"* [рукописний часопис: тексти та ілюстрації], Львів, травень 1863, арк. 1–2.

Галицька сатира

Творцями сатиричної графіки на теми релігійного життя часто виступали художники, творчість яких була тісно пов'язана з сакральним мистецтвом і які мали ґрунтовну академічну мистецьку освіту. Серед них відомі імена К. Устияновича, С. Томасевича, Ю. Панькевича, М. Гарасимовича, Ф. Паутша і К. Сіхульського (вони художньо оформлювали численні церкви і костели Галичини). Однак висміювачами людських вад представників вищого духовенства, чернецтва і мирян були й маловідомі художники-аматори та напівпрофесіонали: учні та студенти семінарій, шкіл, університетів, котрі видавали власні ілюстровані рукописні часописи[13]; ілюстратори-карикатуристи відомих друкованих сатиричних журналів „Страхопуд", „Лопата" та інших, котрі завдяки широкій гуманітарній обізнаності (часто це були знані літератори) і мінімуму академічної мистецької освіти яскраво відображали внутрішньоконфесійні та міжконфесійні проблеми, ілюстрували художню літературу на тему християнських святкувань в Україні.

Ілюстрація до повісті М. Гоголя *Ніч перед Різдвом* пов'язана з давніми сюжетами сакрального мистецтва[14]. Тут зображено, як народний маляр, гоголівський герой Вакула, малює сцену з грішниками й дияволом в абсолютно площинній манері, близькій до впливів народного малярства та візантизму в українському давньому мистецтві. Для 60-х рр. XIX ст., часу створення малюнку, це було рідкістю, адже у графіці та живописі панували тоді об'ємно-просторові зображення. Зображення пекельних мук грішників хоч і вийшли з церковного вжитку, однак і надалі популяризувалися в ілюстраціях художньої літератури та сатиричної преси. Так, відомий український художник С. Томасевич в 90-х рр. XIX ст. доволі вільно трактував цей сюжет. Застосовуючи форму лінійного рисунку-начерку, художник увів полум'яно-червоний колір у зображення пекельного вогню, що підкреслило ефект горіння пихатих паничів, шинкарів-євреїв, розпусних повій, яких на малюнку крилаті дияволи ще й шмагали зміями та кололи вилами[15]. Художників цікавила проблема узагальнення й виокремлення

---

[13] А. Животко, *Рукописні часописи української молоді*, Львів 1937, с. 4–17.

[14] Монограміст „R.", *Ілюстрація до оповідання М. Гоголя „Ніч перед Різдвом"* (високий друк, дереворит), „Золота грамота", додаток до „Страхопуда", Відень 1865, № 12.

[15] С. Томасевич, Ілюстрація без титулу, літографія, „Стрѣла", Львовъ 1895, №№4 і 5, с. 1.

образу Зла. На зламі століть у цьому сенсі надзвичайно актуальним виявився образ Темноти, який знайшов місце у сатиричній графіці Я. Струхманчука, Я. Пстрака. Художники бачили в цьому образі якісь дріб'язкові вади, які вже не допомагали єврею-шинкарю, полонофілу-шляхтичу тримати в шорах українського селянина, а постаті Матері-України не заважали благословляти народ.

Рис. 6. Турбацький Є. Христос Воскрес і Русь воскресне! Львів, 1906.

Тема висміювання і створення образу Темноти в релігійному контексті цікавила відомого художника, одного з керівників „Товариства розвою руської штуки" Є. Турбацького. У композиції, присвяченій Великодню, художник протиставив Христа й Темноту – уособлення Сатани і Зла, рутини і невігластва[16] (рис. 6). Більшу праву частину формату роботи

[16] Є. Турбацький, *Христос Воскрес і Русь воскресне!*, „Зеркало", Львів 1906, №8, с. 1.

займає фігура Христа, у високо піднятій руці якого прапор „справедливість, свобода – поступ”. Ліворуч внизу скорчена від переляку й обвита змієм фігура диявола. Щоб підкреслити контраст між двома образами, художник вводить більше темного тону у фігуру диявола-Темноти, окреслює темним плащем його ламаний силует та виділяє обличчя Христа за допомогою червоного кольору. Звичайно, в роботі Є. Турбацького є багато недоліків у анатомічній побудові, однак важливе підтвердження загальної тенденції в образній структурі сатиричної графіки: виділяти алегоричну постать Темноти як символ невігластва і неосвіченості, з якими в той час боролось українське суспільство.

Релігійну тему часто подавали у формі народного патріотизму. Українська русинська тема пов’язана з темою Хрестів Свободи – на честь відміни панщини.

Пошанування Хреста Свободи у творчості Є. Турбацького було виражене в оригінальний спосіб. У титульній ілюстрації сатиричного часопису „Зеркало”, присвяченій річниці скасування панщини, Є. Турбацький намалював на весь формат сторінки постаті молодих українців – юнки та юнака в народних строях біля постаменту з написом „Свобода. Рівність. Братерство”[17] (рис. 7). На малюнку самого хреста не видно, ілюзійно він виходить вгору за формат малюнку. Художник Є. Турбацький зумів скромними графічними засобами створити справжній гімн Свободі, возвеличити революційні події 1848 р., показати, як сучасна молодь початку XX ст. приймає естафету боротьби за національне визволення. Усе це завдяки відмінній крупноплановій подачі персонажів і досягненню колосального ефекту безконечності Хреста Свободи.

У численній багатотиражній польськомовній пресі Галичини однією з високих тем була ідея вшанування героїв польських повстань. У графіці це виразилося в повноформатних композиціях, де панували глибокі символічні образи, наприклад, „Вершник на крилатому коні”[18] чи Польща-Вітчизна в образі святої жінки, котра рве кайдани. Усе це піднімало патріотичний пафос до меж сакральності. Звичайно, важливими були тут і персоналії Т. Костюшка та особливо поета-бунтаря А. Міцкевича (українці у львівській пресі теж піднімали на вівтар жертовної боротьби свого генія Т. Шевченка).

---

[17] Є. Турбацький, *Титульна ілюстрація в пам’ять скасування панщини* (кольорова літографія), „Зеркало”, Львів 1906, №10, с. 1.

[18] Вершник на крилатому коні (літографія), „Śmigus”, Lwów 1903, №10.

Рис. 7. Турбацький Є. Титульна ілюстрація в пам'ять скасування панщини. Львів, 1906.

Апогеєм тоталітарної епохи у XX ст. у Галичині було переслідування української греко-католицької церкви комуністичним режимом. Діяльність священників і монахів у підпіллі безумовно варта наукових досліджень. Надзвичайно цікавою є мистецька творчість у цьому середовищі. У період другої половини 40-х років – початку 50-х рр. XX ст. складно знайти мистецькі твори, котрі б виконувалися не у формальній відповідності до проголошених владою доктрин соцреалізму.

У цю пору хрест сприймається антикомуністичним, антидержавним символом. Тому коли художники створювали для поширення вітальні листівки, старалися зобразити інші нейтральні предмети. Наприклад, це можна спостерігати у виконаній у ручний спосіб листівці[19] з побажанням

[19] Для розмноження цієї листівки використовувалась чорна калька для контуру рисунку, фарбами розмальовували кожний екземпляр листівки.

Рис. 8. Монограміст “Н. В.”. Великодня листівка з написом „Wesołego Alleluja!” Львів, друга половина 1940-х – початок 1950-х рр.

„Wesołego Alleluja!”, де про наближення Великодня сповіщає Ластівка[20] (рис. 8). Напис польською виконано червоним чорнилом на білому тлі. Вербові баськи, пасхальні яйця, зозулька, сонечко додають роботі затишної камерної атмосфери, адже зображення виконане в кольорі, у ніжній теплій гамі. Такого типу листівки поширювали серед віруючого населення Галичини у складний повоєнний час. Користуючись скромними засобами, художник відтворив дух свята. Одночасно тут був і вияв польського патріотизму, коли, незважаючи на численні виселення і виїзди поляків з Галичини та Волині на західні землі Польщі, у Львові залишалася нечисленна, але стійка польська громада, що була лояльна до радянської влади, проте в нових умовах прагнула зберегти польську ідентичність. Окремі її визначні представники, як-от о. Рафал Керницький, мистецтвознавець Мечислав Гембарович, зробили значний внесок у підтримання та дослідження українсько-польських зв’язків у сфері релігії і культури. Римо-католицький священик Рафал Керницький здійснював релігійні обряди і для українців-греко-католиків, які з позиції влади мали підпорядковуватись Московському патріархату.

[20] Родинний архів А. Іжевського, *Монограміст “Н. В.”, Великодня листівка з написом „Wesołego Alleluja!”* (папір, акварель, чорнило, перо), Львів 2 пол. 1940-х – початок 1950-х рр.

Однак, коли йшлося про щось більше, ніж святкове привітання, про молитву, про сакральний образ, тут митці з лав забороненої церкви були безкомпромісні. Таким прикладом є духовне послання монахині чину св. Василія Великого сестри Партенії „В день Ангела Високопреподобній і Найдорощій П. Добродійці Софії! Жертвує свої молитви любляча і вдячна с. Партенія ч. св. ВВ дня 30. IX. 1954 р."[21]. Документ становить собою складений удвоє аркуш. Головною ідеєю послання є „таїнство Хреста" (принаймні з усіх слів „хрест" згадується найбільше – 6 разів). А якщо ми розглянемо ілюстрацію до послання, то побачимо намагання художниці зобразити безліч хрестів – стільки, скільки християнських душ, і кожна з них мусить нести свій хрест, який би він тяжкий не був (рис. 9).

Рис. 9. Лист від с. Партенії ЧСВВ до п. Софії Пелікан. Львів, 30. IX. 1954.

[21] Родинний архів А. Іжевського, *Лист від с. Партенії ЧСВВ до п. Софії Пелікан* (папір, кольорові олівці, чорнило, перо), Львів, 30. IX. 1954.

Формат ілюстрації – квадрат. Ліворуч на повний зріст у профіль зображено ангела, котрий склав руки у молитві, далі перед глядачем розгортається така сцена: у центрі молода віруюча людина в синьому одязі навколішки приймає величезний Хрест і благословляючий поцілунок від духовної особи – невідомого Святого. Цей Святий в одязі, оздобленому безліччю малесеньких хрестиків, стоїть босоніж. З правого краю ще один ангел доручає малій дівчинці нести тяжкий пурпуровий хрест. Ще три тяжкі хрести лежать на землі, а в небі витає багато різнопропорційних малих хрестів, які утворюють художній ритм і створюють враження мерехтіння неба, його живої атмосфери, ефекту перспективи. У кольоровій гамі переважають теплі тони. Основним є жовтий, золотий – колір неба і землі. Виділяється також пурпуровий – хрести, і синій – колір чи то дерев, чи то клубчастих хмар. Ідея роботи полягає у зміні пропорцій хреста, кута нахилу задля передачі його витання, піднесення в повітря. Одночасно художниця-монахиня зуміла показати різницю між тяжким земним хрестом і хрестом небесним, передати перехід з реального в абстрактне.

Намагаючись розкрити таємницю походження сестри Парфенії (Партенії), можна віднайти відповідник імені серед ряду святих церкви. Виявилося, що святий Партеній для василіян є одним з найшанованіших. Він прийняв мученицьку смерть 250 р. в часи гоніння християн за римського імператора Декія. 1784 р. Римський папа через посередництво цісаря Леопольда передав мощі святого мученика монастирю Василіян у Жовкві. Це підкреслювало особливу значимість ордену василіян для папського престолу, з одного боку, а з іншого – мало показати василіянам, що задовго (за 100 років) до їхнього духовного фундатора Василія Великого св. Партеній здійснив свій мученицький подвиг. До речі, шанують, св. Партенія в Галичині не 15 травня, коли він загинув, а в день перенесення святих мощів у першу неділю після Воздвиження Чесного Хреста, тобто це приблизно збігається зі святом Віри, Надії, Любові і матері їхньої Софії. Таким чином, сестра Парфенія могла знайти в особі Софії Пелікан рідну душу і співпереживати з нею особливий день ангела.

Цікавим є значення чоловічого і жіночого імен Партеній (Парфеній)/ Партенія (Парфенія) – „чесний, чесна, непорочна, чиста, незаймана”. Ці факти дозволяють вибудовувати припущення, що монахиня Парфенія була в минулому пов’язана з Жовквою і вступила до ордену василіян невинною дівчиною.

Варто звернути увагу не лише на зміст тексту та малюнка, а й на сам стиль послання. Тут переплітаються словесна поетика більш давньої епохи пізнього Середньовіччя, Ренесансу і Бароко. Партенія бажає Софії та її родині, щоб на них лилися „струї ласк". Разом із тим вона звертається „п[ані] добродійко Софіє". Типовим зверненням ченця до звичайного мирянина ще в XIX ст. було „раб Божий", „сину мій", „сестро у Христі" тощо. Звернення „шановний добродій" у 1950-60-ті роки серед української інтелігенції стає особливо популярним. Воно підносить людину на якісно новий рівень, нівелюючи старі релігійні вирази й одночасно опозиціонує до офіційного звернення: „товариші", „громадяни". Тому-то згодом, уже в 1960-х рр., звернення на кшталт „добродії" заімпонували українським дисидентам (подібне підкреслював В'ячеслав Чорновіл).

Із мистецтвознавчого погляду розглянута ілюстрація є явищем із ділянки аматорської графіки. Однак у ній виразно проступає бажання авторки знайти щось нове, можливо, в естетичному плані навіть експериментальне, що виходить не лише за правила тодішнього офіційного образотворчого чи народного мистецтва, але й за умовні іконографічні рамки в традиційному сакральному мистецтві, зберігаючи при цьому глибокий духовний зміст.

Никифор. Рисунки олівцем

Для історії мистецтва України та Польщі з позиції релігійної теми надзвичайно цікавою є творчість Никифора Епіфанія Дровняка (1895–1968), художника з Лемківщини.

Пізня творчість Никифора вважалася менш цінною, ніж творчість міжвоєнного періоду. Дослідники відзначають, що з другої половини 1940-х і до кінця свого життєвого шляху Никифору вдалося уникнути впливу соцреалізму. На мою думку, зміни в його малярстві з початку 1950-х рр. усе ж відбулися. Никифор, замість акварелі, розширив використання техніки гуаші. Кольори при цьому стали більш яскраві, радісні. Не виключено, що так йому порадили – щоб показати, що в післявоєнній народній Польщі стало веселіше і краще жити та творити. Однак релігійна тема в Никифора зазвучала по-іншому: він, як і вищезгадана невідома монахиня Партенія в Західній Україні, звернувся до техніки кольорового олівця.

Рис. 10. Никифор Епіфаній Дровняк. Христос (1950–1960-ті рр.).

Малює проекти хоругов, образи святих, Христа; часто, як і черниця Партенія, на синьо-жовтому тлі, котре нагадувало український національний прапор[22] (рис.10).

У релігійних темах Никифор Епіфаній Дровняк був особливий. Функціональність його картин на релігійну тематику: картки з зображеннями святих могли використовуватись як записи для подачі за здоров'я тієї чи іншої особи (осіб) на службу Божу. Багато його акварелей відповідало формату подібних карток.

Також оригінальною є історія його імен і прізвища. Прізвище як частина його людського „я" (profanum) належала землякам-лемкам, адже сам він заявляв, що є лемком; це підтверджувала й оригінальна метрика прізвища Дровняк. Більш таємничими видаються три його імені: два яв-

[22] Никифор Епіфаній Дровняк, *Христос* (кольорові олівці), https://desa.pl/pl/aukcje-dziel-sztuki/nikifor-krynicki-1895-1968/, [доступ: 22. 09. 22].

них – Матейко, Никифор – та таємне – Епіфаній, що було частиною in sacrum митця.

Ім'я „Матейко" вказувало на митця як на сина святого апостола Матея, обраного замість зрадника Юди. День пам'яті ап. Матея в греко-католицькому календарі – 22 серпня, а через 9 місяців, 25 травня, відзначається день св. Епіфанія (Богооб'явленого; у рідному містечку Никифора була церква Богоявлення). Натомість, щоб зберегти в таємниці ім'я Епіфаній, лемківський художник до імені Матейко додавав слово „маляр". Це створювало асоціації з відомим польським художником Яном Матейком. До таємного імені „Епіфаній" додалося „Никифор".

Обидва ці імені були відомі у Візантії, у Константинополі, приблизно за 1000 років до народження лемка Никифора. Таємний учень, багатий юнак Епіфаній та його духівник, пресвітер Собору Св. Софії, Никифор були свідками чудес блаженного святого Андрія Слов'янина юродивого ради Христа. Цей святий, як і лемко Никифор Дровняк, був жебраком. Чоловіком, який видавав себе за божевільного, якого обманюють, який роздає все, що має, який на публіці говорить несусвітні речі, що викликають сміх, а вночі молиться. Серед чудес, які були засвідчені святим і його учнем, – об'явлення Богоматері Покрови у Влахернському храмі. Також святий жебрак возносився на третє небо, де бачив Ісуса Христа, а напис "небо" часто фігурує в ілюстраціях так званих молитовників Никифора. Та й сам Никифор говорив: хоче показати людям своїми малюнками, що таке небо, а що таке пекло. До того ж, Покрова вважалася небесною заступницею Руси-України. Також ми знаємо про бажання Никифора подорожувати в напрямку Константинополя. Ця поїздка частково здійснилася в 1962 р., коли Никифор побував у Болгарії, звідки походив константинопольський святий юродивий ради Христа Андрій, якого в анналах подавали як слов'янина. Ситуація з подвійним іменем Епіфаній-Никифор пояснювана. Чи сам художник, чи його мати, почувши історію з житія святих про Андрія Христа ради юродивого, його таємного учня Епіфанія та їхнього духівника Никифора Константинопольських, отримали ніби божественне натхнення повторити цей подвиг у новий спосіб, дотримуючись утаємничення імені Епіфаній для публічності, але не для сповіді. Таким чином лемківський художник увібрав у себе три образи: Никифора, жебрака Христа ради юродивого та Епіфанія (ім'я, яке вдалося втаємничити).

Отже, творчість на релігійну тематику митців-графіків з Галичини була цікавою тим, що творилася вона або на відносному маргінесі

суспільного життя (Іван Югасевич та ілюстрації рукописних ірмологіонів, метрик, синодиків; шляхетські альбоми; творчість Никифора Епіфанія Дровняка та творців підпільних релігійних листівок у Західній Україні), або в дуже популярній багатотиражній формі друкованих сатиричних часописів Галичини, які разом з вищезгаданими альбомами були позахрамовими поширювачами релігійних ідей. Натомість пізні рукописні книги з оригінальною графікою були тією таємною маловидимою частиною буття храму, його місцевою особливістю, адже друковані релігійні книги поставлялися з великих центрів – Львова, Жовкви. Духовно-моральний світ образів цієї графіки був на висоті, оригінальністю відзначалося й художньо-технічне вирішення (хоч було іноді недорогим і лаконічним, а інколи дуже вартісним). Тому дослідження релігійних мотивів в особливих формах графіки Галичини є надалі актуальним.

References

Archival sources

Vìddìl rukopisìv LNNB ìm. V. Stefanika, O/N 520 *Ìrmologìon seredini XIXst.* (rukopis). Vìddìl rukopisìv LNNB ìm. V. Stefanika, NTŠ – 800/10 808 *Sinodal'na kniga (kìnec' XVIII – poč. XX st.) z cerkvi svv. Petra ì Pavla sela Pavlìv kolo mìsta Radehìv* (rukopis).

Vìddìl rukopisìv LNNB ìm. V. Stefanika, NTŠ – 800/10 808? *Ìlûstrovana pominal'na kartka dlâ nevstanovlenoï rodini poč. XX st. (?). Sinodal'na kniga (kìnec' XVIII – poč. XX st.) z cerkvi svv. Petra ì Pavla sela Pavlìv kolo mìsta Radehìv* (rukopis), ark. 41.

Vìddìl rukopisìv LNNBU ìm. V. Stefanika, f. 9 (fond okremih nadhodžen'), spr. 1252 *Al'bom Adol'fa Gusarevs'kogo* [al'bom risunkìv ì poezìj, vìtan'], 1808–1820 pp.

Vìddìl rukopisìv LNNBU ìm. V. Stefanika, f. 9 (fond okremih nadhodžen'), spr. 3090 *Al'bom Moračevs'kih, materìali rodinnogo arhìvu* (1825–1871) [al'bom poezìï ta malûnkìv].

Vìddìl rukopisìv LNNBU ìm. V. Stefanika, f. 154 (fond O. Partic'kogo), spr. 23 *„Žel'man'"* [rukopisnij časopis: teksti ta ìlûstracìï], L'vìv, traven' 1863, ark. 1–2.

Vìddìl rukopisìv LNNBU ìm. V. Stefanika, f. 154 (fond O. Partic'kogo), spr. 21 *Dutkevič, Partic'kij O. Sud'ba odnogo poeti* (papìr, tuš, pero), „Gomon" [rukopisnij časopis: teksti ta ìlûstracì ï], L'vìv 1862, ark. 2.

Rodinnij arhìv A. Ìževs'kogo, *List vìd s. Partenìï ČSVV do p. Sofiï Pelìkan* (papìr, kol'orovì olìvcì, čornilo, pero), L'vìv, 30. IX. 1954.

Rodinnij arhìv A. Ìževs'kogo, *Monogramìst "N. V.", Velikodnâ listìvka z napisom „Wesolego Alleluja!"* (papìr, akvarel', čornilo, pero), L'vìv 2 pol. 1940-h – počatok 1950-h rr.

Veršnik na krilatomu konì (lìtografiâ), „Śmigus", Lwów 1903, №10.

Drovnâk Nikifor Epìfanìj, *Hristos* (kol'orovì olìvcì), https://desa.pl/pl/aukcje-dziel-sztuki/nikifor-krynicki-1895-1968/, [dostup: 22. 09. 22].

Životko A., *Rukopisnì časopisi ukraïns'koï molodì*, L'vìv 1937.

Ìrmologìon 1809 roku Ìvana Ûgaseviča-Sklârs'kogo: faksimìle ì transkripcìâ; uporâd., transkr., vstup Ìgor Zadorožnij; red., perednê slovo Ûrìj Âsìnovs'kij, Užgorod 2010.

Ìsaêvič Â., *Svìt rukopisnoï knižnostì*, [u:] *Ukraïns'ke knigovidannâ: vitoki, rozvitok, problemi*, L'vìv 2002, s. 43–65.

Monogramìst „R.", *Ìlûstracìâ do opovìdannâ M. Gogolâ „Nìč pered Rìzdvom"* (visokij druk, derevorit), „Zolota gramota", dodatok do „Strahopuda", Vìden' 1865, № 12.

Teatral'nij muzej u Varšavì, fond grafìki ta risunku, al'bom 23, spr. 795 *Al'bom Ganni Ašpergerovoï, l'vìvs'koï aktorki* [al'bom risunkìv ì poezìj, vìtan'].

Tomasevič S., Ìlûstracìâ bez titulu (lìtografiâ), „Strěla", L'vov' 1895, №№ 4 ì 5, s.1.

Turbac'kij Ê., *Hristos Voskres ì Rus' voskresne!*, „Zerkalo", L'vìv 1906, № 8, s. 1.

Turbac'kij Ê., *Titul'na ìlûstracìâ v pam`ât' skasuvannâ panŝini* (kol'orova lìtografiâ), „Zerkalo", L'vìv 1906, № 10, s. 1.

Ûgasevič-Sklârs'kij Ì., *Svâtij arhistratig Mihaïl. „Maê opleski toj, hto dobre zìgrav…"*, http://zakarpattya.net.ua/Blogs/133514-Maie-oplesky-toi-khto-dobre-zihrav%E2%80%A6.-Ivan-Iuhasevych, [dostup: 11. 09. 22].

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Yevgen Dzhydzhora
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.8

Yevgen Dzhydzhora
Odeski Uniwersytet Narodowy im. Ilji Miecznikowa
dzhidzhora@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3221-4866

КАК СОЗДАЕТСЯ „КАЧЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ" В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

How "Quality Time" is created in Modern Mass Culture

Abstract

The article deals with the phenomenon of "quality time" in the modern mass culture at the beginning of the 21st century. One of the most notable trends is the use of interactivity in creating cinematic works and computer games. Interactive storytelling allows the spectator/player to choose options for the development of the action and thus independently build the plot of the game film. Such involvement in creating a work of mass culture is an exciting new way to occupy the recipient's time qualitatively. The variability and artistic potential of interactive cinema are discussed based on the example of one of the most popular computer games of recent years – "Detroit: Become Human" (2018) from the French studio "Quantic Dream".

Keywords: author, recipient, interactive story, video games, game film, dystopia, science fiction, futurology

Цель настоящего исследования – на материале компьютерной видеоигры *Detroit: Become Human* (2018) и некоторых произведений аудиовизуального искусства проанализировать одну характерную тенденцию конструирования „качественного времени" в современной массовой культуре за последние десять лет.

Условный термин „качественное время" заимствуем из публичной лекции Д. Губина. Комментируя книгу Э. Тоффлера *Третья волна*[1], Д. Губин резюмирует ее основные положения так: если задачей первой, сельскохозяйственной, волны было создать доступные калории, задачей второй, индустриальной, – стандартные товары широкого потребления, то задачей третьей, информационной, можно считать конструирование качественного времени[2]. Здесь „качественное" употребляется в значении „наполненное", вовлекающее человека в активное времяпрепровождение, независимо от того, рабочее это время или досуг.

Схожую идею развивает Г. Почепцов, когда говорит, что современный массовокомуникативный дискурс направлен на „переселение" человека в виртуальный мир[3]. С одной стороны, этому способствуют пресловутые соцсети, остросюжетные реалити-шоу, быстрорастущая популярность YouTube и прочий медийный ентертеймент. С другой, особую роль в создании качественного времени играет массовая культура: литературные бестселлеры, полноэкранные фильмы-экшены, сезонные телесериалы, компьютерные видеоигры и интерактивные игрофильмы, игровая и бытовая атрибутика с узнаваемыми персонажами и артефактами и многое другое. Перечисленные явления выполняют как социальную, так и культурообразующую функцию: способствуют установлению социальных связей и установок, задают модели поведения, формируют культурные потребности, художественные предпочтения и т. д.[4]

При этом в массовой культуре наметилась важная тенденция – перераспределение функциональных ролей внутри эстетического процес-

---

[1] A. Toffler, *The Third Wave*, Москва 1980.

[2] Д. Губин, *Тайные вызовы будущего: образование, гендер, медицина, социальное манипулирование*, https://www.youtube.com/watch?v=slb35zXQcB0&t=53s, 0 м. 25 с. – 2 м. 1 с., [доступ: 08. 09. 2022].

[3] Г. Почепцов, *Гламур 2.0: телесериалы, масскульт и соцмедиа как создатели виртуальной реальности*, Харьков 2019, с. 3; Г. Почепцов, *Досуг: телесериалы, теленовости, кино, видеоигры в борьбе за умы*, Харьков 2020, с. 3.

[4] Г. Почепцов, *Гламур 2.0...*, Харьков 2019, с. 9.

са. Автор больше взаимодействует с читателем и даже хочет частично поменяться с ним местами, чтобы совместно создавать произведение. Становление компетентного читателя на фоне сокращения авторского доминирования и сведения его до уровня актанта констатирует У. Эко в книге *Роль читателя*[5]. Однако эти наблюдения во многом касались постмодернистских проявлений в литературном процессе, в котором, по утверждению Р. Барта, доминирует такое явление, как „смерть автора”[6]. А вот в выступлении *Как видеоигры превращают игроков в рассказчиков*, состоявшемся на конференции TED в 2018 г., руководитель студии компьютерных видеоигр „Quantic Dream” Д. Кейдж пошел еще дальше и объявил, что впервые за 2500 лет мы наблюдаем настоящую революцию в искусстве, т. к. современные рассказчики радикально меняют принцип повествования:

> Наш способ рассказывать истории изменился с тех пор, как Аристотель создал учение о трагедии около 2500 лет назад. По его словам, задача повествования – отображать жизнь и вызывать у нас эмоции. Это как раз то, с чем повествование в той форме, какой мы его знаем, прекрасно справлялось с тех времен. Но есть некая сторона жизни, которую повествование никогда не могло воспроизвести. Это – понятие выбора. Выбор – очень важная часть нашей жизни. То, что мы выбираем, определяет нашу личность. Некоторые решения влекут за собой очень серьезные последствия и полностью меняют направления наших судеб. Но в спектакле, книге или фильме автор заранее принимает все решения за персонажей, и мы, как зрители, можем только пассивно наблюдать последствия его решений. Меня, как рассказчика, всегда очаровывала идея отражения выбора в художественной литературе. Я мечтал о том, чтобы помочь людям оказаться на месте главного героя, самим принимать решения и, благодаря этому, рассказывать их собственные истории. Последние 20 лет я посвятил поискам способа, с помощью которого этого можно достичь. Сегодня я хочу представить вам новый способ повествования. Способ, в основе которого лежит интерактивность[7].

Далее Д. Кейдж представил аудитории игровую новинку – компьютерную видеоигру *Detroit: Become Human*, созданную в режиме интерак-

---

[5] У. Эко, *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*, пер. с англ. и итал. С. Серебряного, Москва 2016, с. 20–30.

[6] Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва 1994, с. 384–391.

[7] D. Cage, *How video games turn players into storytellers*, https://www.youtube.com/watch?v=XowcxCYbug0&t=7s. 0 м. 12 с. – 1 м. 55 с., [доступ: 08.09.2022].

тивного кино на стыке приключенческой антиутопии и научной фантастики[8]. Это не первый интерактивный игрофильм студии „Quantic Dream". В 2010-м они уже выпускали детективный триллер *Heavy Rain*, и он имел огромный успех в игровом сообществе. А в 2013-м вышла интерактивная психодрама *Beyond: Two Souls* – и тоже была в топе.

В *Detroit: Become Human* события разворачиваются в 2038 году, в американском городе Детройт, где компания „Киберлайф" производит разумных роботов-андроидов, внешне ничем не отличающихся от человека. Их предназначение – помогать людям по хозяйству, быть личными секретарями, смотреть за детьми и стариками, выполнять любую физическую работу. Однако среди людей растет недовольство – из-за универсальных роботов они потеряли работу. В то же время в программном обеспечении некоторых андроидов происходит сбой. Вместо того чтобы во всем подчиняться человеку и не вредить ему, они выступают против пренебрежительного обращения, сбегают от своих хозяев и даже убивают их. У таких роботов, названных в игрофильме „девиантами", просыпается самосознание, и они начинают вести себя, как люди. У них проявляется эмпатия – они сопереживают людям и другим роботам, помогают им, заботятся о них, испытывают полный спектр эмоций и чувств, включая любовь, дружбу, обиду, страх, ярость и пр. А дальше начинается настоящая война между возмущенными людьми и „сломанными" девиантами. Надо сказать, что сюжетный инвариант „разумные роботы борются за свои права в мире людей" является одним из наиболее востребованных в научной фантастике XXI в. Об этом свидетельствует целый ряд заметных литературных и кинематографических произведений, объединенных данной морально-нравственной проблемой: многосезонные сериалы *Черное зеркало* (стартовал в 2011), *Мир Дикого Запада* (стартовал в 2016) и *Люди* (стартовал в 2015), экранизация рассказов Айзека Азимова – фильм *Я, робот* (2004), фильм *Она* (2013), роман Ф. Дика *Мечтают ли андроиды об электроовцах?* (1968) и его экранизация – фильм *Бегущий по лезвию* (1982), а также продолжение – фильм *Бегущий по лезвию 2049* (2017) и др. Наряду с этими произведениями, в *Detroit: Become Human* двусмысленно заложена глубоко гуманистическая футурологическая дилемма. В мире будущего разумные андроиды смогут стать людьми

[8] Е. Парфененков, *История интерактивного кино. От FMV до Immersive Storytelling – как из фильмов делали игры*, https://cutt.ly/kOoX74g, [доступ: 09. 09. 2022].

в полном смысле этого слова? Или это человеку надлежит сохранить человечность по отношению к созданным своими же руками и прирученным затем роботам?

Отличительной особенностью геймплея *Detroit: Become Human* является интерактивное участие зрителя (и одновременно игрока) в развитии сюжета. Зритель, в руках которого игровой джойстик, внимательно следит за ходом событий и в определенных сценах выбирает тот или иной предложенный ему вариант развития ситуации. Как следует из выступления Д. Кейджа, в момент выбора конкретного поступка персонажа зритель-игрок не пассивно наблюдает за происходящим на экране, а активно участвует в выстраивании истории в режиме реального времени. Играющий зритель дает героям команды, следовательно, на несколько мгновений перенимает на себя функцию повествователя (в разных сценах дается разный тайминг для выбора 2–5 предложенных опций, как правило, не больше 10 секунд). А собственно рассказчик предоставляет зрителю-игроку право решать, что именно и как надлежит совершить персонажу в данной сцене. Благодаря такому творческому симбиозу мы имеем дело с нелинейным и открытым сюжетом, который в строгом феноменологическом смысле (по)является здесь и сейчас. Конечно, любое эстетическое произведение актуализируется в художественном восприятии реципиента здесь и сейчас. Однако в неинтерактивных сочинениях сюжет уже выстроен автором, реципиенту остается только пережить его в сознании, дополнить изображенное/выраженное собственным воображением, тогда как в интерактивной истории именно сюжетное развитие – задача, которую выполняет не автор, а непосредственно зритель-игрок.

В чем же конкретно заключается выбор и почему он так важен? В *Detroit: Become Human* нужно выбирать как действия, так и эмоции персонажа. Например, в главе *Страшная ночь*, в которой андроид Кэра и девочка Алиса убегают от своего разъяренного хозяина Тодда, перед зрителем-игроком, действующим тут от лица Кэры, стоит выбор:

- спасать маленькую Алису или подчиниться;
- оттолкнуть Тодда, увернуться от его ударов или укрыть собой ребенка;
- какой предмет применить для самозащиты;
- доставать оружие из ящика или нет;
- выпрыгивать из дома через окно, выбегать через дверь в сад или на улицу и др.

В зависимости от того, что будет выбрано, Кэра и Алиса могут:

- сбежать, убив Тодда;
- сбежать, подравшись с Тоддом, но не убив его;
- погибнуть[9].

А в главе *Встреча с Камски*, в которой лейтенант полиции Хэнк и его напарник робот Коннор приходят к основателю „Киберлайф" Камски за разъяснениями, зритель-игрок, действующий здесь от лица Коннора, должен выбрать тональность ответов персонажа сначала в коротком диалоге с Хэнком, а затем в словесной стычке с Камски. В разговоре Коннора с Хэнком зрителю-игроку предлагается выбрать несколько эмоциональных фонов:

- нетерпеливо;
- отстраненно;
- безразлично.

А при общении с Камски Коннор может повести себя:

- агрессивно;
- настороженно;
- беспокойно;
- нейтрально.

В зависимости от выбранного модуса поведения, характер взаимоотношений между персонажами будет отличаться. У них может состояться напряженное, ироничное или относительно спокойное общение[10].

Разумеется, вариативность поведения персонажей влияет не только на развитие действия, но и на его результативность. По-разному разворачивающиеся сцены имеют различные концовки. В свою очередь, завершение предыдущей сцены влияет на последующие сюжетные эпизоды: присутствие/отсутствие в них тех или иных персонажей, место действия, общую психо-эмоциональную драматургию происходящего и т. д. Так, вследствие определенного выбора Коннор может до конца игры остаться роботом-полицейским, расследующим преступления девиантов, может сам стать девиантом и присоединиться к восстанию андроидов, может погибнуть,

---

[9] *Detroit: Become Human. Страшная ночь: 100% все диалоги, развилки и концовки*, https://www.youtube.com/watch?v=Ansaa8Afcag, [доступ: 08. 09. 2022].

[10] *Detroit: Become Human. Встреча с Камски: все ответы и вариации*, https://www.youtube.com/watch?v=CJA5M76iUQo, [доступ: 10. 09. 2022].

спасая людей, а может погибнуть, спасая девиантов. В целом, сюжетное древо предполагает многочисленные варианты смерти Коннора[11].

Наиболее же вариативной является финальная глава сюжета – *Битва за Детройт*. Во-первых, к началу этой главы некоторые основные персонажи уже могут отсутствовать (погибнуть в предыдущих эпизодах). Во-вторых, предводителем восстания андроидов может стать один из трех девиантов: Маркус, Норт или Коннор. Все зависит от того, какой выбор зритель-игрок предпринимал на предыдущих этапах повествования. В-третьих, у каждого персонажа есть свой перечень возможных действий, и выбор любого из них ведет к определенному финалу. Например, если революцию возглавляет Маркус, у него происходит кульминационный диалог с представителем федеральных властей офицером Перкинсом. В продолжение этого разговора Перкинс предлагает Маркусу и всем восставшим девиантам сдаться в обмен на обещание не утилизировать их. В решающий момент перед зрителем-игроком, действующим тут от лица Маркуса, встает нравственный выбор:

- отказаться;
- предать свой народ.

Если выбрать первый вариант, последует сцена штурма лагеря андроидов, многих из них уничтожат, а оставшихся окружат солдаты. В этот момент перед зрителем-игроком вновь возникает нравственный выбор:

- поцеловать Норт (при условии, что она жива и любит Маркуса);
- запеть;
- пожертвовать собой;
- ничего не делать;
- взорвать бомбу (при условии, что в главе *Перепутье* Маркус взял у Норт детонатор).

Если выбрать „поцеловать Норт” или „запеть”, это произведет благоприятное впечатление на общественность. И тогда Президент Уоррен, наблюдающая за перипетиями штурма в прямом эфире, прикажет войскам отступить. При таких вариантах андроиды остаются в живых, а люди ищут компромиссы для дальнейшего сосуществования с ними в одном социуме. Если выбрать „пожертвовать собой”, Маркус самовоспламеня-

---

[11] *Detroit: Become Human. Все убийства Коннора*, https://www.youtube.com/watch?v=tjCX_BLNFnI, [доступ: 11. 09. 2022].

ется и сгорает, а остальных роботов расстреливают солдаты. В случае выбора „ничего не делать” солдаты так же расстреливают девиантов. А если задействуется вариант „взорвать бомбу”, солдаты разбегаются после мощнейшего взрыва. В этом случае восставшие андроиды захватывают Детройт – они победили.

Если же в разговоре с Перкинсом зритель-игрок выбирает „предать свой народ”, сцены штурма нет. Послушные роботы, выполняя указание Маркуса, спокойно следуют за солдатами и садятся в военные грузовики. Тем временем у Маркуса происходит неприятный разговор с Норт, которая обвиняет его в предательстве. В этот момент к ним подходит Перкинс и говорит, что зря андроиды так по-детски верят всему, что предлагают им люди. После этого он стреляет сначала в Норт, а затем и в Маркуса. При такой концовке Маркуса и Норт уничтожают, всех роботов отправляют на утилизацию, а люди празднуют победу над взбунтовавшимися машинами[12].

Благодаря широкой вариативности интерактивного сторителлинга и активной вовлеченности зрителя в его непосредственное создание, в среде поклонников видеоигр появилось выражение „перепройти сюжет”. Перепройти нелинейную интерактивную видеоигру с открытым сюжетом – вовсе не то же самое, что перечитать любимую книгу, пересмотреть понравившийся фильм или переслушать альбом популярного исполнителя. Перепройти – это значит выбрать другие варианты развития действия в определенных/всех сценах и, следовательно, увидеть другие сюжетные повороты и другой финал. Иными словами, по-другому пережить историю относительно первого восприятия, увидеть ее с новых, возможно, неожиданных ракурсов, с измененной драматургией, с противоположными характеристиками героев и т. д. Кроме того, перепроходить сюжет можно неоднократно, каждый раз меняя линию поведения то одного, то другого, то всех персонажей сразу. Отсюда еще одно специфическое понятие – „делать персонажа”, т. е. выбирать определенную модель поведения в начальной сцене и придерживаться ее на протяжении всего развития действия или, наоборот, менять в дальнейших сюжетных эпизодах.

---

[12] *Detroit: Become Human на 100%. Битва за Детройт: Демонстрация. Все концовки*, https://www.youtube.com/watch?v=D2TpWK5BCWE. 18 м. 30 с. – 43 м. 50 с., [доступ: 08. 09. 2022].

Как следствие, в режиме интерактивного кино заложены несколько игровых стратегий. И зритель-игрок задействует ту, которая соответствует его личному осмысленному/эстетическому восприятию происходящего на экране. Среди прочих выделим три стратегии:

1) следование четко выбранной линии поведения конкретного персонажа/персонажей;

2) изменение линии поведения персонажа/персонажей в одной или нескольких узловых точках по ходу действия;

3) произвольно-хаотичные решения.

В основе первой стратегии лежит желание реципиента видеть персонажа/персонажей цельными, не меняющимися от начала и до конца сюжета. Так, Кэру можно сделать сердобольной мамочкой-защитницей своего ребенка, Коннора – хладнокровным ловцом девиантов, всегда выполняющим поставленную задачу, Маркуса – горячим революционером, Норт – верной соратницей и возлюбленной Маркуса и пр. Для этого зрителю-игроку надлежит всякий раз выбирать именно тот вариант поступка/эмоции персонажа, который не нарушит выбранный вначале модус поведения.

Например, если зритель-игрок хочет выстраивать враждебные взаимоотношения между Коннором и Хэнком, он всякий раз должен выбирать те опции, которые ведут к напряженной коммуникации между ними. Причем желание „делать” персонажа цельным, не меняющим своего отношения к происходящему, диктует выбор соответствующих действий/эмоций и во всех дальнейших эпизодах. Уже в сцене первой встречи Коннора и Хэнка в баре зритель-игрок, действующий тут от лица Коннора, может занять агрессивную позицию по отношению к полицейскому. Для этого в ответ на нежелание Хэнка оторваться от выпивки и следовать за Коннором на задание нужно сначала выбрать „пригрозить” среди вариантов:

- убедить;
- пригрозить;
- выразить понимание;
- настоять.

Затем, после грубой реакции Хэнка на угрозы Коннора, нужно выбрать „настоять” из предложенных:

- убедить;
- выразить понимание;
- настоять.

И, наконец, после окончательного отказа Хэнка идти с Коннором, выбрать „пролить его напиток” из:

- купить ему выпивку;
- подожду снаружи;
- пролить его напиток.

То есть всякий раз выбирать самую непримиримую опцию из имеющихся. Тогда разозленный Хэнк подскакивает с места, хватает Коннора за горло и возмущенно орет на него. По крайней мере, большей степени враждебности между Хэнком и Коннором в этой сцене добиться нельзя[13].

Выходит, данная стратегия приводит к тому, что, однажды предопределив модус персонажа, зритель-игрок становится зависимым от собственного выбора и, по сути, перестает его делать по ходу развития действия? Ведь если не выбирать варианты, строго соответствующие логике поведения персонажа, тот утратит свою целостность и перестанет быть тем, кем „делал” его зритель-игрок. На самом деле, это не так. На протяжении всего сюжета именно от зрителя-игрока зависит, будет ли персонаж и дальше вести себя сообразно заданному амплуа или сменит его.

Вторая стратегия как раз и предполагает создание неоднозначных, противоречивых персонажей. Например, в главе *Перепутье* в сюжетной истории Коннора есть переломный диалог с Маркусом/Норт. Во время разговора в командной рубке на корабле „Иерихон” Маркус/Норт призывает Коннора заглянуть в себя поглубже и ответить на вопрос, только ли он машина, бездушно выполняющая приказы, или нечто большее? В конце диалога зрителю-игроку предлагается либо оставить Коннора самим собой без изменений, либо „сломать” и сделать девиантом. В последнем случае Коннор примкнет к восстанию андроидов, и развитие действия в последней главе существенно изменится.

В этой же главе *Перепутье* предусмотрена похожая возможность и для Кэры. В сцене перед штурмом „Иерихона” она узнает, что Алиса – не человеческий ребенок, а специально модифицированный андроид. После этого зрителю-игроку предлагается поменять отношение Кэры к Алисе. Если это произойдет, теплая семейная привязанность Кэры к Алисе рушится, и во время штурма корабля у Кэры откроется возмож-

[13] *Detroit Become Human: Худшие моменты с Коннором и Хэнком*, https://www.youtube.com/watch?v=FoshDR43hvI. 0 м. 05 с. – 1 м. 50 с., [доступ: 09. 09. 2022].

ность самой спастись, а Алису бросить[14]. Если зритель-игрок делает такой выбор, Алиса полностью „выбывает” из дальнейшего повествования – о ее судьбе ничего неизвестно. С Кэрой тоже не будет никаких эпизодов в оставшихся двух главах. И только после финальных титров запустится драматичная кат-сцена, в которой удрученная Кэра с сожалением вспоминает о брошенном ребенке-андроиде.

Что касается третьей игровой стратегии, то ее можно считать ознакомительной. Зритель-игрок не проявляет осмысленной эстетической позиции в отношении сюжета – предпочитает наблюдать случайные связи и рандомную последовательность событий. Как правило, это стратегия новичка, который только изучает все нарративное многообразие игрофильма. Однако если сюжет его увлечет, то в следующем перепрохождении он, скорее всего, применит первую или вторую стратегию.

Как видим, интерактивность значительно расширяет возможности восприятия продуктов массовой культуры. Является ли данная функция лишь модным развлечением или же это действительно революционный прорыв в искусстве, как утверждает Д. Кейдж, – дискуссионный вопрос, поиск ответов на который не входит в задачи данного исследования. Обратим лишь внимание на то, что формат конференции TED предполагает тщательный отбор участников, в том числе и по критерию проблематики выступления[15]. Иными словами, малозначимый с общественной и культурной точки зрения материал не попадает на TED TALKS. Во всяком случае, для презентации компьютерных видеоигр и игровых консолей существуют другие, не менее статусные площадки.

В то же время, нельзя не отметить становление режима интерактивного кино не только в игровой индустрии, но и в традиционном кинематографе. Д. Кейдж далеко не единственный, кто экспериментирует на этой почве. Например, один из эпизодов известного сериала *Черное зеркало* также предполагает интерактивное участие зрителя. В эпизоде *Bandersnatch* (2018), в котором рассказывается о программисте, создающим одноименную игру, зритель несколько раз должен выбирать дальнейшее развитие действия. Правда, данная опция доступна только тем,

---

[14] *Detroit Become Human: Кэра бросает Алису на Иерихоне. Секретная концовка*, https://www.youtube.com/watch?v=xaSJqN89hQk. 1 м. 0 с. – 4 м. 37 с., [доступ: 09. 09. 2022].

[15] К. Андерсон, *TED TALKS. Слова меняют мир: первое официальное руководство по публичным выступлениям*, пер. с англ. Т. О. Новиковой, Киев 2020, с. 39–46.

кто смотрит фильм по подписке на мультимедийной платформе Netflix. Тот же, кто смотрит „пиратскую" версию картины, лишен возможности делать выбор в важных сценах. В этом случае понять содержание фильма довольно трудно, поскольку все возможные варианты сюжета просто „склеены" в одно целое и представляют хронологическую путаницу[16].

По всей видимости, предложение интерактивного контента потребителю – одна из наиболее заметных тенденций создания качественного (завлекающего) времени в современной массовой культуре. В начале XXI ст. новые технические возможности влияют, прежде всего, на аудиовизуальные виды искусства, расширяя диапазон их возможностей. А капризный потребитель, интересующийся искусством, но пресыщенный традиционными формами подачи произведений, не может не заметить разницы между ними и, например, интерактивным игрофильмом. Позволим себе перефразировать Г. Почепцова, который считает, что современному человеку не нужен мир за окном – он его и так хорошо знает и потому с головой погружается в неизведанные виртуальные вселенные компьютерных игр[17]. И скажем следующее: такому уставшему, но в то же время ищущему зрителю/читателю/игроку не нужны традиционные произведения – он их достаточно воспринял. Другое дело интерактивные – тут есть возможность самостоятельно выстроить повествование, выступить одновременно в роли как реципиента, так и автора и, следовательно, прочувствовать всю ответственность за морально-этические действия персонажей, за то, кем кто стал/не стал в продолжение действия, к чему пришел/не пришел в финале и т. д.

Наряду с другими популярными видами и жанрами массовой культуры интерактивное кино – заметный способ качественно занять время современного человека, разнообразить его взаимодействие с художественными произведениями. Каким образом интерактивность будет развиваться и будет ли вообще – покажет время. Но надо полагать, реципиент, получивший интерактивный опыт восприятия текста, начинает иначе смотреть на искусство и его функциональный потенциал. Коль скоро современный человек бежит от надоевшей действительности строить собственные вир-

---

[16] К. Карслиди, О. Смолина, *Как смотреть Брандашмыг – интерактивный эпизод Черного зеркала, где вы решаете судьбу героя*, https://www.film.ru/articles/recenziya-na-epizod-brandashmyg, [доступ: 11. 09. 2022].

[17] Г. Почепцов, *Досуг: телесериалы, теленовости...*, с. 86.

туальные миры, у создателей увлекательного интерактивного сторителлинга есть определенные перспективы.

Reference

Anderson K., *TED TALKS. Slova menâût mir: pervoe oficial'noe rukovodstvo po publičnym vystupleniâm*, per. s angl. T. O. Novikovoj, Kiev 2020, s. 39–46.

Bart R., *Izbrannye raboty: Semiotika. Poètika*, Moskva 1994, c. 384–391.

Gubin D., *Tajnye vyzovy budušego: obrazovanie, gender, medicina, social'noe manipulirovanie*, https://www.youtube.com/watch?v=slb35zXQcB0&t=53s, 0m. 25s. – 2m. 1s, [dostup: 08. 09. 2022].

Karslidi K., Smolina O., *Kak smotret' Brandašmyg – interaktivnyj èpizod Černogo zerkala, gde vy rešaete sud'bu geroâ*, https://www.film.ru/articles/recenziya-na-epizod-brandashmyg, [dostup: 11.09.2022].

Parfenenkov E., Istoriâ interaktivnogo kino. Ot *FMV d' Immersive Storytelling – kak iz fil'mov delali igry*, https://cutt.ly/kOoX74g, [dostup: 09. 09. 2022].

Počepcov G., *Glamur 2.0: teleserialy, masskul't i socmedia kak sozdateli virtual'noj real'nosti,* Har'kov 2019.

Počepcov G., *Dosug: teleserialy, telenovosti, kino, videoigry v bor'be za umy*, Har'kov 2020.

Èko U., *Rol' čitatelâ. Issledovaniâ po semiotike teksta*, per. s angl. i ital. S. Serebrânogo, Moskva 2016, c. 20–30.

Cage D., *How video games turn players into storytellers*, https://www.youtube.com/watch?v=XowcxCYbug0&t=7s. 0 m. 12 s. – 1м. 55 s., [dostup: 08.09.2022].

Detroit: Become Human на *100%. Bitva za Detrojt: Demonstraciâ. Vse koncovki*, https://www.youtube.com/watch?v=D2TpWK5BCWE. 18 m. 30 s. – 43 m. 50 s., [dostup: 08. 09. 2022].

Detroit: Become Human. Vse ubijstva Konnora, https://www.youtube.com/watch?v=tjCX_BLNFnI, [dostup: 11. 09. 2022].

Detroit: Become Human. Vstreča s Kamski: vse otvety i variacii, https://www.youtube.com/watch?v=CJA5M76iUQo, [dostup: 10. 09. 2022].

Detroit Become Human: Kèra brosaet Alisu na Ierihone. Sekretnaâ koncovka, https://www.youtube.com/watch?v=xaSJqN89hQk. 1 m. 0 s. – 4 m. 37 s., [dostup: 09.09.2022].

Detroit: Become Human. Strašnaâ noč': 100% vse dialogi, razvilki i koncovki, https://www.youtube.com/watch?v=Ansaa8Afcag, [dostup: 08. 09. 2022].

Detroit Become Human: Hudšie momenty s Konnorom i Hènkom, https://www.youtube.com/watch?v=FoshDR43hvI. 0 m. 05 s. – 1 m. 50 s., [dostup: 09.09.2022].

Toffler A., *The Third Wave*, Москва 1980.

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Aleksandra Klimkiewicz
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.9

Aleksandra Klimkiewicz
Uniwersytet Gdański
aleksandra.klimkiewicz@ug.edu.pl
ORCID: 0000-0001-8606-4475

HASZTAG #ROSJA JAKO STEREOTYP WROGA

Hashtag #rosja as an enemy stereotype

Abstract

This article discusses hashtags, which – being a type of free social nomination – reflect and identify the sense of ethnic stereotypes. The aim of the analysis is two-directional and concerns, firstly, tags as the route of the social transition of stereotype knowledge in the communicative space of the service wykop.pl. Secondly, the analysis shows changes in the established enemy image in the index #rosja. As context and statistical analysis show, the tag #rosja is a focal category, which grasps additional operators establishing the stereotype of Russia and Russians as enemy/enemies and filling it in with actual senses and concepts.

Keywords: stereotype, foreign, tag, #rosja, enemy

I. Wielowiekowe sąsiedztwo Polski i Rosji bogate w doświadczenia mieszkańców obu państw sprzyjało powstaniu wielu stereotypów etnicznych, które mają znaczący wpływ na obecne relacje i wzajemne stosunki.

Stereotypy mają charakter przekazów wtórnych, pełniących bardzo ważną funkcję, ich treść jest „jest wyrazem generalizujących praktyk występujących w myśleniu potocznym”[1]. To uproszczone obrazy grup, obiektów, zjawisk, osób zawierające ustalone treści intelektualne o określonych konotacjach wartościujących, niosące ładunek emocjonalny[2]. Stereotypowa wiedza wrasta w ludzką świadomość, a potoczne opinie są utrwalane i upowszechniane przez język. W językowym obrazie świata stereotypy są sekwencją interpretacyjną, która pozwala na porządkowanie zbiorowego doświadczenia i jednocześnie ogranicza możliwości kognitywne przez dostarczenie gotowego wzorca myślenia i postrzegania. Jako gotowe sądy stereotypy wpisane są w tożsamość społeczną, determinowane przez kulturę i podzielane przez członków wspólnoty.

Na przestrzeni wieków stereotypy etniczne o naszych sąsiadach powstawały na podstawie obserwacji, doświadczeń wspólnych dziejów historycznych, konfliktów zbrojnych, różnic systemów politycznych, odmienności matryc kulturowych i innych. W sytuacji Polski tradycja pielęgnowania obcości wobec rosyjskich sąsiadów jest stanem znajdującym uzasadnienie historyczno-kulturowe.

> Posiadanie wroga jest potrzebne każdemu narodowi w celu zachowania wewnętrznej jedności i samookreślenia jako członka wspólnoty zewnętrznie zagrożonej przez niecnego wroga, który zawsze posiada pewne cechy: inność – utożsamiana z zagrożeniem, brzydota, smród, niższość rozumiana wedle aktualnych kryteriów społeczno-kulturowych[3].

W polskiej nauce, a tekst dotyczy rodzimej przestrzeni językowej, kulturowej i mentalnej, niemal wszystkie dziedziny humanistyczne podjęły badania funkcjonowania stereotypów o Rosji i Rosjanach[4]. Ważne miej-

---

[1] A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 93.

[2] Por. A. Schaff, *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981, s. 37–40.

[3] U. Eco, *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, tłum. A. Gołębiowska, T. Kwiecień, Poznań 2012, s. 9.

[4] Na temat badań w humanistyce zob. też: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003; *Obraz Rosji w literaturze polskiej XX wieku*, red. A. Jarzyna, Z. Kopeć, M. Jaworski, Poznań 2014; *Stereotypy i uprzedzenia* (Kolokwia Psychologiczne, t. 1), red. Z. Chlewiński, I. Kurcz, Warszawa 1992; *Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001; A. Kępiński, *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypów*, Warszawa–Kraków 1990; T.M. Korczyń-

sce w zgłębianiu problematyki wzajemnej stereotypizacji Polaków i Rosjan zajmują prace Andrzeja de Lazari i jego zespołów badawczych[5]. W niniejszym tekście szczególną uwagę zwracam na opracowania z obszaru lingwistyki, które dotyczą napełnienia znaczeniami stereotypów o Rosjanach[6].

Dociekania na temat nasycania stereotypów etnicznych charakterystycznymi dla danej epoki treściami są możliwe przy rozpatrywaniu tych jednostek w szerszym kontekście, na przykład w sytuacji międzynarodowej[7]. Dla utrwalania, racjonalizowania, uzupełniania i reinterpretacji historycznie ukształtowanych stereotypów etnicznych o Rosji jako wrogu i Rosjanach jako wrogach znacząca okazała się agresja Federacji Rosyjskiej na Ukrainę. Wydarzenia tego okresu wpłynęły bowiem nie tylko na relacje międzynarodowe i międzyetniczne, ale także oddziaływały na postawy jednostek i grup, kształtując sposób myślenia, przekonania, emocje i zachowania, wniosły korekty w interpretację świata, powołały nowe treści i wartości aksjologiczne.

---

ski, *Stereotyp narodowy a socjologia wiedzy. Przyczynek do teoretyczno-metodologicznego modelu socjologicznego badania zjawiska stereotypu narodowego w ujęciu fenomenologicznej socjologii wiedzy*, Warszawa 2014; J. Błuszkowski, *Przemiany stereotypów narodowych w procesie transformacji systemowej w Polsce*, „Studia Politologiczne" 2007, t. 11, s. 132–141; J. Dzwończyk, R. Jakimowicz, *Stereotypy w stosunkach polsko-rosyjskich*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie" 2002, nr 16, s. 103–116 i in.

[5] Zob. *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. Lazari, Warszawa 2006; A. Lazari, O. Riabow, *Russkie i Polâki glazami drug druga: satiričeskaâ grafika*, Ivanovo 2007; A. Lazari, O. Riabow, *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, Warszawa 2008; A. Lazari, *Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź 2009; A. Lazari, O. Riabow, M. Żakowska, *Europa i niedźwiedź*, Warszawa 2013 i in.

[6] Zob. J. Bartmiński, I. Lappo, U. Majer-Baranowska, *Stereotyp Rosjanina i jego profilowanie we współczesnej polszczyźnie*, „Etnolingwistyka" 2002, nr 14, s. 106–151; I. Lappo, *Profilowanie stereotypu Rosjanina w polskim kręgu językowo-kulturowym*, „Etnolingwistyka" 2002, nr 14, s. 153–175; M. Głuszkowski, *Satyryczna funkcja stereotypów na przykładzie analizy porównawczej polskich i rosyjskich anegdot i dowcipów*, [w:] *Rosja w dialogu kultur*, t. 1, red. K. Dembska, M. Głuszkowski, Toruń 2015, s. 393–404; A. Kiklewicz, *Polska – Rosja: wzajemne wartościowanie (na podstawie analizy korpusowej)*, „Przegląd Wschodnioeuropejski" 2017, t. 8/2, s. 343–357; V. Hantov, T. Kananowicz, Z. Nowożenowa, *„Swój" i „obcy" w języku, tekście i kulturze: szkice o uniwersalnej kategorii lingwistyczno-kulturowej"* (Oblicza Lingwistyki XXI Wieku: obiekty, metody, interpretacje, t. 3), Gdańsk 2021 i in.

[7] Por. J. Berting, Ch. Villain-Gandossi, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995, s. 24.

Językoznawstwo analizuje opis językowej postaci stereotypu, który może być wyrażony w formie semiotycznego i zwerbalizowanego gotowego schematu myślowego, frazeologizmów, związków wyrazowych, ale również takich nowych jednostek komunikacji, jak tagi[8].

II. Tagi są nieodłączną częścią hipertekstu, który stanowi podstawę współczesnej komunikacji internetowej. W hipertekstowej strukturze tekstu istotne miejsce zajmuje folksonomia, którą Kamil Stępień określa jako

> oddolny, nieformalny, nieautoryzowany i bezpłatny system kategoryzacji treści w sieci. To także inicjatywa społeczeństwa sieciowego. Powstała dzięki tłumowi i jego mądrości. Jest to także kultura uczestnictwa (*participatory culture*). Występuje tutaj zjawisko oddolnej konwergencji (*grassroots convergence*) i oddolnych pośredników (*grassroots intermediaries*)[9].

Kategoryzowanie treści odbywa się za pomocą podstawowych jednostek folksonomii, jakimi są użytkownik (nickname) – zasoby (obiekty) – tag (etykieta). Nadawanie etykiet przez użytkowników jest procesem semantycznym. Tagi jako słowa klucze denotują całe sieci znaczeniowe, są kategorią ogniskującą, wokół której grupowane są dodatkowe znaczniki uzupełniające treści i aktywizujące system poznawczy człowieka[10]. Są przejawem realizacji kreatywnej funkcji języka, ponieważ jako koncepty odgrywają decydującą rolę w procesie odczytywania informacji, na przykład o tożsamości grupy, o najważniejszych wydarzeniach i zjawiskach teraźniejszości. Do charakterystycznych cech tagowania należy zaliczyć: 1) prostotę, polegającą na samodzielnym wyborze słowa kluczowego przez użytkownika; 2) społeczny wymiar tagów, które są widoczne dla innych użytkowników, uzupełniane przez nich i kolportowane; 3) wielowymiarowość, pozwalającą na opis obiektu z wielu perspektyw, włączając, oprócz wartości informacyjnych, opisy subiektywne i emocjonalne o charakterze

---

[8] W tekście korzystam z określeń synonimicznych: etykieta, hasztag, znacznik, operator.

[9] K. Stępień, *Folksonomia i tagowanie*, „Biuletyn EBIB" 2012, nr 2 (129), http://www.ebib.pl/images/stories/numery/129/129_stepien.pdf [dostęp: 10.05.2022].

[10] Por. I. Kurcz, *Zmiana stereotypów: jej mechanizmy i granice*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia: uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, op. cit.; A. Wierzbicka, *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, Warszawa 2007.

oceniającym i wartościującym oraz 4) szybkość, związaną z nadaniem natychmiastowo działającego hasztagu w sieci.

Celem kategoryzowania treści za pomocą znaczników hash # jest ułatwienie dostępu do informacji w obszarach wyznaczonej przez użytkowników kategorii. W ten sposób w ramach serwisu czy wspólnoty powstaje model informacji. Oprócz tego proces tagowania określa kierunki interakcji między użytkownikami i serwisami internetowymi oraz między samymi użytkownikami, którzy wykorzystują znaczniki jako jednostki komunikacji.

W ujęciu aksjologicznym tagi transmitują wartości, upodobania, postawy, poglądy, opinie, potrzeby, cele, przeżycia i inne. Należy je również rozpatrywać jako kryterium zachowań kulturowych, bezpośrednio wpływające na aktualizowanie językowego obrazu świata użytkowników określonej wspólnoty internetowej. Ponadto tagi jako hipertekst mogą służyć do wzmacniania tożsamości zbiorowej i narodowej.

III. Przestrzenią badawczą jest pole komunikacyjno-informacyjne polskiego serwisu internetowego wykop.pl, który jest kategoryzowany jako *social news*. Według danych zebranych przez Natalię Gawrońską użytkownicy serwisu to osoby w przedziale wiekowym 18–45 lat, „nieufna społeczność, która nie życzy sobie obecności marek”[11].

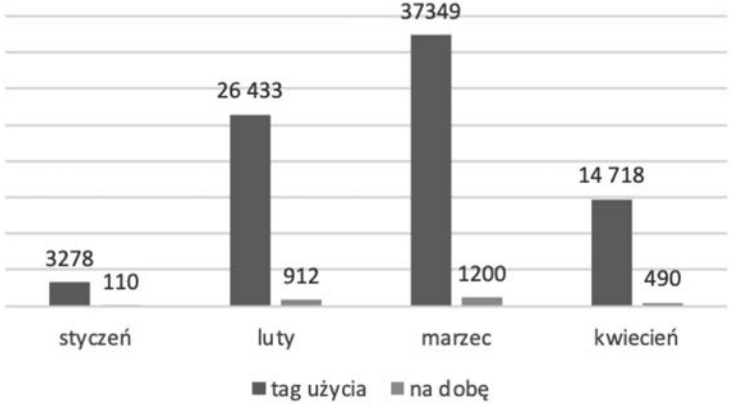
Koncepcja serwisu polega na wyszukiwaniu przez użytkowników interesujących informacji w globalnym internecie i przedstawianiu ich treści innym użytkownikom do oceny. Obowiązkiem każdego użytkownika dodającego informację jest jej otagowanie. W ten sposób społeczność hierarchizuje treści według priorytetu ważności i łączy w wątki tematyczne. Najpopularniejsze operatory prezentowane są w chmurze tagów na stronie głównej serwisu i podstronie prezentującej znaczniki miesiąca (https://www.wykop.pl/tagi/).

IV. Cel badania jest dwukierunkowy i dotyczy, po pierwsze, wskazania tagów jako źródła transmisji społecznej wiedzy stereotypowej w przestrzeni komunikacyjnej serwisu wykop.pl. Po drugie, związany jest z przedstawie-

[11] N. Gawrońska, *Jaka jest społeczność Wykopu i JoeMonstera?*, „Nowy Marketing” 2015, https://nowymarketing.pl/a/6789,jaka-jest-spolecznosc-wykopu-i-joemonstera [dostęp: 10.05.2022].

niem zmian zachodzących w obrębie ugruntowanego stereotypu wroga wyrażanego za pomocą kolokacji powstałych ze znacznikiem #rosja. Operator jako kategoria ogniskująca przejawia tendencję do skupiania wokół siebie jednostek leksykalnych nadbudowujących znaczenia. Jednostki te stanowią źródło materiału w analizie semantycznej. Ustalono, że tag #rosja wraz z kolokacjami tworzy rozbudowane pola semantyczne – formacje będące ciągami hasztagów, które odzwierciedlają realizacje językowe stereotypu wroga w komunikatach pisemnych użytkowników. Na podstawie analizy ilościowej i semantycznej kolokacji z operatorem #rosja w kolejnych częściach tekstu zostaną przedstawione stereotypy etniczne wroga dotyczące Rosji i Rosjan wraz z jednostkami leksykalnymi nasycającymi stereotyp współczesnymi treściami. W badaniu zostaną wykorzystane swobodne, nieukierunkowane społeczne nominacje, nadawane przez użytkowników w serwisie w latach (2014–2022). Wybór operatora #rosja uzasadnia jego stała obecność w serwisie oraz liczba kolokacji z innymi jednostkami przekraczająca 100 zastosowań.

Tag #rosja w serwisie należy do najbardziej popularnych i jednocześnie najstarszych operatorów, funkcjonuje od 16 lat. W styczniu 2022 roku na skutek zwiększonego natężenia pola informacyjno-medialnego dotyczącego konfliktu rosyjsko-ukraińskiego zajął 11 miejsce wśród wszystkich tagów serwisu. W okresie od 30 grudnia 2021 do 30 stycznia 2022 za jego



Wykres 1. Użycie znacznika #rosja w serwisie wykop.pl, 30 stycznia – 30 kwietnia 2022 r.

pomocą oznaczono 3278 materiałów, co pokazuje, że w komunikacji używano go średnio około 110 razy na dobę (wykres 1).

W lutym 2022 roku operator #rosja znalazł się na 3 miejscu wszystkich tagów serwisu i był stosowany przez użytkowników do kategoryzowania 26 433 materiałów (912 informacji na dobę). W marcu użytkownicy za pomocą znacznika #rosja oznaczyli 37 349 materiałów (1200 informacji na dobę), w kwietniu wskaźnik tagowań osiągnął poziom 14 718 materiałów (~ 490 oznaczeń na dobę). Od lutego do kwietnia 2022 roku za pomocą etykiety #rosja w serwisie oznaczono w sumie 78 500 materiałów.

W polskiej świadomości zbiorowej sposób myślenia o Rosji był i jest nierozerwalnie związany ze sferami polityczną i militarną, a negatywne wartościowanie tagu #rosja wynika z nadanego mu historycznie obrazu zagrożenia, wroga, agresora, na co w swoich pracach zwracają uwagę między innymi Andrzej Kępiński, Jerzy Bartmiński, Irina Lappo, Andrzej de Lazari, Aleksander Zbirański i inni[12].

Nominacje określane w operatorach w okresie od 2014 roku aż do 30 stycznia 2022 roku w połączeniu z tagiem #rosja wyrażały stały niepokój, zwiastowały wojnę o zasięgu ukraińskim, polskim, europejskim i światowym. Wokół leksemu #rosja grupowano jednostki leksykalne nadbudowujące znaczenia i konkretyzujące konteksty: 1) #rosja #ukraina #polska #wojna ze wskazaniem na wątek uczestnictwa Polski (wróg Polski); 2) #rosja #ukraina #ruskimir #wojna – lokalizowanie konfliktu pomiędzy Rosją i Ukrainą (wróg Ukrainy / wróg Polski i Ukrainy); 3) wskazanie geopolitycznego wymiaru konfliktu za pomocą ciągu operatorów: #rosja #ukraina #usa #wojna #donbaswar #geopolityka #swiat lub #swiat #wydarzenia #syria #wojna #rosja #usa #aleppo #rosjawsyrii (wróg innych państw/wróg Polski i całego świata).

W ciągu 8 lat wokół znacznika #rosja w przestrzeni komunikacyjnej grupowano również operatory wskazujące na wrogość ideologii, wyrażone w takich jednostkach, jak: #socjalizm #komunizm #autorytaryzm #totalitaryzm #imperium #interesyimperium i inne. W ramy pojęciowe wroga w operatorze #rosja wpisywały się także współczesne wydarzenia

[12] A. Kępiński, *Lach i Moskal…*, op. cit.; J. Bartmiński, I. Lappo, U. Majer-Baranowska, *Stereotyp Rosjanina…*, op. cit.; I. Lappo, *Profilowanie stereotypu Rosjanina…*, op. cit.; *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, op. cit.; A. Zbirański, *Barbarzyńca ze Wschodu. Od stereotypizacji do mitologizacji Rosjan*, „Nowa Polityka Wschodnia" 2019, nr 1(20), s. 107–119.

aktualizujące stereotyp, do których należą: 1) wydarzenia historyczne: #rosja #polska #katyn #zbrodniakatynska #iiwojnaswiatowa #zbrodnia #zwiazekradziecki #cccp #stalin lub #rosja #polska #smolensk #tupolew #tu154 #kaczynski #prezydent #kreml #zamach #katastrofa i inne; 2) wydarzenia związane z wystąpieniami przeciw władzy: #rosja #putin #kreml #chodorkowski #nawalny #wiezienie #opozycja czy *performansy* #pussy #riot #prowokacja #wiezienie #opozycja i inne; 3) kryzys energetyczny: #rosja #kryzys #gaz #gazprom #putin i in.; 4) kryzys polityczny: #rosja #wyboryusa #podsluch #putin #inwigilacja i inne; 5) kryzys cybernetyczny: #rosja #technologia #internet #blogosfera #media #szpiegostwo #ruskietrolle #60kopiejekzawpis i inne.

Przytoczone przykłady wskazują na to, że obraz Rosji i Rosjan jako wroga/wrogów w świadomości użytkowników serwisu jest stale obecny, utwierdzany i aktualizowany. W stereotypie wrogości wyrażanym w kolokacjach z operatorem #rosja mieści się również historyczne odrzucenie działań, koncepcji, tradycji, zachowań jej obywateli i mieszkańców.

Od 24 lutego 2022 roku stereotyp wroga nasycały doświadczenia medialne i osobiste użytkowników serwisu, którzy ze znacznikiem #rosja łączyli jednostki związane z 1) prowadzeniem działań wojennych: #rosja #agresja #wojna; 2) wywołaniem kryzysu ekonomicznego: #rosja #putin #paliwo #ceny #inflacja #putinflacja i 3) postacią przywódcy Rosji, którego nazwisko ulegało transformacjom leksykalnym: #rosja #putin #putia #putio #putinka #putIn, #putler, w tym z wyraźnie określonymi percepcyjnymi reakcjami emocjonalnymi w formie inwektyw: #putas #putinsmiec #putinchuj #putincwel i inne.

Tag #rosja jako wróg obrósł konotacjami teraźniejszości, wśród których 30 kwietnia 2022 roku dominowały leksemy: #wojna (5262)[13] #putin (1223) #szpiegostwo (289) #kryzys (179) #zbrodnia (126) i inne. Wydarzenia wojenne w znaczący sposób zaktualizowały stereotyp wroga. Znacznik #rosja utworzył kolokacje z wcześniejszej nieodnotowanymi etykietami, wyrażającymi ugruntowane w polskiej świadomości zbiorowej stereotypy: #mordercy (193) #kacapy (171) #ruskie (122) #moskale (119).

W polu semantycznym znacznika #rosja pojawiły się też nowe dla stereotypu pojęcia i zapożyczenia, które z pewnością dla pokolenia użytkow-

[13] Liczbę zastosowań tagu wchodzącego w kolokacje z etykietą #rosja podaję w nawiasach.

ników serwisu wypełnią stereotyp Rosji jako wroga współczesnymi znaczeniami i obrazami. Istotna jest tu przede wszystkim treść, która zasili stereotypy dodatkowymi pojęciami, oraz okoliczności, w jakich się one pojawiły i w jakich następowało kształtowanie się konkretnych opinii i wyobrażeń. Nowe jednostki leksykalne zasilające strukturę stereotypu wroga pochodzą z ukraińskich przekazów prasowych i medialnych tłumaczonych w sieci na język polski. Są to rosyjskojęzyczne określenia #ruskimir i #gruz200 oraz nominacje #orkowie #raszyzm #ruSSia #ruskaagentura i #ruskieonuce.

Tag #ruskimir od 30 stycznia do 30 kwietnia 2022 roku utworzył 3064 kolokacji z tagiem #rosja. Termin 'ruski mir' (pol. rosyjski świat[14], ros. русский мир[15]), jak pisze Marek Delong, to

> koncepcja, która opiera się na integracji narodowo-kulturowej i historyczno-politycznej wspólnoty rosyjskojęzycznej. Realizacja koncepcji wiąże się dążeniem do odzyskania statusu imperium, opierając się na przekonaniu o odrębności rosyjskiego świata cywilizacyjnego i rosyjskiej duchowości, szczególnej mesjańskiej roli rosyjskiego prawosławia oraz prawie do ekspansji politycznej i kulturowej. Wpisuje się w to także prawo do zbrojnej interwencji humanitarnej w obronie „ruskiego miru"[16].

Dla użytkowników operator #ruskimir od momentu jego pierwszego zastosowania w przestrzeni komunikacyjnej serwisu (sierpień 2021 roku) był pojęciem pejoratywnym, rozumianym jako szkodliwa ideologia, kon-

---

[14] Pojęcie w języku polskim funkcjonuje w spolszczonej formie: ruski mir. Wcześniej było znane głównie specjalistom zajmującym się polityką wschodnią.

[15] W rosyjskojęzycznej literaturze pojęcie nie ma jednoznacznej interpretacji, definicji ani statusu prawno-administracyjnego. Najczęściej charakteryzowane jest jako koncepcja kulturowo-cywilizacyjna (zob. E.V. Bil'čenko, *Koncept «Russkij mir» v kontekste kul'turologii*, „Čelovek. Kul'tura. Obrazovanie", Syktyvkar, 2012, nr 4 (6), s. 5–15), geopolityczna (zob. V.V. Petuhov, R.È. Baraš, *Russkie i «Russkij mir»: istoričeskij kontekst i sovremennoe pročtenie*, „Polis. Politiceskije issledovanija" 2014, nr 6, s. 83–101) i religijna (zob. P.P. Kravčenko, *Mir pravoslavnyj (nacional'naâ ideâ mnogovekovogo razvitiâ Rossii)*, Moskva 2017). Od 2000 roku koncepcja „ruskiego miru" była propagowana przez rząd Federacji Rosyjskiej jako bliżej niesprecyzowana doktryna polityki zagranicznej. W kulturze cyfrowej pojęcie szybko stało się swoistym memem z negatywną i ironiczną semantyką. W komicznym kluczu występuje również w rosyjskojęzycznym segmencie internetu jako „русский мір".

[16] M. Delong, *„Ruski mir" jako narzędzie rosyjskiej ekspansji geopolitycznej na terytorium Ukrainy*, „Przegląd Geopolityczny" 2020, nr 33, s. 50.

cepcja wroga w odniesieniu do cywilizacji zachodniej, teoria imperialna jednoznacznie odrzucana i wyszydzana.

Rusycyzm #gruz200 pojawił się w strukturze badanej przestrzeni komunikacyjnej w lutym 2022 roku i do kwietnia 2022 roku wykorzystano go w serwisie 108 razy do kategoryzowania materiałów wokół znacznika #rosja. Termin 'gruz 200' (pol. ładunek; ros. груз 200[17]) jako eufemizm oznacza martwego żołnierza. Operator jako jednostka komunikowania oprócz warstwy informacyjnej ma nacechowanie emocjonalne, wyrażające stan podmiotowej satysfakcji ze śmierci wroga i faktu eliminowania jego zasobów ludzkich.

Postać rosyjskiego żołnierza jako wroga ulega mitologizacji na skutek importowania ze świata fantastyki Johna R.R. Tolkiena nominacji #orkowie[18]. Pojęcie należące do współczesnych uniwersaliów kulturowych zostało spopularyzowane w literaturze światowej inspirowanej twórczością autora, filmach i grach komputerowych. W dyskursie publicznym porównywanie rosyjskich żołnierzy z orkami ustawia narrację czasu jako opowieść o walce dobra z odczłowieczonym złem. Tolkienowscy orkowie są postaciami fantastycznymi, zbiorem ujednoliconych osobników, których cechuje niezwykłe okrucieństwo i bezmyślność, sieją oni spustoszenie i są wykorzystywani w walce jako „mięso armatnie". Ważnym aspektem percepcji obrazu rosyjskich żołnierzy jest sposób przedstawienia postaci

---

[17] W specjalistycznej rosyjskiej terminologii wojskowej jest to kod transportu z ciałem zabitego lub zmarłego podczas działań wojskowych. Wartość „200" odnosi się do sumarycznej wagi ładunku z ciałem, wynoszącej około 200 kg. W polskim dyskursie społecznym pojęcie spopularyzowane dzięki obrazowi filmowemu Aleksieja Bałabanowa *Ładunek 200* (ros. *Груз 200*, 2007).

[18] Pojęcie zaczerpnięte z mitologii Śródziemia Johna R.R. Tolkiena. Określenie orkowie pojawiło się w Ukrainie w czasie Euromajdanu w 2013 roku, gdy władzę sprawował Wiktor Janukowycz, wtedy to podległe mu struktury wojska i policji po raz pierwszy zostały nazwane przez protestujących orkami. Po aneksji Krymu w 2014 roku nominacja weszła do ukraińskiego dyskursu publicznego jako określenie rosyjskich żołnierzy (zob. *Rosja stała się krainą orków*, Polskie Radio 24). Obecnie w Ukrainie pojęcie używane jest w komunikacji oficjalnej, społecznej, internetowej: w wystąpieniach władz, materiałach prasowych i medialnych, sieciach społecznościowych, memach i publikowanych przeróbkach graficznych fotografii zwłok rosyjskich żołnierzy z doklejonymi żółtymi pazurami, ogonami, twarzami orków z gier komputerowych i obrazów filmowych. Za pośrednictwem globalnego pola informacyjno-komunikacyjnego określenie orkowie w stosunku do rosyjskich żołnierzy przenika do innych dyskursów narodowych.

orków przez Tolkiena. Są oni humanoidalną rasą wojowników, odznaczającą się brzydotą oraz zdeformowanymi kształtami twarzy i ciała. Zgarbieni, pokraczni, krępi, barczyści, z krzywymi nogami, odstającymi szpiczastymi uszami, skośnymi oczami, szerokimi ustami z krzywymi zębami. Z takiego nagromadzenia krytycznych określeń wyłania się postać wroga uosabiającego najgorsze cechy. Etykieta #orkowie w okresie od lutego 2022 do kwietnia 2022 utworzyła 116 kolokacji z tagiem #rosja, wprowadzając do językowego obrazu świata i struktury stereotypu wroga czytelnie i wyraziście zobrazowane negatywne skojarzenia i wrogie emocje.

Do nowych pojęć w strukturze stereotypu wroga, zogniskowanych wokół operatora #rosja w badanej przestrzeni komunikacyjnej należy odnieść także spopularyzowane w ukraińskim dyskursie publicznym etykiety #raszyzm (1055)[19] i #ruSSia (41) z wyeksponowanymi podwójnymi głoskami.

Negatywne wartościowanie znacznika #rosja jako niebezpieczeństwa i wroga zewnętrznego i wewnętrznego aktualizuje funkcjonujący od 8 lat w serwisie operator #ruskaagentura (136), wchodzący w kolokacje ze znacznikami: #ruscyagenci #ruskitroll #60kopiejekzawpis #60rublizawpis #ruskieinfo #ruscyatakuja #ruskietrole #ruskapropaganda. Etykieta #ruskaagentura jest wykorzystywana do oznaczania materiałów pochodzących z rosyjskiej przestrzeni medialnej, kanałów telewizyjnych RT, Sputnik, RTR, sieci społecznościowych i serwisów informacyjnych, ale również informacji o Rosji z zachodnich źródeł, takich jak Fox News, Bloomberg, CNN i innych. Funkcją tagu jest ostrzeganie przed fałszywymi i oszukańczymi informacjami oraz wskazywanie na wrogi, szpiegowski charakter działań Rosji i Rosjan, co ma budzić negatywne skojarzenia.

Od lutego 2022 roku znacznik #ruskaagentura traci żywotność na rzecz operatora #ruskieonuce, który do kwietnia utworzył 256 kolokacji z tagiem #rosja. Ruskie onuce jako pojęcie odnotowano w *Miejskim słowniku slangu i mowy potocznej* 22 lutego 2022 roku. Według definicji są to: „Rosyjscy agenci szerzący medialną dezinformację”[20], dodatkowo wyjaśnienie opatrzono tagami: trolle, agenci, Rosjanie. Stereotyp wroga manifestowany

---

[19] Raszyzm (pol.), *рашизм* (ros./ukr.), *rashism* (ang.) – rosyjski faszyzm, termin używany w celu określenia rosyjskiego reżimu politycznego oraz zwolenników rosyjskiej agresji militarnej. Pojęcie użyte po raz pierwszy w 1995 roku przez Dżochara Dudajewa, zob. *O „rusizmie”*, Vzglâd, https://youtu.be/e9ws5N0Z3VQ [dostęp: 11.05.2022].

[20] Hasło *Ruskie onuce*, [w:] *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, https://www.miejski.pl/slowo-Ruskie+onuce [dostęp: 22.02.2022]

za pomocą hasztagu #rosja i kolokacji #ruskieonuce wykorzystywany jest w serwisie również w celu etykietowania uczestników komunikacji, stygmatyzowania i piętnowania, blokowania komunikacji z oznaczonymi tagiem uczestnikami, przestrzegania przed dezinformacją, określania własnego światopoglądu i innych. 3 marca 2022 roku *Wielki słownik języka polskiego PAN* także odnotował frazę rzeczownikową 'ruskie onuce', definiując ją jako: „*pogard.* osoba, o której mówiący sądzi, że wykonuje działania propagandowe na rzecz Rosji lub w inny sposób jej sprzyja"[21]. Operatory #ruskaagentura i #ruskieonuce są obecnie wykorzystywane w polskim nieformalnym dyskursie społecznym jako inwektywy, budujące stereotypy obcych, zdrajców, szpiegów, pełniąc w ten sposób funkcję narzędzia wewnętrznej dyskredytacji i polaryzacji.

V. Przeprowadzona analiza pozwoliła ustalić, że tagi jako jednostki komunikacyjne stanowią źródło transmisji społecznej wiedzy stereotypowej w przestrzeni komunikacyjnej serwisu wykop.pl. Od 2014 roku w badanym serwisie wokół tagu #rosja użytkownicy w swobodnych nominacjach społecznych lokalizowali negatywnie wartościowane jednostki leksykalne, znaczeniowo odpowiadające pojęciom mieszczącym się w semantyce stereotypów o Rosji jako wrogu. Wśród tych jednostek najczęściej pojawiały się takie pojęcia, jak: #komunizm #imperium #autorytaryzm #cccp #kreml #katyn #zamach #więzienie #szpiegostwo #kryzys i in. Operator #rosja odzwierciedlał także mieszczące się w stereotypie wroga historyczne odrzucenie obcych działań, koncepcji, tradycji i zachowań. Jednostki te utwierdzały stereotypowy obraz Rosji jako zagrożenia i wroga: historycznego, społecznego, kulturowego, mentalnego, cywilizacyjnego, ideologicznego.

Zmieniająca się sytuacja międzynarodowa przyczynia się do reorganizacji struktury stereotypu wyrażonego w tagu #rosja. Znaczenia skumulowane w badanym operatorze konkretyzują obecnie schematy wrogości militarnej, propagandowej i politycznej. Wzrasta tendencja aktualizacji stereotypu i nasycania go nowymi leksemami: #donbaswar #wojna #geopolityka #putin i nowymi niezarejestrowanymi przez słowniki jednostkami leksykalnymi z nieformalnego dyskursu społecznego: #ruskimir

[21] Hasło *Ruskie onuce*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, Instytut Języka Polskiego PAN, https://wsjp.pl/haslo/podglad/108245/ruska-onuca [dostęp: 11.05.2022]

#gruz200 #orkowie #raszyzm #ruSSia. W konsekwencji obok historycznie ukształtowanych nominacji i cech wroga tag #rosja wchłania zapożyczenia z innych dyskursów narodowych (m.in. rosyjskiego, ukraińskiego, angielskiego), które uzupełniają strukturę stereotypu wroga zapisanego w świadomości wspólnotowej nowymi znaczeniami. Znaczenia te w sposób precyzyjny i literacki określają cechy fizyczne, mentalne, a także zamierzenia wroga. Przemawia to do szeroko grona odbiorców, chociaż sam sposób kreowania obrazu wroga pozostaje niezmieniony. Wróg powinien być obcy, zły, musi budzić odrazę i niechęć, żeby wzmacniać tożsamość grupy. Hasztag #rosja jest zasobem często replikowanym w badanej przestrzeni komunikacyjnej i jednostką atrakcyjną pragmatycznie, zaspokaja bowiem społeczne potrzeby integracji wspólnoty, samookreślania, konceptualizacji pojęć, wyznawania wspólnych wartości, systematyzacji wiedzy potocznej i wzmacniania tożsamości grupowej, kulturowej i narodowej.

References

Bartmiński J., Lappo I., Majer-Baranowska U., *Stereotyp Rosjanina i jego profilowanie we współczesnej polszczyźnie*, „Etnolingwistyka" 2002, nr 14, s. 106–151.

Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego". Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.

Berting J., Villain-Gandossi Ch., *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995.

Bil'čenko E.V., *Koncept «Russkij mir» v kontekste kul'turologii*, „Čelovek. Kul'tura. Obrazovanie", Syktyvkar, 2012, nr 4 (6), s. 5–15.

Błuszkowski J., *Przemiany stereotypów narodowych w procesie transformacji systemowej w Polsce*, „Studia Politologiczne" 2007, vol. 11, s. 132–141.

Delong M., *„Ruski mir" jako narzędzie rosyjskiej ekspansji geopolitycznej na terytorium Ukrainy*, „Przegląd Geopolityczny" 2020, nr 33, s. 50–64.

Dudajew Dz., *O „rusizmie"*, Vzglâd, https://youtu.be/e9ws5N0Z3VQ [dostęp: 11.05.2022].

Dzwończyk J., Jakimowicz R., *Stereotypy w stosunkach polsko-rosyjskich*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie" 2002, nr 16, s. 103–116.

Eco U., *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, tłum. A. Gołębiowska, T. Kwiecień, Poznań 2012.

Gawrońska N., *Jaka jest społeczność Wykopu i JoeMonstera?*, „Nowy Marketing" 2015, https://nowymarketing.pl/a/6789,jaka-jest-spolecznosc-wykopu-i-joemonstera [dostęp: 10.05.2022].

Głuszkowski M., *Satyryczna funkcja stereotypów na przykładzie analizy porównawczej polskich i rosyjskich anegdot i dowcipów*, [w:] *Rosja w dialogu kultur*, t. 1, red. K. Dembska, M. Głuszkowski, Toruń 2015.

Hantov V., Kananowicz T., Nowożenowa Z., *„Swój" i „obcy" w języku, tekście i kulturze: szkice o uniwersalnej kategorii lingwistyczno-kulturowej"* (Oblicza Lingwistyki XXI Wieku: obiekty, metody, interpretacje, t. 3), Gdańsk 2021.

Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan, red. A. Lazari, Warszawa 2006.

Kępiński A., *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypów*, Warszawa–Kraków 1990.

Kiklewicz A., *Polska – Rosja: wzajemne wartościowanie (na podstawie analizy korpusowej)*, „Przegląd Wschodnioeuropejski" 2017, t. 8/2, s. 343–357.

Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

Korczyński T.M., *Stereotyp narodowy a socjologia wiedzy. Przyczynek do teoretyczno-metodologicznego modelu socjologicznego badania zjawiska stereotypu narodowego w ujęciu fenomenologicznej socjologii wiedzy*, Warszawa 2014.

Kravčenko P.P., *Mir pravoslavnyj (nacional'naâ ideâ mnogovekovogo razvitiâ Rossii)*, Moskva 2017.

Kurcz I., *Zmiana stereotypów: jej mechanizmy i granice*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia: uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001.

Lappo I., *Profilowanie stereotypu Rosjanina w polskim kręgu językowo-kulturowym*, „Etnolingwistyka" 2002, nr 14, s. 153–175.

Lazari A., *Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź 2009.

Lazari A., Riabow O., *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, tłum. M. Żakowska, Warszawa 2008.

Lazari A., Riabow O., *Russkie i Polâki glazami drug druga: satiričeskaâ grafika*, Ivanovo 2007.

Lazari A., Riabow O., Żakowska M., *Europa i niedźwiedź*, Warszawa 2013.

Obraz Rosji w literaturze polskiej XX wieku, red. A. Jarzyna, Z. Kopeć, M. Jaworski, Poznań 2014.

Petuhov V.V., Baraš R.È., *Russkie i «Russkij mir»: istoričeskij kontekst i sovremennoe pročtenie*, „Polis. Politiceskije issledovanija" 2014, nr 6, s. 83–101.

Rosja stała się krainą orków, Polskie Radio 24, https://polskieradio24.pl/5/1223/Artykul/2938204,Rosja-kraina-orkow-To-okreslenie-coraz-bardziej-popularne-wsrod-internautow) [dostęp: 12.04.2022].

Ruskie onuce, [w:] *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, https://www.miejski.pl/slowo-Ruskie+onuce [dostęp: 22.02.2022].

Ruskie onuce, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, Instytut Języka Polskiego PAN, https://wsjp.pl/haslo/podglad/108245/ruska-onuca [dostęp: 11.05.2022].

Schaff A., *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981.

Serwis internetowy www.wykop.pl [dostęp: 12.05.2022].

Stereotypy i uprzedzenia (Kolokwia Psychologiczne, t. 1), red. Z. Chlewiński, I. Kurcz, Warszawa 1992.

Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe, red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001.

Stereotypy w literaturze (i tuż obok), red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.

Stępień K., *Folksonomia i tagowanie*, „Biuletyn EBIB" 2012, nr 2 (129), http://www.ebib.pl/images/stories/numery/129/129_stepien.pdf [dostęp: 10.05.2022].

Wierzbicka A., *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, Warszawa 2007.

Zbirański A., *Barbarzyńca ze Wschodu. Od stereotypizacji do mitologizacji Rosjan*, „Nowa Polityka Wschodnia" 2019, nr 1(20), s. 107–119.

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Piotr Wąsala
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.10

Piotr Wąsala
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
piotr95wasala@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5205-4949

ОПЫТ ТРАВМЫ В ФИЛЬМЕ *АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ* КИРЫ МУРАТОВОЙ

The experience of trauma in Kira Muratova's film *The Asthenic Syndrome*

Abstract

The article aims to analyse the first part of Kira Muratova's film *The Asthenic Syndrome* in the context of the experience of trauma caused by the death of a loved one. The author interprets the self-destructive behaviours of the main character – Natasha, and her affective gestures and reactions to the existing Soviet reality. The strong influence of a traumatised woman has been mentioned, who aims at breaking social and cultural conventions associated with the status of a widow by her environment. This research analyses the relationship between an individual experience of trauma and the influence of a transformation of society during the Perestroika period on the atrophy of empathy and human bonds. The starting point of the interpretation is the director's biography, her experience, motivations and changing approach to the film medium. The analysis clarifies the reasons behind *The Asthenic Syndrome* being often perceived by critics as a diagnosis of society in a transitional period and a universal story about human weaknesses and helplessness when facing inevitable changes.

Keywords: Kira Muratova, Soviet cinematography, Perestroika, trauma, the experience of trauma, affection

Время трансформации социалистического общества открыло новый этап в режиссерской деятельности создателя *Коротких встреч*, а ее статус стремительно изменился. Кира Муратова[1] – „poètes maudits" советского кинематографа[2] – дождалась широкой аудитории и добилась успеха, понимаемого ею как возможность снимать кино, то есть свободно и беспрепятственно высказываться[3]. Режиссер неоднократно называла себя человеком эпохи перестройки[4] и подчеркивала, что именно при Михаиле Горбачеве начался самый комфортный и удобный творческий период, продлившийся до середины 1990-х годов. Стоит упомянуть высказывание самой Муратовой, которая в одном интервью остроумно заметила, что в советском кинематографе настало тогда короткое „время, когда деньги еще ничего не значили, а идеология уже ничего не значила: государство тебе разрешает делать что вздумается и деньги дает"[5]. Творческая свобода достигла небывалых размеров – деятели кино могли предложить любой сценарий или актерский состав для нового фильма, показать обнаженное

---

[1] Кира Георгиевна Муратова (1934–2018) – советский и украинский режиссер и сценарист, автор 18 игровых фильмов (15 полнометражных и 3 коротких). Муратова, родившаяся в сегодняшней Молдове, выросшая в Бухаресте, учившаяся в Москве, живущая и снимавшая кинокартины в Одессе, была вынуждена бороться с цензурой уже начиная с дебютного фильма (*Короткие встречи*, 1967), а ее следующие киноленты не пользовались поддержкой чиновников и власти. *Астенический синдром* (1989) является ее самой популярной, неоднозначной, наиболее известной и признанной зрителями и критиками картиной: фильм получил премию „Серебряный медведь – специальный приз жюри" – вторую по значимости награду 40-го Берлинского кинофестиваля. В 1994 году режиссер получила приз „Почетный леопард" Международного кинофестиваля в Локарно (Швейцария) за кинематографические заслуги.

[2] T. Szczepański, *Układ worka z kartoflami*, „Kino" 1990, № 6, с. 39.

[3] Г. Владимирская, Н. Новашицкая, *Кира Муратова: „Я никогда не умела делать фильмы для большинства"*, „Одесса-медиа", 22.03.2018, https://odessamedia.net/news/kira-muratova-Ya-nikogda-ne-umela-delat-filmi-dlya-bolshinstva/, [доступ: 20.11.2020].

[4] Е. Балаян, *Кира Муратова: „Я люблю чудаков, и они ко мне тянутся"*, „Саратовский взгляд", 23.09.2010, http://sarvzglyad.ru/?news_id=3439, [доступ: 20.11.2020].

[5] А. Долин, *Это для меня обязательное условие – некоторый привкус вечности*, „Gzt.ru", 04.11.2004, https://web.archive.org/web/20140822053408/http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=529, [доступ: 28.05.2020].

тело (и даже половой акт) и подвергнуть критике навязываемую годами веру в счастливую и благополучную жизнь в Советском Союзе. Любопытно упомянуть еще одну реплику режиссера: „Можно было просто принести пачку белых листов и сказать: вот сценарий *Платья голого короля*”[6]. Необходимо сказать, что на короткий промежуток времени в СССР (не только в области искусства) все идеологии, взгляды и иерархии были дискредитированы, утратили силу авторитета и уважение значительной части общества, а распад советской империи следовал вместе с развалом существующей культуры и „нашествием варваров”, приводящим к отказу от любой (христианской, нравственной и т. д.) системы ценностей[7].

Стоит отметить, что для Муратовой создание фильмов оказывалось своего рода терапевтическим сеансом, включающим в себя процесс самопознания и проработки собственных травм, а также формой охвата окружающей среды и преодоления сомнений посредством творческого переосмысления культурных явлений, реальных событий и человеческого поведения. Режиссер, избегающая символизма и придания изображенным вещам дополнительных скрытых смыслов, даже с удивлением реагировала на комментарии и замечания критиков, обвиняющих ее в построении заведомо герметичного и непонятного киномира[8]. Общеизвестно, что она никогда не верила в миссионерскую функцию искусства, возможность активного воздействия на действительность[9] и не претендовала на роль пророка или ясновидящего – зритель не найдет в муратовских картинах никаких метафизических отражений, характерных, например, для кинематографа Андрея Тарковского. Послание создателя *Долгих проводов* – это ее личная правда, понимаемая как сумма прозрений, наблюдений и размышлений. Муратова видела наибольшую ценность в возможности произносить и выражать свою правду „громко и четко”[10] с помощью

---

[6] Ibidem.

[7] М. Литовская, *Советская империя как тема современной литературы*, [в:] *Ностальгия по советскому*, отв. ред. З. Резанова, Томск 2011, с. 338–339. Влияние перестроечных изменений будет ощущаться в искусстве еще в начале XXI века.

[8] А. Абросимова, *Меня щадили, не знаю почему*, „Коммерсантъ Власть”, 23.11.1999, № 46, с. 53.

[9] А. Долин, *Я вышла на финишную прямую, понятно?*, [в:] А. Долин, *Оттенки русского: очерки отечественного кино*, Москва 2018, с. 106.

[10] *Зеркало*, реж. А. Тарковский, СССР 1974.

многочисленных изобразительных средств, от чего она получала восторг и экстаз, сравниваемый с наркотическим опьянением[11].

Важно подчеркнуть, что Кира Муратова, после многих лет борьбы с навязанным властью предвзятым мировоззрением, впервые во время съемок фильма *Астенический синдром* открыто стремилась „объять необъятное, понять непонятное – снять энциклопедический" для себя фильм[12], то есть создать многогранную картину, охватывающую все сферы повседневной жизни. Однако попытка полностью выговориться требовала другого творческого подхода – отступления от линейного повествования в пользу фрагментарного изложения событий и формальной и содержательной эклектики. Фильм по структуре напоминает мозаику[13], состоящую из сцен разной длины, значения, ценности, мощности воздействия и эмоциональной напряженности. Необычная продолжительность киноленты (153 минуты), нетрадиционная композиция и обширный диапазон используемых режиссером художественных приемов создают вместе впечатление огромного и амбициозного каталога персонажей и событий, что позволяет мастеру кино отобразить множество сосуществующих факторов без необходимости оценивать и разделять их на важные и тривиальные. Следует отметить при этом, что *Астенический синдром* оказался своего рода переходной картиной в творчестве режиссера, ее собственным „Освенцимом"[14], после которого, перефразируя слова Теодора Адорно, снимать фильмы – это варварство. Однако опыт пограничной ситуации привел к катарсису, то есть особой потребности радикально изменить авторский подход – снимать тематически непохожие, контрастные киноленты[15]. Принимая во внимание биографический и историко-культурный контекст, мы попытаемся найти и проанализировать потенциальные проявления опыта травмы в шестом фильме Киры Муратовой, который, одновременно, представляется как рубеж в ее творчестве и русскоязычном кинематографе.

---

[11] А. Колодижнер, *Я прельстилась сладкими речами, но меня обманули…*, „Сеанс" 1994, https://seance.ru/articles/kolodizhner-muratova/, [доступ: 03.01.2021].

[12] Н. Зоркая, *Кира Муратова: „Люблю называть вещи своими именами"*, „Искусство кино" 1999, № 11, https://old.kinoart.ru/archive/1999/11/n11-article22, [доступ: 08.06.2020].

[13] А. Долин, op. cit., с. 104.

[14] З. Абдуллаева, *Кира Муратова: Искусство кино*, Москва 2008, с. 73.

[15] А. Вайткун, М. Шкиленок, *Кира Муратова: „Мне кажется, я могла бы снимать и чаще"*, „TUT.BY", 20.11.2009, http://news.tut.by/culture/153049.html, [доступ: 15.01.2021].

Картина состоит из двух серий: черно-белой новеллы, связующим элементом которой является Наталья Ивановна (в этой роли Ольга Антонова), и цветной – с Николаем Алексеевичем (роль сыграл Сергей Попов) в главной роли. Во время просмотра (то есть примерно через 40 минут) зритель понимает, что жестокая и стихийная история о невыносимой боли и пронзительном чувстве потери оказывается одновременно введением в главную сюжетную линию *Астенического синдрома*, короткометражным фильмом, показанным в большом кинозале, и поводом для дискуссии о состоянии советского кино и общества. Цель наших рассуждений, сосредоточенных только на первой части кинокартины, состоит в анализе выбранных примеров часто саморазрушительного поведения, (аффективных) реакций и/или жестов Наташи, которые можем расценивать как проявления травмы, свидетельствующие о влиянии болезненных переживаний на повседневную жизнь главной героини фильма. Мы будем понимать травму – „страшное событие, выходящие за рамки обычного человеческого опыта"[16] – как нематериальное явление, которое только на первый взгляд оставляет неизменным ближайшее окружение больной личности, потому что оно оказывает реальное влияние на среду травмированного человека и, следовательно, „распространяется по всему миру"[17]. Одновременно мы исходим из предположения, что посвященная Наташе первая часть фильма является отправной точкой для размышлений о состоянии человечества вообще.

Режиссер, стремясь честно описать и отразить конкретные типы людей, их психические расстройства, навязчивые идеи, страхи, моменты счастья и забвения, оставила в сфере догадок причины и обстоятельства наблюдаемых зрителем событий. Она представила образ распада и существования (вне) коллектива без определенной национальности и за пределами системы (не говоря уже об идеологии); Муратова не называет даже место и время действия фильма, что позволяет ей свободно совмещать сцены, снятые на станции „Новослободская" Московского метрополитена

---

[16] B. A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, [в:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, c. 163.

[17] J. Bennett, *Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2020, № 26, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna, [доступ: 01.10.2021].

и в Одессе[18]. Становится очевидным, что *Астенический синдром* является первым фильмом режиссера, в котором она открыто и без самоцензуры рассматривает тогдашнюю действительность и фокусируется не на одной стране (СССР) или времени (период перестройки), а на различных вечных проявлениях духовной, социальной и культурной жизни.

Муратова, изображая свой диагноз-жалобу в форме видеоальбома (отдельных, зачастую независимых, лишенных причинно-следственной связи эпизодах[19]), не претендует на роль реформатора мира – она хочет привлечь внимание к многократно повторяющимся в истории человечества проблемам, которые, благодаря визуальным свойствам киноискусства, материализовались в предметах быта и атрибутах конца 1980-х годов[20]. Достойна внимания в этом контексте двойная роль зрителя, смотрящего муратовский шедевр: он, в соответствии с концепцией проекции-идентификации Эдгара Морена, в ситуации высокой эмоциональной вовлеченности должен проецировать себя на „окружающий" его киномир, отождествлять себя с протагонистами картины, испытать их боль, агрессию, ослабление и усталость. Однако идентификация с героем и реальностью фильма затрудняется самим режиссером, который предусматривает для зрителя функцию арбитра, активно осуждающего поступки персонажей, их пассивность и применение насилия против более слабых[21]. Благодаря всем вышеперечисленным факторам, *Астенический синдром* приобретает свойства зеркала, в котором зритель-гражданин СССР (и люди с подобным жизненным опытом) может узнать собственное отражение, увидеть отпечаток перестроечной действительности, услышать относящееся к нему лично послание[22].

Характерно, что русско- и польскоязычные кинознатоки, пытающиеся провести на протяжении многих лет анализ, типологию и интерпретацию (поиск смыслов) *Астенического синдрома*, использовали в своих

---

[18] Е. Фадеева-Тарханова, *Легко ли быть Богом в эпоху перемен: к 85-летию Киры Муратовой*, „Искусство кино", 05.11.2019, https://kinoart.ru/texts/legko-li-byt-bogom-v-epohu-peremen-k-85-letiyu-kiry-muratovoy, [доступ: 03.01.2021].

[19] М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноатропологии*, Санкт-Петербург 2015, с. 494.

[20] Ю. Беломлинская, *Кира. Записки о Муратовой*, „Сеанс", 08.06.2019, https://seance.ru/articles/kira-zapiski-o-muratovoj/, [доступ: 28.05.2020].

[21] М. Ямпольский, op. cit., с. 497.

[22] А. Плахов, *Она слишком умна для кинематографа*, „Коммерсантъ", 05.11.2004, № 208, с. 22.

статьях и рецензиях медицинскую („вивисекция общества”[23], „шоковая терапия”[24]) и церковную („акт экзорцизма”[25]) терминологию, сравнивая личность режиссера с профессией врача или экзорциста; наиболее часто употребляемым понятием, описывающим произведенное впечатление, является слово „диагноз”, выступающее в многочисленных словосочетаниях, таких как: „диагноз времени”[26], „диагноз человечества”[27], „диагноз моральной и духовной атрофии системы” и „политический диагноз”[28]. Критики особо акцентировали важность и пионерский характер оценки нравственного состояния общества и компонентов художественного мира фильма. Знатоки заметили особенный дар мастера кино предсказывать будущее – они обратили внимание на универсальность и вневременность авторских мнений и выводов, о чем свидетельствуют выражения, заимствованные из искусства античности („грандиозная фреска”) и религиозной литературы („апокалипсис”)[29], а также на оригинальное повествование.

Действие первой новеллы начинается на кладбище, то есть в пространстве, вызывающем недвусмысленные ассоциации со смертью, концом жизни, последним служением и, следовательно, чем-то окончательным и необратимым. Однако напоминающая пахотную почву хаотичная территория некрополя оставляет парадоксальное впечатление моментальности, случайности и импровизации – пересадочного узла, который только притворяется местом вечного покоя. Муратова, вводя зрителя в абсурдный мир коллективизированного процесса похорон умерших[30], не показывает причин нынешнего лиминального состояния людей – ни какой-либо смертельной катастрофы, ни распространения внезапной эпидемии, которая привела бы к массовым захоронениям людей в расцвете сил. Важно подчеркнуть, что зритель узнает женщину в пограничной ситуации,

---

[23] J. Gazda, *Arcydzieła epoki rozkładu*, „Kino” 1990, № 9, c. 0.

[24] З. Абдуллаева, op. cit., c. 147.

[25] А. Плахов, *Длинная дистанция: Кира Муратова*, „Сеанс”, 03.08.2018, № 61, https://seance.ru/articles/dlinnaya-distanciya-kira-muratova/, [доступ: 03.01.2021].

[26] Л. Малюкова, *Живой театр Киры Муратовой*, „Новая газета”, 30.09.2007, https://novayagazeta.ru/articles/2007/10/01/31740-zhivoy-teatr-kiry-muratovoy, [доступ: 03.01.2021].

[27] Я. Шенкман, *Кира Муратова: „Нет, я не над схваткой, я принимаю сторону Украины”*, „Новая газета”, 16.07.2015, № 76, c. 19.

[28] J. Wojnicka, *Kino sowieckie i rosyjskie*, [в:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, c. 398.

[29] З. Абдуллаева, op. cit., c. 123.

[30] J. Gazda, op. cit., c. 2.

которой является захоронение умершего мужа[31] – событие, безусловно, стрессогенное и болезненное, затрагивающее все сферы функционирования человека. Возможность полностью погрузиться в траур прерывается, казалось бы, прозаическим инцидентом – наличием разговаривающих и смеющихся мужчин; бестактный и нарушающий культурное табу смех препятствует искреннему переживанию утраты – хохот разоблачает квази-сакральный ритуал и раскрывает искусственность и условности церемониала. Проявление радости во время похорон удерживает Наташу от присутствия в скомпрометированной конвенции; женщина интуитивно решает освободится от навязанной ей обществом роли вдовы (и связанных с ней обязанностей и ожиданий), что реализуется путем отхода от незакрытого гроба. Отказ от завершения обряда приводит к своеобразному пробуждению дремлющего гнева, горя и претензий к окружающей среде, что проявляется в желании тотального разрыва со всеми социальными нормами и общепринятыми образцами поведения. Героиня, отрицая и отвергая существующую реальность, начинает реагировать на любые внешние раздражители: успокаивающее прикосновение, случайные подталкивания, невинные вопросы – неожиданной агрессией, криком и рыданиями. Попытка освободиться от наследия человечества – продуктов культуры, предрассудков, эмоциональности, этики – приводит Наташу в зацикленное и бессмысленное движение. Женщина как лиминальная персона находится в подвешенном состоянии, ускользает от однозначной классификации, а ее поведение, иногда напоминающее образ жизни (житие) юродивого, скрывает более глубокий смысл, который мы попытаемся охарактеризовать, определить и назвать в ходе анализа.

Протест протагониста – противодействие законам природы (внезапной, несправедливой смерти) и установленным человечеством искусственным правилам, условиям жизни, ожиданиям, предписаниям и запретам – проявляется с помощью многих, часто противоположных, средств:

---

[31] Якуб Маймурек заметил, что наружность покойного мужчины напоминает внешний вид Иосифа Сталина. Такая интерпретация позволяет строить предположения, что, например, метафорическое повторное погребение „вождя народов" представляет собой одновременное захоронение ослабевшего коммунистического строя и, возможно, даже отрицание (и пересмотр) его репрессивного аспекта, приведшего к гибели многих миллионов советских граждан (J. Majmurek, *Kira Muratowa – przewrotny witalizm*, „Dwutygodnik" 2010, № 29, https://www.dwutygodnik.com/artykul/1045-kira-muratowa--przewrotny-witalizm.html, [доступ: 15.01.2021]).

упорного молчания героини, пассивного наблюдения за окружающей средой, попытке слиться с фоном (игнорирование шума голосов, экзальтированных разговоров, мольбы цыганки), театрализации жеста (преувеличенное размахивание руками), аффективных реакций на внешние раздражители (внезапные вспышки гнева, агрессии, плача). Специфический бунт Наташи, сочетающий равнодушие и импульсивность, выражается как в незначительных действиях, таких как вход в трамвай через выходную дверь, питье воды из банки вместо стакана, ответ на прощальные слова приветственной фразой, так и в существенных ситуациях: увольнении по собственному желанию с работы или установлении сексуальных отношений со случайно встреченным пьяным мужчиной. Всякий, более или менее непреднамеренный и машинальный телесный контакт (ласковое поглаживание, толкание) приводит женщину в движение, которое – подобно снежной лавине – ведет к насильственной потере эмоциональной стабильности, неадекватной словесной реплике, приступу агрессии и даже физическому нападению.

Иррациональное „путешествие" апатичной героини, бесстрастной к громкому разговору стоящих рядом людей и резким просьбам цыганки, провоцирует вводящий в движение случайный толчок – очаг возгорания для дальнейших событий. Женщина начинает действовать рефлекторно и абсурдно: она пересекает улицу, садится в направляющийся в депо трамвай, равнодушно подвергается оскорблениям и ударам со стороны выходящих пассажиров. Однако само перемещение в пространстве оказывается кажущимся (как и спокойствие, отражающееся на лице протагониста), потому что Наташа, сделав круг, возвращается к отправной точке – трамвайной остановке. Очередные драки и слышимые инвективы приводят к усилению возбуждения, применению физической силы и, в конечном счете, к ударам, насилию, пронзительным крикам и рыданию среди мусора и обломков[32]. Характерно, что режиссер документальным методом – со стороны, из отдаленности – „регистрирует" реакции прохожих

[32] В последнем кадре сцены видно, среди прочего, мусорный ящик, раму и колеса детской коляски, то есть предметы, относящиеся к первым кадрам муратовской картины, а также комки земли и травы – реминисценции кладбища. Катастрофическая мизансцена может напомнить (особенно польскому зрителю) заключительную сцену из *Пепла и алмаза* А. Вайды: момент побега Мачека Хелмицкого и его смерти на свалке (истории), и выразительную – на грани преувеличения – актерскую игру (жесты, мимика, стоны) Збигнева Цибульского – исполнителя главной роли.

и случайных свидетелей на ненормативные, карикатурные, истерические поступки протагониста; „здоровые" безымянные личности быстро формируют унизительные обвинения, касающиеся психического состояния и нравственности героини, ее „ненормальности", то есть непригодности к общепринято культивируемому канону правил и образцов поведения. Произнесенные одной женщиной слова „все настроение испортила"[33] прекрасно отражают прогрессирующую социальную дезинтеграцию, растущий в народе гнев и нетерпимость.

Важно подчеркнуть, что лишенная чувства свободы воли главная героиня не является однозначно пассивным и смиренным человеком, как описанные Виктором Тернером новички во время ритуала инициации[34]. Потеря мужа – спутника жизни, составляющего неотъемлемую частицу личности протагониста, – побуждает женщину уйти из сильно структурированного общества (увольнение с работы) и уничтожить собственное имущество (разбивание бокалов[35]). Конфронтация со сломанной судьбой и следами присутствия умершего – образами счастья, удовлетворения и единства – является сверхчеловеческим усилием; не имеющие отражения в реальности фотографии и одежда мужа представляют собой воспоминания, претендующие на ложь. Наташа – человек зрелый, образованный и опытный – стремится к бесстатусности и, как следствие, полному уединению. Естественно, что единоличные поминки не имеют ничего общего с традиционным угощением после похорон, а застеленный плащом пол больше похож на медвежье логово, чем на удобную кровать.

Любопытно отметить, что стремление функционировать в роли врача также заканчивается неудачей; героиня, будучи не в состоянии ответить на сердечное приветствие, произносит пациентам только одно, лишенное всякого смыслового излишка, слово – местоимение „Я". Женщина, кажется, осознает, что единственный способ порвать с домашней рутиной и однообразием повседневной жизни – это вырваться из порочного круга социокультурных норм и отказаться от любых ролей: домохозяйки,

---

[33] *Астенический синдром*, реж. К. Муратова, СССР 1989.

[34] V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa 2010, с. 116.

[35] В одной из сцен *Декалога II* Кшиштофа Кесьлевского – телефильма, рассказывающего о попытке выбора между нерожденным ребенком и умирающим мужем, – апатичная главная героиня разбивает очень похожим способом стакан с чаем. Можно предположить, что обеими женщинами руководит тождественная мотивация – желание почувствовать власть над хрупкой материей.

соседки, доктора, коллеги, подруги, вдовы. Внезапная иллюминация героини проявляется в решительном движении по больничным коридорам, которые, подобно кладбищенским аллеям, превращаются в своеобразный лабиринт. Впечатление нарастания очередных проходов и сохранения преемственности создает работа камеры, то есть способ изображения протагониста в тесном и темном пространстве. Снятая спереди женщина, стуча каблуками, держа руки в карманах и передвигая стоящие на дороге препятствия (инвалидные коляски), перемещается по больнице – амбивалентному месту, соединяющему сферы жизни и смерти – уверенным шагом. Стоит добавить, что иногда зритель наблюдает коридоры и палаты прямо с точки зрения Наташи. Однако, когда кинокамера, оказавшись за ее спиной, приобретает новую – вуайеристическую – позицию, готовность героини становится лишь иллюзорной; отсутствие объектива камеры/открытого взгляда зрителя, направленного прямо на лицо женщины, приводит ее во временное состояние оцепенения. При тщательном пересмотре сцены выясняется, что протагонист все время буквально ходила по кругу, трижды останавливаясь у одного цветочного горшка.

Во время конфронтации с главврачом – последней связкой двух сфер (личной и профессиональной[36]), привычно определяющих человека, – „игра" Наташи подвергается кристаллизации: ее жесты становятся слишком пафосными, слова – грубыми, тон голоса – неуместным, а улыбка и глаза выражают необузданную паранойю. Протагонист словесно оскорбляет коллег, громко, решительно и враждебно высказывает свое мнение. Однако строгость и прямолинейность не приносят желанного очищения, то есть облегчения боли и забвения. Агрессивная, возмутительная и взрывающая спокойствие эстетика ее перформанса акцентирует важность уходящей корнями в начало века – времена общественной тревоги, последующих революций, развития авангарда – социальной драмы перестройки. Поведение героини не шокирует остальных персонажей – режиссер, приостанавливая действие фильма и преувеличивая длину кадра, подчеркивает не гнев обиженных людей, а непонимание, проявляющееся на их лицах, и бессилие перед происходящими переменами.

Наташа, желая полностью обезличить себя и освободиться от преследующих воспоминаний (вида призрака, принимающего облик умершего мужа), то есть стимулов, возбуждающих в женщине эмпатию и чувство

[36] Старик присутствовал на кладбище и ждал Наташу перед ее домом.

человечности, пытается отвергнуть собственную память о прошлом. Процесс уединения увенчается последним „преступным" поступком, нарушающим связанное с наготой и интимностью социальное табу – случайным сексом. Зритель не видит полностью обнаженной героини – это приведенный в квартиру пьяный мужчина изображается в костюме Адама. Однако сексуальное сближение прерывает плач – физиологическая реакция, которая инициировала своеобразный „обряд перехода"; попытку достичь социальной бесстатусности уничтожает бессознательное одевание очередной маски, то есть принятие конвенционной роли любовницы. Муратова вместо ответа на вопрос, является ли этот эмоциональный взрыв очищающим, нивелирует достигнутое сюжетное напряжение в, как отметил польский критик, чисто аллегорической и иррациональной сцене спуска героини на землю с помощью крана[37], которая может символизировать попытку дистанцироваться и понять пережитый „немой ужас"[38] после сильно травмирующего события, то есть смерти мужа. В конечном итоге возможное самоубийство заменяет немотивированное в действии, загадочное примирение со вдовством и возвращение покидающей „царство травмы"[39] Наташи к „нормальной" повседневной жизни (уборка квартиры), сигнализированное в принятии бескорыстной помощи другого человека, что следует рассматривать как предзнаменование (и возможность) перемен и проявление сочувствия.

Кира Муратова в *Астеническом синдроме* – фильме, названном многими критиками диагнозом советского общества, – не дает однозначного ответа на вопрос, как (вы)жить в период радикальных преобразований, способных вызвать сильное психическое потрясение. Одновременно режиссер, отказавшись от ключевых принципов традиционного киноповествования, таких, как правило причинности и воспроизведения реальности[40], показывает травму как трансформационный процесс, который следует понимать как опыт социального характера. Попытка существования

[37] J. Gazda, op. cit., c. 3.

[38] B.A. van der Kolk, O. van der Hart, op. cit., c. 163.

[39] Ibidem, c. 170.

[40] В фильме нет четкого разделения на сутки. Муратова умело вводит временные эллипсы, затрудняющие установление порядка событий. На вневременность и универсальность истории указывают представленные в первой сцене картины лишенные стрелок часы, которые можно интерпретировать также как отсылку к сновидению профессора Исака Борга из *Земляничной поляны* Ингмара Бергмана.

после смерти мужа, выраженная не в речи (предложениях или диалогах), а через деструктивное поведение, звукоподражания и восклицания, свидетельствует о значительной роли „аффекта, который, активируя сложные, травматические воспоминания, позволяет заново пережить и проработать их"[41]. Для Наташи такой аффективной реакцией является плач – первое эмоциональное состояние, которое должно было инициировать правильное вступление в траур. Кажется, что только катартический вопль позволяет объединить до сих пор неусвоенные и подавленные переживания (пустоту и чувство бессмыслицы, вызванные потерей любимого) с существующими образцами мышления (изменение статуса, социокультурные нормы) и превратить этот опыт в новую точку зрения или, следуя голландским исследователям, в „нарратив"[42]. Важно при этом подчеркнуть, что пример муратовской героини, то есть преувеличение индивидуальной травмы и боли, должен был заставить именно зрителя осознать необходимость новой самоидентификации в лиминальной фазе ритуала, называемого перестройкой.

References

Abdullaeva Z., *Kira Muratova: Iskusstvo kino*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.

Abrosimova A., *Menâ ŝadili, ne znaû počemu*, „Kommersant' Vlast'", 23.11.2000, №46, s. 53.

Balaân E., *Kira Muratova: „Â lûblû čudakov, i oni ko mne tânutsâ"*, „Saratovskij vzglâd", 23.09.2010, http://sarvzglyad.ru/?news_id=3439, [dostup: 20.11.2020].

Belomlinskaâ Û., *Kira. Zapiski o Muratovoj*, „Seans", 08.06.2019, https://seance.ru/articles/kira-zapiski-o-muratovoj, [dostup: 28.05.2020].

Bennett J., *Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2020, №26, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna, [dostup: 01.10.2021].

Dolin A., *Èto dlâ menâ obâzatel'noe uslovie – nekotoryj privkus večnosti*, „Gzt.ru", 04.11.2004, https://web.archive.org/web/20140822053408/http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=529, [dostup: 28.05.2020].

[41] J. Tabaszewska, *Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie. Próba analizy „empatycznej wizji"*, „Teksty Drugie" 2010, № 4, c. 227.

[42] B. A. van der Kolk, O. van der Hart, op. cit., c. 169.

Dolin A., *Ottenki russkogo: očerki otečestvennogo kino*, Moskva, Izdatel'stvo AST, 2018.
Fadeeva-Tarhanova E., *Legko li byt' Bogom v èpohu peremen: k 85-letiû Kiry Muratovoj*, „Iskusstvo kino", 05.11.2019, https://kinoart.ru/texts/legko-li-byt-bogom-v-epohu-peremen-k-85-letiyu-kiry-muratovoy, [dostup: 03.01.2021].
Gazda J., *Arcydzieło epoki rozkładu*, „Kino", 1990, №9, s. 0–3, 35–38.
Âmpol'skij M., *Muratova. Opyt kinoatropologii*, Sankt-Peterburg, 2015.
Kolk van der B. A., Hart van der O., *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków, Universitas, 2015, s. 139–174.
Kolodižner A., *Â prel'stilas' sladkimi rečami, no menâ obmanuli…*, „Seans" 1994, https://seance.ru/articles/kolodizhner-muratova, [dostup: 03.01.2021].
Litovskaâ M., *„Sovetskaâ imperiâ kak tema sovremennoj literatury". Nostal'giâ po sovetskomu*, red. Z. Rezanova, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2011, s. 326–343.
Majmurek J., *Kira Muratowa – przewrotny witalizm*, „Dwutygodnik", 2010, №29, https://www.dwutygodnik.com/artykul/1045-kira-muratowa--przewrotny-witalizm.html, [dostup: 15.01.2021].
Malûkova L., *Živoj teatr Kiry Muratovoj*, „Novaâ gazeta", 30.09.2007, https://novayagazeta.ru/articles/2007/10/01/31740-zhivoy-teatr-kiry-muratovoy, [dostup: 03.01.2021].
Muratova K., *Asteničeskij sindrom*, SSSR 1989.
Plahov A., *Dlinnaâ distanciâ: Kira Muratova*, „Seans", 03.08.2018, №61, https://seance.ru/articles/dlinnaya-distanciya-kira-muratova, [dostup: 03.01.2021].
Plahov A., *Ona sliškom umna dlâ kinematografa*, „Kommersant", 05.11.2004, №208, s. 22.
Szczepański T., *Układ worka z kartoflami*, „Kino", 1990, №6, s. 39–40.
Šenkman Â., *Kira Muratova: „Net, â ne nad shvatkoj, â prinimaû storonu Ukrainy"*, „Novaâ gazeta", 16.07.2015, №76, s. 19.
Tabaszewska J., *Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie. Próba analizy «empatycznej wizji»*, „Teksty Drugie", 2010, №4, s. 221–234.
Tarkovskij A., *Zerkalo*, SSSR, 1974.
Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
Vajtkun A., Škilenok A., *Kira Muratova: „Mne kažetsâ, â mogla by snimat' i čaŝe"*, „TUT.BY", 20.11.2009, http://news.tut.by/culture/153049.html, [dostup: 15.01.2021].
Vladimirskaâ G., Novašickaâ N., *Kira Muratova: „Â nikogda ne umela delat' fil'my dlâ bol'šinstva"*, „Odessa-media", 22.03.2018, https://odessamedia.net/news/kira-muratova-Ya-nikogda-ne-umela-delat-filmi-dlya-bolshinstva, [dostup: 20.11.2020].
Wojnicka J., *Kino sowieckie i rosyjskie*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków, Universitas, 2019, t. 4, s. 373–421.
Zorkaâ N., *Kira Muratova: „Lûblû nazyvat' veŝi svoimi imenami"*, „Iskusstvo kino", 1999, №11, https://old.kinoart.ru/archive/1999/11/n11-article22, [dostup: 08.06.2020].

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143
Copyright © by Aleksandra Brzuzy
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.11

Aleksandra Brzuzy
Uniwersytet Jagielloński
aleksandra.brzuzy@doctoral.uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-6837-5798

KOBIETY W *RÓŻY* I *WOŁYNIU* JAKO MEDIUM KINA HISTORYCZNEGO WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO

Women in *Rose* and *Volhynia* (*Hatred*) as a medium of Wojciech Smarzowski's historical films

Abstract

After 1989, a new trend in historical films appeared in Polish cinema, with a settlement character. The female perspective interested, among others, Wojciech Smarzowski, the creator of such period pieces as *Rose* (2011) and *Volhynia* (2016). In the first film, the director refers to the tragic history of Masuria, while *Volhynia* deals with a complicated Polish-Ukrainian relationship. For Smarzowski, the story of a man, an individual thrown into the vortex of war, becomes the core of the films discussed in this article. Using the example of the title character Rose and Zosia Głowacka from *Volhynia*, the director focuses on the hardships of femininity and motherhood during the geopolitical turmoil. This time, it is not the well-known heroes who constitute the plot axis but the "nameless" women who have been called upon by history after more than half a century.

Keywords: Wojciech Smarzowski, Volhynia, Rose, World War II, Masurians, historical film, gender studies

Polskie kino historyczne kojarzy się w pierwszej kolejności z latami 60. i 70. ubiegłego stulecia, aczkolwiek dopiero po roku 1989 do polskich kin trafiły filmy, które skorzystały ze zmiany ustroju i możliwości rozliczenia historii, przypomnienia wydarzeń przemilczanych w PRL, jak chociażby *Katyń* Andrzeja Wajdy czy *Generał Nil* Ryszarda Bugajskiego. Katarzyna Taras zauważa, że po 1989 roku w kinie polskim pojawia się również trend filmów historycznych o kobietach, opowiedzianych z kobiecej perspektywy[1], jednak to właśnie kino historyczne Smarzowskiego, bazujące na fikcyjnych postaciach, stara się z dużą dozą obiektywizmu i charakterystycznego dla reżysera naturalizmu pokazać historię zapomnianą, niechcianą, wypartą, trudną i bolesną. To nie wielcy bohaterowie naszego narodu zostają wskazani jako główne postaci filmów, lecz osoby „z ludu", z którymi utożsamiać mogą się setki osób o zbieżnym losie: Mazurzy, Kresowiacy, ostatnio również polscy Żydzi (*Wesele*, 2021). U Smarzowskiego oś opowieści o krzywdzie zostaje osadzona na kobietach, to kobiety reprezentują tych, których historia tak dotkliwie doświadczyła. Charakterystyczny dla reżysera naturalizm oraz jego dosłowność potęgują doznania widzów. Smarzowski nie romantyzuje wojny, wręcz przeciwnie – ukazuje determinację swoich bohaterów w obliczu krzywd duchowych i cielesnych.

Po eksperymentalnej *Małżowinie* (1998) i niemniej intrygującej *Kuracji* (2001), groteskowym *Weselu* (2004) i mrocznym *Domie złym* (2009) Smarzowski postanowił nakręcić film o miłości. Wpadł mu w ręce scenariusz Michała Szczerbica *Róża z Mazur*, w którym reżyser znalazł nie tylko mało znane fakty z historii powojennej Polski, lecz również to, czego szukał – miłość romantyczną, trudną, dozgonną.

Dla Smarzowskiego *Róża* (2011) była zupełnie nowym doświadczeniem, gdyż do wcześniejszych produkcji sam pisał scenariusze, a dodatkowo tekst był pierwotnie planem serialu, stąd też dużo wątków musiało zostać pominiętych, a reżyser zdecydował się na wyeksponowanie tytułowej bohaterki (w tej roli Agata Kulesza) i uczynienie jej przedstawicielką ciemiężonych Mazurek.

Autor scenariusza, Michał Szczerbic, czuł wewnętrzną potrzebę opowiedzenia światu o tym, co spotkało Mazurów. Jego myślą przewodnią były

[1] K. Taras, *Sąsiedzi. Opowiadać kobietą. Obraz wojny w filmach Wojciecha Smarzowskiego*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/sasiedzi_-_opowiadac_kobieta.pdf [dostęp: 25.01.2022], s. 159.

losy mazurskich kobiet, ponieważ to właśnie one – w tym skomplikowanym narodowościowo-politycznym tyglu – mierzyły się z przedstawicielami potęg i zdołały mimo wszystko przechować tradycje przodków. Szczerbic postawił przed sobą wyjątkowo trudne zadanie, gdyż temat był niezwykle bolesny dla świadków i uczestników tamtych wydarzeń i, jak sam przyznaje, najczęstszą odpowiedzią na jego pytania o tamte czasy było milczenie[2].

Głównymi bohaterami są Tadeusz (grany przez Marcina Dorocińskiego) – były oficer Armii Krajowej, uczestnik Powstania Warszawskiego oraz Róża Kwiatkowska, którą mężczyzna odnajduje po wojnie na prośbę jej męża – żołnierza Wehrmachtu. Tło dla ich rodzącego się romansu stanowią burzliwe losy społeczności Mazurów pruskich. Etnicznie ludność nie była ani niemiecka, ani polska, dlatego mimo opowiedzenia się w referendum za przynależnością do Niemiec i wiary ewangelickiej nie była mile widziana na Zachodzie, chociaż Polacy i władze sowieckie uważali, iż to właśnie w Niemczech jest jej miejsce. W wielu relacjach historycznych[3] pojawiają się doniesienia o Mazurach, którzy po wyjeździe za Łabę nocowali na dworcach, przez długi czas nie mieli szans na mieszkanie, pracę i godne życie. Część porzuconych pomazurskich gospodarstw zajęli przesiedleńcy ze Wschodu, a ci, którzy zostali, głównie kobiety, dzieci i starcy, byli nękani przez polską milicję, NKWD oraz bandy szabrowników. Do etnicznej czystki przyczynili się zatem Niemcy, a dokonali jej Rosjanie z pomocą polskich osadników i nowej władzy, dążącej do utworzenia państwa narodowościowo jednolitego, piętnującej jakiekolwiek wzmianki o gwałtach żołnierzy określeniami typu „nietakt w stosunku do Związku Radzieckiego".

Róża Kwiatkowska, chłopka wyznania luterańskiego, rdzenna Mazurka, żyje poza wsią w odosobnieniu, próbuje przetrwać mimo klęski głodu i ciągłych ataków na tle seksualnym. Choć wyklęta przez „swoich", nazywana „ruską dziwką", pokiereszowana psychicznie i fizycznie, ma nadal wolę życia, a najważniejszą motywację stanowi dla bohaterki jej córka Jadwiga,

---

[2] M. Rychcik, *Kręcone siekierą. 9 seansów Smarzowskiego*, Warszawa 2019, s. 142.

[3] Szerzej na ten temat zob. P. Szlanta, *Niechciani Polacy – Mazurzy i Ślązacy*, 2016, https://histmag.org/niechciani-polacy-mazurzy-i-slazacy-13918 [dostęp: 27.01.2022]; A. Sakson, *Mazurzy i Warmiacy w powojennej rzeczywistości (1945–1949)*, [w:] *Na swoim? U siebie? Wśród swoich? Pierwsze lata na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, 2018, https://www.iz.poznan.pl/plik,pobierz,3010,3d1c17a0ceed8ac29a76bf7e7762e79f/Mazurzy%20i%C2%A0Warmiacy%20w%C2%A0powojennej%C2%A0rzeczywistosci%20(1945–1949.pdf [dostęp: 27.01.2022].

którą ukrywa przed gwałcicielami, biorąc na siebie cały koszmar wojny i traumę. Gdy zjawia się Tadeusz z informacją o śmierci męża, tylko przez chwilę jest nieufna, szybko „poznaje się" na mężczyźnie, czuje, że może mu wierzyć. W porównaniu z innymi przedstawicielami płci męskiej Tadeusz jest honorowy, elegancki, cechuje go przedwojenny warszawski sznyt. Nie jest nachalny ani natarczywy, szybko przejmuje rolę wzorowego męża – dba o jedzenie, obejście, gościnę dla nowych sąsiadów i bezpieczeństwo. Mężczyzna chroni Różę i jej córkę przed szabrownikami i administracją, która próbuje wymusić na kobiecie podpisanie deklaracji wierności państwu polskiemu lub opuszczenie rodzinnej ziemi.

Smarzowski przeplata okrucieństwa wojny, w szczególności te, które spotykają kobiety, z obrazami kiełkującego uczucia głównych bohaterów i chwil szczęścia. Delikatne uśmiechy i beztroskie sceny w łódce czy na rowerze mieszają się z wyjątkowo brutalnymi aktami gwałtów, na co uwagę zwróciła krytyka feministyczna. W stronę filmu wielokrotnie padały zarzuty, iż kobiety zostały ukazane wyłącznie jako ofiary napaści seksualnych, z czym jednak można polemizować[4]. Prawdę historyczną stanowi fakt, że gwałty w barbarzyńskim akcie dominacji i zemsty były powszechne, zbiorowe, brutalne, co Smarzowski pokazuje wyjątkowo dobitnie i z dużą częstotliwością, chociaż w rzeczywistości zbrodnie dokonywane na kobietach były jeszcze potworniejsze – w biografiach Mazurek pojawiają się m.in. relacje o krzyżowaniach na drzwiach stodół, grabieży całego dobytku i pożywienia, co prowadziło do śmiertelnego głodu, lub zabijaniu własnych dzieci, by nie okryły się hańbą. Powtarzające się gwałty, owszem, powodują swoistą znieczulicę u widza, aczkolwiek znieczulenie i bezsilność panowały także w czasach, o których reżyser próbuje opowiedzieć. Jak mówi Szczerbic,

> […] los Mazurek, który opisaliśmy z Wojtkiem w *Róży*, jest naszkicowany tylko, bardziej przez zaniechanie, niż pokazanie. Scena zbiorowego gwałtu jest zarysowana delikatnie […]. W rzeczywistości, jeden za drugim, stały plutony żołnierzy, którzy czekali na swoją kolej […]. Zależało nam, by pokazać, jak te kobiety mogły to w ogóle przeżyć i coś ze swojego człowieczeństwa zachować[5].

---

[4] Szerzej na ten temat zob. A. Szpulak, *Róża Wojciecha Smarzowskiego jako medium idei*, „Images" 2016, vol. 18, nr 27, https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/7505/7547 [dostęp: 27.01.2022].

[5] M. Rychcik, *Kręcone siekierą…*, op. cit., s. 175.

Główna bohaterka przyjmuje ciosy na siebie, jej niezłomna wola życia jest godna podziwu, a zachowanie spokoju zdeterminowane myślą o poświęceniu dla córki. Nic nie jest w stanie złamać tej kobiety, jej wzrok jest nieobecny, to jej ciało zostaje poddane torturom, natomiast dusza pozostaje nietknięta.

Róża przekracza konwencję melodramatu drastycznością przedstawień, naturalistyczną poetyką, eliminacją patosu i sentymentalności, jak również oszczędną grą aktorską. Główna bohaterka, nie zważając na to, co ją spotyka właściwie co dzień, nie jest typową ofiarą – przegraną, z niskim poczuciem własnej wartości, niezdolną do miłości. Jak pisze Andrzej Szpulak,

> […] żeńska inicjatywa daje się wyraźnie zauważyć. Kiedy protagonistka wybiera wspomnianą formę ratunku przed seksualną agresją Sowietów, kiedy odrzuca podpisanie deklaracji polskości albo gdy tuż przed śmiercią projektuje ślub swojej córki z głównym bohaterem, wtedy wszakże działa, wpływa na bieg zdarzeń, decyduje. W tym ostatnim przypadku manifestuje się nawet coś, co można by nazwać duchowym geniuszem kobiety, którego dzieła mężczyzna nie do końca rozumie, ale który przyjmuje, a nawet któremu jest posłuszny[6].

Róża do ostatniego tchu zachowuje godność, kocha, myśli o szczęściu Jadwigi. Trudno mówić o bierności bohaterki, której ludzie zgotowali taki los. Chociaż podczas spotkań ze swymi oprawcami jest bezbronna, to właśnie poprzez poświęcenie dla córki wskazuje na swoją podmiotowość.

Położenie Róży było bez wyjścia – nie była ani Niemką, ani Polką. W filmie pojawia się wiele reminiscencji z przedwojennego życia kobiety: była beztroska, radosna, ufna, zaangażowana w życie wielokulturowej społeczności. O jej sile charakteru świadczy zatem fakt, iż mierzy się nie tylko z fizycznym bólem i upokorzeniem, ale również z zawodem ludźmi – najbliższymi sąsiadami, z którymi wcześniej żyła w pełnej zgodzie i symbiozie. Róża nie jest bynajmniej słaba. Jest ofiarą, aczkolwiek wyjątkowo silną. Nie boi się odmówić podpisania listy w imię poczucia niezależności i niechęci do wymuszonych kompromisów. Ma wyraźną potrzebę wolności i godności.

Film pokazuje cierpienie bohaterki z powodu poniżenia i odebrania kobiecości, jej krzyk w końcowych momentach życia jest dosłowny i przenośny. Jest to swego rodzaju akt ekshibicjonizmu emocjonalnego, na który

---

[6] A. Szpulak, *Róża*, Poznań 2016, s. 39–40.

pozwala sobie dopiero w obliczu śmierci. Kobieta zdaje się wyrażać nie tyle ból fizyczny, co krzywdę własną oraz całej mazurskiej społeczności, przede wszystkim płci żeńskiej. „Róża jawi się jako spersonifikowany mazurski naród”[7].

Jej utraconą kobiecość symbolizują luźne, bezbarwne sukienki, szara twarz, a przede wszystkim włosy – krótkie, niestarannie obcięte, chowane pod czarną chustą nie ze względu na obyczaj, lecz ze wstydu. Agata Kulesza w jednym z wywiadów wspomina: „Przed zdjęciami fryzjer przez godzinę strzygł mnie na tak zwaną polkę. Ustaliliśmy, że powinnam mieć krótkie «pod garnuszek» włosy. Wydawało mi się, że musi to wyglądać inaczej. Czułam, że Róża nie chce być kobieca”[8]. Nawet wtedy, gdy pojawia się Tadeusz, bohaterka nosi ciężar tego, czego doświadczyła, a scena, w której zdejmuje w obecności mężczyzny chustę, jest wyjątkowo intymna, symbolicznie obnaża przed nim zranioną duszę. W scenie brutalnego przesłuchania pojawia się retrospekcja, w trakcie której katowany mężczyzna widzi Różę wiążącą na wietrze chustę, zdającą się mu mówić to, czego nie zdążyła, gdy byli razem. Kobieta zerka wprost w obiektyw, obejmując ukochanego czułym spojrzeniem.

Bohaterka podlega zewnętrznym metamorfozom, w głębi jednak pozostaje niewzruszona, co w finale ujawnia jej symboliczny charakter. Według Szpulaka Różę cechuje

> doskonałość, niezmienność, czystość, intensywność, pełnia, jej pierwszoplanowa, nadrzędna ranga, jej życiodajność w nieludzkiej czasoprzestrzeni świata – to charakterystyka, która wprost realizuje słownikową definicję miłości romantycznej. Podobnie zresztą jak dwie następne, wspominane już cechy: apsychologizm oraz degradacja sfery zmysłowej[9].

Zmienia się jej ciało, ale siła ducha trwa. Utracona kobiecość Róży nie ginie bez śladu, lecz przenosi się na młodziutką i niewinną Jadwigę.

Poznajemy Różę jako bohaterkę silną, dominującą, gotową na poświęcenia, chroniącą za wszelką cenę córkę, biorącą na swoje barki wszelkie okrucieństwa wojny, co czyni ją męczennicą, która poświęca własne życie

---

[7] M. Piepiórka, *Kolce róży* (2012), https://czaskultury.pl/czytanki/kolce-rozy/ [dostęp: 23.01.2022].

[8] M. Rychcik, *Kręcone siekierą…*, op. cit., s. 172.

[9] A. Szpulak, *Róża*, op. cit., s. 51.

dla dobra kolejnego pokolenia – jako przedstawiciela gnębionego narodu staje się wręcz Chrystusem swojego ludu. To dla Jadwigi Róża znosi tak wiele i to właśnie w Jadwidze tkwi sens owego poświęcenia. Córka jest kontynuacją matki, wizją lepszego życia, a puste mazurskie pola w ostatniej scenie zdają się odzwierciedlać życzenie głównej bohaterki i jej nadzieję na to, iż nowe życie Jadwigi będzie niczym tabula rasa, a brutalne doświadczenia Róży odejdą wraz z nią i nie zdeterminują dalszych losów dziewczyny.

Po nakręceniu *Róży* Smarzowski zarzekał się, że nie nakręci kolejnego filmu historycznego. Być może to właśnie reakcje widzów, zwłaszcza tych, którzy odbierali jego obraz bardzo osobiście, uświadomiły mu, iż kino nie zmienia świata, ale wywołuje dyskusje i taka jest jego rola. Przyszła kolej na kolejną grupę, której należało oddać głos – kresowiaków, którzy, podobnie jak Mazurzy, znaleźli się na styku państw walczących o terytorium, o pierwsze miejsce na podium historii. *Wołyń* (2016) w reżyserii i według scenariusza Smarzowskiego został opracowany na kanwie opowiadań Stanisława Srokowskiego oraz relacji naocznych świadków rzezi z lat 1943–1944. Makabryczne wydarzenia stanowią tło osobistej tragedii Polki, Zosi Głowackiej (w tej roli Michalina Łabacz), która reprezentuje los kresowiaków, będących ofiarami politycznej zawieruchy na wschodnich krańcach Polski w połowie lat 40. ubiegłego wieku. Film opowiada o próbie przetrwania za wszelką cenę szalejącego ludobójstwa, wywołanego przez środowiska prawicowo-nacjonalistyczne.

W centrum eskalacji zła obserwujemy losy młodziutkiej Zosi. Świat przedstawiony został jej oczyma, to ona jest katalizatorem, a kamera współodczuwa razem z nią. To Zosi niepokój czujemy, śledząc rozwój wydarzeń. Zosia, siedemnastoletnia mieszkanka wołyńskiej wioski, zakochuje się w młodym niezamożnym Ukraińcu (granym przez Vasiliego Vasylyka), lecz zostaje na przekór swej woli wydana za mąż za o wiele starszego sołtysa wsi, Macieja Skibę (w tej roli Arkadiusz Jakubik). Względny spokój wielokulturowej społeczności zostaje zburzony po wkroczeniu w 1939 roku Armii Czerwonej. Skiba zostaje zesłany w głąb Związku Radzieckiego jako kułak, a Zosia przejmuje opiekę nad gospodarstwem i dziećmi męża z poprzedniego małżeństwa. UPA, zachęcone obecnością wojsk niemieckich, wszczyna rzeź, której ofiarami pada najbliższa rodzina Zosi. W jednej z pierwszych scen filmu Helena, starsza siostra Zosi, za pomocą siekiery zostaje pozbawiona warkocza – rytualne odcięcie włosów nie tylko kończy życie panieńskie, lecz także symbolizuje koniec dotychczasowej sielanki

i zapowiada zbliżającą się tragedię. Dziewczyna ginie na tym samym progu z rąk Polaków, ponieważ jej małżonek jest Ukraińcem.

Ukochany Zosi, również Ukrainiec, nie rokował, więc została przehandlowana, jej ślub z majętnym wdowcem był rodzajem transakcji. Mimo zamążpójścia wbrew własnej woli, opieki nad niewiele młodszą od niej córką Skiby i ciągłych przytyków ze strony teściowej, dziewczyna zachowuje godność, stara się wypełniać obowiązki w gospodarstwie podczas nieobecności męża. Wciąż jednak myśli o swym Petrze, czeka, aż wróci z wojny. Koniec końców to z nim zachodzi w ciążę i jest gotowa z nim uciec, by ratować życie ich dziecka, niestety chłopak pada martwy po strzale sowieckiego żołnierza. Zosię cechuje odwaga, potrafi zachować zimną krew, udając Ukrainkę podczas ucieczki z płonącej wsi. Podobnie jak Róża nie jest bierna, lecz witalna, decyduje o sobie, co widać chociażby w jednej z pierwszych scen podczas ślubu Heleny, w której inicjuje stosunek z Petrem. „Bohaterki Smarzowskiego mają ciała i, na ile mogą sobie na to pozwolić, dysponują nimi, jak chcą, choć często padają ofiarą męskiej agresji i dominacji […]”[10]. Uroda bohaterek jest darem, ale jednocześnie przekleństwem, gdyż przyciąga męskie spojrzenia i niejednokrotnie niepożądane zachowania. O ile Róża unika męskiego wzroku i obnaża się jedynie przed Tadeuszem, to Zosia jako młoda dziewczyna prezentuje się podobnie zarówno przy ukochanym Petrze, jak i przy mężu czy akowcu. Obie bohaterki potrafią kochać, jednakże żadna z nich nie jest w pełni zależna od żadnego mężczyzny i obie potrafią stawić czoła temu, co przynosi im los. Żyją chwilą, nie pozwalają sobie na chwile słabości, trwają i celebrują każdy kolejny dzień. Ich zachowanie jest podmiotowe, za każdym razem, gdy nie wchodzi w grę użycie siły, obie kobiety decydują o swych potrzebach, o swych ciałach.

W obu filmach wojna niszczy bezpowrotnie poczucie lojalności, stałości i wspólnoty wiejskiego społeczeństwa. Dożynki w *Róży* czy wesele w *Wołyniu* to jedyne sceny, które mają sielankowy charakter. Wojna u Smarzowskiego jest zaburzeniem codzienności, wkroczeniem w intymność, przekroczeniem granicy prywatności i sakralności. Reżyser przełamuje tabu gwałtów wojennych i życia intymnego w aranżowanych małżeństwach, wskazując, że sam wymuszony akt seksualny jest zbrodnią na kobiecie, jej totalnym uprzedmiotowieniem i zawłaszczeniem.

Zarówno *Róża*, jak i *Wołyń* to historie opowiedziane z perspektywy kobiety. Obie bohaterki uosabiają pół wieku polskiej historii, historii kobiet,

[10] K. Taras, *Sąsiedzi. Opowiadać kobietą…*, op. cit, s. 165.

przeciętnych obywateli. II wojna światowa i jej następstwa odciskają piętno na uczestnikach wydarzeń, na świadkach dziejów. Obie giną i odchodzą w niepamięć, tak jak czasy, w których miały szczęście dorastać. To, co je wyróżnia jako bohaterki filmowe, to odejście od typowego przedstawienia „matki Polki", chociaż reżyser eksponuje ich macierzyństwo, nie neguje bezwarunkowej miłości do własnych dzieci. Obie mają potomstwo, obie są gotowe na poświęcenie, dbają o dom, o otoczenie i trwają bez względu na okoliczności, ale pozostają kobietami – mają życie erotyczne. Są osobami z krwi i kości, to przede wszystkim na ich losach koncentruje się uwaga widza, a nie na tym, co narodowe w znaczeniu „polskie". Liczy się ich prywatność, ich historia, a nie historia wielkich bohaterów, z którymi przeciętny człowiek nie jest w stanie się identyfikować. „Poza tym trudno walczy się z dzieckiem w ramionach. Trudno być bohaterką gotową na śmierć, gdy w domu czekają dzieci"[11]. I właśnie tym bezimiennym, nieuhonorowanym medalami za swoje zasługi, Smarzowski oddaje należny głos.

References

Piepiórka M., *Kolce róży* (2012), https://czaskultury.pl/czytanki/kolce-rozy/ [dostęp: 23.01.2022].

Rychcik M., *Kręcone siekierą. 9 seansów Smarzowskiego*, Warszawa 2019.

Sakson A., *Mazurzy i Warmiacy w powojennej rzeczywistości (1945–1949)*, [w:] *Na swoim? U siebie? Wśród swoich? Pierwsze lata na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, 2018, https://www.iz.poznan.pl/plik,pobierz,3010,3d1c17a0ceed8ac29a76bf7e7762e79f/Mazurzy%20i%C2%A0Warmiacy%20w%C2%A0powojennej%C2%A0rzeczywistosci%20(1945–1949.pdf [dostęp: 27.01.2022].

Szlanta, P., *Niechciani Polacy – Mazurzy i Ślązacy*, 2016, https://histmag.org/niechciani-polacy-mazurzy-i-slazacy-13918 [dostęp: 27.01.2022].

Szpulak A., *Róża*, Poznań 2016.

Szpulak, A., *Róża Wojciecha Smarzowskiego jako medium idei*, „Images" 2016, vol. 18, nr 27, https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/7505/7547 [dostęp: 27.01.2022].

Taras K., *Sąsiedzi. Opowiadać kobietą. Obraz wojny w filmach Wojciecha Smarzowskiego*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/sasiedzi_-_opowiadac_kobieta.pdf [dostęp: 27.01.2022].

[11] Ibidem, s. 167.

NOTY O AUTORACH

Aleksandra Brzuzy – absolwentka kultury Rosji i narodów sąsiednich oraz filologii rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie doktorantka na Wydziale Filologicznym oraz magistrantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej na kierunku filmoznawstwo i wiedza o nowych mediach. Zainteresowania naukowe: rosyjska poezja rockowa, kino rosyjskie i polskie, literatura rosyjska i polska.

Yevgen Dzhydzhora (Евгений Джиджора) – doktor nauk filologicznych, profesor katedry literatury ukraińskiej w Odeskim Uniwersytecie Narodowym im. Ilji Miecznikowa.

Joanna Getka – prof. dr hab., kierownik Katedry Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego (KSIEŚW UW), filolożka, kulturoznawczyni. Autorka monografii i artykułów z zakresu kultury piśmienniczej białoruskiego i ukraińskiego obszaru kulturowego oraz kształtowania się nowoczesnej tożsamości kulturowej Białorusinów i Ukraińców.

Artur Izhevskiy – pracownik naukowy Zakładu Historii Sztuki Instytutu Etnologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Zainteresowania naukowe: grafika satyry galicyjskiej, album szlachecki, księga późnego rękopisu.

Aleksandra Klimkiewicz – doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, adiunkt w Katedrze Pragmatyki Komunikacji i Dydaktyki

Języka Rosyjskiego Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich. Członek Laboratorium Badań nad Perswazją Językową i Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego. Autorka licznych artykułów naukowych publikowanych w Polsce i za granicą, współautorka monografii: *Bo zdrowie jest najważniejsze. Komunikacyjna sytuacja usprawiedliwiania się w dyskursie dydaktycznym: aspekt pragmatyczny i międzykulturowy* (Gdańsk 2019), *Oblicza lingwistyki XXI wieku: obiekty, metody, interpretacje* (t. 1, Gdańsk 2020), współredaktorka monografii wieloautorskich: *Perswazja językowa w różnych dyskursach* (t. 1–7, 2017–2022). Zainteresowania naukowe: pragmatyka komunikacji, uwarunkowania językowe i kulturowe w komunikacji, nowe zjawiska językowe w polskiej i rosyjskiej przestrzeni internetowej, folksonomie w dyskursach internetowych.

Iwona Krycka-Michnowska – dr hab., adiunkt w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania w zakresie literaturoznawstwa rosyjskiego ze szczególnym uwzględnieniem literatury tzw. srebrnego wieku, literatury dokumentu osobistego, pierwszej fali emigracji rosyjskiej, polsko-rosyjskich związków literackich. Autorka monografii na temat dzienników Zinaidy Gippius.

Beata Kubok (Beata Kuboková) – dr nauk humanistycznych, slawistka, bohemistka. Jej zainteresowania badawcze dotyczą kontaktów językowych, wielokulturowości na pograniczu czesko-polskim, związków religii i języka oraz czeskich kodów kulturowych.

Marek Mitka – dr, profesor nadzwyczajny w Instytucie Studiów Środkowoeuropejskich na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Preszowskiego. Zainteresowania naukowe i dydaktyczne dotyczą historii i teorii literatury słowackiej XX i XXI wieku w szerokim aspekcie interkulturowym, obejmującym krytykę literacką, przekład oraz zagadnienia kultury Czech, Polski, Węgier i Ukrainy. Jest autorem monografii *Fragmentary and Tragic in Slavic Prose after 1989* (2013), *Sub rosa dictum and Other Texts* (2015), *Central European Prose of Modernity. Poetiological and Personal Concepts* (2017) oraz *Textual Poetics and Metadiscursivity in Central European Literatures of Three Centuries* (2020), jak również licznych opracowań w obszarze najnowszej literatury słowackiej, czeskiej i polskiej (głównie w aspekcie tłumaczenio-

wym i porównawczym). Jest również współautorem podręczników uczelnianych *Comparative Readings of 19th Century Slovak Literature: Central European Contexts* (2011), *Developmental Problems of 20th Century World Literature* (2014), *Modern Slovak Literature in a Central European Context (1890–1945)* (2016) oraz *Dictionary of Central European Cultures I. Enlightenment – Romanticism – Realism* (2019). Aktywnie uczestniczył w realizacji wielu grantów naukowych, rozwojowych i dydaktycznych. Zajmuje się przekładem literackim z literatury polskiej.

Natallia Slizh – historyk, autorka czterech monografii i ponad 180 artykułów. Zainteresowania badawcze – historia rodziny szlacheckiej, małżeństwa szlacheckiego, astrologii w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku oraz historia Grodna.

Anatol Vialiki – dr, adiunkt w Instytucie Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania naukowe: stosunki polsko-białoruskie i polsko-sowieckie po II wojnie światowej, dzieje mniejszości polskiej na Białorusi Sowieckiej.

Piotr Wąsala – absolwent filologii wschodniosłowiańskiej (specjalność: filologia rosyjska) oraz filmoznawstwa i kultury mediów, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM w dyscyplinie literaturoznawstwo. Swoje prace dyplomowe poświęcił twórczości Johna Cassavetesa, Gleba Panfiłowa i Kiry Muratowej. Autor artykułu *Попытка анализа фильма «Тема» Глеба Панфилова как интертекстуального диалога с русским культурным наследием* opublikowanego w czasopiśmie naukowym „Acta Polono-Ruthenica".

SPIS TREŚCI

Historia i społeczeństwo

Anatol Vialiki, *Передача архивных материалов польского происхождения из БССР в Польшу в 1955 – начале 1960-гг.* 3
Natallia Slizh, *Horodnica grodzieńska w źródłach wizualnych i dokumentach (druga połowa XVIII wieku)* 19

Język i literatura

Joanna Getka, *Unicki wariant cerkiewszczyzny? (na materiale wydań „Ecphonematy liturgiey greckiey" z Wilna i Poczajowa w XVII–XVIII wieku)* 59
Beata Kubok, *Motyl i leopard. Motywy transgresji animalistycznych w twórczości Toyen (Marii Čermínovej)* 81
Marek Mitka, *Forms of Experimental Poetry in The Central European Context since the 1960s* 101
Iwona Krycka-Michnowska, *O nadziei. Z dzienników pisarzy pierwszej fali emigracji rosyjskiej* 119

Kultura i sztuka

Artur Izhevskiy, *Релігійні сюжети в малодослідженій графіці Галичини* . . . 137
Yevgen Dzhydzhora, *Как создается „качественное время" в современной массовой культуре* 161
Aleksandra Klimkiewicz, *Hasztag #rosja jako stereotyp wroga* 175
Piotr Wąsala, *Опыт травмы в фильме „Астенический синдром" Киры Муратовой* 191
Aleksandra Brzuzy, *Kobiety w „Róży" i „Wołyniu" jako medium kina historycznego Wojciecha Smarzowskiego* 205

Noty o autorach 215

CONTENTS

History and Society

Anatol Vialiki, *Transfer of Archival Records of Polish Origin from the BSSR to Poland in the Mid-1950-s and Early 1960-s* 3
Natallia Slizh, *Horodnica in Hrodna in Visual Sources and Documents (The Second Half of the 18th Century)* 19

Language and Literature

Joanna Getka, *The Uniate Variant of the Church Slavonic? (Based on "Ecphonemata liturgiey greckiey" from Vilnius and Pochayiv from the 17th and 18th Centuries)* 59
Beata Kubok, *Butterfly and Leopard. Motifs of Animalistic Transgressions in Toyen's Work (Marie Čermínová)* 81
Marek Mitka, *Forms of Experimental Poetry in The Central European Context since the 1960s* 101
Iwona Krycka-Michnowska, *About the Hope. From the Diaries of Writers of the First Wave of the Russian Emigration* 119

Culture and Art

Artur Izhevskiy, *Religious Themes in the Little-Studied Graphics of Galicia* 137
Yevgen Dzhydzhora, *How "Quality Time" is Created in Modern Mass Culture* . . 161
Aleksandra Klimkiewicz, *Hashtag #rosja as an Enemy Stereotype* 175
Piotr Wąsala, *The Experience of Trauma in Kira Muratova's Film "The Asthenic Syndrome"* 191
Aleksandra Brzuzy, *Women in "Rose" and "Volhynia" («Hatred») as a Medium of Wojciech Smarzowski's Historical Films* 205

Notes on the Authors 215

Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej istnieje na Uniwersytecie Warszawskim od ponad dwudziestu lat. Powstała z potrzeby objęcia badaniami naukowymi i uwzględnienia w nauczaniu uniwersyteckim regionu, w którym w szczególny sposób przejawia się jedność i wielość Europy, gdzie Wschód łączy się z Zachodem. Prowadzone w jednostce badania dotyczą tożsamości kulturowej, a także świadomości społecznej i politycznej mieszkańców regionu, specyfiki zachodzących w nim procesów narodotwórczych, roli języków, literatury i religii w kształtowaniu tożsamości jego mieszkańców oraz czynników zewnętrznych, które od XIX wieku wpływają na relacje kulturowe i narodowościowe w Europie Środkowo-Wschodniej.

www.wuw.pl