

УДК 821.162.3.02

Г.М. Сиваченко

## ПРО “ПРАЗЬКУ ІРОНІЮ” ТА ПРАЗЬКИХ ІРОНІКІВ

*У статті розглядається специфіка формування такого художнього явища, як “празька іронія”, простежується його генетична і типологічна спорідненість з постмодерністською іронією. На основі системного аналізу визначено основні поетологічні домінанти празької іронії. Стверджується, що яскравими представниками празького іронічного дискурсу були Я.Гашек, Ф.Кафка, Й.Грбал.*

**Ключові слова:** жанрологія, жанрова матриця, жанровий канон, “пам’ять жанру”.

Іронічність тлумачиться в літературознавчому дискурсі зламу ХХ ст. як одна із засадничих ознак сучасного красного письменства, саме ж поняття перебуває в колі уваги багатьох дослідників (Ж.Бодрійяр, У.Еко, Н.Фрай, Р.Рорті, В.Набоков, Р.Пітлік, І.Льїн, М.Липовецький, О.Зверев, Г.Грабович, Р.Семків та ін.) Найчастіше сьогодні поняття іронії розглядається у постмодерністському дискурсі, відтак вона мислиться чимось таким, що заперечує традицію, відмежовує нове від застарілого, тогальна іронія проголошується, власне, ключем до прочитання сучасної культури.

Поняття “празької іронії”, яке в основних постулатах кореспондує з постмодерністською іронією, охоплює широку сферу явищ, стосуючись історії та ментальності одного з народів Центральної Європи, який протягом сторіч зазнавав утисків, перебував у стані якоїсь непевності, будучи позбавленим можливості мати власну репрезентацію, відданим на поталу як із боку власних можновладців, так і чужинців, що розхитувало сталі ієрархії, опозиції, руйнувало традиційний центр. Таким чином, довготривале відчуття деілюзорності, тимчасовості й безнадії стало основною ознакою чеської національної екзистенції. Час від часу народ здобував омріяну свободу, але невдовзі знову потрапляв у залежність, опиняючись у деякі періоди існування навіть на межі зникнення, якщо не фізичного, то мовно-культурного. Відтак у самосвідомості чехів “філософія дуба”, більш примарна, ніж зреалізована, протягом тривалого часу чергувалася з “філософією очерету”. Від браку можливості виявити свій власний погляд (бодай в формах офіційної комунікації) празький *societas* виробив певну анонімну громадську думку, яка дуже різнилася в межах “ми” внизу і “вони” нагорі. Моральна роздвоєність, з одного боку, призводила до втрати персональної відповідальності за долю суспільства, а з другого — до витворення особливої виражальної сфери, яка приходить на заміну втраченим цінностям офіційної культури та девальвує сакралізовані владні авторитети, відтворює історію у сміховинах і анекдотах, розпоршує події у пригодах смішних героїв та небилицях, характеризує значною розкутістю і фрагментарністю.

Розвиваючись на ниві анекдотичних коментарів до історичних подій або панських забавок, ця сфера поступово набуває творчого та естетичного значення, що особливо загострюється у Празі, яка здавна стояла на перетині європейських шляхів і культур, мовних самосвідомостей, будучи своєрідним полікультурним центром. Такі прибічники поліцентричної моделі культури, як Е.Саїд, А.Крунат, Г.Л.Гейте мол., роблять наголос на епістемологічній перевазі тих, хто володіє “подвійною”, маргінальною свідомістю, оскільки їм приступний і органічний

принцип множинності кордонів і центрів, що руйнує домінуючий національний чи державний дискурс. Поліцентризм, Є крім того, переглядає застигле, примітивне уявлення про “ідентичність”, як це зроблено П. Козловскі у праці “Культура постмодерну”: “Ідентичність, узгодження з самим собою — це динамічне досягнення інтегрованого уявлення про самого себе, яке змушує самість до змін, а також уявлення, що мають про себе самих інші, — це результат притязання на самостійне оформлення власної життєвої ситуації, це взяття до уваги ситуації навколишнього світу й уміння терпляче переносити те, що не залежить тільки від самого себе. Необхідно у цьому складному досягненні інтеграції — спершу створити, а далі постійно вдвойовувати ідентичність” [3, с. 87].

Культура такого стибу спирається на специфічні означувальні ієрогліфи, які відображають пересічну свідомість тутешнього населення, втім, для непосвячених (чужинців або немісцевих) часто незрозумілу, ба й зашифровану. Ззовні це може виглядати як семантичний хаос, породжений мезальянсом мов і культур. Складовою празької мовної свідомості є майже непомітні контрасти й невідповідності, подеколи — гра і містифікація. Внутрішня структура цієї культури охоплює і горизонтальні шари мовлення, відмежовуючи сферу “високого мистецтва” від комедійно-фарсової царини периферії.

Подеколи ці шари відзначаються розгалуженим членуванням на національне, соціальне та релігійне. Так, у творах німецьких літераторів, написаних перед Першою світовою війною (Р.М.Рільке, Ф.Кафка, Г.Майрінк), та в повоєнному доробку чеських поетів (В.Незвал, Я.Сейферт) постає Прага плебейська, навіть люмпен-пролетарська (Ф.Гельнер, Я.Гашек, Е.Е.Кіш та ін.). У цій смисловій (семантичній) атмосфері важливого значення набуває поняття контексту. Визначні митці цієї доби усвідомлювали, наскільки життєдайною є евокація периферійної культури вулиці. Поглиблення диференціації мовних шарів сприяє відродженню вичерпаного, здавалося, мистецтва слова за рахунок неосяжного поля буденності й банальності, безпосереднього та багатозначного проявів говірки, аргю і сленгу.

Повернення до демократичних форм виразу в чеській літературі, яке в світовій літературі не має аналогів, спостерігається не тільки в мистецтві, а й у ментальності пересічної людини. Народні верстви втрачають довіру до писаного слова, сакралізуючи історичну свідомість та демістифікуючи офіційні культу й ритуали. У більших масштабах це породжує абсолютизацію деталей конкретного життєвого досвіду, що є протилежною офіційних міфів. Відразу до помпезності та пафосу, опосередкованих через ораторську фразеологію, приводить до уславлення пересічної людини, яка серед загальної моральної розхитаності єдина зберегла здатність говорити переважно те, що думає, висловлювати власні думки з того чи того приводу. Однак свою позицію герої творів цього періоду ніколи не виявляють демонстративно, маніфестовано. Письменники часто послуговуються іронічними натяками, переплетенням вирваних із контексту фрагментів, що створює враження дивакуватості зображуваного індивіда, блазнівства, слабоумства, помпезної зневаги до власної екзистенції.

Почуття власної соціальної невлаштованості спричинює прихований протест проти несправедливого власного становища, зумовлює вульгарну черствість і цинізм з боку представників празької вулиці, “незацікавленість” їх світом речей соціальних, у чому й виявляється фактичне нехтування офіційним пантеоном. “Празька іронія” постає як спосіб інакомовлення, як право на інакомислення і

свободу думки, і у цьому сенсі вона має спільне коріння з постмодерністською іронією.

Засіб “приховування” набуває у “празькій іронії” особливого значення. Не йдеться уже про пасивну, невербальну жестикуляцію сільської людини доби феодалізму, яка демонструє хитрувату міміку чи жест “шельменка-селяка”, як це спостерігається в бароковій поезії, у “Відгомоні чеських пісень” Ф.Л.Челаковського чи “Наших фуриантах” Й.Стропежницького. Не йдеться також і про актуалізацію образу казкового Гонзи, який обманює своїх суперників, приховуючи від них власні цілі, а потім несподівано вражає неабиякою силою та спритністю. “Празька іронія” відрізняється також від титанічного індивідуалістичного протесту доби романтизму. Ця модель вичерпалася ще в позаминомулому сторіччі, не маючи перспектив на існування в добу масових катастроф. На противагу критичній налаштованості письменства 90-х років XIX ст., молода генерація літераторів створила стилізований і автостилізований образ бунтівника або мандрівника, наділеного реальними рисами, зокрема заземленою експресивною чуттєвістю.

По-іншому виглядає справа в царині буденної свідомості. “Приховування” виявляється у “празькій іронії” завдяки парадоксально анонімній вербальній активності, перебільшеній жвавості, балакучості, що своїми знаками й натяками засвідчує численні відблиски власних особистих коментарів і позицій, вдавано дурнуватих і “безвідповідальних”. Саме в цьому парадоксальному вербальному зламі реалізується поворот від мовчазного селянського мучеництва до радісної, вивільняючої балаканини празької вулиці, уможливленою реактування на рафіновані форми модерної комунікації, зривання убогої шкаралупи з бундючної офіційної фразеології та псевдонаукових ілюзій на “прогрес”. У вершинних фазах цього процесу відбувається розкриття сутності явищ, називання речей їхніми власними іменами.

Основною ознакою “празької іронії” є раптовий семантичний поворот, непомітна зміна поглядів і кутів зору, які більшістю сприймаються з комічною зневагою. Зовні все це виявляється в особливій непевності, у блискучій, майже непомітній заміні смислу й жесту. Поетика семантичних поворотів на противагу алегорії не опирається прямому означенню, навпаки: у вербальній реалізації використовує загальні мовленнєві та оповідні норми. Виявляється вона у фальшованих примітках і коментарях, що викликають у слухачів або читачів величезну ейфорію, крім осіб, авторитарно налаштованих та інституційно “чутливих”, які виявляються неспроможними дешифрувати сенс висловленого.

Так, на думку Р.Семківа, “персонажі, що уособлюють владну систему, проти якої спрямоване іронізування, люди імперії можуть зображатися маєстатично, бути наділеніми характеристичними ознаками сили і влади, але загальноіронічний контекст впливатиме на сприймання таким чином, що змусить реципієнта, який дешифруватиме іронічне послання про нетривкість системи, доповнювати портрет її підлеглих гіпотетичними компрометуючими компонентами” [5, с. 11].

Під впливом семантичного хаосу і жесту, сповнених замовчувань, натяків й мініатюрних вербальних позначок, відбувається іронічна підміна цінностей. Офіційні ювілеї та “великі” історичні події “маленька” людина розуміє як скандальну фрашку, а власну реальність і обмежений світ дріб’язкових подій сприймає, навпаки, сакрально, як святкову подію. Вона увіразнює обрядовість своїх смішногероїчних ритуалів (бійки, гра в карти та

в більярд, балачки за пивом і вином), про які може переповідати дотепно й цікаво, містично обожнює примарний світ забав, ігор, спортивних та музичних атракціонів: популярні спортсмени та співаки є для неї предметом обожнювання й носіями ілюзорних, пародійних культів.

Такі дрібні ритуали, що допомагають зберегти рештки порядку серед мінливої, хаотичної дійсності, зображаються в літературі гумористично, ба й гротесково. Тяжіння до своєрідних звичаїв поєднується у репрезентантів “празької іронії” з прагненням приховати власний світ разом із іронічною зневагою до великих, подеколи катастрофічних подій. Завдяки “атавістичній” іронії пересічна людина може виявити свій життєвий та екзистенційний суверенітет, здобути внутрішню свободу. Повноправним вираженням вільної, розвинутої фантазії стає різка, гротескова гримаса, що балансує на межі чорного, шибеничного гумору. Він є часткою граничних ситуацій і останніми залишками сподівань на те, що пощастить-таки або змінити депресивні настрої, або здобути перемогу над ними. Атавістична іронія празького населення зводить переваги влади й насильства до мінімуму, долає тиск найпростішим способом: люди просто, як то кажуть, не беруть у голову (гітлерівці, марно намагаючись підкорити душу окупованого ними народу, говорили: “Чехи — це bestii, які сміються”).

Живильним середовищем для створення атмосфери ейфорії були для празьких іроніків корчми або господи: господа (hospoda) — це місце, де цмулять пиво і проводять багато часу за розмовами. У чеській літературі існує навіть жанр “господської оповідки”, близький до жанрів народної сміхової культури. Вона є складовою частиною розваги, пиятики і карнавалу. (Завважимо, що йдеться не про літературні кав’ярні чи кабаре, винарні, тим більше шикарні ресторани й розважальні танцювальні зали, а саме корчми, де розливається пиво, а також шинки, локалі, паби тощо). Тут існує простір для розважливої гри зі словом, для розмов, які сповнюють безкінечною радістю життя. З часткового, подеколи справжнього, а іноді й надмірного сп’яніння виростає не лише почуття спорідненості, що стимулює зав’язування контактів, а й особливий гагунок діонісійського сп’яніння, збудження, що слугує основою для творчої активності.

Подібна атмосфера ейфорії — не лише зняряддя особливої, периферійної словесності, а й резервуар нових творчих задумів. Здатність оригінально відтворити реальні буденні речі та вчинки неможливо компенсувати ані освітою, ані критицизмом, вона не сумісна з жодною конвенцією аж до банальності мови. Автор має винайти нові означення з тим, аби враження було зрозумілим і водночас сприйняте як нове, свіже й оригінальне, як його власне.

У цьому полягає креативна властивість “празької іронії”, яка долає літературні конвенції, ба й конвенції нонконформізму, сягаючи творчих джерел, видобуваючи користь із вродженої схильності до гри, що виростає з безпосереднього контакту зі світом “практичного” досвіду. Так письменник-іронік досягає спокійного порозуміння з читачем, коментуючи деструкцію буття сучасної людини під гумористичним кутом зору, розмовляючи з нею нібито про неї саму й “від щирого серця”.

“Празька іронія” — прикметна ознака творчості Я. Гашека та Ф. Кафки. Формою втілення гашеківського сатиричного “скоропису” ставала іронія, що часто-густо доходила до “цинічного” сарказму, близькому, по суті, “чорному гуморові”, супроводжувалася проявами щирого, по-дитячому

непідробного нахабства. Своєрідна смислова інверсія, що відкривала можливість швидкого повороту в оцінці дій, допомагала авторові показати приховані достоїнства в зонні непривабливих людях: сучасних ізгоях і маргіналах, що мешкають на окраїні (периферії).

У тлумаченні Гашека окраїна — це не тільки окраїнна частина міста, а й свого роду символ, місце, де село стикається з промисловістю, природа з цивілізацією, де безпосередність і самотність протиставлені складній суспільній організації. Ця погранична, маргінальна область, яка приваблює дивним, часто мимовільним співіснуванням протилежних елементів і суперечностей, процесами виникнення і зникнення, повними гострих зіткнень. Гашек відкрив у цій окраїнній атмосфері особливу контрасну гумористичну поетику. Він створює, по суті, певний новий, уявний простір, що допомагає уникнути необхідності однозначного вибору між умовним культурним центром і колоритною периферією, і створити певний самостійний і навіть здатний до самовідтворення культурний топос, що має відношення і до центру, і до пограниччя, і до постмодерну, і до фольклорних шарів.

Кафка за походженням належав до празького німецько-єврейського середовища, опір тогочасному націоналізму впливав у нього з деконструйованих контекстів австро-угорської монархії. З особливою чутливістю мешканця єврейського гетто і німецькою послідовністю розвінчував письменник бюрократичний механізм, вказував на доленосу залежність людини від абсурдних обставин, її тяжке “відчуження”. Його експресіоністичні візії, що виникли з мезальянсу мов і національних почуттів, стали передбаченням цілого ХХ ст. Кафка і Гашек реагують на однакові ситуації по-різному, унаочнюючи протилежні полюси зображення: відчуття жаху, гротеск, з одного боку, і меланхолія, гумористичне вивільнення — з іншого.

Спільним для Гашека і Кафки, проте, була їхня негація традиційної літератури як такої, що деградує, відтворюючи дійсність з позицій помпезного псевдоісторизму та позитивістського академізму. Тогочасне суспільство платило їм таким же несприйняттям. Так, Гашек був змушений розפורшити свої гуморески і навіть “Пригоди бравого вояка Швейка” по різних дрібних часописах, а Кафка видрукував за життя лише незначну частину творів.

Кафка, безперечно, один із видатних європейських літературних феноменів. У його жахливих видіннях, втілених ним у творах з феноменологічною точністю й на винятковому стильовому рівні, зображено людину, яка опинилася сам на сам із владною системою, що постає перед нею в надприродному вигляді, викликаючи почуття відчуженості. Внутрішня лабораторія людської самотності діє незвично автентично і є, власне, непрямим застереженням від небезпеки, що загрожує людству. Тому творчість цього письменника залишилася актуальною і в нашому столітті.

Творчість Кафки, як і Гашека, виростає з контексту “празької іронії”. У її межах Кафка репрезентує полюс сновидінь і меланхолійних галюцинацій. Очевидно, це зумовлено його єврейським походженням і німецьким вихованням, яке сформувало його авторський стиль, але водночас позбавило взаєморозуміння з середовищем. У Гашека ж меланхолія в площині громадській врівноважується анекдотом. Людина, лабіринт світу для якої став ознакою життя, а банальність і буденність — життєвим простором, не може надихатися абстрактними ідеалами свободи, але інклінує до звільнення у межах загальної ментальності та психології.

Якщо Гашек представляє гротесково-богемний полнос “празької іронії”, що базується на ґрунті люмпен-пролетарському, то Кафка репрезентує тип інтелектуальний, що відтворює розпад людини і втрату нею ідентичності. Замість гумору наштовхуємось тут радше на риси гротескової фантастики.

Гашек, як і Кафка, був великим містифікатором, виявляючи абсурдне і комічне в самому житті. Хоча Йозеф К. менш відомий за Йозефа Ш., обоє вони звинувачувалися у злочинах, яких не чинили, обоє блукали одними й тими ж імперськими лабіринтами. Утім, на думку П.Вайля, “загальнолюдські абстракції “Процесу” і “Палацу” видаються універсальнішими за австро-угорську фігуративність “Пригод...” [1, с. 198]. Демонструючи звичну для Праги двошаровість, Гашек і по смерті існує немовби у паралельній до Кафки площині: у чехів існує, з одного боку, поняття “кафкарня” — абсурд життя, але є й “швейковина” — пасивно-комічний спротив абсурдові. Якщо Кафку вважають підсвідомістю Праги, то Швейк репрезентує її альтернативу. Витворений Кафкою світ так само жадливий, як і реальний, що позбавляє людину будь-якої надії. Натомість світ Швейка — простий і променистий. Один із критиків стверджував, що “його (Гашека. — Г.С.) життя можна вважати гумористичним витвором, видатнішим за його творчість” [4, с. 32]. Недарма ще за життя письменник став героєм цілої низки анекдотів, більшість із яких вигадував і літературно “опрацьовував” він сам. І часто неможливо відокремити Гашека від Швейка, (до речі, дослідники докопалися, що існував реальний Йозеф Швейк, який мешкав на Боїште, поруч із корчмою “Біля чаші”, по сусідству з будинком Гашека), коли останній говорить: “Якби всі були розумними, то на світі було б стільки розуму, що від цього кожний другий став би цілковитим ідіотом” [2, с. 176].

Отже, “празька іронія” має власне історичне коріння, але має й особливості естетичні та філософські. Замість жестів героїчних і мартирологічних вона віддає перевагу жестам героїко-комічним, клоунським та блазнівським. У філософському плані “празька іронія” — полнос, протилежний до традиційної метафізики.

Трагедія, як влучно зазначав Д.Лукач, героїчна і за своєю сутністю метафізична. Її основою є зіткнення героя з долею, а темою — героїзація одиничної людської долі й відчаю. Містичне й трагічне проживання світу взаємодотичні, вони доповнюють одне одного й взаємозаперечують. Шлях містики — це покірність, шлях трагічної людини — боротьба, одне закінчується зникненням, друге — руйнацією.

Лукачевому тлумаченню трагічного в житті людини демократична традиція ніби протиставляє “празьку іронію”, визначальними рисами якої є гумористично-героїчний підхід до подій, міфологізація банальності. Так само банальність, буденність у ній мають власну метафізику, свій містеріум, свої таємниці. Банальність можна конфронтувати з ідеалом і протиставити абсолюту. Замість індивідуалістичного прагнення здолати банальність “празька іронія” немовби піддається світові, але це не означає, що вона йому підкоряється. Банальність також може бути сприйнята і як мета нового, свіжого бачення, як діагностична ознака суспільної патології, водночас вона може пропонувати патології шляхи драматизації недраматичного життя.

На думку празьких іроніків, тільки абсолютною негацією, деконструкцією дотеперішніх форм можна здобути право виявляти елементи форми, розпоршені в реальності. Саме в цьому сенсі можна проводити паралелі між дадаїстичною

деструкцією і балачками в корчмі. Свого часу галерейна культура і мова вулиці однаковою мірою реагували на дадаїстичну неґацію як на прикметну ознаку сюрреалістичних сновидінь. Спільною ознакою тут є фрагментарність і контраст як основний структурний принцип. Театральність жестів, якими ця культура визначається, свідчить про перевагу гротескової, анонімної творчості над катастрофічною візією світових війн, долі народів і окремих осіб. Складовою народного дотепу є чорний, саркастичний гумор, хоча ним послуговуються лише з метою вивільнення зі скрутних історичних та екзистенційних ситуацій.

“Празька іронія” вивершується конкретним вербальним утвором, т. зв. господською оповідкою. Під нею розуміється коротка епічна, здебільшого гумористично підфарбована форма, своєрідний коментар до подій, що проживаються спільно, який є водночас спробою творчої проєкції власної екзистенції на оповідь. Роман “Пригоди бравого вояка Швейка” був фактично продиктований у корчмі, що й витворює специфіку репрезентованої Гашеком “празької іронії”. Власне, існує два різних Швейки: один — “ідіот у військовій частині”, другий — зовні простодушньо-наївний, але насправді глибоко людяний і чуливий народний телепень, щедро наділений гумором і хитрістю (не випадково в архівах військово-польового суду на його справі стоїть помітка: “намагався скинути маску лицемірства і відкрито виступити проти особи нашого імператора і нашої держави”). Гашек оточив свого героя народними персонажами, здатними поцінувати його дотепи і, як то кажуть, підлити масла у вогонь.

Природним містком між творчістю Гашека і Кафки є в сучасній чеській літературі історії, розказані Богумілом Грабалом. Для нього “празька іронія” — це не лише знаряддя іспірації, а й сутність творчості. Він постійно підкреслював, що трагічне відчуття життя і гумор — брати-близнюки. Корчма, господа й господська оповідка як відбиток миті й випадкової інвенції виступають зарукою оригінальної автентичності й своєрідного ігрового стилю.

На противагу до свого попередника, Гашека, який силу цієї традиції відчув власним геніальним інстинктом, Грабал проживає долю пересічної людини свідомо, екзистенційно. “Аби людська доля мешканців цих житлових будинків не була лише шляхом до смерті, аби досягти у своїх спогадах гідного уваги піднесення, витворює ця людина задля власного захисту шибеничний, абсурдний гумор, в якому усвідомлює своє соціальне становище, творить власну іронію, яка неґайно знижує все гарно сказане і допомагає тим людям, мов мертвому музика чи кожух” [8, s. 3]. Завдяки цій іронії пересічна людина вирзняється з безформеної маси, експлікується як індивідум, що викликає подив своєю творчою активністю.

У “бутті” пересічної людини присутні не лише “негативи”, такі як пиятика, істерія, депресія, брак волі, а й здатність долати різні обмеження, налагоджувати безпосередній контакт зі світом. Саме зачудування світом, його красою і потворністю зумовлює особливий спосіб поетичної розчуленості, який Грабал піднесено назвав “перлинкою на дні”.

Корчемна ейфорія стає складовою новітнього сучасного стилю, носієм нових естетичних та ідейних особливостей. Вона створює екстатичні ситуації, в яких зникають перепони, прикметні для звичайного життя. Завдяки поглибленій здатності до фантазування, до якої доходить справа під час безпосередніх корчемних розваг та імпрровізацій, виникає щось, що неможливо назвати просто базіканням чи брехнею (від пейоративного звучання цих визначень Грабал себе

певною мірою вберіг), але що, власне, і є складовою творчості, уособленням почуттів, які народжуються зсередини та виявляються ззовні. “Гадаю, — проголошує автор, — що народи існують насправді лише у тій ейфорії пабів. Усі важливі події, святкування й зібрання завжди завершуються за закритим білою скатертиною столом. Так сам собою настає момент, коли заборони падають та імагінація перетинає мотузку. Це час, коли настає часинка пабування” [8, s. 3] У центрі його розповіді особливий, своєрідний ігровий тип — *rabitel* (той, хто клеїть дурня). Це люди, які свідомо обрали маску блазня. Вона перебувають у одвічному внутрішньому монолозі, їм не надто важливо, чи слухає їх хто-небудь, бо головне — через жарт висловити власне ставлення до життя. Ці герої-маргінали виявляють постійний інтерес до забороненого, незрозумілого, сенс якого годі збагнути через загальноприйнятні норми.

Середовище корчми, господи стало для Грабала творчою майстернею. Залежність від “празької іронії” споріднює його творчість з творчістю великого чеського літературного маргінала Гашека, який уславив празьке народне середовище своїм безсмертним Швейком, чия гротескова блазнівська гримаса виступає знаряддям деструкції та заперечення владної системи.

Водночас у творчості Грабала і Гашека існують і певні відмінності. За Гашеком закріпився немовби ярлик “проклятого поета” передвоєнної доби (Е.А. Лонген) на підставі того, що своєю ненавистю до міщанства і войовничим запереченням традиційної літератури він попередив деякі принципи модернізму. Втім, це Гашек не був “проклятим” у сенсі того індивідуалістичного протесту й виключності, які були характерними рисами французьких проклятих поетів”. Замість самозанурення, у нього — уважне вдивляння в повсякденну дійсність і радикальний, революційно-анархічний спосіб думання.

На протигагу Гашекові, Грабал не бажає нічого змінювати, уже навіть тому, що його погляд радше інтровертний, а його вотчина — ліричне споглядання зовнішнього світу, який протистоїть роздвоєності сучасної людини. “Ніколи навіть уві сні мені не спало, що я жадав чи хотів змінити політичний устрій, у якому жив. Я ніколи не бажав, навіть цитуючи Рембо, змінювати мову, чи світ, цитуючи Маркса, коли ж я цитував Малларме, то завжди бажав змінити самого себе, того, кого мав на відстані простягнутої руки. Звідси сприйняття себе як свідка... Цього я ніколи не прагнув, оскільки від дитинства був зачудований спогляданням дійсності, якої власноручно не створював, яка була тут до того, як з’явився я, котрий не бажав нічого, крім її споглядання... Я завжди нагадував того бубнового валета, який прогулюється на сонці з дзвіночком у руці, а вдавано блазнівська шапочка супроводжує мене донині” [8, s. 4].

Грабал поцінує у “празькій іронії” передусім сенс матеріального світу, здатність виявляти розпорошені в житті елементи форми. У своїй внутрішній ніяковості він відчуває, що залежний від інших, відтак бажає жити в “обмеженій суверенності”, поступово вчиться не лише дослухатися до інших, а й спілкуватися з ними. Зрештою, саме в господській оповідці він відчував “радість від того, що те, що приходило до нього, приходило й до інших, додаючи йому куражу, переконуючи, що він не самотній” [8, s. 4]. Сприймаючи події подеколи відсторонено, Грабал зосереджує свій зір на власній долі та на долі собі подібних маргіналів, виходячи з переконання, що тільки пересічне життя драматичне саме по собі: “Оскільки я так багато років дослухався до інших”, — зізнається він, —



“мої найбільші таємниці, мої найбільші негаразди, мої найбільші самотності й так само мої найніжніші ширості є не лише моєю втаємниченою хворобою, а й стосуються решти людей не менше, ніж мене самого, вони навалюються на них з більшою силою, з більшим зарядом, відбиваючись у їхньому сприйнятті...” [8, s. 4]. Зачудування красою світу супроводжується у Грабала невтримною віталістичністю, бажанням не втратити смак до життя і жити на повну силу, грати у свою власну гру, відмовившись від таких канонічних для класичних концепцій гри, як дух змагання і беззастережне дотримання правил.

Саме героїко-комічний, ігровий підхід до подій зумовлює пошуки письменником неочікуваних зустрічей і контактів із пересічними людьми, з людьми четвертого стану, речником яких він прагне виступати. У цьому теж виявляється відмінність Грабала від Гашека, який жив в опозиції до владної верхівки, що зробила з нього аутсайдера і вигнанця; для якого думки про соціальні зміни були повні природними. Тому він не дуже охоче йшов на контакти. А його брутальна пристрасть до розіграшів часом межувала навіть із садизмом. Дослідник творчості Гашека Р.Питлік зазначав: “Гашек не був веселим бодрячком, скоріше — тяжким меланхоліком... був різкий, жорстокий, часом неймовірно грубий” [4, с. 14].

Грабал же завдяки складній творчій еволюції (починав він із сюрреалізму) свідомо шукав контактів із вітальними й “звичайними” людьми, оскільки вважав їхню екзистенцію животною для власної творчості. Саме тому він намагається евокувати примарні творчі сили людини, яка не втратила смак до життя й прагне жити по-своєму, у здоровій цілісності та ідентичності.

“Позитивним героєм є будь-яка людська екзистенція”, — проголошує Грабал. Феномен “пересічності” є для нього тією призмою, крізь яку він дивиться на світ і усвідомлює суттєві екзистенціальні проблеми, скажімо, роздвоєності сучасної людини та її прагнення до свободи. Письменник обороняється від хворобливого індивідуалізму. “Свобода, — наголошує він в одному з інтерв’ю, — але свобода від чого і свобода для чого?” І додає: “Лише з огляду на інших ми вільні” [7, s. 42]. До цього слід додати фразу, вкладену в уста його приятеля, поета й музиканта Карла Мариска: “Людина не може бути вільною соціально, доки не буде вільна духом” [7, s. 67].

Відмінність між Гашком і Грабалом сигналізує про зміну соціальної функції мистецтва, а водночас і про нове сприйняття літератури. «Свідоміший характер культурного вибору в сучасному світі, — як стверджує російська дослідниця М. Глостанова, — переводить проблему багатоскладовості й розмаїття в інтенціональну, внутріособистісну площину, де поліфонічна “інакшість” виявляється не тільки й не стільки в інших культурних індивідах, системах цінностей, а в самій особистості рефлексуючого суб’єкта, що традиційно відчуває страх перед “іншим” [6, с. 83]. Остання обставина, як відомо, відмітила собою перебіг ледве не всієї сучасної культури. Втім, пограничний стан стосовно власної ідентичності, сприйнятий свідомо як частина полікультурного дискурсу, якоюсь мірою все ж відмінний від хрестоматійної нерівності собі сучасної “людини без властивостей”. Сьогодні вже недостатньо, аби письменник, зображуючи життя “інших”, намагався лише “втиснути” власне “я” в їхню психіку, ментальність, спосіб життя. Необхідно, як засвідчили видатні мислителі ХХ ст., висловити спільний міф людства, який складається з міфів “інших”, поетичною мовою піднести “банальну” народну міфологію, витворити з неї символ нового життя й

незакомплексованого погляду на світ. Це й буде свідченням, на думку Грала, відродження художніх цінностей у літературі, що він як один із сучасних письменників добре усвідомлював: “Старі й добрі герої вже відійшли, відкинуті ритмом історії, швидким плином епох. Обвалилися не лише небеса разом із Богом, а й втратився й міф, алегорія та символ. Людина і суспільство полишені сам на сам. Ось це і є реальність однієї ілюзії. «Я» запрошує до прози непотрібних типів, які залишаються такими доти, допоки не будуть замінені вже чимось іншим творчим поглядом” [8, s. 3].

Ця основоположна зміна в погляді на людину нашої доби стосується “празької іронії”, значення якої полягає в тому, що вона протягом цілого ХХ ст. виступає немовби керівництвом до подолання інтелектуального скепсису та відновлення елементарних взаємин із життям, найкоротшим шляхом до приведення літератури у співзвучність з почуваннями людей на маргінесі, з духом сучасної постмодерної доби. “Празька іронія” певним чином є культурною метафорою різноманітності, яка не просто пропонує переосмислення маргіналізації й надання переваги у праві вибору досі маргінальним групам, не тільки репрезентує входження в канон “іншого”, а й є спробою змінити домінуючу офіційну культуру зсередини, відмінити канон.

1. *Вайль П.* Геній места // Иностранная л-ра. — 1998. — № 8.
2. *Гашек Я.* Пригоди бравого вояка Швейка. — Х., 2002.
3. *Козловски П.* Культура постмодерна. — М., 1997.
4. *Пытлик Р.* Ярослав Гашек и “Похождения бравого солдата Швейка”. — Прага, 1983.
5. *Семків Р.* Іронія як принцип художнього структурування. Автореф. дис. к.філол.наук. — К., 2002.
6. *Глостанова М.* Проблема мультикультуралізму и литература США конца ХХ века. — М., 2000.
7. *Hrabal B.* Proč pišu // Sebrane spisy Bohumila Hrabala. — Sv. 12. — Praha, 1995.
8. *Kmen.* — 1989. — № 36.

#### Summary

The work features out the basic artistic and typological characteristics of as an integral dynamic system within the context of the phenomenon called the “Prague Irony” in the Czech literature. There is also raised a number of theoretical issues of the contemporary literary criticism, in particular the marginality of the author and the character as well as the autobiographical details within the framework of the “fringe literature”.

As attempt to expand the idea of the “Prague Irony” with regard to the dynamism of styles, features of post-modern art in the context of post-cultural crisis of the contemporary epoch and to examine the Czech literature in light of the typical similarities of literary occurrences in other European literatures is made based on the examples of Jaroslav Hashek’s, Franc Kafka’s, Bohumil Hrabal’s prose.

**Key words:** postmodernist discourse, irony, humor, grotesque, sacral, multiculturalism.

*Стаття надійшла до редколегії 2.10.2006*