

УДК 821.113.6

## АНТИ-ПОЕЗІЯ ГУННАРА ЕКЕЛЬОФА ЯК ВИХІД ЗА МЕЖІ ТРАДИЦІЇ

**Вікторія ТРОСТОГОН**

*Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України,  
буль. М. Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна,  
e-mail: viktoriya\_57@hotmail.com*

Розглянуто творчість шведського поета-модерніста Гуннара Екельофа в період написання анти-поезії, а також проаналізовано одну з основних її стратегій – деконструкцію мови, яка реалізується шляхом використання мовного гротеску, заперечення заперечень і уподібнення до мовлення психічнохворих.

*Ключові слова:* анти-поезія, деконструкція, мовний гротеск, діалектика.

Гуннар Екельоф (1907–1978) – поет, есеїст і перекладач, яскрава та неоднозначна постать, яка міцно вкоренилась у свідомість не лише літературознавців та критиків академічного рівня, а й пересічних читачів. Справедливо Г. Екельофа вважають митцем, який відкрив для Швеції сюрреалізм спочатку у перекладах французьких поетів, а потім у власній інтерпретації. Поет почав свій творчий шлях як модерніст, однак він здебільшого не наслідував популярні на той час літературні течії, час від часу вдаючись до експериментів. Натомість, алхіміка слів, Г. Екельофа надихали видіння зі Сходу, в яких він шукав глибинну, часто містичну істину.

Досліджуючи лірику Г. Екельофа, можна простежити її еволюцію як спіральний рух від поетики відчуження, незримого вигнання у напрямі анти-поезії, відправною точкою якого був французький сюрреалізм, у котрому поет пізніше розчарувався. Певний час він тяжітиме до романтизму, однак страхіття Другої світової війни повернуть його до логіки ірраціонального, штучного, безглузлого, до усвідомлення слабкості Логосу та мови для того, щоб завершити свій творчий шлях спробою віднайдення гармонії і бажанням розчинитися у космічному порядку [1, 256].

Незважаючи на очевидну суперечливість поглядів поета, стрижнем його творчого спадку є поетика дистанціювання і певною мірою відчуження від створеного ним читача, світу і себе. Шляхом відчуження від самого себе, від написаного абстрактного Іншого (Ти) поет продемонстрував найбільший парадокс: наближення неможливе без дистанціювання й вироблення «перспективи стороннього». У своєму есе «En outsiders väg» («Шлях стороннього») 1941 року поет чітко окреслив цю свою позицію щодо тексту та читача. Описуючи декаду (1920–1930 років) свого перебування у Парижі, Г. Екельоф відзначив: «це був останній раз, коли я загубив Швецію “назавжди”» [14, 85]. Пізніше, в «Автобіографії» («En självbiografi»), виданій посмертно, знаходимо записи про те,

що Г. Екельоф, озираючись назад на свою творчість, характеризував її як анти-поезію, що дає достатню підставу для розгляду та аналізу її як такої [8, 309].

Анти-поезія – це спосіб позиціонування поета, утвердження його світовідчуття, окреслення місця своєї творчості у літературному процесі взагалі. До того ж це передусім індивідуальність у літературі, яка стає такою у момент називання, тому слушним буде спостереження, що кількість анти-поетів дуже мала, а дослідження творчості у такому ракурсі не має на меті констатацію народження нової традиції. Варто зауважити, що літературній критиці відомі два тексти, пов'язані із концепцією анти-поезії: перший – праця американської дослідниці Едіт Гроссман [13], присвячена творчості чилійського поета Ніканора Парра, якого вважає предтечею анти-поезії, оскільки у 1954 році Н. Парра видав збірку під назвою «Поетії та анти-поетії», назва якої свідчить сама за себе; другим текстом є «Маніфест естетики анти-поетії: критика поетії анти-поетом», що видав сучасний американський поет/анти-поет С. Дін у 2001 році [9].

Обидва тексти перегукуються у певних аспектах. Відправною тезою варто вважати таке: «Анти-поетія знищує деспотичні конвенції поетії у конкретний період» [9], тобто, її сутність проявляється у синхронному зрізі і не є тотальною щодо поетії, взятої у її повному обсязі. С. Дін розглянув становлення анти-поетії з погляду влади та домінуючої ідеології як механізм опору монополії і диктату еліти, котра встановлює та регулює смаки, норми прийняттого у суспільстві. Анти-поетія, таким способом, покликана надавати голосу витісненим із суспільства, неартикульованим елементам та всьому, що замовчується або потрапляє в епістемологічну пустку. «Анти-поетія є номіналістичною у тому, що розглядає поетію і прозу як довільно начеплені ярлики, значення яким надає історична епоха, в якій вони функціонують», однак і поетія, і анти-поетія завжди мають певну рекурентну структуру [9].

Поетія та анти-поетія – антиномії у кантівському сенсі, оскільки, по-перше, неможливо повністю визначити обсяги обох понять, і, по-друге, ця опозиція ніколи не підлягатиме взаємному обумовленню. Ця теза актуалізується за умови, що анти-поетія не має на меті запровадження або утвердження певної традиції, вона виникає лише для створення легкого протистояння із подальшим розчиненням у полі знаків [13]. І хоча анти-поетичні тексти мають певну подібність у способі творення, естетиці, методології, майже всі відрізняються за своїм призначенням та цільовою спрямованістю, отже, анти-поетія суто індивідуальна, навіть егоїстична множина смислів, котра не буде наслідуючою у своєму можливому обсязі.

Нарешті варто також відзначити те, що у шведській літературній критиці поняття анти-поетія почали використовувати з подачі саме Г. Екельофа [4, 47]. У його творчості основними анти-поетичними стратегіями є нігілізм, (продуктивна) відсутність, змінна (інтертекстуальна) перспектива і деконструкція мови. Далі у статті детальніше розглядатимемо останню зі зазначених стратегій через використання мовного гротеску, спекуляцію уподібнення поетичного мовлення до клінічного дискурсу, або мовлення психічнохворого і заперечення заперечень у прогресії.

У своєму есе під назвою «“Розкриши букви між зубами” мовний гротеск у Гуннара Екельофа і Анрі Мішо» [7] норвезький дослідник літератури Пер Бекстрьом порівняв

двох поетів за способом реалізації мовного гротеску у їхніх поезіях. Він розглянув гротеск переважно у його карнавалізованому аспекті, спираючись на праці Михайла Бахтіна, однак також пов'язав його із абсурдом (абсурдизмом), для реалізації якого перший постає основним механізмом. Гротеск – продуктивний механізм, метою використання якого є виявлення лакун у бутті, часто має риси безглузлого або нісенітного. Гротеск дає визначення світові, котрий не підлягає осмисленню і лякає, а його форми є наслідком загравання із абсурдним. Функції гротеску: 1) релятивізація сумнівної системи цінностей чи норм; 2) надання смислу суперечностям; 3) пошук більш значущості реальності, ніж нормована існуюча; 4) подолання контрасту між розумом і чуттям. Мовний гротеск виникає на перетині ідеалу та дійсності, тобто у виявленні чужорідного в нормальному і прийнятному через поєднання непоєднуваних образів або слів. Характерною є циклічна техніка письма, що надає текстові незавершеності, еліптичності, тобто, формально текст є закритою структурою, однак на рівні змісту він відкритий для доповнень, коментарів, інтерпретацій [7, 135–137].

Творення нових слів та значень є показовими у поезії, яка ввійшла до збірника «Нісенітниця» 1955 року, під назвою «Perpetuum mobile» – вічний двигун у перекладі з латини, що означає машину, яка могла б діяти не живлячись ніякою енергією (першого роду), або таку машину, що перетворювала б на роботу всю енергію, яка надходить до неї (другого роду). У самій назві відображене захоплення поета східною філософською і релігійною думкою, адже ідея вічного двигуна, хоча й суперечливо, пов'язана з ім'ям індійського поета, математика й астронома Бхаскари. Незважаючи на всі спроби науковців і знавців механіки створити такий механізм, їхні зусилля виявлялися марними, оскільки машини і першого і другого роду суперечать закону про збереження та перетворення енергії, а також першому і другому законам термодинаміки відповідно [2, 516].

Принцип роботи вічного двигуна Г. Екельоф розумів через перетворення невикористаних парадигматичних потенцій мови і словотвору зокрема, користуючись суфіксом *-het*, а також подібністю фонологічних опозицій, яка дає можливість продовжувати поезію чи не вічно, спираючись на схожість звучання: «Стара таємна неслухняність / стара блаженна непристойність / стара неслухняна сверблячість / стара свербляча блаженність...». Слова *skadigheten* (неслухняність) та *saligheten* (блаженність), *flabbigheten* (непристойність) та *skabbigheten* (сверблячість) схожі графічно та уподібнюються при вимові, постійна аналогія створює континуум, у якому всі слова так чи інакше виявляються спорідненими і відрізняються однією-двома фонемами, що наштовхує на наступну думку: всі слова (окрім «стара») є означниками, що позначають інший означник, а саме «вічний двигун», котрий є об'єктивно неможливим, утвердженою відсутністю, репрезентацією, відірваною від відсутнього першоджерела за визначенням Жака Дерріди [10, 24].

Шведський поет Ерік Ліндегрен розглядав поезії Г. Екельофа, видані починаючи з 50-х років минулого століття, як гру зі словами, котрі звучать однаково, або постійні заміни очікуваного слова його римою, що значно розширює поле можливих комбінацій, значень і відповідно інтерпретацій. Сміслова несумісність також очевидна у наведених рядках, абсурдні образи «таємна неслухняність» або «свербляча блаженність» поєд-

нують означники містичного, сакрального і плотського, непристойного та утруднюють інтерпретацію образу, роблять її неможливою [7, 141].

На відміну від Анрі Мішо, який висловлював недовіру до мови та шукав інших засобів вираження, наприклад, жестами, мімікою, звуками, лініями і кольорами, намагався створити власну знакову систему, щоб обійти мову, Г. Екельоф вважав, що згадані джерела все одно так чи інакше упираються в неї, тому передача досвіду, переживань неможлива за межами мови, однак у рамках її як системи знаків існує багато лакун і невідповідностей, в яких і криється, на думку поета, смисл. До того ж на фонологічному рівні у поезії «*Perpetuum mobile*» варто відзначити підкреслене використання довгих приголосних звуків, що є особливістю шведської мови взагалі. За правилами вимови подовжуються приголосні, що стоять перед іншим приголосним або дублюються, при чому це правило стосується як дзвінкх, так і глухих приголосних [3, 729–731]. Їхня вимова розтягується в часі, однак акустично не є протяжною, таким способом показуючи відсутність звука, що повинен нести певну функцію вираження та розрізнення, однак це також і відсутність будь-якої функціональності водночас [15, 84].

Дискредитація мови як виражальної системи відбувається через категорію продуктивності: за правилами деривації можливості творення нових іменників за допомогою вищезгаданого суфікса *-het* необмежені, однак у результаті отримуємо слова, що позбавлені конвенційного змісту; вони виходять за межі мови як системи, є своєрідними чужинцями, котрі позначають відсутні речі, явища тощо, які читач не може зрозуміти емпірично, йому немає з чим їх співвіднести. Продукування нових словоформ не підвищує інформативність, а навпаки, знижує, і навіть частково редукує її. Це призводить, з одного боку, до розриву цілісності змісту чужорідними, беззмістовними словами, а з іншого, до спекуляції, з боку поета, над розумінням природи мови: вона – машинна, автоматизована, оскільки здатна до постійної регенерації, самоповторення, де зміст майже ніколи не береться до уваги. Це машина, що не продукує енергію.

У такому ж ракурсі можна розглядати ставлення Г. Екельофа до захоплення тогочасної шведської мистецької еліти науково-технічним прогресом та оспівуванням поступу цивілізації. Звичайно, поет розумів важливість змін, що відбувались у суспільстві, однак не надавав їм великого значення та вважав, що поезія не призначена для хвали машин. Таку позицію поета вже по його смерті, у 1985 році, так прокоментував колега-поет Лойохансон: «Він [Екельоф. – прим. Наша. – В. Т.] глузував із мас, професійних союзів, усієї нашої віри у прогрес, а також переконання бідних та довірливих робітників у тому, що вони можуть створити кращий світ» [8, 307]. Дійсно, переважна кількість модерністської, авангардистської літератури тогочасної Швеції була присвячена соціальним проблемам, науково-технічному поступу, тобто зосереджувалася на матеріальному аспекті життя. Г. Екельоф тримався осторонь і шукав розради у східному містицизмі, у незрозумілому.

Механізація та автоматизація життя, слабкість мови – ось основні чинники агресії, з якої народилася перша збірка «пізно на землі» («*sent på jorden*») 1932 року. Обмеженість мовної репрезентації, хай і усвідомлена, розкриває репресовану агресію, яка вивільняється у поезіях того, хто пише. До збірки ввійшла поезія під назвою «форма сонати

денатурована проза» («sonatform denaturerad prosa») [18], яка власне сконструйована за формою сонати. У ній поет висловив агресивний заклик: «розкриши чортові букви між зубами вдихни полум'я голосних горить у пеклі нудить и виплюнь зараз чи ніколи я» («krossa bokstävlarna mellan tänderna gäs pa vokalerelden brinner i helvete kråkas och spotta nu eller aldrig jag»), звертаючись до експліцитного читача і пропонуючи зробити те саме, адже, за Ж. Деррідою, «знак, який репрезентує річ, названу у своєму концепті, перестає відсилати до самого концепту і утримує цінність лише фонічного означника» [10, 299], отже, літери не пов'язані з реальністю, навпаки, вони навмисне поривають із нею, проводячи нерівноцінну підміну.

У цій поезії очевидним стає, що Г. Екельоф намагався відтворити мовлення психічнохворої людини. Австрійський доктор медичних наук Лео Навратіл, котрий займався особливостями художнього і мовного творчого вираження психічнохворих пацієнтів, 1966 року видав книгу «Шизофренія та мова» на основі власних спостережень [16]. У розділі «Ліричні та шизофренічні мовні феномени» з-поміж інших Л. Навратіл виділив таке: написання слів з великої або малої літери, де це не прийнято; монтажність (Einblendung); неадекватний добір і порядок слів; арокоіну, або приєднання одного речення до наступного за допомогою слова, яке є останнім словом першого і, відповідно, початковим словом другого речення [16, 125, 141–146].

У «формі сонати денатурованій прозі», як і у всій збірці, всі слова написано з малої літери, розділові знаки розставлено довільно. Саме ці два аспекти свого часу викликали обурення як у читачів, так і у критиків. Деякі слова створено за принципом монтажу – складанням основ, які позначають несумісні поняття, наприклад, слово літери (bokstävlarna) – це накладання основ слів «bokstäverna» (літери) та «djävlarne» (дияволи); голосні (vokalerelden) – це своєю чергою, «vokaler» (голосні) та «elden» (полум'я), у результаті чого літери набувають демонічного значення, а мовлення і промовляння – завдають болю, наближаючи мовця до пекла. Таке містичне бачення мови надає їй також відтінок негативності, адже корінням, своїми основами вона вросла у зло; будь-хто страждає, відчуває біль та нудоту, однак ніколи не може позбутися їх; той, що говорить, завжди у небезпеці і страху, мова викриває усе чуже і зле у природі людини. Букви також порівнюються зі щепенем (makadam), тобто, вони скам'янілі, старі, розкришивши їх, людина звільниться від одвічного тягара.

За формою написання вірш відрізняється від прози лише наявністю повторюваних, рекурентних структур; речення пов'язані одне з одним переважно механізмом арокоіну. Рекурентними структурами є наступні: nu eller aldrig jag (зараз чи ніколи я), vi börjar om (ми починаємо), jag och han hon det (я і він вона воно). З приводу цих структур Пер Бекстрьом у статті «Стара ганебна звичайність»: «порівняльний аналіз експериментальної поезії та мови психозу» написав, що «вірш дрейфує між поняттями “тепер” і “ти”» [6], що означає підміну особи часом і навпаки. Оскільки відмінність виражається лише однією літерою, вона є несуттєвою, маскується під майже непомітну, а насправді руйнує традиційні опозиції я–ти і тут–тепер, зливаючи їх в одну, чим демонструє умовність письма і мовлення, адже читач все одно мимовільно сприймає «тепер» як «ти» принаймні на початку поезії, і вже потім

зупиняється на кожній такій опозиції і починає вбудовувати її в часо-просторові або особистісні контексти [6, 7].

Шведський дослідник літератури Нільс Ейебак окремо розглянув ситуацію висловлювання (дейксис) через системи я/ти/тепер/тут. Зазвичай у такій ситуації наявні три елементи: відправник (1), який спрямовує на одержувача (2) певне послання (3). Відправник – це я, одержувач – ти, послання має місце у просторі і часі, чому відповідають тут і тепер. Мовлення психічнохворих відображає нестабільність сприйняття себе як суб'єкта, від чого залежить і стабільність Іншого (ти), а оскільки жоден не є визначеним, таким самим виявляється і послання із його координатами [11, 6]. Нестійкий суб'єкт не може вхопитися за вкорінене буття, компенсуючи це надлишком слів, щоб передбачити всі можливі варіанти репрезентованих я і ти, тому у поезії Г. Екельофа циркулярною структурою проходить я і він вона воно, або я як той Інший, котрого я не можу зафіксувати.

Поезія «Absentia animi» («Відсутність душі»), що увійшла до збірки «Non serviam» («Не буду рабом», 1945 року) є гімном і утвердженням безглузлого, нісенітного на всіх рівнях: образному, лексичному, філософському [12, 44–54]. Поезія перенасичена сюрреалістичними образами, які поєднані між собою тоненьким волокном у буквальному сенсі, адже його плетуть цвіркуни. Поет вказує на пору року – осінь – коли всі ці образи розкриваються сповна. Це і безглузді пасовища («meningslösa hagar»), де гниють нереальні губки («där överkliga svampar ruttnar»), і заповнені водою колії, і равлик (en snigel), і мертвий метелик («en trasig fjärl») на шляху до ніщо («och vattenfyllda hjulspår är på väg / till intet»), яке є трояндою з обірваними пелюстками найменшою і найбільш спаплюженою («som är en avblommad ros / den minsta och fulaste»).

Відчутним стає мотив помирання, який традиційно асоціюється з осінню, однак це один із підступів поета: всі життєві процеси – народження, зростання, помирання і смерть – не мають змісту, оскільки нічим не відрізняються. Така інтерпретація актуалізується через належність усього до єдиного джерела – ніщо, яке проходить через всю творчість Г. Екельофа червоною ниткою і є першим кроком до заперечення традиційних уявлень про дуалізм буття-небуття. Проте, встановивши першопочаток, поет не зупинився, а пішов далі, заперечуючи й саме творче ніщо, оскільки для його характеристики він використовував словосполучення «avblommad ros» – троянда з обірваними пелюстками, троянда, що, можливо, і була такою, однак тепер – це дещо інше («pågonting annat»). Така розстановка акцентів свідчить про те, що ніщо перебуває як у постійному русі, так і стані спокою, нерухомості. Ніщо – це троянда з обірваними пелюстками, помирання – не процес, а стан, вічний стан безглуздості і беззмістовності, коли нічого не має значення, однак прямує до ніщо. Г. Екельоф репрезентував один із парадоксів, який він намагався розв'язати протягом усього свого життя: як можливі життя і смерть, стан і дія водночас?

Ніщо як найвища і крайня міра заперечення теж підлягає своєю чергою запереченню, для цього поет звернувся до основи гегелівської діалектики – тріадичного процесу: теза–антитеза–синтез, де теза – це найбільш загальний концепт, поняття без якихось характерних рис, що передує будь-якій конкретній речі; антитеза – також універсалія,

що входить до попереднього поняття – тези, однак має негативну валентність; нарешті синтез – єдність обох, що уможлиблює їхнє одночасне існування. Синтез – кінцева точка кожної тріади – є початковою точкою нової тріади, тобто стає тезою і діалектичний процес триває доти, доки, поєднавши раціонально всі наявні факти та ідеї, той, що мислить, не приходить до кінцевої точки – Абсолютної Ідеї [17, 333–335].

Зокрема, Г. Екельоф зосередив свою увагу на ніщо, котре у класичній тріаді Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля відповідає антитезі, однак поет заміщує ним, небуттям, все, у той самий час заперечуючи його. Як він досягає цього? Наступні рядки поезії демонструють метод Г. Екельофа: «i långa böljor / tyst frasande skum / av serier divide-rade med serier / ur intet genom intet till intet / sats motsats slutsats abrasax abrasax Sats / (som ljudet av en symaskin)» (у довгих хвилях / піна що тихо шипить / серія за серією / з нічого через ніщо до нічого / теза антитеза синтез абрасакс абрасакс Теза / (наче звук швейної машинки)). Поет посягнув на класичну тріаду діалектики, розширюючи її завдяки введенню нового поняття – абрасаксу.

Абрасакс (пізніше – абраксас) – це група древніх догматів з коштовного каміння маленьких розмірів із написами у вигляді чудних фігурок та формул, переважна більшість яких так і залишається нерозкодованою. Загалом дослідники (К. У. Кінг, С. Боннер) [5] погоджуються на тому, що ці дорогоцінні камені, як і власне слово абрасакс, є реліктами грецько-єгипетської магічної системи, котре адаптував лідер єретичної секти гностиків, Василід, для позначення найвищого божества, котре поєднувало у собі час і простір.

Нумерологічне значення семи грецьких літер, що складають саме слово, у сумі дорівнює 365. Абраксаса зображували у древньому індійському, перському, єгипетському мистецтвах, на античних гемах у вигляді істоти з тілом людини, головою півня та зміями замість ніг. Сама фігура не залишилася недоторканою і часто видозмінювалася за часів античності та доби середньовіччя, відповідно змінювалася і кількість інтерпретацій, знецінюючи і сам образ і його оригінальне значення. Зважаючи на те, що декодування догматів так ніколи і не було зроблено повністю, можна зазначити, що точний зміст абрасаксу встановити також неможливо, тобто, це містична фігура узагальнення космогонічного порядку, який пізнати і зрозуміти неможливо [5, 244–248].

Варто зауважити, що Г. Екельоф, котрий захоплювався східним містицизмом, свідомо звернувся до поняття, обсяг якого надто гіпотетичний, надто широкий для того, щоб бути чимось конкретним, знаком. Ніщо у його інтерпретації заміщує всіх членів тріади, де синтез не стає тезою наступної тріади, а губиться у невизначеності, втрачає будь-які свої властивості, щоб потім стати Тезою, універсалиєю, позбавленою змісту. Не випадковим є також звертання до сенсорних систем читача: хвилі, чия піна шипить, одна серія хвиль пожирає іншу, вистукує швейна машинка – зорові, слухові і тактильні відчуття мимовільно реагують на образи поезії. Усе, що піддається обробці наших рецепторів, існує за замовчуванням, воно є, однак поет заперечує буття у його конкретних проявах існування, зводячи їх до ніщо, котре поглинає себе, накочуючись хвилями.образи, що ними розпочинається поезія, є маніфестаціями цього ніщо, його відголосками у нашій дійсності.

Заперечивши буття, а потім і небуття, поет звернувся до миті, за якої всередині нього відбивається весь навколишній світ: хмаринка, небо, дерева; читач вимушений

думати, що нарешті знайдено гармонію, дійсним є все, що відбувається тут і тепер, нашттовхуючи на думку про екзистенційний підхід до трактування дійсності: світ у мені, я у світі, тут і тепер. Однак змалювавши цю майже ідилічну картину, поет констатував, що у дійсності немає ні хмаринки, ні її відбитого зображення, є щось інше («påågonting annat»). Ситуація ні... ні (varken... eller) є спотвореним відсиланням до екзистенціалізму датського філософа Сьорена К'еркегора, проте в останнього ключовими точками руху є члени пари або... або (antigen... eller), яка мотивує наявність і необхідність вибору [17, 459]. У випадку Г. Екельофа вибору немає, оскільки не дано нічого. Людина не може ані бути, ані існувати, хоча може відчувати, сприймати і декодувати інформацію подразників навколишнього світу. За таких умов доцільним є лише заглиблення у безглуздя й усвідомлення його як єдиного можливого модусу знаходження у вічній ситуації ні... ні.

Зокрема Г. Екельоф пройшов довгий шлях від само-вигнання до написання анти-поезії і нарешті – екстатичного зцілення через пізнання сакральної таємниці єдності життя і смерті, буття і небуття. Поет відшттовхнувся від традицій минулих поколінь митців, намагався влитися у течії доби модернізму, однак відчував постійну чужість і невпевненість у межах кожної із них. Мабуть, саме тому він обрав позицію «поза». Не намагаючись створити щось нове й утвердити свій авторський стиль, Г. Екельоф звернувся до анти-поезії як способу звільнення себе як суб'єкта від будь-яких зобов'язань. Обираючи шлях деконструкції мови, він максимально стер конвенційні приписи, щоб повернутися на до-мовний рівень осягнення дійсності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Неустроев В. П.* Литература Скандинавских стран (1870–1970) : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов / В. П. Неустроев. – М. : Высш. школа, 1980. – 279 с.
2. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. – К., 1974. – 776 с.
3. Шведско-русский словарь / сост. Д. Э. Миланова. – М. : Издательство «Советская энциклопедия», 1973. – 760 с.
4. *Aspenstöra W.* Motsägelser / Werner Aspenstöra. – Bonnier, 1968. – 242 s.
5. *Bonner C.* Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian / C. Bonner. – University of Michigan Press, 1950. – 546 p.
6. *Bäckström P.* «Den gamla skamliga vanligheten»: en komparativ analys av experimenterande poesi och psykosens språk / Per Bäckström // Nordlit. – nr. 5. – 2002. – S. 2–12.
7. *Bäckström P.* «Krossa bokstävlarna mellan tänderna» : språkgrotesk hos Gunnar Ekelöf och Henri Michaux / Per Bäckström // Nordlit. – nr. 8. – 2000. – S. 131–147.
8. Critical Survey of Poetry. European Poets. – Fourth Edition. – Volume 2, Paul Haavikko – Vasko Popa / ed. by Rosemary M. Canfield Reisman. – CA : Salem Press, 2011. – 1312 p.
9. *Dean C.* The Aesthetics of Anti-Poetry Manifesto : Poetry Criticism by an anti-poet.
10. *Derrida J.* Of Grammatology / Jacques Derrida ; transl. by Gayatri Chakravorty Spivak. – Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1997. – 360 p.
11. *Egebak N.* Galskabens metoder / Niels Egebak. – København : Gyldendal, 1988. – 244 s.
12. *Ekelöf G.* Dikter. Nella versione italiana di Giacomo Oreglia / Gunnar Ekelöf. – Stokholm : Lindbergs Tryckeri Akriebolag, 1966. – 84 s.
13. *Grossman E.* The Anti-Poetry of Nicanor Parra / Edith Grossman. – New York University Press, 1975. – 201 p.



14. *Hellström P.* Livskänsla och självutplaning : studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Stroutnesdiktning / Pär Hellström. – Lundequistska bokh., distr., 1976. – 176 s.
15. *Kornhall D.* Vers och tonaccent. Om den svenska tonala ordaccenten som poetiskt verk. Recension av Ningsmedel (Studentlitteratur, Lund 1994), Kristian W. Åhlin : Allmän och svensk metrik (Studentlitteratur, Lund 1995), S. Bäckman, E. Lilja, B. Lundberg (red.) : Rytmen i fokus (Göteborg 1995) / David Kornhall. – Tidskrift för litteraturvetenskap. Tju-gosjätte årgången. – nr. 2. – 1996. – 108 s.
16. *Navratil L.* Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung / Leo Navratil. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, – 1966. – 171 s.
17. *Socrates to Sartre. A History of Philosophy* / ed. by Samuel Enoch Stumpf. – McGraw-Hill Book Company, 1966. – 510 p.
18. Gunnar Ekelöf-Sällskapet, grundat 1989. – Access mode : [www.gunnarekelof.se](http://www.gunnarekelof.se)

*Стаття надійшла до друку 13.09.2012*

*Прийнята до друку 30.01.2013*

## **ANTI-POETRY BY GUNNAR EKELÖF AS STEPPING OUT THE LIMITS OF TRADITION**

**Viktoriya TROSTOHON**

*National Academy of Science of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature,  
4 Grushevsky Str., Kyiv, 01001, Ukraine,  
e-mail: viktoriya\_57@hotmail.com*

The article considers works by Swedish modernist poet Gunnar Ekelöf in the period of anti-poetic writings and analyzes one of its main strategies – the deconstruction of language accomplished via application of linguistic grotesque, negation of the negations and the mentally disturbed speech assimilation.

*Key words:* anti-poetry, deconstruction, linguistic grotesque, dialectics.

## **АНТИ-ПОЕЗИЯ ГУННАРА ЭКЕЛЁФА КАК ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ ТРАДИЦИИ**

**Виктория ТРОСТОГОН**

*Институт литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины,  
ул. Грушевского, 4, Киев-1, 01001, Украина,  
e-mail: viktoriya\_57@hotmail.com*

Сделано попытку проанализировать период творчества шведского поэта-модерниста Гуннара Экелёфа с позиции анти-поэзии, используя деконструкцию языка как основную стратегию посредством внедрения языкового гротеска, отрицания отрицаний и уподобления речи душевнобольных.

*Ключевые слова:* анти-поэзия, деконструкция, языковой гротеск, диалектика.