

**To the Problem of Metanarrative Story in Tahar Ben Jelloun's Prose:
the Multicultural Aspect**

The article deals with the problem of metanarration in the works by a Franco-Moroccan writer Tahar Ben Jelloun. In particular, metanarrative constructions are considered through the influence of multicultural aspect in author's early novels. The paper explores Ben Jelloun's works from the perspective of the metanarrative story peculiarities, specifically produced by the presence of a cultural borderline in the writer's literary aesthetics.

УДК 821.133.1-2(494)

Ірина Собченко (Київ)

**ТРАНСМОДАЛЬНІСТЬ МІНІМАЛІСТИЧНОГО ПИСЬМА
АГОТИ КРІСТОФ:
ВІД ДРАМАТУРГІЧНОГО ДІАЛОГУ ДО РОМАННОЇ ОПОВІДІ**

У загальному контексті франкомовної літературної міграції другої половини ХХ століття Аготи Крістоф належить до кола письменників, для яких шлях відкриття іншої мови як мови творчого вираження починається саме з драматургії. П'єси, опубліковані у 70-х роках («Джон і Джо», «Ключ від ліфту», «Щур пробігає», «Вечірня година або останній клієнт») принесли авторці визнання, котре, у свою чергу, стало поштовхом для редагування та публікації у 1986 р. «Загального зошита» — першого роману трилогії про близнюків, магістрального твору письменниці. Перехід до прози, за свідченням Аготи Крістоф, здійснювався через драматургічне письмо, що суттєво позначилося на стилі: «Я починала з написання театральних п'єс. <...> діалоги були схожими на те, що я чула довкола себе. Не виникало потреби створювати описи — просто поставити ім'я навпроти репліки кожного персонажа» [6, с. 94] (Тут і далі переклад наш. — І. С.). Ще в дитинстві, як і персонажі «Загального зошита», письменниця організувала у школі міні-вистави, під час яких пародіювала вчителів, аби заробити трохи грошей і відчутти «щастя когось насмішити» [13, с. 20].

Зв'язки між драматургічною та романною модальностями, котрі ми маємо на меті дослідити, пролягають у площині мінімалістичного письма як провідної тенденції у творчості Аготи Крістоф, зокрема, обумовлених ним жанрових та наративних кодів. Конструювання художнього простору подальших романів трилогії («Доказ», «Третя брехня») обумовлено рухом від діалогу до монологу, від тотального теперішнього часу і «незворушності» письма до включення минулого, елементів онірії та ліризму. Філіп Гаспаріні відстежує у деяких письменників (Бернхард, Гандке, Клод Сімон) навмисне уникання драматизації, що перетворює текст на нескінченний і щільний монолог, де традиційна для роману поліфонічність зводиться нанівець: «Читач чує зовнішні голоси лише у притлумленому і відфільтрованому наполегливою прозою наратора вигляді. Віддаляючись від показу ретельно реконструйованого минулого, цей дискурс одержимості намагається відтворити хитку суб'єктивність» [10, с. 196]. Драматизація минулого у акті висловлювання, натомість, дозволяє подолати замкненість на собі, властиву автобіографічному Я, перетворюючи його на Я автофікціональне, театралізоване, поліфонічне, розщеплене на сукупність інстанцій. Відтак, окремої уваги у дослідженні поетикальних особливостей прозових текстів Аготи Крістоф потребує обумовлення текстуальної модальності мінімалістичною настановою, котра, виступаючи тут як прагнення до найпростіших структур, проблематизує жанрові канони художнього твору та слугує засобом їх реконструкції.

Концепція мінімалізму пропонує переглянути умовність природи семіозису, стираючи межу між означником та означуваним [15, с. 13]. Через прагнення до презентації замість репрезентації (матеріал, колір, розміри з точки зору мінімалізму самодостатні, і не є

метафоричними відсилками до чогось іншого) мінімалізм проблематизує метафору як основний інструмент художнього інакомовлення, пропонуючи натомість у найбільш радикальних експериментах зосередити увагу на об'єкті як такому, відкинути конвенційний нарратив, метафору, фігуральність заради чистого досвіду [15, с. 14]. Ідея присутності, вкрай важлива для мінімалізму, передбачає безпосереднє переживання зустрічі реципієнта з мистецьким об'єктом. Простота форми за рахунок обмеження кількості елементів композиції та її організація за простою логічною схемою, забезпечують, з одного боку, складність і драматизм цього переживання, а з іншого — демократизують акт реценції, роблячи мистецтво доступнішим. Але саме через те, що мінімалізм віддає перевагу гештальту (моментальному інтуїтивному осягненню) перед тривалим розгортанням у часі і безпосередності перед міметичністю (наслідуванням одних форм через інші), його «театральність» є проблематичною, адже він, як зауважив свого часу Майкл Фрід, заперечує мистецтво, протиставляючи йому об'єктність [11].

У праці, присвяченій мінімалістичному письму у сучасній французькій літературі, Уоррен Мотте, не виокремлюючи трансmodalність з-поміж інших параметрів художнього твору, неодноразово вказує на певні жанрові трансформації та рух між текстуральними modalностями, властиві для окремих авторів, зокрема, на нарацію як «антипоезію» для Едмона Жабеса [15, с. 36], а також на діалог з поетикою хайку через процес концентрації та конденсації письма у Марі Редонне [15, с. 86]. Вибір нарративної, драматургічної чи ліричної modalності обумовлений у Крістоф подвійною мовною ідентичністю авторки: розгортаючи образи рідної та чужої мов, письменниця відкриває притаманну кожній з цих мов внутрішню логіку, спосіб, у який вони здатні промовляти. Рідна мова (угорська) — це мова минулого, поезії, спогаду, сп'яніння, передсмертних записок, мова, яка не може втілитися у письмі, тоді як французька — мова чужини, розлуки, протистояння, тамування болю у письмі. Це мова вигадки, що потребує розгортання у романній або драматургічній формі.

Важливим аспектом даної проблематики є створення теоретико-методологічного контексту навколо трансжанрових та трансmodalних форм. Використання театральної термінології щодо роману та аналіз драматургічної парадигми у зображенні дійсності відсилає насамперед до концепції діалогічності Бахтіна, що у стосунку до роману означає множинність дискурсів і точок зору та їх децентрованість, котра далеко не завжди може втілюватися безпосередньо у формі діалогу. Під впливом теорії нарративних актів Джона Ленгшо Остіна та Джона Роджерса Серля наратологія залучає у свою царину і активно послуговується міждисциплінарними поняттями перформативності, що позначає моделі представлення дії, та перформансу — дії, що розгортається у режимі реального часу у певному часі та просторі перед глядачами і може бути фікціональною (театральна вистава), або реальною (ритуальне дійство) [7]. За таксономією Уте Бернса, перформативність I (тілесна) відсилає до фізичної присутності дії, що розгортається за вербальними, візуальними та звуковими сценаріями, в той час, коли перформативність II (нетілесна) передбачає імітацію дії у вербальному чи візуальному наративі. Обидва види перформативності мають два рівні реалізації: рівень репрезентованої історії та рівень акту нарації. На перетині цих двох критеріїв виникають різні способи перформативності, що можуть класифікуватися за більшим або меншим ступенем безпосередності. Загалом драматичний жанр розглядається як вияв чистої перформативності, оскільки представляє дію безпосередньо, тоді як у романах або оповіданнях перформативність є опосередкованою, що може проявлятися у прямій мові, зміні точок зору, зверненнях експліцитного наратора до читача та метаперформативним коментуванням, або ж як текст із прихованим наратором, коли історія розгортається виключно через діалог персонажів.

Жан-Марі Шеффер у дослідженні, присвяченому режимам та аспектам літературного жанру («*Qu'est-ce qu'un genre littéraire*», 1989) [16], розглядаючи відоме ще з античних поетик розмежування оповіді та драматичної репрезентації, описує їх взаємопроникнення як явище трансmodalізації. У драмі дискурсивний акт є одним з-поміж інших видів міметичної діяльності, тоді як мімезис через нарацію є суцільним дискурсивним актом. Це вказує на неоднозначність комунікативного статусу драматургічного тексту, який можна прочитувати двома способами. У результаті трансmodalізації будь-яка оповідь може перетворитися на репрезентацію і навпаки шляхом трансформацій на синтаксичному та семантичному рівнях, зокрема, використанню граматичної особи, а також через параметри висловлювання (оповідь

з делегованим оповідачем чи без нього). Класичним прикладом трансмодалізації вважається «Дії без слів» Бекета [1; 16; 17] як мімічний або дидакалічний текст, що прочитується як оповідь. Разом з тим, відомий теоретик театру та семіотик Анн Уберсфельд, зауважуючи розмитість кордонів між романним та драматургічним дискурсами і практичну необмеженість можливості перекодування, наголошує на наявності внутрішньо притаманних театральному дискурсу кодів, одним з яких є опозиція текст/репрезентація [17, с. 16–17]. Складові театрального тексту — діалоги та дидакалії (ремарки) — мають специфічний комунікативний та прагматичний статус, який можна простежити в процесі трансмодалного перекодування роману у драму і навпаки. У випадку з творчістю Аготи Крістоф йтиметься про дослідження слідів драматургічного дискурсу у прозовому тексті. Якщо порівнювати драму і роман, то дидакалії відповідатимуть голосу автора, а діалоги — голосам персонажів, але фундаментальна відмінність між ними пролягає на рівні суб'єкта висловлювання. На думку Серля, специфіка логічного статусу драматургічного тексту полягає у перенесенні функції імітації з автора на персонажів. Актор, який грає того чи іншого персонажа, прикидається ним та імітує його мовленнєві акти. Діяльність драматурга більше схожа «на написання рецепту того, як прикидатися, аніж на саме прикидання», «ілокутивна сила п'єси схожа на ілокутивну силу рецепту, як спекти торт» [5]. Дидакалії, не слугуючи виразом авторської суб'єктивності, мають вторинний статус, і є метанаративними елементами з точки зору розгортання події.

Функція подвійної адресації, властива театральному діалогу, присутня і у діалозі романному, як і у будь-якому фікціональному діалозі, що передбачає присутність читача-реципієнта, адже, як наголошує Жерар Женетт, статус діалогів у драматичному та наративному тексті ідентичний [1, с. 370]. Разом з тим, як зауважує Анн Уберсфельд, відмінність театрального діалогу від діалогу реального полягає у тому, що кожна репліка діє, змінюючи щось у театральному універсали — дія виступає «центральним елементом будь-якого аналізу театрального діалогу, що не є звичайною розмовою, навіть тоді, коли її імітує» [18, с. 8], адже кожна репліка має подвійного адресата. Присутність глядача обумовлює інтенційність театральної комунікації [17, с. 31].

У романах та малій прозі Аготи Крістоф постійне повторення елементів на кшталт «Ми кажемо:», «Бабуся каже:», «Лукас каже:» відповідає безпосередньому позначенню реплік персонажів у театральному тексті. Іншою ознакою театрального дискурсу є повторення звертання по імені у діалогах персонажів: «Вам потрібні папір та олівці, Лукасе?», «Ви, Лукасе?», «Боюся, що цього недостатньо, Лукасе», «Заходьте, Лукасе», «Підійдіть, Лукасе» [3, с. 226–227]. У діалогічному тексті, що первинно не є драматургічним, реприза звертання, невласлива для живої комунікації, є необхідною для розмежування адресанта та адресата, без якого виникне ефект шизоїдного полілогу. Ці типові для мінімалістичного синтаксису Крістоф повтори імен, що трапляються і в прозових, і в драматургічних текстах, у рамках театрального дискурсу є засобами реалізації фатичної функції мовлення, необхідної для коректного сприйняття драми на рівні репрезентації, тобто, уже під час постановки.

Подекуди у текстах Аготи Крістоф присутність театральних кодів є настільки вираженою, що їх родовий і жанровий статус ухилиється від остаточного визначення, і трансмодалність стає безпосереднім виявом первинної синкретичності жанрів у межах одного тексту. Зокрема, у оповіданні «Де ти, Матіасе?» [14] переважну більшість текстового простору займає діалог із вкрапленнями коротких описів, які відрізняються від дидакалій лише вживанням минулого часу і мінімальним зануренням у свідомість персонажів. Специфіка наративної структури прози Крістоф, обумовлена грою з романними та драматургічними кодами та контрапунктом модальностей висловлювання, найбільш яскраво відстежується у трилогії «Загальний зошит», «Доказ», «Третя брехня». Уже у першому фрагменті «Загального зошита», «Приїзд до бабусі» [3, с. 11–13], присутнє характерне для крістофівської прози чергування двох типів дискурсу. Перший включає в себе усе те, що зазвичай містять дидакалії: часо-просторову експозицію («Ми йдемо з Великого Міста. Ми провели ніч у дорозі»), опис персонажів («У нашої Матері червоні очі»), антураж («Вона несе велику коробку, а у нас двох по маленькій валізі з одягом та великий словник Батька»), проксеміку («ми йдемо мовчки, Мати посередині, ми з боків»), індикацію реплік персонажів («Наша Мати каже:», «Інший голос каже:»). Другий тип є власне діалогом персонажів. Переважна більшість фрагментів роману, зважаючи на теперішній час оповіді та принципову відмову від суб'єктивності, що виражається насамперед у відсутності

конотативної лексики і оціночних суджень, є дидактичними, і за відсутності діалогів зближують письмо Аготи Крістоф не лише з драматургічним, а й з кінематографічним дискурсом.

Доріт Кон у роботі, присвяченій способам репрезентації свідомості у нарративному тексті [8], відштовхується від протиставлення ретроспективного та інспективного занурення у свідомість персонажа. Монолог, актуалізуючи «специфічний семантичний патерн» автоадресації, порушує дихотомію мовлення, властиву діалогові, поєднуючи «Я» адресанта і «Ти» адресата. Відповідно, монолог може визначитися семантикою навіть тоді, коли граматично нагадує діалог [8, с. 90]. Міні-оповідання «Сокира» [12, с. 7–10] є суцільним монологом жінки, котра вдає, що не розуміє, чому вранці її чоловік опинився біля ліжка зі сокирою у голові. Але граматично цей монолог розгортається як діалог з лікарем швидкої (або психіатром?), присутність якого вгадується за вигуками та звертаннями.

Шизофренічний дискурс внутрішнього діалогу є структурним елементом трилогії, де ідентичність близнюків Клауса та Лукаса розглядається водночас і як дві цілісних, і як одна фрагментарна. Так, коли Лукас у «Доказі» вперше осмислює розлуку з братом, його розмова із самим собою представлена саме як діалог, де інший співрозмовник не ідентифікується. Як зазначає Дорріт Кон, ситуація внутрішнього діалогу-роздвоєння з точки зору фрейдівського психоаналізу відповідає інтеріоризації голосу батьківського авторитету як голосу супер-его [8, с. 91]. Отже, якщо синтаксично монолог завжди включає у себе фрагментарні мовленнєві схеми — елементи діалогу (риторичні питання, вигуки тощо), — на семантичному рівні можна говорити про монологічний та діалогічний модули репрезентації свідомості.

Філіп Гаспаріні стверджує, що у тексті, котрий має прозорі автобіографічні витоки (а такими є більшість текстів Аготи Крістоф), драматизація є частиною процесу роботи пам'яті з реконструкції минулого: «Передаючи слово, оповідь запозичує у театру властиву йому стратегію репрезентації та актуалізації конфлікту» [10]. Він зазначає, що драматизація у автобіографічному письмі дозволяє подолати монотонність роздробленого часу за допомогою сцен, котрі відновлюють тривалу і насичену темпоральність. Це може бути, зокрема, реконструкція певного періоду з життя персонажа чи оповідача через певну кількість знакових епізодів. Структура «Загального зошита» може прочитуватися саме як низка «сенок з життя», більшість із яких побудовано навколо дій та діалогів, і з тематичної точки зору є вправліннями, імітуванням, наслідуванням, або навіть безпосередньо відсилають до простору вистави, як епізоди «Наш перший виступ», «Наші наступні виступи» та «Театр»). У «Загальному зошиті» ефект присутності глядача створюється за рахунок повного уникнення ретроспективного оповіді шляхом використання переважно теперішнього часу, дидактичного опису та діалогів.

Якщо трактувати економію стилістичних засобів як реалізацію принципу ефективності, то мінімалістичне письмо із інструменту рефлексії, котра спонукає до дослідження семантичних обширів мови, перетворюється на спосіб документування дійсності, і текст, який воно творить, споріднюється із жанрами щоденника, протоколу, інструкції, сценарію, котрі виходять за межі канонічної парадигми жанрів художньої літератури. Жак Пуар'є [9] вбачає у «денотативному письмі» переважання дії над рефлексією, показ людини через сукупність її дій, через призму феномену. Йдеться про переосмислення мімезису як однієї із засад літератури, його буквалізацію, котру деякі дослідники, в тому числі і Пуар'є, називають принципом «нового реалізму», що «радіше творить слід, аніж смисл, і радіше дає побачити, аніж дає зрозуміти» [9, с. 338]. Висловлювання з точки зору мінімалістичного письма має тяжіти до перформативу у розумінні Остіна [4], що є не повідомленнями про дію, а актом звершення дії. Таким перформативом, ключовим для творчості Аготи Крістоф, є висловлювання персонажа з роману «Учора»: «Я пишу всюди, де б не був. Пишу дорогою до автобуса, пишу в автобусі, у чоловічій роздягальні, біля станка» [2].

Принцип денотативного відображення дійсності обумовлює відкриття потужного візуального виміру письма, його спорідненість із візуальними видами мистецтва, долучаючи до театральності фотографічність та кінематографічність, що у французькій літературі варто розглядати як переосмислення практик Нового роману. Звідси постає важливість для мінімалістичного дискурсу фігури глядача (спостерігача) як нарративної інстанції або адресата, котру також зауважує Жак Пуар'є: «Через порожнечу, що його сповнює, мінімалістичне письмо постійно звертається до сучасного суб'єкта, який віддаляється від самого себе і немовби стає самому собі глядачем» [9, с. 339].

Зрештою, гра з наративними кодами, їх мерехтіння є вираженням стану розщепленої свідомості, для якої монологічна істина є принципово неможливою. Метафорика театру, театральна гра, разом із пантекстуальним баченням світу (світ як театр), несе у собі первинні конотації імітування, маскування, вдавання, котрі порушують усередині фікціонального тексту питання істинності і довіри до сказаного. Присутність театрального дискурсу із властивою йому об'єктивністю висловлювання та перформативною модальністю не в останню чергу зумовлена проблематикою щирості, вкрай важливою для мінімалістичного письма Аготи Крістоф. Використовуючи дистанцію як спосіб уникнення емоційного сприйняття дійсності у її найбільш страхітливих проявах, мінімалістичне письмо виражає трагічність людського існування перед ударами долі та у коловороті буденності, протиставляє випадковість телеологічному світобаченню, дозволяючи, за словами Жака Пуар'є, «стилістично вловити те, що онтологічно відокремлює суб'єкта від його дій» [9, с. 344].

Література:

1. Женетт Ж. Фигуры : в 2-х томах / Жерар Женетт. — М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — 1998. — 472 с.
2. Кристоф А. Вчера / Агота Кристоф ; [пер. с франц. И. Волевич]. — Режим доступа : http://lib.ru/INPROZ/KRISHTOF/wchera.txt_with-big-pictures.html
3. Кристоф А. Телстая тетрадь / Агота Кристоф ; [пер. с франц. А. Беляк]. — СПб. : Амфора, 2004. — 459 с.
4. Остин Дж. Л. Слово как действие / Джон Лэнгшо Остин // Новое в зарубежной лингвистике : Вып. 17. Теория речевых актов. Сборник ; [общ. ред. Б. Ю. Городецкого]. — М. : Прогресс, 1986. — С. 22–129.
5. Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса / Джон Роджерс Серль // Логос. — 1999. — № 3. — С. 34–47.
6. Armel A. Exercices de nihilisme / Alette Armel // Le Magazine Littéraire. — 2005. — № 439. — P. 92–97.
7. Berns U. Performativity / Ute Berns // The living handbook of narratology ; [Hühn, Peter et al. (eds)]. — Hamburg : Hamburg University Press. — Last modified: 21 May 2010. — Режим доступа : <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Performativity>
8. Cohn D. Transparent minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction / Dorrit Cohn. — Princeton University Press, 1984. — 344 p.
9. Écritures blanches ; [sous la direction de D. Rabaté et D. Viart]. — Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009. — 368 p.
10. Gasparini Ph. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction / Philippe Gasparini. — Paris : Éditions du Seuil, 2004. — 400 p.
11. Fried M. Art and Objecthood / Michael Fried : [essays and reviews]. — Chicago : The University of Chicago Press, 1998. — 352 p.
12. Kristof A. C'est égal / Agota Kristof. — Paris : Éditions du Seuil, 2005. — 128 p.
13. Kristof A. L'analphabète / Agota Kristof : [récit autobiographique]. — Genève : Éditions Zoé, 2004. — 60 p.
14. Kristof A. Où es-tu Mathias? Line, le temps / Agota Kristof ; [Postface de M.-Th. Lathion]. — Genève : Éditions Zoé, 2005. — 48 p.
15. Motte W. Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature / Warren Motte. — University of Nebraska Press, 1999. — 213 p.
16. Shaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? / Jean-Marie Shaeffer. — Paris : Éditions du Seuil, 1989. — 193 p.
17. Ubersfeld A. Lire le théâtre I / Anne Ubersfeld. — Paris : Éditions Belin, 1996. — 238 p.
18. Ubersfeld A. Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre / Anne Ubersfeld. — Paris : Éditions Belin, 1996. — 217 p.

Transmodality of Agota Kristof's Minimalist Writing: from Dramatic Dialogue to Novelistic Narration

Relations between the novelistic and dramatic modalities of dictum lie within the scope of minimalist writing as the major tendency in the works of Agota Kristof, in particular, in respect of corresponding genre and narrative codes. Transmodality caused by the presence of theatrical discourse reflects in the texts of Agota Kristof the expression of split consciousness states and the fundamental impossibility of monological truth.