

## В. ГЕНАЦІНО: ПРО МЕХАНІЗМИ ДИТЯЧОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ЯК ПОЕТОЛОГІЧНИЙ ПРИНЦИП ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Світлана Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

Розглянуто поетологічну проблему співвідношення художньої творчості та механізмів дитячого світосприйняття. На прикладі теоретичних роздумів сучасного німецького письменника Вільгельма Генаціно обґрунтовано ідею основоположності в художній практиці дитячого досвіду бачення. Проаналізовано збірку есе та статей “Широкий погляд”, лекції з естетики “Оживлення мертвих закутків”, для обґрунтування основних поетологічних засад письменника використано романи та повісті: “Пляма, куртка, кімнати, біль”, “Бездомність риби”, “Парасолька на цей день”, “Любовне безглуздя”.

*Ключові слова:* В. Генаціно; дитяче світосприйняття; художня діяльність.

Сучасний німецький письменник В. Генаціно переконаний, що художня творчість тісно пов’язана з дитячим світосприйняттям. Мати змогу дивитися, як “дитина, якій успішно вдалося втекти” [1, с. 220] – це резюме оповідача роману “Пляма, куртка, кімнати, біль” (“Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz”, 1989) містить два важливих для поетологічної програми письменника поняття: “дитяче світобачення” та “вміння бачити” як таке.

Лауреат престижної в Німеччині літературної премії імені Георга Бюхнера 2004 року Вільгельм Генаціно – не лише автор багатьох романів, повістей, п’єс, а й декількох збірок есе, статей, промов і текстів лекцій, серед яких особливу увагу привернули “Широкий погляд” (“Der gedehnte Blick”, 2004) та “Оживлення мертвих закутків” (“Die Belebung der toten Winkel”, 2006). Узимку 2006 року письменник прочитав у Франкфуртському університеті відомі в Німеччині лекції з поезики, які використав як спробу самотлумачення та розвідки самого себе.

У розгорнуто викладеній поетологічній програмі В. Генаціно зосереджується на зображенні та обґрунтуванні певного погляду на світ, пов’язуючи сприйняття з найважливішим для своєї прози органом: очима і відповідно до цього – з баченням. Саме погляди відкривають оповідний простір його текстів, очі стають посередником між спостерігачем і світом, який в оповідному процесі трансформується в художню реальність. У такий спосіб автор закладає і читачеві перспективу доступу до його творів: налаштувавшись на сприйняття згідно з окресленим методом, той за допомогою феноменології бачення має змогу простежити історію розвитку твору. У роздумах про можливість споглядання приховується також властивий самому авторові спосіб бачення, який лежить в основі своєрідності художньої манери митця. Йдеться про поезику бажання бачити: “Виходячи з досвіду перебування перед загадкою, він розповідає певною мірою в зворотному напрямку історію того, як міг з’явитися такий досвід. І знову ж, виходячи з цього досвіду, він використовує, дивлячись уперед, всеосяжну техніку бачення, щоб утихомирити цей досвід у продовжуваній зміні й могли розпалити його знову. Він стане джерелом творчості”, – розмірковує дослідниця А. Гірш [2, с. 26]. Тому таким важливим – як джерело цього досвіду – стає дитяче світосприйняття, на аналізі особливостей, механізмів та

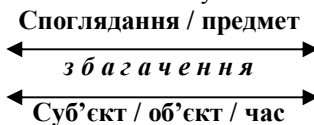
структур якого В. Генацино зосереджує особливу увагу. Сцени спостереження за дітьми, їхнім умінням бачити й розуміти наповнюють твори письменника як матеріал, що засвідчує основні постулати його поетологічної програми.

Щоб розкрити тасмниці творчості, автор часто вдається до інтерпретації дитячих фотографій. Ця практика є основою роздумів, розгорнутих в есе “Широкий погляд”. На вміщеній на початку тексту фотографії видно хлопчика з гармошкою та дівчинку з лялькою. Для В. Генацино ця світлина невдала, тому що передає стосунки на замовлення: діти змушені демонструвати сум тих, котрі заохочували їх бути веселими. При ближчому розгляді йдеться про обмін комічними й меланхолійними потенціями. Фотограф, очевидно, не зважив на те, що діти володіють інстинктивним знанням про меланхолійні субстанції людського життя. “Та це знання – за волею дорослих – вони поки що не сміють ані визнавати, ані виражати; навпаки, їх змушують фальсифікувати власне знання про життя. Діти експонують тепер саме те, що вони в жодному разі не мають експонувати, а саме підозру дорослих, що ми живемо в меланхолійному світі, мешканці якого постійно закликають його до удавання, бо він в жодному разі не може здаватися меланхолійним. Ця нерозсудлива домовленість про те, що кожен про себе може дещо знати, про що не повинні знати всі разом – це останній ґрунт для недослідженості нашої гри в схованки. Результатом камуфляжу в цьому випадку є двоє дітей, які виглядають, наче клоуни, будучи змушеними з нашого дозволу і за нашим дорученням забути про те, чому вони смішні” [3, с. 41–42]. Розглядаючи деякий час фотографію, письменник робить спробу описати творчий процес, тобто те, що відбувається після фіксації об’єкта, а саме тоді починається “робота широкого погляду”, тобто “тривале перетворення образу”, оскільки спостерігача не влаштовує знання лише кількох його аспектів. “Із результатів бачення випливає лише те, що воно має схильність відкривати в образах чи за ними символи й значення, які пов’язуються з іншими символами й значеннями, побаченими раніше і потай трактованими”, – пише автор [3, с. 43]. Цей досвід складається ще в дитинстві, коли в дитячих, начебто наївних поглядах розігрується тривала драма передбачення власного майбутнього в результаті спостереження за дорослими. “Основою для цього передбачення служать ті погляди, про які вони нічого не можуть сказати, щонайменше в першій немовній фазі дитинства, яка може тривати два, два з половиною роки. У цей час дитина посилає неосяжну кількість поглядів у світ; кожна дитина, доки вона скаже перше слово, приносить у світ деяку приватну історію поглядів на світ, яку сама вона знову забуває, стаючи старшою і коли до візуальної додається мовна компетенція” [3, с. 46]. Бачення дитини – це вдивляння у неояснені простори, незрозуміло, чи дитина усвідомлює власну новизну, власне додавання у світ, чи світ видається їй таким новим, як і вона сама. “Дорослі не багато можуть сказати про бачення дітей. Та кожен хоча б раз спостерігав, як діти повністю віддаються тому, що вони побачили. Деякі з них навіть змінюють напрямок бігу, щоб бути особливо близько до побаченого об’єкта. Дитина залишається десь хвилинами стояти чи сидіти й дивиться, дивиться... У такі сильні моменти споглядання вона ніби сама не своя; дитина віддає частину своєї суверенності своєму баченню. Ми вперше спостерігаємо в дітей те, що можемо назвати широким поглядом. Сильне захоплення, пов’язане із такими фазами бачення, змушує нас думати про сугестивний тиск. Ніхто, не кажучи вже про дитину, не зумів би в тій швидкості, яку розвиває бачення, якось упорядкувати побачене. Симультанність образів приголомшлива, дисоціативна, руйнівна... Очевидно, побороення потоку образів – не вирішальна подія. Щось нове, важливе додається до цього: дитина, йдучи за маренням власного широкого погляду, помічає, що до образів додаються внутрішні уявлення, думки, ідеї, пропозиції, коротко: вона починає

мислити” [3, с. 49]. Через забуття, вважає В. Генаціно, з усіх цих поглядів виживає лише один певний афект, а саме, “не-повністю-зрозуміле”, а з ним пов’язане почуття “тривалого здивування уваги”. Навіть, коли дитина починає думати, бачення супроводжує це врятоване відчуття неможливості зрозуміти все. І лише потім його можна охопити в пізнавальному твердженні, яке полягає в тому, що навіть “сильного розтягнення погляду не вистачить, щоб позбавити світ об’єктів його відчуження”. Утім тезою автора є: ми ніколи не забудемо нашого початкового очікування того, що навіть за допомогою простого вдивляння можна достатньо пізнати.

Досвід раннього дитинства визначають дві протилежні сили: “оптимізм розуміння” породжує прагнення постійного споглядання світу; конфронтація з пізнанням, можливість розуміти лише “відтінення” гальмують погляд. Оскільки обидві сили завжди діють разом, то виникає потрібне відволікання погляду: я-спостерігача однаковою мірою кероване бажанням бачити і тягарем зумовленого споглядання, шукає інші об’єкти, на яких воно могло б постійно себе випробовувати, щоб колись знову повернутися до вже побачених об’єктів, приписати їм альтернативне значення перевіряння старого. Отже, через “широкий погляд” відкривається доступ до рефлексії, яка є основою оповідного процесу. В. Генаціно формулює поштовх до творчості як поступову адаптацію до дитячого досвіду загадковості: захищаючись від розчарування напівпобаченого, ми розпочинаємо самі “кидати у світ загадкові погляди” і по-особливому змішувати непов’язані одні з одними образи. “Лише тепер, ставши дорослими спостерігачами, ми радісно можемо зізнатися собі, що немає жодних сталих образів і значень образів, а є лише постійна плінність смислових едностей, яка точно відповідає нашому внутрішньому кладовищу образів. Іншими словами, ми зробили з колишнього дефіцитного дитячого погляду театр значень епіфаній” [3, с. 52]. Цей свідомий погляд, уможливлений плином часу, набуває у В. Генаціно самостійної сили: “Широкий погляд ретельно розділяє все, що бачить, і складає все знову. Тому що все, що ми з часом споглядаємо, розпочинає в нас говорити. Цей текст ми хочемо чути, в той час, як уявно перебудовуємо образи” [3, с. 55]. Йдеться ні про що інше, як про перфекціонізм нашого дитячого бачення. Результати “широкого погляду” передаються лише через мову. Бачення стає, отже, поштовхом до творення тексту.

Унаочнюючи, можна схематично зобразити творчу діяльність, основу на механізмах дитячого бачення та множинності тлумачень світу:



Для самого В. Генаціно його поетологічна концепція співзвучна із “структуралістською діяльністю” Р. Барта, метою якої, на думку французького мислителя, є реконструювання об’єкта так, щоб у результаті було видно, згідно з якими законами він функціонує: структураліст бере дане, розкладає його й знову складає. Внаслідок цієї операції поміж двома моментами структуралістської діяльності виникає нове, суттєве і для суб’єкта, і для об’єкта цього процесу. “Ставши дорослим, споглядач – не без зусиль, але з бажанням – звик до змінних програм театру значень. Він уже давно не покладається на те, у що вірив, будучи дитиною, а саме, що звичайне бачення може бути пізнанням. Він став тямущим і вважає ідею розпізнавання інфантильним, позбавленим досвіду уявленням. Тепер у здивуванні бачення він став досвідченим конструктором споглядання, який виконує багато операцій, здебільшого не усвідомлюючи їх, бо вони для нього не є свідомими як операції. Йому вдається зробити із нерухомих образів рухомі, бо він має досвід у

тому, як думати про щось мертво, як про живе. Йому вдається вставити чужі рештки образу в інші образи, що уможливило паралельне бачення аспектів історії. Йому вдається поєднати в образах приватний час із об'єктивним, історичним, тобто вільно реконструювати ризиковані значення образу, так і не дізнавшись про герменевтичні проблеми, які приносить із собою таке вільне перескакування”, – деталізує процес творчої діяльності В. Генацино [3, с. 55–56].

Подібний досвід описано також і в лекціях з поезики “Оживлення мертвих закутків”. Ідеться про акумульовані в дитинстві враження та їхню роль у творчому житті. В. Генацино розповідає про кишеньковий ліхтарик, який він у дитинстві отримав у подарунок і тривалий час був під враженням незвичайних перспектив, що відкривалися в промінні світла. З часом ліхтарик світив щораз тьмяніше, доки батарейка не ослабла зовсім, проте вимкнена вона все ж накопичувала достатньо енергії, щоб було видно, як запалюється лампочка. “Розраховуючи на те, що батарейка ніколи не розрядиться зовсім, у мені самому виникло відчуття дії батарейки: мої очікування ніколи не були пустими, вони покладалися на повернення щораз зворушливішого для мене спалахування. Безмежне спостереження перетворює нас самих на носіїв енергії, які стають дещо загадковими або неясними, оскільки їхні батарейки не виказують або роблять це вже дуже пізно, для чого, власне, нам потрібні їх накопичення. Світло, яке залишається, є слідом, що випромінює зворушеність, оскільки він так довго перебуває в стані зникання. Лише згодом я зрозумів, що в цьому щораз мерехтливішому самоперебуванні полягає поетичний момент, який відкриває той, у чий споглядання потрапляє сам спосіб дії батарейки” [4, с. 9]. У поєднанні реального з його власним зникненням, на думку письменника, відбувається самопородження поетичного: воно виникає тоді, коли штучно утворюється часовий затвор і цей нічийний час потрапляє до того, хто його випадково відкрив. “Загалом, у всіх предметах, великих і маленьких, накопичується час, як тільки з цими предметами нічого не відбувається, тобто, коли вони без дії, безладно, тривалий час стоять чи лежать і здаються зіпсутими”, – пояснює автор [4, с. 9]. Ці часові затвори приводять спостерігачів за ними до поетичних епіфаній. Тому поетичне В. Генацино визначає як спільний удар у результаті сприйняття часу та речі.

Основа вище наведеного поетологічного розмірковування автора є пригадування власного дитинства. Такі спогади для письменника – важливий компонент процесу творчості. “Пригадати, повторити, опрацювати” – це ті робочі кроки, яким завдячує художня діяльність. Як приклад автор наводить сцену в каштановій алеї, де мати з дитиною збирають каштани. Знайдені плоди дитина віддає матері, яка їх ретельно складає. Святковим моментом для дитини є кожна з’ява перед матір’ю з холодним блискучим каштаном у руці. У момент передавання в обох блищать очі. Для В. Генацино як спостерігача такого спілкування зрозуміло, що дитина ніколи не забуде блиску материнських очей. І для самого письменника це стало “естафетою поетичного спалаху” і теоретичних узагальнень: “Процес, у результаті якого діти приходять до власних пояснень світу, схожий до процесу, учасниками якого є дорослі; він випадковий і заплутаний, приносить щастя й викликає жах, приводить до успіху й розчарування, млявий і захопливий, коротко: він поетичний. Письменник поділяє з дитиною відкритість участі у світі. Як і дитина, письменник налагоджує контакт із деталями й речами. Він має бути в стані поринути разом з ними в тривалі фази заглиблення, навіть, якщо не зрозуміло, у чому виявиться поетична додаткова вартість такого занурення, – вважає автор. – Із деякою сомнамболічною впевненістю письменники й діти шукають поетичне в місцях його гніздування й оприлюднюють стосунки дружнього підглядання. У речах є магія, у письменників – очікування магії... Поетичне перетворюється спочатку на епіфанію, а потім у немислиму

близькість до чогось, до чого звичайно взагалі неможлива близькість. Я раптом змушений вважати можливим те, що мене захоплює дещо дуже давно минуле: а саме, спогад про блиск у очах моєї власної матері” [4, с. 21–22]. Такі паралелі уможливають унаочнення художньої діяльності: погляд спостерігача, який постійно повертається до свого об’єкта, утворює щілину в речі, за якою ведеться спостереження, і наповнює її внутрішнім текстом, про який спостерігач часто не здогадується, тобто він не знає, що саме описує погляд. Це означає, що поетичне є напівавтентичним; половина його є сприйняттям, інша половина – вигадкою, конструкцією, магією. Якщо повернутися до прикладу з ліхтарем, то спостерігач доповнює заледве мерехтливий образ. При взаємному протіканні сприйняття і фантазування сприйняття зростають площі тертя, які переходять у текст опису. Так виникає фрагмент нової реальності.

Порівняння письменницької діяльності зі світосприйняттям дітей В. Генаціно проводить і в художній формі. Зокрема в романі “Пляма, куртка, кімнати, біль” письменник безпосередньо через поведінку дитини представляє ситуацію деяких письменників: дитина, присівши навпочіпки, намагається погладити пораненого яструба. Щоразу, коли рука наближається до птаха, той відскакує вбік, не даючи можливості доторкнутися до себе. Підходять інші діти, захоплені незвичайною іграшкою. Та хлопчик своїми намірами вже утвердив ексклюзивне ставлення до яструба, він не хоче дозволити навіть простих поглядів на переслідуваного птаха, водночас вказуючи на нього і даючи пояснення, які повинні й відсторонити зацікавлення дітей, і втримати його. “Поведінка хлопчика демонструє проблему митців, які також хочуть бути завжди розважальниками. Особливість, яку відкрив хлопчик (митець) у відокремленні предмета, що викликає щастя (твору мистецтва), не вдалася, оскільки за відгородження від відсторонених ним, він ще й прагне бути винагородженим. Скрутне становище тих, хто просто дивиться, мучить і його самого та вказує на те, чого саме бракує його щастю: суверенності повноцінного визнання успіху”, – узагальнює В. Генаціно [1, с. 56].

Відповідно до поетологічної програми, в його творах постійно присутнє, з одного боку, дитинство героїв, від якого вони відсторонюються, з іншого – “інше дитинство”, якого вони прагнуть. Наприклад, спогади не гарантують оповідачеві роману “Парасолька на цей день” (“Ein Regenschirm für diesen Tag”, 2001) ідентичності. Дитинство для нього не є часопростором притулку. Що більше, герой ухиляється від розмов про нього, не бажаючи перетворювати дитинство на історію. Натомість, героїня повісті “Бездомність риб” (“Die Obdachlosigkeit der Fische”, 1994), ще дитиною, мріяла про своє дитинство [5, с. 56]. Саме таке дитинство відповідає сформульованим В. Генаціно поетологічним вимогам. Власне тому автор зосереджується на зображенні побаченого, до мінімуму скорочуючи дії персонажів. Туга спрямована до магії, яка має звільнити від “демонізму буднів”, вистражданого дитинства, часового полону, але, парадоксально, цю магію містять саме будні. “Я виймаю дитячу фотографію, хоча й знаю, що тепер заледве витримаю її вигляд. Я лише коротко дивлюся на неї і вже відчуваю, як із жажливою силою відштовхується від мене час. Я боюся моменту, коли засумніваюся в тому, що колись була цією відображеною дитиною. Вже цього нападу вистачає, щоб я перетворилася на зниклу безвісти. Я боюся непорядкованості цих переходів і водночас вимагаю їх. А чи не чекала я завжди на дозвіл жити в повноцінності власного безладу?” [5, с. 26]. Поділ спогадів на пережите, однак, мертве дитинство і на утопічне дитинство, яке ще має настати й відшкодувати час страждання, вказує на інший світ, який протагоністи відчувають у теперішності спрямованого на речі сприйняття. Це невинний світ дітей і тварин, це вступ у спонтанне “внутрішнє окрилення” і у форму існування, яка не

допускає приписів. Це також світ мови, в якому зринають попередні знання. Поступово зливаються часові рівні й у спогадах чудові моменти дитинства стають меланхолійними рефlekсами зрілого оповідача про ненормовану поведінку. Погляд спрямовується до “дитячих витворів мистецтва”, тих наповнених символічною силою, з наміром і без наміру продемонстрованих, чуттєво захопливих винаходів незламного потягу до гри. Тому такою вражаючою є для автора безпосередність й автономність дитини, яка маленькими ножицями підстригає газон. Кожну травинку вона розглядає і лише тоді відносить на невелику купку вже зрізаних (роман “Любовне безглуздя” (“Die Liebesblödigkeit”, 2005)). “Ця неймовірна довіра до часу і до власної безкінечності в ньому! Ця необтяженість надмірності завдання! Ця позбавлена знання довіра до бога!”, – захоплюється автор [6, с. 183].

Письменник і теоретик літератури В. Генацино послідовно утверджує ідею цінності дитинства для людського життя взагалі і для художньої творчості зокрема. Для нього самого, як і для більшості його протагоністів, магія дитинства – це життєва сила та творча наснага. На порозі минулого й майбутнього герої його прози вдвляються в обидва часові напрямки. Саме тут вони винаходять мову для вираження страждань і магії буднів, захищаючи її від нападу поквалітивних інтерпретацій. Якщо вони забувають якісь речі, наприклад, пальто чи шапку, а потім здає спостерігають за ними, доки ті не зникнуть остаточно, то саме такі ігрові ситуації стають для героїв можливістю випробувати страх втрати чи відсутності. Водночас вони відчують потребу в таких процесах, які стають важливими метафорами оновленого життя, життя, яке добігаючи кінця, стає інтенсивнішим. Таке по-дитячому зосереджене й безпосереднє вміння бачити є для німецького письменника засадничим у творчій діяльності.

1. Genazino W. *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz*. Reinbeck bei Hamburg, 2004.

2. Hirsch A. “Schwebeglück der Literatur“. *Der Erzähler Wilhelm Genazino*. Heidelberg, 2006.

3. Genazino W. *Der gedehnte Blick*. München; Wien, 2004.

4. Genazino W. *Die Belebung der toten Winkel*. Frankfurter Poetikvorlesungen. München; Wien, 2006.

5. Genazino W. *Die Obdachlosigkeit der Fische*. München; Wien, 2004.

6. Genazino W. *Die Liebesblödigkeit*. München; Wien, 2005.

## WILHELM GENAZINO: ON THE MECHANISMS OF CHILDLIKE PERCEPTION OF THE WORLD AS THE POETOLOGICAL PRINCIPLE OF CREATIVITY

Svitlana Matsenka

The contemporary German writer W. Genazino believes a literary work is closely linked with a childlike perception of the world. “*Look like a ‘happily-runaway-child’*” – this summary of the author of the novel “*Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz*” (*The Stain, the Jacket, the Room and the Pain*) comprises two of the most significant poetological concepts of the author: the childlike perception of the world and the “productive vision”. The collection of essays “*Der gedehnte Blick*” (*An Extended View*) and poetic lectures under the title “*Die Belebung der toten Winkel*” (*The Stimulation of Remote Places*) include critical poetological works of the writer. W. Genazino reflects and

elaborates his view of the world and links *perception* with the part of a human body which is so important for his poems: an eye and, consequently, eyesight. The writer describes a specific form of perception and by means of the phenomenology of viewing enables the reader to develop his/her own view on the literary work in question. W. Genazino is fascinated by the ability of children to look at things. Every child creates his/her own vision of world history before he/she is able to say the first word and growing older forgets it. But there remains “the amazement” and the extended view. The children’s view of things allows the writer to create “the theatre of the Epiphany meaning”. Based on a child’s experiences he became a real designer of perception. Consequently, the childlike perception of the world became very productive for his literary work. As the confirmation of his poetological statement, W. Genazino observes children in numerous episodes in such works of fiction as “Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz” (*The Stain, the Jacket, the Room and the Pain*), “Die Obdachlosigkeit der Fische” (*The Homelessness of Fish*), “Ein Regenschirm für diesen Tag” (*The Shoe-Tester from Frankfurt*) and “Die Liebesblödigkeit” (*Love Follies*). The motif of childhood and its remembrances are of particular significance. They imply that there are two modes of referring to childhood: the time of childhood located in the past about which the actors do not want to speak and the yearning for the childhood’s time that the actors revoke now.

*Key words:* W. Genazino; childlike perception of the world; creativity.