

## **РОЛЬ ОПОВІДІ ВІД ПЕРШОЇ ОСОБИ В ОПОВІДАННІ ПЕТЕРА ГАНДКЕ “БЕЗ БАЖАННЯ НЕМАЄ ЩАСТЯ”**

*Аналізується роль „я”-оповідача на тлі жанрово-видових особливостей оповідання „Без бажання немає щастя” сучасного австрійського письменника Петера Гандке. Через вивчення позиціонування оповідача в колі художніх фігур, а також щодо автора, з одного боку, і читача – з іншого робиться висновок про три функції, що їх виконує „я”-оповідач: 1) формальну, зосереджену в межах художнього простору оповідання й покликану єднати різновидові нитки в одну сув’язь, 2) змістову, спрямовану на посилення достовірності оповіди, та 3) рецептивну, що має викликати в читача співпереживання.*

**Ключові слова:** „я”-оповідач, оповідання, автобіографія, біографія, художній простір, жанр.

В оповіданні „Без бажання немає щастя” (Wunschloses Unglück, 1972) Петера Гандке у межах одного художнього простору поєднуються біографічне й автобіографічне начало. „Я”-оповідач тотожний з „я” автора і знав оповіджене „я”, яке, однак, не тотожне ні з „я”-оповідачем, ні, відтак, з „я” автора: ця остання обставина підважує автобіографічний пакт у його класичній, леженівській формі [3]. Біографічно-автобіографічним цей текст робить та обставина, що „я”-оповідач перебуває з оповідженим „я” в дуже щільних родинних стосунках і, описуючи „я” своєї матері, майже неминуче пише і про себе, а також експліцитні рефлексії „я”-оповідача, який, як і автор, є „художником”, а отже, мовить про художність і, відтак, про власну ідентичність. Таким чином, оповідач виконує два завдання: заново переживає травму, якою стало для нього самогубство матері, й осмислює категорії художності та поетичності. Різні на перший погляд, обидва завдання підпорядковуються спільному надзавданню: пошуку себе, якому родинна трагедія дала несподіваний поштовх, кшталтування власної ідентичності митця.

„Я”-оповідач пробує реконструювати життя матері, приводом чого стало її самогубство. Через зображення її життя, від дитинства до останньої миті, оповідач шукає мотиви, що спонукали її на такий крок. Він не називає їх прямо, адже, на думку оповідача, вони імпліковані в її життя, тож якщо його правдиво віддзеркалити, то й мотиви стануть очевидними без експліцитного називання. Лінда Марі фон Гьоне вбачає їх у конфлікті між фашизмом і жіночою суб’єктивністю [2], Міхаела Потиск – у суспільному пресингу [5, с. 47–48], що, безперечно, вірно: тяглість патріархально-репресивних традицій у Модерні й націонал-соціалістичний замах на Модерн є в цьому випадку такими самими

причинами самогубства, як і в нефікціональному автобіографічному романі Т. Бернгарда причиною введення мотиву самогубства в оповідь.

Своє художнє завдання оповідач вбачає у досягненні цього правдивого мовлення. Така настанова характерна й для оповідачів інших творів Петера Гандке, в яких дійсність стає темою й предметом зображення. Він випрацьовує концепцію художньої правди. На думку П. Гандке, тільки вона спроможна адекватно відтворити правду життя. Таке писання повинне не копіювати життя, події й процеси в ньому, а досягати внутрішньої вмотивованості у межах художнього простору. П. Гандке говорить про антиномічну пару – правдивість і фальшивість, маючи на увазі саме художню правду, тож фальш рівнозначна поразці оповідача (автора), який не впорується з художнім завданням. Міхаеля Потиск виділяє три складові оповідання: біографію матері, автобіографічні елементи й дискурс про писання біографій [5, с. 41].

Хоча переконливим повинен виглядати кожний художній простір, П. Гандке випрацьовує свою концепцію для нефікційного художнього простору – для тих випадків, в яких митець відгукується на дійсність поетичним її опрацюванням, без залучення вигадки, що у нефікційному художньому просторі не може сприйматися інакше ніж брехнею: „Авжеж, іноді, працюючи над історією, мені набридала вся ця відкритість і відвертість і праглося знову написати щось, де можна було б трішки побрехати й поприкидатися, наприклад, театральну п'єсу” [1, с. 94]. „Побрехати” і „поприкидатися” спрямоване не на знецінення фікційного мовлення як такого, а на протиставлення його нефікційному, проте також художньому мовленню, яке опрацьовує реальні події, надаючи їм поетичної форми й не відмовляючись від якнайадекватнішого їх віддзеркалення. Коли йдеться про таку подію, як в оповіданні „Без бажання немає щастя”, то спроба відгукнутися на неї у фікційній формі означатиме відхід від предмета зображення у вигадку, що тотожна брехні. „Без бажання немає щастя” демонструє, що нефікційне мовлення може бути не менш художнім і поетичним, а отже, й автентичним, ніж фікційне.

Для реалізації художніх завдань митець робить вибір між цими двома магістральними способами облаштування художнього простору – фікційним і нефікційним. Завдання ускладнюється тим, що далеко не увесь масив літератури факту можна назвати художньою, а оповідачеві якраз залежить на тому, щоб, зберігши фактографічність, створити художній текст. Митець обирає форму нефікційного художнього мовлення, коли йдеться про речі, що належать до царини його приватності, заторкають його „я” не як творця (митця, художника), а як людини, не професійний аспект ідентичності „я”, а приватний, який драматичністю актуалізує також аспект професійної ідентичності.

Петер Гандке рухається у фарватері повороту, який характеризується посиленою увагою до „я” (Ich-Wende). Ця увага митця до свого „я”, до себе і приватного доквілля, переміщення уваги з зовні всередину „я” змінило літературу впродовж 50–90-х років ХХ ст.

Цьому сприяло також знецінення фікційного письма з боку теоретиків літератури, які фантазію дискваліфікували до фантазмів, що означало переміщення теоретичного інтересу з вивчення художнього простору самого по собі, його закономірностей і можливостей на зв'язок художнього простору з автором, внаслідок чого художній текст поставав розгорткою авторського „я”, „психічною автобіографією” і більше казав про конституцію автора, його внутрішній світ, психіку, рівень розвитку, проблеми його „я”, його сприйняття світу. Після мандрів „я” від себе відбувається його повернення до себе, згортання віртуальної дійсності. В цьому поверненні прочитується неспокій „я” за себе, страх утратити себе в тривалій мандрівці фантазією, у творенні вигаданих світів.

Скоріше за все, такий turn відбувся не під тиранією теоретичного дискурсу – очевидно, теоретичний дискурс розпізнав тенденцію і сам її репрезентує (його інтерес до „я”, як бачимо, співмірний інтересові до „я” самої художньої літератури), тож теорія літератури та її практика рухалися паралельно, не без взаємних упливів. У кожному разі, такий поворот показав кризу фікційного мовлення і мав той позитивний наслідок, що посприяв розокремленню фікціонального і поетичного мовлення, показавши, що а) фікціональне мовлення може бути поетично убогим, б) художнє мовлення може бути високо поетичним без задіювання фікціоналізаційних механізмів. У сучасній австрійській літературі прикладом такої демонстрації є творчість П. Гандке, яка переконливо доводить, що сила художнього мовлення не у фікціоналізації, а в поетизації: важить не саме вміння фантазувати, а й уміння оформлювати фантазію.

Творчість П. Гандке припадає на цей час „ремонткування” „я” себе. На прикладі життєвої історії своєї матері й опосередковано також своєї „я” постає як відхід від себе, як наслідок втрати „я” вірності собі й певності себе. Від нефікційних біографій текст П. Гандке відрізняє поетичне мовлення, від фікційних – перебування на боці фактів: поетизація й художній простір постають без дописування, а через поетичне писання.

Автобіографія, якою є „Без бажання немає щастя”, виникає кількома шляхами – 1) через щонайближчий родинний зв'язок між фігурою оповідача й оповідженою фігурою: „я”-оповідач як син, оповіджена фігура як його мати; 2) через введення саморефлексій „я” і його спогадів про себе, яку вмотивовує родинний зв'язок (син – мати), який забезпечує гомогенність художнього простору і без якого художній простір розпався на два простори: біографії й автобіографії; 3) через працю спогаду, яка, однак, охоплює як спогади „я” про себе й обставини свого життя, так і спогади про те, що оповідала йому мати про себе або – меншою мірою – „я” чуло про неї від інших; 4) через рефлексії „я” як письменника про свій статус письменника, який має матеріал, і про писання – як обійтися з цим матеріалом, що дає М. Потиск підставу про „Без бажання немає щастя” як документацію замкненого в собі процесу творення” [5, с. 43]. У такий спосіб

пов'язуються „особа і структура, особистісна нарація і рефлексія про мову як суспільну форму, про структури мовлення, від простого речення до художнього жанру” [7, с. 445].

Біографія фігури (матері) реконструюється з власних спогадів „я” і з оповідей матері. Через вклад „я” своїх спогадів про матір автобіографія накладається на біографію, а спогади „я” про матір утворюють заштрихований сегмент біографічно-автобіографічного. Тож біографія матері є одночасно оповіданням і переповіданням – оповіданням пригаданого й переповіданням почутого.

Селекція обмежується лише первинним рівнем, який пов'язаний із технологією функціонування пригадування. „Я” прагне пригадати якнайбільше. Пригадане оповідач використовує як матеріал, з якого формує оповідь. Він не здійснює вторинного відбору з пригаданого, а лише впорядковує його в певній послідовності. Своє завдання оповідач бачить у такому впорядкуванні, яке б гарантувало правдивість зображення й не ставило під сумнів автентичність зображеного. Що йдеться про нефікційний твір, підтверджує сам оповідач, експлікуючи свій статус і бачення своєї ролі щодо тексту, яку відрізняємо від його ролі в тексті. „Я” турбується про свою роль оповідача: „(Відтепер мушу стежити, щоб історія не надто оповідала сама себе)” [1, с. 85]. Беручи речення в дужки, оповідач а) робить його ремаркою, б) анонсує ним своє втручання в текст, в) підкреслює його чужорідність у художньому просторі, г) привертає до нього увагу. В літературі попередніх епох таке втручання оповідача в оповідь виявлялося через зміну перспективи, в іншому вважалося інтегрованою, проте інтегральною частиною оповіді: автор був володарем художнього простору, що його створював, і не цурався визнавати це деклараціями в тексті [6].

Дужки, цей звичайнісінький розділовий знак, набуває у наведеній цитаті поряд із граматичним цілий комплект інших взаємопов'язаних значень. Дужки виражають ніяковість автора, його „перепрошую” за появу в тексті не у функції самоповідженої фігури („я”-оповідач = оповідженому „я”), а у функції автора тексту. В текстах П.Гандке таке введення непоодиноке й щоразу супроводжується авторським „перепрошую”.

Втручання „я” в текст як „я” автора поширюється не на всю творчість письменника, а на ті його тексти, які належать до нефікційної художньої літератури. Посутня тотожність „я” автора, „я”-оповідача й оповідженого „я”, яким воно є почасти в „Без бажання немає щастя” (автобіографічний вимір тексту), вмотивовує таке втручання.

Оповідач, який одночасно й присутній автор „Без бажання немає щастя”, розуміє завдання нефікційного художнього мовлення в забезпеченні балансу між імперативами, що йдуть зсередини художнього простору, й інтенціями автора. Нефікційна художня література побудована на консенсусі між імперативами й інтенціями, текст може розповідати сам себе лише дуже й дуже обмежено, наскільки це не відбігає від фактів позахудожньої дійсності.

Інший баланс, про який мовилося і який виростає з обставин першого балансу, – це баланс між фактажем і поетизацією: художній текст не може бути банком даних, інакше такий текст або належатиме до нехудожньої літератури, якщо на це є згода автора, або буде копією дійсності – попри згоду автора і на шкоду йому, адже символізуватиме його поразку, демонтуватиме його ідентичність митця. Імпліцитно в оповіданні „Без бажання немає щастя” такий демонтаж, якби він був здійснений силами й волею самого „я”, прирівнюється до самогубства матері.

„Оповідання” під „Без бажання немає щастя” – не тільки жанрова індикація, а й понаджанровий вказівник: йдеться про оповідь, щось оповіджене *par excellence*, навіть без кваліфікації характеру цієї оповідженості: йдеться про писання (*Schreiben*) чи описування (*Beschreiben*), нарацію чи дескрипцію. Очевидно, писання воліло б меншої керівної участі „я” автора і більшої свободи для самописання тексту, в той час як описування передбачає домінування інстанції автора. Ближче до кінця тексту „я”-оповідач здійснює таку класифікацію, називаючи оповідь описом, описування – „голим процесом пригадування”: „Звісно, описування – голий процес пригадування; проте воно нічого не обіцяє надалі <...>” [1, с. 93].

Описування, чинне в „Без бажання немає щастя”, все-таки не голий процес пригадування: таким він є в сенсі обмеження матеріалу пригаданим і кількома „пригаданими” документами (листи), однак композиція знімає атрибут „голий”: це пригадування, розгорнене в певній взаємопов’язаній почерговості. Оповідання починається повідомленням про самогубство матері „я”-оповідача: „Під рубрикою РІЗНЕ у недільному випуску каринтійської „Народної газети” стояло таке повідомлення: „В ніч на суботу 51-річна домогосподарка з А. (комуна Г.) наклала на себе руки, вживши завелику дозу снодійних таблеток” [1, с. 7].

В художньому просторі оповідання це два повідомлення: 1) як частина описаного змісту; 2) як елемент кореспонденції між оповідачем і читачем. Ці два повідомлення висловлені тими самими словами і тими самими рядками. Таке стягування двох повідомлень в одну лексико-синтаксичну структуру підкреслює відчуження, його чужість і неприйнятність для „я”, формалізуючи й оречевлюючи щось, що для „я” є приватною трагедією. Ставленням газетного повідомлення на початок тексту „я”-оповідач показує різні береги, на яких перебуває воно і читачі газети, відтак книжки: для читача – це предметне, через свою предметність, фреквентативність й анонімність, позаяк читач не знає, про кого йдеться, десемантизує себе і дегуманізує того, про кого мова: повідомлене „я” вже не „я”, а предмет повідомлення. Дегуманізація повідомленого „я”, яку воно викликає, виявляється в неназиванні імені, скороченні повідомленого „я” до його соціальної функції (домогосподарка) і географічного локалізатора („з А. (комуна Г.)”). „Я”-оповідач мовби каже, що читач його оповідання сприйме, радше за все, також як розширене повідомлення.

Водночас, поклавши оповісти історію матері, оповідач не втрачає надії на порозуміння з читачем і розуміння з боку читача: історія перебуває у виразній опозиції до газетного повідомлення, яким починається (тож газетне повідомлення – його частина). Хоча оповідач пояснює, що написати про матір важливо для нього на рівні опрацювання приголомшеності (травми), якою для нього стало її самогубство, текст переслідує ці дві мети – 1) зцілення свого приголомшеного „я” і 2) опонування газетному повідомленню, якому оповідач протиставляє свою якомога виразнішу і присутню оповідь, якою прагне семантизувати подію, що її десемантизувало газетне повідомлення. За цією приватною мотивацією стоїть художня мотивація: в оповіданні „Без бажання немає щастя”, як і в інших творах П. Гандке, „я” бореться за свою ідентичність митця, за мову і за художній простір, який – на відчуття „я” – в сучасному світі консюмерства (зокрема, й культури-як-споживання, що увиразнюється кулінаризацією лексики культури й реклами культури) опинився в скруті. „Я” Петера Гандке і у творах Петера Гандке хоче бути автентичним щодо себе.

Водночас „Без бажання немає щастя” – більше, ніж тільки акт автотерапії (самозцілення): „<...> щоб я не просто, як мені заманеться, вистукував на друкарській машинці ту саму літеру на папір. Сама по собі така терапія рухання мені не зарадить, навпаки, зробить ще пасивнішим й апатичнішим” [1, с. 7].

Між подією, про яку сповіщено на початку оповідання цитатою з газетного повідомлення, і моментом мовлення пролягло сім тижнів: „Вже майже сім тижнів, відколи моя мати мертва, і хочу взятися до роботи, заки потреба написати про неї, яка на похоронах була такою сильною, не перетвориться на тупу недорікуватість, з якою я відреагував на самогубство” [1, с. 7]. Формально ця відстань є мнемотичною відстанню, притаманною літературі спогадування і нотаткування. У „Без бажання немає щастя” вона ще й виконує функцію дистанції, яка мусить існувати між зображувачем і зображуваним, адже надмірна емоційна заангажованість митця може тільки нашкодити справі, мов шум, що заважає радіохвилі; може не забезпечити, а відвести від художньої правди – мети, що її переслідує оповідач (й автор, що присутньо тотожний тут з оповідачем). Художня правда забезпечує як автентичність історії щодо себе самої, так і автентичність митця як митця, відтак щодо себе самого. З іншого боку, усвідомлюючи ризик притуплення й недорікуватості, оповідач не може дати цій дистанції збільшуватися й далі, адже свіжість емоцій мобілізує пам’ять, активізує роботу пам’яті, що називається пригадуванням.

Конфігурація тексту виражає сумнів „я” в можливості оповісти й ставить паратекстуальну індикацію жанру під сумнів – не тільки в тексті, а й самим текстом. Поступово відбувається формальний розпад оповіді; що ближче до кінця, то дужче вона нагадує форму нотаток, що їх „я” пробує звести до купи, відтак просто нагромаджує, ставлячи одну за одну. Задеклароване в паратексті оповідання

самодеконструюється: певна монолітність перших сторінок контрастує з фрагментарністю останніх, тож „Без бажання немає щастя” постає як спроба „я” в художній формі опрацювати досвід смерті матері, відтак себе, свою травму і свою автентичність митця. Резигнація нарративу перед матеріалом поєдналася з ілюструванням авторської концепції неможливості тяглого нарративу – концепції, яка задомінувала в австрійській літературі, починаючи від 60-х років ХХ ст.

Поєднання в одному тексті біографічності й автобіографічності спонукає говорити про належність оповідання „Без бажання немає щастя” і до біографічної, і до автобіографічної літератури, зі збереженням жанрової ідентичності тексту як оповідання, яка, однак, зазнає проблематизації. Труднощі жанрово-видової ідентифікації тексту, з якими зустрічаються його дослідники [5, с. 43], випливають із хибної настанови, яка керується уявленням про текст як одножанровий й одновидовий феномен, так само як із хибного розуміння розподілу функцій між „я” автора і „я”-оповідача в автобіографічному мовленні виводиться заперечення автобіографічного характеру тексту [4, с. 78; 5, с. 49]. Таке уявлення розвіюють більшість текстів, які ми взяли за приклади, зокрема й „Без бажання немає щастя” П. Гандке. Навпаки, сучасний текст – поліметрична структура – полівидова, часто поліжанрова, полімотивна, часто полісюжетна, а функція „я” з цього погляду полягає в єднанні цих – в оповіданні Петера Гандке різновидових – ниток в одну сув’язь. Якщо ж відійти від формальних ознак, то роль „я” в оповіданні „Без бажання немає щастя” Петера Гандке полягає у забезпеченні шляхом прямого „я”-мовлення правдивості змісту оповіді та введенні читача в інтимний світ оповідача, навіювання відчуття причетності, що спрямоване на викликання в читача співчуття шляхом долучення до „родинного болю”, чим долається відстань між „я” й „іншим”. Через інстанцію „я”-оповідача письменник запрошує читача до співпереживання.

1. *Handke Peter*. Wunschloses Unglück / Peter Handke. – Salzburg : Residenz, 1972. – 100 S.
2. *Hoene Linda Marie von*. Fascism and female melancholia: the lure of fascism for the female subject in psychoanalytic theory, German literature and film / Linda Marie von Hoene. – Berkeley ; California : University of California, 2002. – II, 169 S.
3. *Lejeune Philippe*. Der autobiographische Pakt / Philippe Lejeune ; Aus dem Französischen von Wolfram Bayer / Dieter Horning. – Frankfurt am Main, 1994. – 430 S.
4. *Mauser Wolfram*. Peter Handke: „Wunschloses Unglück“ – erwünschtes Unglück? / Wolfram Mauser // Der Deutschunterricht. – 1982. – Heft 5.– S. 73-89.
5. *Potisk Michaela*. Kärntner Kindheitserinnerungen: eine Untersuchung der Texte „Jugend in einer österreichischen Stadt” von Ingeborg Bachmann, „Wunschloses Unglück” von Peter Handke, „Ein paar Schritte zurück” von Peter Turrini,

