

ANNA WROŃSKA

ПРОСТІР МІСТА В ПОЕЗІЇ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Унікальний світ поезії Богдана-Ігоря Антонича, побудований з уламків українських і взагалі світових міфологічних уявлень, немов майстерний вітраж, уміщений у незвичайному Храмі Природи що його змалював поетичним словом талановитий „весни розспіваної князь”. Невипадково Антонич звертається до міфічного дитинства як усього людства, так і власного дитинства, що проминуло в лемківському селі, серед людей, які жили не поряд з природою, але *в ній*, всередині всіх природніх процесів, глибоко злиті в одне ціле з навколишнім світом: „Pograżenie się na nowo w swoim własnym archaizmie pozwala w sposób okrężny zanurzyć się w archaizmie ludzkości i ta «regresja» jest z kolei drogą, którą krocząc możemy siebie odkrywać, przewidywać, przepowiadać”¹. Пошуки натхнення в природі, взаємообмін між поезією і природою є у випадку Антонича нерозривним, плідним і незаперечним.

Антонич вибудовує свій поетичний космос за принципом гармонії: співіснування людини і природи, душі і тіла, структурована світобудова – все це має за завдання вмістити людське життя в існування Всесвіту. Особливе місце в цьому поетичному космосі займає місто.

Урбаністична тематика домінує у зрілій поезії Антонича – виданій вже посмертно збірці *Ротації* (1938), однак почуття відрази до міського простору і його мешканців видно набагато раніше – в кількох віршах зі збірки *Привітання життя* (1931), у *Трьох перстнях* (1934) і *Книзі Лева*

Mgr ANNA WROŃSKA – adres do korespondencji: awron@poczta.onet.pl

¹ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 16.

(1936). Для поета, хлопця з тихого лемківського села, місто стає міфічною „країною зла”. Причини цього можуть бути психологічні й філософські, „niechęć może wynikać ze złej adaptacji prowincjusza, dla którego wielkomiejskie życie jest czymś przeciwnym naturze”². Похмурий Відень, куди малий Богдан втікав з батьками від війни, гімназійні роки в містечку Сяноку, студії у Львові – це реальні міста, в яких проживав поет і в яких тужив за рідною Новицею, безпечною країною дитинства. У більш філософському плані урбаністична поезія Антонича – це реакція на „тривоги свого часу, на зростаючі в 30-х роках настрої катастрофізму, породжені відчуттям присмерку культури та появою нової грізної сили – фашизму, (...) але також і відомостями про злочини культу на Україні, жертвами яких стали і львівські друзі поета – брати Крушельницькі та В. Бобинський”³.

Місто – метафора, гіпербола й алегорія світу, а навіть Всесвіту. Простір міста імплікує, включає в себе простір міфу, тобто велику міфічну символіку, архетипи. „The city always speaks, and with many voices. (...) It has been a powerful image in literature since literature began (...)”⁴. У сфері мистецтва та філософських наук місто завжди було потужним джерелом тем і проблем – як „особливий соціо-техно-культурний організм з багатоступневим і складним нашаруванням значень та функцій (...)”⁵. У літературі модернізму картини міста появлялися дуже часто.

Поезія Антонича, котра була охоплена ненавистю до міщанства, вписується у канон світової літератури перших десятиліть ХХ століття. Життя філістерів було яскравим, болючим доказом того, що цивілізація відриває людину від природних, основних вартостей, впрягає її в шалений біг за багатством і звільнює від моральних обов’язків. Письменників „niepokoiła fala rezygnacji i nihilizmu, idąca przez całą Europę i osiągnająca stan najwyższego spiętrzenia w latach wojny i powojennego zamętu”⁶.

Митець, поет чи прозаїк, коли обирає місто простором свого твору „działa już w sferze przestrzeni znaczącej, (...) wieloznaczącej, skoro sensy

² M. Głowinski, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 163.

³ В. Назарук, *Думаючи про Антонича*, в: *Весни розспіваної князь*, ред. В. Звенигородський, упорядники М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський, Львів, 1989, с. 295.

⁴ P. Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton 1981, p. ix.

⁵ Ю. Андрухович, *Богдан-Георг Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук*, Івано-Франківськ 1996, с. 14.

⁶ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 79.

miasta nie tylko nie są jednoznaczne, ale – przeciwnie – kontrastowo zróżnicowane, pełne nie dających się pogodzić sprzeczności. Miasto może być «niszą ekologiczną», chroniącą człowieka przed różnego typu zagrożeniami, ale też przestrzenią, w której jak w pigułce koncentrują się wszelkiego rodzaju zagrożenia, (...) może być zarówno azylem, jak i upodabniającym się do piekła labiryntem»⁷. Для Антонича сучасне місто, „відмірене циркулем думки”, виявилось цим другим – спотвореним лабіринтом.

У ранньому дитинстві Антонич потрапив з батьками до Відня. Це був початок першої світової війни. Ольга Олійник – наречена поета – згадує розмови, в яких відбилися враження хлопця, розгубленого у великому чужому місті: „Оповідав мені не раз про те, як манджав вулицями Відня, орієнтуючись тільки за кіновими фоторекламами, які дуже докладно пам’ятав. А щоб не потрапити під колеса авт, весь час ішов хідником попід самими мурами»⁸.

Сприймання міста як лабіринту можна зауважити вже у ранніх віршах Антонича (*Мурашник, Дума про плакати*), докладно місто-лабіринт змальоване в останній збірці – виданих посмертно *Ротаціях*.

Місто – світ, ворожий для людини, чужий, таємничий, небезпечний, міфічний профанний простір, пряма опозиція до сакральної території, бо насправді для священності немає тут місця.

Світовою віссю, космічним каналом, який поєднує три зони світової „будівлі”: небо, землю і підземну країну, не є тут святе дерево, а „вузли димів, що в’яжуть небо з міста колом” (*Міста й музи*)⁹. Подібно і самі зони світу втрачають свої первісні прикмети. *Бляшане небо* перестало бути помешканням богів, тому що „міщанський бог” грошей має власне царство – „церкви, цукерні, біржі”. Тому й логічно, що в центрі міста-лабіринту (адже в кожному лабіринті повинен бути центр) не височіє храм, що охороняє святий вогонь, чи райське дерево знання, а заповнена автами площа і полісмен – „капельмайстер кучерявих авт”, який „тримає в білих рукавичках кусень сонця” – палку (*Весна*). Лабіринтні мандрівки міфічних героїв, що приносять метафізичне очищення, нагороду і визнання, в просторі міста-лабіринту втрачають свій сенс. Ніхто з міщан не шукає сакруму, всі охоплені виром грошей, наживи й розпусти, а ліричний герой,

⁷ M. Głowinski, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 162.

⁸ О. Олійник, *Нагробок на могилі щастя*, в: *Весни розспіваної князь*, с. 363.

⁹ Фрагменти віршів Б.-І. Антонича цитую за: Б.-І. Антонич, *Поезії*, Київ 1989.

який відчуває існування „вищого”, пам’ятає ще інший, ліпший, вартісніший світ міфології „закутаного в казку села”, не в силі здолати грішну „бурхливу юрбу”, вирвати „віршем корінь зла” (*Гірка ніч*). Він сам заплутаний в цьому лабіринті, який відбирає йому енергію, викривляє перспективу, ослаблює здатність тверезо мислити: *Спротив розбився безсило об мур* (*Остання ніч*). Всередині лабіринту легко втратити почуття дійсності (мабуть, почасти тому стільки сюрреалістичних віршів у двох останніх збірках поета).

Підземна зона міста-лабіринту, хоч має інфернальні ознаки: „Живуть під містом, (...) в густій і чорній, мов смола, воді, / в страшних пивницях сто” – жодним способом не пов’язана зі сферою міста. Ніхто не замовляє „злого”, що мешкає десь у підземеллях, оскільки пеклом є саме місто, з його темними завулками, вулицями, що „пахнуть гнило”, цвинтарями авт і людською червою. Недійсна „гуртовина” міфологічних істот існує тільки в уяві поета, „наче у казках”. Тут живуть поруч себе „кити, дельфіни і тритони (...) примарні папороті, грифи і затоплені комети й дзвони” (*Сурми останнього дня*).

Лабіринт міста ніколи не постає як нейтральне оточення, він завжди впливає на поведінку тих, котрі в ньому перебувають. Міф лабіринту не зображує „звичайного” простору, він оповідає про простір магічний, пов’язаний з прадавніми ритуалами. В урбаністичних віршах Антонича обряди набувають гротескового, перелицьованого, профанного характеру. Мешканці міста, відрізані від усяких коренів, знецінюють традицію й життєвий досвід минулих поколінь, „мудрість від старості трухляву викидають з дому, / мов барахло, що непотрібне вже нікому” (*Гімн перед світанням*). З трьох часових порядків акцентують тільки один – сьогодення. Майбутнє передбачають лиш поети-пророки, яких філістери зневажливо відштовхують у своєму бігу за грішми.

Ритуальний очисний танець і розваги як тимчасове повернення до хаосу змінюються в гротескную клоунату, яскраве блазнювання: „за муrom джаз і танці лампіонів, / балет балончиків, хор барв, мов хор гобоїв” (*Ротації*). Граються не люди, а лампіони, балончики, гобої. Ці мертві предмети не можуть відчути й зрозуміти глибинного сенсу танцю-ритуалу, і в цьому вони є відповідниками бездушних міщан, які не шукають тут містичного екстазу. Як циркове мистецтво змальований образ ритуалу ворожіння, який у народних обрядах має велику цінність, відбувається на найважливіших етапах людського життя (народження, одруження, далека подорож),

у зв'язку з господарськими працями, святами. На міській вулиці „людська доля в дзьобу кривім папуги колишеться шматком дешевого паперу” (*Міста й музи*). Щастя можна купити, немов цукерки чи хустку. Купити можна і кохання. В просторі лабіринту немає інтимності: „Мужчини в сивих пальтах із кишень виймають зорі / і платять їх паннам за п'ять хвилин кохання” (*Назавжди*).

Викривлений образ меси постає у вірші *Балада про вулку*. Спрофанована святиня – це корчма „із зорями й дзвінками, / де лупії і сажотруси / співають гімн над склянками”. П'яниці, „нічного промислу любимці”, створюють відразливий хор, яким диригує „крива ядуха пані смутку”. Релігійні цінності – це вже „забутий спів, подертий в кільця”. На вівтарі стоїть горілка, її сповідаються злочинці, до неї моляться „горлорізи”, коли „знічев'я заплачуть”, або підпиті еретики, що „колишуться (...) біля кульгавої ліхтарні”.

Лабіринт – це простір небезпечний, який зневолює, принижує людину, це, безперечно, простір смерті. В Антоничевому місті її царством є ніч. Коли камінний лабіринт сповиває мряка, коли на нічному небі висить „мертвий місяць”, виповзає „чорний щур – смерть” (*Остання ніч*). У темних завулках причаєні „лупії” чекають на свої жертви. Тяжка атмосфера страху всеприсутня, мов „афіші жаху”. Немає порятунку в цій небезпеці – „рятунку кличе ніч намарне” (*Балада про вулку*). Можна лиш сховатися на мить в „недійсний” світ сну, як шафа, „що в півсні припишкла з ляку марить”. Коханці, які повинні тішитися життям і влаштовувати весілля, заподіюють собі смерть, влаштовують свій похорон. Самогубці „тісно сплетені востаннє, в неситих скорчах болю й насолоди в'ються” (*Балада про блакитну смерть*). Вони спалюються, злучені назавжди не святим обрядом, а божевільною смертю, що химерно пригадує власне одруження: „Похилений над ними синій янгол газу / вінчає їх вогнем блакитним, наче миртом”. Це смерть всеосяжна, цілковита, мабуть, тільки в ній людина може знайти визволення з пастки лабіринту. Як пише Г. Башляр: „Miłość, śmierć i ogień są zespolone w jednej chwili. Unicestwiają się w sercu płomieni, efemeryczność udziela nam lekcji wieczności. Śmierć totalna, nie pozostawiająca śladu, jest gwarancją, że przenikamy w całości w inny świat. Trzeba wszystko utracić, żeby wszystko zdobyć”¹⁰.

¹⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975, s. 35.

Черговий образ, що представляє спотворене святе місце, – це картина цвинтаря у вірші *Мертві авта*. Тут не потрапимо до сакральної частини території, де спочивають покійні предки, огиду збудить у нас химерний „цвинтар машин”, де „сплять (...) завмерлі авта”. Люди-шакали профанують місце, яке в найдавніших суспільствах було посвяченим простором табу: „...мертві тулуби у синяві ночей стають за грішні лежа / бездомних любовців кривляк і шлюх”. Грішники, що „крам своїх жадоб, і спраг, і нужд, мов на базарі, розкладають” – це зогиджена картина святкового споживання їжі на могилах померлих членів спільноти.

Людина всередині лабіринту в особливий спосіб усвідомлює час і простір. Часові й просторові плани накладаються один на другий. „Miasto emituje każdym swoim elementem swoisty szum informacyjny, co sprawia, że rzeczywistość jest zatomizowana, pokawałkowana. Brak jej stałego punktu obserwacji, nie można ustalić też stałej perspektywy czasowej, (...) ucieczka w przeszłość jest niemożliwa, bo terażniejszość bez przerwy daje o sobie znać. (...) Czas płynie wedle (...) rytmu: zastyga, pędzi jak oszalały albo przybiera formę pętli”¹¹. Дійсно, в Антоничевому місті-лабіринті не існує лінарне відчуття часу, темпоральні відносини, плинність і хаотичність часу постійно переплітаються.

Жаркий, духотный день приносить вуличний гамір, швидку зміну подій, нагромадження смислових імпульсів. Неперевершений образ „швидкоплинного” міста у вірші *Дума про плакати* поет змальовує завдяки нагромадженню в коротких рядках багатьох дієслів, анафор і рефрену: „Ми плакати, плакати, плакати”. Своєрідна хаотична вулична юрба – це стихія, яскрава, як плакати. „І в день і вніч ми все одні, / У день і вніч ми все різні, / Міняємося, / Минаємося, / Кидаємося, / В безвістя / Серед міста. / (...) / А над нами небо плине, / А над нами бетон лине, / А між небом і бетоном / Одним стоном, одним стоном / (...) / Водограєм, / Буйним граєм, / (...) / Мозайкою осявасм, / Ми в вуличний чар закляті”.

Вечір зупиняє гін часу, „наче ртуть спливає в жили холод” (*Пізня година*). Коли „з наказу ночі стануть веретена”, завмирають ткальні і життя в місті, яке „під віялом нічної тиші / поволі стигне і холоне” (*Літній вечір*). Надходить сон, і час поплине тепер не в реальному, а в онеіричному

¹¹ E. Paczowska, *Dziecko i tajemnica miasta*, w: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 1998, s. 155.

просторі, де взагалі втрапить всяку структуру, всі причиново-наслідкові принципи. Підсвідомість – це також лабіринт.

У просторі міста-лабіринту домінує хаос, безладдя, дуже згущене розміщення будинків, до яких ведуть „круті і темні сходи”. Місто оточене тісно мурами, які обмежують внутрішній простір, які постійно потрапляють в поле зору: „завжди холодний, байдужий злий мур”, „греблі жовтих мурів”, „сонце (...) на мурів скіснім луку”, „смуги (...) на сірих мурах”, „тінь розлягається по мурах”. Місто „долонями червоних мурів” схопило ліричного героя в кам’яну пастку, засідку, яка збуджує клаустрофобний переляк. Архітектурний лабіринт – символ приземлення духовних вартостей людини¹². „Примарні кам’яниці і коші подвір’їв, / мов нетрі мороку, вузькі і мокрі сходи, / провалля ночі, що його ніхто не зміряв, / і смуток темних брам, і цвілі млосний подих” (*Балада про блакитну смерть*) – це досконалий опис міського лабіринту, в якому заблудила сучасна людина. Вона мандрує безпомічно, „усюди блукаючи в нестями”, „безвість” її „манить нездійсненим раєм”, і все-таки вона не в силі знайти своє нове я. Кам’яні споруди пригнічують її своєю величчю і німотою: „На землі каміння, а на небі зорі, / і одні, і другі є однаково тяжкі” (*Кам’яні строфи*). Поет накреслює монументальну, гіперболізовану архітектуру: „Стоповерхові кам’яниці сплять, немов потомлені звірята” (*Сурми останнього дня*); „Підводяться силуети тяжких, прирослих до землі, кам’яностопих тюрем” (*Апокаліпсис*). Геометрична плутанина будинків виринає, мов з картин кубістів: „Червоні куби мурів, кола жовтих площ, квадрати скверів. / (...) / На брилі брила, коло в колі, вікна понад вікна й двері” (*Монументальний краєвид*). Навіть тіні на стінах „в’яжуть круглі петлі” (*Ніч*). Лабіринт оповиває людину, як гігантське павутиння, і полонить її, немов найтяжча в’язниця. Образ в’язниці – архетип усякого замкнутого простору – часто появляється в урбаністичній поезії Антонича: „Лопочуть верблі по казармах / (...) / весна тріпочеться, мов птах, / у клітці сірих коридорів / (...) / Стоїть казарма чорним кубом” (*Вербель*), „бунтарям у тюрмах волю дзвонить дощ” (*Площа янголів*). Міський лабіринт в уяві поета перетворюється у велике муравлисько, де сплетені вулиці-коридори, заповнені натовпом людей-мурашок, які безупинно трудяться, „суть мошечок”, ведуть життя „засушене, немов консерви” (*Мурашник*). *Муравлисько міста (Концерт з Меркурія)* – метафора, що примушує читача змінити перспективу, подивитися

¹² Див.: W. K o p a l i Ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 184.

на місто, як на химерний макрокосм посеред численних мікрокосмів природи.

Поет пророкує йому загибель, знищення, що може прийти так несподівано, як випадкове розбуження мурашника людиною: „Подумай мимохіть, як чобітьми / є легко розчавити цілий світ”.

Місто з двома обличчями – денною „маскою” та нічною, сомнамбулічною „фізіономією” – намальоване, як це сам поет підказував, способом, що нагадує „якийсь надреалістичний натуралізм”¹³, тобто складний, в основному сюрреалістичний, прийом поетичного образотворення.

Образи денного й нічного міста в урбаністичній поезії Антонича викликають ряд основних опозицій: ясне / темне; неспання / сон; реальне/ ірреальне; конкретне / уявне; раціональне / емоційне; свідоме / підсвідоме. Перші члени опозицій пов’язані з картинами денного міста, де „терези купців, цигани, щоденний гамір”. У ранній, сповненій „рослинного біологізму” творчості Антонича день, ясність, блиск сонця мали позитивне значення. Однак в просторі міста ясність поет сприймає негативно: „без сьйва навіть сонце сіре”. Він з відразою ставиться до всіх проявів міської екзистенції. Характер поетичного образотворення мінливий – більш натуралістичний у сфері дня, сюрреалістичний – вночі.

Другі члени опозиційних рядів – це сфера ночі, сну. Це „підсвідомість” міста-психіки, тому що поет у своєрідний спосіб психологізує місто, яке може служити артистично-символічним відповідником юнгівської Самості, що в ній інтегруються свідоме з несвідомим, раціональне з ірраціональним¹⁴. Дійсно, Антоничеве місто має не тільки прикмети людського тіла, але і психіки. В цьому поет близький до сюрреалістів, які сприймають місто „jako istotę żywą, podobną przy tym do człowieka, posiadającą swe ciało i ducha, swoją stronę dzienną, świadomą, przy tym przedmiotową, wytworzoną sztucznie, i nocną, nieświadomą stronę natury”¹⁵.

„Свідоме” Антоничеве місто – відповідник *Я* та *над-Я* у фрейдистській моделі побудови людської психіки. *Я* контролює адаптацію людини до оточення, свідому діяльність, міжлюдські контакти. *Над-Я* – це замітник сумління, зовнішніх законів, правил, норм та покарань, які забезпечують

¹³ Б.-І. Антонич, *Як розуміти поезію*, „Сучасність” 1992, № 9, с. 78.

¹⁴ Див.: M. Pió g, *Psyche i Symbol. Teoria symbolu Carla Gustawa Junga na tle ujęć porównawczych rzeczywistości symbolicznej*, Kraków 1999, s. 76.

¹⁵ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 136-137.

моральні та релігійні почуття. Денне місто постає як сцена „раціонального” життя натовпу міщан. Антонич вразливим оком митця бачить аморальність, лукавість цієї юрби, без жодних евфемізмів змальовує жахаючу панораму міста. Він з іронією накреслює „мальовані квітчасто кубла чесних сімей” та їхній „стандарт кохання” – „канарка, (...) цуцик (...) труна любові – ліжко, кислий хміль, подагра” (*Ранок у місті*). Це люди з обмеженим світоглядом, їхнє життя заплутане в лабіринті наживи і корисливості: „Кохуються і їдять, жадібно, заздро й товсто, / і парафінову олію ллють в зужиті шлунки”. „Сім’ї чесні і на дітей багаті” постійно нехтують духовні вартості та „дивну чудність найменших справ”. Містичний, „вищий”, трансцендентний вимір життя пригнічений „камінністю” сердець і простору: „І в цифри ловим струм натхнення / (...) в правди стислі й вперті, / хоч непомильна лиш одна екстази мудрість”. Цю останню „раціональна” міська екзистенція відштовхує у простір ночі і сну, немов у *Id* – ірраціональну, первісну інстацію людської психіки, у нетрі мороку підсвідомого.

Простір Антоничевого міста – сюрреалістично візуальний. Нічний простір міста виступає тлом для надреалістичних картин. Сюрреалістичний образ (образ – це головний елемент сюрреалістичної мови), закорінений у царстві бога Онеїроса, найлегше передати в поезії. На думку Юнга, первісний досвід, міфічні уявлення, які містяться в структурах підсвідомого, – це основне джерело поезії й мистецтва в цілому. Отже, структура поетичного образу має структуру нічного марення: незвичайність образних сполук, злами ліній, уламки речей, нові зв’язки між речами та явищами.

Сюрреалістичні мотиви прийшли до поезії Антонича між іншим з малярства – з картин Джорджіо де Кіріко. Антонич створює „монументальний краєвид”, в якому простір розростається безмежно по горизонталі й вертикалі: „На брилі брила, коло в колі, / вікна попід вікна й двері, / (...) / Басейни – мов дзеркала нерухомі”. Кіріко малював незвичкі картини пустих площ (*Меланхолія вулиці*), що існують в прозорому просторі, розподіленому на діагональні перспективи, з ірраціональними тінями десь між поверхнею та глибиною образу. Антоничеві „порожні площі в мряці золотистій” створюють гігантську камінну пустиню: „Господар міста – лев, що спить під арсеналом, / підводиться поволі, йде в пустиню площ” (*Площа янголів*). Кіріко – творець „метафізичного малярства” – провадив глядача у дивовижний, магічний, надреальний світ скульптурних конструкцій, де величезні статуї нагадували не людину, а механічні маріо-

нетки (*Великий метафізик*)¹⁶. Антонич також заповнює простір маєстатичними скульптурами, але вони в нього не мають вигляду абстрактних маріонеток – це оживлені статуї, які прикрашають реальне місто. В оніричному просторі міста вони мандрують вулицями, мов у дивовижному поході: „Герої сходять з п’єдесталів, (...) і леви з прапорів рядами йдуть маєстатично містом, / і їде мармуровий вождь на кучерявому коні” (*Монументальний краєвид*). У міському парку „пасуться мармурові коні, / камінні янголи (...) металеві в сурми дмуть”. Реальний краєвид міста розчиняється уві сні. „Zatem świat sennych wizji i dziennych spostrzeżeń, podświadomych motywacji i świadomych realizacji, (...) – stanowi dla surrealisty system naczyń połączonych, w którym nie sposób odgraniczyć tego co należy do jednej od tego co należy do drugiej sfery zjawisk”¹⁷. Поет не впевнений, де накреслити межі між двома світами: „Відрізнити сам не можеш, / що тут привид, а що ява / чи це марево, чи може дійсність наче сон, лукава. / (...) / це архітектура мрії” (*Ніч на площі Юра*). Башляр пише, що „u progu metafizyki nosy wszystko staje się pytaniem”¹⁸. Але це не обмежує творця, це дозволяє йому охопити уявою непізнані досі сфери існування: „Де є дійсності грань, де уяви є світ, non est certum” (*Ідилія*).

Сигналом, який сповіщає появу сну, тобто перехід в ірреальну зону, є тиша і холод після заходу сонця: „[місто] під віялом нічної тиші / поволі стигне і холодне” (*Літній вечір*); „...кіш подвір’я – царство сміття, / де квіти й звуки згодом згинуть” (*Подвійний концерт*); „І темне місячне ядро з твердої шкаралуці / вилюскують долоні тиші” (*Дно тиші*); „...все принишло, стихло, охолело” (*Пізня година*). І хоч цей сигнал може здаватися зовсім звичайним, він таким не є, оскільки Антонич майстерно використовує сильний контраст між шумливим, гарячковим денним життям і мертвотою камінного простору. Оця хвилина, коли ніч прикриває, „як віко скриню (...), муравлисько міста”, сприймається майже як зловісний подих смерті, поринання в хаос Апокаліпсису, кінця світу. Сон завершує добовий „мікроцикл”, приносить „позірну смерть”: „...наче ртуть спливає в жили холод” (*Пізня година*), „...завмерлі ткальні сповиває сивий дим” (*Площа янголів*). На нічному небі колишеться „незнане місячне ядро”, тобто „сонце мертвих”, сонце підсвідомості – „місяць – цар червоний

¹⁶ A. Krause, *Historia malarstwa*, Köln 2000.

¹⁷ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 48.

¹⁸ Bachelard, dz. cyt., s. 388.

чорної країни півсну” (*Пісня про чорні лаври*). Він „відчиняє п’ять брам ночі / над містом чорним та іскристим” (*Елегія про перстень ночі*). Брама символізує стан поміж життям і смертю, стан „позірного життя” – сон.

Картина міста зіткана зі сну, насичена онеїричною символікою. Мак – символ нічного марення, запаморочення, оп’яніння, летаргії – вписаний в сомнамбулічну метафорику: „Так ніч блакитним снігом мис в місті маки меланхолії”, „...і північ зерна маку сипле” (*Гірка ніч*). Після великого потопу відродяться й сни, вони зацвітуть квіттям мандрагори, яку народна традиція вважає магичною, лікувальною, але й небезпечною – вона може принести божевілля, маячіння. Подібно і сон поєднує в собі позитивний елемент очищення й загрозу шаленства, цілковитого розчинення в просторі сну, втрати зв’язків з дійсністю, коми.

Отже, Антонич вибудовує складну метафорику, використовує далекі асоціації і смисловий синкретизм, щоб змалювати ірраціональну атмосферу „з-поза свідомості запони”, багатовимірний характер сновидіння: „Червоні раки ламп повзуть на меблях і стінах / в долинах забуття ростуть гіркі мигдалі сну (...) натхненний спікер накладає / на ночі грамофон холодний місяця кружок” (*Концерт з Меркурія*), „в черепа розбитій мушлі / шумить і плеще аж до рання / хор лупіїв і сажотрусів” (*Балада про вулку*), „вдягнувши на горбаті плечі хутро неба синє, / колишеться шофер в сонній лімузині” (*Назавжди*). Деформований простір міста змальований блакитним, синім кольором, який асоціюється з підсвідомістю (червона барва – це свідомість), нематеріальним світом сну, фантазією: „Блакитним квітом похилившись, / ліхтарня, мов лілея, в’яне” (*Балада про вулку*). Подібний опис нічного міста знаходимо у візях Львова Р. Лубківського: „Голубі вогники спалахують... Примарно-голубувате світло вихоплює з п’тьми розманіжених франтів за столиками дорогих кав’ярень, жебрачку на розі вулиці, бездомних підлітків...”¹⁹. Поет поринає в країну „нічної Психе”, де все втрачає свої реальні обриси.

Антонич вписує місто в центральний процес існування Всесвіту – ритмічні смерть і відродження, зникнення і повернення – подібно до О. Шпенглера, який у своїй праці *Присмерк Заходу* (1918-1922) ототожнює культуру з життям живого організму – природним циклом росту, дозрівання, занепаду, смерті і потім його відновленням життя в іншій індивідуальній формі. Згідно зі шпенглерівською теорією палінгенезу, Антоничеве

¹⁹ Р. Лубківський, *Місто очима письменника*, Львів 1985, с. 31.

місто відповідник останньої фази життя культури – переходить вже останні етапи циклу існування – занепаду і смерті.

Сьогодні – майже сімдесят років після видання *Ротацій*, у XXI столітті, коли міста розростаються у справді потворні велетні, а життя підлягає набагато інтенсивнішій машинізації – вражає актуальність Антоничевих поетичних роздумів...

PRZESTRZEŃ MIASTA W POEZJI BOGDANA-IGORA ANTONYCZA

Streszczenie

Liryka Bohdana Ihora Antonycza jest ukraińskim wariantem specyficznego neo- lub panmitologizmu w sztuce modernizmu. Urbanistyczna tematyka dominuje w dojrzałej poezji Antonycza – wydanym już po śmierci poety tomiku poezji pt. *Obroty* (1938).

W urbanistycznych wierszach Antonycza pojawia się mit o końcu świata. Miasto jest sceną i głównym podmiotem poetyckiego eachatologizmu. Eschatologiczna wizja końca świata to ostatni etap kosmicznego cyklu istnienia. Miasto jest częścią Wszechświata poddaną ogólnym „rotacjom” czasu i materii.

Dla Antonycza, wychowanego w cichej lemkowskiej wsi, miasto stało się mityczną „kraią złą”, metaforą, hiperbolą, alegorią świata i Wszechświata. Poeta niemal jak biblijny prorok głosi miastu i jego grzesznym mieszkańcom apokaliptyczną katastrofę.

Miasto w poezji Antonycza to świat wrogi człowiekowi. To obca, tajemnicza, niebezpieczna, mityczna przestrzeń *profanum*, przestrzeń labiryntu, w którym króluje śmierć i noc. Wewnątrz owego labiryntu miasta człowiek traci właściwe poczucie czasu i przestrzeni. W architektonicznym chaosie rozgrywa się dramat współczesnego człowieka, bezradnego i zagubionego w kamiennym labiryncie, przygniecionego „wspaniałą” cywilizacją, którą sam stworzył.

Obrazy dziennego i nocnego miasta tworzą wiele opozycji: jasne–ciemne, jawa–sen, realne–irrealne, konkretne–iluzoryczne, racjonalne–emocjonalne, świadome–podświadome. Poeta w szczególnie sposób psychologizuje miasto, które jest tu artystyczno-symbolicznym odpowiednikiem Jaźni. Przestrzeń nocy w mieście poeta zapełnia surrealistycznymi wizjami.

Słowa kluczowe: miasto, labirynt, przestrzeń, sen, noc, śmierć, chaos, cykl, urbanizm.

Ключевые слова: город, лабиринт, пространство, сон, ночь, смерть, хаос, цикл, урбанизм.

Key words: city, labyrinth, space, dream, night, death, chaos, cycle, urbanism.