

ПАСІОНАРНІСТЬ ПИСЬМЕННОЇ ПОСТАТІ У ТОТАЛІТАРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ: ДОСВІД СТАНІСЛАВА ДИГАТА

Марія Остапович. Пасіонарність письменницької постаті у тоталітарному суспільстві: досвід Станіслава Дигата.

Проаналізовано діяльність польського письменника, фейлетоніста, режисера, актора ХХ ст. Станіслава Дигата як постаті пасіонарної. Розглянуто проблему функціонування маски-кетмана за умов тоталітаризму.

Ключові слова: Станіслав Дигат, пасіонарність, історія, маска, тоталітаризм.

Марія Остапович. Пасіонарність письменницької постаті у тоталітарному суспільстві: досвід Станіслава Дигата.

Проанализирована деятельность польского писателя, фельетониста, режиссера, актера ХХ ст. Станислава Дигата как фигуры пассионарной. Рассмотрена проблема функционирования маски-кетмана в условиях тоталитаризма.

Ключевые слова: Станислав Дигат, пассионарность, история, маска, тоталитаризм.

Maria Ostapovych. Passionarity of authors individuality in the totalitarian society: experience of Stanislaw Dygat.

The activity of XX century Polish writer, topical satirist, director and actor Stanislaw Dygat as one of a passionate person has been analyzed. The problem of ketman-mask functioning under conditions of totalitarianism has been contemplated.

Key words: Stanislaw Dygat, passionarity, totalitarianism, history, mask.

У ХХ ст. відбулося чимало історично та культурно значимих подій, які радикально змінили світогляд людини. Власне, чи не найбільш значимим поворотом в світоглядному плані видається розрив між пріоритетами покоління ХІХ та ХХ століть. Продовженням політичної кризи стає установлення тоталітарного режиму на території більшої частини світу в тій чи іншій формі. Польща не стала винятком: з одного боку, їй довелося пережити „відмирання” старої генерації еліти з її потребою переважно діяти відповідно до норм старого етикету, а з іншого – встановлення режиму, що їх заперечував, нав'язуючи не лише політичні, але й нові естетичні погляди. ХХ століття повоєнної доби, включення Польщі до соціалістичного табору стало для поляків черговою національною драмою, у цьому контексті поява постаті такого письменника, як Станіслав Дигат (1914–1978), сприймається як найбільш презентативна. Він належав до родини, яка входила до кола найбільш ушлявлених у Польщі. Внук повстанця (повстання 1863 року спрямовувалося проти наростаючого тиску Російської імперії), син відомого архітектора А. Дигата, родич композитора Вітольда Лютославського (через сестру Дануту), Станіслав Дигат як письменник відтворив найбільш складні проблеми свого часу.

Архітектор та філософ за освітою, він став знаковою постаттю для польської культури саме у якості літератора, хоча випробував себе ще в акторській роботі та режисурі [14]. С. Дигат зазнав справжньої духовної ситуації маргінала: його самовизначенню та творчій реалізації в рамках польської культури в очах суспільства перешкоджало французьке громадянство, успадковане від дідуся-француза. Саме через цю обставину С. Дигат опинився в числі інтернованих на береги Боденського озера, де зіштовхнувся із проблемою, яка наклала значний відбиток на долю: чи може не поляк тужити за батьківщиною-Польщею? Чи можливий щирий патріотизм, ностальгія?

За словами С. Бойм, ностальгія несе в собі спробу подолати необоротність історії і є засобом перетворення історичного часу на міфологічний [2]. Міфологізація польськості, ностальгія за нею в суспільстві набула таких вимог, що нащадок оборонців Варшави втрачав право називатися поляком. Під впливом цієї ситуації митець формулює свій життєвий імператив як потребу відсутності масок. Така ідея, з одного боку, видається відповідною добі свого часу, головною ознакою якого, за Юргеном Габермасом, постає розвиток індивіда і соціуму в перспективі самосвідомості, самодетермінації і самореалізації [3]. З іншого боку, як підкреслює Й. Рюзен, змінюються підходи до розуміння історії, „тепер вже йдеться про мовну форму історичної нарації, про „конструювання” змістовних і значущих історій із реліктів минулого та про спогади й пам'ять як культурні рушії сучасної практики життя. Тепер вже йдеться про уявлення, а не про знання, про особливе

тлумачення, а не про об'єктивні факти, про метафори й наративні стратегії, а не про поняття й теорії, про репрезентації, а не про інтерпретації, про орієнтирний потенціал (використання для сучасних потреб), а не про об'єктивність, про фікцію, а не про досвід, про засоби, а не про змісти" [8, с. 10]. Такий підхід не влаштовує мислителя Дигата, бо наслідки фікцій, що накладаються на фікції, йому добре відомі: Польща свого часу не змогла відповідати на виклики часу, а тому й на якийсь час зникла з карти Європи як самостійна країна; що не сприяло утвердженню особистості, закладаючи натомість підвалини до формування нового типу людини – Homo sovieticus.

Бунт С. Дигата проти системи мав так зв. пасіонарну природу (виокремлення Л. Гумільова), адже йшлося про жертвовність, вміння йти до ілюзорної мети, постійне внутрішнє наднапруження [4]. Безумовно, громадянська позиція письменника мала свої історично значимі результати: митець став одним із тих, хто підписав так званий „лист 34-ох" (1964), де йшлося про незгоду провідних діячів польської культури із фактичною забороною на друк ряду книг та газет ніби через „лімітування паперу", про неможливість вести вільну дискусію, утиски цензури [14]. Реакція на лист до прем'єр-міністра була полярною: діячі світової культури з-поза меж Польщі висловили підтримку колег, натомість в самій Польщі з'явився альтернативний документ – лист, який підписали вже 600 митців, що засудили претензії своїх колег.

Ситуація аж ніяк не змусила С. Дигата змінити свої погляди, чи припинити опір польської інтелігенції. У 1975 р. з'являється Меморіал 101, де інтелігенція висловлює протест проти внесення змін до Конституції. Активна політична позиція С. Дигата та його творчість не раз наражалися на гостру критику, яка іноді переходила межі дискусії, що суттєво підривало здоров'я митця (наслідком був інфаркт). Звинувачення, які висувалися проти письменника, вказували на глибоке нерозуміння його творчості. Так, В.Хорєв, роблячи огляд польської літератури воєнного періоду, зауважує, що „тексти Дигата, як і ряд інших творів польських письменників, були зараховані критикою до „інтелігентської літератури" з пасивним, споглядальним ставленням до життя довоєнної інтелігенції" [12, с. 126]. Власне, найточніше уявлення про те, як у тоталітарному суспільстві могло відбуватися становлення особистості, дають самі тексти Станіслава Дигата та його фільми.

Чи не головною проблемою, на яку звернув увагу митець, стало подрібнене розуміння світу. Моральна й матеріальна девальвація цінностей батьків, вихованих на геть інших моральних ідеалах, спричинила у дітей відчуття „бездомності", проблему ототожнення себе із якимось конкретним простором, із визначеною позицією в житті. Герої С.Дигата, як і він сам, є особистостями пасіонарними, які передовсім мають вирватися за рамки родини, тоді як „історії, які оповідають про екзистенціально вічні речі, пов'язані з буттям народу, ототоженні з поняттям дому, в якому ти живеш, і сімейною історією" [5, с. 113]. На думку Т. Гундорової, „родова пам'ять <...> розпадається на ряд локальних пам'ятей, утворюючи діалогічно складну й різнобічну картину паралельних, зворотних та альтернативних історій" [5, с. 115], що справедливо для „історій", в яких блукає і сам Станіслав Дигат, і його герої. Щоправда, кожен учасник історії мусить мати свою приватну роль-повідь, своєрідну маску (т.зв. кетман), що дозволить втиснутись в буденний світ.

Одним із найяскравіших прикладів створення історії-маски є оповідання письменника „Рожевий зошит", що входило до однойменної збірки (1958): за столом звичайної міщанської родини відбуваються справжні комунікативні драми. Розповідається про сім'ю, що очікує на свою недільну гостю, стареньку тітку, що добряче всім набридла: „*Мати – дебела сива жінка з постійно розчарованим обличчям. Старший син – Еміль, що мав у родині славу дотепника. Молодший – Кароль, мав спортивну статуру. Донька Франя, що мала не одного коханця, дядечко Філіп, який ніколи не відповідав на запитання конкретно*"(6, с. 369). Родина, лузаючи горіхи, говорить про речі несуттєві, навіть дріб'язкові. Тітка, від якої хочуть сховатися, щоб уникнути її товариства, стає головним предметом для насмішок. Не захищають навіть зачинені вікна, адже тітка „влетить через комин" (жарт Емілія вкотре підтвердив його статус дотепника).

В родині не має своєї визначеної ролі лише маленький хлопчик Манусь, який бавиться шматками паперу (нібито ловить метеликів сачком). Іншою, значно цікавішою забавкою для хлопчика є рожевий зошит, в якому він „переписує" все те, що говорять його родичі, на власний штиб: „*Несподівано щось зашуміло вгорі. Хвилина тиші – і зверху в камін посипалась штуркатурка. Після цього щось сильно грюкнуло, щось летіло, сопіло та охкало. Вогонь в каміні погас. Це тітка Сабіна, втративши усіяку надію зайти через двері, залетіла через комин. (...) От біда, - зашипили всі приглушеним хором*"(6, с. 370). Комічні випадки, вписані у рожевий зошит,

роблять Мануся єдиним чесним учасником цієї ігрової партії. Решта героїв брешуть вже у форматі локуції (термін О.Яшенкової), тобто творіння множинних смислів висловленого [13]. Приміром, дивна реакція на тітчині слова довгоочікуваного прощання: „Ну що ви, тітонько, - запротестували раптом всі. – Ми дуже любимо ваші недільні гостини. – Говорячи це, вони не дивилися одне одному в очі” (6, с. 373). Під впливом своїх вражень Мануся прогнозує страхотливо-комічну смерть тітки: „Схопили те, що було під рукою. Тарілочки, блюдця, шкаралупа горіха, ножі для фруктів. Всі накинулися на тітку. Через хвилину все кипіло. Стогони. Крики. Удари. Нарешті всі відійшли. На місці, де сиділа тітка, лежала купка останків. (...) Вони зібрали останки, кинули їх до каміну, розвели полум'я. Останки піднялись у повітря і вилетіли через димар. – Пішла так, як і прийшла, - промовив Еміль” (6, с. 374).

Письменник іронізує над подібним способом життя у множинних стандартах, адже справжній тітці вдалося вийти від родичів не тільки цілком живою та неушкодженою, але й відчуту „опіку” близьких, бо „всі вийшли за нею в коридор. Один подавав пальто, інший – капелюшка, третій вже відчиняв двері” (6, с. 374). Хоч в даному випадку символічна смерть значно важливіша за реальну, адже те, що тітонька помирає у фантазії героя, а насправді залишається живою-здоровою, перетворює її на оболонку, симулякр, кетман щирої любові родичів.

Мануся постає спостережливим героєм, що не просто здатен побачити щось, а й осмислює побачене, дає йому оцінку. Показовою є реакція на його запис, коли хлопця схопили на гарячому: брати взяли зошита й прочитали написане про них оповідання. Розв'язка оповідання демонструє нам ще один комунікативний казус: все прочитане було сприйнято не як критика, відверта насмішка над поведінкою, масками родичів, а як свідчення Манусевої справжньої іпостасі. Загублені у власних масках, герої намагаються відшукати їх на обличчях всіх довколишніх: „Цинізм? – підхопила матір. – Цинізм Мануся? Зараз, зраз.. Мануся і цинічні рефлексії. У Мануся цинічні рефлексії, - вигукнула вона так радісно, що навіть її завжди розчароване обличчя набуло іншого виразу. – Нарешті Мануся висловився!” (6, с. 374).

Тут маємо справу із самоусвідомленням, яке намагається знайти підтвердження вже зробленим висновкам про себе, а не поглянути на проблему під іншим кутом – у суголоссі з тезою П. Рікера щодо інтерпретації тексту, яка „досягає найвищої точки у самоінтерпретації суб'єкта, що з цього часу розуміє себе краще, розуміє себе по-іншому чи просто починає розуміти себе. Ця кульмінація розуміння тексту в саморозумінні є особливістю різновиду рефлексивної філософії” [10, с. 317]. У даному разі С. Дигат постає пасіонарною особистістю як руйнівник звичних оцінних знаків окресленої ситуації.

Дане оповідання, написане у 1938 р., саме напередодні наступної війни, демонструє проблеми ідентифікації особистості у суспільстві, що вже пережило чергову екзистенційну кризу – попередню війну. Неможливість існувати в межах певного історичного дискурсу, потреба витравити пам'ять про біль та помилки все ще не були перетравлені свідомістю. У суспільстві „непам'яті” зайвими опиняються всі ті, хто має історичне чуття, а, отже, може пізнати своє справжнє обличчя, а не шукати зручні маски в карнавалі культури.

Пасіонарність С. Дигата варто порівняти з типологічно близькою постаттю інтелектуала і правозахисника Чеслава Мілоша, автора означеної парадигми маска-кетман (первісно – маска, яку надягали під час проведення певних релігійних обрядів), який із гордістю писав про свою окремішність, адже йому вдавалося відчутися себе багатшим, за своїх студентів, „котрі, з усіма своїми перевагами, були позбавлені історичного чуття, тобто були абсолютно аісторичні. <...> пам'ять є чимось амбівалентним, і все залежить від того, до яких її складових ми апелюємо, шукаючи відповіді на запитання: хто ми?” [9, с. 114]. Як показав досвід згаданої статті, ідентифікація себе відбувається не за фактом співвіднесеності із об'єктивною реальністю, а із тим, що є зручним в даній ситуації для реципієнта. Невипадковим співпадінням постає апеляція С. Дигата як і Ч. Мілоша до явища „кетмана”, вона містить у собі як історичний план, так і ментальний.

Наприкінці 50-их рр. польська інтелігенція мала шанс заявити про свої погляди на повен голос через паризьку „Культуру”, що її курував Єжи Гедройць. у 1958 році. Здавалось би, що перевидавати оповідання, які свого часу не знайшли належного поцінування, річ доволі безглузда чи й марнослава. Проте саме в цей час Саме завдяки Є.Гедройцю письменник, викладач, інтелектуал, майбутній володар Нобелівської премії Чеслав Мілош зміг написати та надрукувати „Поневолений розум”(1958) – знаменно, що того ж року з'явилася і збірка С. Дигата „Рожевий зошит”. Не

чистокровний поляк (як і Дигат), Ч. Мілош став стороннім спостерігачем польського літературного, культурного та ментального процесів. Ряд його спостережень та оцінок сколихнув свідомість як поляків, так і європейців загалом: хоча мова велася переважно про співпрацю чотирьох відомих митців із владним режимом, про мізерність естетичної цінності їхніх надбань, автор водночас аналізував саме явище ангажованої культури, що спричинилося до появи маски-кетмана.

Прагнення Станіслава Дигата залишитись гравцем без маски переводить його у пасіонарний стан, відповідно формуються й образи його героїв – з розряду не просто тих, які не претендують на героїзм, винятковість, але й як вічних „лузерів” (за трактуванням Т. Гундорової), тобто не як „невдах, як того можна очікувати. Це свідомо вибрана позиція аутсайдера і нон-конформіста, спосіб відвоювання внутрішньої свободи від офіційного соціуму. (...) лузер – проміжна ідентичність” [5, с. 190]. Відвертим лузером, приміром, є герой оповідання „Далека мандрівка”, який відчайдушно вдає, що роль батька, чоловіка, робітника із низькою зарплатнею – це його справжні іпостасі, інших й бути не може. Але постійне втручання суспільства у приватне життя персонажа, неможливість усамітнитися роблять із нього невротика, який живе примарною думкою про свободу: „Діти знову почали битися. У вазу влучив кубик, і вона розбилася. Вода монотонно капала зі столу на підлогу. Маріан відклав газету і подумав: „Добре, що це існує ніч. І я господар своїх снів. Ніхто не має права втручатися в них” (6, с. 399). Очікуваний порятунок від симулякрів повсякденності не з’являється вночі, адже Маріан, навіть лежачи у ліжку, мусить терпіти та вдавати: „А вночі дружина дорікала Маріанові. Плакала, а оскільки він мовчав, лежачи горілиць, заклавши руки за голову і тільки зрідка сопучи, то вона зі злості вкусила його за носа” (6, с. 399). Врешті кетманство стає нестерпним для героя. Позбутися від вічного тягаря – річ немислима, бо й поговорити про це нема із ким, адже всі імітують щасливу маску, нібито й не знають, що брешуть самі собі. Правдива розмова спричинила б глибоку кризу з невідомими наслідками: не імітуючи життя, власники масок мусили б або загинути, або шукати іншу маску.

Станіслав Дигат відверто іронізує над своїм героєм. Він дозволяє герою визволитися лише за умови, що Маріан знайде собі нову маску. Той спершу й сам не противиться цій ідеї. Щоб втекти від всього того, що нищить Я, Маріанові необхідно змінити територію: він просить у друга ключі від квартири на час, поки той буде у відрядженні. Маріана, добропорядного сім’янина, починають підозрювати у подружній зраді. Парадокс в тому, що чоловіка це цілком влаштовує, адже головне те, що він отримає на якийсь час омріяне. Тут він погоджується на кетман „розпусника“. Наступним кетманом для Маріана стає супергеройство, мало не всемогутність, адже він – це „директор Джон Браун з Алабами”, який просить „замовити два квитки на літак до Рима на завтра. Якщо про мене буде запитувати синьйора Джина Лолобриджа, перекажіть, що я прошу її підійнятися до мене, нагору. Більше мене ні для кого нема” (6, с. 400). Така нахабна телефонна розмова із порт’є приносить Маріану справжнє задоволення, від якого він не може відмовитися вже за хвилину. Тож здійснює другий дзвінок все тому ж порт’є: „Це директор Джек Браун з Алабами. Прошу принести вечерю на двох мені в номер. Віскі, шампанське, омарів, ікру...”. Гра у важливу людину продовжується, коли в руках на якийсь час опиняється свіжа газета. Отже, можна посидіти і почитати про події, які нібито залежать від твоїх рішень, про те, що не могло би відбутися, якщо цей світ втратив би твоє Я.

Імітація не могла тривати надто довго. Маріан ще не втратив свого справжнього обличчя, йому й досі вдається пам’ятати про Я. Саме тому він „повільно підвієся, підійшов до вікна. Над будинками стелились рожеві сутінки. Чорні лінії дротів та антен перерізали небо. Вулицею прогулювались дівчата в різнокольорових спідницях... Він сховав обличчя в долоні, ліктями оперся на скло і розплакався” (6, с. 400). Добровільне „лузерство” не принесло бажаного звільнення Маріанові, проте із подібним образом С. Дигат експериментує у своїй прозі й далі, зокрема у відомому романі „Прощання” (1948).

По суті, це автобіографічний роман, який зображує пошуки сенсу буття молодим аристократом Павелом, страшенно втомленим заняттями, що мали стати фундаментом його життя: прийоми, навчання, робота чиновника, абсурдні розмови. Людина модерну, а отже, така, що прагне до самовизначення, Павел бунтує проти показової стабільності світу: хлопець вибиває стільця з-під гості, яка вважає, що її доля цілком прогнозована, як і доля країни: „Тут Льоля вирішила показати, як вона зранку падає на сидіння своєї автівки, і приготувалася до різкого падіння в крісло. Цієї ж миті я схопив стільця і зі словами „Не завжди падаєш туди, куди сподівався” відсунув його” (7, с. 24).

Протестний принцип, по суті, сформував модерну Європу, яка в основу власної культури поклала подолання всіх кордонів, тому пасіонарність письменника можна вважати презентативною для цілої доби. Відповідно, дія його героїв постає аналогічним чинником буття й не може бути зупиненою. Пасіонарність зручно пояснюється словами Зигмунда Баумана: „Ми вимушено продовжуємо долати нові й нові межі, хоча не хотіли б сплачувати ціну за ці прориви. Ставши способом існування в добу модерності, переступання обернулося на власну ціль, більше не потребуючи жодних виправдань або вибачень” [1, с. 206–207]. Перешкода перетворюється на виклик, який необхідно подолати, а потім просто забути про нього.

Павел долає також і виклики модерного світу: перебування в Парижі, веселі вечірки та філософські розмови доводять героєві, що форма бунту, який він обрав, не є цілком адекватною ситуації – один із товаришів не витримує абсурдності такого буття і зводить рахунки із життям. В однойменному фільмі, що був знятий за романом С. Дигата, мандрівка до Парижа не відбулася, проте автор залишив перед собою і Павлом промовисте, символічне для поляків запитання – „Quo vadis?”. В момент, коли старий світ остаточно зруйновано, коли під Варшавою починають свій рух на Захід радянські танки, Павел курить цигарку, дивиться на історію, що змінюється просто на очах, але не робить ніяких прогнозів. Фінал залишається відкритим, зрозуміло лише те, що новий світ із його зміненими формами вдавання так само не дозволить героєві перейти зі стану перманентної пасіонарності до якогось іншого.

Питання, що порушив у своїй прозі, фільмах та драмі Станіслав Дигат, й досі залишаються актуальними для польської культури та й світової загалом, адже, як стверджує польська дослідниця творчості С. Дигата Марта Дудковська, сучасні постановки за текстами Дигата, перевидання його книг знову і знову ставлять перед поляками запитання щодо принципів побудови суспільства: чи потрібна пам'ять про минуле, щоб будувати майбутнє, чи справи мертвих мають залишатися справами мертвих? Чи варто знімати маски із національних міфів? Якою є ідентичність поляків? [14]. Станіслав Дигат залишає більшість із озвучених ним питань відкритими, адже його життя не зазнало реальних історичних перспектив зміни. Єдиною відповіддю, яку знаходимо в текстах та біографії митця, є потреба боротьби з несвободою, що перетворює людину на манекена із безліччю облич.

Література

1. Бауман З. У пошуках центру, що тримає/З. Бауман // Глобальні модерності / За редакції М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона; Пер. з англ. Т. Цимбала. – К. : Ніка-Центр, 2008. – С. 201–220.
2. Бойм Светлана. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова/ Светлана Бойм // Новое литературное обозрение, 1999, № 39. Режим дотупу: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym-pr.html>
3. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну/ Пер. з нім. В. М. Купліна / Юрген Габермас. – К. : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
4. Гумельов Л. Чтобы свеча не погасла: Диалог. / Л. Гумельов, А. Панченко. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 128 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.
6. Дыгат С. Прошание. Диснейленд. Рассказы / С. Дыгат. – Москва : Прогресс, 1971. – 446 с.
7. Дыгат С. Прощание. Путешествие / Станислав Дыгат/Пер. с польского А. Граната. – Кишинев: Катра Молдовеняскэ, 1981. – 427 с.
8. Йорн Рюзен. Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен. / Переклав з нім. Володимир Кам'янець. – Львів : Літопис, 2010. – 358 с.
9. Мілош Ч. Велике князівство літератури. Вибрані есеї / Ч. Мілош. – К.: Дух і літера, 2010. – 439 с.
10. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій / П. Рікер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002. – С. 288–304.
11. Селіванова О. Концептуальний аналіз: проблеми та принципи // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія „Лінгвістика”. – Вип. 4. – Херсон, 2006. – С. 194–197.
12. Хорэв В. Польская проза в поисках правды о Второй мировой войне/В. Хорэв // Итоги литературного развития в ХХ веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. – С. 119–148.
13. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посібник/ О. В. Яшенкова. – К.: ВЦ „Академія”, 2010. – 312 с.
14. Марта Дудковська. Біографія. Сім подій. Режим доступу: <http://www.dygat.pl/biografia/siedem-zdarzen/>