

Тому існує ніщо. Нариси про творчість Романа Хонета

Добірка нарисів, статей, рецензій та інтерв'ю разом із віршами Романа Хонета — перша репрезентація доробку одного з ключових польських поетів зламу ХХ–ХХІ століть в ґрунтовному літературознавчому опрацюванні. Широкий контекст його творчого пошуку та вузька індивідуалістична поезія символізують тенденцію, яку почасти йменують «хонетизмом».

Роман Хонет (1974) — польський поет, редактор, журналіст. Мешкає під Краковом. З 1995 до 2008 року редагував літературно-мистецький двомісячник «Студіум» та книжкову серію, котру видавав журнал. Співредактор мережевого журналу LiterackaPolska.pl. Лауреат Поетичної премії ім. Віслави Шимборської 2015 року за книжку «світ належав мені», премію від поділив з іншим лауреатом, Яцком Подсядлом. Романа Хонета називають представником напряму тзв. «осмілілої уяви» у найновішій польській поезії. У стосунку до покоління також застосовують термін «нові екзистенціалісти».

ТОМУ
ІСНУЄ
НІЩО
НАРИСИ
ПРО
ТВОРЧІСТЬ
РОМАНА
ХОНЕТА



Серія
«Сучасне польське літературознавство»



Видавництво «Крок»



Instytut literatury

DLATEGO JEST NIC

Szkice o twórczości Romana Honeta



ТОМУ ІСНУЄ НІЩО

Нариси про творчість Романа Хонета

*Переклав з польської
Юрій Завадський*

Видавництво «Крок»
Тернопіль, Україна
2022

Юзеф Марія Рушар

Адже мертві мандрують швидко

...хто на боці думки,
той пізнав яскраві наймення любові
потойбічної, його ведуть очі,
завше звернені в бік померлого...

Роман Хонет, «хто на боці думки»

Поезія — дочка пам'яті чи втрати? Це питання з царини поетики. Читачі поезії Романа Хонета — ті, які люблять занурюватися у тривожний внутрішній світ людини; ті, які уважно дослухаються до жорстоких висновків про гігантський смуток людської екзистенції.

Світ не злий, він просто нами не цікавиться, — говорить поет у деяких віршах, найчастіш у більш ліричних, тобто (у класичному значенні цього слова) особистих визнаннях любові та смерті. Останніми роками йде мова лиш про те друге: може це омана, яка побудована часто на статистиці вражень. Зникання та занепад — повільні образи смерті та посмертні спогади — це головна тема цієї поезії, яку можна зрозуміти як тривалу чи очікувану самотність. Час — це проминання, а біль існування у відразливій цивілізації, яка, на щастя, конечно (це наче джерело збоченого оптимізму?), бореться з «невпевненою впевненістю», що час любові не гине і ніколи не загине, врятується. Парадокс проминання в тому, що проминання так само проминає, а парадокс смерті — у тому, що смерть триває. Адже любов смертних істот (людей також!) залишає за собою час, який не мине, бо «кожної миті вічно триває любов. це кришталеве око / фараона» («квіти, личинки», зі збірки «грайся»). І не змінить цього переконання (віри) навіть те, що в руці археолога розсипалися на пил квіти, які поклала на могилу Тутанхамона його кохана три тисячі років тому — це оптимістична версія. Поміж «минулим часом і часом неважливим» є лише любов, а точніше, її пам'ять. Коли її бракуватиме, то й світу не буде — це контрверсія, песимістична. Незрозуміло, чи має читач вибір, але поет підкидає ілюзію, що наче так.

У цьому на половину оніричному, на половину щоденному, а загалом жахливому світобаченні нас дивує тривке відчуття втраченого раю на майже біблійній землі, адже «на долині плачу». Здеградований і здегенерований світ не заслуговує нічого кращого за небуття і забуття. Як у такому світі жити? І що може поет (хочеться сказати «у марному часі», але це надто затерта цитата)? Відповідь є у вірші «способи надсилання листів»:

подорож від смерті відрізняється поверненням
і способами надсилання листів.

[...]

листи з подорожі мають довгу історію
листи зі смерті ніколи не закінчуються.

(зі збірки «тихі собаки»)

Ось коротко все про уяву Романа Хонета, про яку говорять як про «звільнену». Решта — в окремих рецензіях збірок, у дослідженнях та інтерпретаціях віршів.

Марцін Южиста

Як і чому осмілівала уява?

На думку Малгожати Барановської, колискою сучасної теорії уяви, з якої черпаємо донині, є Англія та Німеччина вісімнадцятого століття — вітчизни Романтизму. «Романтична філософія, яку загалом часто називали спіритуалістичним монізмом, тобто філософією, яка намагається побороти антагоністичність «духу» та «матерії» через одуховлення матерії, була сприятливим ґрунтом для розвитку теорії уяви»¹. Творцями цієї теорії авторка «Сюрреальної уяви та поезії» вважає Канта, Блейка, Колріджа та Шеллінга. Кантові завдячуємо концепцією уяви як уміння творчо синтезувати емпіричні дані, що є доказом творчої свободи.

Блейк відповідає за відкидання емпірії та встановлення імагінації² єдиним знаряддям пізнання. Колрідж є співтворцем сучасної теорії уяви з погляду на ототожнення первинної імагінації з уявою митця і розуміння імагінації як акту, який не полягає на дублюванні, копіюванні природи, але завжди є її інтерпретацією та новим творенням. Своєю чергою Шеллінг вважав уяву переходом між тим, що реальне, і тим, що ідеальне, сприймаючи водночас мистецтво (тотожне з уявою) як єдиний спосіб реалізації безкінечності в кончності. Усі згадувані елементи сформували поняття і теорію уяви, яку Башляр не ототожнював з умінням творити образи на підставі реальності, а лиш образи, які виходять поза реальність і поза людську природу. На підставі цього Башляр, визначаючи уявну природу, описував її як єдність *natura naturans* (природа, яка розуміється динамічно, тобто творча сила) і *natura naturata* (природа, яка розуміється статично)³.

Французькі сюрреалісти

Безсумнівно, із саме такою уявою мали справу французькі сюрреалісти, яким — окрім їхнього мистецького й теоретичного доробку — завдячуємо прикметником «сюрреалістичний», який

функціонує в поточній мові й описує те, що «двозначне й абсурдне». Як писав Адам Важик⁴:

«Свого часу сюрреалізм мав відгалуження в десятках країн, проте центром поширення був завжди Париж, і широкі впливи сюрреалізму, які ввійшли в сучасну культуру на міжнародному рівні, у поезію, театр абсурду, до поетики сновидінь чи наркотичних станів у кінематографі, походять безпосередньо з Франції⁵. Мені здається, що надзвичайна цілісність сюрреалізму виникає з особливого поєднання досвіду та лакун французької поезії. Досвід — це передовсім Лотреамон, Рембо, Альфред Жаррі, Аполлінер і його покоління, лакуни — це недовершеність французького романтизму порівняно з іншими європейськими країнами, недовершеність настільки велика, що деякі сюрреалісти говорять навіть про псевдоромантизм. Сюрреалізм доповнював цю недовершеність у змінених цивілізаційних обставинах несподіваністю та френезією⁶, адже інакше доповнити немає можливості, якщо не хочеться бути епігоном. Французькі романтики майже не знали фантастики. Сюрреалісти займалися грою уяви без огляду на жодні норми. Вони зламали обмеження, які відомі ще з Ренесансу, що їх не змогли зруйнувати ні Бароко, ні Романтизм, вони перестали зважати на економіку органічних форм і людського тіла. [...] Французький романтизм не знав ні божевілля Густава, ні Кордіана в лікарні для душевнохворих. Аж сюрреалізм повинен був принести романтичну концепцію божевілля, яке є відповіддю особи на гидоту світу, бунтом її психічних сил, натхненним станом. [...] Уявімо собі польського поета з 1926 року, який вважається новатором і порівнює закоханого чоловіка до зачарованого будинку, який до того ж кричить: «і ні нащо посилати делегації вчених із апаратами для катування...». Будь-який школярик його висміяв би, закреслив би «апаратик» і написав «скільки й око»⁷».

Барановська також підкреслює факт «романтичних недовершеностей» французької літератури. Посилаючись на Клода Абастадо і на його працю, присвячену сюрреалізмові, вона акцентує на труднощах, пов'язаних з визначенням поняття уяви, яку французькі раціоналісти називали «силою помилки» чи «господинею помилки та фальшу». Її відродження — від Шатобріана до Нодьє і навіть Віктора Гюго — було сповнене недомовок. Лишень ці французькі романтики, творчість яких була близькою німецькому романтизмові й таким авторам, як Бертран, Борель, Нерваль, сміливо вихваляли уяву⁸.

Походження французького сюрреалізму доречно описує Важик. Він згадує факт антропологічного перевороту, зневіри в логічному та дискурсивному мисленні як у єдиній формі людського пізнання, бачачи суперечність логічного дискурсу з природними схильностями розуму. Бере голос також теорія Зигмунта Фрейда, до якої майбутні сюрреалісти не залишаються байдужими. Як пише автор «Семафорів»:

«Атмосфера перевороту, нових перспектив, докорінних змін вже була відчутна в майже всіх галузях інтелектуального життя, особливо для добре начитаної молоді, вразливої та

охочої до новаторств, яка всотувала порами шкіри те, що висіло в повітрі. Не потрібно було безпосередньо стикатися з дисциплінами точних наук, щоб передчувати, що відбувається щось, за чим не стоїть «здоровий глузд». [...] Переломи не народжуються з поклоніння перед минулим, особливо безпосереднім. Бажаючи змінити поезію, потрібно було повалити ідола мистецтва, відкинути культ символістів та естетів. Близько 1908 року формування почалося в кількох країнах одночасно. У Франції брало слово покоління поетів, які були переконані, що життя важливіше за мистецтво. Це переконання струмило з віршів Аполлінера, а ще сильніше — з поем Сандрара. Перед початком війни це покоління великих змін із 1912 року виразно сигналізувало про свою присутність; в Італії та Росії тривала футуристична пора, у Німеччині відзначалася група експресіоністів, в Англії розквітав імажизм, який сторонився континентальних перипетій. Футуризм із його іконоборством оминув Францію, але був тут дехто інший, хто зневажав святощі, хто робив це значно раніше і з більшим переконанням — геніальний спудей з «Королем Убю», Альфред Жаррі, який залишився спудеєм до кінця життя. Його обожнював Аполлінер, а потім сюрреалісти»⁹.

Варто також згадати «дві суперечливі перехресні хвилі», що їх описав Важик і з якими сюрреалісти повинні були зустрітися одразу ж після війни. Перша з них, її ще раніше розпочав Аполлінер, яка вихваляла багатство життя, бачачи в ньому повну суперечностей, непослідовності та несподіванок стихію, серед яких існує людина. Друга хвиля, позбавлена поетичної репрезентації, це «чорна хвиля», хвиля гніву й гіркоти, що принесла з собою війну. Ця хвиля «театральної, безнадійної зайвини всього», що почасти звучала вже в Альфреда Жаррі, Лотреамона, Клоделя. Як стверджує Важик, сюрреалізм виник саме на перетині цих двох хвиль, зміщуючи їх із «самостійно породженою зворотною хвилею смаку, зі зверненням до рококо 1900 і неоромантичних вподобань»¹⁰. У дослідженнях про походження сюрреалізму Генрик Дубовік описує його як «ефектний колаж», ефект вмілого поєднання вже доступних елементів, з яких автор «Сюрреалістичного маніфесту» створив нову єдність¹¹. Андре Бретон, накручуючи сюрреалістичну машину, проголошував:

«Уява, яка раніше не знала кордонів, тепер стає приреченою на охорону прав доволно визначеної практичності; проте вона виявляється нездатною виконувати цю попередню роль довший час і взагалі біля двадцятого року життя полишає людину на поталу її сумної долі. [...] Непоступлива манія, яка провадить невідоме до відомого, до чогось, що впорядковане, заколисує мізки. Аналіз бере верх над почуттями. [...] Під шкаралупою цивілізації, під удаваним прогресом вдалося вигнати з розуму все, на що можна помилково чи справедливо навішати ярлик забобону, химери; вдалося піддати анафемі всі пошуки правди, що не відповідають прийнятій нормі»¹².

Сюрреалісти натомість стають в обороні уяви, домагаючись її звільнення, вшанування та знесення кордонів, в які були спроби уяву замкнути. Тому Бретон визнає: «Дорога уяво, найбільше в тобі люблю те, чого ти не вибачаєш». А далі в тексті маніфесту він стверджує:

«Лише уява розповідає мені про те, що може бути, а цього досить, щоби згладити жорстоку заборону; досить також, щоби я поклався на уяву без страху помилки [...]. Видається, що уява поверне собі свої права. Якщо в глибинах нашого розуму приховуються дивні сили, здатні до помноження на поверхні чи до ведення з ними переможної битви, то особливо варто її впіймати, передовсім упіймати, щоб потім, якщо зможемо, підкорити її контролю нашого розуму»¹³.

Висловлювання на кшталт «Маніфесту сюрреалізму» та наступні програмні тексти¹⁴ — це характерні елементи сюрреалістичного руху. Спираючись на такі теорії та естетичні дослідження, дехто робив спробу реанімувати уяву в рамках чину під криптонімом «сюррелізм», який визначив сам Бретон у відомій дефініції: «Чистий психічний автоматизм, який повинен слугувати вираженню чи в слові, чи в письмі, або ж в інший спосіб дійсного функціювання думки. Запис думки, вільний від будь-якого контролю розуму поза всіма естетичними чи моральними поглядами»¹⁵.

Реалізація сюрреалістичних постулатів подарувала твори таких авторів, як Луї Арагон, Джін Арп, Антоні Арто, Робер Деснос, Поль Елюар, Мішель Лері, Бенжамен Пере, Філіп Супо, Трістан Тцара, Рене Шар, Еме Сезар, Жозе Дельтель чи Жульєн Грак. У вірші Арпа читаємо:

Вік живе від волосини до волосини
у повітрі осиротілому
живе як яйце
з якого виходить плід
на лінію протягнуту між двома крилами
повітря має роки крил
плоди народжуються з крил
і листя крил кривавлять
на пасмах повітря¹⁶.

Наводячи інші реалізації сюрреалістичної поетики, можна згадати хоча б «Де виробляють олівці» Елюара:

Остання ластівка
Плете луб'янець
Щоб світло втримати
Остання ластівка малює
Це спорожніле око
Із долоні села
Вечір дзьобає зерна
Сну звірини
Добраніч кажу я подумки
І кличу тишу
Безмовно на ім'я¹⁷.

Ці приклади доводять, що мовою уяви передовсім суть образи, ці одинокі, вирвані з цілого, наче кадри з фільму, чи такі, що вкладаються у видіння — оповіді, в яких фабула відходить на другий план (чи зовсім нівелюється) і залишається нічим не затьмарена задума окремих метафор. Як зазначає Важик, у видіннях сюрреалістів світ сповнений випадковістю і в такій іпостасі відразливий, проте водночас можна в ньому знайти прекрасну таємницю, сховану в полотні щоденності. Методичний оніризм, оперування абсурдом і надання автономності поетичним образам — це характерні для сюрреалістів стратегії. Це саме сюрреалістичний образ, і в поезії, і в прозі, був основою їхньої поетики — сусідство змістово далеких речень, зближення та зіставлення віддалених від себе речей, відкидання арістотелівського постулату доречності метафори¹⁸.

Польські сюрреалісти

Дубовік, роздумуючи над особливостями французького сюрреалізму, стверджує, що в початковій фазі його розвитку можна говорити про мистецьке угруповання. Своє твердження він ґрунтує на умовах, які сформулював Януш Славінський:

«безпосередній суспільний контакт між учасниками, який має більше чи менше зовнішнє організаційне вираження, спільнота самостійних літературних практик, у тому також єдиний базис, засоби та спорідненість у їх реалізації, згода (і незгода) щодо певних традицій, взаємний вплив учасників і відчуття взаємозалежності»¹⁹.

Автор праці «Надреалізм у польській сучасній літературі», ще раз спираючись на висновки Славінського, стверджує, що згадане мистецьке угруповання розпалось та перетворилося на школу, в чому нас переконує «існування певних стилістичних, композиційних чи тематичних стандартів, що надають рівномірного забарвлення літературним стосункам»²⁰. Йдеться про поетику неточних зіставлень, оніризм, початкову безформність конкретних образів, взаємного проникнення реальної дійсності та дійсності сну, фантазії, еротизму. Це основа для окреслення суттєвої надреалістичної передумови.

На користь такої інтерпретації польського надреалізму говорить також саме значення цього поняття, яке, як зауважує Дубовік, може сприйматися у вузькому та ширшому значенні. Вузьке значення стосується, очевидно, поетичного угруповання, яке функціонувало в міжвоєнний період у Франції. Із ширшим значенням пов'язана хоча би праця «Століття сюрреалізму» Воллеса Фоулі²¹, де термін «над-реалізм»

«має інше значення, може навіть відвічне значення, і контекст його значно ширший за групу Андре Бретона, що здатний стати поряд із такими термінами, як класицизм, романтизм, тим паче, що сюрреалісти завжди цікавилися віднайденням у ближчому чи дальшому минулому підтвердження своїх постулатів і практик»²².

Одним із рушіїв французького сюрреалізму була потреба «прискореного курсу романтизму». У Польщі ситуація була цілковито іншою, про що згадує Барановська, кажучи про польський «варіант» сюрреалізму:

«У Польщі поети, які творили з думкою про принципи, близькі до основних тенденцій сюрреалізму, повинні були визначити своє місце відносно їхніх попередників. Відтак передовсім не могли проголосити себе «заступниками романтиків», якими вважалися сюрреалісти, оскільки наш «візійний романтизм» був настільки сильним, що потрібно було скоріш із ним боротися, як це робив, для прикладу, Ясенський²³, а не повторювати його у ХХ столітті. [...] Схоже як і сюрреалісти, польські поети «уяви» передовсім повинні були визначити своє місце щодо традиції символізму. Вони не могли уникнути не стільки переходу до панування над фактом нової ситуації в мистецтві, позбавленого однорідної, цілісної системи, скільки зведення особистих рахунків із тим старим, символічним світом, що своєю чергою незмінно пов'язане з його знищенням. Іншими словами, польський авангард набираючи значення в мистецькому житті, повинен був перемогти вкрай відчутну присутність Молодої Польщі²⁴. Дадаїстична недоречність та примітивізм, які представляли Ват²⁵, Стерн²⁶, Ясенський, були безсумнівно реакцією на молодопольську традицію. Поети не лише виступали з новими програмами, але втрачали можливості, сказати б, голосливо зрікатися попередників. Можна сказати, що вони вчинили тотальну

бійню поетик у чергових агресивних пародіях, більше чи менше впізнаваних пастишах молодопольського стилю і постулатах, що були діаметрально протилежними молодопольським»²⁷.

Значення Вата, Стерна, Ясенського, чи також Чижевського²⁸ для формування польського варіанта сюрреальної уяви безсумнівне. Авторка «Сюрреальної уяви та поезії» наголошує на тому, що видання «Association internationale pour l'étude de Dada et du Surréalisme» під назвою «Cahiers dada et surréalisme» присвятило другий том своєї серії 1968 року темі «Un dadaïsme polonais?». У цьому випуску опинилися твори згаданої вище четвірки авторів. Як коментує цей факт Барановська: «Незалежно від відповіді на питання в назві згаданого тому, вже сама можливість його постановки здається суттєвою для характеру уяви цих поетів»²⁹. Польський сюрреалізм у рамках поетики образу приймав оніризм, чорний гумор, свободу асоціацій, сміливі метафори, еліптичність мови, вільний вірш, поєднання абстракції та предметності, несподівані пуанти, еротизм, типографічні експерименти, гротескну деформацію, проте інші риси надреалістичної поетики, які часто з'являлися принаймні у французькому сюрреалізмі, такі як концепція вірша-предмета, колаж, були у польському варіанті менш популярними.

Із числа згаданих поетів особливо двоє виділяються категорією уяви, яку можна назвати терміном «сюрреалістична». Першим із них є Александер Ват, а його твором, який багаторазово аналізували з точки зору надреалістичних тропів, очевидно є поема 1919 року «Я з одного боку і Я з другого боку моєї мопсозалізної грубки». Сам Ват, згадуючи в «Темному світілі» свою роботу над поемою, посилається на Бретона і творчі методики, які той постулював. Він пише:

«„Грубку” я писав у чотирьох чи п'ятьох трансах, у січні 1919 року, з гарячкою 39°-40°. Потім у зимові ночі, біля залізної грубки, коли повертався з ексцентричних богемних мандрівок. Вводив себе у стан трансу, щоб «визволити своїх відьом». [...] Кілька років перед Андре Бретоном, але під тим самим фройдівським впливом, я дійшов до écriture automatique, я називав його самозаписом, автозаміткою. Малозрозумілі зошити я заніс [...] у друкарню „Wszeczas”, жодного разу не прочитавши того, що в стані вимкненого логічного контролю, в «Dämmerungszustand», я написав. Я пішов далі, ніж Бретон: я хотів дати шанс випадкові, не зробив поправок [...]»³⁰.

Другий поет, творчість якого розглядають з погляду сюрреалістичної уяви, це Анатоль Стерн. У «Німфах» (сміливий зміст яких спричинив

конфіскацію всіх п'ятисот примірників одноденки «Безсмертний том футуризм»³¹, що її видали Стерн і Ват у середині березня 1921 року) можна спостерегти тих самих «демонів», які привели до появи «Грубки». Алогічність, змішання різних часів і просторів, які рецензент закваліфікував як футуристичні риси, наближають метод Стерна до сюрреалістичної поетики. «Німфи» Стерна порушують модерністичну логіку так само, як порушили цензорське відчуття пристойності. Вони відзначаються богохульним дисонансом поміж освоєним у всілякі способи мотивом німф і брутальним змістом вірша, написаного до того ж футуристичним письмом і викінченого непристойними та нелогічними «вигуками». Про співавтора маніфесту польського футуризму «Ніж у животі. Одноденка футуристів»³² Дубовік пише, що

«в його юнацьких віршах, які очевидно нагадують сонні марення, з'являються голі сполохані жінки (напр., „Німфи”, „Край”), тоді як сам ліричний персонаж перетворюється або на молодого слона („Мій любовний чин”), чи бика („Бик”), а навіть може «сильно товкти п'ятами» та вознестися угору („Аварія”). Спосіб образотворення у цих творах також відповідний рецептові Лотреамона: сонце може стікати кров'ю із ножа, запханого „під ребра” чи „у живіт” („Поєдинок на пляжі”, „Сонце в животі”), у серці натомість можуть розквітати «столисті троянди» („Шлюб”), а гіпопотам виконує функцію їздового коня („Лицар у капелюсі”)³³.

Марта Цивінська нагадує у своїй праці про місце в галереї поетів уяви також і для Юзефа Чеховича³⁴. Цивінська згадує дебютну збірку «Камінь» 1927 року, зауважуючи, що вона приховує в собі космічну уяву автора, вразливість до символіки світла й кольорів, відірваний від реальності, наче із дитячих казок, збагачений присутністю фантастичних істот, чоловічків, маріонеток і дітей світ люблінських сіл та містечок, світ оксиморонних емоцій: страху й відчуття безпеки³⁵. Шукаючи сліди сюрреалістичної уяви, авторка «Мануфактури снів» вказує передовсім на такі твори з книжки «Камінь»: «Швидкісний початок», «У селі», «Пісня зі сльозами» та надзвичайно візійний вірш «Учотирьох», який описує наче «космічне видіння, що водночас є проєкцією збільшеного автопортрета Чеховича, як і його сюрреалістичного збірного варіанта — портрета віддзеркалень чотирьох поетів».

Свою чергою Генрик Дубовік не забуває про іншого творця, якого без застережень можна назвати єдиним з найцікавіших «поетів» серед

прозаїків³⁶. Мова вочевидь про Бруно Шульца³⁷. Усе ж світом «Цинамонових крамниць» і «Санаторію під клепсидрою» є поетика сну, оніризм, який демаскує ірраціоналізм, що ховається десь під шкірою реальності. Дубовік нагадує, що Шульц у відкритому листі до Станіслава Ігнатія Віткевича³⁸ писав: «[мистецтво. — М. Ю.] — це зонд, запущений в безіменне. Митець є апаратом, який реєструє процеси в глибині, де твориться цінність»³⁹. Ці слова Шульца натомість можуть наводити на думку про подібність до «Маніфесту» Бретона. У творах Шульца з'являється надреальний світ, а в ньому дійсність змішується з сонними мареннями. Загадкові перетворення, злітання в повітрі, роздвоєння особистості та інші схожі явища з'являються в нього дуже часто. Кожен предмет може виявитися чимось іншим, час і простір є чимось відносним. Мотиви, які трапляються в дотогочасній літературі досить рідко, в «Цинамонових крамницях» і «Санаторії під Клепсидрою» починають відігравати домінуючу роль. Старі міфи повторюються в нових декораціях і в нових версіях. Звичайні предмети та явища укладаються в цілковито нову картину, фантастичну й дивну водночас.

Ян Бженковський⁴⁰

Виняткове місце в історії осмління уяви посідає Ян Бженковський, який не лише зізнавався у зв'язках із сюрреалізмом, але також фактично зіткнувся з сюрреалістичним угрупованням. Збірка «На катоді» (1928), опублікована після захисту докторської дисертації та швидкого виїзду Бженковського до «сюрреалістичної столиці світу» — Парижа, увиразнює поетичну метаморфозу творця та заперечення ідеї Пайпера⁴¹. Ліричне «я» стає виразно одиничним, а метафорика вступного твору — «Квітучих знаків запитання» — обіцяє інтерференцію понять і явищ, сну і яви. Складність достоту сюрреалістичної метафорики, яка прямує до взаємного зближення явищ та понять подекуди екстремально далеких і нездатних на співіснування в реальності, прирікає консервативного реципієнта на новий виклик: сприймання поетичного твору також і в категоріях глибинної психології. «Флірт із самим дияволом сюрреалізму» помітний не лише в поезії Бженковського, а також у його теоретичних текстах, в яких він спробував збудувати власну концепцію уяви. Один

із найістотніших текстів Бженковського, який без вагань можна назвати програмним, це написана 1938 року «Звільнена уява». «Тема, по-мистецьки опрацьована, вихолощена із антипоетичних елементів, може бути лише поетичним змістом. Не може бути — суттю поезії»⁴² — стверджує вже у вступі свого нарису автор «Інтегральної поезії», щоб потім задуматися над поняттям уяви. Бженковський пише:

«Суттєвим елементом поезії є не форма, не гарні метафори чи речення, а образи „in statu nascendi”, сама кузня образів чи метафор: уява. Поет — це той, хто володіє поетичною фантазією, хто може потім перенести її в слова. Без поетичної уяви не може бути мови про правдиву поезію, хоча добрий метафорний ремісник зможе без неї дати досить добрі псевдопоетичні продукти. [...] Уява відтак є головною стихією та водночас суттю поезії. Можна навіть сказати: є самою поезією. Образи (а не метафори) є лише елементами уяви. Проте вони повинні бути поєднані спільним зв'язком, впливати з одного джерела, бути чимось інтегрально поетичним, бути непередбачуваним продуктом уяви. Поетичний акт звільняє тільки вже існуючі елементи фантазії. Кажучи прагматично: поезія є просто звільненою уявою»⁴³.

Бженковський у своїх роздумах віддаляється від поетичних образів, які належать до форми, чим заперечує Пайпера як «типового поета фрагментарної уяви», метафори якого для автора «Звільненої уяви» є «лише елементами форми, а не уяви». Автор «Пульсу» ставить далі питання про визначення поетичної уяви, приймаючи, що:

«поетична уява є здатністю творення образів, уявлень чи понять [...], що поєднують у собі елементи, взяті з зовнішньої реальності з суто поетичними елементами. Бачимо відтак, що поетична уява повинна бути виходом поза фотографічний, наївний реалізм, але вона не може також бути суто ідеалістичним продуктом підвішеного в порожнечі вербалізму. Вона повинна бути метареальною; тому поезію, збудовану на визнанні цієї першочергової ролі уяви, я називаю терміном „метареалізм”»⁴⁴.

Цим самим Ян Бженковський творить власне бачення поезії, спираючись на поняття метареалізму, що протиставлений надреалізму:

«Метареалізм — на противагу надреалізму — спирається на організовану уяву. Вона повинна бути не лише інтегрально поетичною, але також володіти й іншими рисами: агресивність і хижацтво. Тому уява — активна й нова; конвенційна уява не є власне уявою, вона є віддзеркаленням віджилих кліше. Уявлені стани повинні бути творчими, і вже сам цей факт надає їм раптового, неминучого та дослідницького характеру. Фантазія поета — загарбницька, і накидається з непоборною силою. Містить вона в собі елементи боротьби та перемоги. Уява поета є врешті намаганням виходу поза зовнішню реальність, що оточує нас. Вона, проте, єднає в собі елементи, почерпнуті з зовнішнього світу, з нереальними елементами, побутування яких підпорядковане умовам, що існують лише в нас самих. У цьому сенсі вона є проєкцією світу»⁴⁵.

Бженковський натомість виходить поза обмеження сюрреалізму в його французькій версії, свідомий можливостей та обмежень, які несе з собою хоча би постулат «автоматичного письма», прагне до визначення на польському ґрунті нового поняття поезії та уяви, звільнених і від надмірних формальних норм, і від недостатнього контролю потенціалу імагінації. Бженковський був єдиним «програмним» надреалістом у Польщі, який на початку 1930-х у Парижі опублікував свої найкращі надреалістичні вірші польською і французькою мовами. Ян Бженковський сформулював згадану, близьку теорію надреалізму, концепцію метареалізму, характерними елементами якого суть еліпс, оніризм, контрольований процес поєднання абстракції з реальністю. Поет має свободу асоціацій у самостійно створених «програмних» рамках, не віддаючи вірш повністю методів автоматичного письма. Схильність до єднання абстрактних елементів і конкретів, типова для надреалістичної поезії, виявляється частіше у віршах, написаних французькою в 1930-х. Бженковський сміливо намагався поєднати екстремальні поетичні стихії: авангардну дисципліну ліричного висловлювання зі звільненою уявою. Лірична експресія в цьому розумінні не була вибором однієї з цих можливостей, а станом її мінливої рівноваги, конфліктом, в якому обидві сторони мають рацію. Варто згадати, що Бженковський опублікував також теоретичний опис свого розуміння поезії під назвою «Інтегральна поезія» (1933), що є аналізом авангардної поезії та коментарем до власної творчості. Головними термінами, довкола яких творець організував свою модель, були саме згадані вище: еліпс, метареалізм, час. Еліпсу він відводив найголовнішу роль в організації вірша. Еліпс становить квінтесенцію інтегральної поезії, очищує вірш від непоетичних елементів, виразно відділяє вірш від прози. На думку Бженковського, еліптичний стиль наближає вірш до надреалістичного асоціаціонізму, проте вказує на домінуючу роль свідомості. У надреалізмі Бженковський підкреслював важливість оніризму як такої сфери, в якій реалізм отримує додаткові виміри та сенси, стаючи метареалізмом. Поетичну уяву, проте, поет повинен контролювати, повинен також єднати елементи, взяті з реальності, з абстрактними елементами, випадковими, що змінюють сенс реальних атрибутів. Залишаючись під впливом відкриттів новітньої фізики та математики в

галузі часу, Бженковський вважав не простір, а час основною категорією, що організовує творчість і свідомість. За Бженковським, світ є буттям, на яке найбільший вплив має час. Поетична уява, яка візьме до уваги процес формування реальності в часі, стане ключем до самої творчості. Бженковський не був надреалістом, який копіював досягнення Елюара та Бретона. Він створив власну поетичну теорію, в якій поєднав постулати конструктивістського аванґарду з постулатами сюрреалізму.

Візія проти рівняння

19 січня 1958 року на шпальтах часопису «Życie Literackie» з'явився черговий помітний голос, який приєднався до дискусії на тему уяви та поезії. Це був голос Єжи Квятковського у його статті «Візія проти рівняння. Нова боротьба романтиків з класиками». Вже на самому початку статті Квятковський починає масовану атаку на тогочасних корифеїв поезії:

«Раціоналістична ортодоксія, інтелектуальна концепція поезії, нетолерантна нормативність, вигнання фантазії та обмеження почуття — це елементи, які з легкістю дозволяють включити до течії класицистичного характеру творчість трьох відомих відомих поетів: Тадеуша Пайпера, Юліяна Пшибось і Тадеуша Ружевича, а також творчість трьох плеяд, які оточують ці прізвища»⁴⁶.

Едвард Бальцежан у «Пригода книжкової людини», пригадуючи «Візію проти рівняння», вказує на поділ, що його накреслив Квятковський:

«У маніфесті Квятковського окреслено поділ поезії не на два, а на три сектори: рай, пекло та чистилище. Пеклом виявилася поетика аванґардизму. Аванґардизм було названо новим псевдокласицизмом. Його корифеї та прислужники — це Пшибось і Карпович, деморалізовані передвоєнними теоріями Пайпера. Рай візіонерів чи романтиків наших днів призначено по суті лише для Гарасимовича. Можливо, також і для Тадеуша Новака та Станіслава Грохов'яка⁴⁷. [...] У чистилищі опинилися — названі класиками, а отже цікавіші за аванґардистів, але менш цікаві за породистих візіонерів — Тадеуш Ружевич і Збігнев Герберт»⁴⁸.

Квятковський намагається відібрати примат уяви навіть в автора «Звільненої уяви», пишучи, що

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте,
будь ласка, повну версію книги.

ridmi
ТВІЙ УЛЮБЛЕНИЙ КНИЖКОВИЙ

КУПИТИ