

Алла Татаренко Своєрідність становлення
літературно-критичного коду
в прозі сербського
постмодернізму

Постмодерністська література розширила межі поняття тексту (надавши йому рис гіпертекстуальності), спричинилася до жанрової революції й розмивання усталених жанрових меж, звернулася до семантизації форми, перетворивши її на спосіб втілення наративної стратегії. Ніколи ще художня література не була настільки пов'язаною з теорією літератури, а теорія літератури і літературна критика у своєму дискурсі не наближалися так до літературно-художнього виразу. Літератори-професори університетів, знавці літературної теорії й практики поставили своє знання історії літератури й законів функціонування тексту на службу новому «еллінізму».

Постмодерністську поетику в сербській літературі починають свідомо застосовувати письменники, які з'явилися на літературній арені початку 80-х рр. ХХ ст. як представники концепту «молодого сербської прози» (Светислав Басара, Радослав Петкович, Сава Дам'янов, Предраг Маркович, Неманя Митрович, Мілета Проданович та ін.). Прозу цих письменників характеризує літературний критик і письменник П. Маркович як позначену частковою герметичністю, свідомо експериментальну, орієнтовану на еліту, «олександрійську», таку, що вимагає паралельного існування відповідної (молодого сербської) критики. Така необхідність викликана тим, що літературознавці попередніх генерацій не були схильні підтримувати новий концепт, а публіка не мала виробленого відповідного «горизонту очікувань». «Нова проза <...> вимагає нового читача, готового, компетентного, майже читача-письменника,

але поза апіорним існуванням якихось нормативних категорій формування такого читача» [6, с. 89]. Цінність нової моделі прози П. Маркович вбачає не в «апіорістичному запереченні попереднього досвіду, результатів і форм, а навпаки, в формуванні, як каже Єрков, нових, чи краще сказати, інакших органонів» [6, с. 89].

До нової генерації прозаїків входять письменники, які водночас є і літературними критиками; всі вони (окрім С. Басари і А. Єркова) виступають як автори художніх творів і як автори літературно-критичних текстів¹. Із цим П. Маркович пов'язує дух олександризму, усвідомлення зв'язку з Бібліотекою, що є природним для письменників – істориків літератури. Літературознавець зазначає: «Гадаю, що це генерація, яка найбільше в сучасній критиці використовує категорії, терміни, поняття літературознавчої науки» [6, с. 94].

Інший літературний критик, Добрівое Станоевич, виділяє чотири види «молодої критики», перша з яких переважно зосереджується на теорії російської формальної школи, друга орієнтується на сучасні світові тенденції і застосовує їх до вітчизняних текстів, третя є імпресіоністською, керується власним смаком, четверта, т. зв. академічна критика, аналізує твори, виходячи з постулатів літературної теорії [7].

Отже, «молода сербська критика» народжується одночасно з «молодою сербською прозою» початку 80-х рр. ХХ ст. Представник цієї генерації, письменник і літературознавець Сава Дам'янов вказує на факт, що «молодопрозівців» увійшли у літературу як критики [5, с. 94]. Важливою особливістю їхньої творчості, на його думку, є новий підхід до розмежування жанрів, водночас як «чітких меж і відмінностей у заняттях критичною практикою чи практикою прозовою або поетичною автори цієї генерації не відчують. Це те, що тепер із певним перебільшенням називають проривом метамови у літературу; можемо спостерігати і зворотній процес: прорив літератури у метамову, в мову самої літературної критики. Подвійна артикуляція деяких авторів є важливою і як симптом певної поетикальної свідомості» [5, с. 95]. С. Дам'янов

¹ Винятки теж є частковими: «чистий прозаїк» Басара пише есе метатекстуального характеру, а «чистий критик» Єрков у своїй першій книзі «Метод і фантазм» вдається до синтезу наведених у заголовку понять на рівні літературно-критичної рефлексії.

наводить приклад хорватського літературознавця В. Вісковича, який створив критичний синтез із теоретичних постулатів російських формалістів, теорії реценції Г. Р. Яусса, структуралістських концепцій осмислення певної літературної практики. На думку сербського літературознавця, має існувати адекватний теоретичний апарат, адекватна теоретична база, які максимально відповідають кодам «молодої літератури». «На відміну від хорватських «фантастів», «молода сербська проза» перебуває поза жанровими канонами. Тут уже немає оповідання, новели, роману – нам потрібна була б нова теорія жанрів, яку ми мали би асімілювати у свій літературно-критичний код аби по-справжньому кореспондувати з дуже важливим, на мою думку, інноваційним кодом цієї прози» [5, с. 95]. Такий літературно-критичний код, в основу якого закладено подвійну артикуляцію, виробляють представники «молодої сербської критики» А. Єрков, автор праці «Метод і фантазм: критика прози» («Метод и фантазма: критика прозе», 1982), і С. Дам'янов, який розглядає цей феномен у книжці «Що ж то таке “молода сербська проза”?»: нотатки про “молоду сербську прозу” вісімдесятих» («Шта то беше “млада српска проза”?»: записи о “младој српској прози” осамдесетих», 1990).

Перша книга молодого «апологета постмодернізму», як часто називають А. Єркова, продемонструвала можливість поєднання літературознавчого методу, заснованого на ґрунтовній теоретичній базі, із фантазмами в борхесівському стилі. Есеїзація дискурсу, характерна для художньої прози автора «Алефа», поєднана молодим літературознавцем із дискурсом фантастичної белетристики для створення літературно-критичного тексту. Передмова до книги «Метод і фантазм» починається автопоетичними міркуваннями про проблему «першого речення», а закінчується роздумами про природу діяльності літературного критика, якого порівняно з Фаустом. Есеї поділені на три групи, в кожній з яких представлено по два твори². Біблійний епіграф до кожної групи

² «Два коротких романи» присвячено аналізу романів Б. Пекича «Вознесіння й падіння Ікара Губелкіяна» та «Захист і останні дні»; «Два перших романи» – романам С. Куленовича «Підземна ріка» та Д. Ненадича «Доротей»; «Два вставних оповідання» – аналогіям між «Процесом» Ф. Кафки та оповіданням Х. Л. Борхеса.

текстів підкреслює задум автора зробити «Метод і фантазм» цілісною книгою літературно-критичної прози. Відбувається зближення метамови теорії літератури з мовою літературної художньої практики. Єрков підходить до аналізу кожного з обраних творів із відповідними поетикальними критеріями, а його дискурс подекуди «підлаштовується» під дискурс аналізованого твору. Критик виступає як креативний читач-інтерпретатор, що нотує результати свого читання у формі, яка відповідає поетиці аналізованого літературного тексту. «Ця книжка ставить перед читачем особливі вимоги, не пропонуючи йому при цьому приємної забави» [3, с. 3], адже її автор вирішує водночас історико-літературні, літературно-критичні, теоретичні, філософські й лінгвістичні питання³.

Назва «Метод і фантазм: критика прози» «вказує на одну з проблем літературної критики, на співвідношення методу і предмету вивчення» [3, с. 4]. Саме ця проблема є спільною для зібраних тут текстів: «Кожний текст є інакшою відповіддю на запитання, чи можливо і як можливо говорити в літературно-критичний спосіб про художній твір, і що про нього можна сказати. Тому тексти демонструють чотири можливі типи літературної критики» [3, с. 4].

Статті А. Єркова вимагають від читача співпраці з текстом, здатності зауважити певні припущення і самому розвинути їхні можливі імплікації. Сербський літературознавець змушує читача своєї книги стати літературним критиком: «якщо художній твір не виправдає сподівань, залишається задоволення креативних роздумів про нього» [3, с. 4]. Літературознавець трактується як співтворець сенсів, який своїми роздумами створює передумови для креативного сприйняття художнього твору іншими читачами. Якщо книга навела на роздуми про аналізовані в ній твори, вона досягла своєї мети, вважає автор. Він бачить себе читачем, який виступає у ролі критика літературного твору, а критик для Єркова – фаустівський образ.

«Злет і падіння Ікара Губелкіяна» та «Захист і останні дні» Борислава Пекича А. Єрков аналізує в контексті проблем теорії і філософії літератури. Досліджуючи ці два романи, критик

³ Йдеться про написання окремих слів, яке не збігається з усталеним правописом, що мотивується автором.

робить узагальнення, важливі для розуміння творчості письменника загалом, наприклад, висновки щодо розвитку його «романної» свідомості. Аналіз роману Добрила Ненадича «Доротей» перетворюється на теоретичні роздуми про розвиток та інновації прозової моделі, а закінчується міркуваннями про «безсилля категоріальних систем і апарату» [3, с. 59], обмеженість літературної критичної метамови. Курсивом виділено такий абзац: *«Інфернальність і демонічний сміх тайни, якої шукає критик, насмішка, адресована його «евклідовським» зусиллям побачити надприродний феномен мистецтва, супроводжують проявлення літературної художньої цінності»* [3, с. 60]. Підводячи ризику під цими роздумами, автор стверджує, що на них може надихнути лише високо-вартісний твір, до якого потрібно повернутися. І парадоксально зауважує, що тоді й цей нарис потрібно написати знову. Подія читання породжує подію писання.

Показовим прикладом поєднання літературно-критичного та есеїстичного дискурсів є остання частина книги «Дві вставні оповіді: з «Аналоготеки», в якій переплітаються критичні рефлексії з приводу творів Х. Л. Борхеса і Ф. Кафки. На перший план виступає критична інтерпретація, здійснена з позиції, яку можна окреслити як внутрішню стосовно до аналізованого тексту. Молодий критик «вживається» у тексти Кафки і Борхеса, наслідує їхні оповідні прийоми, парафразує їх. Так, останнє речення оповідання аргентинського класика «Борхес і я» «віддзеркалюється» в останньому реченні есе Єркова: «Хто з нас двох пише ці рядки, Демоне?». Такий прийом свідчить про новаторську інтенцію відтворення у критиці духу твору комбінованими (белетристичними і критичними) засобами. Критик стає співтворцем сенсів художнього тексту, його рефлексії переломлюються у «дзеркалах дискурсу», тематизованих на початку есе.

Інакшу модель постмодерністської критики пропонує С. Дам'янов у книзі «Що ж то таке “молода сербська проза”?» (1990). Читач одержує, як наголошує автор, замість **Книжки** «'книжку' – збірку есеїстичних текстів, які згрупованих не так, аби створювати (фальшиву) ілюзію цілого» [2, с. 5]. Це колаж текстів, об'єднаних темою «молода сербська проза», який має чітко продуману структуру. Автор поділив тексти на п'ять частин, назвавши першу з них

«перед-грою» і присвятивши її індикативному ставленню «молодої сербської прози» до традиції (саме воно викликало, на думку критика, найбільше дискусій). Друга частина («Початок: концепт...») містить два тексти, темою яких є риси спільної поетики «молодопрозівців». У центральній частині («In medias res») – тексти, присвячені найцікавішим письменникам цієї генерації. Крім есеїв про творчість С. Басари, М. Пантича, Н. Митровича тут присутні також задумані (але ненаписані) тексти про М. Паїча, М. Тохолія і Р. Петковича – своєрідна реалізація «мінус-прийому». Вони представлені заголовками і порожніми сторінками, відкритими для асоціацій, які пропонують (адже активна роль читача стосується не лише читання художньої літератури). Свідомий ролі літературної критики для становлення й розвитку «молодої сербської прози», С. Дам'янов включає до цього розділу огляди трьох підсумкових досліджень «молодої прози» вісімдесятих. Один із них, присвячений панорамі «молодої сербської прози» («Володар оповідей» А. Єркова), також містить лише заголовок майбутнього есе «Володарі оповідей – піддані тексту». Асоціації, які цей заголовок викликає, дозволяють вибудувати уявлення про позицію, з якої С. Дам'янов підходить до артикульованої у ньому тези автора добірки текстів «молодопрозівців». На відміну від тексту, «присутнього у відсутності», огляди літературно-критичних творів Добривоє Станоевича та Михайла Пантича мають назви цих книжок («Форма, або не про кохання» та «Олександрійський синдром»): проблемі інтерпретації тут присвячено «заповнене поле» тексту. Четверта частина («Кінець») містить текст «Знову те саме, але інакше», який є «своєрідним резюме, рекапітуляцією пройденого шляху, але й некрологом колишній (можливий), дискусійній і хваленій, художній єдності (також колишньої) «молодої сербської прози» [2, с. 6]. Підрозділ «Далі буде» складається з двох текстів автопоетичного характеру, в яких автор розмірковує над літературними концептами, близькими «молодій сербській прозі» та невикористаними можливостями її розвитку.

Для автора «книжки» С. Дам'янова важливою є документальність зібраних у ній текстів, факт, що вони писалися майже одночасно з художніми текстами «молодої сербської прози», а також те, що вони мають для автора «виняткову суб'єктивну цінність»,

важливішу від можливих «об'єктивних» осягнень і недоліків [2, с. 6]. На перший план висувається автентичність нарисів і їх органічна пов'язаність із поетикою, яка є предметом розгляду.

Взаємопроникнення літературно-критичного (теоретичного) та художнього дискурсів знаходить свій вираз у створенні амальгамного дискурсу літературознавця-письменника С. Дам'янова. Формальні експерименти, характерні для творчості Давида Албахарі, представлені формальними іграми літературного критика: рецензія на роман «Цинк» має заголовок «П'ять Передумов Оповіді» і три «П» у назві (в оригіналі «Пет Премиса Приповести») привертають увагу до назв п'яти підрозділів, кожен з яких починається цією літерою. Заголовок тексту, присвяченого прозі Светислава Басари «Китайське дзеркало зникає by night, або «як» втрафити в африканського пінгвіна») є колажем з назв рецензованих творів («Тріснуте дзеркало», «Peking by night», «Китайське письмо», «Оповідання, які зникають»), а водночас пастишем абсурдистського стилю раннього С. Басари. Комбінуючи в тексті лудистичний принцип з традиційно літературознавчими, С. Дам'янов цитує думки інших дослідників про згадані твори, з посиланнями та вказуванням сторінок, але із «зашифрованими» іменами авторів та назвами розвідок, спонукуючи читача до гри відгадування. Так Михайло Пантич стає *Іаргантіюа Панта-Грюелем*, Александр Єрков – *Алексис Джерков-Каррінгтон*, а розвідка Добрівоє Станоевича (*Беніто Станоліні*) «Форма, або не про кохання» перетворюється на «Або». Вибір форми є виразно інтенційним: беккетівська модель ранньої прози Басари, численні апорії, парадокси, шизофренічний дискурс не пристосовані до аналізу за допомогою класичного літературознавчого інструментарію. С. Дам'янов комбінує фрагменти *тексту а-ля Басара* з фрагментами звичного для читача літературно-критичного дискурсу, виділяючи, наприклад, типові характеристики поетики одного з найвідоміших представників «молодої сербської прози».

Включена до книжки С. Дам'янова передмова до збірки оповідань Михайла Пантича «Вандер у Берліні» («Вондер у Берліну», 1987) має підзаголовок «мемуарно-есеїстичний пастиш», а заголовок демонструє *«пастишні* наміри тексту»: «Берлін у Вандері, М. Пантич тут, у тексті-камінчику» (в оригіналі: «Берлін

у Вондеру, М. Пантић овде, у тексту шодеру»; камінчик («шодер») з'являється за логікою римування). Заявлений двокомпонентним підзаголовком дихотомний характер тексту знаходить вираз у пародіюванні (авто)біографічних конвенцій («проф. д-р Михайло-Міка Пантич (1957–1789)») і характерних для мемуарів претензій на достовірність («Тої сонячної зимової ночі, коли сніжинки падали як сніг, а хмари лилися, як дощ, несподівана з'ява М.-М. Пантича у міжнародному потязі мене не надто здивувала: я вже казав, що цей хлопець мені вже до того був цілком незнайомий, тому зрозуміло, що я вже наперед був байдужий до зустрічі, про яку йдеться» [2, с. 83]). Логіка абсурду, яка продовжує розвиватися у діалозі з цим героєм передмови, не заважає С. Дам'янову розглядати у формі діалогів героїв питання культурологічних коренів поезики М. Пантича, чергувати з ними літературно-критичні розважання про його першу книжку оповідань («Хроніка кімнати») і про книжку, яка є приводом для написання тексту – «Вандер у Берліні». Зміна дискурсу мотивована логікою тексту, який є дзеркальним відображенням особливостей художнього тексту постмодерністського типу. Дам'янов вдається до пастишування оповідної манери Пантича, позначеної присутністю металітературного аспекту і введенням дискурсивних, (авто)поетичних пасажів.

Коли ж С. Дам'янов вдається до аналізу розвідок про «молоду сербську прозу», його дискурс пристосовується до предмету розмови: текст про літературно-критичну книжку Д. Станоєвича «Форма, або не про кохання» відповідає вимогам жанру рецензії. Діапазон дискурсів, що їх використовує критик у своїх текстах, надзвичайно широкий і використання кожного з них зумовлене, як правило, предметом аналізу.

Особливості авторського стилю С. Дам'янова як літературного критика та історика літератури (крім вже згаданої стилістичної варіативності) яскраво виявляються у текстах узагальнюючого характеру. «Те саме, але інакше» (суб'єктивний причинок до біографії «молодої сербської прози») має характерну обрамлену структуру: вступ і післяслово написані з позиції 1986 р., коли «молода проза» вже не була гомогенним явищем, а «серединні» фрагменти є автоцитатами з текстів, написаних С. Дам'яновим про неї раніше: «П'ять років тому», «Три роки тому», «Два роки

тому» і, таким чином, вони складають фрагментарну, але цілісну, діахронічну картину бачення автором статті феномену «молодої сербської прози». Критик демонструє історію становлення концепту від перших кроків до оформлення цього явища (перший ретроспективний фрагмент), подає літературно-теоретичне осмислення поетики (другий фрагмент), а потім, у пародійній формі кулінарного рецепту, презентує «молоду сербську прозу» початку вісімдесятих, «послугуючись її власним рецептом і об'єктивністю алфавітного порядку»: «у злегка підігріту посудину влити 1/4 л холодного басари і 1/4 л. процідженого дам'янова, потім додати 250 г. марковича (попередньо витриманого в маринаді), 250 г митровича (сухого, шматком) і 250 г протертого паїча <...>». В кінці рецепту з приготування «молодої сербської прози» додається «соус» з критики («приправи: ерков, пантич, станоевич, маркович, дам'янов») [2, с. 122].

Розклавши «по складниках» прозу своєї літературної генерації, С. Дам'янов переходить до питання про майбутнє концепту. У цьому сенсі показовим є текст «Куди прямує постмодерна проза? (Дональд Бартелм «Відчарування»)». У формі діалогу «звичайного» читача прози американського постмодерніста і знавця постмодерністської теорії, «професійного читача»-літературознавця, автор розважає над можливостями використання наративних стратегій Бартелма, розмірковує про універсальність постмодерністської прози і відсутність у ній ідейного навантаження будь-якого типу (в тому числі метафізичного чи аксіологічного). Фрагменти, які є типовими прикладами літературознавчої метамови, чергуються з розмовною мовою, характерною для творчої манери С. Дам'янова. Використання різнорівневих ідіом і парадоксального дискурсу створює ситуацію зачудування, яка відповідає ефекту прози Бартелма, що є прикладом нестабільного тексту, котрий «звільняється від прозорих, фіксованих значень, переборює чітку семантичну спрямованість і визначеність» [2, с. 127–128].

Перші літературно-критичні книги молодих сербських постмодерністів позначені наголошеною увагою до формальної структури, яка є важливим носієм значення і відповідником індивідуальної авторської поетики. Як прозаїки «молодої сербської

прози» дбали про оригінальність формальної концепції, дбають про неї і критики цієї генерації. Проникненню теоретично-критичної метамови в художню літературу відповідає зворотній процес: літературно-критичні твори в плані виразу тяжіють до дискурсу белетристики. Зруйновано міф метамовного статусу інтерпретаційного дискурсу: за Янушем Славінським, «інтерпретатор словесного тексту не має змоги зробити цей текст виключно **об'єктом** свого висловлювання», «власна мова інтерпретатора залишається, всупереч усім зусиллям, невідпорною до **діалогічного** зараження коментованим текстом» [4, с. 109].

Відбувається взаємопроникнення дискурсів, результатом чого є спільна мова (метамова): теоретизування у художній практиці (авторerefлексія, металітературний дискурс), включення пародійного, мистецьки забарвленого тексту в розважання теоретичного та історико-літературного характеру (прикладом можуть слугувати праці С. Дам'янова). Елемент особистісного ставлення (включення до розвідки фактів читацької та емпіричної біографії) простежується у літературознавчих розвідках А. Єркова. «Метапроза, яка наслідуює теоретичну рефлексію, продуктивно функціонує у цьому контексті, але саме тому, що вона «вдає», порушує «ілюзію достовірності» відкриваючи – самою своєю присутністю! – справжню (фікційну) сутність структури, яка тяжіє до сутності реальної», – зауважує С. Дам'янов. [1, с. 1305]. Це відповідає висновку Р. Ніча про особливість постмодерністської літературознавчої та літературної практик: «Література тут дуже залежна від теоретичних засад, які вона виражає за допомогою авторerefлексії. Теорія ж почасти завдячує своїми концепціями та практичними здобутками прихованій допомозі літератури, яка надає теорії не тільки предмет, а й знаряддя аналізу» [4, с. 153]. Відбувається своєрідне порушення автономності різних літературних сфер, реалізація їх референтних та автореферентних функцій. Критика в епоху постмодернізму не задовольняється тим, що тлумачить або обслуговує постмодерне мистецтво, а прагне бути схожою на предмет, про який пише. Руйнується авторитет наукового мислення введенням у неї літературних, постмодерністських прийомів. Цей тип *паракритики* може послужити ілюстрацією зв'язку постмодерністської критичної думки та мистецтва.

Список літератури

1. Дамјанов С. Неколико теза о постмодерној српској прози. // Књижевност. – 1994. – Бр. 12. – С. 1303–1305.
2. Дамјанов С. Шта то беше «млада српска проза»? : записи о «младој српској прози» осамдесетих. – Нови Сад : Књижевна заједница Новог Сада, 1990.
3. Јерков А. Метод и фантазма: критика прозе. – Београд : Књижевна омладина Србије, 1982.
4. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство/ пер. Олени Галети. – Львів : Літопис, 2007.
5. Damjanov S. Mlada srpska književnost (razgovor) // Polja. – februar-mart 1985. – S. 88–95.
6. Marković P. Mlada srpska književnost (razgovor) // Polja. – februar-mart 1985. – S. 88–95.
7. Stanojević D. Mlada srpska književnost (razgovor) // Polja. – februar-mart 1985. – S. 88–95.