

Зарубіжна література

Ольга Радомська

ТРАДИЦІЯ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ТЕКСТІ ("ХИМЕРА" ДЖОНА БАРТА)

Взаємодія літературних напрямів і традиції — досить важливий момент філологічних досліджень, що може виступати навіть як один із суттєвих розрізнявальних типологічних параметрів: якісь епохи називаємо традиційними, що визначають канон і дотримуються його (античність і середньовіччя), інші — нетрадиційними, де на першому місці — творча індивідуальність, що нехтує приписами (романтизм). Або такий приклад: В.Моренець, скажімо, досліджуючи модернізм та авангард України і Польщі, розрізняє "модерний та авангардний духовно-інтелектуальний стани" насамперед за таким критерієм, як сприйняття ними традиції: перший примножує й розвиває здобутки минулих епох, другий їх кардинально переглядає, радикально заперечує¹. Із цієї тезою можна сперечатись, однак немає сумнівів, що проблематика культурної традиції на початку ХХ ст. привертає значну увагу й широко обговорюється. Про гостроту дискусії свідчать, зокрема, епатажні заклики італійських футуристів палити старий культурний мотлох і творити мистецтво нового дня.

Для розуміння модерністського мистецтва надзвичайно важливе есе Т.С.Еліота "Традиція та індивідуальний таланти", опубліковане 1919 року. Найцікавіша для нас теза тут — розуміння поезії як "живої цілісності всього поетичного, що було створене в усі часи"². Цінність митця — не в оригінальності, не в тому, що вирізняє його серед інших, не у вираженні індивідуальності чи свого часу, а в тому "безсмертному", що пов'язує його з минулими епохами. "Традиція — відчуття історії, яке можна вважати практично незамінним для будь-якого поета... а відчуття історії передбачає усвідомлення того, що минуле не лише минуло, а й триває сьогодні; відчуття історії змушує писати, не просто усвідомлюючи себе представником сучасного покоління, а й відчувачою, що вся література Європи, від Гомера до наших днів, утворює єдиний узгоджений ряд"³. У пошуках неперехідних цінностей Еліот звертається до універсальних, позаособистісних, "не підвладних ерозії часу величин"⁴. Традиція в його розумінні мала би писатися з великої літери. Утім, вона аж ніяк не означає формального дотримання певного набору усталених класиками прийомів (жанрів, стилів, типів оповіді); це не "механічний рух уздовж ланцюжка... сліпе, лякливе дотримання того, чого досягли попередники"⁵, її можна розвивати та оновлювати у формальному плані, але водночас не можна бунтувати проти її ідеального вічного духу, проти ідеї спадкоємності мистецтва. Нові твори перебудовують загальний ряд, при цьому його існування як цілісності — позадискусійне. Д.Перкінс наголошує, що літературна теорія Т.С.Еліота (можна згадати і його есе "Що таке класика?")

¹ Див.: Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття: Україна та Польща. — К., 2002. — С. 21-22.

² Еліот Т.С. Назначение поэзии. — М., 1993. — С. 162.

³ Там само. — С. 158.

⁴ Анастасьев Н. Обновление традиции. — М., 1984. — С. 24.

⁵ Еліот Т.С. Назначение поэзии. — С. 158.

мала значний вплив на американських “нових критиків” з їхнім академізмом та ідеєю формування “великого” канону⁶.

Еліотівську концепцію традиції, класики можна означити як “великий наратив”, “систему узагальнення, за допомогою якої уніфікуються, упорядковуються (та послаблюються) суперечності”⁷. Натомість постмодернізм кидає виклик великим наративам, усвідомлюючи їх ілюзорність; відмовляється ігнорувати відмінності, неузгодженості, парадокси, що заважають перетворенню мінливого, хаотичного, неймовірно складного людського досвіду на *єдине* ціле. Постмодерністу така єдність, певно, уявлятиметься у вигляді Химери, тіло якої складається з фрагментів, що належать левові, козі, змії. При цьому шви між ними надто очевидні. Джин у “Дуньязадіаді” (“Химера” Дж.Барта) іронічно-скрушно говорить про “кризу”, що охопила його країну: “відсутність цілеспрямованості, необхідної для того, щоб творити великі твори мистецтва, чи ясності, без якої неможливо їх розуміти”⁸. Здійснювати синтези глобальних масштабів (як прагнув, скажімо, Е.Паунд, занурюючись у культури, віддалені від європейської як у просторі, так і в часі), говорити про ідеальну позачасову традицію тут уже просто неможливо – вона розпадається на численні, множинні – і очевидно взаємозаперечні – традиції. “Наша культура значно дисперсніша, ніж минулі. Немає більше жодного авторитету чи консенсусу щодо того, які мови, книжки, фільми, репродукції творів мистецтва зобов’язана знати освічена людина. І оскільки всі вони стали доступними у величезних кількостях, культурний досвід різних індивідів віднині має дуже мало спільного. Особливо у Сполучених Штатах з їх вражаючими расовими, етнічними, регіональними, політичними відмінностями, а також екологічними, чорними та феміністичними рухами”⁹. Звідси – скептичне ставлення постмодернізму до непохитного авторитету, серйозної, навіть суворої “величі” класиків, звідси ж і пізніші атаки на канон із боку мультикультуралістів. Джон Барт надзвичайно шанує і вважає неперевершеними казки “1001 ночі”, але це не заважає йому обігрувати текст. Пієтет перед “літературними пам’ятниками” постмодернізму однозначно не властивий. “Постмодернізм засвідчує свою залежність від канону, бо *використовує* його, проте виявляє і свій бунт проти нього, бо *підриває* його за допомогою іронії”¹⁰.

На противагу радикальним європейським авангардистам з їхніми експериментами тотальної деструкції твору та негайними гаслами смерті мистецтва, Дж.Барт виступає як прихильник митців, “чиє мислення таке ж песимістичне, як і в будь-якого французького нового романіста, і які, тим не менш, здатні значимо промовити нашим усе ще людським серцем – як це завжди робили великі митці”¹¹. Під цими словами міг би підписатись і Т.С.Еліот. Питання про потребу захисту традиції постмодерністи вже не піднімають: тяглість та існування літератури не викликають сумніву, хоча вона перестала сприйматись як єдина та цілісна. “Постмодернізм прагне якимось чином піднятися над сутічкою...”¹². Дж.Барт ставлення постмодерніста до традиції описує у вигляді метафори: “У болотах Меріленду є такий равлик (можливо, я його вигідав), що будує свою мушлю з усього, що трапляється на його шляху, скріпляючи все воедино слизом, який виділяє; і водночас свій шлях він інстинктивно спрямовує саме до матеріалів, найпридатніших для мушлі. Він несе свою історію у себе на спині, живе в ній, і, підростаючи сам, створює все нові й нові витки спіралі сучасності”¹³.

Отже, Дж.Барт зосереджує свою увагу на проблемі новаторства/традиційності. Есе вченого “Література виснаження” засвідчує, що поняття “традиція” вживається ним насамперед стосовно “певних форм чи ... певних можливостей”¹⁴

⁶ Див.: Perkins D. A history of modern poetry. Modernism and after. – The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

⁷ Hutcheon L. A poetics of postmodernism. – London; New-York, 1995. – P. X.

⁸ Барт Дж. Химера. – СПб, 1999. – С. 25.

⁹ Perkins D. A history of modern poetry. Modernism and after. – P. 337.

¹⁰ Hutcheon L. A poetics of postmodernism. – P. 130.

¹¹ Barth J. A literature of exhaustion // Postmodern literary theory: an Anthology. – Malden, 2000. – P. 312.

¹² Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і Час. – 1995. – №2. – С. 21.

¹³ Барт Дж. Химера. – С. 25.

¹⁴ Barth J. A literature of exhaustion. – P. 310.

літератури. Але продовжувати писати так, як Л.Толстой, і навіть так, як Ф.Кafka, копіювати – безглуздо. Історію Беллерофона (не “Беллерофоніаду” – твір Дж.Барта) можна розглянути як драму такого “зразкового копіювання”: “Я не мав наміру вбивати Главка та свого брата, не мав наміру обирати Посейдона для запліднення, не прагну вбивати чудовиськ... Уся справа у Схемі...”. Ступати точно слідами попередника неможливо, твоя власна історія буде лише схемою, і нічим, крім неї (інша річ – “Беллерофоніада”, історія ПРО це). “Я примусив другу половину мого життя, іронічно перегукуючись, резюмувати першу – у цілому на манер “Персеїди”, але узявши за числову основу цифру п’ять, а не сім, а за геометричний мотив – коло, а не логарифмічну спіраль”¹⁵.

Постмодерністам властиве відчуття *виснаженості*. Створюється враження, що все, що можна було сказати, уже десь було сказане, уже опинилось у сховищі традиції – це модель вавилонської бібліотеки Борхеса, а не спрямований у майбутнє історичний ряд Еліота. Дж.Барт, розглядаючи творчість Борхеса як певною мірою орієнтир для себе, зазначає: “За Борхесом, ніхто не може претендувати на оригінальність у літературі; усі письменники – лише більшою чи меншою мірою секретарі, ті, хто передає чи коментує архетипи, що існували до них. ... Було б надто претензійно та наївно намагатись відверто додати щось до корпусу “оригінальної” літератури навіть у такому жанрі, як звичайне оповідання – не кажучи вже про роман”¹⁶.

Мотив повторення присутній у всіх трьох частинах “Химери”. Дуньязада має повторити шлях Шахерезади, вирішуючи завдання, поставлені шахом. Персей потребує повторення власного подвигу (“Якщо існує якась нова Медуза, нехай і новий Персей буде переозброєний серпом, щитом, сандаліями та рештою речей, щоб себе перепрославити, перевідсікши їй голову”¹⁷). Беллерофон намагається повторити Персея.

Питання в тому, як здійснювати це неминуче повторення? І тут “на зміну колишнім односпрямованим стосункам наслідування-негація приходить ... безмежна можливість взаємин у постмодернізмі”¹⁸.

У “Химері” проблема виснаження блискуче втілена в образі Дуньязади, дівчини, яка, сидячи під ліжком Шахерезади та Шахріяра, почула всі історії: їй “була передана ціла літературна традиція”¹⁹. Дуньязада опиняється у становищі постмодерного митця, коли сестра питає її: “Що ти маєш намір робити, сестричко, щоб розважити Шахземана? Кохатися якимось новим збудливим способом? Але таких немає! Розказувати йому історії? Він їх усі вже чув”²⁰.

Джин-Барт виходить із кризи завдяки тому, що, як “погонич волів чи капітан корабля, що сів на міліну, він просунувся вперед, відступивши назад, до самих джерел та витоків історії... використовуючи в найсучасніших своїх цілях матеріали, узяті із сивої оповідної давнини, та методи, старші навіть за алфавіт”²¹.

Дослідниця творчості Дж.Барта М.Коваль зазначає: “Використовувати готові сюжети практичніше, аніж придумувати нові, хоча це висуває особливі вимоги до майстерності оповідача. Проте завдяки цьому будь-який старий сюжет може зазвучати по-новому. Письменник власною творчістю демонструє реалізацію принципу “повторного наповнення” “виснаженої” літератури... Поява Барта в образі Джина та його захоплення Шахерезадою як блискучим оповідачем дозволяє зробити висновок, що такою є взаємодія митця та існуючої традиції: письменнику лишається переповідати для інших вже колись розказані історії, тим самим, з одного боку, існувати в межах традиції, з іншого – видозмінювати її”²². Варто зазначити, що навіть Шахерезада (традиційний оповідач) – автор не

¹⁵ Там само. – С. 209.

¹⁶ Там само. – С. 319.

¹⁷ Барт Дж. Химера. – С. 89.

¹⁸ Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. – С. 27.

¹⁹ Барт Дж. Химера. – С. 50.

²⁰ Там само. – С. 50-51.

²¹ Там само. – С. 46.

²² Коваль М. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта). – Л., 2000. – С. 32.

оригінальний (“Я ж не вигадую, — нагадала Шеррі. — Я лише переказую”²³): її історії переказує їй Джин із майбутньої книжки, до якої вони ж потім і ввішли, — елегантно закільцьований іронічний парадокс. Отже, звідки взагалі виникли ці історії, хто їх автор? Нібито з якогось архаїчного минулого, що надає їм статусу вічних, мало не архетипних. Тобто, як стверджує Борхес, абсолютно оригінальне авторство в постмодернізмі неможливе та й непотрібне — традиція сама собою вже накопичила достатній арсенал тем, сюжетів, мотивів, прийомів оповіді.

Л.Хатчен, ведучи мову про текстуалізацію минулого у сприйнятті постмодерністів та про інтертекстуальність їхніх творів, цитує Умберто Еко: “Я відкрив те, що автори знали завжди: книжки завжди розповідають про інші книжки”²⁴. Постмодерна література вже не відсилає до якоїсь реальності, на що претендувала література ХІХ ст. Зв’язок із традицією реалізується через інтертекст: “Літературний твір наповнюється новими вимірами, збагачується ... шляхом численних навмисно вирізнених, органічно вписаних або прихованих, вмонтованих у текст різноманітних і різнорівневих цитатій”²⁵. Наповнення текстами “Беллерофоніади” відбувається завдяки Поліїду, що буквально перевтілюється в них (такому собі пракомп’ютеру з доступом до Інтернету — Вавилонської бібліотеки — і можливістю витягти будь-який документ, натиснувши на гіперлінк). Завдяки Поліїду створюється враження, що “Беллерофоніада” сповнена текстів, які живуть, рухаються, змінюються. У цілому ж цитат у творі Дж.Барта достатньо багато навіть на поверхні (уривок зі студії з грецької міфології, звертання до “Нікомахової етики” Арістотеля, пародія феміністичного дискурсу, пригодницького, любовного романів, урочистої лекції...).

Минуле усвідомлюється постмодерністами не як сукупність реальних подій, “фактів”, а радше як неузгоджена множина голосів і текстів *про* ці події та “факти” (Поліїд у “Беллерофоніаді” на прохання відкрити нарешті істину, хто з братів-царевичів син Посейдона, довго опирається, мотивуючи це тим, що документ, у який він перевтілиться, не відобразатиме насправді нічого, крім його індивідуальної думки, і поступається лише під страхом смерті. Царська родина, натомість, не усвідомлює ілюзорної “істинності” тексту — для неї текст усе ще відсилає до “реальності”). Принцип текстуалізації у Дж.Барта один з улюблених, у чому зізнається сам автор, що раптово з’являється в “Беллерофоніаді”, аби пояснити деякі моменти власної творчості. Він утілений, зокрема, у проблемі “перетворення міфічного героя на завершальних етапах його кар’єри на звуки його власного голосу, чи на історію його життя, чи і на те, і на інше”²⁶. Отже, грецький герой Беллерофонт — “убивця Беллера” стає в Барта Беллерофоном — “голосом Беллера”.

Усвідомлення множинності традицій і текстів зумовлює розуміння їх історичної детермінованості. Як стверджує Л.Хатчен, постмодернізм неодмінно вимагає уваги до конкретної ситуації, в якій народилося те чи те висловлювання, та чи та традиція, тобто уваги до історичних, соціальних, політичних, естетичних контекстів. Звідси — усвідомлення відносності, випадковості та минулості кожної з традицій. Г.Блум у книжці “Західний канон” наводить висловлювання студенток-афроамериканок: “Шекспір — не канон, Шекспір — мертвий білий чоловік”. Однак до негачії чи заперечення традицій постмодернізм, як уже зазначалося, не закликає. Коли Шахерезада висловлює сумнів щодо необхідності шлюбу — традиції, що себе не виправдовує і довго тривати не може, — Джин-Барт відповідає: “Не може. Як і Афіні. Як і Рим. Як і весь блиск Джамшиду. Але ми повинні жити, удаючи, що *нібито* не лише може, а й триватиме”²⁷. Оце *нібито* і відкриває постмодерністам простір для гри. Дж.Барт писав про це так: “Якби Шоста соната Бетховена була написана зараз, вона виклала б подив і нерозуміння; реакція, однак, була б іншою, якби установка композитора, цілком свідомого того, де ми були і де

²³ *Барт Дж.* Химера. — С. 26.

²⁴ Цит. за: *Hutcheon L.* A poetics of postmodernism. — Р. 7.

²⁵ *Денисова Т.* Історія американської літератури ХХ ст. — К., 2002. — С. 256.

²⁶ *Барт Дж.* Химера. — С. 243.

²⁷ *Там само.* — С. 45.

перебуваємо зараз, була б іронічною”²⁸. Те саме можна сказати і про літературну традицію: нові критики проголосили смерть роману, але Дж.Барт (як і – паралельно – Дж.Фаулз) із цим не погодився: “Літературні форми, звісно, мають свою історію, і цілком можливо, що часи роману як домінуючої форми вичерпали себе, так само як минули “часи” класичної трагедії, гранд-опери чи сонету. Однак сигналізувати про небезпеку немає жодних причин... Один із способів справитися із цією тривоگوю – написати роман про смерть роману”²⁹.

Отже, у постмодернізмі автор не може більше не усвідомлювати відносний характер будь-якої традиції (своїї зокрема) і *серйозно* її підтримувати та просувати. “Постмодерне мистецтво продовжує щось висвітлювати, репрезентувати якийсь досвід, але водночас постійно наголошує, що ця репрезентація пропущена крізь фільтр певних ідеологічних та естетичних засад автора”³⁰. Тобто постмодерний автор має бути постійно свідомий себе і своїх припущень, знати, що вони обмежені, що можлива інша перспектива, і водночас не зрікатися їх (повний нігілізм і неація все одно неможливі).

Це ще одна причина аранжування Дж.Бартом давніх сюжетів із позицій сучасності (Шахерезада та Філоноя, що закінчили університети, амазонки як носії феміністичної риторики, генетичне моделювання “божественної” спадковості за схемою з підручника біології). Намагались змалювати “об’єктивно” та серйозно Самарканд чи стародавню Грецію, як це робили автори історичних романів ХІХ ст., уже неможливо. Дж.Фаулз писав: “Роман має стосуватися безпосередньо сучасності письменника – тому не вдавай, що живеш у 1867 році, або добийся того, щоб читач розумів, що ти це лише вдаєш”³¹. Відмінність між Дж.Фаулзом та Дж.Бартом, звісно, існує: у Дж.Барта значно сильніше ігрове начало, але модель одна й та сама. Прикметно, що й у Дж.Фаулза (“Жінка французького лейтенанта”), і в Дж.Барта (“Дуньязадіада”) у тексті з’являється сам автор, пояснюючи свої прийоми та підходи.

Л.Хатчен стверджує, що “більшість постмодерністських текстів у своєму інтертекстуальному зв’язку з літературною традицією та умовностями – пародійні”³². А М.Коваль узагалі прочитусь творчість Дж.Барта через ігровий принцип: це “не лише гра з літературою, а й гра в літературу за правилами, визначеними усім попереднім розвитком романного жанру, традицією тем і мотивів”³³. Прикладів цього в “Химері” безліч. Додамо, що постмодернізм не лише пародіює, а й “відкриває” рамки традиційної завершеної, цілісної історії. Він її не просто переказує й пояснює по-своєму, а й прагне продовжити, дописати. Скажімо, у “Персеїді” Калікса демонструє Персеєву історію його життя, вирізьблену на стінах храму у вигляді спіралі (знову вже згадуваний равлик): перший виток репрезентує відомому нам традиційну міфологічну історію. Однак вона не закінчується: найцікавіше починається за поворотом (повторення, але не дослівне, першої історії). Так само Дж.Барт обіграє не тексти казок “1001 ночі”, а ситуацію обрамлення, яку можна розгорнути далі, тоді як додавати до 1001 ще одну казку – сумнівний крок.

Крім прямої гри з претекстами, з якої, як зазначає Дж.Барт у “Літературі виснаження”, узагалі починався європейський роман (Сервантес, Філдінг), постмодерністи, за теорією Л.Хатчен, розробили новий тип розказування/переказування історії: метафікцію, металітературу. Ідеться, знову ж таки, про позицію ненаївного оповідача, який усвідомлює прийоми конструювання історії. Справді, як може не-масовий автор наївно продовжувати штампувати традиційні героїчні/пригодницькі/детективні історії після структуралістських досліджень на кшталт “Морфології чарівної казки” Проппа, що презентували літературу як набір сюжетних функцій, мотивів, ролей, що керують учинками персонажів?

²⁸ Barth J. A literature of exhaustion – P. 315.

²⁹ *Op. cit.* – P. 317.

³⁰ Hutcheon L. A poetics of postmodernism. – P. 7.

³¹ Цит. за: Беккер М. Примечания // Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. – СПб, 2001.

³² Hutcheon L. A poetics of postmodernism. – P. 11.

³³ Коваль М. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта). – С. 30.

Можна лише обігрувати ці структури, виносити їх на поверхню, як робить Дж.Барт у “Беллерофоніаді”. За його словами, рецензенти роману “Торговець дурманом” завважили, що доля його героя “... розгортається за схемою міфічно-легендарної героїчної пригоди, як її описали лорд Реглан чи Джозеф Кембелл. Насправді до того я увявлення не мав про існування цієї схеми... але вивчив ці праці, отож мій наступний роман – “Козлюнак Джайлз” – виявився свідомою та іронічною переоркестровкою Пра-міфу”³⁴.

Як бачимо, роман Дж.Барта “Химера” засвідчує, що постмодерна література стоїть поза авангардно-модерністським конфліктом бунту проти/збереження традиції. Водночас вона вже не розглядає традицію як великий наратив. У ситуації перенасичення літератури, коли “все сказано”, постмодернізм звертається до традиції як до сховища тем, мотивів, жанрів, прийомів оповіді, які можна “переоркеструвати”, виходячи із сучасних потреб. Зв’язок із традицією постмодернізм реалізує через інтертекст, найчастіше іронічно, пародійно. Позиція постмодерніста – це позиція не-наївного митця, що усвідомлює “зробленість” літератури, а тому обігрує й виносить на поверхню традиційно приховані прийоми конструювання літератури.



³⁴Барт Дж. Химера. – С. 242.

Тетяна Михед

МІФ ПРО ЕДЕМ У ПРОСТОРИ АМЕРИКАНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

“Батьки-засновники”, відбуваючи до Нової Англії, бачили себе обраними Господом для побудови Його царства в Массачусетсі й вивіряли біблійським текстом кожний свій крок. Для них майбутнє було так само ясне, зрозуміле й відкрите, як та земля, що лежала перед ними, – це був Едем і водночас Новий Єрусалим, що навіть просторово дистанціювались від вад Старого Світу.

Присутність тубільного населення, за всієї неоднозначності ставлення першопоселенців, трактована за Біблією, тільки підтверджувала близькість до Едему. З одного боку, індіанці бачились як утілення Зла (“чорні дияволи”), що, як відомо, виступає одним із компонентів райського саду. З другого – це були благородні невинні істоти, сама оголеність яких нагадувала Адама і Єву перед гріхопадінням.

Структура суспільства, яке будували “батьки-засновники”, надала нових обрисів земному раю. Концепт Судного Дня в більш-менш тісному поєднанні з міфом був покладений в основу секуляризованого суспільства, сформувавши етичні засади Нового Світу.

В американському суспільстві міф про Едем оприявнюється, на думку Ч.Сенфорда, у перетворенні диких хащів на продуктивні ферми, у переході політики від провінційної обмеженості до світового лідерства і, безперечно, у літературі¹.

Цілком усвідомлюючи, що, за відомим висловом Г.Адамса, міф про Едем – це “єдина шпулька, на яку можна намотати нитку минулого, не розірвавши її”, вважаємо аналіз вияву цієї абстрактної формули в літературі американського романтизму досить

¹ Sanford C. The Quest for Paradise. Europe and the American Moral Imagination. – Urbana: University of Illinois Press, 1981. – P. 74-133.