

*Сватава УРБАНОВА*

## РОЗДУМИ НАД ПРОБЛЕМАМИ ЧЕСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ ст.

Будь-які спроби окреслити та класифікувати літературу 90-х років ХХ ст., яку відносимо до сучасного чеського літературного контексту, є не лише передчасними, а й відважними. Тому перевагу надаємо тим питанням, на котрі можемо відповісти запитаннями або залишити їх відкритими, щоб мати змогу доповнити їх чи ввести до інших співвідношень. Ось ці запитання:

– Чим відзначається сучасна епоха? Чи знайдемо в ній відчутні (психологічні, соціологічні, історичні та культурні) паралелі та аналогії з епохою сторічної давності?

– Хто і що формує літературне життя та бере участь у створенні так званої наймолодшої поезії та прози?

– Що і ким оцінюється?

– Чим зумовлені розчарування, жорстокість чи навіть апатія учасників літературної комунікації, тобто авторів, видавців, книгарів, читачів?

Вважається, що кінець століття завжди несе з собою сумніви, бо він пов'язаний із почуттям гранично напружених позицій індивідуалізму і супроводжується, з одного боку, зневірою, а з другого – прагненням до сильних вражень особистості, сп'янілої від власної індивідуальності та усвідомлення таємниці. У чеському літературному контексті 90-х років минулого століття це проявилось у бунті літературного покоління так званого чеського модерну стосовно покоління батьків (люмировців та рухівців). Сьогодні ж напрошується порівняння з бунтом супроти офіційної літератури періоду нормалізації(1970–1989) та зі зневажливою мовчанкою стосовно її авторів. Формування модерну в середині 90-х років минулого століття, що охоплювало як символістсько-декадентський, так і модерністський та католицький напрями, прагнення відрізнятись від попередньої епохи тематикою (поганство та сатанізм) і вираженням (програма використання білого вірша), приписування до авторів, які до цього часу не були в ореолі слави (оцінка Яна Неруди Махаром і т.ін.), підводять нас до порівняння зі змінами андеграунду навколо Revolver Revue, із постмодерністським критичним ставленням до так званого модерного віку, з недовірою до традиційних форм, цінностей і критеріїв тощо.

Сьогодні було б надто простим та поверховим проводити штучні паралелі, однак незаперечним є той факт, що сто років тому, після листопада 1889 р., під впливом політичних змін та перетворень у суспільстві помітно змінилося звичне співвідношення сил та критерії оцінки. Пореволюційна ейфорія незабаром змінилась байдужістю, і те, що для багатьох було метою, стало ілюзією. Ось приклад: коли видавці в еміграції

та видавці журналів перенесли свої активи додому, вони, як правило, не змогли проторувати собі дорогу і незабаром окремі журнали припинили своє існування (наприклад, “Свідчення” Тігріда, “Lettre internationale” – Ліма, “Обрис” Строжа). Коли через 20 років окремі автори нарешті вже мали змогу видавати свої твори, їм насили

вдавалось знайти видавців, а потім – читачів. Змінилося сприйняття окремих текстів. Втрималося швидше надчасове та метафоричне, ніж описове, що фіксувало несправедливість та деформації. Автори часто висловлювали почуття гіркоти, незгоди з недооцінкою значення еміграції, втратою ілюзій. Подібним чином переставали виконувати своє призначення й еміграційні видавництва у Торонто, Лондоні, Кельні, Мюнхені, які поступово припиняли свою діяльність. Внутрішнє напруження та диференціація виникли не лише між “письменницькою громадою” та лідерами колишньої “спілки письменників” (між прихильниками незалежної та колишньої офіційної літератури), що можна було передбачити, але також у середовищі авторів колишнього незалежного покоління, причому без огляду на те, якою мовою – чеською чи іншими – вони писали. До того ж одні автори вирішили залишитися за кордоном (Мілан Кундера, Йозеф Шкворецький, Здена Саліварова, Ота Філіп, Павел Когут, Лібуше Монікова, Вера Лінгартова, Сільвія Ріхтерова), другі повернулись, принаймі на певний час (Ян Новак, Іва Пекаркова, Іва Прохазкова). Однак це не стало вирішальним, тому почались зміни точок зору. Але значно важливіше, що в країні автора почали сприймати як учасника європейського літературного контексту (М.Кундера, О.Філіп), а за кордоном – як чеського (провінційного) автора. Багато в чому дискусійним та нечітким був поділ на молодше, середнє та старше покоління авторів, відчувалася різниця між конформістськими та неконформістськими, звичайними та особливими виступами. Провокуючі скептичні запитання Г.Г.Шауера, які прозвучали в 90-х роках минулого століття і мали основне значення в дискусіях про цінності національної літератури (чи не краще прислухатись до іншої великої спільноти), у ситуації 90-х років ХХ ст. знову стали актуальними.

Позиції автора у чеській культурі можна виявити ще й іншим чином. Хоча б з таких точок зору: окремі автори програмно дотримуються індивідуальної позиції та дистанції (Людвік Вацулік, Богуміл Грабал); перебувають у надпрограмовій опозиції (андеграунді); беруть активну участь у політичному житті і перестають писати (Вацлав Гавел, Мілан Угде, Павел Тігрід); стають організаторами літературного життя (поет Їржі Кубена уже двічі збирав у замку Бітоль поетів та критиків різної орієнтації); відокремлюються від письменницької спільноти, стороняться громадських організацій та об'єднань. Спочатку автори об'єднувалися навколо якихось газет і журналів (наприклад, “Ініціали”, “Зв’язки”, “Голуба квітка”, “Літературна газета”, “Форма”, “Гість”, критичний додаток до “Revolver Revu”, “Weles” та ін.).

Спадає на думку таке запитання: якщо більшість творів, виданих у закордонних еміграційних видавництвах, знайшли своє місце і перестали сприйматися у чеському літературному контексті як виняткові, як такі, що вже саме їх існування є виявом боротьби за свободу, якщо ряд авторів можуть самі видавати свої твори, то чи залишається щось із творчості чеських авторів, овіяне таємницею чи оповите серпанком читачької недосяжності? Чи є у чеській літературі винятково талановитий автор, якого, незважаючи на це, сприймають з певною стриманістю? Стверджувальна відповідь стосується Мілана Кундери (1929) – одного з найвідоміших у світі чеських авторів, видатного знавця культури Центральної Європи, обдарованого есеїста, котрому притаманний певний життєвий скепсис та іронія. Його рішення видавати щорічно вдома одну книгу і лише у брненському видавництві “Атлантик”, його вимога, що переклад своїх книг він робитиме сам, призвели до того, що в Чехії та Моравії його сприймають як автора, який лише зараз входить у контекст чеської літератури та культури

90-х років. Перевидано лише п'ять романів попередніх років (“Смішні любові”, “Вальс на прощання”, “Жарт”, “Якуб та пан”, “Безсмертя”), щасливчики могли прочитати окремі твори, видані чеською мовою за кордоном, переважно в Торонто (“Життя деінде”, “Книга сміху та забуття”, “Нестерпна легкість буття”), тим часом як про “Зраджені заповіти” (*Les testaments trahis*, 1993), “Непоспішності” (*La lenteur*, 1995), “Ідентичність” (*La identité*, 1998) дізнаються лише опосередковано. Кундера, котрий у своїх есе не шкодував іронії щодо кафкоманії та кафкології( всі говорять і пишуть про Кафку, але ніхто його, як належить, не читає), ставить чеського читача в аналогічну ситуацію.

Як і сто років тому, запитуємо: “Що саме з чеської літератури попередніх років готове прийняти нове покоління поетів та прозаїків, чийм прихильником воно є, з чим йому треба змиритися?”

Потреба сильної особистості, самобутнього, провокуючого хисту, таємниці та страхітливості знайшла відгомін у творах Ладіслава Кліми (1878–1928), відкриття яких стало для багатьох вражаючим та зворушливим, подібно як романи авторів, що у Чехії писали по-німецьки – Франца Кафки (1883–1924) та Густава Меєрлінка (1868–1932). До останнього з них відноситься тип фантастичного роману постмодерністської доби, зокрема Їржі Кратохвіла (“Спів посеред ночі”, 1992), Міхала Айвази (“Повернення старого варана”, 1990; “Друге місто”, 1993). Інспіруючою видається поезія авторів, об’єднаних навколо “Сучасного ревію” (1894–1925). Поетів Людека Маркса та Й.Г.Крховського інколи називають неодакдентами, хоча досі відсутнє точне визначення поняття “дакденез”. Привертає увагу особа Їржі Караска з Львовиць, насамперед його інтерес до містики, таємниць та окультних наук, до сексуальної відкритості, поклоніння смерті. Такі тони та чимало провокаційних тем резонують з чуттєвою атмосферою сучасності, коли індивід переживає самовідчуження та відчуження від навколишнього світу. Творчість Ріхарда Вайнера (1884–1937) та Егона Гостовського (1908–1973) сприяла зацікавленню непізнаними поворотами душі та психіки. Їхні твори вели до спроби знову назвати позицію провини в житті сучасної людини, зробити відкриття, що людина нездатна пізнати величину власної провини та позицію життєвого дивацтва.

Підвищений інтерес до автентичності свідчень, записів у щоденнику, листів, спогадів, до проявів інтимності, характерних для кінця століття, відродили творчість Якуба Демла, Їржі Ортена, посилили зацікавлення творчістю цілого покоління “Групи 42” (Їржі Коларж, Іван Блатни). Визначною подією стало видання “Спогадів” літературознавця Вацлава Черного та надзвичайних щоденників Яна Забрани (“Усе життя”). У 80-х роках з’явилися нові, художньо стилізовані записи в щоденнику та рецензії щодо різних інтимних поворотів та суспільних позицій (Людвіг Вацулік “Як стати хлопцем”, “Нespoгади”, Ленка Прохазкова “Смоляна книга”, “Зіпсовані дні”, Мадла Вацулікова “Дорогий пане Коларже” і на противагу цьому, наприклад, Іван Дівіш “Теорія надійності”, Ева Кантуркова “Пам’ятник”). Одночасно ці твори викликають такі запитання: що є автентичним, а що лише створює враження автентичності, чи можна пізнати зміни автентичності, чи досягають ці свідчення суспільний та літературно-історичний розвиток?

Поетика андеграунду, жорстоке називання реалій, шокуюча прямолінійність, що тематично і мовно нічого не уникає, становлять також позицію авторепрезентації. Це властиве авторам, об’єднаним навколо журналу “Revolver revue” (виходить з 1985 р. у самвидаві, сьогодні його видає “Незалежний центр друку”). Оскільки ми обрали

вихідною точкою порівняння з 90-ми роками минулого століття, то це нагадує нам Франтішка Гельнера, бунтівника та анархіста, котрий першим відважився поєднати високе з низьким, розважальне з бунтарським. Позаяк геллерівський стиль витікає з композиційних ходів та мотивів сучасної пісні-шантану, то це покоління звертається до протесту проти фатального ритму, агресивного та безкомпромісного вислову, провокаційно-дратівливого тону інтимності та вульгарності (Яромір Філіп Типл “Koncerto grosso”, Їржі Сироватка “Про Гельмута та його обприскувач”, Яхим Тополь “Люблю тебе до безтями”). Саме їх творчість певний час викликала запитання: чи ми є свідками деградації мистецтва? Чи є щось, чому в сучасній поезії та прозі можна вірити? Чи ці позиції є програмними, сконструйованими, стилізованими чи, можливо, найкраще відображають сферу відчуттів кінця століття?

Цікаво, що група молодих поетів – Іван і Петр Мотилі, Войтех Кучера, Богуслав та Ян Трояки, Роман Файкус, Петр Грушка, польські поети Рената Пулахер та Владислав Сікора та ін., об’єднаних сьогодні навколо вендринського поетичного журналу “Weles”, раніше деякі з них гуртувалися навколо журналу “Голуба квітка” (1994–1995) – не приховує свого міцного коріння, по-своєму примирюється з виразною поетичною фігурою 90-х – Петром Безручем. У збірках Петра Мотилі (“Божественний Фрідріх”, 1992; “Мовою куп”, 1993; “Чорна піна Остравиці”, 1995) поезія Безруча є інтертекстуально скрита, з нею ведеться діалог: іронічний, провокаційний чи евокуючий. Ця група викликає інтерес і завдяки своїй просторовій, часовій та мовній відкритості. Це проявляється в тому, що поруч вміщено чеські, словацькі та польські тексти без жодних зовнішніх та внутрішніх меж та комунікативних перешкод.

Відновлений інтерес до католицизму, християнства, містики, спиритизму спричинили не лише зацікавлення творчістю Отокара Бржезіни та Якуба Демля до відкриття старої імперії, осередка освіченості, пов’язаного з Йозефом Флоріаном (1873–1941), до зацікавлення католицьким модерном та авторами католицької спиритуалістичної поезії, наприклад, інтересом до творчості Яна Заграднічка (1905–1960), до бароко та творчості Ярослава Дуриха (1886–1962), а й інспірував вивчення творів своєрідного французького письменника та памфлетиста Леона Блю. Відчутним у 90-х роках є вплив Богуслава Рейнка (1882–1971), поетичний світ котрого, на перший погляд, живиться непомітними сільськими реаліями, насправді ж – прозорістю та внутрішнім самоаналізом. Поезія Петра Борковця, Павла Колмачки, Едварда Муррера, Павла Петра, Петра Чіхоня, авторів здебільшого згуртованих навколо брненського щомісячника “Гість”, виходить з необхідності збагнути устрій. Спіритуалізм їхньої поезії – у буденній життєвій ситуації, незвичайності якій додає дотик до метафізичності (П.Петр. “Три нефи Якова”). У середовищі журналу “Гість” формується покоління молодих поетів та критиків, на котрих, як написано в підзаголовку журналу, покладатися надія. Побачимо.

Що ким оцінюється? Як відомо, оцінки рядових читачів та професійних критиків часто не збігаються. Найпопулярніші епічні твори чи література факту здебільшого не є предметом зацікавлення рецензентів, і через кілька десятиліть такого ігнорування ми дивуємося, що відзначені критикою книги відомі лише невеликій групі інтелектуалів, що існують завдяки літературі. Суперечки між критиками та авторами вічні, вони є атрибутом літературного життя так само, як письменницькі організації, видавництва, об’єднання авторів навколо журналу, зустрічі митців. Не йдеться про повний їх перелік чи про надання переваги якійсь течії, однак слід згадати, що, напри-

клад, премією Їржі Ортена відзначені твори авторів віком до тридцяти років, в останні роки цією премією нагороджені Яромір Філіп Тіплт, Петр Бочковец, Божена Справцова. Найвищою оцінкою – премією Егона Гостовського – відзначений, зокрема, роман 35-річного автора Якіма Тополя “Сестра” (1994) як тип постмодерністського роману з апокаліптичним баченням занепаду, експресивністю та зняттям табу з висловлювань та тем, з інтертекстуальними посиланнями на розважальне читання тощо. Разом з Вітом Кремлічкою (“Корабельний щоденник”, 1991), Петром Пляцаком (“Медорек”, 1990), Їржі Кратохвілом (“Спів посеред ночі”, 1992), Міхалом Айвазом (“Друге місто”, 1993) він належить до числа визначних постмодерністських творів 90-х років. Іншу позицію займає Міхал Вівег. Якщо за роман “Нікчемні казкові літа” він отримав премію Їржі Ортена, то пізніше критика згадує про нього щораз менше, щораз із більшими застереженнями. У своїх творах (“Думки люб’язного читача”, 1993; “Виховання дівчат у Чехії”, 1994; “Учасники подорожі”, 1996; “Реєстратори батьківської любові”, 1997) Вівег у формі гри навіть змагається із критиками, полемізує з ними, засуджує їх, висміює, хоча очевидно, що без них він не міг би творити. Незважаючи на це, його твори відразу рецензують, а потім спонтанно читають, купують, передплачують, дещо пізніше екранізують та перевидають, критики не люблять Вівега, але властиво “люблять”, тому що оперативно пишуть про його прозові твори. Можемо запитати: “Чи це тому, що вродженого розповідача не можна не помітити? Чи це через відчуття Вівегом іронії і гіперболи, чи, можливо, через здатність автора гратися та не нудьгувати?”. Як би там не було, він – помітне явище у чеській літературі 90-х років. Твори Вівега та Й.Тополя найбільше перекладають.