

Тимофій Гаврилів

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛІРИЧНОГО “Я” В СУЧАСНІЙ АВСТРІЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

В австрійській поезії, починаючи з середини 50-х рр. ХХ ст., співіснують дві тенденції — до формалізування та до тематизування поетичного мовлення й ліричного “я”. Обом їм властива посилена увага до мови. Обидві мають спільну засадничу прикмету — проблематизують поетичне мовлення, але водночас між ними існують істотні відмінності.

В авангардній поезії, пік якої припадає на 60-70 рр., інтерес до мови виразно домінує над змістовим наповненням. Мовна гра, звукопис, візуальність, синхронізація значеннєвих можливостей слова, деконструкція нормативного синтаксису, демаскування жаргонів (побутового, політичного), абсурдизація змісту, творення афоризмів-симулякрів, використання консервативного за природою діалекту, любов до табуйованих та епатажних тем, руйнування усталеного уявлення про поезію — такі її визначальні ознаки. До найяскравіших представників поетичного авангарду другої половини ХХ ст. належать Ф.Ахляйтнер, Г.К.Артманн, Г.Рюм, Е.Яндль, А.Окопенко; найважливішими друкованими органами були й залишаються часописи “Manuskripte” (“Рукописи”) та “Wespennest” (“Кубло ос”).

На противагу творчості згаданих авторів, модернізація поетичного мовлення в доробку Пауля Целана, Розе Ауслендер і Роберта Шінделя відбувається від змісту до форми. Саме ситуація змісту змушує їх шукати форми вираження, відмінні від тих, що їх пропонує традиція австрійського й німецькомовного віршування.

Найбільшим новаторством у формотворенні вирізняється лірика Пауля Целана, в якій легко простежити еволюцію поета від традиційних форм, які закорінюють його в німецькомовній традиції (форма) і традиції французького сюрреалізму (образність), до зразків зрілої та пізньої лірики, яку, за аналогією до термінів-прецедентів, можна було б назвати *целанівською строфою*. Серед її найприкметніших ознак — формальна стислість з ущільненим змістом, вертикальне скорочення строфи, рух від синтагми до морфеми, морфематизація слова, перехід з однієї мови на іншу, зміна лексики, заміна загальноновизнаного словникового запасу авторськими новотворами без семантичних аналогів.

Вірші Р.Ауслендер, що, як і її молодший сучасник Пауль Целан, народилася в Чернівцях, на перший погляд за формою нагадують Целанові, водночас їх авторка радикально з традицією не пориває.

Р.Шіндель прагне інтегрувати обидві тенденції, суттєво розширюючи тематичне й формальне тло лірики.

П.Целана, Р.Ауслендер і Р.Шінделя варто розглядати як представників певної поетичної традиції. Формально вони мало схожі, але їх зближує насамперед спільний *простір пам'яті*, який надиктовує теми та мотиви, впливає на поетичне мовлення і формує лексику. У цьому просторі визначальне місце посідають лінгворефлексії й саморефлексії ліричного “я”. Між ними існує тісний зв'язок, адже ліричне “я” усвідомлює себе як “я”, що мовить. Мозаїка його цілісності вибудовується з камінців-слів. Чи вони розпадаються, чи утворюють нову конфігурацію ліричного “я”, їх рух, як засвідчує вірш Р.Ауслендер зі збірки “Час Фенікса”, — то завжди рух до слова:

Я зникала
і знов поставала собою
щомиті

Розпадалась на кусники
по дорозі до слова

Мати мова

складе мене знов докупи

людино-мозаїку¹.

Вустами ліричного “я” Р.Ауслендер оприявнює власний досвід і творчий шлях, натякаючи, зокрема, на короткий період, коли вона, перебуваючи у США, писала вірші англійською, проте невдовзі знову повернулася до рідної німецької. Ліричне “я” авторки, що розпалось “на кусники по дорозі до слова”, відроджується в кожному новому вірші (“і знов поставала собою”), як той міфічний Фенікс, який щоразу постає з попелу. Тож “Час Фенікса”, як названо першу і єдину українську книжку перекладів віршів Р.Ауслендер, — це час поезії, який складається з численних митей-віршів. Саме на вірш як основну одиницю поетичного мовлення вказує порівняння з Феніксом, смертю й відродженням, закінченням процесу написання одного вірша та початком творення нового. Тяглість поезії складається з автономних фрагментів, якими слугують окремі вірші. Скажімо, у “Феніксі” ліричне “я” апелює до нещодавньої історії, до долі свого народу, частинкою якого воно себе відчуває (“народ мій спалений” і “воскреслий”). Аналізуючи поезії Р.Ауслендер, зокрема “Мати мова” та “Фенікс”, можна завважити, що простір пам’яті тут накладається на простір поезії (експліцитно у вірші “Фенікс”, та імпліцитно у “Мати мова”). Образ, що оприявнює приналежність ліричного “я” до народу, що відроджується, мов Фенікс, переноситься на працю поета і функціонування поезії: ліричне “я” поезії вмирає, щоб відродитися в новому вірші. Тобто воно само — Фенікс.

Поряд із мовою, в якій ліричне “я” воскресає з попелу мовчання, ще одним чинником його екзистенції виступає ландшафт:

БУКОВИНА II

Ландшафт
що створив мене

з руками рік
волоссям лісів
пагорбами чорниці
темними наче мед

Чотиримовний збратаний
спів
у розламаний час

Розплівши коси
котять літа
на затоплений берег (93).

Тут також спостерігаємо простір пам’яті та оприявлене завдяки мовленню ліричне “я”. Воскресаючи в мовленні, воно відроджується й у фрагментах пам’яті, тобто у спогадах; ословлюючи їх, ліричне “я” оживає. Більшість віршів Р.Ауслендер — ословлені фрагменти пам’яті. Простір пам’яті, озвучений у її ліриці, — гомогенний. Відповідно, у пошуках ідентичності ліричне “я” приміряє костюми схожого фасону, фактури та барв.

Завдання поета Р.Ауслендер бачить у тому, щоб “уздріти / коріння неба”, “Привітати зорі / зачарованим словом”, “Вище піднятися вище / до захмарних троянд”, “дослухатися до дитяти”. Ці імперативи, спільні на перший погляд для ліричного “я”

¹ Ауслендер Р. Час Фенікса. Вибрані поезії / Пер. Рихла П. — Чернівці, 1998. — С. 59. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

віршів Р.Ауслендер та ліричного “я” поетичної традиції, насправді суттєво різняться, бо “із зав’язаними очима” навряд чи що побачиш, а “із затуленими вухами” нічого не почувеш.

Перебуваючи найближче до класичної ліричної традиції з її універсальним імперативом-метафорою, прокладаючи кордон між заземленістю та буденністю з одного боку й задивленістю понад хмари з другого, поезія Р.Ауслендер засвідчує, що милуватися трояндами-зорями й не бачити того, що діється чи, радше, діялося навколо, неможливо. Більше того, вирушати в ліричну мандрівку до зірок, щоб привітати їхню красу, означає бути сліпим. Тобто зміст цього формально не претензійного вірша набагато складніший, ніж видається на перший погляд.

Про двоїсту сутність людини йдеться у вірші Р.Ауслендер “Досконалість”:

Людина
словообраний янгол
із гріховним єством
обіймає землю
і створює власні зорі (171).

Начебто і янгол, і словообрана (алюзія й майже синонім богообраності), наділена здатністю творити, а все-таки “із гріховним єством”. А якщо з “гріховним єством”, то прецінь не досконала. У цій поезії Р.Ауслендер пише насамперед про людину-поета, адже це він, поет, “обіймає землю” і “створює власні зорі”.

Через поезію і в поезії ліричне “я” шукає відповіді на цю суперечність власної ідентичності та пропонує формулу примирення, визнаючи себе водночас творцем (поезії, образів, внутрішньої картини зовнішнього світу, картини внутрішнього світу) і творінням (частинкою природи, зовнішнього світу):

Цього ранку
ти творець і творіння (103).

Якщо продовжити цей ряд, то ліричне “я” уявляє себе суб’єктом, який дає поштовх до дії (агєнс), і об’єктом, на який її спрямовано (пацієнс), ба навіть витвором чиєсь цілеспрямованої дії, зрештою, призвідцем і страждальцем. Ліричне “я” обирає форму діалогу (прикметну і для класичної лірики), одну з двох центральних форм його експліцитної присутності у просторі вірша, у просторі віртуальному, позаяк художній простір — то завжди простір уявно-можливий. Ліричне “я” або мовить від свого імені, або вдається до діалогічного мовлення, делегуючи частинку самого себе своєму уявному партнерові. Спосіб мовлення від “я” до “ти”, коли ліричне “я” залишається у просторі вірша імпліцитно, дає змогу позбутися зосередженості на собі. Лінії силового поля тепер не виходять від ліричного “я”, щоб усякчас на ньому замикатися. Енергія поетичного мовлення пульсує між “я” і “ти”. Простір вірша стає багатограннішим. Ранок, про який мовиться, — то ранок поезії. Водночас у координатах авторського життя вислів “цього ранку” означає також конкретний ранок, коли пишеться вірш. Конотації, пов’язані з цим конкретним ранком, відомі лише “творцєві”. Читач їх не знає і, зазвичай, ніколи про них не довідується, за винятком опосередкованих вказівок у самому вірші. Так воно й має бути, адже таїнство поезії полягає у відмежуванні від приземленого. Момент відмежування — то момент перетворення тексту на вірш.

Саме усвідомлюючи неможливість існування поезії такою, якою вона була досі, П.Целан шукає для неї інших форм, де ліричне “я” виглядало б суголосним своєму часові й почувалося захищеним.

Для П.Целана, який називає вірші “кристалами дихання”, як і для Р.Ауслендер, віршування означає дихання. Позаяк дихання завше символізує життя, то цю формулу слід розуміти так: життя ліричного “я” невіддільне від життя вірша. Доки пишеться поезія, ліричне “я” дихає (живе). Але в той час, як “дихання” прилучає П.Целана до поетичної традиції, “кристали” стають цьому на заваді. Ідеться про неподатливість поезії, про щось, цілком протилежне ліриці, якою вона була: легкою, вразливою,

рахманною. “Кристал” передбачає таку структуру та її тематичне наповнення, які б витримали навантаження пам’яті й тиск непоетичного часу консюмерства, інформації та розваги, час десакралізації й дискредитації поетичного мовлення, час заміни поетичного діалогу на ток-шоу.

П.Целанові вдається перетворити вірш на кристал дихання, про що свідчать його останні поетичні книжки — прозорі й недоступні водночас. Перш ніж пустити читача у свій простір, вони мовби перепитують, чи той, бува, не помилився і справді прийшов за потрібною адресою. Поезія П.Целана, Р.Ауслендер та Р.Шінделя — це “волотисте сонце” над “сіро-чорним проваллям” пам’яті. Цей образ символізує водночас і бажання забути, і потребу в спогадах, але насамперед моторошність того, що простір пам’яті тримає в собі. Тому таке амбівалентне сучасне поетичне мовлення й так складно ліричному “я” самоідентифікуватися. Тому сучасна лірика — це постійне долання кризи. Ліричне “я” П.Целана не мислить себе безтурботним співцем, а бачить віршування як “необхідність”:

Волотисте сонце
над сіро-чорним проваллям.
Висока,
як дерево, думка
бере світлий тон:
ще треба співати пісень
по той бік людини².

Поряд із центральною метафорою “кристалів дихання” ліричне “я” автора вдається й до інших розгорнутих образів, які засвідчують двоїстість змісту його поезій, смисл явний і смисл прихований:

Вистели печери слів
шкурами пантер,

розправ їх, руном наверх і досподу,
смыслом наверх і досподу,

зроби в них тамбури, камери, схови
і дикі пустки залиш біля стін,

і слухай їх другий,
щоразу все другий і другий
тон³.

Спільний для Р.Ауслендер та П.Целана і запозичений у класичній поезії образ троянди, який характеризує ситуацію ліричного мовлення й ліричного “я”, що перебуває між Сциллою і Харибдою. І Р.Ауслендер, і П.Целан бачать не тільки красу цієї квітки, а й відчують, якою колючою вона буває. Іншими словами, послуговуючись образами класичної лірики, німецькомовні поети ХХ ст. говорять про бажання забезпечити тяглість традиції і про неможливість досягти цього. П.Целан одній із своїх збірок дав назву “Троянда нікому”, констатуючи, очевидно, той факт, що немає того, кому ліричне “я” могло б чи, радше, прагнуло б її подарувати. Подібну думку висловлює й Р.Ауслендер:

Я хотіла
заспівати тобі троянду
а вийшло терня.

² Целан П. Поезії. Антологія українського перекладу. — Чернівці, 2001. — С. 165.

³ Там само. — С. 185.

Співом
хотіла для тебе цвісти
вийшло тернове слово —
троянда (243).

У ліриці Р.Шінделя лінія відчуження пролягає не між ліричним “я” і “я” іншого, а всередині ліричного “я”. Внутрішня дисгармонія слугує початком відліку його поетичних координат, де важливе місце відведено розмові ліричного “я” з іншими “я”, завдяки якій ліричне “я” мовби прагне впізнати себе самого, зорієнтуватися в ситуації, у якій воно перебуває, зокрема в ситуації мовлення. До співрозмовників належать насамперед великі поети минулого і старші сучасники — Г.Тракль, Ф.Гельдерлін, П.Мандельштам (у творчості П.Целана), Ф.Г.Лорка (у творчості Р.Шінделя), а також В.Маяковський і В.Висоцький. При цьому в ліриці Р.Ауслендер і П.Целана співрозмовники ліричного “я” зазвичай сховані й виявляються лише завдяки текстологічному та стилістичному аналізу, а в Р.Шінделя вони або згадуються в назвах і підназвах віршів, або ліричне “я” апелює до них у самому вірші.

Батьківщину, важливий чинник власної ідентичності, ліричне “я” Р.Шінделя мислить як “батьківщину слів над Летою”, маючи на увазі поетичну батьківщину, розташовану над річкою забуття. Таке самопозиціонування в поетико-міфологічному просторі покликане означити роль ліричного “я” як стража, який не дає спогадам (минулому) канути в Лету, тобто піти в небуття. Так само позиціонували себе ліричні “я” Р.Ауслендер і П.Целана.

Порушуючи проблему ідентичності, ліричне “я” Р.Шінделя піддає сумніву саму ідентичність, прагне увиразнити суперечливість своєї цілості, удаючись до заперечення заперечення на початку строфи і знімаючи напругу подвійного заперечення наприкінці. Сумнів, однак, залишається:

Не неможливо, що байстрюк тоді
Й автор цих рядків одна і та сама
Особа, не неможливо з тим самим Я
Цілком можливо, але мало ймовірно⁴.

Ліричне “я” вбирає минуле і прагне інтегрувати його в сучасність. Через сучасність воно визнає свою причетність до того, що було. Саме минуле, що міцно ввійшло в конфігурацію ідентичності ліричного “я”, привертає його увагу до тих чи тих тем сучасності, як, наприклад, війна на Балканах. Цій темі присвячено кілька поезій. Опираючись спрощенню та маніпулятивності медійного погляду на події, ліричне “я” Р.Шінделя усвідомлює і змальовує амбівалентність свого становища. З одного боку, пам’ять про минуле сенсифікує його, змушуючи відгукнутися на цю тему, а з другого, воно перебуває в центрі подій подумки, а не фізично. Фізично ліричне “я” спостерігає за подіями на Балканах із комфортної ситуації суспільства достатку, членом якого себе, хоч-не-хоч, мислить.

Незважаючи на відчуження, що пролягло між ліричним “я” австрійської поезії другої половини ХХ ст. і зовнішнім світом, між ліричним “я” і словом, та попри існування розриву всередині самого ліричного “я”, воно прагне модернізувати простір вірша і по-новому позиціонувати себе в ньому.

⁴ *Schindel R.* Fremd bei mir selbst. – Frankfurt am Main, 2004. – S. 13. Переклад наш.