

УДК 821.112.2.1Аус09

Оксана Матійчук

ПОЕЗІЯ РОЗИ АУСЛЕНДЕР „FREUND DU WARST EIN IRRTUM” ЯК ПРИКЛАД ЖАНРОВОЇ МОДИФІКАЦІЇ

На прикладі однієї з пізніх поезій Рози Ауслендер та її рукописної редакції проаналізовано жанрову модифікацію поетичного тексту, частково реконструйовано генетичну історію поетичного тексту. Наявність двох цілком різних редакцій, одна з яких витримана в руслі класичної традиції віршування, а друга (опублікована) є верлібром, та існування ще кількох аналогічних випадків генетичної історії дозволяє висунути гіпотезу про наявність у свідомості авторки, яка виросла з романтичної традиції, „традиційних” мислеформ, котрі, після першої фіксації їх на папері, одразу змінювалися нею в сучаснішу форму верлібра, якою авторка послідовно послуговується у своїй пізній творчості.

Ключові слова: *текстово-генетична історія, генетичне досє, текстологічний аналіз, рукописна редакція, верлібр, поезія Рози Ауслендер, жанрова модифікація.*

Текстово-генетичний, чи, якщо скористатися більш звичним для пострадянського простору терміном, текстологічний, аналіз дає досліднику унікальну можливість рецепції літературного твору: той підходить до нього, за висловом Дмитра Лихачова, „з чорного ходу” [1, с. 9], який спочатку взагалі не призначався для читача. Луї Е, один з основоположників французької генетичної критики, назвав би наближення в такий спосіб поринанням у „третій вимір літератури” [5]. У будь-якому разі, незаперечне те, що вивчення генетичної історії тексту на основі збережених матеріальних „слідів” творчого процесу письменника не тільки уможлиблює своєрідну захоплюючу мандрівку до літературної майстерні митця, а й дає чимало додаткового важливого матеріалу для інтерпретації змісту й форми художнього твору.

Поетична спадщина Рози Ауслендер після її смерті у 1988 р. у Дюссельдорфі (ФРН) перейшла у фонд літературного архіву, який знаходиться в Інституті імені Генріха Гейне цього міста. Збереження рукописної літературної спадщини письменників як культурного об'єкта в Німеччині є справою державної ваги. Крім цього, у випадку з Розою Ауслендер існує ще й архів копій у Педагогічному університеті м. Людвігсбурга, де проводяться наукові дослідження творчості німецькомовної авторки, народженої в Чернівцях. Ретельно збережені Розою Ауслендер редакції поетичних творів промовисто засвідчують поступальний процес становлення поетичних текстів, супроводжуваний випробовуванням різних варіантів, своєрідною боротьбою зі словами на папері [4, с. 91] – цьому є цікаві графічні свідчення. Кількість редакцій варіює від 1-2 до 20 і більше, сама ж

поетеса з приводу власної техніки роботи зазначала: „Мій темп роботи – дуже швидкий і дуже повільний. Перша редакція тексту – лірики чи короткої прози – з’являється впродовж декількох хвилин. А потім починається робота, що триває дні, тижні, іноді – роки. До деяких віршів я роблю двадцять редакцій, доки одна з них мене задовольняє – або й жодна” [4, с. 91].

У випадку з обраним для інтерпретації віршем „Freund du warst ein Irrtum” маємо один із найцікавіших прикладів генетичної історії поетичного тексту, хоча сам він, слід визнати, не належить до найкращих творів авторки.

Уперше поезія „Freund du warst ein Irrtum” була надрукована в часописі „Neue Rundschau” (97. Jahrgang, Heft 1) 1986 р. [2, с. 102] й увійшла до збірки „Ich spiele noch” („Я ще граю”, 1987). Остаточна текстова реалізація її така (переклад українською майже дослівний):

Freund	Друже
du warst	ти був
ein Irrtum	оманою
tausend Briefe	тисячі листів
ohne Wahrheit	без правди
das Mohnspiel	макова гра
deiner Lippen	твоїх уст
deine Ohnmacht	твоє безсилля
setzt mich	мене
matt	виснажує
Weiter wandern	Мандрувати далі
der Tod	смерть
wird den Verlust	цю втрату
verstehn [3, с. 182]	зрозуміє

В архіві зберігся машинописний листок із текстом вірша, ідентичним наведеному вище. Під текстом зазначено „RA 18. 6. 1985”, де криптонім „RA” у записі розпорядника спадщини Гельмута Брауна означає ім’я поетеси. Починаючи з 1983 р., після тривалої, майже дворічної паузи, зумовленої хворобою, Роза Ауслендер диктує вірші Г. Брауну, оскільки знівечені артрозом руки вже погано її слухаються. Тож з цього часу знаходимо дедалі більше записаних або надрукованих під диктант і переважно датованих віршів.

Окрім цього машинописного тексту, до генетичного дос’є входить тільки один, наскільки нам вдалося встановити, документ: рукописний алограф, що належить Г. Брауну, із такими рядками:

Mein Freund auch mir ist’s so ergangen
ich habe mich in dir geirrt

du schriebst mir tausend tolle Briefe
doch ach die Wahrheit schriebst du nicht

Ich seh das Mohnspiel deiner Lippen
und eine Ohnmacht macht mich matt
ich werde wieder auswärts wandern
der Tod wird den Verlust verstehn [5]

(Мій друже, так сталося й зі мною
я помилилася в тобі
ти писав мені тисячі чудових листів
але ах не написав правди

Я бачу макову гру твоїх уст
і безсилля мене змагає
я буду далі мандрувати
смерть зрозуміє цю втрату)

Текст перекреслено косою лінією через обидві строфи; крім цього запису, на сторінці формату А 4 містяться три інші текстові фрагменти, а в лівому верхньому кутку зазначена дата: „18. 6. 85... bei RA”.

Завдяки датам зрозуміло, що обидва тексти написані одного дня. Знаючи біографію авторки, розуміємо, що, звертаючись до „друга”, вона має на увазі Геліоса Гехта, своє найбільше кохання. Ця поезія не єдина серед віршів останніх років життя, присвячених колишньому коханому, якого на той час уже давно не було серед живих. У цю ж таки збірку ввійшов вірш „Sein / Sonnennamen / sein / Wunderwort” („Його / сонячне ймення / його / диво-слово”), кількома роками раніше, у книзі „Einverständnis” („Згода”) з’явилася поезія „Liebe VI” („Кохання VI”). Крім цих, знаходимо ще ряд інших пізніх поезій інтимної лірики, які, ймовірно, імплікують саме досвід кохання до Геліоса, хоча конкретні називання відсутні й асоціації менш прозорі. Ці вірші, які тематизують драматичні стосунки, що закінчилися болісним розривом із коханим, належать перу поетеси, якій виповнився восьмий десяток. Майже півстоліття відділяє її від того часу, коли вона сама рішуче поклала край стосункам із чоловіком, якого любила понад усе, але якому не змогла пробачити зраженої довіри. Цей цикл поетичних творів ще точніше можна було б назвати філософсько-інтимною лірикою, оскільки свій сумний досвід кохання Роза Ауслендер переосмислює з відстані часу, крізь призму багатогранних життєвих переживань, із позиції людини, для якої все земне незабаром стане минулим, якій відкриється інший вимір існування й відчуття.

Вражаюча формальна метаморфоза, якої зазнає поетичний текст. Власне, беручи до уваги формально-стильові ознаки, можемо говорити про два цілком різні тексти. У випадку з першим маємо справу з традиційним білим віршем, що складається з двох катренів, написаних

чотиристовним ямбом з усіченою четвертою стопою другого і четвертого версів. Цей поетичний текст дуже нагадує зразки ранньої лірики Рози Ауслендер, так що аналізуючи його поза контекстом і не знаючи умов та часу виникнення, можна було б віднести його до її першої збірки „Райдуга”. Щоправда, у записі Г. Брауна відсутні розділові знаки, тоді як сама Роза Ауслендер у ранній період творчості послуговувалася ними згідно з правилами. Однак цей факт заледве можна вважати значущим: найімовірніше, Г. Браун просто зафіксував на письмі диктовані авторкою тексти, „ігноруючи” правила пунктуації, оскільки був добре обізнаний з особливостями пізньої творчості поезій Рози Ауслендер, коли вона послідовно відмовляється від розділових знаків.

Другий (опублікований) вірш за формальними характеристиками є верлібром із трьох різновеликих строф, утворених відповідно десятьма, одним і трьома версами. Тобто за всіма ознаками саме таким, якими є й абсолютна більшість пізніх поезій Рози Ауслендер.

Однак, незважаючи на дуже значні формально-стильові відмінності обох поетичних текстів, змістовий аналіз свідчить про те, що можемо говорити саме про варіант та остаточну реалізацію одного творчого замислу. Лексико-семантичний, а відтак образний рівні сформовані в обох текстах одними й тими ж ключовими словами. Відмінності спостерігаємо передусім на синтаксичному рівні та у графічному зображенні. Якщо у першому варіанті маємо справу переважно з синтаксично правильно побудованими повними реченнями, довжина яких відповідає протяжності верса, то в другому (остаточному) домінують енжамбемани, еліптичні конструкції, утворені номінальними елементами, асиндетично поєднаними між собою.

„Традиційний” варіант написаний від першої особи, причому ліричне Я присутнє майже в кожному версі, що, у поєднанні з іншими лексичними засобами, надає віршеві особливої емоційності.

В остаточній редакції вірш, як і багато інших поезій Р. Ауслендер пізнього часу, звернутий до уявного „ти”, і тільки в дев'ятому версі першої строфи з'являється ліричне Я. Такий варіант мовного вираження створює ефект більшого дистанціювання авторки від описуваного, а той напружено-розпачливий тон, підсилений ще й вигуком „ах” (зауважимо, що використання вигуків узагалі нетипове для пізніх творів Рози Ауслендер), наявним у першій редакції, цілковито змінює тональність звучання.

У першому варіанті поезії простежуємо однозначність семантичних та логічних відношень у першій строфі: ліричне Я, звертаючись до свого друга, констатує, що помилялося у ньому, як і деякі інші, конкретніше не названі особи. Вираз *auch mir* наштовхує на думку, що йдеться про певне коло знайомих між собою людей, яких, очевидно, „другові” також вдалося ввести в оману щодо своєї справжньої сутності. Ліричне Я з болем зауважує, що всі чудові листи,

адресовані йому, не містили найважливішого – правди. Про яку саме правду йдеться, для читача знову ж таки залишається загадкою.

Складна метафора *Mohnspiel deiner Lippe* імплікує, на нашу думку, два найважливіших значення: колір уст та оманливість слів, сказаних устами. Зрозуміло, що стратегія друга – свідомо ввести в оману, приховати правду як у письмовій кореспонденції, так і в особистих розмовах. Усвідомлення цього і неможливість будь-що вдіяти у цій ситуації викликають у ліричного Я відчуття знесиленості, слабкості, фізичного виснаження аж до втрати свідомості. Можна припустити, що йдеться про сцену останньої зустрічі, розставання коханих. Слід зауважити, що німецьке слово „Ohnmacht” має два значення: 1. безсилля, неспроможність діяти через певні обставини; 2. стан втрати свідомості [6, с. 1097]. У контексті вірша можлива реалізація обох цих значень.

Наступні рядки поетичного тексту, тобто два останні верси другої строфи, описують ситуацію, у часі й просторі віддалену від зображених попередніх подій. Якщо провести паралелі до сценічної постановки, то це падіння завіси після кульмінаційного моменту, а відтак зміна перспективи. У вірші вона маркована також граматично: якщо у попередніх двох версах вжито форми дієслів теперішнього часу – *seh, macht* (Präsens), то в останніх – простого майбутнього – *werde wandern, wird verstehn* (Futur I). Тоді як перша строфа та початок другої змальовують конкретну життєву ситуацію ліричного Я та його стосунки зі своїм візаві, у завершальних двох версах ліричне Я немовби переміщується в іншу площину, оперуючи узагальнено-образними поняттями, що символізують життєвий шлях та трансцендентальний досвід, який можна здобути, переступивши межу вічності.

Оминаючи зараз формальні характеристики, про які мовилося, хочемо зауважити, що, на нашу думку, друга строфа не є особливо вдалою у плані побудови образної послідовності. Здається, наче перехід з одного рівня поетичної дійсності відбувається без логічного завершення попереднього. Відтак у читача виникає відчуття того, що якусь частину загальної поетичної картини втрачено чи вона закодована, проте авторка не дає інструменту для її декодування.

Звертаючись тепер знову до друкованого варіанта поезії й порівнюючи її з аналізованим першим варіантом, хочемо зупинитися ще на таких важливих моментах.

Кардинальна формальна метаморфоза, про яку детальніше йшлося вище, позначилася, зрозуміло, й на змістовому рівні поезії. Крім цього, деякі лексичні зміни внесли нові відтінки значення.

„*Freund /du warst / ein Irrtum*”, – у перших трьох версах безапеляційно й беззастережно констатовано факт. Підсилюють та конкретизують цю тезу подальші рядки: гіперболізований вираз *tausend Biefe ohne Wahrheit* та *Mohnspiel / deiner Lippe*. Позиція п'ятого верса *ohne Wahrheit* та відсутність знаків пунктуації, на думку Г. Кьоль,

збільшують його багатозначність і дозволяє „логічно об'єднати його або з попереднім, або з наступним рядком” [8, с. 190].

Справді, за умови, коли розділові знаки відсутні, смисловий наголос може варіювати залежно від інтонації. Багато поезій Р. Ауслендер пропонують саме таку можливість. Однак у даному випадку правомірно логічно поділяти твердження Г. Кьоль тільки з великим застереженням, оскільки логіко-смислові єдності мають сенс саме завдяки поєднанню двох семантичних компонентів, що виокремлені досить чітко. Інтонаційно ізольоване прочитання четвертого верса *tausend Briefe* та співвіднесення *ohne Wahrheit* з наступними рядками *Mohnspiel / deiner Lippe* не здається нам переконливим. Вважаємо, що авторка має на увазі все-таки дві реалії, та обидві позначені облудою й неправдивістю змісту – як листи, так і слова друга.

Тоді як у „традиційному” варіанті вірша йшлося про внутрішній стан і відчуття ліричного Я, наслідком яких стали його безсилля й апатія, остаточний варіант пропонує дещо інший сценарій: слабкість *іншого*, тобто друга, водночас фатальна і для партнера, позбавляє його здатності діяти. Вислів „*matt setzen*” багатозначний: по-перше, це відомий усім термін з гри у шахи, що називає ситуацію, коли один із гравців опиняється в безвихідній ситуації і програє, по-друге, він означає „виключення когось як суперника з гри, позбавлення його можливості реагувати” [6, с. 997].

На цьому місці авторка підводить ризику під спогадами. Картину спогадів змінює інша. Це добре, на наш погляд, зображено навіть графічно: останні три верси першої строфи мають схему 4-2-1 склад(и), вона неначе звужується, добігаючи свого кінця, що можна відповідно завершено передати інтонаційно.

Друга строфа, що складається з одного верса, утвореного двома словами з прийомом алітерації, передає поступовість і тривалість подальшої мандрівки. Цій інтенції підпорядковане, очевидно, і графічне зображення. Власне, метафоричне значення її таке, як і в першому варіанті, про що вже йшлося вище. Прикметно, що дієслово має неозначену форму (Infinitiv), тобто важлива тільки його суть; граматичні показники абсолютно другорядні, адже йдеться певною мірою про універсальність ситуації.

Третя строфа ідентична останньому версу першого текстового варіанта. Відмінність тільки у графічній організації речення, що утворює три верси.

Відкритим залишається питання про те, чию смерть мала на увазі авторка. Однак будь-який варіант відповіді може бути, як ми вважаємо, обґрунтований. Роза Ауслендер залишає це на розсуд читача. Адже смерть – це стан, який змінює не тільки людину, котра стала на її поріг, а й того чи тих живих, кому ця людина за свого життя була важливою, близькою, коханою. Якщо перифразувати слова поетеси, то смерть дає

розуміння – можливо, навіть усього того, чого раніше несла було збагнути.

Отже, на прикладі поезії „Freund / du warst ein Irrtum” спостерігаємо незвичне перетворення: дві редакції тексту належать фактично до різних традицій віршування, які, з точки зору історії літератури, відділяють кілька десятиліть; однак тексти „народилися” з інтервалом у кілька годин.

Зауважимо, що описаний приклад неєдиничний. Подібний випадок спостерігаємо і з віршем „Ich spanne / eine Seufzerbrücke” („Я напинаю / міст зітхань”). Його детально описує Г. Кьоль [8, с. 192–194]. Цікаво, що тут маємо також приклад контамінації, що зустрічається в поезіях Рози Ауслендер досить рідко. Із двох неопублікованих фрагментів, що за своїми характеристиками наближаються до ранніх поезій, поетеса „конструює” варіант для друку, який цілком органічно вписується у тематичну й стильову тональність збірки „Я ще граю” [3, с. 200]. Схожу генетичну історію має ще одна поезія з цієї ж таки збірки – „Nach dem Feuertanz” („Після / вогненного танцю”).

Констатуючи цей факт, ми, звичайно, задаємо собі запитання, як можна його пояснити. Наша гіпотеза з цього приводу така: як відомо, на час написання названих вище поезій Роза Ауслендер уже давно свідомо припинила майже всі контакти із зовнішнім світом, за винятком спілкування щоп’ятниці з Г. Брауном та щорічно приймаючи впродовж кількох тижнів брата зі США. Така радикальна відмова від усього, що знаходилося поза стінами її маленької кімнати в пансіонаті ім. Неллі Закс, була її власним і непохитним рішенням. Єдиною потребою, і то потребою екзистенційною, для неї залишалася творчість.

Не підживлювана новою інформацією, уява поетеси черпає з тих ресурсів, що надійно зберігаються у довгостроковій пам’яті. У ній, зокрема, заархівовано чимало спогадів із довоєнного часу, з батьківщини, зі стосунків, які були для неї важливими. Аналізуючи тематичний діапазон поезій після 1980 р., помічаємо, що саме такі рефлексії-спогади домінують. Поетеса неначе подумки заново переживає те, що колись із нею відбулося. Про це свідчать також нотатки у записниках, які нерідко досить складно прочитати через нерозбірливість старечого почерку. Іноді здається, що це враження від прожитого дня, зафіксовані для того, щоб надовше зберегти їх у пам’яті. Однак особливість їх у тому, що насправді поетеса не покидала свого ліжка й усе розігрувалося тільки в її уяві. Можливо, цей особливий психічний стан зумовив і „рецидив” старої манери віршування? Адже органічною стихією Рози Ауслендер була поезія романтична. Її активний словник, незважаючи на важливі зміни після 1957 р., зберіг своє лексичне ядро, це визнавала сама авторка, про це пишуть дослідники її творчості. Зокрема, літературознавець Клаус Вернер характеризує суть мовно-трансформаційного процесу так: „Відбулося не відмивання мови, а... перебудова мовлення” (Nicht Sprachwaschung fand statt, sondern... Umbau der Rede)” [9, с. 273].

Імовірно, доцільно говорити про певні притаманні їй творчій уяві й сформовані під впливом конкретних традицій мисленнєві моделі, що назавжди вкарбувалися в її свідомість чи, радше, підсвідомість. Зрозуміло, що в процесі особистісного та творчого зростання авторка майстерно пристосовувалась до вимог сучасної поезії, які добре усвідомлювала. Адже нова манера, притаманна пізнім поезіям Рози Ауслендер, – це, на наше переконання, результат саме свідомої й цілеспрямованої праці поетеси, яка після повернення до Європи швидко зрозуміла, *яка* поезія має шанс здобути широку читацьку аудиторію (курсив наш. – О.М.). А в останні роки життя і творчості (чи, можливо, тільки в моменти особливого психічного та фізичного стану) знову мимоволі зринають „старі” мислеформи, просто тому, що вони для поетеси найприродніші. Відтак вона вербалізує їх і одразу ж береться формувати з них поетичні тексти, що вже відповідають вимогам часу та іміджу авторки.

Такі приклади з творчої майстерні поетеси могли б, на нашу думку, стати чудовим предметом для комплексних міждисциплінарних досліджень, наприклад, таких сфер, як літературознавство, психологія, психолінгвістика тощо.

1. *Лихачев Д.С.* Текстология. Краткий очерк / [Электронный ресурс] Д.С. Лихачев. – Режим доступа : <http://www.lhachev.ru/nauka/literatura/biblio/3946/>.
2. *Ausländer R.* Schattenwald. Gedichte, Gesamtregister / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 260 S.
3. *Ausländer R.* Brief aus Rosen. Gedichte / Rose Ausländer. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2001. – 279 S.
4. *Ausländer R.* Alles kann Motiv sein / Rose Ausländer // Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. – Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. – 187 S.
5. *Ausländer R.* Freund du warst ein Irrtum : [неопублікована редакція вірша від 18 червня 1985] / Rose Ausländer // Архів Педагогічного університету Людвігсбурга. – F/Ged/Fr 15.
6. Duden. Universalwörterbuch. [Red. Bearb. : Matthias Wermke]. – 3. Aufl. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich : Dudenverlag, 1996. – 1816 S.
7. *Hay L.* Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer „critique génétique” / Louis Hay // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. – Jg. 1984. – Amsterdam : Verlag B.R. Grüner, 1984. – 16. Bd. – S. 307–323.
8. *Köhl G.* Der Schaffensprozeß Rose Ausländers / Gabriele Köhl // „Mutterland Wort”. Rose Ausländer 1901–1988. – Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung. Braun Helmut (Hrsg.). – Köln : Rose Ausländer Stiftung, 1999. – Bd. 8. – S. 185–209.
9. *Werner K.* Rose Ausländer / Klaus Werner // Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Heukenkamp Ursula, Geist Peter (Hrsg.). – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2007. – S. 270–281.

Аннотація

На примере одной из поздних поэзий Розы Ауслендер частично реконструирована генетическая история поэтического текста. Особенностью ее, как и еще нескольких стихотворений этого же периода, является наличие абсолютно различных стилистических редакций. Первая написана в духе классической стихотворной традиции, в то время как вторая (опубликованная) представляет собой верлибр, так и большинство написанных Розой Ауслендер после 1965 г. поэзий. Возможное объяснение этого феномена – существование в сознании автора, выросшей из романтической традиции, „классических” мыслеформ, которые после первой фиксации на бумаге сразу же перевоплощаются в более современную форму верлибра.

Ключевые слова: *текстово-генетическая история, генетическое досье, текстологический анализ, рукописная редакция, верлибр, поэзия Розы Ауслендер, жанровая модификация.*

Summary

The article focuses on the poem of famous Bukovinian writer Rose Auslaender „Freund du warst ein Irrtum / Friend you were a mistake”. The main phases of the poem’s genesis are reconstructed on the basis of existing textual versions. The genetic history of poem is also an example of peculiar form modification.

Key words: genetic history of poem, genetic dossier, text version, Rose Auslaender’s poetry, free verse.

Zusammenfassung

Im Artikel wird das zum Spätwerk von Rose Ausländer zählende Gedicht „Freund du warst ein Irrtum” analysiert, anhand der vorhandenen Fassungen wird die textgenetische Geschichte partiell rekonstruiert. Zwei Fassungen, die laut Datierungen innerhalb von wenigen Stunden entstanden sein müssen, weisen zwei grundverschiedene Textformen auf: die eines konventionellen metrisch und strophenformal organisierten, und eines freien Verses. Die Schlüsselworte bleiben dabei unverändert. Da es noch weitere vergleichbare Beispiele einer solchen Textgeschichte aus dieser Phase gibt, wird die Hypothese aufgestellt, dass alte „Denkformen” des in der romantischen Dichtungstradition verwurzelten Bewusstseins der Autorin wieder verstärkt auftauchen und sofort nach der ersten Niederschrift in „modernere” Form verwandelt werden.

Schlüsselwörter: textgenetische Analyse, textgenetische Geschichte, genetisches Dossier, Handschrift, freier Vers, Rose Ausländers Dichtung.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.