

РОЗДІЛ 8 ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ

УДК 821.162.1-31.09(092):355.01

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.20.1.24>

ВІЗІЯ ВІЙНИ В ПОВІСТІ ЮЗЕФА ВІТТЛІНА «СІЛЬ ЗЕМЛІ»

VISION OF WAR IN JÓZEF WITTLIN'S STORY "SALT OF THE EARTH"

Маркова М.В.,

orcid.org/0000-0002-3161-5476

кандидат філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри романської філології та компаративістики

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Радченко О.А.,

orcid.org/0000-0003-1313-5396

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри практики німецької мови

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Стаття присвячена аналізу повісті маловідомого в Україні кресового митця Юзефа Віттліна під назвою «Сіль землі». Авторкою розкрито антропологічні й аксіологічні параметри воєнної проблематики твору, а також проінтерпретовано пов'язану з нею символіку, зокрема хронотопні образи залізничної станції, вагона, кадри, бойні, цвинтаря тощо. Доведено, що «Сіль землі» демонструє глибоке розуміння автором механізмів війни: у ній абсолютно відсутні батальні сцени, натомість увага зосереджується на проблемі перетворення самодостатньої людської особистості на елемент, «гвинтик» жорстокої воєнної системи. Установлено, що для досягнення авторської інтенції, яка полягала насамперед у спробі розкрити руйнівну суть війни, Юзеф Віттлін вдається до поєднання двох основних конвенцій – релігійної (юдео-християнської) та міфологічної. Це дає змогу йому переконливо, але досить іронічно змалювати процес знеособлення індивідуума в умовах воєнного часу, втрату ним ідентичності. В основу твору письменник поклав дуже особисті спогади, свій індивідуальний досвід у Першій світовій війні, майстерно трансформувачи їх у морально-етичний дискурс про драматизм існування людини, що опинилася перед обличчям війни. Світоглядно ця людина є носієм власної міфології, частково витвореної самостійно, частково успадкованої від предків, що протиставляється загрозливій міфології війни. Це не міфологія ран, крові чи смерті у фізичному сенсі, а набагато більш жахаюча й могутніша міфологія, оскільки вона вбиває в особистості її тожсамість, робить мертвим знаряддям убивства ближніх. Показано, що світ війни в повісті Юзефа Віттліна – це світ, де загальнолюдські цінності не діють, а єдиною рушійною силою людської поведінки є страх і підпорядкування – у цьому й трагізм аналізованого твору, у цьому ж і його паціфізм.

Ключові слова: війна, міф, повість, символ, хронотоп.

The article is devoted to the analysis of the story entitled "Salt of the Earth", written by Józef Wittlin, who is little-known in Ukraine. It reveals the anthropological and axiological parameters of the story's military issues, as well as interprets the related symbols, including chronotopic images of the railway station, car, casern, slaughterhouse, cemetery, etc. The authoress proves that "Salt of the Earth" demonstrates the writer's deep understanding of the mechanisms of war, as it doesn't include any battle scenes, but rather focuses on the problem of transforming a self-sufficient human personality into an element, a "cog" of a brutal military system. It is established that in order to achieve his intention, which was primarily to reveal the destructive nature of the war, Józef Wittlin resorted to a combination of two basic conventions – religious (Judeo-Christian) and mythological. This allows him to convincingly, but quite ironically depict the process of depersonalization of an individual in wartime, as well as his loss of identity. The story is based on the author's very personal memories, his individual experience in the First World War, which is skillfully transformed into a moral and ethical discourse on the drama of human existence during wartime. In terms of worldview, this man is the bearer of his own mythology, which is partly created independently and partly inherited from ancestors, as opposed to the threatening mythology of war. This is not a mythology of wounds, blood or death in the physical sense, but a much more horrifying and powerful one, as it kills an individual's identity, turns him into a dead weapon of killing others. It is shown that the world of war in Józef Wittlin's story is a world where universal values do not work, and the only driving force of human behavior is fear and subordination. All of this makes up for the tragedy of the analyzed work, as well as its pacifism.

Key words: chronotope, myth, story, symbol, war.

Постановка проблеми й аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Юзефа Віттліна (Józef Wittlin, 1896 – 1976) – одного із найбільш талановитих митців польсько-українського пограниччя – у вітчизняній науці про літературу практично невідома, хоча в польському літературознавстві вивчена доволі ґрунтовно та різнобічно. Серед найбільш авторитетних праць, присвячених різним аспектам його творчості, як-то: особливості композиції та системи образів, часу і простору, поетики і стилістики, можна виділити розвідки Е. Віґандта [1; 2], В. Воцлава [3], В. Ліґези [4], З. Юрієф [5], К. Яковської [6; 7]. Окремі згадки про митця зустрічаємо в працях українського дослідника О. Сухомлинова [8; 9].

Творчий спадок автора вагомий і має, на думку літературознавців, значну мистецьку вартість: це вибірка поезій «Гімни» («Hymny», 1920), прозовий текст мемуарного характеру «Мій Львів» («Mój Lwów», 1946), збірки «Орфей у пеклі ХХ століття» («Orfeusz w piekle XX wieku», 1963) і «Посмертні листи й інші есе» («Pisma pośmiertne i inne eseje»), видана у Варшаві посмертно 1991 року), а також найвідоміший твір – повість «Сіль землі». Одне із центральних місць в ідейно-тематичній парадигмі всіх цих текстів належить темі війни.

У пропонованій розвідці ми маємо на меті розкрити антропологічні та аксіологічні параметри воєнної проблематики у творі «Сіль землі», а також проаналізувати пов'язану з нею символіку.

Виклад основного матеріалу. Повість Ю. Віттліна демонструє глибоке розуміння письменником механізмів війни. У ній, як це не парадоксально для твору на воєнну тематику, абсолютно відсутні батальні сцени, натомість увага зосереджується на драматичній проблемі перетворення самодостатньої людської особистості на елемент, «гвинтик» жорстокої воєнної системи.

Метод Ю. Віттліна, як це характерно для більшості митців кресової літератури, міфотворчий. У центрі твору – неординарний герой Пйотр Невядомський і його оригінальна особиста міфологія, що протистоїть деструктивній міфології війни. Для досягнення авторської інтенції, що полягала насамперед у спробі розкрити руйнівну суть війни, Ю. Віттлін удається до поєднання двох основних конвенцій – релігійної (юдео-християнської) та міфологічної. Це дає змогу йому переконливо, але досить іронічно змалювати процес знеособлення індивідуума в умовах воєнного часу, втрату ним ідентичності.

Знеособленим постає в повісті й сам бог війни. Автор роздумує: «*Bóg wojskowy, przed którego*

obliczem składano tę przysięgę – nie posiadał właściwie żadnego oblicza. Był międzywyznaniowy, nie tak, jak w świecie cywilnym, gdzie jednych ludzi słuchał tylko wówczas, gdy mieli obnażone głowy i klęczeli, a innych znał tylko w kapeluszach i w pozycji stojącej. Cesarzsko-królewski wojenny Bóg nie był ani Jehową, ani Świętą Trójcą, ani Allachem, raczej mógł być bóstwem agnostyków, deistów i Robespierre'a. Rezygnował z atrybucji poszczególnych wyznań, wyrzekął się postaci nadanych mu przez dogmaty i legendy, nie był wrażliwy na kadzidło ani na świecę z wosku»¹ [10, с. 22–34]. Це безжальне й байдуже божество є жорстокою і небезпечною абстракцією, що перебуває на службі добре налагодженої царської системи поневолення людських душ і тіл: «<...> taki Bóg, o którego istnieniu nie wolno wątpić, musiał naprawdę być abstrakcją, bezbarwną jak algebraiczny symbol. W cesarsko i królewskiej wojskowej algebrze – Bóg był tą nieskończoną literą zer, dodanych do najwyższej cyfry, którą jest cesarz»² [10, с. 89].

Військовий бог Ю. Віттліна, як і низка інших символів, міфологем та архетипів повісті, що співвідносяться з релігійним і міфологічним дискурсами, є «богом навпаки», квазі-богом, влада якого спирається на систему антицінностей, брехливість і фальшиву пропаганду. Суть цієї міфології обману й руйнації ілюструє широко використовувана в тексті «Солі землі» імперська символіка, у якій актуалізуються смисли, кардинально відмінні від тих, що домінують у приватній міфології головного героя. Ось, наприклад, як описано у творі епізод його військової присяги: «*Piotr Niewiadomski spuścił wzrok ku ziemi, jak w cerkwi podczas Podniesienia. Nie wątpił bowiem, że gdzieś wysoko, pod sufitem, na najwyższym szczeblu żółtej drabinki siedzi ze stulonymi skrzydłami – Duch Święty. Nie w postaci białej gołębiczy, lecz jako czarny, dwugłowy orzeł»³ [10, с. 90]. Складання присяги передбачає прощання з усім, що формує неповторний індивіду-*

¹ Повість Ю. Віттліна «Сіль землі» не перекладена українською мовою (тут і далі переклад наш – М. М).

² «Воєнний бог, перед яким складалася присяга, не мав жодного обличчя. Був міжрелігійним, не таким, як у цивільному світі, де одних людей слухав лише тоді, коли мали непокриті голови і стояли на колінах, а інших – лише в капелюхах і стоячи. Царсько-королівський воєнний Бог не був ані Єговою, ані Святою Трійцею, ані Аллахом, радше міг бути божеством агностиків, деїстів і Робесп'єра. Відмовлявся від поділу на окремі конфесії, від форми, якої йому надавали догмати й перекази, був нечутливий до ладану й воскових свічок».

³ «<...> такий Бог, існування якого не підлягає сумніву, просто повинен був бути абстракцією, безбарвною, як алгебраїчний символ. В імператорській і королівській військовій алгебрі Бог – це нескінченна кількість нулів, доданих до найвищої цифри, якою є цар».

⁴ «Пйотр Невядомський опустив очі до землі, як у церкві під час Піднесення. Не мав сумніву, що десь високо, під стелею, на найвищому щаблі жовтої драбинки сидить зі складеними крилами Святий Дух. Не в іпостасі білої голубки, а як чорний двоголовий орел».

альний світ особистості, незмінно супроводжує її від народження і становить той часопросторовий континуум, у якому людське життя лише й має значення. Головний герой дуже глибоко переживає своє прощання із цим світом. На гуцульській землі він залишає частину себе, свою унікальність. «*Bardziej od rozłąki z żywymi smuciło go rozstanie z światem rzeczy martwych. Temu światu czuł się bliższy niż ludziom. Sam był tutaj czymś w rodzaju dźwigara stacyjnego. A te szyny, te kamienie, te progi czyż nie nosiły na sobie śladów jego rąk, nie były przesiąknięte jego potem?*»⁴ [10, с. 115]. Пйотр Невядомський покидає рідне село, власний будинок, вірного пса Баса, коханку Магду. Прощання з ними відбувається на залізничній станції, що позначає у творі фатальну межу не лише в топографічному, а й у екзистенціальному та антропологічному сенсах. Саме станція ділить час і простір новоспечених солдатів і їхніх родин на «до і після», «тут і там». Вона також є тим місцем, де поєднуються чуттєвий предметний світ живих і невидимий світ мертвих: «*Śmierć przechadzała się swobodnie <...> po całej stacji Topory – Czernielica i zimnym oddechem dmuchała za kołnierz to temu, to owemu. Peron, przepelniony żywymi ludźmi – zaludniły widziadła*»⁵ [10, с. 144].

У сцені на станції домінує метафорика смерті: з нею пов'язане невизначене майбутнє юнаків і чоловіків, що від'їжджають на війну, нею переповнені їхні почуття й передчуття. Відірвані від рідних місць, насильно вирвані зі звичного універсуму, вони стають рабами долі. Залізниця, на милість якої віддані люди, у яких забрали все найдорожче і найважливіше, стає таким чином союзником війни, союзником самої смерті: «*Czym teraz była kolej? Niewolnikiem wojny, mającym jedno tylko zadanie: dowozić jej ludzki materiał. I zdawało się Piotrowi, że nigdy kolej nie miała cywilnych zadań i nigdy już do nich nie wróci*»⁶ [10, с. 155]. Вона з вражаючою силою втілює трагічну долю людства під час війни, відіграє роль помосту, на якому розігрується нескінченна драма людини, позбавленої будь-якої цінності.

Найбільш яскравим прикладом, що розкриває символіку художнього образу залізниці як

простору «перекреслення» людини, її нівелювання, є ув повісті Ю. Вітліна сцена евакуації Покуття: «*W wagonach towarowych, w których ustawiono ławki, jechał – Izrael. Wiózł z sobą żywe gęsi, poduszki, kołyski, kociołki, worki, skrzynie i mnóstwo rozkrzyczanych dzieci <...> Czyżby na nowo podjęli przerwana przed wiekami wędrówkę? Oto kolej żelazna niesie Izraela przez pustynię, u której krańca czeka go ziemia obiecana. Ziemia ta – z łaski cesarza Franciszka Józefa – leży na Morawach. Tam drewniane baraki przygarną uchodźców z Galicji wyznania mojżeszowego*»⁷ [10, с. 99–101]. Ця вимушена міграція єврейів змальована у творі крізь призму сприйняття головного героя, котрому також довелося зазнати принизливої дороги в тісному просторі залізничного вагона, що ізолює людину від світу, у якому вона могла себе віднайти, де була собою, у якому бачила сенс та опору на добре зрозумілі цінності: «*Ta podróż z każdym kilometrem odrywała go od terenu, na którym jako tako godził się z życiem. Piotr nie rozumiał siebie na innym gruncie niż Topory – Czernielica. Zdaje się, jest to los wszystkich ludzi, którym życie upływa na jednym miejscu. Gdy jakaś siła wyższa wyrwie ich raptownie z macierzystej ziemi, stają się sobie obcy*»⁸ [10, с. 156].

Залізничний вагон, як і станція, створює враження місця, у якому відчуження, алієнація є ординарними явищами, символічно репрезентує своєрідний інфернальний світ, де немає можливості для бунту і спротиву й де особистість перетворюється на «механізм під присягою». Подібне враження справляє й кадр⁹, куди звозять новобранців. Кожен її фрагмент сигналізує про «інакшість». Це повна протилежність світу, з якого був вилучений Пйотр Невядомський. Тут немає будинків – є лише бараки, теж змальовані автором не без елементів символізму: «*Deski, z których wzniesiono te baraki, pachniały jeszcze lasem. Jeszcze w nich nie umarło wewnętrzne życie: tu i ówdzie na heblowanej powierzchni ścian pojawiły się lepkie gruzły żywicy. Wielki upał tych dni nie pozwalał im zakrzepnąć i ściekały na żołnierskie sienniki jak*

⁷ «У товарних вагонах, де було встановлено лавки, їхав Ізраїль. Віз із собою живі гуси, подушки, колиска, котелки, міхи, скрині й безліч галасливих дітей <...> Чи знову поновили перервані століття тому блукання? Ось залізна дорога несе Ізраїль через пустелю, у кінці якої на нього чекає земля обітована. Земля ця – з ласки імператора Франца Йосифа – лежить у Моравії. Там дерев'яні бараки пригортають біженців із Галичини єврейської віри».

⁸ «Та подорож із кожним кілометром відривала його від терену, на якому так-сяк примирився із життям. Пйотр не розумів себе на іншому ґрунті, окрім Топори – Чернеліца. Здається, що це доля всіх людей, життя яких проходить на одному місці. Коли якась вища сила вириває їх раптово з материнської землі, стають чужими самі собі».

⁹ Діалектна назва місця, де солдати проходили вишкіл перед відправкою на фронт. Див., напр., текст відомої стрілецької пісні «Як з Бережан до кадри січовики манджали...» (автор – Р. Купчинський).

wonne lzy»¹⁰ [10, с. 172]. Цей простір відчуження, муштри й підпорядкування відмежований: бараки і весь комплекс кадри віддалені від міста, збудовані на його периферії. Таке віддалення вказує на статус цих будівель: перебуваючи на маргінесі, вони водночас витворюють власний центр, а отже, живуть за своїми законами й керуються власною, оберненою до загальноприйнятої, шкалою цінностей: «*Olbrzymi kompleks zabudowań kadry oddalony był od miasta Andrasfalva o cztery kilometry pięknej, równej, brukowanej szosy. Po obu jej stronach rozpościerały się zaorane pola <...> Kadra stroniła od miasta. Żyła własnym życiem, tworząc osobne miasteczko, odrębny świat – samych mężczyzn. Od świata kobiet i Madziarów odgradzały ją wysokie parkany, kolczasty drut i – mowa...*»¹¹ [10, с. 172–173].

Варто, однак, зазначити, що хоча комплекс і розташований на значній відстані від Андрасфавля, він не є повністю ізольованим: у місцях, де кадра зближується з містом, на цих своєрідних прикордонних територіях панує смерть. «*Niekiedy samo miasto przybliżało się do kadry. Prawie że ocierało się o nią. Przechodziło tuż, tuż pod parkanami i kolczastym drutem. Lecz nie niosło ze sobą życia, tylko – śmierć. Przed świtem, zanim dusze żołnierzy powołane do jawy pobudką trębaczy wracały ze swych nocnych urlopów – ciągnęły tędy stada wołów, cieląt, baranów i świń. Wkrótce potem, gdy cała kadra już była na nogach, rozlegały się w bliskiej odległości potworne, śmiertelne ryki*»¹² [10, с. 174], – неподалік функціонувала бойня. Другим проявом зближення міста і кадри є вже людська смерть, ще більш моторошна – з іншого боку знаходився цвинтар: «*A w godzinach poobiednich, co najmniej raz w tygodniu, sunęły po szosie żałobne orszaki, karawany, poprzedzone katolickim lub kalwińskim duchowieństwem, nieraz nawet muzyką i sztandarami, częściej – zwyczajne, czarne skrzynie na kołach, bez ozdób, bez wieńców i bez duchownej asysty. Tylko krzyż niesiony przez chłopca z odkrytą głową świadczył o tym, iż ubogi mieszkaniec miasta*

¹⁰ «Дошки, з яких було збудовано ці бараки, пахли ще лісом. Ще в них не вмерло внутрішнє життя: тут і там на поверхні гебльованих стін з'являлися липкі вузлики смоли. Сильна спека в ці дні не давала їм змоги затверднути, і вони капали на солдатські матраци, як ароматні сльози».

¹¹ «Величезний комплекс будівель кадри був віддалений від міста Андрасфавль на чотири кілометри гарної, рівної, асфальтованої дороги. По обидва її боки тяглися зорані поля <...> Кадра сторонилася міста. Вона жила власним життям, витворюючи окреме містечко, інший світ – самих чоловіків. Від світу жінок і малярів відгороджували її високі паркани, колючий дрот і мова...».

¹² «Іноді саме місто наближалося до кадри. Майже терлося об неї. Проходило під парканами й колючим дротом. Але не несло із собою життя, лише – смерть. До світанку, ще до того, як солдати, покликані звуком труби, поверталися зі своїх нічних свят, тягнулися туди стада волів, телят, овець і свиней. Незабаром, коли вся кадра вже була на ногах, десь дуже близько роздавалося жахливе смертельне ревіння».

Andrasfalva też posiadał duszę, godną niebieskiej chwały»¹³ [10, с. 174].

Таким чином, кадра, бойня і цвинтар утворюють у повісті свого роду «бермудський трикутник», у якому зникають людські душі й тіла, де смерть є чимось буденним, майже рідним: «*Mogło się wydawać, że ludzie mających iść na śmierć umyślnie zakwaterowano w pobliżu przybytków śmierci, aby w porę mogli się z nią oswoić*»¹⁴ [10, с. 174]. У таких умовах освоєння зі смертю було поступовим і невідворотним. Сприяв тому й особливий час кадри – час, що обезвладнює і механізує людину, у вимірах якого встановлюється інверсований світопорядок – світ навпаки, навиворіт: «*Inny porządek, inny czas panował tutaj, a inny w mieście. Tam syreny fabryczne zwiastowały południe o dwunastej, południe w kadrze robiono o godzinę wcześniej. Noc miejska zapadała zgodnie z porami roku i trwaniem słonecznej jasności, noc wojskowa lekceważyla obroty ciał niebieskich: zimą i latem trąbiono na odwachu retrace o godzinie dziewiątej*»¹⁵ [10, с. 172].

Час, що встановився в кадрі, – місці смерті й субординації, набуває у творі рис циклічності, характерної для міфологічного хронотопу. Знеособлена, уніфікована людина перебуває тут у системі координат уніфікованого часу і простору. Тобто уніфікації підпорядковані й усі вияви життєдіяльності ритуалізованого тіла-механізму: «*Dziewiąta. Żołnierze w całej monarchii kładą się spać o dziewiątej. Z wyjątkiem tych, co stoją na frontach*»¹⁶ [10, с. 207], «*We wszystkich koszarach świata godzina jedenasta pachnie rosółem*»¹⁷ [10, с. 175]. У міфологізованому циклічному часопросторі казарми повністю знищуються відмінності, що формують людську індивідуальність. Тут, у світі тотального знецінення, люди постають лише кілограмами вимуштруваних тіл: «*Rękawy rytmicznie rzucały się w lewo, w prawo, w lewo, w prawo, jakby kosiły jakieś niewidzialne łąki lub samo powietrze*»¹⁸ [10, с. 179].

¹³ «А в пообідні години, щонайменше раз у тиждень, сунули по шосе похоронні процесії, каравани, очолені католицьким або кальвіністським духовенством, іноді навіть із музикою та корогами, але найчастіше – звичайні, чорні скрині на колесах, без оздоб, без вінків і без духовного супроводу. Тільки хрест, що його ніс хлопець із непокритою головою, свідчив про те, що убогий мешканець міста Андрасфавль теж мав душу, гідну небесної слави».

¹⁴ «Могло здатися, що люди, які мусили йти на смерть, свідомо були поселені поблизу святилищ смерті, аби до часу звикнути до неї».

¹⁵ «Інший порядок, інший час панував тут, а інший – у місті. Там сирени фабричні сповіщали про полудень о дванадцятій, обід у кадрі робили на годину раніше. Ніч міська западала відповідно до пір року і тривалості сонячного освітлення, ніч військова легковажила обертанням небесних тіл: і взимку, і влітку трубили на вахті о годині дев'ятій».

¹⁶ «Дев'ятьма. Солдати в усій монархії лягають спати о дев'ятій. За винятком тих, котрі на фронті».

¹⁷ «У всіх казармах світу година одинадцята пахне розсолом».

¹⁸ «Рукави ритмічно кидалися вліво, управо, уліво, управо, ніби косили якісь невидимі луки або ж саме повітря».

Солдатський стрій у повісті Ю. Віттліна змальований «рухомою стіною», підпорядкованою лише наказам і бажанням воєнного бога. Постійний вишкіл та уніфікація, розмірковує автор, роблять із солдата послухного манекена, готового вбивати й помирати: «*Ludzie marszbatalionu do tej pory swobodnie baraszkowali razem z cywilami, korzystając z zawieszenia broni między nimi a strachem. Naraz zaczęli się zrywać, prostować, poprawiać czapki, zapinać guziki, rzucać na ziemię zapalone papierosy. Twarze zmieniały się w martwe larwy, tułowia kostniały, oczy ścinały się w szkło. Jak kukły wyrzucali głowy w lewo, w prawo, w lewo, w prawo. Gwiazdy hipnotyzowały z daleka, a ręce żołnierzy podrywały się ku czapkom i biły w daszki, biły w daszki, biły w daszki. Po upływie przepisanej ilości sekund opadały w dół*»¹⁹ [10, с. 198]. Більше того, на війні солдат навіть не лялька, а лише безлика цифра: «*A podoficerowie bez sztabfeldfebla nie chcieli się facygować. Nawet nie odczytali imiennej listy, tyle tylko, że odebrali od konwoju ogólnikowy raport, po czym zameldowali oficerowi inspekcijnemu: przybył transport złożony z 567 ludzi. Nikt z tych ludzi nie istniał jeszcze dla wojska ani jako osoba, ani jako nazwisko. Dziś byli jedynie cyfrą o 567 żołądkach*»²⁰ [10, с. 177]. Принижена і позбавлена людяності, до того цілісна і часто внутрішньо багата особистість стає на війні мертвим механізмом, керованим непоборною силою – страхом: «*I nagle zrozumieli cywile, że w tej kadrze gospodarzem jest strach. On zarządza całym tym folwarkiem wojny, do niego prowadzi przysięga, uroczyste złożona cesarzowi. Strach, strach zamienia żywych ludzi w sztywne czworoboki, w rytmicznie maszerujące kolumny. Wszystkie te piękne marsze, defilady, powstają z ludzkiego strachu <...> Strach – przed czymś, co jest groźniejsze i potężniejsze od oficerów, od fedfebli, może nawet od samego cesarza i śmierci*»²¹ [10, с. 183]. А логіч-

ним наслідком панування страху над особистістю стає масове сліпе підпорядкування, встановлення непохитного культу субординації: «*Religia Subordynacji nie była ekskluzywna. Przeciwnie: zależało jej na masach, i to – nawróconych przymusowo. Kto nie chciał dać się nawrócić i wtajemniczyć w misteria Subordynacji, ponosił z jej rozkazu śmierć, ale nie słodką, lecz gorzką i haniebną. Kult Subordynacji wymagał licznych praktyk tudzież rytualnych gestów. I nie dziw się, wnuku, prawnuku, któremu opowiadam tę długą opowieść, że w owych czasach dalekich miliony mężczyzn musiały zastygać w bezruchu i kłaniać się obcym ludziom, ponieważ błyszczały na nich gwiazdy*»²² [10, с. 197].

Саме в роздумах про цей культ митець доводить розповідь про процес знеособлення індивідуума на війні, утрати ним усього людського до кульмінаційної точки, виявляючи тим самим свою глибоко гуманістичну позицію.

Висновки. В основу твору «Сіль землі» Ю. Віттлін поклав дуже особисті спогади, свій індивідуальний досвід у Першій світовій війні. Як можемо бачити, вони були майстерно трансформовані письменником у морально-етичний дискурс про драматизм існування людини, що опинилася перед обличчям війни. Світоглядно ця людина є носієм власної міфології, частково витвореної самостійно, частково успадкованої від предків, що протиставляється загрозливій міфології війни. Це не міфологія ран, крові чи смерті у фізичному сенсі, а набагато більш жахаюча й могутніша міфологія, оскільки вона вбиває в особистості її тожсамість, робить мертвим знаряддям убивства ближніх. Маркерами її виступають у творі символічні хронотопні образи залізничної станції, вагона, бойні, цвинтаря тощо.

Світ війни – це світ, де загальнолюдські цінності не діють, а єдиною рушійною силою людської поведінки є страх і підпорядкування: «Війна була спектаклем, що скасовував критерії людського боргу, знищував мірила моралі, норми поведінки» [11, с. 101]. І, на жаль, протистояти цій системі, як показує логіка розвитку сюжету повісті, неможливо. У цьому трагізм аналізованого твору, у цьому ж і його пацифізм, адже, як цілком слушно зазначав В. Лігеца, «Сіль землі» цілком може вважатися «найвидатнішою реалізацією пацифістської ідеї в польській літературі» [4, с. 6].

¹⁹ «Люди марибатальйону досі вільно гуляли із цивільними, користуючись із припинення вогню між ними і страхом. Раптом почали зриватися з місця, випрямлятися, поправляти шапки, заснімати гудзики, кидати на землю запалені цигарки. Обличчя змінювалися на мертві личини, тіла костеніли, очі перетворювалися на скло. Як ляльки, повертали голови вліво, управо, уліво, управо. Зірки гіпнотизували здалеку, а руки солдатів зривалися до шапок і били в дашки, били в дашки, били в дашки. По тому, як минала приписана кількість секунд, падали дотолу».

²⁰ «Унтер-офіцери без штабсфельдфебеля не хотіли морочитися. Навіть не прочитали іменні листи, лише те, що отримали від конвою, загальний рапорт про офіцерську перевірку: прибув транспорт із 567 людей. Ніхто з тих людей не існував ще для війська ні як особа, ні як ім'я. Сьогодні були лише цифрою про 567 шлунків».

²¹ «І раптом зрозуміли цивільні, що в цій кадрі господарем є страх. Він керує цілим тим фільварком війни, до нього приводить присяга, урочисто складена імператорові. Страх, страх перетворення живих людей на жорсткі чотирикутники, колони, що ритмічно марширують. Усі ці гарні марші, дефілювання постають із людського страху <...> Страх – перед чимось, що є грізнішим і потужнішим за офіцерів, за фельдфебелів, навіть за самого імператора і смерть».

²² «Релігія Субординації не була ексклюзивною. Навпаки, залежало їй на масах, і то – на повернутих примусово. Хто не хотів повернутися й утаємничити себе в містерії Субординації, мав померти, але не солодко, а гірко і ганебно. Культ Субординації вимагав особистих практик і ритуальних жестів. І не дивуйте, внуче, правнуче, котрому оповідаю цю довгу розповідь, що в ті далекі часи мільйони чоловіків мусили нерухомо застигати чи кланятися іншим людям, оскільки блищали на них зірки».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Wiegandt E. Sól ziemi Józefa Wittlina. *Lektury polonistyczne* / pod redakcją R. Nycza. Universitas, 1999. S. 217–240.
2. Wiegandt E. Wstęp. *Wittlin J. Sól ziemi*. Wrocław : Ossolineum, 1991. S. V–LXXXV.
3. Woław W. S. W żywiole ironii... O bohaterach Soli ziemi Józefa Wittlina. *Konteksty Kultury*. 2011. T. 7. S. 22–34.
4. Ligęza W. Wyznania moralisty (O poezji Józefa Wittlina). *Wittlin J. Wybór poezji*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1998. 244 s.
5. Yurieff Z. Józef Wittlin. Izabelin : Świat Literacki, 1998. 144 s.
6. Jakowska K. «Sól ziemi» Wittlina a ekspresjonistyczna literatura o wojnie. *Pamiętnik Literacki*. 1972. № 2. S. 51–85.
7. Jakowska K. Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół Soli ziemi. Wrocław : Ossolineum, 1977. 202 s.
8. Сухомлинов О. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття. Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2012. 376 с.
9. Сухомлинов О. Митці польсько-українського пограниччя. Галерея портретів. *Київські полоністичні студії*. 2009. Т. XV. С. 300–315.
10. Wittlin J. Sól ziemi. Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1991. 300 s.
11. Piotrowiak J. W teatrze jednego widza «Przedśpiew» Józefa Wittlina. *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Śląsk : Uniwersytet Śląski, 1993. S. 100–107.