

“ДИТЯЧИЙ” НАРАТИВ ІСТОРІЇ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ “БЛЯШАНИЙ БАРАБАН” Г. ГРАСА)

Софія Варецька

Львівський національний університет імені Івана Франка

Зроблено спробу сформулювати наратологічний концепт роману “Бляшаний барабан”, тобто, представити той специфічний погляд на світ і спеціально історію, який Г. Грас прагне передати через структуру оповіді.

Ключові слова: нарація; наратив; наратологічний концепт.

Гюнтер Грас – класик сучасної німецької літератури, який своєю творчістю істотно вплинув на естетичний і духовний розвиток європейців другої половини ХХ ст. Манера оповіді та стиль письма автора доволі оригінальні й неповторні: від соло на барабані пацієнта психіатричної клініки, історій собачих династій, жаб'ячих криків до “прогресивності” слимака, крабової траєкторії історичного розвитку, хоча й це не повний перелік способів, яким Г. Грас змальовує навколишній світ. Письменник прагне показати дійсність з особливого, незвичного для загалу ракурсу бачення. Свою увагу він фокусує передусім на неочікуваному тлумаченні реальних історичних подій, сучасником, а деколи й учасником яких він був сам.

Для повоєнної німецької літератури історична тематика була центральною. “Засвоїти уроки історії”, “не допустити, щоб історія повторювалася”, “привернути увагу до тих, чийм коштом відбувається історичний розвиток” – це найважливіші тези літератури, ініціатором і “законодавцем” якої була “Група 47”. Одним із найяскравіших представників цього літературного угруповання став Гюнтер Грас, особливо після виходу 1959 року роману “Бляшаний барабан”, який став одним із найоригінальніших і найсильніших творів німецької літератури другої половини ХХ ст. Ця книга розпочинає так звану “Данцизьку трилогію”, до якої входять також повість “У kota й мишу” (1961) та роман “Собачі роки” (1963). Цікаво, що вже першим твором письменник чітко визначив напрям, у якому надалі розвивалася його творчість, і сформулював проблематику, яка в подальшому не зазнала радикальної трансформації. Ця проблематика, за словами самого Г. Граса, пов'язана з “амбівалентністю, двозначністю нашого часу”, епохи “надтріснутих уявлень і надтріснутих фігур”, які, як він стверджує, можуть бути автентично відтворені лише в формах сміхового мистецтва [1, с. 11]. Тому в його творах трагедія перероджується в абсурдний фарс, а серйозне передається через смішне, комічне й безглузде. Письменник використовує гротескно-сатиричний підхід з іронічно-критичними заувагами, він дивиться на світ крізь призму дитячого світосприйняття, передає розуміння світу дорослими мовою дитини. Саме такий відсторонений погляд дає змогу авторові відтворити атмосферу того часу. Така манера зображення, за визначенням М. Кундери, – своєрідний виклик “ворожій і нелюдській силі”, яку містить у собі історія, навіть більше, це “помста людини безособовій Історії людства” [2, с. 199]. У Г. Граса йдеться не лише про “розвінчання хибних авторитетів, демонтаж затверділих кліше і протидію догмам, які не витримують випробовування сміхом. З погляду німецького прозаїка, сміхові художні форми – якщо й не єдиний, то найдієвіший спосіб відтворення сучасної епіки, особливо, якщо вона безпосередньо стосується страшних історичних потрясінь її століття” [3, с.

399–400]. Це, звичайно, пояснюється особливостями художнього обдарування Г. Граса, але не меншою мірою і його зайнятою ним позицією безпосереднього спостерігача.

Автор відверто прагне відсторонитися від літератури “великих подій” і відчуває себе далеким від “творів-свідчень”, які намагалися наочно зобразити відгуки й наслідки великих катастроф епохи, якою вона виявилася у приватній біографії сучасників (саме так абсолютно правдиво її відтворювали, часто опираючись на документ, письменники “Групи 47”). Перед панорамним охопленням і поглядом із трагічних подій, Г. Грас віддав перевагу “обмеженій перспективі”, яка для нього співвідносилася із Симпліцієм, героєм знаменитого роману Грімельсгаузена.

Бароковий письменник оцінює німецькі лихоліття Тридцятилітньої війни разом із своїм героєм нібито через по-дитячому наївне, але насправді дуже складне бачення. Особливо важливий той момент, що це бачення артистичне. “Блазнювання, приправлене цинізмом, кепкування, яке рідко залишається невинним кривлянням, немилість фортуни й загартована у випробовуваннях зла мудрість, якій абсолютно чужі ілюзії стосовно кінцевої розумності історії чи невикорінної природної великодушності людини, – цей специфічний духовний комплекс стосується й героя Граса, також “людини-артиста” з його іграшковим барабаном, який пройшов через такі історичні розломи, які Симпліцій не зміг би собі уявити навіть після всіх своїх перипетій” [3, с. 401], – порівнюючи, робить висновок російський літературознавець А. М. Зверев. Змальований письменниками світогляд героїв – це, на перший погляд, нібито наївне дитяче сприйняття, яке, однак, передається через по-дорослому жорстокий цинізм та сарказм. Обидва романи були настільки неоднозначними, що відразу після їхньої появи перед літературними критиками постала проблема: як їх класифікувати.

Як і герой Грімельсгаузена, карлик Оскар Мацерат, який обрав для себе зовнішність трирічної дитини, багато в чому, особливо розумово, обігнав своїх однолітків, які розвивалися нормальним природним шляхом. Через цей образ автор не лише двояко (інтелектуально та фізично) представляє неоднозначну особистість, риси якої розпізнаються в гротескних деформаціях, а й *специфічний погляд на світ*. Згідно з власною легендою, Оскар став жертвою нещасного випадку – в день, коли йому виповнилося три роки, він упав з драбини й перестав рости, насправді ж герой свідомо хотів стати “незмінно трирічним барабанщиком”, Давидом, якому вдалося побороти навіть Голяфа, таким собі назавжди “маленьким” пестунчиком долі, які б жахи не відбувалися в історіях із його участю. Ряд переможців-пігмеїв, – пише, досліджуючи інтертекстуальні зв’язки в романі, А. М. Зверев, – мав доповнити Крихітка Цахес, потворна істота, яка зачарувала все царство, де втратили силу критерії добра й зла, істини й фальші, так, що маленькому неотесаному дурневі, який володів (як і Оскар своїм магічним барабаном) трьома чарівними волосинами, не було особливих труднощів стати важливою особою й навіть міністром. Схожість Мацерата з цим експонатом гофманівського паноптикуму інколи стає самоочевидною: тоді оповідь від першої особи змінюється розповіддю автора, для якого герой – втілена “амбівалентність”. Він – “маленький напівбог”, який наділяє хаос гармонією і перетворює розум на похмілля. Він – немислима комбінація Діоніса й Аполона, яка озвучує поряд із усім іншим також травестію філософських настроїв Ніцше, якого у відображеній час активно намагався присвоїти нацистський режим, проголосивши його провісником “єдино правильного світогляду” [3, с. 401–402]. Ці спостереження вченого надзвичайно важливі для розуміння наратологічного концепту роману, тобто того специфічного погляду на світ і спеціально історію, який автор прагне передати через структуру оповіді.

Г. Грас віддає перевагу ретроспективному оглядові подій. Читач стикається з оповідачем, який видає себе за дитину, а отже, події, які викладені крізь призму сприй-

няття трирічного хлопчика, насправді осмислені дорослим, який, однак, ухилиється від проголошення узагальнень та висновків. Давноминулі події представлені двояко: очима нетямущої дитини, що має за мету загострити критичне сприйняття реципієнта й поглибити розуміння закладеного в таких сценах значення, включаючи й історичне (оповідна традиція, що йде від Грімельсгаузена); й у світлі пізніше набутих знань, тобто нового осмислення минулого (що натякає на позицію автора). Оповідач є господарем “своєї історії”, він установлює порядок розказаних подій, розставляє акценти, тим самим пропонуючи певне їх “прочитання”. Його позиція чітко окреслена і в часовому (дитячий безпосередній погляд), і в просторовому планах (погляд знизу, підглядання із добре захищеного місця). Через оповідну структуру виражене також амбівалентне ставлення автора до свого героя. З одного боку, Г. Грас захоплюється зосередженістю дитини на самій собі, її сконцентрованістю на конкретному занятті, яке її приваблює (про що письменник розповідає в історії виникнення роману як про поштовх до його написання), а також вказує на психологічно обґрунтоване для дитячого віку прагнення перебувати в захисному просторі й бажання через пустощі, гру пізнавати світ, з іншого боку, Г. Грас загострює увагу на певній формі соціальної поведінки, яка повинна знайти відповідний відгук у читача.

Отже, першому рівневі оповіді, а саме, функціонуванню її структури, відповідає другий – бачення світу та часовий досвід, які ця структура проектує на себе. Тобто йдеться про формулювання в процесі інтерпретації деякого погляду чи наближення до певної позиції, яка артикулюється через співвідношення акту висловлювання й самого висловлювання. “Як наратив оповідь існує завдяки зв’язку з історією, яка в ній викладається, як дискурсу – завдяки зв’язку з нарацією, яка її породжує”, – пояснює в “Оповідному дискурсі” французька дослідниця Ж. Женет [4, с. 66].

У романі “Бляшаний барабан” наративна дитяча свідомість з органічною для неї властивістю синхронізувати події презентує їх на оповідному рівні в одній часовій площині. Рух від порушення порядку до його встановлення, тобто, рух, який конститує пошук, відбувається не в часовій послідовності. Наративна симультанність повторюваних в історії подій – це часовий процес зволікань, відступів, очікувань. “Часове розтягнення більшою мірою виражається через посередництво альтернатив, біфуркацій, випадкових щеплень і врешті непередбачуваність пошуку, який приводить до успіху чи до поразки. А пошук – це пружина історії, бо він розрізняє та об’єднує те, чого не вистачає, і його ліквідацію”, – пише філософ П. Рікер [5, с. 55]. Панорамність зображення, посилена часовою симультанністю, має привести реципієнта до наративного розуміння, яке відбувається на перетині досвіду тексту із живим досвідом читача. Те, що промовляється дитячою свідомістю, не повинно бути сприйняте як повчання чи готова істина. Передбачається, що ця інформація не може залишитися поза увагою, оскільки з дитинством пов’язують основи ідентифікації в житті дорослої людини. З цих міркувань, дитячий наратив історії – це безпосередній погляд на її рушійні механізми, які до того ж є в кожній людині, яка за своєю волею чи проти неї втягнута в історичний процес.

Оповідь у романі ведеться з позиції маргінальності, яка виявляється поміж іншим і в пронизливому голосі Оскара Мацерата, від сильного звучання якого тріскає скло. “Умисне руйнує лише той, хто грається. А я не грався ніколи, я на своєму барабані працював, а щодо голосу, то поки що він був потрібен мені лише для самооборони” [6, с. 103], – заявляє Оскар на початку роману. Голос – не лише гордість героя, а й засіб захисту, він забезпечує Оскарові захисну позицію, ситуацію безучасті, щоб ніхто не змушував його брати на себе відповідальність.

У деякому сенсі Оскар – опозиціонер. Його пригнічують симетрія, пропорційність. Ще задовго до початку Другої світової війни йому, озброєному паличками від дитячого барабана, відкривається суть нового порядку: ритмічний гуркіт чобіт на

бруківці, рівні шеренги параду. “Вся його суть “чутливого немовляти” повстане проти тиску цієї помпезності, проти афективної одностайності, в якій він розпізнає загрозу усьому, що чужорідне стовно такої завершеності й відсутності суперечностей” [4, с. 403]. Тому, заховавшись під трибуною, Оскар вибиває на своєму барабані мелодію вальсу, порушуючи струнки ряди. Однак його не можна назвати антифашистом чи антинаціоналістом, оскільки, як заявляє сам герой: “Я барабанив не лише проти коричневих зборищ. Оскар сидів під трибунами і в червоних, і в чорних, у скаутів, і в молодих католиків ..., у свідків Єгови і в Кіфгойзерської спілки ветеранів, у вегетаріанців і в молодополяків із націонал-соціалістського руху. І хоч би що вони там співали, дуділи, прославляли в молитвах чи проголошували світові – мій барабан умів зробити це краще від них” [6, с. 153]. Вимушена серйозність капітулює, а протагоніст представлений як карнавальний герой, функцією якого є не дати увіковічнитися формам, які претендують на недоторканість та вічність. Барабан Мацерата – виклик і пропаганді, і скандуванню, і молитві. Випробовуванню сміховою культурою піддано весь зображений світ, як, наприклад, епізод, у якому йдеться про те, що нічого особливого не змінилося з приходом нової влади, лише: “Із цвяха над піаніно зняли похмурого Бетховена... і на той самий цвях почепили напоказ Гітлера з таким самим похмурим поглядом... Так і дійшло до одного з найпохмуріших протистоянь: Гітлер і геній висіли тепер один навпроти одного, поглядали один на одного, бачили один одного наскрізь, але щоб тішитись один одним, то ні, не тішилися” [6, с. 167]. Будь-які претензії на беззаперечну авторитетність або незмінну завершеність дискредитує артистичний герой. Передається філософія амбівалентності письменника стосовно панівних категорій та понять, які визначають існування людини в історії.

Г. Грас зазначає, що свій метод зображення він перейняв із кіномистецтва: переглядаючи якийсь фільм, він зауважив сцену вбивства, свідком якої була дитина. Камера фокусувала всю картину з перспективи бачення дитини: така собі спотворена оптика, коли дитина внизу, а світ навколо – у збільшених формах, згущених фарбах. Час появи роману “Бляшаний барабан” ознаменувався виходом у світ фільмів відомого режисера Фелліні, в яких велику роль відіграє клоунада як тип сприйняття, переживання світу, спосіб його осмислення та реакція на нього. Цей знаменний збіг дає змогу схарактеризувати Оскара Мацерата згідно з класифікацією Фелліні як “рудого клоуна”, прикру дитину, з якою співвіднесена в романі сміхова стихія.

Хлопчик відрізняється від інших дітей не лише своїм зрілим світобаченням, а й тим, що він не бажає прийняти цей світ, а особливо світ дорослих, де панує фальш, зрада, лицемірство, його батьки не є для нього авторитетом, навпаки, Оскар волів би вирватися з утисків міщанського споживацького світу. Він свідомо ховається в різні закутки так, щоб дорослі не зважали на нього, не сприймали його серйозно й не приховували непривабливих сторін свого існування. “Викривлене зображення виникає завдяки своєрідності постаті оповідача в романі, його способів дивитися й бачити, завдяки перспективі, з якої він все спостерігає і підглядає. Форма картин із розбитої люстри (в літературній науці її називають фрагментарною формою нарації) подекуди відповідає звичайному плинові людських спогадів, які можуть бути збережені завжди лише в уламках, шматках. Вони фрагментарні, неповні навіть тоді, коли оповідач намагається записати все згадане в лінійному порядку, одне за одним, в актуальній послідовності. Із цього випливає також, що фігура романного оповідача має вирішальне значення, від нього залежить загальна картина. Він обирає фарби, лінії, фігури для цієї ж картини, йому ми зобов’язані специфічним колоритом цілого” [7, с. 173]. Ці фарби та кольори мають переважно темне забарвлення. Оскарове світосприйняття у своїй основі негативне, створює такий собі парадокс, тобто негативний погляд малої дитини на дійсність. Письменник прагне показати, як легко

можна спростувати певний “універсальний фетиш” або уславлення людини в образі дитини.

У психіатричній лікарні, де герой перебуває впродовж сюжетного часу, Оскар не лише занотовує на папері свої спогади, а й вистукує їх на своєму інструменті: “Якби не мій барабан – а він, коли ним користуватися вміло й терпляче, здатен пригадати всі подробиці, щоб перенести на папір головне, – і якби не дозвіл цього закладу по тричотири години на день давати слово моїй бляшанці, то був би я бідний чоловік і про своїх діда та бабу нічого довести б не зміг” [6, с. 54]. Автор наголошує, що вербально вже неможливо передати безглуздя та хаос навколишньої дійсності, оглушливий дратівливий барабанний бій – це єдиний засіб не лише привернути увагу, а й розворушити байдужість співгромадян.

Оскар, розмірковуючи про функцію барабанного бою, приходиться до висновку, що все в цьому світі можна передати за допомогою барабанних паличок: “Я чув як барабанять кролики, лисиці й вовчки. Жаби можуть набарабанити негодую. Про дятла подекують, нібито він вибарабанює з дерева личинок. Зрештою, і люди б’ють у литаври, тазики, казанки й барабани. Вони розповідають про револьвери з барабаном, порівнюють стрілянину з барабанним боєм, барабанять у двері, б’ють у барабани на гвалт, барабанним боєм проводжають в останню путь. Це роблять барабанщики, маленькі барабанщики” [6, с. 82]. Оскар Мацерат висловлює свої думки не лише вербально, а й за допомогою музичного інструмента, отже, автор свідомо вибирає таку “музичну” конструкцію тексту, оскільки музична форма – це повторення і за своєю структурою, і за сприйняттям, а саме завдяки постійним повторенням, нагадуванням можна достукатися до людської свідомості. “Дивний барабанщик обраний наратором тому, що його зорове поле таке обмежене, таке звужене, таке специфічне. Завдяки цьому особливо виразною стає задушлива, гнітюча, важка, навіть смердюча атмосфера світу навколо карлика” [7, с. 179], аналізує українська дослідниця К. Шахова.

Критикуючи суспільні інститути (сім’ю, релігію, німецьку культуру), Г. Грас пародіює найактуальніше й найболючіше питання для німецької нації – “розрахунок за провину минулого”, який у нього, на відміну від, наприклад, антифашистської позиції Г. Бьоля, приводить до тотально нігілістичного світобачення. Знову в пригоді стає образ невинної дитини, яка іронічно промовляє: “Але в ті дні, коли невідчепне почуття провини, яке нізачо не проженеш за поріг, притискає мене до подушок лікарняного ліжка, я, як і решта людей, намагаюся виправдати себе тим, що нічого не знав, – така позиція саме входила в моду тоді, та й досі, власне, прикрашує, мов хвацька шапочка, не одну голову” [6, с. 330]. Таке інфантильне ставлення до серйозних трагічних речей дозволяє письменникові показати людську байдужість у гіперболізованому світлі. Г. Грас, спостерігаючи як його співвітчизники намагаються витіснити, стерти зі своєї свідомості почуття відповідальності за колективну провину, навмисне іронізує та постійно порушує це болюче питання.

Наприклад, епізод в якому в гротескно-пародійному варіанті змальовується так звана “кришталева ніч”, коли масово винищувалися євреї. Оскільки всі події передаються через призму свідомості дитини, то цей розділ написано в формі казки, а, як відомо, жанр казки передбачає щасливе закінчення. Однак Г. Грас не вважає за потрібне замальовувати те, що неможливо замалювати, брудні фарби все одно рано чи пізно будуть виявлятися, а тому його казка – страшна. Він, змальовуючи страхіття “кришталевої ночі”, використовує не лише жанр казки, а й мовні засоби, які відповідають цьому жанрові. В межах цього розділу 24 рази абзаци починаються зі слів “Був собі ...” й написані простою, доступною дітям, мовою. Письменник передає серйозні й навіть трагічні явища через комічне. До того ж “страхіття” змальовані крізь призму дитячого сприйняття. Оскар, спостерігаючи, як спалюють синагогу,

дуже просто зазначає, що це велике багаття, яким скористався його батько, щоб нагріти руки: “Перед руїною люди в уніформі й у цивільному зносили на купу книжки, священні речі й диковинні тканини. Потім ту купу підпалили, і бакалійник, скориставшись нагодою, відігрів біля того громадського вогню свої пальці й свої почуття” [6, с. 273]. В іншому епізоді описано події варварської поведінки соціалістів (як їх прозвав Оскар – “піротехніків”), які увірвалися в крамницю іграшок, власником якої був єврей, і по-своєму, як це вміли робити лише вони, “забавлялися” іграшками. Герой дуже “поетично” змальовує побачену картину: “Коли я ... ввійшов до крамниці крізь вітрину, то ще застав їх за тими забавами. Декотрі з них попускали штани й понакладали бурих ковбас, в яких ще було видно неперетравлений горох, на вітрильники, мавпочки, що грали на скрипочці й на мої барабани... Один із них дістав кинджала й заходився розпорювати лялькам животики, і коли з тугенько напханого тільця, з ручок та ніжок сипалася сама тирса, він щоразу розчаровано опускав руки” [6, с. 273–274]. Письменник свідомо обрав наратором дитину, оскільки подібні картини людської жорстокості, висловлені вустами дитини, заторкують за живе будь-якого читача. Г. Грас, зображаючи жахіття людства, використовує саме дитяче світосприйняття, щоб показати інший бік історичних реалій, він прагне якомога сильніше вразити. Автор створює новий концепт бачення історії за допомогою дитячої нарації. Переломлення світу крізь призму дитячої свідомості змушує реципієнта відкривати простір для нових, зовсім неочікуваних думок, мотивацій.

Критичний погляд на суспільство, який відповідає часові, ретроспективна оцінка історії, яка проголошується від імені юного барабанщика щоб зірвати маску, завісу забуття, безпам'ятства й викрити нерозв'язані проблеми минулого в теперішньому – це головна вісь роману, характерна для всієї творчості Г. Граса. Письменник переломлено й гротескно змальовує мізерність, убогість людського існування перед буттям, людина не здатна нічого змінити в коловороті історії. Автор намагається розвінчати затверділі кліше, сталі догми та фальшиві авторитети завдяки сміховій культурі та нестандартним підходам. Погляд його головного героя з “людського тілесного споду” оголює найнепривабливіші моменти не лише існування людства, а й його історичного розвитку. “Оскар тут такий собі “медіум”, що з його допомогою автор має намір покопирсатися у смердючій купі, якою, на його думку, була, є і буде історія роду людського” [8, с. 15]. Проаналізувавши під таким кутом зору цей твір, можна сформулювати наратологічний концепт роману, тобто той специфічний погляд на світ і спеціально історію, який автор прагне передати через структуру оповіді.

1. Грасс Г. Собрание починений: В 4 т. Харьков, 1997. Т. 1. 2. Kundera M. *The Art of the Novel*. L., 1986. 3. Зверев А. М. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. 4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2. 5. Рикёр П. Время и рассказ. М., 2000. 6. Грас Г. Бляшаний барабан. К., 2005. 7. Шахова К. О. Пять немецких лауреатов Нобелевской премии з литературы. К., 2001. 8. Затонський Д. “Бляшаний барабан” Гюнтера Граса, або Чи розуміємо ми світ, у якому існуємо? // Грас Г. Бляшаний барабан. К., 2005.

A CHILD NARRATION IN THE STORY (ON THE MATERIAL OF THE NOVEL *A TIN DRUM* BY G. GRASS)

Sofiya Varetska

Composition and narration are two key factors in understanding Grass' creative manner. The author prefers a retrospective view of the events in the novel. A reader meets the narrator who appears to be a child. Therefore the events transformed through the prism of perception

of a three-year-old boy are actually interpreted by an adult who nevertheless avoids declaring his generalizations and conclusions. Long past events are presented here in two ways. The first one is an interpretation of the unversed child that aims to sharpen a critical perception of a recipient and deepen the comprehension of meaning inherent in the scenes, including historical meaning (a narrative tradition, which comes from Grimelshausen). On the other hand, the events are portrayed in the light of knowledge obtained later, i.e. after a renewed understanding of the past (that hints at the author's position). The narrator is the owner of 'his own history'. He establishes the sequence of told events and lays the stress offering their particular 'reading'. His position is clearly pictured in both temporal (childish direct position) and special perspectives (view from below, spying from well guarded place). The author's ambivalent attitude to his character is expressed via the narrative composition.

Key words: narration; narrative; narrative concept.