

Специфіка польського постмодернізму
В останньому десятилітті ХХ і на
початку ХХІ століття можна простежити активний
розвиток польської літературної мови. З'являються
несподівані стилістичні перетворення, значно
збільшується в літературі місце польської розмовної мови.

Все це пояснюється зміною в громадській, політичній, економічній сфері, а також в сфері звичаїв як в Польщі, так і на всьому європейському континенті. Усі перелічені фактори стають причиною бурхливого обговорення письменниками подальшої долі літератури, що і стає причиною з'їзду круглого столу – 15 з'їзд Європейського конгресу письменників.

Він відбувся 20 листопада 1996 року в Афінах, де головною темою повістки дня стало – Інтернет і копірайт. Як справедливо зазначали письменники на конгресі, з появою нових можливостей інтернету, письменник стає ще більш незахищеним ніж він був раніше. При чому література може стати неконтрольованим потоком текстового ефіру, адже будь-який користувач може запропонувати свій твір онлайн видавцю і таким чином ми отримуємо неякісний літературний витвір, так званого аматора, і в той же час забираємо можливість розглянути більш вартісні роботи письменників.

Читач може друкувати свої власні тексти потоками, вставляючи в них все, що йому подобається з власної книжкової полиці, спотворюючи як завгодно будь-який чужий текст, вставляючи свій коментар, свої далекі від моральності одкровення. Але найстрашніше в цьому беззаконні те, що в ньому часом матеріально зацікавлені сили, в економічних і політичних відносинах знаходяться далеко попереду допотопного паперово-видавничого істеблїшменту.

Польська література початку ХХІ століття продовжує, в особі більшості своїх представників, освоєння «постмодернізму», масове «відкриття» якого в Польщі відбувалося одночасно з поваленням комунізму. Така думка відомого польського дослідника В. Болецького. Політичні зміни приводили до новацій естетичним і художнім [5].

Нову епоху потрібно було визначити, дати їй ім'я, це ім'я дало їй мистецтво. «Ми живемо в нову епоху – епоху постмодернізму» – ця теза на Заході давно вже затверджений, в Польщі 90-х років сприймається як одкровення. Що ж вміщує в себе поняття «постмодернізму?» Цей термін використовується для позначення всього, що не вкладається в «нормальне» світосприйняття і естетику.

Відомий польський дослідник літератури Р. Нич щодо терміна «постмодернізм» зауважує, що «це визначення нових тенденцій та способів їхнього опису в сучасній культурі, філософії науки, а також у суспільному та політичному житті» [8, 145]. Зміни у свідомості, спричинені новою парадигмою цінностей, знайшли своє втілення в художній практиці. Цілком слушною є думка про те, що постмодернізм виступає не лише як «один із провідних стилів у літературі, але й як певна тенденція в культурі ХХ сторіччя» [3, 3].

Подаючи визначення постмодернізму як філософського та історично-літературного поняття, що сформувалося «на позначення концепції культури постмодерну, культурної ситуації, яка виражає завершеність епохи модерну», літературознавець Н. Зборовська наголошує на тому, що виник він на «потребу нового (нелоогоцентричного) стилю мислення» [6, 298]. Дослідниця вказує на зміни, які сталися у світогляді: постмодернізм як літературна практика в другій половині ХХ ст. критично переосмислює основи дидактично-раціоналістичного світобачення, замінивши їх філософією нової тілесності, концепцією деконструкції Дерріди та постфройдизмом. Порівнюючи постмодерністський світогляд з модерністським, на якому він постав, вона зазначає: «Якщо модерністське світобачення ґрунтувалося на нестабільності, проблематичності структур суб'єкта, соціуму тощо, то тотальне їх порушення є ознакою постмодерного погляду на світ: один стан втручається в інший, руйнується межа між протилежностями, світ позбавляється порядку й занурюється в хаос. Розщеплену психологію у творчості Достоевського можна вважати попередницею «постмодерністської» психології як пошуку дестабілізації традиційних культурно-історичних цінностей» [6, 298].

За Абдуллабековою Гюляр Гасан, Поняття «модернізм» в польському і західноєвропейському літературознавстві по-різному: в Польщі (і Центральній Європі), мається на увазі період приблизно 1890-1918 років, в Західній же Європі і Америці «модернізм» більш-менш відповідає нашому розумінню «авангарду». Тому існування в Польщі терміну «постмодернізм» було пов'язано з численними суперечками і відвертими непорозуміннями [1, 170]. Польський критик Я.Клейноцкий звернув, наприклад, увагу на ще один характерний парадокс: поняття постмодернізму з'явилося в Польщі значно пізніше, ніж його «практичні результати» (художні твори) і, «що забавно, якщо на практиці постмодернізм був прийнятий, то термін, який потрапив в саму гущу ідеологічних дискусій початку 90 років став синонімом чогось підозрілого» [11, 106-107.], іронічно зауважує дослідник.

Традиційно початки постмодернізму в Польщі пов'язують з іменами В. Гомбровича, С. Мрожека, хоча деякі сягають ще більш ранніх періодів – мало не від творів К. Іжиковського. Цим зумовлені дискусії про початки й витoki польського постмодернізму, про роль культурного авангарду у формуванні нових, суперечливих, деструкційних ідей.

Проте «справжній» постмодерний елемент у творах польських письменників з'являється у 70-ті роки. Ранній польський постмодернізм, як і російський, за словами Н. Бедзір, не актуалізують ще категорію історичної трагічності, не посилюється в ньому атмосфера катастрофізму. Період 70-80-х років у польській та російських літературах обтяжений роздумами про такі категорії, як народ, інтелігентність тощо [2, 3].

Перша поява постмодернізму на теренах Польщі відбувалась шляхом невеликої кількості публікацій про початки постмодернізму в американській прозі. Польські автори друкували їх переклади і таким чином пробували ввести поняття «постмодернізму» у польську культуру та літературу. Такий спосіб, ще й у складний для історії Польщі час, виявився не дуже ефективним. Влада і саме суспільство не дуже охоче сприймали ідеї постмодернізму, проілюстровані небагатьма, вибраними перекладами з чужої літератури та культури. І саме невелике коло дослідників, що вивчали зміни у американській прозі, не вельми намагалось у роки воєнного стану пропагувати новий світогляд.

Польська постмодерністська література, хоча й зіставна за часом виникнення з російською (1960-70-і роки), за вираженням у ній світоглядом є дещо іншою.

Унікальність польської культури повоєнного часу полягала в особливій – на найширшому, масовому рівні – амбівалентності свідомості кожного індивіда (чого, по суті, не було ні в російському, ні в українському соціумі цього періоду, де водорозділ між офіціозом і культурою, що випадала з його руслу, найчастіше проходив на межі різних соціальних середовищ, а не у свідомості окремої особи). З цього приводу польський соціолог Т.Богуцька зазначає, що –прикметами життя у ПНР були шизофренія суспільства, загальне двомислення, уживання двох мов – публічної та приватної – котрі описували дві ... суперечні дійсності[4, 6].

Інша, не менш вагома, хоч і похідна від першої, причина раннього виникнення польського постмодернізму – те, що митці Польщі не зазнали (передусім, на відміну від українських) нищівного асиміляторського тиску з боку радянської імперії.

Відносно стійкі контакти із західноєвропейською культурою, тісні стосунки з емігрантськими осередками, по суті, неперервне перебирання й по мірі глибоке осмислення її ідей, тяглість модерністських традицій – усе це так само сприяло ранньому виникненню постмодерністського літературного дискурсу в Польщі, а отже, мобільнішій реакції на ситуацію амбівалентності та маріонеткового безсилля сучасної людини, –безсилля особи, вкинутої у механізм, що працює незалежно від її волі [7, 140].

Приймаючи постулат про формування постмодерної ситуації в літературних колах із використанням досвіду авангардних протестів (*kontestacji awangardowych*) культурно-мистецької еліти Європи, початок яких припадає на кінець 60-х років, яку Т. Палечни називає формою бунту «наднормальних» [13], залучення молодіжних контркультур (наприклад, художньо-мистецькі пошуки «помаранчевої альтернативи» в Польщі) тощо. Закладаючи скандально-епатаючий елемент у загальне семіотико-культурне навантаження того чи іншого твору, література пізнього постмодерну наближає кульмінацію із притаманною їй експресивністю вираження й максимального конфліктного напруження –

кульмінацію переоцінки (чи властивої оцінки) тієї пост-реальності, в умовах якої живе й еволюціонує наша цивілізація [9, 333-339].

Докорінно змінилась ситуація після 1989 року, коли пішла друга хвиля постмодернізму і виникла велика потреба у його теорії. Можливо, через власне її запізнення та стримування польські дослідники один поперед іншого почали видавати статті на тему постмодернізму. У Кшиштофа Уніловського знаходимо думку : «До цього часу історія польських дискусій навколо постмодернізму – це, майже без винятків, історія рецепції світових дискусій. Читача такий стан речей може наштотувати на думку, що мова тут йде про проблематику, звичайно, важливу, але тільки для західної культури і свідомості» [14].

Пояснення слабкої заангажованості польських авторів у проблематику польського постмодернізму надає В. Болецький : «Якщо основою для праць західних полоністів є багаточисленні книги, статті чи дискусії, що є дотичними до різних вимірів появи постмодернізму у культурі, то історик чи критик польської літератури є позбавленим цієї елементарної основи» [10, 9]. Тобто, іншими словами, для критика, що перебуває у польському культурному середовищі чи соціумі і володіє лише частковими, фрагментарними знаннями про постмодернізм з французької філософії, американської культури чи німецького театру, тяжким завданням є відповідати на запитання, що стосуються постмодернізму у польській літературі.

Загалом у постмодерністському напрямку інтерес представляють два найважливіших елементи: гра як концепція життя і гра з текстом, коли свідомість, примірявся до себе різні ролі, маски, історичні костюми, будує з усього цього всілякі комбінації-колажі. Такі конструкції, як ніби спеціально позбавлені авторської інтерпретації, вони жорстко і агресивно представляють читачеві відчуття хаосу, позбавляють його можливості з допомогою деякого природного і живого переживання вибудувати в своєму поданні зв'язну інтерпретацію тексту.

У «частинку» Наташі Герке, складених з мікросцен, елементів реклами, автор демонструє різницю і несумісництво знаків, використовуваних сучасних людиною.

Взаємопроникнення культур, мозаїка кодів призводить до повної втрати сенсу. Головний герой книги-стереотип, що вбиває сенс: присутність мовних кліше в сучасній ментальності позбавляє життя її змісту.

Як зазначає Абдуллабекова Гюляр Гасан, у творчості Д. Бітнера поторяються моделі М. Хласко, М. Новаковського, Я. Андермана, але якщо закомплексованість, тих героїв чимось мотивувалася, то світ героїв Д.Бітнера позбавлений жестів і почуттів. Втеча в світ уяви героїв Д.Бітнера – це адекватна реакція на дійсність, проте уяву світ не менше брудний, вульгарний і розгнуданий. Бітнер-фігура, безпосередньо зв'язує польську прозу 90-х років з поколінням «художньої революції», принципово який протиставив фальшивому

громадському найбільш особисте і гранично інтимне (звідси поширеність свого роду психосоматичних досліджень, увагу до нерозривний зв'язок особистісних проблем з фізіологією). У більш молодих польських прозаїків можна простежити відмова від всіх табу (саме так, зокрема, переживається свобода), інтерес до біологічних інстинктів, сексуальності, фізіологічним деталям, як прояву відособленості кожного одиничного існування [1, 204].

За словами, одного з польських критиків, «якщо це польський варіант постмодерністської прози, то я повертаюся до читання її класиків ... Не хочу, щоб література ... зводилася до брудної білизни, ширінки, Бога і небуття» [12, 68].

Проте польська проза 90-х років стихійно і поступово з різним ступенем успішності, але, мабуть, з рівним відчуттям безвихідності світовідчуття, в якому «задано» відсутність сенсу і нормальної ієрархії пріоритетів, виходить за межі стереотипу постмодерністської моделі світу, заснованої на рівномірності і рівноцінності всіх її складових. І тут, мабуть, показові твори письменників середнього покоління.

Мислення в категоріях «правда» «вигадка», характерне для молодшої прози початку 90-х (на цій опозиції, власне, і будується традиційна фабула), дає тут цікавий поворот: це одночасно і повернення до романтичної польської опозиції «правда-брехня». І ця проблематика можливо, незалежно від установки автора – виявляється змістом рефлексії і принципом інтерпретації тексту, тобто своєрідним виходом з хаосу.

У своїй праці «Сучасна польська література» Абдуллабекова Гюляр Гасан зазначає: якщо простежити тематику польської прози на межі століть, то можна помітити, в ній, в основному, інтерес до відбиття нової реальності значно менший у порівнянні з попередніми періодами. Реальність стає об'єктом пародіювання для постмодернізму: структура постмодерністського роману, на перший погляд, сприймається як заперечення причинно-наслідкових зв'язків, лінійності оповіді, психологічної детермінованості поведінки персонажів. Але в будь-якої історичної ситуації письменник оперує власним – даними йому часом – чуттєвим досвідом, здатністю і потребою знайти для свого переживання життя адекватний художній мову [1, 213].

Практично весь масив нової польської прози виявляє значний інтерес до матеріального світу – речі як теми, проблеми, художнє завдання. Представлені авторами предмети виразні й індивідуальні навіть більш ніж його власники: німецький стіл у Хюлле, швейна машинка у Юрєвича, кавомолка у Токарчук.

Саме ці риси постмодернізму викликають певне занепокоєння з боку католицьких кіл, котрі стримано спостерігають за спробами створення такого мистецтва, мистецтва далекого від світу справжніх цінностей. Книги і автори, які отримали велику популярність в mass media і в сучасній польській критиці, не завжди здатні витримати випробування часом. Необхідно пам'ятати про те, що багато, колись модних літературних явищ, серед них і

постмодернізм, сьогодні вже ніхто не пам'ятає. «Не все ми повинні бути постмодерністами!»

Стверджують представники «нової польської прози кінця ХХ початку ХХІ століття».

Список використаної літератури:

1. Абдуллабекова Гюляр Гасан гызы. Современная польская литература. Учебное пособие. БСУ. 2010. 279 с.
2. Бедзир Н.П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте. – Ужгород: «Видавництво О.Гаркуші». 2007. С. 6-32.
3. Бігун Б. Я. Постмодерністський образ світу (по матеріалах західноєвропейських та американських романів 80-х рр. ХХ століття): Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський держ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. К., 1999. 21 с.
4. Богуцька Т. Які ми є? //Критика. 2000. №4. С. 6-9.
5. Вишукана поезія сучасності. Постмодернізм? [електронний ресурс] / режим доступу: <http://maysterni.com/ukrart/poetskr414.html>
6. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: «Академвидав», 2003. 392 с.
7. Мілош Ч. Мій досвід марксизму //Всесвіт. 1993. №1. С. 136-142.
8. Нич Ришард. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Переклала з польської Олена Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
9. Хайдер Тетяна Постмодерні вектори зближення жанрів великої польської прози / Тетяна Хайдер – «Київські полоністичні студії»: т. XVIII. – Матеріали міжнародної конференції «польсько-український бюлетень» – К.: ВПЦ. 2011. С.333-339.
10. Bolecki W. Polowanie na postmodernistów (w Polsce) / W. Bolecki // Teksty drugie. 1993. № 1. S. 7-24.
11. Klejnocki J, Sosnowski J, Chwilowe zawieszenie broni. Warszawa, 1996, S. 106-107.
12. Olejniczak J. Brudne majtki. Fa-art. 1996. № 3. (25). 68 s.
13. Paleczny T. Bunt «nadnormalnych». – Kraków: «Universitas», 1998.
14. Uniłowski K. Postmodernistyczny kanon [Електронний ресурс] / К. Uniłowski; Оропа. – [Цит. 2009, 25 квітня]. – Режим доступу: http://www.opoka.org.pl/biblioteka/IC/rec_kanon_postmodern.htm

Богуміл Грабал. Роман «Я обслуговував англійського короля» в контексті постмодернізму

Богуміл Грабал як представник літератури чеського постмодернізму

Богуміл Грабал як представник літератури чеського постмодернізму

Народився Богуміл Грабал 1914 року у місті Брно, в Чехії. Навіть ставши відомим у світі письменником, у поважному 80-тирічному віці Богуміл Грабал соромиться того, що він пише і як пише. І якби не його друзі, які захоплювалися його творчістю, Грабал би ніколи не наважився опублікувати й показати світові свої тексти.

У школі Грабалу не подобалося, він часто отримував погані оцінки, його ледь-ледь переводили з одного класу в інший, вчителі постійно нарікали на його погану поведінку. Грабал-підліток якимось чином все ж закінчує школу, та для того, щоб продовжити навчання, йому доводиться рік вивчати вдома з приватним вчителем латинську мову. В результаті, він таки вступає у Прагу в Карлів університет на юридичний факультет. Грабал взагалі не хотів навчатися, однак в університеті він дуже захоплюється філософією й

історією мистецтв, відвідує всі заняття з цих предметів, а на своїх фахових майже не з'являється. У той час Грабал знайомиться з першими друзями-літераторами і у 40-х роках починає писати у шухляду.

Першими його творами були вірші, верлібри, про нещасливе кохання, про смерть. Взагалі, тема смерті – одна з провідних у письменника. Впродовж усієї творчості майже кожен із його героїв так чи інакше говорить про смерть. У віршах багато лайливих слів, деякі з них досить грубі, деякі вульгарні, проте зважаючи на його вік це не дивно. Ці вірші вийшли друком аж у 90-х роках у збірці «Загублена вуличка».

Перші літературні спроби Грабал, за його власними свідченнями, припадають ще на 30-і рр.: «Спочатку я писав тільки для себе і своїх друзів. Мені здавалося, що я не досяг високого професійного рівня, аби публікувати свої твори. Писати я почав ще у 30-40-х роках, і тільки 1962 року завдяки зусиллям друзів і видавців вийшла друком перша збірка моїх оповідань. Я пишу передусім для себе, для власної втіхи, і тому мої твори дуже суб'єктивні. В основі моєї творчості лежать дві речі: оповіді простих людей, з якими я постійно спілкуюся, і суб'єктивне, філософсько-естетичне осмислення, оформлення того, що я бачу, про що мені розповідають».

Під час Другої світової війни 17 листопада 1941 року в Празі було закрито німцями усі навчальні заклади. Грабалові доводиться зупинити навчання. Тоді він почав працювати на невеличкій залізничній станції Костомлати. І ось одного разу один із цих поїздів підірвали партизани. Працівники залізничної станції після цього інциденту ще довго боялися, подальших імовірних вибухів, але обійшлося. Ця подія згодом стала сюжетом для одного з найвідоміших творів письменника – «Потяги особливого призначення», який у 60-х роках отримує Нобелівську премію. Це повість про події Другої світової війни, це перший грабалівський твір, який було екранізовано, і з якого почався дуже плідний творчий тандем Грабала та Їржі Менцеля, відомого чеського режисера.

Після завершення війни Б. Грабал врешті отримує ступінь докора юридичних наук, починає працювати торговим агентом в одній фірмі, пише перші оповідання, які, однак, нікому не показує. В 1945 р. Грабал вступає в політичну партію, проте менш ніж за рік виходить з неї, і надалі стає аполітичним, і не долучається ні до комуністів, ні до дисидентів.

У 1949 році Грабал спробував видати збірку власних сюрреалістичних віршів, але вона так і не вийшла друком. Першим друкованим твором Грабала стала тоненька книжка із двох оповідань під назвою «Розмови людей» («Novory lidi»), яка з'явилася у 1956 році. У 1959 році Г. підготував до друку нову збірку оповідань «Шпак на ниточці» («Skřivanku na niti»), але вона не пройшла цензури. У 1962 році після появи збірки оповідань «Перлина на дні» («Perlicky na dne») Грабал став широковідомим. Провідну ідею цієї збірки письменник пояснив так: «Тільки на самому дні, тільки після падіння людина починає розуміти, що таке

справжнє світло». Наступна збірка оповідань «Мрійники» (1964) зробила Грабала відомим не тільки на батьківщині, а й за кордоном. У тому самому 1964 році письменник опублікував ще дві збірки оповідань, а також повість «Уроки танцю для літніх людей» («Tanecni hodiny pro starsi apokrociele»).

Перша збірка оповідань Грабала, що з'явилася на світ, і називалась вона «Пабітеле» (в перекладі Юрія Винничука – «Вар'яти»). Тут варто зазначити, що Богумілу Грабалу належать такі поняття як «пабені» і «пабітел».

У термінології Грабала «пабені» – це такі собі теревені, коли люди сидять і розмовляють, при цьому насолоджуються процесом говоріння і слухання, коли історії розповідають з любов'ю, смакуючи кожне слово, і при цьому їх трохи прикрашаючи, щоб вони були якомога цікавішими, навіть якщо це не зовсім відповідає дійсності.

В цих оповіданнях письменник розповідає історії звичайних людей. У його текстах люди часто говорять між собою, і тоді оповідання побудоване як діалог, або ж це монологічна розповідь когось одного.

Як вище зазначалося, одним із найкращих творів Грабала 60-х років вважають повість «Потяги особливого призначення» («Ostfe sledovane vlaku»), яка вийшла друком у 1965 р. Події у ній відбуваються в 1945 р., в період гітлерівської окупації Чехії. У центрі зображення — трагічна доля молодого чеха Мілоша Грми, котрий ціною власного життя підриває німецький транспорт зі зброєю.

Із 2-ї пол. 60-х рр. у творчості Грабала посилюються авангардні тенденції, орієнтація на художні принципи чеського сюрреалізму та поетизму. У яскравій формі це проявилось у збірках його оповідань «Оголошення про продаж будинку, в якому я більше не хочу жити» («Inzerat na dum, ve kterem uz nechci bydlet», 1965), «Це місто перебуває на колективному утриманні його мешканців» («Toto mesto je ve spolecne peci obyvatel», 1967), «Криваві історії та легенди» («Morytaty a legendy», 1968).

На початку 1970-х, після придушення руху пражської весни, Грабал став «письменником у стані ліквідації», як він сам себе називав. Така ж доля спіткала мало не всіх талановитих авторів – М.Кундєру, Й.Шкворецького, Л.Вацуліка, І.Кліму та багатьох інших. Влада поставила митців у залежність: повернення до статусу друкованих через декларацію лояльності і підпорядкування вимогам цензури. У 1969-1976-х рр. Грабала у Чехословаччині не видавали, і це саме тоді, коли письменник був на верхівці творчого зльоту. Еміграція для Грабала була неприйнятна, він навіть не розглядав такої можливості. У цей час письменник, який мав вищу юридичну освіту, працював робочим дорожньої бригади та писав переважно «у шухлядку». «Бути на дні й дивитися вгору», – таке життєве кредо висловив Грабал, відчуваючи буквально фізичну потребу писати: висповідатися, очиститися, стати вільним, а також розважитися. Єдина книжка, яку Грабал не зміг видати за комуністичних часів – «Я

обслуговував англійського короля» (перекладена на українську Юрієм Винничуком), її було написано у 80-х, а опубліковано вже у 90-х.

У 70-х роках Грабал працював у пункті збору макулатури, це був період нормалізації, коли з бібліотек масово вилучали заборонену літературу й здавали її на переробку. Письменник багато такої літератури врятував від знищення, забравши додому. На основі такого досвіду роботи Грабал пише твір, який він сам називав найважливішим і найкращим у своєму житті – «Надто гучна самотність».

У 70-80-х рр. Грабал написав значну кількість творів, що мають автобіографічне забарвлення, прибирають форму мемуарів, хоча дещо нетрадиційних. До цього циклу належить трилогія «Біля води», в яку увійшли книги «Постриг» («Postfiziny», 1976), «Світлий смуток» («Krasosmutneni», 1979), «Арлекінові мільйони» («Harlekynovy miliony», 1981). Сюди також належать такі твори Грабала, як «Весілля в хаті» (1984), «Нове життя» (1985), «Прогалини» (1985), «Домашні уроки сумлінності» (1982), «Життя без смокінга» (1986), «Листопадовий буревій» (1990). Крім автобіографічних творів, у цей період Грабал створив кілька збірок оповідань, таких як «Свята пролісків» (1978) і «Клуби поезії» (1981).

Водночас постать прозаїка аж ніяк не асоціюється із соцреалістичною культурою. Та й не все, написане Грабалом, видавалося на горі в Чехословаччині та інших країнах східного блоку. У Радянському Союзі поодинокі переклади творів письменника почали з'являтися лише у 1989 р., тобто за двадцять років після того, як із Грабалом познайомилися в Європі та Америці. Ігнорування чеського літератора в СРСР пояснювалося стандартно – його книги не відповідали усталеним нормам, а тому довго перебували в «чорному списку».

Збірка оповідань «Вар'яти», видана львівською «ВНТЛ-Класика» у 2003 році, та роман «Я обслуговував англійського короля» від «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» (2009 рік) – поки що єдині переклади Грабала, які можна прочитати українською. Юрій Андрухович наголошував, що Грабал – не просто геніальний, він геніально-чеський, а тому його варто читати лише в оригіналі. Проте Юрію Винничуку, який узявся за цей переклад, таки вдалося передати колорит та щонайменші нюанси у майже джойсівському потоці свідомості грабалових персонажів. Чеські вар'яти після трансформації Винничука стали галицькими вуйками з місцевих генделиків, які за кухлем доброго пива «по-львівськи» оповідають свої історії. Тобто, за словами Андруховича, «старий засцянний пияцюра» Богуміл Грабал став сутим галичанином. А це тільки зайвий раз додає інтриги і без того неперевершено цікавій, дотепній та химерній прозі божевільного чеського генія.

Роман Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля» у контексті постмодернізму

"Я обслуговував англійського короля" («Obsluhoval jsem anglického krále») – дисидентський роман найвизначнішого чеського письменника другої половини ХХ ст. Богуміла Грабала.

Перекладач Грабала Ю.Винничук пише: «Сюрреалісти шукали „снів наяву» скрізь, крім людських балачок, а Б.Грабал найшов їх саме в звичайних, повсякденних розмовах, на вулиці, за келихом пива, – створивши свій „плебейський» сюрреалізм» [1, с. 233].

«Я обслуговував англійського короля» (Obsluhoval jsem anglického krále, 1971) перекладений двадцятьма європейськими мовами, користується попитом серед літературних поціновувачів усього світу (укр. переклад Ю.Винничука 2009 року). Вітчизняні науковці (Г.Сиваченко, Ю.Федець) вивчають оповідання Грабала у контексті «празької іронії», але найвідоміший роман автора залишився поки що поза дослідницькою увагою.

Роман пройшов важкий шлях до читача: друзі письменника поширювали копії, друкували їх у самвидаві (Petlice, 1974; Expedice, 1976) та за кордоном (Index, 1980). Обмеженим накладом текст був опублікований у внутрішньому друці Джазової секції 1982-го року, що відразу спричинило репресії проти видавців. Адже це був небезпечно правдивий надріз доби, яка освітлювалась дещо інакше, ніж вимагала офіційна ідеологія; надріз, який залишав борозну трагікомічного. Перше книжкове оприлюднення роману стало можливим лише наприкінці 1989-го року в збірці «Три новели» (Tři novely).

У першому виданні автор дав твору жанрове визначення «povídka», що може перекладатися як «оповідання», але й як «розповідь». Чеські дослідники інтерпретують це як один із сигналів міфологічного характеру тексту, як спрямування від романної біографічної форми, що має початок та закінчення, до відкритої оповідної структури, яка розвивається по спіралі, від лінеарності до циклічності, від епіки до міфу [3, 9].

Про інспіративний поштовх до написання Грабал згадував, як одного разу із приятелем познайомився в готелі з маленьким немолодим метрдотелем, який розповів їм історію свого життя [7, 205]. Дослідник Р. Питлік вважає роман «перехідним» до нового етапу грабалівської творчості, у якому автор намагається «зцілитися від суворості та лаконічності пабітелів плинним потоком мови, створити мелодичний бурлеск абсурдних і драматичних змін Центральної Європи, і все це, нанизавши на кольорову нитку пікарескних пригод, розповісти як одну людську долю, подану розважальною, звеселяючою формою» [10, 356].

Роман складається з п'яти хронологічно поєднаних розділів, де постає історія маленької людини на тлі великих історичних колізій 30-50-х рр. ХХ ст. Головний герой на ім'я Ян Діте починає свій професійний шлях як п'ятнадцятилітній піколик (хлопчик на побігеньках, що розносить товари з буфету) у готелі «Прага». Автор його зображає маленьким на зріст, сором'язливим, недосвідченим хлопчиком, до того ж

незаконнонародженим. Тому він намагається зайняти гідне місце у суспільстві будь-якими доступними йому способами (прізвище Dítě перекладається з чеської як «дитина», що теж доповнює образ героя). Компенсацією комплексу меншовартості для героя є мрія стати власником готелю, і шлях до неї, наперекір всім негараздам, власне створює епічну вісь сюжету. Зустрічаючись із різними людьми – працівниками та гостями готелю, відвідувачами ресторану, комівояжерами, куртизанками – він пізнає світ навколо себе та, як губка, всмоктує усе почуте й побачене. Таємною радістю Діте є відвідування дівчат у закладі Райських, де він переживає перші емоційно-еротичні почуття.

Свій професійний та життєвий досвід він набуває в ексклюзивному готелі «Тіхота», де герой працює кельнером. У цьому готелі приймають лише особливих гостей – генералів, міністрів, навіть пана президента. Звідти він потрапляє до відомого празького готелю «Париж», де кульмінацією його кар'єри стає орден, отриманий за обслуговування ефіопського імператора. Взірцем для Діте є метрдотель пан Скршіванек, постать якого овіяна славними спогадами про те, як він обслуговував англійського короля, отже герой старанно вчиться в нього майстерності розпізнавати з першого погляду, що замовить клієнт і скільки грошей він може залишити за обід.

Змінює життя героя закоханість до судетської німкені Лізи, адже це була єдина жінка, зріст якої дозволяв йому «подивитися їй прямо до очей». Відтоді він починає бути прихильником усього германського, що призводить до конфліктів з колегами, і він змушений звільнитися. Проте, невдовзі наступає доба протекторату, і доля знову йому посміхається. Щоб одружитися з Лізою, герой погоджується на різні принизливі процедури – намагається корегувати власне походження, перефразовує прізвище на німецький лад (Ditie), проходить медичне обстеження, щоб довести, що є гідним партнером для аристократки.

Він працює у пансіонаті в горах, куди приїжджають офіцери рейху, щоб запліднити німецьких білявок. Ліза народжує ментально неповноцінного сина, та відразу ж їде на фронт медсестрою. Час від часу повертаючись, вона привозить чоловікові раритетні марки, які відбирає у єврейських родин. Коли дружина загинула при бомбардуванні, герою дісталася валізка, за зміст якої він зміг купити готель та здійснити мрію стати мільйонером. Іронією долі майже відразу цей готель був експропрійований новою комуністичною владою, а власник опинився у таборі для колишніх олігархів. Відбувши покарання, він усамітнівся в Шумавських лісах в товаристві коника, кози, пса та кішки, щоб нарешті досягнути сенсу власного існування.

Ця невибаглива, на перший погляд, історія розповідається головним героєм у традиціях «господської оповідки» – розмови, що тече вільно і без видимої мети, але все ж у певному напрямку, щоб запропонувати таким чином, через множинність образів життя,

об'єднаних одним баченням та стилем, у потоці нескінченного речення, досвід екзистенції [10, 358].

Для оповідача характерний погляд на світ без дзеркал ідеології і навіть без будь-якої початкової ієрархії цінностей. Він проявляє однакову зацікавленість подіями банальними та значними, смішними і жахливими. Тканина роману щільно сплетена з усіляких подробиць – оповідач фіксує свої професійні та любовні пригоди, зустрічі з різними людьми, події у готелі. Оповідь, як завжди у Грабала, сповнена несподіваних поворотів та бує радістю з мовлення, складається з поетичних метафор і водночас нецензурних слів; замість скомпонованої структури характеризується вільною мозаїкою ситуацій чи стрімким потоком висловів, як це трапляється при звичайній усній розмові. У сюрреалістичній манері історії нанизуються одна на одну, складаються, немов матрьошки: у більшому знаходиться менше – і так до нескінченності. «Богуміл Грабал пройшов шлях від сюрреалістичного автоматичного тексту до прояву суто постмодерністського, синтезуючи досягнення своїх попередніх творчих етапів. Йдеться про текст, компонований методом колажу й монтажу, однак, не дадаїстський або сюрреалістичний, як у ранній творчості, але про калейдоскоп фрагментів життєвого досвіду, про грабалівські розмови людей, які перенесені до моделі гротескної і трагікомічної, але водночас наївно – ілюзорної реальності» [10, 360].

Псевдо-мемуарна сповідь героя є синтезом його внутрішнього монологу та діалогів з іншими персонажами, у яких переплетені події, спогади, описи, портрети, сни, фантазії тощо. Синкретизм оповідних та сюжетних площин створює структуру стилізованого мовного прояву, який рухається по спіралі та по суті не має закінчення. Це означає, що потік оповіді, незважаючи на всю його композиційну складність, суперечливість і структурну множинність є цілком автономним [9, 109].

Іронічний дискурс роману Грабала вбирає у себе майже всі традиційні прийоми – смислово двозначність, пародію, парадокс, фарс, алогізм, чорний гумор, надаючи їм нового семантичного звучання шляхом своєрідних комбінацій. Проте, на перший план виходить поетика гротеску та абсурду. Ці категорії виразно активізуються при зверненні до проблематики алогізму, відчуження, жорстокості, при схильності митців до зсунення трагічних і комічних конфліктів у зону трагікомічного. Зв'язок гротеску, як особливого типу образності, системи художніх засобів, у певному сенсі, світовідчуття, з абсурдом – категорією ширшою, яка не зводиться до естетичних і стильових ознак, достатньо неоднозначний. Абсурд майже завжди виражається за допомогою гротеску, гротеск також практично не можливий без абсурдного елемента. Провести чітке розмежування між ними доволі важко [5, 424].

У Грабала гротеск – тип образної експресії та принцип художнього структуротворення. Найяскравіше національна специфіка гротескної образності

проявляється в постаті головного героя, який способом мовного вираження продовжує галерею грабалівських «пабітелей», але суттєво відрізняється світоглядом. Відчутна іронічна пародія на традиційну казку про злидаря, який збагатився чудовим чином, утім, шлях героя нагору тривало пов'язаний з його морально-етичною нерозбірливістю – спочатку він обдурює пасажирів на вокзалі, де продає сосиски, потім колег по роботі, згодом співпрацює з німцями, присвоює награбовані у євреїв цінності, відправляє хворого сина до інтернату [5, 430].

Автор поміщає героя в зовнішньо звичайні обставини, без гротескових зрушень реальності. Про присутність гротеску тут сигналізує сама принципова неможливість для персонажа належати оточуючому світу, його метафоричне аутсайдерство. Гротеск стає зручною формою вираження екзистенціальної проблематики – проблеми самотності, незбагненності, відокремленості, парадоксів морального та етичного вибору. Доля маленького офіціанта сприймається як правдоподібна, навіть, зважаючи на характер героя, цілком логічна, залишаючись при цьому в рамках абсурдного гротеску – на перший погляд комічного та насправді трагічного. Життєві та історичні перипетії, які переслідують персонажа, своєю абсурдністю набагато перевищують будь-яку гіперболізацію. Марнославний піколик, якій у фанатичній нацистці зустрів єдину людину, яка його покохала, пройшов лікарське обстеження, щоб довести, що його сперма є достойною арійки, але їхня дитина народжується з психічними вадами. Він стає мільйонером завдяки украденому єврейському мастку саме тоді, коли відбувається комуністичний переворот, та добровільно йде до ув'язнення разом з іншими інтернованими. Колишні колеги та приятелі вважають його зрадником, німці – учасником руху спротиву, «брудним чехом», відторгає його і нове товариство «багатіїв», яке не визнає новоспеченого нувориша рівним собі. Навіть шляховиком у глушині він залишається для оточуючих диваком і чужинцем. Діте не намагається боротися з обставинами, отже, можна сказати, він несвідомо доводить власну долю *ad absurdum* саме тим, з якою цілковитою покірністю її приймає [3, 7].

Соціальна та психологічна маргінальність героя наприкінці його життя стає фактичною самотністю. Екзистенціальну тему автор не сприймає трагічно: самотність допомагає герою позбавитися туги за багатством, яке насправді символізувало для нього лише визнання у суспільстві, та прийти до своєї, простої філософії життя, де відлюдністю сплачується за відчуття краси та свободи. Ян Діте розкладає великі миті історії на низку гротескно-комічних епізодів тим, що коментує їх з позиції пересічної людини та викриває їхню абсурдність конфронтацією з послідовно збереженою логікою егоцентричного людського індивідуума.

Оповідь, яка у Грабала завжди є грою та інструментом забави, збуджує фантазію своєю гіперболізацією, тут є епічним протоколом неймовірного, яке стало дійсністю, описом

людської долі та суспільства, яке було її лаштунками. Гротеск зазвичай буває суб'єктивним і особистісно маркованим, так чи інакше у ньому проявляється авторське ставлення – встановлюється дистанція, припускається альтернатива, міститься скрита оцінка. Натомість авторська позиція Грабала мінлива та іронічна; оповідь, призначена слухачам у корчмі, закликає читача до співрозмови та співтворчості. Герой не коментує події і власні вчинки, не виказує ставлення до того, що відбувається; він сприймає усі історичні зміни крізь призму своїх дріб'язкових інтересів.

У тексті відсутнє пряме, риторичне визначення авторської позиції: читач залишається «на межі», ніколи не знаючи, серйозним є автор чи жартує, яка перед ним «реальність» і наскільки вона відповідає «дійсності». Модерністи ставились до описуваного абсурду якщо не з відчаєм, то з повною серйозністю. Постмодерністи ж знаходять у ньому привід для сміху, тим самим кодуєчи абсурд і перетворюєчи його на середовище існування. Почуття соціальної невлаштованості зумовлює прихований протест «малої людини» проти власного несправедливого становища, незацікавленість соціальними речами, прагнення захистити свій буденний світ, що провокує іронічну зневагу до великих, подеколи катастрофічних подій [3, 9].

«Празька іронія», як і гротескова література, тяжіє до форм перебільшених і zdeформованих, дивацьких, страхітливих, що перебувають у зв'язку з карикатурою. Протестуючи проти безглуздя та хаосу, митець створює «перевернений світ» [4, 37]. Сцени в готелі «Тіхота», що балансують на межі можливого, – свого роду зменшений макет реальності «шкереберть», де ніщо та ніхто не є тим, чим здається. Так само ув'язнення мільонерів у монастирі та їхній обмін ролями з охоронцями (парадоксально в'язниця виявляється єдиним місцем, де людина є вільною) – ці та багато інших епізодів породжують загальне відчуття абсурду в зовнішньо реалістичній Грабаловій картині дійсності. Коридорні, які по команді рубають дрова, нагадують заводні іграшки, німецькі дівчата в пансіонаті для створення «нових людей» для рейху – целулоїдних ляльок; нарешті, метаморфоза живого та мертвого вдало втілена у фантасмагоричній сцені обіду в кабінеті ресторану «Париж», у якій оголене жіноче тіло нав'язливо асоціюється з їжею.

Одна з найсильніших гротескно-карикатурних сцен у романі – гостина ефіопського імператора. Щоб приготувати обід для почесного гостя власник готелю «Париж» дістав золоте начиння на триста осіб, замовив п'ятдесят телячих окостів, шість корів, трьох жеребчиків на біфштекси і одного вола для підливи, шістдесят поросят, триста курчат, не рахуючи сарни та двох оленів. Але для головної страви ефіопські кухарі потребували ще кількасот яєць, тридцять кошків булок, двох антилоп, взятих у зоопарку, та живого верблюда, якого зарізали на подвір'ї. «... і на цей величезний стіл поклали верблюда, принесли ножі і довгими лезами розрізали його навпіл, а ті половини ще навпіл, аж гострий

запах розлився по залі, і обов'язково в кожному окрайці верблюда був шматочок антилопи, а в ній індичка, а в індичці риба, і начинка, і запечені гірлянди варених яєць...» [8, 111]. Цей бенкет у раблезіанському дусі став апофеозом кар'єри маленького кельнера – скориставшись тим, що приставлений до імператора метрдотель забарився, він зміг догодити його величності, за що отримав орден на блакитній стрічці.

Однак, доля знову сміється над героєм: після урочистої нагороди Діте звинуватили у крадіжці золотої ложечки, тому він їде у парк, щоб повіситись. Таксист, у кращих традиціях чорного гумору, дізнавшись, у чому справа, люб'язно пропонує йому мотузку та пояснює, як правильно зробити зашморг. Парадоксально кельнера рятує інший повішеник, наштотхнувшись на якого у темряві, він перелякано тікає. Абсурдність нацистської ідеології викривається у змалюванні майже утопічного раю пансіонату в горах, де розташована «європейська станція шляхетного розплоджування людей». Нацистська партія побудувала тут «першу лабораторію зі схрещування шляхетної крові німецьких дівчат і чистокровних солдатів, як з армії, так і з СС, усе на науковій основі, і щодня тут відбуваються націонал-соціалістські злягання так, як вони відбувалися колись у войовничих древніх германців, і головне, тут майбутні породіллі виношують у своїх лонах нових людей Європи» [8, 130].

Іронія є антиподом ідеології: карикатурною є й сцена весілля Яна Діте, більше схожого на пафосний нацистський мітинг, і урочистий акт запліднення Лізи, який викликає у героя спогади про злучку елітних псів. Іронічно-двозначним стає факт народження ментально неповноцінного синочка Зігфрида, виношуючи якого майбутня мати слухала музику Вагнера та милувалася портретами германських королів і героїв.

Підкреслено плотський реалізм оповідок Яна Діте суміщається із зовсім іншим типом образної експресії – ліризмом. Ліричні сцени кохання героя протиставляються майже брутално описаним епізодам розбещених розваг у готелях. Одним з ключових проявів гротескного є ефект «macabre», при якому порушується співвідношення поміж смішним і жахливим: сцена пошуку голови Лізи серед уламків зруйнованого будинку; психічно хворий малюк, який постійно забиває цвяхи і тому має одну руку більшу; навіжений батько, який відрубав руки донечці, яка загубила решту грошей, купуючи для нього пиво... Автор ніби постійно нагадує: реальність набагато страшніша та безглуздіша за будь-які фантазії. Безглуздість людського існування символічно втілюється у смерті, яка фатально суміщає у собі недосконалість абсолюту внаслідок недосконалості людської природи та невідбутну самотність.

Тематика смерті створює ідеальний ґрунт для контрасту сакрального і профанного. Діте ніжно кохає дружину-нацистку, але переживає її загибель відсторонено і турбується більше про матеріальні цінності: «...я повільно витягав з румовищ і сміття свою Лізу, і, коли вивільнив половину її тіла, то побачив, як, скрутившись клубочком, вона захищала фіброву

валізку, яку я одразу ж дбайливо заховав, а потім відкопав свою дружину, але без голови» [8, 170]. У братську могилу він поклав замість голови дружини намотаний на тулубі шалик, а потім назавжди покинув сина, за яким мали приїхати з товариства схиблених діток. Явище «празької іронії», що зберігає й розвиває досвід абсурду, сполучає в собі непеєднуване: близькість переживанню смерті й творчому екстазу, стихії деструктивній і креативній. Немає нічого, щоб не заслуговувало авторської уваги та любові, і тому всі прояви життя, навіть найвідразливіші, знаходять відображення у художньому творі. Краса скрита повсюди: в жаху, в знищенні та болю, у зламаних людських долях. Так навіть мотив смерті отримує ліричне забарвлення. Опинившись серед тиші шумавських лісів, Діте усвідомлює, що життя є не що інше як шлях до смерті, отже його остання діяльність – невтомно ремонтувати закинуту дорогу – є дещо символічною. Герой відчуває неприховану втіху від близькості природи та сприймає власне єство як частину всесвіту, натомість тікаючи від нерозуміння місцевих мешканців. З ними він зустрічається щосуботи в корчмі: «у цьому шинку я з'ясував, що суть життя полягає у розпитуванні самого себе про смерть, як я поводитимусь, коли прийде мій час, що це не просто розпитування, це розмова перед лицем нескінченності й вічності, що сам пошук розуміння смерті є початком розмислу в прекрасному і про прекрасне, бо роздумувати про безцільність тієї своєї дороги, яка все одно закінчиться передчасно, ця насолода і переживання власної загибелі, наповнює людину гіркотою, а відтак і красою» [8, 223]. Щоб побачити відлюдника в пивничці та послухати його історії, селяни застрелили улюбленого пса героя, який ходив у завірюху до села за продуктами. Сцена помирання тварини є емоційно насиченою та сповненою глибокого жалю та трагічної краси.

Діте із задоволенням розмірковує про власний останній притулок, про те, що хоче бути похованим на місцевому цвинтарі на самому вершечку так, щоб його труна на цій розподільній рисці з часом розкололася на дві половини, «і щоб стікало дощем те, що від мене залишилося, на два боки світу, щоб струмочки води відносили одну частину мене до Чехії, а другу частину – через колючий дрiт кордонів до Дунаю, що я бажаю бути громадянином світу...» [8, 223]. Герой відверто «смакує» подробиці майбутнього ритуалу, уявляє процеси взаємодії тіла з природою, зображує смерть як щось прекрасне. Краса в переродженні, в тому, що частинки тіла після смерті мандруватимуть світом, отже, даруватимуть вічну присутність на Землі. Робиться акцент навіть на тактильному і смаковому переживаннях: «...я умивав обличчя, вода була зимна й прозора, і я міг уявити, як згори того цвинтаря аж до самого струмочка стікають соки небіжчиків, звичайно, перш ніж потрапити сюди, вони були перегнані і проціджені прекрасною землею так само через багато років де-небудь хтось митиме обличчя моєю метаморфозою, хтось чиркне сірник з фосфору

мого тіла і вже вкотре я не стримався, щоб не напиться з цього джерела під кладовищем» [8, 226]. Смерть сприймається як краса, а відтак – і як натхнення.

У романі Грабала іронія перетворюється на центральний структурний елемент тексту, пронизує всі його рівні та проявляється у ставленні до загально-філософських проблем – життя та смерті, основ людського буття, самореалізації людини. Іронічне сприйняття дійсності реалізується різноманітно: за допомогою гротеску, абсурду, парадоксу, містифікації, чорного гумору, а також через атмосферу всього твору.

Список літератури

1. Винничук Ю. Богуміл Грабал, поет вулиці / Грабал Б. Я обслуговував англійського короля : [роман]. Київ, БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. С. 230-239
2. Грабал Б. Я обслуговував англійського короля : [роман].(переклад Ю. Винничук) Київ, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. 239 с.
3. Палій О.П. Іронічний дискурс роману Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля» Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2014. Випуск 26. Київ-13 с.
4. Сиваченко Г.М. Про «празьку іронію» та празьких іроніків / Слово і час. 2003. №7. С. 35-43.
5. Тлостанова М.В. Гротеск в літературах Запада ХХ века / Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 408-439
6. Федець Ю.І. Антропологічна система світобачення Богуміла Грабала/ Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 4. – Київ, 2003. – С. 299-303.
7. Федець Ю. І. Проза Богуміла Грабала в контексті «празької іронії»: автореф. дис. На здобуття наук. Ступеня канд.. філол.. наук: спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів»– Київ, 2005. – 16 с
8. Hrabal B. Ze zápisniku zapisovatele / Bohumil Hrabal // Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Sv.18. Praha : Pražská imaginace, 1996.400 p.
9. Machala L. Hrabalova tvorba zpod normalizační kruchty / Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. – Praha : ÚČL AV ČR, 2002. – P. 107-115.;
10. . Štěpán L. Text v postmodernisnické situaci (na příkladech vypravěčských žánrů B.Hrabala, D.Tatarky a V.Někrasova) Pocta Evě Mrchačové [sbírka referátů]. – Ostrava : FF Ostravské univerzity, 2006. – P. 357-366.

Електронний ресурс:

11. Богуміл Грабал: пабітел, поціновувач пива, сонцепоклонник URL: <http://www.chytomo.com/news/bogumil-grabal-pabitel-pocinovuvach-piva-soncepoklonnik>
12. Геніальний вар'ят Богуміл Грабал URL: itakcent.com/2009/11/05/henialnyj-varjat-bohumil-hrabal/