

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ДИСКУРСУ В ПРОЗІ СЕРБСЬКИХ ПОСТМОДЕРНІСТІВ: ПОЕТИКА КОМІКСУ

Алла ТАТАРЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, e-mail: alla.tatarenko@gmail.com
Кафедра слов'янської філології*

У статті на прикладі прозових творів відомих сербських постмодерністів Владимира Пиштала, Сави Дам'янова, Васи Павковича розглядаються питання візуалізації дискурсу шляхом використання поетики коміксу. Застосування технік тривіальних жанрів з метою досягнення ефекту “подвійного кодування”, поєднання текстуального з візуальним, застосування стратегій колажу та засобів інтерсеміотичного перекладу дає змогу постмодерністам значно розширити поетикальний арсенал і відповісти на виклики часу.

Ключові слова: дискурс, візуалізація, комікс, інтерсеміотичний переклад, постмодернізм, Владимир Пиштало, Сава Дам'янов, Ваца Павкович.

Ранній постмодернізм у західних літературах пов'язують із утвердженням двох тенденцій. Перша з них має зв'язок із теорією “бінарних опозицій” постмодернізму та модернізму І. Гассана (“Розчленований Орфей”, 1971) і свідчить про кореляції між ними. Друга тенденція визначена Л. Фідлером (“Перетинайте кордони, засипайте рови”, 1969) як заклик до подолання розмежувань між елітарним та масовим мистецтвом. У 80-ті роки ХХ ст. з'являється третя важлива тенденція: “експансія” теоретичної філософської та літературознавчої думки в художній процес¹.

Нівелювання меж між елітарним і масовим мистецтвом набуло оригінального розвитку в творчості сербських постмодерністів. Йдеться про тип “олександрійської” (або ж елліністичної), елітарної за своєю суттю, літератури, яка передбачає обізнаність компетентного читача не тільки з літературною традицією, а й із традицією інших сфер культури, зокрема популярної (масової, тривіальної). У сербському письменстві “нове наповнення” літератури, до якого закликали теоретики постмодернізму, відбувалося за запропонованим рецептом – через введення досвіду масової культури, але з уникненням при цьому її тривіалізації.

Художні прийоми і засоби, нарративні стратегії тривіальних та паралітературних жанрів письменники використовували для збагачення власної поетикальної моделі і для приведення її в максимальну відповідність духові часу. Звернення “високої” літератури до “низьких” взірців не є чимось новим в історії літератури: паралельно з Літературою, яка належить до канону історії літератури, протягом багатьох сторіч існувала “література з маленької літери”, твори якої становили більшість книжкової продукції. Механізми їх взаємодії тривалий час перебували поза межами зацікавлення

¹ Див. про це: *Пестерев В. А.* Постмодернізм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты: Учеб.-метод. пособ. Волгоград, 2001. С.7.

літературознавців. Ситуація змінилася на початку ХХ ст., коли В. Шкловський звернув увагу на використання Л. Толстим у “Війні і мирі” схем історичного роману М. Загоскіна, а М. Бахтін побачив майбутнє літературних жанрів у збагаченні їх завдяки жанрам нижчих верств літератури.

Сповідивши про смерть традиційного роману, Л. Фідлер запропонував оживити його за допомогою тривіальних жанрів, передовсім – вестерну. Цю ідею, висловлену далеким 1969 р., літературознавці вважають наріжним каменем постмодерністської теорії, тим знаком, який скерував розвиток літературної практики в напрямі масової культури, до зниження її художнього пафосу і відмови від елітарності. Вивчення літературної спадщини сербського постмодернізму приводить до висновку, що цю тезу письменники сприйняли зовсім не однозначно і аж ніяк не буквально. Щобільше, літературний матеріал дає підстави констатувати збагачення “високої” (і навіть елітарної) літератури тривіальними, паралітературними жанрами і масовою культурою.

Літературний світ постмодерністів укладається з фрагментів літературної реальності: літературної традиції як історії цього світу і літературного сьогодення. Матеріал береться з літератури (звідси – цитатність), дедалі частіше – з різних її шарів, із масової й паралітератури також. Сербські постмодерністи творчо використовують принцип “подвійного кодування” у зверненні до семантичного і семіотичного читачів (цю стратегію особливо розвинув Мілорад Павич).

Створення повноцінної літературної реальності вимагає специфічного озвучення й візуалізації, тому письменники-постмодерністи звертаються до досвіду інших мистецтв та інших форм презентації дійсності. Серед них – успадкована від попередників увага до кіноприймів, до техніки кінематографа (яскравий приклад – роман Радослава Петковича “Тіні на стіні” (“Сенке на зиду”, 1985). Цікаві можливості дає техніка коміксу, який є своєрідною паперовою кінострічкою, де замість звуків використовується текст (у “бульбашках” читач знаходить і ономатепею, і діалоги). Описи замінені малюнками, сюжет динамізовано шляхом представлення низки важливих для розвитку дії сцен. Якщо комікси з сюжетами класичної літератури становили, як правило, спрощення, “приземлення” високих літературних зразків, то постмодерністи “підносили” історії з популярних коміксів до рівня серйозної літератури.

Окрім теоретичних векторів формалістів, структуралістів (передовсім Р. Барта), важливу роль у зверненні сербських постмодерністів до масової культури відіграли реалії культурного життя Сербії кінця ХХ ст. Сербські постмодерністи 80-х починали свій творчий шлях в умовах мегапопулярності коміксів і романів-вестернів, які виходили у СФРЮ астрономічними накладками. Серії брошурованих романів, що продавались у газетних кіосках, виходили не без участі сербських постмодерністів (наприклад, С. Дам’янов був літературним редактором вестернів про Ваята Ерпа), а комікси становили предмет їх спеціального дослідження (монографія “Комікс наш насущний” В. Павковича). 60–80-ті роки в Югославії були періодом розквіту цього “девятого мистецтва”. В. Павкович² виділив серед коміксів кілька “жанрових” груп, наприклад, “романи в картинках” (і твори класичної літератури, і вестерни), пригодницькі серії (зарубіжні і на матеріалі вітчизняної історії). Опубліковані як окремі видання і в часописах, вони мали величезну популярність*. Додаток до щоденної газети “Политика” (“Политикин Забавник”) надрукував комікси “Флеш Гордон” і “Ріп Кірбі”, “Корто Мальтезе”, “Астерікс” тощо, новосадський видавничий дім “Дневник” – т. зв. “Золоту серію” коміксів (понад тисячу випусків) тощо. Виходили комікси для дитячої аудиторії (з героями В. Діснея, смерфами тощо), для любителів пригодницької літератури, серед яких було чимало підлітків (зокрема, комікс про Загора, побудований на матриці вестерна з елементами хоррору і детективу). Герої коміксів нерідко ставали героями мультфільмів, кінофільмів, літературних творів.

² Павкович В. Наш слатки стрип. Београд, 2003. (Библиотека Случај, књ. 40).

* В. Павкович наводить цікавий факт, що серед переможців конкурсу газети коміксів “Миши Миш” був колись “учень першого класу Мілорад Павич”.

Письменники-постмодерністи зверталися до коміксів не лише для запозичення героїв, сюжетів, мотивів, вони творчо використовували прийоми й технічні можливості цього популярного жанру. Герої коміксів ставали персонажами їхніх творів, змінюючи при цьому свою художню природу, а техніку використаного в коміксах інтерсеміотичного перекодування застосовували в постмодерністських текстуальних експериментах. Поєднання картини і візуального представлення звуку (“бульбашки” зі словесним вмістом над головами героїв) за відсутності авторського голосу вкладається і в концепцію “смерті автора”, і в мультимедійні пошуки на межі масової культури. Будучи спочатку розважальним елементом періодичних видань, пройшовши етап ілюстративного засобу (ілюстрації Й. Лади до “Пригод бравого вояка Швейка” становлять комікс із 540 малюнків), етап тривіалізації (спрощення) “високої літератури” (наприклад, англомовний комікс “Тарас Бульба”), комікс виокремлено у вид (пара)літературної творчості, що має свій канон, класику, новації.

Постмодерністи, звернувшись до класики коміксу, перекодували його дискурс на літературний, аби розширити репертуар художніх засобів постмодерністського дискурсу. Прикладом такого експерименту є новела* Владимира Пиштала “Корто Мальтезе” (“Корто Малтезе”, 1987). Сербський прозаїк використав сюжетну основу і малюнок коміксів Уго Пратта. Історія про пригоди красеня-авантюриста мальтійця Корто закінчується в Пиштала новим народженням героя. Примхливе переплетіння мотивів із класичного коміксу символізує його “попереднє” життя, яке обриває вуду-магія. Натомість, з’являється новий Корто Мальтезе, доля якого лише зароджується. Ним є Корто – літературний герой.

Квадрати коміксу в новелі Пиштала слугують не для динамізації, а для уповільнення дії. Вони або повторюють уже сказане, або, наприклад, ілюструють звук пострілу, про який читачеві вже відомо. Картинки знову стають ілюстраціями, до того ж значно біднішими, ніж словесне змалювання образів. Опис протагоніста на початку новели (порівняно з картинкою, яка його супроводжує) відзначається наголошеною “надбудовою”: малюнок не може відтворити “повного” портрета Корто. Пиштало експериментує з формою коміксу, контамінуючи в оповіді те, що в прототексті представлено через візуальні й мовні засоби вираження (див. далі зразок сторінок).

Травестійне використання сюжетів і популярних героїв “дев’ятого мистецтва” характерне для С. Дам’янова. Він надає еротичного характеру малюнкам із дитячих коміксів, комбінує їх із власними малюнками і фотографіями, супроводжує несподіваними підписами. “Еротизований” смерф і книжка з написом “Волт Дісней” ілюструють, наприклад, поняття “метасексуальність” – авторську версію метатекстуальності як задоволення від тексту³. “Задоволення від тексту” Р. Барта (фр. *“plaisir”*) проілюстровано буквально, а його образне втілення є підкреслено пародійним завдяки впізнаваності образу смерфа і його стильовій непеєднуваності з дискурсом літературно-філософської теорії. Постмодерністська іронія поширюється в Дам’янова і на сам постмодернізм із його класичними засадами. Поєднання текстуальних і візуальних засобів іронічної гри дає подвійний ефект.

* Інколи сербські літературознавці визначають її як роман, демонструючи постмодерністську іррелевантність термінів.

³ Damjanov S. Kolači, Obmane, Nonsensi. Beograd, 1989. S.129.

Нагиње се да припали танку цигару над петролејком. Уље равномерно тече увис кроз пламен. Обасјаше се његове усне и полуосмејак.

Колут лимуна јаше на чаши рума с кокосовим млеком. Пред терасом расте дрво које рађа ружичастим пуфнама. Непознати препијава клавир, и слушалац стиче утисак неког другог света. Досећа се старе јапанске поезије - стил Југен: носталгија за невидљивим и недостижним!

"... Не знаш ни куд идеш ни зашто идеш, уђи свуда и одговори на све...", пришапнуше у мињушу Рембоове усне...



Корто искапи пиће и зубима скрчка лед. Коса се слевила од лежања. Усправио се. Витка прилика баца сенку на зид. Полази низ цесту излокану темом. У неком бироу још ромнића писаћа машина. Изнутра јарко гори абажур, и ноћни лептири, привучени светлом, прилепили су се уз стакло као у каталогу.

По тројица пролазе зубати амерички војници. Крупна црнкиња пронесе трбух у рукама. Муца на једну ногу, и поскакују јој златници у уву. Мишица јој је као бутина, а шешир од перја и свиле није мањи од кишобрана. Међу отеклим уснама цуцла цигару. Када погледа у Корта, синуше лавље очи, и лице јој очас постаде лепо. Она прође, а путнику се нешто хладно изви кроз стомак. Корто закорачи левом ногом и изгуби сенку, десном ногом - опет је добије!

Преко пута шкиљи бар "Дежа ви". Пет људи се устрелило у тужном кафеу. Соба је задимљена, мечку да уведеш цркла би. Иза врата вири зрикав дечак, браде стакласте од слина. Унутра чешљају карте.

Власник је закржљао од мрштења. Очи су му сплачина. На ланцу води мајмуна који не

може ниједан дан без рума. Добачена жута зрна он ухвати шапицама и принесе њушци.

Кафеџија је ружан као кенгур, и има грозну особину - видовит је. "Чувај се сутра увече!", добади морнару уместо поздрава. Уображени немарно климну. Неминовно глуми пред туђим погледом, и охоло се осмеђује.

Утом, у кафеу једнооки грмаљ притисну сенком усамљеног младића. Сијалица пришкиљи. Онај спусти чашу и погледа нагоре. Придошлица му је у раздељак забио поглед умоболника. Окошталим дланом одапе му шамар. Мајмун цикну, присутни зинуше.

"Ти си Тома?"

"Ја сам Елио", јекну ошамарени.

Бараба се окрену у својим ципелама од шкрипаве коже, које крекећу кад хода. И ошамарени се, постиђен, покупи с руком на образу.



Непомичан, Малтежанин је гледао призор. Затим уђе под асуру што наткрива пар столова. Пред њим се појавише два црна чела. Очи зацаклише и повезаше се погледом. Двојица мулата су опори јер су синоћ пили. Носе пругасте пиџаме и цвет у реверу.

"Луј?! Одакле сте се ви нацртали?"

Јајоглави му блеји у нос топлим очима лажова. Насмешен је и увиђаван, сав један комплимент. Златни ланчић око врата крије црвени ожилјак.

"Ево шуњамо се од кафане до кафане.

Повраћа нам се од умора!"

"Ко је био онај ђорави од малопре?"

"Немам појма", он важно застаде:

"Капетане, и Какао је ту!"

"Охо! Живац!"

"Не шали се са мном, Корто!", промрмља дугуљаста глава и упути загробни поглед.

"Кад сам у мраку није лако. Не волим да будем с м у мраку. Ја нити спавам нити

Фрагменти комиксних (окреми "квадрати") С. Дам'јанов уводи и в художни, и в літературно-критични тексти. У нарисі "Берлін у Вандері..."⁴ такі фрагменти слугують "ілюстрацією" розмови автора з Михайлом Пантичем, що підсилює ігровий характер цього літературно-критичного тексту. Частим є використання картинок із комиксних в оповіданнях, побудованих на грі з біографією автора: родинні портрети "династії Дам'янових" і портрет самого письменника запозичені саме з цього арсеналу. Гру з текстом продовжує гра з візуальним зображенням. Поетика комиксу за своєю природою

⁴ Дам'јанов С. Шта то беше "млада српска проза"?: записи о "младој српској прози" осамдесетих. Нови Сад, 1990. (Едиција Нови Сад, књ. 193).

є міметичною, оскільки події відтворюються через зображення, а герої мають легко ідентифікуватись. Натомість, у Дам'янова смерфи втрачають свої впізнавані візуальні характеристики, і підпис "Яна-смерфетка" стоїть під малюнком, на якому зображений комп'ютер із ніжками. "Карнавал жанрів" заторкує всі прототексти.

Візуальні вставки є важливим елементом тексту, вони також несуть мета-текстуальне навантаження, сигналізуючи про ставлення письменника до проблем поетики. Порушуючи чіткі правила коміксів, автор імпліцитно вказує на поетику "переходу межі", яка характеризує його ставлення до жанрів і літературної ієрархії. Свою поетику Дам'янов "малює", вносячи зміни в класичні зображення впізнаваних героїв або використовуючи стилізовані малюнки-пародії. Надання еротичного забарвлення візуальним елементам тексту є його "коефіцієнтом відмінності" – аналогічну процедуру проходять класичні прототексти. Новий контекст, у якому використано класичні взірці, створює умови для їх карнавального "відродження". Залишивши поле розважальних паралітературних жанрів, герої Діснея ілюструють можливість перетворення високої літератури на "веселу літературу". При цьому розмиваються межі жанрів і дискурсів, змінюються узвичасні функції, імена, символи, емблеми. Поетика гри, за оригінальним задумом письменника, випливає візуальними засобами коміксу, які мають метанаративне навантаження. Поетикальні орієнтири проявляються під час накладання на "комікси" Дам'янова жанрової матриці цього жанру.

Прикладом творчого використання поетики коміксу й візуалізації дискурсу є оповідання Васи Павковича. Гра зі стереотипами коміксу як тривіального жанру прочитується, наприклад, в оповіданні "Гручо Маркс відповідає на удар": "Цілий день був день. На небі було блакитне небо. Білі хмарки були зовсім білі"⁵. Жанрову матрицю коміксу Павич використовує для змалювання історії як трагікомічного фарсу: в політиці та ідеології поділ на "хороших" і "поганих хлопців", характерний для тривіальних творів, є умовним і підлягає змінам. Постійністю в оповіданні Павковича позначена лише фігура Гручо Маркса*, який щоразу розповідає якийсь анекдот, а єдиною константою є безсенсовність історії.

В оповіданні "Аргентинське танго" зі збірки "Загіпнотизований" ("Hipnotisan", 1996) В. Павкович експериментує з коміксом У. Пратта "Танго" як візуально-текстуальним взірцем. Рівновага між класичною літературою і гетеромедійним романом у малюнках, якої хоче досягнути письменник, встановлюється на двох рівнях твору. На візуальному рівні – це малюнок двох місяців, які водночас з'являються на небі Буенос-Айреса. На рівні текстуальної оповіді – це історія про одночасне перебування в цьому місті двох "зірок" різних літературних "небосхилів": Хорхе Луїса Борхеса і Уго Пратта. Висловлювання автора "Алефа" і малюнки з коміксу про Кортю Мальтезе – своєрідні взаємні ілюстрації. Роль автора оповідання – виявити такі поетикальні паралелі й підсилити їх коментарем (наприклад, "так робив і Пратт"). Інновативним є не лише порівняння поетик класичних представників двох типів літературного дискурсу, а й те, яким чином це робить Павкович: словесні картини Борхеса і Праттові "картини, що розповідають без слів", розглядаються в одних координатах. Тому й коментар Павковича має дві форми репрезентації. Окрім згаданої текстуальної, узвичасної для літератури форми, він представлений також візуально. Йдеться про інновативний спосіб створення гетерогенного інтертексту, який виконує функцію авторського коментаря. На картинці з коміксу Пратта (станції з табличкою "Борхес") з волі Павковича з'являються краплі дощу як "цитата" з вірша аргентинського письменника*. Можливості злиття поетик "двох Мі-

⁵ Pavković V. Маџије оџи. Beograd, 1994. S.23.

* Щодо іншого Маркса: поширеною є думка, що Великий Смерф з відомого коміксу (мультфільму) не випадково нагадує шаржованого автора "Капіталу".

* В оповідання "Аргентинське танго" В. Павкович інкорпорує сонет Х. Л. Борхеса "Дош".

сяців” культури ХХ ст. Павкович демонструє і текстуально, і візуально, запозичуючи засоби вираження з поетики коміксу і з поетичного арсеналу “високої літератури”.

Оповідання В. Павковича “Два ока”⁶ і “Котячі очі”⁷ пов’язані відносинами автотитаності й автореференційності. Друге з них (“Котячі очі”) можна читати як інтертекст щодо першого, яке, своєю чергою, теж побудоване на поетиці інтертекстуальності. Попри зовнішню аналогічність (кожне з оповідань має візуальні вкраплення у текст), під час зіставного аналізу виявляється відмінність у принципі побудови. Автопоетичний коментар, який має пояснити наративну стратегію письменника, подається через вибір візуального елемента та його функції в оповіді. В оповіданні “Два ока” таким елементом є три схематичні малюнки очей, у “Котячих очах” – п’ять котячих “фотопортретів”. У першому з оповідань намальовані очі є твором самого наратора, джерелом його жаху, темою і двигуном сюжету оповідання. Продукування оповіді та її сенсів належить до функцій авторського “я”. І натхнення, і страх, і наративне представлення цих почуттів перебувають у компетенції гомодієгетичного “я-оповідача”, який не розмежує тексту й метатексту. Темою “Двох очей” є написання “Двох очей” і представлення наративних принципів через використання їх у самому тексті. Єдиним референтом виступає сам автор, його внутрішній світ, у якому вагоме місце посідає читацький досвід. Фрагменти інших творів (і творів інших письменників) подано без згадки імен їхніх авторів та назв, як елемент авторської свідомості.

“Котячі очі” В. Павковича демонструють можливості експерименту зі зміною позиції автора щодо оповіді. Намальовані очі були результатом натхнення, а згодом – джерелом фантазій оповідача; очі kota на фотокартках є “об’єктивними”, винесеними за межі суб’єкта нарації ілюстраціями описуваних станів (“Сонність”, “Неспокій”, “Злість” тощо).

Емоційні зміни в нараторі, які в класичній літературі були провідною ниткою сюжету і згідно з якими організовувався текстуальний матеріал, у В. Павковича позбавлені головної ролі, мотивації, словесного оформлення. Фотографії використані для створення ілюзії міметизму, ставлення до якого у Павковича іронічне: настрої наратора передає не людське обличчя, а морда kota.

Постмодернізм, на відміну від своїх попередників, не приховував використання технік тривіальних жанрів, але нонселекція і відмова від літературної ієрархії мали на меті не спростити високий (“олександрійський”) дискурс, а збагатити й урізноманітнити його. Звернення до “подвійного кодування” передбачало “подвійне декодування” – завдання, розраховане на семіотичного читача. Поряд із розширенням інтерсеміотичної сфери за допомогою мультимедійних способів презентації літературного матеріалу цей прийом дав змогу постмодерністам відповісти на виклик часу – потребу у візуалізації, згадувану, наприклад, У. Еко.

⁶ Павкович В. Монструм и друге фикције. Нови Сад, 1990. (Библиотека “Данас”).

⁷ Pavković V. Mačije oči. Beograd, 1994. S.23.

**DISCOURSE VISUALISATION IN THE PROSE OF SERBIAN
POSTMODERNIST WRITERS: POETICS OF COMICS****Alla TATARENKO**

*L'viv Ivan Franko National University
1, Universytets'ka Str., L'viv, 79000, e-mail: alla.tatarenko@gmail.com
The Chair of Slavonic Philology*

Some problems of discourse visualization using the principles of poetics of comics are discussed in the article: prose works of Serbian postmodernist writers Vladimir Pištalo, Sava Damianov, Vasa Pavković are taken as examples. The use of trivial genres techniques for gaining “double codification” effect, the combination of the textual with the visual, the use of collage strategies and the means of intersemiotic translation allow postmodernist writers to expand poetical possibilities and to meet the challenges of time.

Key words: discourse, visualization, comics, intersemiotic translation, postmodernism, Vladimir Pištalo, Sava Damianov, Vasa Pavković.

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ДИСКУРСА В ПРОЗЕ
СЕРБСКИХ ПОСТМОДЕРНИСТОВ: ПОЭТИКА КОМИКСА****Алла ТАТАРЕНКО**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, e-mail: alla.tatarenko@gmail.com
Кафедра славянской филологии*

В статье на примере прозы известных сербских постмодернистов Владимира Пиштало, Саввы Дамьянова, Васы Павковича рассматриваются вопросы визуализации дискурса путем использования поэтики комикса. Применение техник тривиальных жанров с целью достижения эффекта “двойного кодирования”, сочетание текстуального с визуальным, применение стратегий коллажа и средств интерсемиотического перевода позволяют постмодернистам значительно расширить поэтический арсенал и ответить на вызов времени.

Ключевые слова: дискурс, визуализация, комикс, интерсемиотический перевод, постмодернизм, Владимир Пиштало, Савва Дамьянов, Васа Павкович.

Стаття надійшла до редколегії 10.02.2012.

Прийнята до друку 24.02.2012.