

Матвієнко С.Г.

БРУНО ШУЛЬЦ ТА ФРАНЦ КАФКА НА ТЛІ НАСТРОЇВ "БЕЗГРУНТЯНСТВА"

У статті йдеться про феномен "безгрунтянства", наслідок кризи ratio кінця XIX - початку XX ст. Під впливом цього відчуття письменники звертаються до автобіографічних реалій. На прикладі художньої творчості та епістолярії Франца Кафки та Бруно Шульца розглядається характер взаємодії фактичного матеріалу та художнього контексту.

У XX ст. в літературі, зокрема й художній, з'являється *письмо особливого типу*. Його поява головним чином пов'язується з народженням романів Марселя Пруста, Джеймса Джойса та Франца Кафки. Їх внесок у вироблення нового типу письма різний, кожен "запропонував" свою модель, проте всі риси, притаманні цим письменникам, вважаються характерними для модернізму.

"Сучасна людина, - пише Мішель Фуко, - тобто та людина, яка визначається своїм тілесним існуванням, працею та мовленням, можлива лише у вигляді образу кінцевого людського буття" [11, 339]. Тому кожна з цих трьох моделей так чи інакше стосується протиставлення *кінцевість людського буття - історичність людини*. Йдеться про відкритий ще у XIX ст. факт, що людина як така залежить від обставин [11, 388-389]. Таким чином, ще епоха романтизму пов'язує смисл тексту з поняттям *досвіду*, в тому числі й приватного досвіду автора. "Смисл тексту опиняється на перетині історії вживання знаків та історії життя автора" [13, 7]. Ролан Барт відніс вираження приватного "досвіду" письменника до сфери "стилю", залишивши за "письмом" функцію узгодження авторської свободи з Історією.

Досвід, представлений романами Кафки, та його *письмо*, яке репрезентує особливу екзистенцію, специфічні тим, що пов'язані зі сферою позамежного в межах людського, відокремленого та відчуженого у тілесно- та суспільно-замкненому людському бутті, зі сферою *безумства*. Всередині нього, пише Фуко, і проявилось випробування форм кінцевого людського буття, "саме тут образ цих форм постав у мові (як те, що розкривається в ній), і навіть до мови, раніше мови, як та безформна царина без слів та смислів, - в якій мова

може набути своєї свободи". "Саме в цьому нововідкритому просторі, - зазначає далі французький філософ, - література (спочатку у формі сюрреалізму, нехай навіть поки що замаскованого, потім у все більш чистій формі - у Кафки, у Батая, у Бланшо) дається як досвід смерті (у всій її недосяжності)...; як досвід кінцевості людського буття (в його відкритості та разом з тим примусовості)" [11, 401].

Усю прозу польського прозаїка тридцятих років Бруно Шульца, називають впертою *боротьбою зі смертю*. Тому до вже згаданих можна додати також і його ім'я. Найбільше він близький, звичайно, до Кафки. І причин для порівняльного аналізу його текстів та текстів Франца Кафки досить багато. Вони, власне, складають цілий комплекс та підсилюють одна одну. Йдеться не лише про прямі текстові збіги, чи збіги біографічні та настроєві, або про випадок впливу одного з них на іншого, скоріше - про ідентичність світовідчуття та специфіку його текстової репрезентації. Першим аспектом аналізу буде *автобіографізм*, притаманний обом письменникам.

Автобіографізмом ми можемо назвати стилістично маркований прийом, який постає відлунням жанру автобіографії; він з'являється в текстах, котрі самі по собі не є автобіографією, не писались і не сприймалися як автобіографії. Таке визначення автобіографізму дає в одній зі статей Санкт-Петербурзького збірника, присвяченого культурній автоінтерпретації, Магдалена Медарич [8, 5]. У літературній практиці XX ст. автобіографізм стає однією з центральних рис, причому майже у всіх літературах. Варто згадати знакових Джеймса Джойса, Вірджінію Вулф, Марселя Пруста, а також тексти представників російської релігійної філософії, зрештою, літературознавчі дискусії навколо питань "літератури

факту" як в українській, російській, так і в польській періодиці першої третини століття, коли взаємопов'язаність факту та вигадки набула статусу основної проблеми [1, 90].

Приватне долало межі, переходило у публічне. Інтимні зв'язки та факти біографій ставали складовими культурного дискурсу, переживались усіма. Приватний досвід став одним з основних мотивів творів. "Біографія, - пише Богуслав Бакула, - стає таким чином предметом використання, полем для естетичного досвіду, що його треба перекласти на мову роману, багатством якого слід наситити сферу дискурсу" [1, 89]. Однак автобіографізм модерністів ні в якому разі не слід розуміти буквально. Власна біографія стає просто полем алюзій, тематичних запозичень, сферою пригадування, матеріалом візій тощо. Простір художніх текстів заповнюється речами *приватними*: подіями власної біографії, проблематикою тілесного та духовного, але *свого* тілесного та *свого* духовного. Так і цілісний візійний художній часопростір Шульца твориться на матеріалі дитинства. Обидві його книжки, "Цинамонові крамниці" 1934 р. та "Санаторій під клеписдрою" 1937 р., складаються із викладених від першої особи оповідань про дитинство, проведене в одному з маленьких містечок довоєнної Галичини. Як для Кафки, так і для Шульца надзвичайно важливо залишається фігура батька. Це стало навіть приводом для численних психоаналітичних інтерпретацій творчості обох письменників. Однак треба підкреслити, що тема батька розгортається у них зовсім по-різному. Конфлікти та непорозуміння з батьком у Кафки призвели до того, що, власне, вся його творчість може інтерпретуватись як протистояння двох світів (його та батька), що не приймали один одного. Підкоритись батькові (одружитись, продовжити сімейну справу, покинути літературу) означало для нього зрадити себе, відмовитись від себе, своєрідно "померти". Батько у Бруно Шульца хворів та рано помер. У текстах письменника батько виступає центральною фігурою, світлою постаттю. Вже саме батькове ім'я, Яків, долучало його до простору міфологічного. Відповідно сам Бруно відіграв роль прекрасного Йосипа, а вдвох вони склали міфологічну пару *Батько-Син*. Це відбивають і численні малюнки Бруно Шульца. Ось і сам він писав у листі до Віткевича: "Крамниці" - автобіографія, або скоріше, ду-

ховна родословна *kat'exochsen*, оскільки в ній показано духовне походження аж до тих глибин, де воно переходить у міфологію, губиться в міфологічній маячні. Мені завжди здавалось, що витoki індивідуального духу, якщо достатньо далеко простежити їх, губляться в яких-небудь міфологічних хащах. Це останнє дно, далі якого проникнути не можна" [10, 169]. Шульц неодноразово сам інтерпретував своє письмо, щоразу пояснюючи те, що за ним стоїть. "Сутністю дійсності є сенс, - пише він у статті "Мітизація дійсності". - Те, що не має сенсу, не є для нас дійсним. Кожен фрагмент дійсності живе завдяки тому, що має долю в якомусь універсальному сенсі... Неназване не існує для нас. Назвати щось - означає приєднати його до якогось універсального сенсу" [12, 6]. Тому кожна життєва подія має свій відповідник у міфі. Писати - значить транслітерувати живий міф.

Звернімо увагу на специфіку автобіографії: цей жанр передбачає не лише передачу "того, що діється зі мною", а й "того, що діється *через* моє Я". Власне, інтенційність, спрямованість свідомості на об'єкт - явище для цього часу зовсім не випадкове. Автобіографізм безпосередньо пов'язаний із цим новим способом світосприйняття, коли окрім відстороненого об'єкта, наявне ще "я", яке сприймає. Згадаємо феноменологічні роботи Г.Гуссерля та, згодом, його послідовника М.Мерло-Понті. Увага до речей, зосередженість на речах - прописані як у літературній, так і у філософській практиці. Ось у Шульца: *"Аделя у світлісті ранки верталася, як Помона з вогню розжевреного дня, висипаючи з кошика барвисту вроду сонця - лиснючі, повні води під прозорою шкірочкою, черешні, таємничі, чорні вишні, пахучість яких перевершувала те, що здійснювалося в смаку; морелі, в золотому м'якуші яких було осердя довгих попуднів, а поряд з тою чистою поезією овочів вона викладала набряклі силою й поживністю клатті м'яса з клавіатурою телячих ребер, водорості городини, ніби умертвлені головоноги і медузи - сирій матерал обіду із ще не сформованим і пісним смаком, вегетативні і теляричні інгредієнції обіду із запахом дико-го поля"*.

Більше того, людське тіло саме потрапляє у ряд між речами. М.Мерло-Понті пише з цього приводу: "Оскільки моє тіло видиме і перебуває у русі, воно належить до числа речей, виявляється одною з них, має таку ж са-

му внутрішню звязаність та, як і інші речі, вплетене у світову тканину. ...Речі стають його доповненням чи продовженням, вони тепер вже інкрустовані в плоть мого тіла, складають частину його повного визначення, і весь світ закросений з тієї ж тканини, що і воно" [9, 15]. Тому, коли речі та тіло сплетені в єдину тканину, бачення тіла відбувається за допомогою тих же речей. В оточенні містичних речей, якими для Кафки були гроші, біржа, валютний банк, друкарська машинка (як писала Мілена Єсенська) [7, 3], не дивним, звичайно, видається і перетворення Грегора Замзи на комаху. Він, *майже-рід*, відкидається врешті-решт людьми і опиняється серед речей, займаючи саме своє місце. Він, як і речі, нерухомий, бо перекинутий на спину. Так само - перетворення батька на таргана в "Динамонових крамницях" Шульца. І коли він уже перестав відрізнитись від "несамовитого чорного племені", остаточно злився з речами, тарганячою масою, від нього відреклись, бо тепер він не належав до світу людей. І важливо, що у Шульца власне-речей немає, у світі його творів буває *матерія*, а вже межу життя-смерті визначити досить важко, бо тут усе змішується: *"Хто міг сказати, чи жив він /батько/ ще дець у якійсь шпарі підлоги, чи перебігав ночами покої, заплутаний у тарганячі афери, а чи був, може, між тими мертвими страховидами, яких Аделя щоранку знаходила лежачими горічерева і найжачених ногами і яких з огидою брала на смітьорку й викидала?"* - звучить запитання в кінці одного з оповідань першої книги.

Говорити про інтенційність свідомості в романах як Кафки, так і Шульца можливо ще й тому, що в обох представлений особливий різновид топологічності. Тобто наявна певна реальність, якій притаманна своя іманентна логіка, що не зводиться до звичайного, а навпаки, нагадує радше приватну просторову фантазію, майже сон, так званий фантазм простору, витворення особливих просторових образів, які ставлять під сумнів можливість будь-якого логічного аналізу. Власне це ж стосується і часу. Ми стикаємося тут з моделлю "просторового-становлення-часу". Повсюдно присутній слід досвіду, відсилання до нього. Знову звернімося до М.Мерло-Понті: "Простір перестає бути тим простором, про який ідеться в Діоптриці: сіткою відношень між предметами, яким його побачив би сторонній свідок поля мого зо-

ру чи геометр, який його реконструює та мисленнєво оглядає. Це вже простір, відрахунок якого ведеться від мене як нульової точки чи рівня просторовості. Я не осмислюю його ззовні, з точки зору зовнішнього охоплення; він бачиться мені зсередини та цілком мене в собі містить. Світ врешті знаходиться навколо нас, а не перед нами" [9, 38]. До того ж не можна забувати, що пригадування накладається на сприйняття світу дитиною. Бруно Шульц не був, звичайно, в цьому винахідником: тема дитини, дитинства та дитинності була на часі. Творчість Пруста іноді інтерпретують як пошук матері, в якому, на думку деяких дослідників, бере початок його творчість, а про самовладну дитинність Кафки Жорж Батай сказав, що він "жив по-дитинному, як будь-який справжній письменник, який керується хвилиним бажанням" [2, 106-112]. Ну а в Шульца сама есхатологія його світу "пов'язана з кризою діалогу любові та відносин *синівства* з Богом" [6, 23], причому не забуваємо і тут про всю зухвалість та, знову ж таки, самовладність у трактуванні цих відносин. Взагалі, саме дитина вважається, наприклад Ж.Дельозом та Ф.Гваттарі, тією точкою реальності, де потоку людського бажання ще немає ніяких зовнішніх перешкод у вигляді законів культури, законів мови тощо. Дитина - ідеальний персонаж простору "чистого" бажання [3]. Дитина - це світ без Іншого, який встановлює чіткі ідентифікації для Я, дає йому ім'я, а значить - встановлює можливість для маніпуляції суб'єктом. Поняття тексту та літератури Дельоз та Гваттарі теж пов'язують не лише з мовою, а й із бажанням. Писати - означає відпустити на волю своє бажання, виключити Іншого, стати "шизофреніком, який відбувся", не бути стороннім спостерігачем, який завжди руйнує досвід бажання, але увійти в подію цього досвіду та мислити самим цим досвідом. Письменник, таким чином, - це фігура бажання, що працює, і для якого література - тільки процес, а не мета. Логіка становлення і є логікою бажання [3].

Окремою темою для дослідження міг би стати мазохізм у текстах Кафки та Шульца. Достатньо звернути увагу на графічні роботи Шульца, що їх С.І.Віткевич назвав "поемами, які підносять жорстокість ніг": "Засобом пригнічення чоловіка у нього виявляється жіноча нога, найбільш небезпечна... частина

жіночого тіла. Ногами шульцівські жінки топчуть, мучать, доводять до темного, безсилового безумства звироднілих, застиглих в еротичній муці, принижених чоловіків, які в такому стані зазнають від цього найвищих хворобливих утіх" [10, 168]. Це стосується деяких його робіт 20-х років з циклу "Книга ідолопоклонства", зокрема, "Сусанна та старці". Що ж стосується прози, то цю тему можемо простежити і в деяких оповіданнях Шульца, коли мазохістські мотиви поєднуються з його міфологізмом, являючи вельми цікавий сплав: "Метонімічне продовження ноги - "туфельок" служниці Аделі, який злегка тремтів і поблискував, як зміїний язичок", безумовна старозавітня ілюзія: змії-спокусник підштовхнув людину до первісного гріха" [6, 20].

Однією з найцікавіших рис мазохізму є *suspense*, "підвішеність", немовби навмисна уповільненість та невизначеність дії (згадаймо принагідно фільми-трілери, які досить часто називають фільмами *suspense'u*). В романі Мазоха все кульмінує у підвішеності. Ж.Дельоз пише, що саме Мазох "запроваджує техніку підвішування, *suspense'u* - пружину оповіді у чистому вигляді, власне, тому, що жінка-кат прибирає тих чи тих застиглих поз, які ототожнюють її зі статуєю, з портретом, з фотографією; тому що вона не завершує свій жест. Ці фотографічні, відзеркалені або затримані сцени мають величезне значення з двох точок зору: точки зору мазохізму взагалі та мистецтва Мазоха - зокрема. Вони становлять собою один із творчих внесків Мазоха у мистецтво роману" [4, 211]. До цього також слід віднести повтори, зациклення наративу тощо.

Вся специфіка цих текстів дає можливість визначити їх письмо як фемінне. Про фемінний текст писав Жак Дерріда з приводу тексту Ніцше. Це такий текст, що відкидає традиційний раціоналізм та будується як

постійна пародизація, а значить - представляє тип міметичних відносин з іншими різноманітними стилями та текстами попередньої культури, а поняття міму та міметичного відношення до дійсності, на думку Дерріда, характерне саме для жінки. Міметичне відношення як структура суб'єктивності вказує на вічне вислизання від застиглих тверджень та гру з різноманітними значеннями реальності. Шульц міфологізує дійсність у свій власний спосіб, використовуючи уламки, фрагменти, варіанти інших "великих" міфів. З одного боку, він подає ще один варіант, з другого, ще одну ересь. Шульц іронічний і серйозний водночас, його візія одночасно має риси катастрофи і карнавалу. Дерріда визначає позицію фемінності як непривласнювану, амбівалентну та множинну позицію, яку не можна звести до одної функції. І ставлення до фемінних текстів (таких, зрештою, як тексти Кафки, Шульца, Ніцше та самого Дерріда) можливе лише на дистанції, яка не дозволяє здійснити стосовно тексту класичну маскуліну функцію оволодіння [5]. Саме тому інтерпретація обох письменників досі коливається в широких парадигмальних межах: від реалізму до сюрреалізму, від модернізму до постмодернізму, - чим далі, тим впевненіше усталюючи неможливість однозначного їх визначення, неможливість оволодіння ними. Можна, напевне, лише виділити деякі їх риси (автобіографічність, тілесність письма, дитинність світосприйняття, міфологічність, мазохістичність, зрештою, фемінність), які дуже відмінні і разом з тим свідчать про настрої не лише своєї, а й наступної епохи, коли відчуття катастрофізму першої половини століття згодом поступилося місцем скепсису. Однак і досі триває епоха "безґрунтянства", наслідок кризи *ratio*, найзручнішої, як не дивно, для людини основи.

1. Бакула Б. Автор, автотематизм, автобіографізм // Наукові записки. НАУКМА. - К., 1999. - Т. 17. Філологія.
2. Батай Ж. Литература и зло. - М., 1994.
3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Логика смысла. - М., 1998.
4. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха (пер. с фр.) // Венера в мехах (пер. с нем. и фр.). - М., 1992.
5. Деррида Ж. Шпоры Ницше // Философские науки. - М., 1991. - № 2-3.
6. Каменева Н.Ф. Мифологическая проза Бруно Шульца // Бруно Шульц. - Библиографический указатель. - Иерусалим; М., 1998.
7. Кафка Ф. Письма Милене. - Минск; М., 1991.
8. Медарич М. Автобиография / автобиографизм // Автоинтерпретация. - СПб., 1998.
9. Мерло-Понти М. - Око и дух. - М., 1992.
10. Письма Б.Шульца С.И.Виткевичу // Иностранная литература. - М., 1986. - №8.
11. Фуко М. Слова и вещи. - М., 1994.
12. Шульц Б. Мігізація дійсності // Література плюс. - 1999. - Ч. 5-6.
13. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). - М.: НЛО, 1998.

Svitlana Matvienko

BRUNO SCHULZ AND FRANZ KAFKA AGAINST THE BACKGROUND OF "LANDLESSNESS"

The article deals with a phenomenon of "bezgruntianstvo" (loss of ground), which was the result of crisis of ratio at the end of XIX - the beginning of XX century. Under the influence of this filling many writers use autobiographical facts in their works. Inquiring into works and epistolary of Franz Kafka and Bruno Shultz, the nature of relations between facts and literary context is analyzed in the article.