

УДК 821.161.2-94 (091)

Тетяна ХАЙДЕР
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ПРОВОКАЦІЯ ТА ЕКСПЕРИМЕНТ У ТВОРЧОСТІ ЕДВАРДА РЕДЛІНСЬКОГО

У своїй розвідці автор розглядає проблематику й особливості творчої манери відомого сучасного польського письменника, автора гучних, скандально-провокативних романів. Парадигма творчості Едварда Редлінського розглядається у контексті постмодерної польської літератури.

Ключові слова: *пастіш, постмодерний, естетична провокація, десеміотизація.*

The author tries to figure out a place of the works of eminent contemporary novelist Edward Redlinski in the current postmodern literary space. Provoking the reader, the author of the novel leaves ethical, political and existential questions unsettled.

Key words: *pastiche, postmodern, aesthetic provocation, desemiotisation.*

W artykule podjęto próbę ustalenia miejsca utworów wybitnego współczesnego prozaika Edwarda Redlińskiego w obecnym postmodernistycznym obszarze literackim. Prowokując czytelnika autor powieści pozostawia do rozwiązania kwestie natury etycznej, politycznej, egzystencjonalnej.

Słowa kluczowe: *pastisz, postmodernistyczny, prowokacja estetyczna, desemiotyzacja.*

Сьогодні, на початку ХХІ століття, ми стаємо свідками багатьох феноменів: у політичному, культурному, соціальному світах нашої цивілізації. Сучасна людина переживає культурний переворот, пов'язаний і зі зміною політичних парадигм, і зі зміною поколінь, і з розвитком новітніх комунікативних інфраструктур, які створюють умови для принципово нового способу буття, включаючи його емоційну, ділову, розважальну й інші сторони.

Доба *post-* створює нові правила гри й для літератури, для письменників, читачів, літературних героїв. Дійсність, що підлягає глобалізації, розриває багато зв'язків між людьми, диктує нові етико-культурні, естетичні, соціальні норми. Література зламу століть усе більше характеризується відходом від жанрових канонів, читач усе частіше зустрічає різноманітні інваріантні форми найпопулярнішого жанру – роману. Оригінальні модифікації роману можна спостерігати в різних національних літературах: модель мініроману на зразок інтелектуального постмодернізму У. Еко, І. Кальвіно, Дж. Фаулза (романи польської письменниці М. Гретковської) [1], роман-комп'ютерна гра (В. Пелевін «Шлем ужаса», російська література), роман-гротеск із багатьма піджанровими складовими (твори Ю. Андруховича), роман-підслухування¹ Едварда Редлінського «Щурополяки» тощо.

¹ Powieść-podsluchowisko як дотепна саркастична фігура до «sluchowisko» – радіопостановка.

Відтак, «сучасна художня література, оперуючи специфічними формами мислення, створює нові концептуальні моделі світу та людини» [3, с. 202]. На цьому шляху філософи Е. Гідденс, Ю. Габермас констатують розпад організованого модерну й перехід до рефлексивної сучасності, до посттрадиційного порядку.

Одним із перших досліджень високого концептуального рівня й величезного фактографічного обсягу, присвячених постмодернізму, була праця Джеймсона, яка стала своєрідним філософським бестселером («Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism», 1991) і яка багато в чому визначила орієнтири аналітичної, дослідницької практики. Її характерною особливістю як певного зразка постмодерністського теоретизування є ціле поле взаємопов'язаних посилянь до різноманітних галузей духовної та матеріальної культури, що дозволяє зарахувати цю працю до загального інтелектуального контексту останніх десятиліть. На думку Джеймсона, останні кілька років були позначені певною «зворотною апокаліптичністю», де передчуття майбутнього, катастрофічного чи рятівного було замінено на відчуття кінця того чи іншого (кінця ідеології, мистецтва чи соціальних класів; «криза» ленінізму, соціальної демократії чи суспільства загального добробуту тощо); узяті сукупно вони, можливо, являють те, що усе частіше визначається як постмодернізм [5]. Якщо перефразувати Джеймсона, постмодернізм сам

по собі буде логічно достатнім феноменом як різновид естетичного популізму.

Найяскравіше ця теза може бути проілюстрована певними літературними процесами, які відбувалися у польській літературі наприкінці 90-х років ХХ століття й на початку ХХІ. Зокрема, це подальший динамічний розвиток творчості Е. Редлінського, яку важко не помітити на тлі бурхливих культурних та політичних змін у житті Польщі у зазначений період.

Методично автор романів, що вже стали класикою, – «Просування» (Awans) та «Коноплянка» (Kopielka) – впроваджував усе нові варіативні форми романного жанру та наповнював їх провокуючими, гротескними картинками, що межували з естетикою чорного гумору та пурнонсенсу («Nikiformy», «Krfotok», «Szczeropolacy», «Bzik prezydencki»).

Е. Редлінський народився 1940 року у селянській родині у Фрамполі поблизу Білостока. Закінчив Варшавську політехніку й факультет журналістики Варшавського університету. Працював на радіо й у редакціях багатьох газет, у тому числі й у варшавському тижневику «Культура», звідки його вигнали після публікацій репортажів про певного партійного керівника з Білостока, що викривали його зловживання владою. Як письменник він дебютує автобіографічною книгою «Листи з Рабарбару» (1967). Визнання й славу Е. Редлінському приносять йому твори «Коноплянка» (1973) й «Просування» (1973). Вже у цих романах автор виразно й гостро конфронтує минуле й майбутнє, традицію й прогрес. Ця методологічна спрямованість у творчій манері – провокуючий конфлікт двох протилежних, протиставлених систем – найхарактерніша риса творчої манери Е. Редлінського.

У 1981–1991 роках Редлінський перебував у США. Сам письменник іронічно визначив мету свого перебування у Нью-Йорку – «badać kapitalizm metodą obserwacji uczestniczącej»². Цей досвід став основою для написання творів, які принесли авторові неабияку популярність, а перероблені й адаптовані театральні й телевізійні їхні версії лише зміцнили авторитет Редлінського, хоча й із присмаком скандально-провокаційного письменника. Характерним є творча засада письменника – на повторюватися у формі й тематиці у кожному наступному творі. Хоча тут у Редлінського можна віднайти авторемінісценції певного типу, оскільки вони витікають із глибшої природи тих морально-етичних й історико-

політичних конфліктів, у які втягнуто і героїв творів Редлінського, й, почасти, читачів.

Радикалізм і політизованість Редлінського проявилися повною мірою в творах власне 90-х років, у яких письменник розвінчує стереотипи та міфи суспільної свідомості, почасти сформовані масовою культурою, рекламою та пропагандою новітніх часів.

Письменник збирався писати третю частину трилогії, розпочату «Коноплякою» і «Просуванням». В Америці вийшла диалогія – «Долорадо» (1984) та «Танцювали два Міхала» (1985), опубліковані в Польщі у 1994 р. У тому самому році вийшла книжка «Щурополяки», яка зачепила й образила багатьох вже самою своєю назвою (у третьому виданні 1997 р. назву було змінено на «Szczerojorczyści» – «Щуройоркці»). Діаметрально протилежні голоси критики не вщухали аж до 1995 року, оскільки автор переробив роман у театральну версію «Диво на Грінпойті»³, а в 1997 році за цією п'єсою було знято фільм «Щасливого Нью-Йорка!» (парафраза: «Szczęśliwego Nowego Jorku!» від «Szczęśliwego Nowego Roku!»).

Можна припустити, що в творах Е. Редлінського дуже повільно відбувався процес, подібний до того, що й у суспільно-культурному житті в цілому: естетичне виробництво ніби «вбудовувалося» у товарне в цілому. Література стала частиною продуктів, що *виробляються* цивілізацією. Іншими словами, шалена економічна потреба виробляти усе нові хвилі товарів з усе більш удосконаленими якостями, з усе потужнішим капіталообігом передбачає також усе більш динамічні й вагомні структурно функції й місце (включені у тотальне виробництво), естетичні експерименти і інновації. Можливо, саме тому твори польського письменника такі провокуючі й збуджуючі: літературна критика не може їх оминати через їх гостроту – соціальну, політичну, культурну, й водночас – не може достатньо чітко їх ідентифікувати й розмістити в системі художньо-літературного потоку зламу століть.

Якщо прийняти тези постмодерністської критичної та філософської думки, то ми знаходимося зараз скоріше у синхронному, ніж діахронному вимірі. Тому можна вважати фактом, який вже відбувся, той факт, що в нашому повсякденному житті, психологічному досвіді, навіть у мовних літературних картинах світу сьогодні домінують скоріше категорії простору, аніж часу, на відміну від того ж періоду модер-

2 «Щоб досліджувати капіталізм методом включеного спостереження».

3 Грінпойнт – (Greenpoint) – ділянка польських емігрантів у Нью-Йорку.

нізму. Так у творах Е. Редлінського ми дійсно потрапляємо у різновекторний культурно, а інколи навіть історично, текстовий простір, де герої ніби існують у багатовимірному, проте уявному світі. І цей уявний світ часто-густо конфронтований зі світом реальним, що й створює площину різнопланових конфліктів (морально-етичних, політичних, конфлікту поколінь тощо).

Зникнення індивідуального суб'єкта, поруч зі своїми зовнішніми наслідками та зростаючою неможливістю індивідуалізації стилю, породжує, на думку Джеймсона, майже усюди поширену практику того, що може бути визначено як «пастіш». Це визначення слід відділяти від ідеї пародії, до якої реципієнт більше готовий. Пародія, як показує практика модернізму, завжди знаходить благодатніший ґрунт й далі популярна в сучасних авторів як прийом створення їх «неповторних» стилів. Проте місце пародії класичного модернізму в постмодернізмі зайняв пастіш. Він відрізняється від пародії тим, що тепер пародіювати майже нічого, немає того серйозного об'єкта, який міг би бути висміяний. Як писала О.М. Фрейденберг, пародіюватися може лише те, що «живо і свято». В добу постмодернізму ніщо вже не живе й тим більше не святе [6].

Як редукована форма пародії, за визначенням американського теоретика Ф. Джеймсона, пастіш є основним модусом постмодерністського мистецтва [2, с. 190].

Специфічний характер «іронічного модусу», або пастішу, у творах постмодернізму визначається насамперед негативним пафосом, скерованим проти ілюзійності мас-медій й тісно пов'язаного з ними феномену масової культури. Постмодернізм намагається викрити процес містифікації як наслідку впливу медій (при цьому до медій, виходячи з творів Редлінського, можна зарахувати й популярну літературу) на суспільну свідомість, й тим самим довести проблематичність тієї картини дійсності, котру впроваджує у свідомість масовому споживачеві масова культура.

Так тема облудності, псевдосвіту ситої й щасливої Америки, образ якої формується телесеріалами, пресою, телебаченням повторюється як лейтмотив у багатьох творах. Але вперше і шокуючи несподівано для пересічного масового мислення в нових політичних умовах цей мотив Редлінський впроваджує ще у «Долорадо» й «Танцювали два Міхала». Лише у «Щурополяках» цей мотив виростає до глибоко символічного конфлікту, який письменник визначив у ранніх творах як конфлікт батьків й спадковос-

ті – «Породив мене Схід (мати. – Т.Х.), але батько мені – Захід» (Долорадо). Там же розпочинається модифікований варіант цього конфлікту – внутрішнє протистояння «Селюка» (Wsioka) й Мандрівника-космополіта (Światowca-Wędrowca). Це ті два Міхала – альтер-его автора, які виростуть пізніше у цілу галерею образів у «Щурополяках», просякнутих мотивами цього основного конфлікту з подвійною природою – психологічною й ментально-культурологічною. Навіть у дечому – політичною.

Якщо звернути увагу на провокативно-експериментальну манеру Редлінського, який застосовує елементи розщепленої свідомості, що може межувати, чи прийомні має шанс розвинути у шизофренічний дискурс героїв, ми можемо сміливо стверджувати, що польський письменник повною мірою володіє «Постмодерністською чутливістю». За визначенням цього терміна в теоретичних студіях, постмодерністи вважають однаково неможливим і даремним намагатися вибудувувати якісь ієрархічні системи пріоритетів у житті. «Модель світу, за умови її можливого існування, полягає у «максимальній ентропії». Фактично на рівні композиції постмодерністський погляд на світ виражається у тяжінні до відтворення хаосу життя, часто – через штучно фрагментарно організований хаос принципово фрагментарного оповіді» [2, с. 223]. Власне й на формальному рівні (твори Редлінського організовані за принципами фрагментів оповідей нараторів то у формі аудіозапису – «Долорадо», то у формі відтвореної письмово відеокасети – «Кровотеча», то у формі підслуханих діалогів – «Щурополяки») й на рівні уявного світу, який постає із розщеплених у свідомості героїв окремих, протиставно-конфронтованих фрагментів цих світів, ми маємо справу із дуже складною методологічною технікою письма Редлінського.

Провокативною є стратегія автора, який у своїх текстах на рівні оповіді (згідно з теоретичними засадами постмодерного письма) створює в читача «невпевненість» у ході їхнього розвитку, за висловлюванням американського критика А. Уайльда, наявна суттєва ознака постмодерного стилю – специфічна форма «коригуючої іронії» щодо всіх проявів життя (або пастіш) [2, с. 223].

Роман (Редлінський його визначає як «podśluchowisko») складається з фрагментів розмов, «підслуханих» наратором (який, як і в «Долорадо» та «Танцювали два Міхала», є двійником автора) протягом чотирьох ночей, точ-

ніше – «неділь», проведених в одній з квартир-ночівель на Гринпойнті.

Марек Камела, наратор-герой, працює рирайтером у певного ветерана – польського емігранта, змучений морально й психічно, лише у цьому «сабвеї»⁴ він може спробувати відпочити, виспатися, прийнявши велику дозу пігулок від безсоння. Прокидаючись задовго до виходу на роботу й зникнення на цілий тиждень, журналіст слухає розмови мешканців цієї квартирки, починає впізнавати голоси, навіть переймається їхніми проблемами й конфліктами.

У сабвеї зібрані цікаві типи. Це майже усі можливі представники польського суспільства доби ПНР: професор із Варшави, який приїхав, щоб отримати ступінь доктора *honoris causa*, але залишився, деградував, почав пити, оскільки спроби заробити на варшавську квартиру для молодої дружини виявилися надмірно тяжким тягарем для нього. Це тип резонера. Хазяїн сабвею – Асбест, робітник, намагається (як показує подальший розвиток події – цілком вдало) відкрити власний бізнес у Америці й забрати до Нью-Йорка родину. Потейто («картопля» – прізвисько колишнього селянина з гротескно зображеним автором роману комплексом дрібного шляхтича «з діда-прадіда») – тип середньостатистичного селянина з його богобоязкістю, певними характерними ментальними рисами польського селянства, які легко впізнаються в контексті польської літературної традиції. Він протягом трьох років тяжко працює нелегально на бійні, заробляючи достатньо великі гроші, мріє якнайшвидше повернутися до Польщі, бо там «ферма занедбана». Панк, талановитий молодий музикант, вдома був майже зіркою, а тут працює в поганеньких ресторанчиках, щоденно переживає приниження. Випадково він стає співучасником темних справ свого брата, пов'язаних із наркомафією, залишившись дивом живим, мріє про кращу кар'єру. Може, йому пощастить. Це також характерна постать – тип митця, який приїхав до Америки, повіривши у розтиражовану медіями ідею американської мрії, яка абсолютно здійсненна. Мрук («буркун») – найтрагічніший персонаж, але, на жаль, дуже типовий. Він став жертвою свого колишнього роботодавця, який не заплатив йому величезну суму грошей. Він усіх боїться, його психіка зламана, він на межі нервово-психічного зриву, з'являється на кухні лише вночі

⁴ Сабвей – тип помешкання, характерний для невеличких квартир у США, які використовують емігранти-нелегали, як герої згаданого твору.

й репліки його найбільше відповідають ознакам хворобливого дискурсу. Тереса – сестра Асбеста, яка інколи приїздить до брата. Власне з її розповідей читач дізнається про реалії «жіночого» буття – як принижуються тут жінки-емігрантки в пошуках хоча б якоїсь роботи, як потрапляють за маргінес людського життя. Лойер («правник») – ще один цікавий тип, брат Панка. Це жорсткий і цинічний молодик, який свідомо позбавився усього того, що не дає ані самому Редлінському, ані практично усім його персонажам «американського циклу» позбутися сумнівів і зробити вибір між минулим та майбутнім, між польським (національно-локальним) та світовим – глобально-універсальним. Для себе він спритно замінив духовні, національні й культурно-історично вагомі цінності на універсальні т. зв. американського способу мислення. Цим він вирішив свою приватну проблему, проте Редлінський не впевнений, що це дієвий рецепт, а головне – єдиний вірний спосіб для решти. Проте й Лойер не позбавлений людяності й позитивних рис – він допомагає Тересі влаштуватися на роботу до немолодого італійця-інваліда. У результаті – в Тереси влаштовується й інтимне життя, оскільки її роботодавець хоче з нею одружитися.

Наратив досить характерний для Редлінського, попри гасло про неповторність кожного з його творів. Він являє запис розмов із невеличкими описовими фрагментами, внутрішніми монологами журналіста, які відтворюють його власний світ, також сповнений тривоги і невпевності, бажання вирватися з цього пекла. Показовими тут є сни наратора – йому сниться рай, де він прогулюється з рідними йому людьми.

Розмови тривають протягом чотирьох неділь, під час яких читач поринає у світ проблем – життєво-банальних, інколи комічних й екзистенційно-філософських, глибоко психологічних, трагічних для деяких персонажів.

Гротескно загострені ідеологічні й побутові конфлікти між професором та Потейто дещо дублюються у іншому романі – «Кровотеча».

Другої неділі – Пасхальної – читач, втягнений у чергову провокацію Редлінського, переживає *déjà vu*. Вражаючий своїм провокативним цинізмом та нігілізмом монолог Лойера «про щирі польську морду» обов'язково співвідноситиметься із творами Гомбровича. Хоча не лише ця сцена викликає асоціації з «Транс-Атлантиком» чи «Шлюбом», чи навіть із «Фердидурке». Загальний модус іронії, яку застосовує Редлінський у своїх творах, услід за Гомбровичем, далеко сягає за

межі тих святинь, які для поляків одвічно такими вважалися. Обидва польські письменники мали подібний досвід «вживлення» у чужий, американський світ. Для обох питання «свого-чужого» переросли в дихотомічну пару *локальне-глобальне* із цілим комплексом супутніх морально-етичних, філософських, історико-культурних проблем екзистенції *нації й цивілізації*.

У запальній промові «Z takimi mordami nasz naród nie ma czego szukać w Ameryce ani gdziekolwiek w cywilizowanym świecie... Ja już moją mordę ucywilizowałam»⁵ [9, с. 185] Лойер ділиться досвідом про те, як він годинами тренувався перед дзеркалом, щоб мати «нормальне американське обличчя», підкреслюючи головну тезу – поляки, та й усі слов'яни, мають один значний недолік: вони – щирі. В них, як у собак чи корів, що на душі – те й на обличчі. «Тому про тварин не кажуть, що в них обличчя. В них морди... І у вас – морди» [9, с. 185]». Це катастрофічна вада. Через неї не можна стати успішним, щасливим, багатим тощо...

Як Редлінський готовий епатувати свого читача й співвітчизників? Коли професор визначає новий світ американських реалій і нових поляків у цьому світі (не тих, із діаспори, по-гомбровичевому стагнованих, померлих, у своїх застиглих формі-шкаралупі запилених уявлень і поцінувань – а поляків нового часу, емігрантів-заробітчан, утікачів від ПНР та її трагічно-сірого повсякдення) як світ великої вежі, у якій вони всі – щури, Щуройоркці, Щурополяки, Щуроамериканці [9, с. 105], чи коли Міхал підпалює батьківську хату як символ усього рідного, польського, «свого», щоб побороти спокусу залишитися, натомість такою ціною отримати повну свободу й жодних зобов'язань перед вітчизною й собою також [7, с. 66–67].

Редлінський скасовує усі святині: він саркастично посміхається з приводу діаспори, костелу, ксьондза, Валенси, Солідарності.

Романи-пастіши польського письменника свідчать, що йому неважко визначити межу між істинним світом та світом уявним, оскільки нерозривна єдність спільного виокремленого часопростору та внутрішніх світів героїв його романів становить специфічний *польський* часопросторовий континуум, у якому письменник розгортає дискусію про одвічне й головне – чим є людина в цьому світі й які вона повинна мати духовні й ідейні пріоритети.

Уїдливо-саркастичні й трагічні ноти переважають у поліфонії голосів. Яскраві, опуклі характери, створені насамперед мовними засобами, вмілим обігруванням американізмів, полемічний запал, майстерно вибудовані діалоги зробили роман визначною подією в польській літературі 90-х років.

Не менш показовим у цьому контексті твором, який також не залишився непоміченим критикою, був роман «Телефренія» («Telefrenia») – дуже прозора у своїй мовній формі асоціативна алюзія до сучасного повсякдення пересічного громадянина, причому не лише Польщі), який вийшов у 2002 році.

Світ «Телефренії» – це плеяда телевізійних та газетних маніяків, хворобливо залежних людей від власної уяви. Саме їхня уява допомагає їм існувати в умовах реальності, яка не задовольняє їхні потреби, стає причиною їхніх депресивних станів.

У цьому романі Едвард Редлінський вдається до белетризування відомої тези Жана Бодрієра про те, що дійсність не існує, бо вже зникла різниця між тим, що реальне й тим, що уявне.

У ХХ ст. філософія спостерігача («обзервативна філософія», за термінологією А.М. П'ятигорського [4]), відіграє велику роль. Такі прийоми, як співвідношення невизначеностей, інтимізація, серійне мислення, час, подія, що їх застосовує Редлінський, дозволяють сміливо вписати його у ряд польських постмодерністів. Сенс фігури наратора-спостерігача полягає в тому, що саме на його совісті правдивість усього, про що він розповідає.

Як письменник із журналістським досвідом, Редлінський має геніальне відчуття «гарячої» теми. На цей раз письменник взявся за надзвичайно серйозну проблему не лише польського сучасного суспільства – хворобливої залежності від телебачення, газет, Інтернету, реклами та інших засобів масової інформації, які руйнують розум і душу сучасної людини.

Проте не лише актуалізація цієї проблеми наявна в романі: письменник транспонує питання, пов'язане власне з хворобою (алюзійна назва роману – «Telefrenia»), й індивідуальний вимір хвороби, оскільки хворий розповідає про хворий світ і хворих людей у цьому світі. Провокація Редлінського сягає апогею. Якби не чинник хворобливості, можна було б припустити, що письменник вже не бачить перспективи в нашій цивілізації, оскільки фікція розчиняється в житті, а життя розтануло в художній літературі. Це сталося, на щастя, тільки в голові

⁵ Із такими мордами наш народ не має чого шукати ані в Америці, ані деінде у цивілізованому світі... Я вже свою морду цивілізував.

Анджея Кмітіца й набагато раніше, ніж розпочалася інвазія медій.

Кмітіц, прибулець із сільської місцевості, студент інженерного факультету, не читає книжок, тому він не знав, що його звать як літературного героя знаменитої книжки. Він дізнався про це лише тоді, коли бібліотекарка вирішила пов'язати його долю з Оленькою Білевич, також студенткою. Відбувається їхнє весілля, лише на кілька місяців випереджаючи прем'єру кіноверсії «Потопу». І почалося – дружина інженера Кмітіца намагається уподібнитися до Малгожати Браунк⁶, при цьому чоловіка вона хотіла бачити схожим на Данієля Ольбрихського⁷, але Анджей К. був шалено закоханий у Катрін Денъов. Шлюб цієї пари розпадається, але вже під впливом іншого фільму – «Династія». Дружина інженера почала перевтілюватися у героїню серіалу – холоднокровну Алексіс, і її власний чоловік перестав її цікавити.

Автор роману повільно розгортає перед читачем сторінки біографії головного героя (широкий, ретроспективно проявлений шар біографії 55-річного інженера, Редлінський вмонтує в дію роману, яка розгортається протягом кількох місяців 2005 року – з середини лютого до середини квітня). Світ постає через призму його хворобливого бачення. Герой скрізь помічає залежності: сина він звинувачує у залежності від телебачення та Інтернету, дочку – від екстремальних видів спорту. Сам же він у 70-ті роки був кіноманіяком, потім по кілька годин поспіль дивився телевізор і, нарешті, цей телевізор викинув. Натомість тепер він пристрасно читає всі оголошення бульварних газет і журналів, називає їх «*pleplotami*». Для героя це своєрідний субстрат, замітник реального повноцінного життя. Після краху будівельного конгломерату, в якому працював ПНР, він став продавцем у газетному кіоску – й це загострило його стан.

Між тим Кмітіц знову знаходить собі ідеал – він закохується в копію Катрін Денъов (у виконанні аптекарки), відвідує збори анонімних хворих у психотерапевтичних закладах, де лікуються «анонімні самогубці», «анонімні метеопати» та інші залежні від чогось люди.

Але головним провокативним акцентом Редлінського є включення в сюжет роману сцен, де герой разом зі своїм сином Каролем бере участь, звісно, як споживач медіа-продукту, у великому видовищі ЗМІ, пов'язаному з

⁶ Відома польська акторка, виконавиця головної ролі Оленьки Білевичувни у кіноверсії роману «Попот».

⁷ Відомий польський актор, виконавець головної ролі Анджея Кмітіца у тому самому фільмі.

агонією, смертю і похоронами Папи Римського Іоанна Павла II.

Знову ми спостерігаємо апогей провокаційно-епатажної манери, який межує із почуттями міри. Редлінський знову замахується на святе, змальовуючи в тексті моменти, коли інженер-невдаха і його син слухають повідомлення про стан здоров'я Папи Римського, а потім намагаються «включитися» в загальнонаціональний траур.

По-перше, Редлінський вустами свого героя формулює фундаментальне запитання: «Чи це дійсно відбувається? Анджей К. досі жив життям зірок, про яке повідомляють безупинно кольорові журнали, таблоїди, телебачення. Він відчував себе щасливим тільки у світі, цілком створеному засобами масової інформації. Чи смерть Папи лежить у тій самій площині?» Це питання автора «*Telefrenii*» звучить надто гостро й радикально провокативно.

По-друге, Редлінський піддає сумніву й ревізує факт глибокої духовної трансформації, яка нібито мала місце у Польщі в квітні 2008 року. Найбільш провокаційною сценою в романі є момент, коли обидва Кмітіци після оголошення смерті Папи йдуть на нічну службу до костюлу, але по дорозі зустрічають знайомого, який намовляє їх випити горілки в кущах й спільно помолитися. Ще пізніше ми дізнаємося, що молодий Кмітіц – гедоніст і плейбой, вирішив піти у монастир до домініканців.

Фінал роману автор задумав як ефектний вибух пурнонсенсу. Бажаючи «прокинутися», Анджей К. їде в село, місце, звідки колись він подався до Варшави. До цього кожному людину, з якою зустрічався герой, він номінував іменем когось із зірок кіно або сцени (авторський прийом Редлінського для позначення хворобливого дискурсу головного героя). Тепер – серед своїх (батьків і сусідів) це вже не так. Здається, життя повернулося до нормального стану й герой видужає. Натомість у нього раптово прокидається манія переслідування. Кмітіц бачить сатану, який, як відомо, найчастіше втілюється в собаку. Історія закінчується гротескним поединком зі звіром, який миттєво перетворюється в «класичний н'юз»: людина загризла собаку.

Після прочитання цього твору надовго залишається гіркуватий присмак: за гротескними сценами у популярному постмодерному стилі читач *ніби*⁸ розуміє, що це ніби гра, іронія, гротеск, проте також розуміє, що це не гра, іронія

⁸ Див. статті «Как бы» та «На самом деле» // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997.

чи гротеск – це дуже розповсюджена й загрозна реальність.

Як формальний експериментатор, Редлінський дуже вдало реалізує один із основних принципів прози другої половини ХХ століття, залучаючи читача до діалогу. Він моделює позицію читача й створює позицію наратора, який, своєю чергою, враховує позицію читача. Це, звісно, можна називати різновидом естетичного популізму, якби Редлінський не наблизився

впритул у своїх епатажно-провокативних творах до болючих і актуальних проблем широкого морально-етичного чи історико-політичного плану, залишаючись у традиційному полі проблематики художньої літератури. Його романи автобіографічно забарвлені, хоча між Едвардом Редлінським-реальним та Редлінським-наратором чи героєм його творів існує мікропростір, який становить прагматичний сюрприз для читача й дослідника.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Веретюк О. Три моделі постмодернізму: Мануеля Гретковска, Анжела Картер, Юрій Андрухович / О. Веретюк // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету «Лінгвапакс VIII»: Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 414–418.

2. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – Москва : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA 2001. – 384 с.

3. Клеофастова Т.В. ХХ век и личность: триумф или поражение? / Т.В. Клеофастова. – К. : Видавничий дім Дм. Бураго, 2010. – 240 с.

4. Руднев В. Принципы прозы ХХ века / В. Руднев // Словарь культуры ХХ. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.

5. Руднев В. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Владимир Руднев // Руднев В.П. Социологический словарь. – 2000–2011. Режим доступа: <http://MirSlovari.com>.

6. <http://slovar.lib.ru/terminologies/rudnev>.

7. Redliński E. Dolorado / E. Redliński. – W-wa : Polska Oficyna Wydawnicza «BGW», 1994. – 170 s.

8. Redliński E. Telefrenia / E. Redliński. – W-wa : Świat książki, 2006. – 255 s.

9. Redliński E. Szczurojorczy. Podśluchowisko / E. Redliński. – W-wa : WWL MUZA SA, 2000. – 257 s.