

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МІХЄЄВА АНАСТАСІЯ ВАДИМІВНА

УДК 82-94:82.09-3:82.01:316.64:94(=411.16)"1939/1945"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАВМА, АВТОБІОГРАФІЗМ ТА ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ У ЖІНОЧІЙ
ЛІТЕРАТУРІ ПРО ГОЛОКОСТ ПЕРШОГО ПОКОЛІННЯ УЦІЛЛИХ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ІДИ ФІНК, ШАРЛОТТИ ДЕЛЬБО
ТА СИНТІЇ ОЗІК)**

Спеціальність 035 «Філологія»

Галузь знань 03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Міхєєва А.В.



Пронкевич Олександр Вікторович,

доктор філологічних наук, професор.

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Міхеєва А.В. Травма, автобіографізм та темпоральність у жіночій літературі про Голокост першого покоління уцілілих (на матеріалі творчості Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 «Філологія» – Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ, 2026.

Актуальність. Література про Голокост сформувалась через травму, яку зазнала Європа в роки Другої світової війни (1939–1945 роки), проте неможливо ні обмежити її, ні чітко класифікувати чи канонізувати. Голокост, як систематичний геноцид, який здебільшого асоціюється з дискримінацією, утисками та знищенням євреїв, насправді вплинув на сприйняття війни цілим поколінням по всій планеті. Чимало уцілілих мали бажання після війни поділитись своїми спогадами, проте через пережиту травму постало питання форми й засобів артикуляції спогадів. Тому література про Голокост не має канону та є синтезом жанрів і форм. Зміст творів також неоднорідний – біографічні елементи переплітаються з хибними спогадами, вигадками та суб'єктивним баченням. Тим не менш, література про Голокост стала важливою ланкою в становленні, зокрема, сучасної ізраїльської літератури та зайняла почесне місце у світовій літературі й кінематографі.

Найбільш відомими стали твори письменників-чоловіків, які уціліли, тоді як твори письменниць-жінок першого покоління уцілілих не набули великого поширення. При цьому саме жінки-письменниці першого покоління уцілілих вносять інакший стиль письма в літературу про Голокост, адже жіноче письмо більш інтимне, емоційне й демонструє жіноче бачення світу та війни. У нашій роботі на прикладі творів письменниць єврейського походження Іди Фінк та Синтії Озік і письменниці французького походження Шарлотти Дельбо досліджено, яким чином травма Голокосту вплинула на жіноче письмо першого покоління уцілілих під час Голокосту. За допомогою таких аспектів, як

автобіографізм (ідентичність) і темпоральність, ми намагаємось зрозуміти, як через літературний твір передаються ці аспекти травми.

Тема дисертації особливо актуальна в сучасному контексті, адже через вісімдесят років після встановлення миру в Європі світ знову стоїть на порозі глобальної війни. Також події російсько-української війни мають і матимуть схожий вплив на ціле покоління, яке стало свідком окупації, дискримінації, нетерпимості та знищення. Результати роботи слугуватимуть для майбутніх літературознавчих досліджень в галузі студій травми, досліджень про геноцид та війну і зможуть допомогти зрозуміти, яким чином пережита травма війни впливає на формування нової літератури.

Мета. Встановити, яким чином травма Голокосту вплинула на жіночу літературу про Голокост першого покоління уцілілих крізь призму категорій автобіографічності (ідентичності) та темпоральності.

Об'єкт і предмет. Об'єктом дослідження є жіноча література про Голокост першого покоління уцілілих (на матеріалі збірки «Усі історії» та роману «Подорож» Іди Фінк, збірки «Аушвіц і після» Шарлотти Дельбо та оповідань «Шаль» і «Роза» Синтії Озік). Предметом дослідження є відображення травми Голокосту крізь призму (авто)біографізму й ідентичності та категорії темпоральності у творах жінок-письменниць першого покоління уцілілих.

Методи. Культурно-історичний – вивчення історії Голокосту та місце літератури про Голокост в історичному й літературознавчому контексті, герменевтичний – інтерпретація й тлумачення творів, образів і мотивів, компаративний – порівняння досвіду та творчості трьох письменниць, формалістський – аналіз побудови текстів за формальною логікою, біографічний – вивчення особистого досвіду письменниць і відображення його у творах, психоаналіз – читання тексту крізь призму студій травми.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському та зарубіжному літературознавчому дискурсі проводиться компаративний аналіз відображення травми в жіночій літературі про Голокост першого покоління уцілілих з погляду автобіографічності, ідентичності та часосприйняття. Також

уперше здійснюється спроба віднести жіночу літературу про Голокост до жанрової системи (концентраційний реалізм, література виживання та міф про Голокост) і досліджується, яким чином попередній досвід і досвід, пережитий під час Голокосту, вплинув на формування художнього стилю письменниць, твори яких досліджуються.

Теоретичне значення. Дослідження дає можливість розширити аналіз художньої літератури про Голокост у темпоральному та автобіографічному аспекті в творчості інших поколінь авторів. Також положення роботи можуть стати науковим базисом для дослідження травми в літературі в контексті сучасних воєнних конфліктів.

Науково-практичне значення. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані в університетських спецкурсах і семінарах з історії та теорії літератури, присвячених літературі ХХ століття: «Історія літератури країн, мова яких вивчається», «Літературознавчі теорії та методології», «Історія зарубіжної літератури» та «Психоаналіз і література» тощо. Результати дослідження будуть актуальні для подальшого вивчення травми війни та геноциду, особливо в контексті російсько-української війни та для досліджень травми Голокосту в жінок у історичній перспективі. Їх можна використовувати для написання курсових, дипломних, магістерських робіт, а також вони стануть цінним матеріалом для відповідних розділів історичних, психологічних і літературознавчих підручників та посібників.

Перший розділ дисертаційного дослідження містить загальний теоретичний огляд літератури про Голокост, увага фокусується на спробах літературознавців визначити та класифікувати літературу про Голокост в умовах відсутності чіткого канону. В науковому дискурсі щодо художньої літератури про Голокост порушується питання етичності. Як вважає Берел Ланг, писати про такі події – це моральна відповідальність кожного автора (Lang, 1988, с. 4). Тим не менш, художня література про Голокост активно публікувалась, особливо після 1970-х років ХХ століття, коли завершився колективний латентний період осягання пережитої травми. Художні тексти про Голокост, написані уцілілими, які не

набули такого великого розголосу, як документальна література, спонукали літературознавців, таких як Девіда Русе та Сідру Езрагі, розробити окрему жанрову систему. Сідра Езрагі продовжила ідеї Девіда Русе про літературу «концентраційного всесвіту» та відокремила такі жанри: концентраційний реалізм, література виживання та міф про Голокост. У нашому дослідженні здійснено спробу жанрово класифікувати твори Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік за системою Сідри Езрагі.

Подальший аналіз містить огляд теоретичного дискурсу травми Голокосту та її відображення в літературі про Голокост. Базуючись на ідеях Зигмунда Фройда, Кеті Карут і Шошани Фелман, вивчення літератури про Голокост включає такі аспекти, як: попередній досвід, мнемоніка, латентність, способи артикуляції травми та дослідження літератури як засобу зцілення від пережитої травми. Травма позначається не тільки на фізіологічному стані людини, але й на психологічному рівні, і саме цей рівень відображується в літературному тексті. Також травма впливає на самоідентифікацію особистості та на її орієнтацію у просторі й часі.

Аналіз теоретичного дискурсу в першому розділі дисертаційного дослідження вказує на особливість переживання травми відповідно до ідентичності, що далі впливає на (авто)біографічність письма, тобто визначає, наскільки людина ототожнює себе з пережитими подіями. Єврейська ідентичність має свої особливості – насамперед унаслідок двохтисячолітнього існування без власної державності, проте з потужною релігійною основою. При цьому асиміляція багатьох євреїв у Європі напередодні Другої світової війни мала чималий вплив на переживання Голокосту. Ті, хто були більш асимільовані, відчували сильнішу несправедливість і дезорієнтацію, тоді як ті, хто мав чітку самоідентичність, змогли не втратити її навіть після пережитої травми (на прикладі Шарлотти Дельбо).

Травма Голокосту також мала чималий вплив на часосприйняття. Анрі Бергсон був одним із перших, хто стверджував, що час є суб'єктивним і нелінійним і залежить від багатьох чинників. Саме література про Голокост

відображає, яким чином певні травмуючі зовнішні та внутрішні чинники можуть викривити відчуття часу. Категорія темпоральності в літературі про Голокост здебільшого відображається у фрагментарності. Алейда Ассман висунула припущення про втрату минулого у собі під впливом травми, а положення Едмунда Гуссерля про «єдиний часовий потік» доводять, що травма може фрагментувати часосприйняття, проте все одно він є нерозривним.

На завершення, у першому розділі було розглянуто особливості жіночого письма про Голокост першого покоління уцілілих і встановлено, що «покоління» у такому контексті не визначається віком, як прийнято вважати, а стосується саме тих, хто пережив у свідомому віці Голокост. Окрім того, посилаючись на теоретичні засади Сари Горовіц щодо жіночої літератури про Голокост, було розглянуто, чому письменниць менше, ніж письменників, та в чому полягає особливість і неоціненність їхнього творчого доробку у формуванні літератури про Голокост. Наше дослідження базується на матеріалах збірки «Усі історії» та автобіографічного роману «Подорож» Іди Фінк, збірки «Аушвіц і після» Шарлотти Дельбо та творів «Шаль» і «Роза» Синтії Озік.

Другий розділ дисертаційного дослідження фокусується на аналізі впливу травми на (авто)біографічність і самоідентичність письменниць. Було досліджено збірку «Усі історії» та автобіографічний роман «Подорож» Іди Фінк – письменниці зі Збаражу Тернопільської області. Письменниця була асимільованою в польську культуру єврейкою, пережила кризу ідентичності та після завершення Другої світової війни змогла віднайти власну ідентичність в Ізраїлі. Вона використовує прийом автофікціональності, наділяючи своїх героїв елементами власної біографії, з метою уникнути болісних спогадів. Друга письменниця – Шарлотта Дельбо, яка була французенкою та підтримувала комуністичні й націоналістичні ідеї. У збірці «Аушвіц і після» авторка демонструє, що зріла і сформована ідентичність непохитна навіть після переживання сильної травми. Шарлотта Дельбо змогла зберегти свої ідентичність, саме тому її збірка є цілком автобіографічною. Третя письменниця – Синтія Озік, американка єврейського походження, не переживала Голокост фізично, проте

турбувалась за долю євреїв у Європі, відчуваючи з ними національний зв'язок. Саме тому її твори про Голокост не є автобіографічними, проте, можливо, містять свідчення інших уцілілих.

У третьому розділі роботи було розглянуто вплив травми Голокосту на категорію темпоральності у творчості письменниць. Іда Фінк вводить два «відтинки» часу, які вимірюються словами, тобто для неї час фрагментований залежно від подій – ув'язнення у гетто, депортації та знищення євреїв. Проаналізувавши її збірку «Усі історії», ми виділили третій «відтинок», а саме час після війни, коли людина має навчитись долати травму. Шарлотта Дельбо також демонструє фрагментацію часу, проте в неї час більш хаотичний і містить чимало прогалин. Синтія Озік, навпаки, описує дуже обмежений фрагмент часу та зображує героїню, яка живе у минулому й не сприймає теперішнє.

У висновках дисертаційного дослідження було доведено, що проаналізовані твори можна класифікувати за Сідрою Езрагі таким чином: «Подорож» Іди Фінк належить до літератури виживання, «Аушвіц і після» Шарлотти Дельбо – до концентраційного реалізму, а «Шаль» і «Роза» Синтії Озік – до міфу про Голокост. Окрім того, було встановлено, що на травму Голокосту вплинули такі чинники, як попередній досвід, ідентичність і культурне оточення. Однак, хоча ці три письменниці мали різний досвід, у їхній творчості простежуються схожі риси: фрагментарність часу та насиченість поетикальних елементів.

Ключові слова: Голокост, література про Голокост, темпоральність, ідентичність, автобіографізм, війна, жіноче письмо, травма, пам'ять, жанрова система, поетика, реалізм, міф.

ANNOTATION

Mikhieieva A. Trauma, autobiography, and temporality in women's Holocaust literature of the first generation of survivors (based on the works of Ida Fink, Charlotte Delbo, and Cynthia Ozick). – Qualified research work (manuscript).

Dissertation to obtain the scientific degree of Doctor of Philosophy in the field 03 "Humanities", specialty 035 "Philology". – National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, 2024.

Holocaust literature was shaped by the trauma that Europe suffered during World War II (1939–1945), but it cannot be clearly classified, canonized, or put in a time frame. The Holocaust, as a systematic genocide mostly associated with the discrimination, oppression, and extermination of the Jews, actually influenced the perception of the war for generations across the planet. Many survivors had a desire to share their memories after the war, but due to the trauma they experienced, the question of the form and means of articulating memories arose. Therefore, literature about the Holocaust does not have a canon and is a synthesis of genres and forms. The content of the works is also heterogeneous – biographical elements are intertwined with false memories, deliberate fiction, and subjective vision. Nevertheless, Holocaust literature became an important link in the formation of, in particular, Israeli modern literature and earned a respectable position in world literature and cinema.

Mostly, Holocaust literature is associated with male writers, but women writers of the first generation of survivors bring a completely different style of writing to Holocaust literature. Women's writing about the Holocaust is more intimate and emotional and demonstrates a woman's perspective of the world and war. In our research, using the works of the Jewish writers Ida Fink and Cynthia Ozick and the French writer Charlotte Delbo, we explore how the trauma of the Holocaust affected the female writing of the first generation of Holocaust survivors. With the help of such aspects as autobiography, identity, and temporality, we try to understand how these aspects of trauma were transmitted through the literary work.

The topic of the dissertation is especially relevant in the modern context because, eighty years after the establishment of peace in Europe, the world is once again on the verge of a global war. Also, the events of the Russian-Ukrainian war have and will have a similar impact on an entire generation that witnessed occupation, discrimination, intolerance, and destruction. The results of our work will serve for future literary research in the field of Trauma Studies, the doctrine of genocide and war, and will be able to help understand how the experienced war trauma affects the formation of new literature.

The purpose. To establish how the trauma of the Holocaust affected women's Holocaust literature of the first generation of survivors through the prism of the categories of autobiography, identity, and temporality.

Subject and object of the research. The object of the research is women's Holocaust literature of the first generation of survivors (based on the material of the collection "All Stories" and the novel "The Journey" by Ida Fink, the collection "Auschwitz and After" by Charlotte Delbo, and the stories "The Shawl" and "Rosa" by Cynthia Ozick). The subject of the study is the reflection of the trauma of the Holocaust through the prism of (auto)biography and identity and the category of temporality in the works of women writers of the first generation of survivors.

Methods. Cultural-historical – study of the history of the Holocaust and the place of literature about the Holocaust in the historical and literary context, hermeneutic – interpretation of works, images, and motives, comparative – comparison of the experiences and works of three women writers, formalist – analysis of the construction of texts according to formal logic, biographical – study of the personal experiences of women writers and their depiction in works, psychoanalysis – reading the text through the prism of trauma studies.

Scientific novelty. The scientific novelty of the work is that, for the first time in the Ukrainian and world literary discourse, a comparative analysis of the reflection of trauma in women's Holocaust literature of the first generation of survivors is conducted from the point of view of autobiography, identity, and time perception. Also, for the first time, there will be an attempt to attribute women's literature about the Holocaust to

the genre system (concentration realism, survival literature, and the myth of the Holocaust), and it will be proven how previous experience and the Holocaust itself influenced the formation of women writers' literature. Additionally, the effect of identity on the experience of Holocaust trauma is examined.

Theoretical significance. The research provides an opportunity to expand the analysis of Holocaust literature in terms of the temporal and autobiographical aspects based on the fiction about the Holocaust by different generations of authors. It can also become a scientific basis for the study of trauma in literature in the context of modern military conflicts.

Scientific and practical significance. The materials and results of this research can be used in university special courses and seminars on the history and theory of literature devoted to the literature of the 20th century: History of Literatures in English, Literary Theories and Methodologies, History of Foreign Literature, Psychoanalysis and Literature, etc. The results of the research will be relevant for the further study of the trauma of war and genocide, especially in the context of the Russian-Ukrainian war, and, from a historical perspective, for studies of women's trauma caused by the Holocaust. They will become valuable material for the relevant sections of historical, psychological, and literary textbooks and manuals.

The first chapter of the dissertation research contains a theoretical overview of Holocaust literature as a whole and focuses on the attempts of literary critics to define and classify literature about the Holocaust in the absence of a clear canon. In the literary discourse, fiction about the Holocaust raises the question of ethics, as Berel Lang believes that writing about such events is the moral responsibility of every author. Nevertheless, fiction about the Holocaust was actively published, especially after the 1970s, when there was a collective latent period of coming to terms with the trauma experienced. Fictional texts about the Holocaust written by survivors, who did not produce as much volume as non-fiction, led literary critics such as David Ruse and Sidra Ezrahi to develop a genre system. Sidra Ezrahi continued David Ruse's ideas about the literature of the "concentration universe" and separated such genres as concentration realism, survival literature, and the myth of the Holocaust. In our study,

we will try to categorize the works of Ida Fink, Charlotte Delbo, and Cynthia Ozick according to Sidra Ezrahi's scheme.

Further analysis includes an overview of the theoretic discourse of Holocaust trauma and its reflection in Holocaust literature. Based on the ideas of Sigmund Freud, Cathy Caruth, and Shoshana Felman, the analysis of Holocaust literature focuses on such aspects as prior experience, mnemonics, latency, ways of articulating trauma, and exploring literature as a means of healing from trauma. Trauma is reflected not only on the physiological state of a person but also on the psychological level, and it is this level that emerges in the literary text. Trauma affects a person's self-identification and orientation in space and time.

Further analysis of the theoretical discourse in the first chapter of the dissertation indicates the peculiarity of experiencing trauma depending on identity, which then results in the (auto)biographical nature of the writing, i.e., the extent to which a person identifies themselves with the experienced events. Jewish identity has its own characteristics, primarily due to two millennia of existence without its own statehood but having a strong religious basis. Nevertheless, the assimilation of many Jews in Europe on the eve of World War II had a considerable impact on the experience of the Holocaust. Those who were more assimilated felt stronger injustice and disorientation, while those who had a clear self-identity managed not to lose it even after the trauma experienced (for example, Charlotte Delbo).

The trauma of the Holocaust also had a significant impact on the perception of time. Henri Bergson was one of the first to argue that time is subjective and non-linear and depends on many factors. It is literature about the Holocaust that reflects how certain traumatic external and internal factors can distort the sense of time. The category of temporality in the literature about the Holocaust is mostly expressed in its fragmentation. Aleida Assman suggested the loss of the past in oneself under the influence of trauma, and Edmund Husserl's proposition of a "single temporal stream" also proves that trauma can fragment the perception of time, but it is still inseparable.

The first chapter concludes with considering the peculiarities of women's writing about the Holocaust of the first generation of survivors, and it was established that

"generation" in this context does not refer to merely living or being born during this time period, as it is commonly believed, but having experienced the Holocaust firsthand at a conscious age. In addition, it was discussed why there are fewer female writers than male writers and what makes their creative output unique and invaluable in the formation of literature about the Holocaust, by referencing Sara Horowitz's theoretical foundations of women's literature about the Holocaust. This research is based on the materials of the collection "All Stories" and the autobiographical novel "The Journey" by Ida Fink, the collection "Auschwitz and After" by Charlotte Delbo, and the works "The Shawl" and "Rosa" by Cynthia Ozick.

The second chapter of the dissertation focuses on the analysis of the impact of trauma on the (auto)biography and self-identity of women writers. The study is based on the collection "All Stories" and the autobiographical novel "The Journey" by Ida Fink, a writer from Zbarazh, Ternopil Region, who was assimilated into Polish Jewish culture but experienced an identity crisis and was able to acquire a new identity after the war in Israel. She uses the technique of "auto-fiction", endowing her characters with elements of her own biography, in order to avoid painful memories. The second writer is Charlotte Delbo, who was French and supported communist and nationalist ideas. In her collection "Auschwitz and After", she demonstrates that a mature and formed identity is unshakable even after experiencing severe trauma. Charlotte Delbo was able to preserve and reflect on her own ordeals in her work, which is why her collection is completely autobiographical. The third writer, Cynthia Ozick, an American of Jewish origin, did not experience the Holocaust physically, but she was concerned about the fate of the Jews in Europe, feeling a national connection with them. That is why her writings about the Holocaust are not autobiographical but may contain the testimonies of other survivors.

In the third practical section, the impact of the trauma of the Holocaust on the category of temporality was considered. Ida Fink introduces two "scrapes" of time, which are measured by words; that is, for her, time is fragmented depending on the events: imprisonment in the ghetto, deportations, and the extermination of the Jews. After analyzing her collection "All Stories", we highlighted the third "scrape", namely

the time after the war, when a person must learn to cope with trauma. Charlotte Delbo also exhibits time fragmentation, but her time is more chaotic and contains many gaps. Cynthia Ozick, on the contrary, describes a very limited fragment of time and shows a heroine who lives in the past and does not perceive the present.

The dissertation's conclusions revealed that the works of female writers can be classified according to Sidra Ezrahi, namely, Ida Fink's "The Journey" refers to the literature of survival, Charlotte Delbo's "Auschwitz and After" refers to concentration realism, and Cynthia Ozick's "The Shawl" and "Rosa" refer to the myth of the Holocaust. In addition, factors such as prior experience, identity, and cultural environment have been found to influence Holocaust trauma. Nevertheless, despite the fact that all three writers had different experiences, similar elements such as the fragmentation of time and the saturation of poetic elements can be traced in their work.

Key words: Holocaust, Holocaust literature, temporality, identity, autobiography, war, women's writing, trauma, memory, genre system, poetics, realism, myth.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Міхеєва А.В. (2021). Місце «Автобіографічних нотаток» Іди Фінк у літературі про Голокост. *Історичні мідраші північного Причорномор'я, Типографія Шамрай*, 519–528.
2. Міхеєва А.В. (2022). Травма Голокосту, часосприйняття і поетика темпоральності у збірці «Автобіографічні нотатки» і романі «Подорож» Іди Фінк. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*, (3), 100–107.
3. Mikhieieva A. (2023). Searching for new identity as a chance for salvation in Ida Fink's novel *The Journey*. *Border-Crossing through Interdisciplinary and Media Studies*, (12), 275–290.
4. Mikhieieva A. (2024). The Holocaust Trauma and Autobiographism in Ida Fink's and Charlotte Delbo's Stories. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, (10), 121–131.
5. Міхеєва А.В. (2026). Єврейська ідентичність у США та осмислення травми Голокосту у творах Синтії Озік «Шаль» і «Роза». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, (33), 61-69.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Міхеєва. А., Бобров В. та інші (2022). *Як говорити про Голокост після 24 лютого 2022 року. Методичні рекомендації*. УЦВІГ, 66 с.
2. Mikhieieva. The voices of memory project: investigating the perception of time with video testimonies about the Russian-Ukrainian war in Mykolaiv region. Conference «The Media: The Fourth Estate? Identity, Memory and Heritage», Pau, France, 7–9.12.2022.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТРАВМИ ГОЛОКОСТУ, АВТОБІОГРАФІЧНОСТІ ТА КАТЕГОРІЇ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ	23
1.1. Вчення про травму та специфіка її розкриття в літературі про Голокост.....	23
1.2. Література про Голокост, автобіографічність і єврейська ідентичність	38
1.3. Голокост і категорія темпоральності.....	47
1.4. Пам'ять про Голокост у жіночій літературі: міжпоколінневий підхід.....	55
1.5. Місце творів Іди Фінк, Шарлотти Дельбо і Синтії Озік у літературі про Голокост.....	62
РОЗДІЛ 2. АВТОБІОГРАФІЗМ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ІДИ ФІНК, ШАРЛОТТИ ДЕЛЬБО ТА СИНТІЇ ОЗІК	75
2.1. Автофікціональність та пошуки нової ідентичності у творчості Іди Фінк.....	75
2.2. Автобіографізм і травма у творчості Шарлотти Дельбо	88
2.3. Фікціональні образи уцілілих у творах Синтії Озік	102
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ТА ТРАВМА ГОЛОКОСТУ	122
3.1. Травма Голокосту та «відтинки» часу у творах Іди Фінк	122
3.2. Фрагментація часосприйняття під впливом травми Голокосту в трилогії Шарлотти Дельбо	141
3.3. Особливості часосприйняття у творах Синтії Озік	157
ВИСНОВКИ	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	176

ВСТУП

Поняття «Голокост» – це термін, що позначає масовий і систематичний геноцид, який проводили нацисти в роки Другої світової війни, та здебільшого стосується євреїв, адже ціла етнічна та релігійна група була на порозі знищення. Звичайно, ця трагедія стосувалася й інших соціальних та етнічних груп населення, але Голокост вплинув переважно на колективну травму саме євреїв і посприяв зміцненню їхньої ідентичності й бажання заснувати власну державу. До подій Другої світової війни євреї були розсіяні по всьому світу та продовжували зберігати власні релігійні й культурні традиції, хоч і асимілювались у місцевих громадах. Той факт, що в євреїв не було міцно сформованої ідентичності та націоналізму, безперечно, вплинув на те, що травма Голокосту стала для них особливо гострою, і досі нащадки жертв і уцілілих вшановують саме цей геноцид з-поміж інших геноцидів євреїв у світовій історії.

Травму Голокосту досліджують у рамках теорій травми, що підлягають загальним концепціям вчення про травму, обґрунтованим іще Зигмундом Фройдом і розвиненим у подальшому такими дослідниками, як Кеті Карут, Шошана Фелман, Алейда Ассман тощо. Як і будь-яка травма, вона впливає на багато чинників у формуванні особистості людини, а також на її фізіологічний рівень. У довгостроковій перспективі травма часто викликає посттравматичний синдром (ПТСР), який заважає людині функціонувати в соціумі. Тим не менш, травма може довго не проявлятися (період латентності), або може відбуватися амнезія, коли наша психіка стирає певні болючі спогади. Саме тому, аби простежити прояви травми навіть під час періоду латентності, слід звернутись до творчості травмованої людини, оскільки через неї вона може артикулювати болісні переживання та свідчити про шкоду, яку спричинила травматична подія на психіку. Крім того, мистецтво, зокрема література, є способом зцілення від травми, адже коли людина проговорює болючі події й усвідомлює їх, вона може полегшити свій стан.

Література про Голокост стала зрозумілою реакцією на масовий геноцид. Незважаючи на етичне питання, уцілілі та жертви бажали висловити свої переживання через мистецтво слова, хоча часто слів для опису таких жахливих подій не вистачало. Література про Голокост досі не має канону та формальних критеріїв класифікації, тому стилі, жанри та форми письма можуть відрізнитись, починаючи від документальної літератури й завершуючи графічними романами. Однією зі спроб систематизувати літературу про Голокост стала жанрова класифікація Сідри Езрагі, у якій вона відокремлює концентраційний реалізм, літературу виживання та міф про Голокост. Звичайно, неможливо виокремити та розподілити всі написані твори відповідно до цієї класифікації, але чимало творів відповідають запропонованому підходу.

Найбільш відомими стали твори таких письменників, як Елі Візель, Прімо Леві, Агарон Аппельфельд, Арт Шпігельман тощо. Твори письменниць-жінок першого покоління уцілілих не набули великого поширення. При цьому саме жінки-письменниці першого покоління уцілілих вносять інакший стиль письма в літературу про Голокост, адже жіноче письмо більш інтимне, емоційне й демонструє жіноче бачення світу та війни. У нашому дисертаційному дослідженні проаналізовано тексти трьох письменниць першого покоління уцілілих – Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік, які мали абсолютно різний досвід переживання Голокосту, тому їхні художні твори мають не тільки різну структуру, але й елементи травми, які можна прослідкувати крізь призму (авто)біографічності (тобто, ідентичності) та темпоральності.

Категорія (авто)біографічності, або письма «про себе», як її називає Юлія Павленко (Павленко, 2018), передусім визначається тим, як саме автор говорить про себе або інкодує елементи своєї біографії через автофікціональних героїв. Оскільки неможливо писати про Голокост без використання біографічних та історичних елементів, письменники першого покоління по-різному висловлюють власні біографічні досвіди в текстах. (Авто)біографізм безпосередньо залежить від самоідентичності, адже те, яким чином людина усвідомлює себе у світі, відображається в тому, як Голокост впливає на це усвідомлення.

Не менш важливою є категорія темпоральності, яка передається через поетикальні елементи, такі як граматичний час, слова на позначення часу тощо. Сприйняття часу, як стверджував Анрі Бергсон, є індивідуальним і суб'єктивним, тому часосприйняття може вказувати на ступінь травмованості людини. У літературі це може відобразитись через нелінійність і фрагментарність нарації. Крім того, можуть задіюватись прийоми «амнезії», тобто навмисного чи підсвідомого забування певних моментів, але психіка здатна компенсувати ці прогалини за допомогою фантазії. Таким чином, у текстах можна дослідити, яким чином Голокост впливає як на фікціональний час творів, так і на індивідуальне часосприйняття письменника.

У цій дисертаційній роботі матеріалами дослідження стали твори письменниць першого покоління уцілілих від Голокосту – вони всі різного віку, але стали учасниками або свідками Голокосту в Європі. Ми досліджуємо збірку «Усі історії» та автобіографічний роман «Подорож» єврейсько-польської письменниці Іди Фінк (1921–2011), збірку «Аушвіц і після» французької письменниці Шарлотти Дельбо (1913–1985) та твори «Шаль» і «Роза» американсько-єврейської письменниці Синтії Озік (1928). Залежно від особистого досвіду й ідентичності до війни, у творах цих авторок відображається, яким чином вони пережили та переосмислили Голокост. Порівняльний аналіз творчості трьох письменниць дає змогу встановити не тільки жанрові особливості творів, але й допомагає зробити певні висновки щодо впливу й відображення травми Голокосту в жіночій художній літературі крізь призму (авто)біографічності й темпоральності. Висновки дослідження є особливо **актуальними** у світлі сучасних подій – російсько-української війни, конфлікту на Близькому Сході, зростання популярності праворадикальних та антисемітських настроїв у світі. Наше дослідження пропонує новий підхід до вивчення художніх наративів у контексті травми, спричиненої воєнними діями або соціально-політичними кризами.

Метою дослідження є встановити, яким чином травма Голокосту вплинула на жіночу літературу про Голокост першого покоління уцілілих крізь призму категорій (авто)біографічності (ідентичності) та темпоральності.

Враховуючи мету дослідження, було поставлено такі **завдання**:

- визначити поняття літератури про Голокост, її специфіку, методологічні засади та жанрове розмаїття;
- проаналізувати зв'язок досліджень про травму Голокосту та її відображення у літературі про Голокост;
- виділити основні засади поняття (авто)біографічності та формування єврейської ідентичності в умовах Голокосту та її відображення в літературі;
- вивчити концепцію темпоральності та її зв'язок із травмою, виділити основні засади часосприйняття, у тому числі в травматичних умовах;
- схарактеризувати основні положення теорії поколінь та особливості першого покоління уцілілих жінок після Голокосту;
- провести аналіз (авто)біографічності та формування ідентичності на прикладі текстів Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік;
- порівняти відображення категорії темпоральності та її модифікацій у літературі після пережитої травми на прикладі текстів Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік;
- обґрунтувати специфіку відображення травми Голокосту на текстуальному рівні крізь призму (авто)біографічності та темпоральності в літературі про Голокост першого покоління уцілілих жінок.

Об'єкт дослідження – жіноча література про Голокост першого покоління уцілілих (на матеріалі збірки «Усі історії» та роману «Подорож» Іди Фінк, збірки «Аушвіц і після» Шарлотти Дельбо та оповідань «Шаль» і «Роза» Синтії Озік).

Предмет дослідження – відображення травми Голокосту крізь призму (авто)біографізму (ідентичності) та категорії темпоральності у творах жінок-письменниць першого покоління уцілілих.

Методи – культурно-історичний – вивчення історії Голокосту та місце літератури про Голокост у історичному та літературознавчому контексті,

герменевтичний – інтерпретація й тлумачення творів, образів і мотивів, компаративний – порівняння досвіду та творчості трьох письменниць, формалістський – аналіз побудови текстів за формальною логікою, біографічний – вивчення особистого досвіду письменниць і відображення його у творах, психоаналіз – читання тексту крізь призму студій травми.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали студії травми К. Карут, Ш. Фелман, Е. Левінас та Д. Лауб, роботи С. Езрагі, Дж. Янг та С. Фрідлендер, присвячені вивченню літератури про Голокост, вчення про (авто)біографізм та письмо «про себе» Ю. Павленко, дослідження єврейської ідентичності З. Баумана, теорія темпоральності в літературі про Голокост І. Когена, З. Завірського та Ф. Зімбардо, вчення про пам'ять А. Ассман та Г. Яоз, теорія поколінь Н. Гоува та В. Штрауса та дослідження жіночої літератури про Голокост С. Горовіц.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському та зарубіжному літературознавчому дискурсі проводиться компаративний аналіз відображення травми в жіночій літературі про Голокост першого покоління уцілілих із погляду (авто)біографічності, ідентичності та часосприйняття. Також уперше здійснюється спроба віднести жіночу літературу про Голокост до жанрової системи (концентраційний реалізм, література виживання та міф про Голокост) і досліджується, яким чином попередній досвід і досвід, пережитий під час Голокосту, вплинув на формування художнього стилю письменниць, твори яких досліджуються.

Теоретичне та практичне значення полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані в університетських спецкурсах і семінарах з історії літератури ХХ століття та теорії літератури: «Історія літератури країн, мова яких вивчається», «Літературознавчі теорії та методології», «Історія зарубіжної літератури», «Психоаналіз і література» тощо. Результати дослідження будуть актуальні для подальшого вивчення травми війни та геноциду, особливо в контексті російсько-української війни та для досліджень травми Голокосту в жінок у історичній перспективі. Матеріали роботи можна використовувати для

написання курсових, дипломних, магістерських робіт, а також вони стануть цінним матеріалом для відповідних розділів історичних, психологічних і літературознавчих підручників та посібників.

Апробація результатів дисертації була здійснена на українських та міжнародних наукових конференціях: всеукраїнський освітній семінар-школа «Історія Голокосту в Україні: вивчення, викладання, пам'ять. До 80-х роковин трагедії Бабиного Яру», тема доповіді: «Літературна творчість Іди Фінк» (липень 2021 р.); міжнародна конференція «Congress of the Memita Network Border-Crossing through Interdisciplinary and Media Studies», проведена в гібридному форматі в університеті Палермо, Італія, тема доповіді: «Searching for new Identity as a chance for Salvation in Ida Fink's Novel The Journey» (10–12 листопада 2021 р.); семінар від Українського центру вивчення історії Голокосту «Вчимося з минулого – діємо заради майбутнього. Навчання про історію Голокосту і права людини», доповідь про специфіку викладання літератури про Голокост (Київ, жовтень-листопад 2021 року); конференція «Chance for Science» від університету Лейпцигу, тема доповіді: «The Holocaust Trauma and Autobiographism in Ida Fink's and Charlotte Delbo's Stories» (9 вересня 2022 р.); конференція «The Media: The Fourth Estate? Identity, Memory and Heritage» у гібридному форматі, яка відбулась у Пау (Франція), тема доповіді: «The Voices of Memory: The Experience of Collecting Video Testimonies about the Russian-Ukrainian War in Mykolaiv Region» (7–9 грудня 2022 р.); проєкт «The Voices of Memory», від фонду J. Skubiszewski, в рамках якого було досліджено проблему часосприйняття та травми війни в Україні (липень-грудень 2022 р.); проєкт «Studybridge Ukraine-Saar Project DAAD», в рамках якого було розроблено курси з літератури, зокрема літератури про Голокост і про травму (серпень-грудень 2023 р.); проєкт «COIL project with Salem University», за результатами якого спільно зі студентами ЧНУ імені Петра Могили та УКУ було проведено заняття з творчості Джонатана Сафрана Фоєра у контексті проблеми пам'яті про Голокост (квітень 2023 р.); проєкт Summer School «Documenting wartime Experience», де виступила з доповіддю про збирання відео-свідчень про пережиту травму (м. Саарбрюкен, Німеччина, квітень 2023 р.);

викладання теми «Jewish migration literature. Cynthia Ozick and Jonathan Safran Foer» у рамках навчальної дисципліни «Історія літератури країн, мова яких вивчається» студентам 4 курсу ЧНУ імені Петра Могили.

Публікації за темою дисертації: опубліковано методичний посібник і 5 статей, із яких: 1 стаття – у науковому виданні, що включене до наукометричної бази Web of Science, 2 – у зарубіжних наукових виданнях та 2 – у фахових наукових виданнях, включених до переліку МОН України (категорія Б).

Структура роботи обумовлена її метою і завданнями. Дослідження містить вступ, 3 розділи, висновки, список використаних джерел (188 позицій) та додатки. Загальний обсяг роботи – 194 сторінок, 146 сторінок із яких складає основний текст.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТРАВМИ ГОЛОКОСТУ, АВТОБІОГРАФІЧНОСТІ ТА КАТЕГОРІЇ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ

1.1. Вчення про травму та специфіка її розкриття в літературі про Голокост

Альберт Фрідлендер написав, що «вихор не можна вивчати; його треба пережити» (Friedlander, 1989). Він вважав, що ми не можемо знати достеменно, що трапилось під час Голокосту – «вихор деструкції гітлерівської Німеччини» (Friedlander, 1989). Згідно з «Енциклопедією сучасної України», Голокостом прийнято називати геноцид єврейського народу нацистською Німеччиною в часи Другої світової війни (Голобуцький, 2006), який виник із расових упереджень і псевдонаукових теорій євгеніки. Насправді від дій нацистів страждали не тільки євреї, а й інші національні меншини, люди різних політичних поглядів, психічно хворі тощо. Тому слід також окреслити поняття геноциду в цілому. Вперше це поняття ввів Рафаель Лемкін, а пізніше ООН ратифікувало конвенцію про визначення геноциду – це будь-які з поданих нижче дій, вчинені з наміром знищити, повністю або частково, національну, етнічну, расову чи релігійну групу як таку:

- а) вбивство членів групи;
- б) спричинення серйозних тілесних чи психічних ушкоджень членам групи;
- в) навмисне створення для групи умов життя, які мають на меті призвести до фізичного знищення її цілком або її частини;
- г) насадження заходів із метою запобігання народжуваності в групі;
- г) насильне переміщення дітей групи в іншу групу.

Питання розрізнення геноциду в цілому й Голокосту є важливим, адже жертвами нацистів стали й представники інших народів і національностей, які також відобразили свій досвід у художній літературі, проте тематика цих творів відрізняється від того, що писали євреї, які пережили Голокост.

Голокост не слід розглядати тільки як сам акт нищення людей, його потрібно вивчати ще з витоків, від посилення антисемітизму в Європі, сегрегації

та депортації євреїв. Саме тому, досліджуючи Голокост, слід звертати увагу на передумови, які призвели до найвищого прояву нетерпимості – геноциду. Голокост, який ще називають Катастрофою, став травматичним досвідом не тільки для євреїв, але й для свідків цих подій, зруйнувавши цілі єврейські поселення та родини і вплинувши на єврейську культуру, самобутність і колективну пам'ять. Вивчення Голокосту стало першочерговим питанням для істориків, соціологів, психологів і філологів із багатьох країн, оскільки ці події слід вивчати комплексно, на міждисциплінарному рівні.

Голокост відрізняється серед інших геноцидів ХХ століття (геноцид українців 1932–1933 рр., геноцид у Руанді 1994 р., геноцид у Камбоджі 1975–1979 рр. тощо). Різниця полягає в тому, що Голокост своєю масовістю вкарбувався в колективну пам'ять, з'явилися сталі вирази в мовленні, пам'ятники, кінострічки й цілий пласт колективної пам'яті всіх євреїв світу. Велика кількість письмових свідоцтв також сприяли поширенню інформації та пам'яті про Голокост. Альберт Фрідлендер писав, що література про жахіття Голокосту має викликати гнів – тільки якщо читач гнівається, значить, йому не байдуже (Friedlander, 1989). Також, звертаючись до вивчення Голокосту з літературознавчого погляду, неможливо не згадати вислів філософа Теодора Адорно, що «писати поезію після Аушвіцу – це варварство» (Adorno, 1983). У цитованій роботі «Критика культури і суспільство» мислитель має на увазі, що поезія або література, як утілення естетичного, не можуть співіснувати з жахіттями Аушвіцу. Серед проблем, які підіймає Т. Адорно, є проблема поетизації абсурду, тобто яким чином та якою мовою ті, хто вижили, мають описувати досвід Голокосту, адже вибір художньої форми та мовних конструкцій ускладнюється тим, що раніше схожого досвіду не було ані на історичному, ані на індивідуальному рівні. Відомий вислів Т. Адорно був переосмислений за останні вісімдесят років. Ендрю Гросс вважає, що цей вислів про Аушвіц було вирвано з контексту, а насправді філософ не мав на увазі, що мистецтво не буде можливим узагалі (Gross, 2010), адже про Голокост почали писати ще під час цих подій, серед літературних форм була поезія, щоденники, мемуари, оповідання, нариси

тощо. Насправді Т. Адорно протиставляв західну культуру варварству Голокосту і вважав, що Аушвіц не виключає появу художньої форми, але вимагає радикально іншого підходу до мистецтва й літератури.

Дженніфер Тейлор зауважує, що в літературі про Голокост є проблема кореляції слів до подій, адже слова не можуть передати справжній жах. Крім того, авторка наводить термін Альвіна Розенфельда про «подвійну смерть», тобто смерть гуманізму й віри в людство та смерть літератури, адже в написаних словах немає достатньої сили, аби передати цю подію. Вона зазначає, що довіра до письменника зумовлена тим, чи він був у Голокості чи ні, – якщо мова йде про уцілілого, то етичне питання неактуальне. Дослідниця також апелює до положення Джонатана Кулера про роль семіотики в розумінні тексту та подій у ньому. На його думку, читач має розуміти різницю між історією (нелінгвістичні події) та дискурсом (система знаків, яка має логіку та естетичну цінність). Тобто, чи цей твір про Голокост дійсно має важливі історичні відомості, чи це більше художній текст. Проте цілком логічно, що під час читання літератури про Голокост читач не буде вдаватись у такі роздуми, адже в нього інша мета сприйняття твору.

Над етичним питанням письма про Голокост міркував і дослідник Берел Ланг, який зібрав есеї багатьох відомих науковців, уцілілих під час Голокосту, для яких пережитий досвід був особливо інтимним. Саме тому Б. Ланг вважає, що формування літератури про Голокост генералізує події, чітко дає читачеві уявлення, хто жертва, а хто її кат, хоча насправді все було неоднозначно (Lang, 1988). Також учений стверджує, що художній стиль письма може відволікти читача від самого Голокосту, створивши фікціональну «обгортку» (Lang, 1988). Саме тому Б. Ланг доводить, що писати про Голокост є моральним вибором автора, який готовий нести відповідальність за те, як він подає свій досвід. Це твердження може здивувати сучасну людину, проте для свідків і уцілілих такі питання були дуже важливими, адже дослідники Голокосту й письменники міркували над тим, як збережеться пам'ять про Катастрофу європейського єврейства ХХ століття.

На противагу Берелу Лангу, сучасна дослідниця Анна Річардсон у статті «The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation» порушує питання артикуляції Голокосту в літературі. Вона також заперечує гіпотезу Т. Адорно щодо «невимовності» травми Голокосту, і доводить це тим, що якби цю травму неможливо було артикулювати, то не існувало би стільки літератури свідків Голокосту (Richardson, 2005). Томас Трезісе називає художню вербалізацію Голокосту «табу», адже для нього важливий спосіб репрезентації травми Голокосту в літературі. Він вважає, що неправильне зображення травми може порушити морально-етичні питання (Trezise, 2002). А. Річардсон коментує це твердження Т. Трезісе, вважаючи, що «література і мистецтво ніколи не зможуть адекватно передати досвід Голокосту» (Richardson, 2005). Таким чином, дослідники розділяються на тих, хто сприймає будь-яке свідчення про Голокост (Берел Ланг), і тих, хто вважає, що художнє розкриття Голокосту порушує етичні норми (Анна Річардсон). Окрім етичного питання, постає проблема обмеженості мови, адже письменники стикаються з труднощами, якими словами можна передати жахіття Голокосту, щоб вони змогли відтворити весь спектр емоцій уцілілих читачеві. Саме тому автори використовують різноманітні метафори та інші стилістичні засоби, апелюючи до почуттів читача, щоб хоча б наблизити аудиторію до реальних переживань жаху і страху. Так, наприклад, Шарлотта Дельбо використовує моторошні фізіологічні описи, Елі Візель вводить полеміку про Бога й використовує біблійні мотиви, Агарон Аппельфельд вдається до реалістичних порівнянь тощо. Але, незважаючи на психологічну складність, література про Голокост користується популярністю й письменники різних поколінь уцілілих продовжують рефлексувати про найбільший геноцид ХХ століття.

У світі найбільшими центрами вивчення Голокосту на різних рівнях залишаються музей «Яд Вашем» в Ізраїлі, Музей вивчення Голокосту у Вашингтоні, Інститут Ольги Ленгел, Музей Анни Франк в Амстердамі тощо. В Україні, як зауважує науковець Анатолій Подольський у статті «Пам'ять про Голокост в Україні: загальний контекст та сучасний стан», культура пам'яті

недостатньо розвинена через радянське минуле, коли події Голокосту не визнавались як масовий геноцид. На думку вченого, навіть після здобуття незалежності в 1991 році в Україні довгий час Голокост сприймався як суто єврейський день пам'яті (Подольський, 2012). Однак в останні роки Голокосту надають більше уваги у школі, і все більше науковців цікавляться цим питанням, адже після подій 2014 року посилюється рівень української самосвідомості й осмислення того, що відбувалось на території країни в роки Другої світової війни. Українським осередком вивчення й меморіалізації Голокосту є Центр вивчення історії Голокосту в місті Києві. Крім того, різними аспектами цієї теми займаються чимало науковців, серед яких Анатолій Подольський, який досліджує історичний аспект Голокосту в Україні, Марта Гавришко, яка займається питанням долі жінок під час Голокосту в Україні, Михайло Тяглий, який вивчає історію ромів під час Голокосту на території нашої держави.

Незважаючи на хибно інтерпретоване пророкування Т. Адорно, література після Голокосту почала активно розвиватись, попри труднощі переосмислення. «Одразу почали писати щоденники, мемуари, хроніки, але поезію та художню літературу почали писати набагато пізніше», – зауважила Сара Горовіц у статті, присвяченій жіночому письму після Голокосту (Horowitz, 2000). Уцілілий в'язень Александр Донат у роботі «Єврейське протистояння» (Jewish Resistance, 1963) зазначив: «Немає правди, є тільки інтерпретація» (Donat, 1963), маючи на увазі, що залежно від того, хто і як буде писати історію концентраційних таборів, так світ і запам'ятає Голокост: «Якщо вони (нацисти – А. М.) напишуть історію війни, наше винищення буде презентовано як найбільший тріумф у світовій історії. Якщо ми (євреї – А. М.) напишемо історію, ми доведемо недовірливому світові, на що ми спроможні» (Donat, 1963). Таким чином, Александр Донат переконує, що про Голокост необхідно писати, аби існувало декілька точок зору. В той самий час інший в'язень Бруно Бетелхаїм у «Інформованому серці» (The Informed Heart, 1960), навпаки, стверджує, що євреї самі винні у своїй бездіяльності щодо спротиву нацистським расовим законам, тому всі писемні свідчення є тільки доказом покірності й невігластва. Він критикує родину Анни Франк, яка писала

щоденник ще під час самої війни, за те, що вони не зробили нічого, аби дійсно вціліти, що й продемонстровано у щоденнику.

Хоча свідки та жертви документували свої спогади на папері ще під час самої війни, публікації почали з'являтися уже після воєнних дій, особливо активно в Ізраїлі. Варто згадати імена Прімо Леві, Агарона Аппельфельда, Дана Пагіса, Елі Візеля та інших, які були першопрохідцями в невідомому художньому жанрі літератури про Голокост. Саме тому твори цих письменників стали класичними, адже вони перші змогли виробити канон письма про пережиті жахіття. Як зазначає літературознавиця Сідра Езрагі, література після Голокосту виникла на тлі «сильного бажання поділитись досвідом, що було сильнішим від бажання слідувати літературній традиції своєї країни та епохи» (Ezrahi, 1982). З часом література про Голокост стала транснаціональним явищем, яке вирізняється сформованою тематикою, жанрами та стилями. Особливістю є те, що ця література об'єднана змістом, але не формою. Твори про Голокост можуть бути написані різними мовами й у різних жанрах. Але їхніх авторів об'єднує не тільки те, що вони є свідками або учасниками нацистських злочинів проти людства, а й те, що вони виражають власний травматичний досвід через художнє слово. Таким чином, література виконує функцію терапевтичного засобу, який допомагає тим, хто вижив, осмислити та осягнути події минулого, в яких вони безпосередньо брали участь.

Історія становлення теорії літератури про Голокост починається саме з вивчення документального письма уцілілих: щоденники, спогади, лірика тощо. Спогади досліджували такі літературознавці, як Елен Лангер, Сідра Езрагі, Сауль Фрідлендер, Альвін Розенфельд тощо. У 1970–1990х рр. ці науковці скептично ставились до цінності художньої літератури про Голокост, адже вважали, що символізація робить досвід Голокосту тривіальним. Як зазначає Берел Ланг, мовчання було би більш поважним, аніж писати в такій вільній формі про Голокост (Lang, 1988).

Важко формально виокремити літературу про Голокост не тільки через певні морально-етичні диспути, але й через відсутність сформованого канону.

Оскільки ніколи раніше в історіографії не існувало подібного до Голокосту досвіду, було неможливо встановити норми й рамки письма про це. Західна літературознавча традиція використовує поняття «жанру» на позначення певного тематичного, формально усталеного художнього утворення – тому дослідники літератури про Голокост, зокрема Джеральд Левін, вживають саме цей термін для окреслення творів такої тематики. Проте застосовувати традиційний жанровий поділ до нетрадиційної оповіді досить складно, адже твори про Голокост можуть бути об'єднані тематично, але відрізнитися за формою та стилем. У цій роботі, спираючись на певний тип відтворення дійсності та враховуючи літературознавчі тенденції, ми використовуємо термін «жанр» як умовне поняття на позначення літератури про Голокост, проте розуміємо, що термінологічна проблема не повністю розв'язана в наш час.

На думку автора «Енциклопедії літератури про Голокост» Девіда Паттерсона, література стала єдиним засобом повернення до життя після умовної смерті під час геноциду (Patterson, 2002). Також, на думку дослідника, однією з особливостей літератури про Голокост є те, що у творах відсутній головний герой у відомому нам сенсі – натомість героєм стає збірний образ багатьох жертв. Крім того, література про Голокост як «жанр» відрізняється від традиційних жанрів тим, що «намагається відновити можливість ставити питання» (Patterson, 2002), тобто її мета – знайти голос, який зможе розповісти про події, передати якомога точніше страждання і шок. Саме тому одним із аспектів вивчення Голокосту в літературі, психології й історії є дослідження травмованості людини, яка пережила Голокост. Адже надто шокуючі події впливають на всі подальші аспекти життя учасника або свідка.

Література про Голокост зробила вагомий внесок у формування так званого «концентраційного всесвіту» (*l'univers concentrationnaire*) – за поняттям, запропонованим Давидом Русе (Rousset, 1998). Особливість цього «всесвіту» полягає в тому, що в ньому діє однакова мова (Зондеркомандо, капо, апельпляц тощо). Ці слова реферують тільки до подій Голокосту. Також саме література про Голокост породила чимало евфемізмів, які мають на меті завуалювати жахіття

масового знищення. С. Езрагі вважає, що навіть вибір мови є логічним, адже найбільше літератури про Голокост написано мовами або катів, або жертв. Здебільшого це або європейські мови, або мова жертв – ідиш чи іврит. Для дослідниці англійська мова є занадто віддаленою від цих подій і не може становити однакової культурної значимість, оскільки позиціонує себе як мова «визволителя», – тому вивчення єврейсько-американської літератури про Голокост є окремим відгалуженням досліджень. Як пише С. Езрагі, «навіть англійська мова не зможе стати захисним щитом від власних спогадів уцілілих» (Ezrahi, 1982). Таким чином, література про Голокост зазвичай асоціюється з творами, наповненими певними лінгвістичними засобами й написаними певною мовою.

Джеймс Янг, який досліджував методологію вивчення літератури про Голокост, спробував класифікувати систему її жанрів. Так, він виокремив документальну літературу (мемуари), оповідання (tales), документальну художню літературу та документальний театр (п'єси). Дослідник вважає, що літературу про Голокост варто вивчати за допомогою методу літературної історіографії, адже неможливо нехтувати тим фактом, що на всі літературні твори цієї тематики вплинули реальні історичні й автобіографічні події. Крім того, дослідник говорить про інноваційність методології вивчення літератури про Катастрофу через те, що деконструктивний аналіз та інтерпретації можуть зашкодити жертвам і свідкам, однак треба досліджувати «плюралізм значень і дії, які впливають із тексту» (Young, 1990). У роботі «Писати й переписувати Голокост» («Writing and Rewriting the Holocaust») він міркує над словами Едуарда Родіті про те, що вивчення історії Голокосту через літературу не є доцільним, адже на письмі відбувається «пом'якшення» реальних жахливих фактів, навіть якщо автор використовує жорстку лексику. Таким чином, на думку Джеймса Янга, більш логічним буде застосування феноменологічного аналізу й герменевтики. Він доводить це словами Сауля Фрідлендера, що в літературі про Голокост бракує слів, щоб описати реальність, натомість використовується архетипне й міфологічне письмо (Young, 1990).

Кордон між реальністю та вигадкою відіграє важливу роль у формуванні особливостей літератури про Голокост, що і впливає на методологію її вивчення. Гана Вірт-Нешер зауважила, що «доки всі наративи є художньою реконструкцією подій, коли доходить до масового страждання, ми маємо бути особливо обережними в повазі до лінії між фактом і фікцією» (Wirth-Nesher, 2009). Це є непростим завданням, адже часто факт подається як вигадка, а вигадка як факт, що й міфологізує самі події Голокосту. Питання виокремлення правди від вигаданих подій цікавило таких учених, як Арнольд Вескер, Барбара Фолей, Рональд Вебер тощо, які на прикладі літературних творів здійснювали міждисциплінарний історико-літературний аналіз подій, що є важливим для розуміння основ формування літератури про Голокост у цілому.

Крім того, були зроблені спроби зібрати, систематизувати й класифікувати твори про Голокост, проте в дослідників постає питання, які саме тексти можна досліджувати та відносити до такої літератури, оскільки в багатьох творах Голокост не є центральною подією. Тим не менш, зусиллями літературознавців вдалося створити систему жанрів і стилів. За словами Сідри Езрагі, є такі твори, які «можна читати», адже вони є серйозними й достовірними прикладами тих подій; поряд із ними існує популярна література, яка представляє подію для широкого загалу невідготовлених читачів і мета якої – апелювати до почуттів та емоцій. Також слід звернути увагу, що майже всі письменники «серйозної» літератури про Голокост є уцілілими, які писали свої твори під час або вже після геноциду. Під час Голокосту писались нелегальні й підпільні твори, зазвичай з біблійної тематики, але через нестачу матеріалів для письма така література була рідкістю. Вже після подій Голокосту виникало набагато більше творів, адже в письменників з'явилася можливість і ресурси усвідомити та проаналізувати власний досвід.

За останні вісімдесят років у літературі про Голокост розвинулася система жанрів. Медіатором між спогадами та фікціональними творами виступила документальна література, мета якої – зібрати й систематизувати певні події у «концентраційному всесвіті». С. Езрагі вводить термін Д. Русе «концентраційний

реалізм» (Ezrahi, 1982) на позначення таких творів, які ставлять індивідуума в центрі й зображують різні форми переживань і подій у реальності Голокосту. Концентраційний реалізм не є повністю художньою формою, але й не обмежується одними лише фактами. За жанровою системою дослідниці, до окремого жанру в літературі про Голокост можна віднести літературу виживання (Ezrahi, 1982), що складається з фантазії та спогадів. Ключовим елементом у таких текстах є метафора як засіб уникнення болючої реальності. При цьому, якщо твори у стилі концентраційного реалізму та літератури виживання є напівхудожніми, написані зі спогадів учілих або очевидців, то міф, як жанр у системі літератури про Голокост, є абсолютно фікціональним твором, який відбувається в реальності Голокосту або дотичний до неї.

У концентраційному реалізмі твори перебувають на межі реальності й вимислу. Не в усіх текстах цього жанру події відбуваються в концентраційних таборах. «Концентраційний світ» передбачає замкнутий всесвіт, з якого євреї вже не могли втекти. Цей жанр є витоком модерністської школи, адже письменники, які пережили Голокост, формувались і виховувались у міжвоєнний період і зазнали впливу модерністських філософських і літературних течій того часу. Концентраційний реалізм став продовженням лаконічної літератури «втраченого покоління» після світових воєн. Віра в те, що таке жахіття, як світова війна, більше не повториться, була знищена з початком Другої світової війни. Підсилювало цей крах надій і сподівань і те, що у Другій світовій війні бути євреєм означало загинути або жити постійно під страхом викриття. Еріх Кахлер вводить термін «нової дійсності» (Kahler, 1989) на позначення нового типу реалізму, який докорінно відрізняється від реалізму XIX століття, з його увагою до деталей, типізацією, дослідженням середовища, описом. Реалізм, зумовлений впливом травм війни й Голокосту, характеризується лаконічністю та сухістю розповіді. Письменники переймають стиль «нової дійсності» й інтуїтивно пишуть свої твори про Голокост у досить лаконічній манері, де факти стоять поряд із художнім оформленням. Як і в літературі «втраченого покоління», в «концентраційному реалізмі» наратор представляє не емоцію, а формальні

компоненти емоції: «послідовність рухів і фактів, які створюють емоцію» (Kahler, 1989). С. Езрагі зауважує, що першим, хто почав писати в жанрі «концентраційного реалізму» після Голокосту, зберігаючи унікальний лаконічний стиль письма, був Тадеуш Боровський. На прикладі творчості Т. Боровського дослідниця наводить основні характеристики літератури «концентраційного реалізму», а саме: специфічна риторика, символічне мислення, втрата ідентичності, життя з травмою після Голокосту.

Оскільки «концентраційний реалізм», на думку С. Езрагі, є найбільш філософським і естетичним переосмисленням трагічних подій, саме цей жанр літератури про Голокост вартий окремої уваги. Через символічну мову письменника можна досліджувати психологічні аспекти травми. Така література є засобом комунікації між уцілілим і читачем, який не був учасником подій. Зазвичай цю форму письма обирають ті письменники, які не готові прямо артикулювати пережиту травму, натомість говорять через фікціонального героя (автофікціональність). Якщо концентраційний реалізм частково є наративом про події, оформленим художньо, то література виживання є «іншим баченням доголокостного минулого й постголокостного майбутнього, з наміром забути теперішнє» (Ezrahi, 1982). У таких творах, зазвичай, уцілілі письменники повертаються до «руїн теперішнього існування» (Ezrahi, 1982), тобто все одно не можуть повністю втекти через літературу від травми.

Твори в літературі виживання драматизовані, мають елементи фантазії й не обов'язково події зображуються хронологічно або фактично. Незвичним є те, що твори цього жанру більш притаманні жінкам-письменницям (Ілона Кармел, Здена Бергер), ніж чоловікам. Варто зауважити, що в літературі виживання зникає образ «героя», він зводиться до образу «вцілілого» або «жертви». На думку С. Езрагі, це пов'язано з тим, що в ситуації Голокосту немає протагоністів чи антагоністів, є тільки жага до життя, і часто, аби вижити, в'язням доводилось порушувати суспільні норми моралі. Тому в цьому жанрі літератури про Голокост постать звичного читачам головного героя відсутня.

Способи висловлення своїх травматичних переживань у літературі вивчають у дослідженнях травми (Trauma studies). Проблематику переживання травми засобами літератури вивчали такі науковці, як Е. Левінас, Ш. Фелман, Д. Лауб, К. Карут, Н. Келлерман та інші. Серед питань, які розглядають у дослідженнях травми в літературознавстві, є питання достовірності спогадів і засобів артикуляції травми. Кеті Карут, яка зробила чималий внесок у сучасне вивчення травми, вважає, що неможливо знайти слів, аби описати травму, тому вцілілі звертаються до мистецтва, аби через художній образ пережити власний травматичний досвід. Американська дослідниця Шошана Фелман пропонує використовувати стратегію «метонімії», тобто перейменування власного Я та перекладання власних переживань на інших, зокрема, на літературного героя, який є носієм авторського досвіду. Дослідниця травми в жіночому письмі Д. Горвіц наголошує на тому, що зцілення від травми може відбуватися через мистецтво та літературу, саме тому так багато письменників прагнуть розкрити свої травматичні спогади для читачів.

До кінця XIX століття травмою називали фізіологічне ушкодження, але з розвитком психології термін «травма» перейшов до психологічної площини. Саме цей перехід зумовив появу великої кількості досліджень особливостей психіки людини під час стресових ситуацій. У роботі «По той бік принципу задоволення» Зигмунд Фрейд пише, що психологічні травми виникають від зовнішніх подій, які є достатньо сильними, аби зламати захисні бар'єри свідомості (Freud, 2010). З розвитком досліджень про психологічну травму науковцями були описані симптоми, характерні для людей, які пережили сильне емоційне потрясіння. Ці симптоми вивчалися серед постраждалих від автотраєкторф, війн, сексуального насилля тощо, і в результаті у психотерапевтичному дискурсі з'явилися такі поняття, як «емоційний шок», «синдром жертви» та «посттравматичний синдром». Вводиться також термін «дисоціативний синдром», який впливає на пам'ять і сприймання подій. На думку Рут Лейс, цей синдром виникає внаслідок захисних механізмів психіки, мета яких – допомогти психіці впоратись із ситуацією (Leys, 2000). Серед симптомів дисоціативного синдрому можна

виділити супресивне (зовнішнє) і репресивне (внутрішнє) забуття, переживання сприймають як теперішнє постійне страждання, яке впливає на особистість і заважає її когнітивним здібностям в осмисленні світу, крім того, поєднуються симптоми посттравматичного синдрому, такі як флешбеки, нічні жахіття, депресія, самозвинувачування тощо. Досвід переживання травми активно досліджували у ветеранів Першої і Другої світових воєн, ветеранів В'єтнамської війни, постраждалих від домашнього або сексуального насилля, жертв катастроф і терактів тощо. На межі XX–XXI століть дослідження травми досягли піку популярності, особливо після теракту 11 вересня. Вивчення травми з психологічного погляду охоплювало все більше дисциплін, таких як історія, соціологія, політологія і філософія, і в результаті травма стала предметом міждисциплінарних досліджень. Теорії травми вплинули й на літературознавство, в якому концепт травми, разом з іншими методами літературознавчого дослідження, почали активно застосовувати в аналізі художніх творів.

Дослідник травми в літературі Роджер Куртц вважає, що мета теорії травми полягає в тому, щоб інтерпретувати вплив травматичного досвіду на життя індивіда й прискорити його зцілення (Kurtz, 2018). Також науковець наголошує, що з розвитком теорій травми з'явився новий підхід до аналізу текстів «trauma-informed approach», суть якого полягає в «читанні» тексту крізь особисті переживання автора або героя. Це підхід є актуальним у сучасних літературознавчих і психологічних дослідженнях, оскільки, як пише Рут Лейс, «травма – це один із концептів нашого часу» (Leys, 2000), тобто ми всі є носіями певної травми. Значущість досліджень травми в літературознавчій теорії підкреслюється працею Домініка Лакапри «Writing History, Writing Trauma», в якій автор доводить, що травма створює прогалини в існуванні людини, а літературна творчість може виступити засобом її артикуляції, тобто засобом зцілення. Теорії травми пов'язані з деконструктивним дискурсом, оскільки травма проявляється не тільки фізіологічно, але й на рівні мови.

Поль де Ман свого часу міркував над ефективністю використання деконструктивних методів у дослідженні травми. На думку філософа, чим краще

методи й чим вище цілі розвідки, тим менше можна повністю дослідити концепт травми в літературі (de Man, 1988). Положення П. де Мана, що травму майже неможливо повноцінно дослідити, спростовує американська дослідниця й літературознавиця Кеті Карут, яка пише, що феномен травми викликає труднощі в дослідників, проте й відкриває нові можливості для психоаналізу (Caruth, 1995). Таким чином, К. Карут пропонує реконцептуалізувати травму: «Якщо психоаналіз, психіатрія, соціологія і навіть література починають наново чути один одного у вивченні травми, це тому, що вони слухають крізь радикальні руйнування й прогалини у травматичному досвіді (Caruth, 1995)». У науковій роботі «Unclaimed Experience» К. Карут розробляє теорію травми крізь деконструкцію П. де Мана. Дослідниця розглядає парадокси між текстами, реальністю, мовою і знанням. На її думку, всі ці складові й продукують виникнення художньої літератури під впливом травми (Caruth, 1995).

Праці К. Карут, у яких вона аналізує положення роботи З. Фрейда «Мойсей і монотеїзм» і також доповнює теорію П. де Мана, вплинули на теорію травми, але її наукові концепції також зазнають критики. Такі дослідники, як Домінік Лакапра, Калі Тал, Стеф Крапс, Джефрі Гартман, вносять своє бачення і спростовують положення К. Карут щодо неможливості артикулювати травму, зв'язок травми й етики, роль вивчення травми в культурному поєднанні між націями тощо. Тим не менш, дослідники травми в літературознавстві продовжують посилатись на роботи К. Карут щодо впливу травми на художню літературу в цілому та на мову написання тексту. Теорії травми впродовж років поділились на більш вузько спеціалізовані сфери, такі як постколоніальна травма, феміністична теорія травми, післявоєнна травма, сексуальна травма тощо. Не менш важливою сферою вивчення травми став Голокост, який забезпечив широке поле для досліджень, оскільки є яскравим зразком масової травми.

Голокост, як особливий вид травми, став важливим об'єктом вивчення в наукових дослідженнях. Анна Гантер у роботі «The Holocaust as the Ultimate Trauma Narrative» пише, що між теорією травми і Голокостом є важливий зв'язок, оскільки літературознавча наука вивчає Голокост за допомогою концепту травми,

а сам Голокост модифікує наше розуміння індивідуальної та колективної травми. Для багатьох дослідників травми (К. Карут, Ш. Фелман, Д. Лакапра тощо) Голокост є «парадигматичною подією невимовного людського страждання» (Miller and Tougaw, 2002). Голокост став новою темою в історії, оскільки не існувало раніше такої події, яка могла б перетворитись на архетип для митців. Усі письменники першого покоління були свідками «остаточного рішення єврейського питання». Щодо унікальності тематики Голокосту в літературі пише дослідниця Сідра Езрагі в роботі «By Words Alone: The Holocaust in Literature», наводячи приклад Гаррі Левіна про письменника, який може писати про війну, ніколи раніше не ступаючи на поле бою, адже війна, на жаль, стала типовим явищем у культурі.

Акти геноциду були зафіксовані, починаючи з XII століття нашої ери (геноцид антів, скоєний аварами), і вони продовжують відбуватися до сьогодні. Некоректно порівнювати геноциди, адже для кожної соціальної, етнічної чи релігійної спільноти ці акти є безпрецедентними, проте таке явище, як Голокост – системний, продуманий і масовий геноцид цілого народу, – відбувалося вперше в історії євреїв. Події Голокосту відобразились і у єврейській, і в зарубіжній літературі, але дослідники досі рефлексують щодо доцільності зображення реальних жахів у художній літературі, яка має виконувати естетичну функцію. На це твердження С. Езрагі наводить цитату Альбера Камю, що коли ми пишемо про відчай, ми ніби поборюємо його (Ezrahi, 1982). Також дослідниця вважає, що після двох світових воєн і Голокосту має виникнути «література екстремальних ситуацій», яка уможливить на моральному рівні опис жахів і страждань. Врешті, мета літератури про Голокост – це надати автору можливість говорити про пережиті страждання без того, щоб викликати осуд або критику читачів, а навпаки, змусити читачів сприйняти ситуацію.

Альвін Розенфельд писав, що «не існує метафор для Аушвіцу, оскільки й сам Аушвіц не є метафорою ні до чого» (Rosenfeld, 1980). Але саме метафори, як складові художнього тексту, формують важливу систему образів про Голокост. Відтак, на думку А. Розенфельда, метою метафори є порівняти одне явище з

іншим, а не фальсифікувати сприйняття. Роберт Альтер вважає, що метафоричність мови може відвести від подій Голокосту до світу, який був створений літературою навколо Голокосту.

1.2. Література про Голокост, автобіографічність і єврейська ідентичність

Оскільки Голокост безпосередньо стосується євреїв у роки Другої світової війни, варто звернути увагу на те, який вплив мали події Голокосту на конструювання чи деконструювання ідентичності євреїв. Питання ідентичності важливе тому, що воно виявляє, як позначилась травма Голокосту на (авто)біографічних елементах у творах і на переосмисленні автором себе. Кризь (авто)біографічність у літературі про Голокост можна побачити, яким чином автор осягає себе й наскільки його попередній досвід, сьогодення і майбутнє впливають на переживання травми.

За Старим Заповітом, після руйнування другого Єрусалимського Храму римлянами в 70 році н.е. євреї були вигнані з території Леванту та розселились у всьому світі. У Європі протягом століть єврейська община пережила чимало потрясінь і криз, зокрема численні погроми та хвилі антисемітизму. Тим не менш, євреї змогли частково асимілюватись і навіть отримати громадянські права в деяких країнах. Вони вивчали місцеві мови, але також розвинули власні діалекти. Найвідомішим із них став ідиш – діалект європейських євреїв, який є сумішшю німецької мови та івриту. Саме тому можна вважати цей період формування єврейської ідентичності ідишистським.

На початку ХХ століття склалась така тенденція, що багато євреїв не замислювалися про власну ідентичність через процеси асиміляції та релігійні набуття чи втрати. Хоча тисячі євреїв продовжували жити поруч у традиційних громадах, частина з них переселилася до міст і перейняла місцеву поведінку та місцеві звичаї. За даними Меморіального музею Голокосту США, до Другої

світової війни в містах проживало близько 70% євреїв, і 50% із них ніколи не відвідували синагогу. Більшість європейських євреїв належали до середнього класу, займаючи досить високі посади в суспільстві. Багато євреїв майже повністю асимілювалися серед місцевого населення й навіть не усвідомлювали, що вони євреї. Таким чином, єврейська ідентичність окреслилась як досить складна та амбівалентна, оскільки є різні погляди на її тлумачення.

Існує три підходи для визначення того, хто є євреєм: за Галахою, за Нюрнберзькими законами та за Ізраїльським верховним судом. Звичайно, у світі здебільшого керуються саме підходом за Галахою, проте інші два підходи також є важливими в контексті Голокосту. Відповідно до єврейського зводу правил, Галахи, євреєм є людина, в якій мати єврейка, або особа, яка пройшла процедуру гіюру – навернення неєврея в іудейську релігію. Процес прийняття єврейського способу життя багатоступеневий і тривалий. За нацистським Нюрнберзьким законом, євреєм вважався той, у кого «кров» на три чверті єврейська. Тобто кожен, у кого троє з чотирьох бабусь і дідусів були євреями, вважається таким. А той, у кого менше половини єврейської «крові», називався *Mischlinge* – змішаним. Але з часом навіть «змішані» євреї ставали об'єктом переслідувань нацистів.

Від 60-х років ХХ ст. перед Ізраїльським верховним судом постало питання, кого вважати євреєм, тобто хто має право на репатріацію до Ізраїлю. Оскар Крайнес зазначає, що до проголошення незалежності Ізраїлю таке питання навіть не піднімалось, адже всі керувалися законами Галахи, проте держава Ізраїль проголосила себе «державою євреїв», тому виникла нагальна потреба узаконити тих, хто має право на громадянство. Відтак, було встановлено, що єврей – це той, хто хоче стати частиною єврейсько-ізраїльської спільноти. Тобто, перші два підходи до визначення єврейської приналежності є об'єктивними, на відміну від останнього, оскільки вони не дають змогу людині виразити свою внутрішню ідентичність, а класифікують її тільки за тим, де і ким вона була народжена.

Науковці також пропонують інші критерії для визначення, хто такий єврей. Наприклад, за Узі Ребхуном, єврей міг бути ідентифікований як релігійний єврей, етнічний єврей (людина визначає себе як єврея, але не дотримується релігійних

правил) і єврей за вибором – той, хто дотримався процедури гіюр (Rebhun, 2004). Зигмунд Бауман досліджував питання ідентичності, в тому числі самоідентифікації євреїв сьогодні. Він зауважив, що особливою характеристикою модерну стало становлення націоналізму й усвідомлення людьми своєї приналежності до певної національної групи. У той же час, їхні християнські сусіди (Bauman, 2009) сприймали євреїв, які жили окремою громадою, як «інших». Стівен Коен вважає людину євреєм лише в тому випадку, якщо вона дотримується релігійних ритуалів (Cohen, 2011), адже багато євреїв у довоєнній Європі були етнічними євреями, які знали про свою спадщину, однак не зважали на неї. Тобто питання єврейської самоідентифікації не було домінуючим серед населення до Другої світової війни.

Цві Зогар вводить поняття «кола єврейської ідентичності» – коло приналежності до етнічного колективу та коло приналежності до релігійної спільноти (Zohar, 2000). Вчений наводить визначення Ентоні Сміта про те, що етнічна спільнота – це група людей, які мають спільний міф. Безперечно, євреї вірять у своє походження від Авраама, Іцхака і Якова, і всі вони належать до однієї культури – культури Тори. Цікавим є те, що, за Торою, будь-який єврей має дотримуватись релігійних правил, тому чимало людей належать і до етнічного, і до релігійного кіл ідентичності, проте, як показує історія, протягом багатьох століть життя в Галуті багато євреїв відійшли від релігійного кола ідентичності (Sagi & Zoha, 2000).

Наведену вище інформацію важливо зрозуміти в контексті конструювання єврейської ідентичності. Загалом, згідно з Полем Рікером, ідентичність будується через розповідь. Тобто самоідентифікація складається з багатьох історій і компонентів (Crowley, 2003). Джонатан Боярін вивчав наративи єврейської ідентичності та зауважив, що в літературі євреї часто відчують «солідарність з іншими євреями» (Boyarin, 1993). Тому частина ідентичності євреїв узгоджена з відчуттям єдності. Незважаючи на те, що євреї бувають різного державного походження (ашкеназі, йеменці, марокканці тощо), їх усіх об'єднує розуміння

того, що вони слідують одному спільному святому закону – Торі. Тому один єврей у Європі зміг би зрозуміти наративи єврея в Палестині.

На противагу цьому, С. Розенман пише, що лише Голокост насправді сформував єврейську ідентичність, а в літературі після Голокосту автори більш детально змальовують єдність євреїв: «Після Голокосту єврейська ідентичність – це відчуття безперервності себе у житті, відчуття того, що ти завжди є та сама людина» (Rosenman, 1990). Тобто, навіть втративши сильні зв'язки з єврейською культурою та вірою, після Голокосту євреї набули її знову, через розуміння того, що їхній народ могли би повністю винищити. Навіть не переживши цю трагедію особисто, євреї всього світу відчули солідарність і жах, дізнавшись про страждання євреїв Європи.

На думку Марії Катерини Ла Барбера, особа чи спільнота може сконструювати свою ідентичність. Це означає, що людина сама може вирішити, чи бути їй представником певної культури через мову, релігію, традиції тощо, і в той же час спільнота може нав'язувати певну ідентичність комусь, навіть якщо сама особа не приймає це. Питання внутрішнього та зовнішнього прийняття є особливо важливим, якщо говорити про міграцію. Після Голокосту чимало євреїв, які вижили, повернулись додому, а там або їхній будинок зайняли інші люди, або місцеві мешканці їх більше не сприймають. Тому часто після Голокосту євреї були змушені знову мігрувати, наново втрачаючи свою ідентичність і приналежність. Міграційний процес передбачає прийняття новим суспільством, і тому люди можуть реконструювати свою первісну самоідентичність у соціально прийнятну. Через деякий час соціальна ідентичність може трансформуватись у самоідентичність, або людина може мати труднощі під час постійного пошуку ідентичності (Ла Барбера, 2015).

Американський філософ Джордж Мід визначає подвійну структуру ідентичності, поділяючи її на «Я» і «Себе». Згідно з цим поділом, «Я» – це те, як людина впізнає себе, прояв «імпульсивності, свавілля, емоційності» (Данн, 1997). Відповідно, «Себе» – це середовище, що впливає на людину, її навички, поведінку, характер і те, як це суспільство сприймає її. Д. Мід вважає, що перехід

між цими двома структурами ідентичності зумовлений вербальними засобами, тобто мовою. Цей універсальний філософський підхід має свою особливість, коли ми говоримо про єврейську ідентичність, оскільки європейські євреї відрізнялися мовою від своїх християнських сусідів. Перехід від «Я» до «Себе» відбувався на місці здебільшого на рівні єврейської громади, тобто єврей мав більш-менш чіткі межі ідентифікації. Голокост, який зазвичай асоціюється з деконструкцією усталених моральних і соціальних норм, змінює не лише суспільство в цілому, але також і особистість зокрема.

Джордж Штайнер підкреслює, що Голокост «змусив євреїв втратити надію на цивілізоване майбутнє» (цит. за: Soeiro, 2016). Дослідник вводить поняття «універсальна криза ідентичності», яке означає, що людина розчаровується в етнічних, релігійних, політичних і соціальних нормах і змушена усвідомлювати себе інакше. Д. Штайнер пише про мову, яка припинила бути засобом ідентифікації єврейської громади, оскільки люди «перестали розуміти один одного» (цит. за: Soeiro, 2016). Євреї почали розмовляти місцевими мовами та наслідувати традиції, вірування і стиль життя тієї громади, де вони проживали, і таким чином змогли приховати або змінити свою ідентичність. Професор Мартін Мельхіор пояснює, що вдавання – це один зі способів виживання, коли після війни більшість уцілілих вирішили «залишатись у приховуванні» (цит. за: Tajfel, 1986). Причому значна кількість євреїв не хотіли називати себе євреями, думаючи, що вони можуть постраждати в майбутньому через свою національність. Таким чином, для тих, хто вижив, було складно знайти свою особистість і перестати тікати від реальності.

Катажина Прот вивчала вплив травми Голокосту на самоідентифікацію й виявила, що євреї змогли вижити через концепцію «подвійного Я». Вчена пояснює, що у деяких уцілілих «розщеплення себе виражається в почутті, ніби "це сталося з кимось іншим" або у почутті "подвійного життя" – вони живуть одночасно в реальності та в "другому собі"» (Прот, 2008, с. 240). Це доводить, що для багатьох євреїв розщеплення ідентичності слугувало психологічним полегшенням. Безсумнівно, Голокост вплинув на єврейську ідентичність, але під

час Голокосту євреї не мали можливості ідентифікувати себе, тому що в умовах нацистського режиму етнічна приналежність відстежувалась на державному рівні. За словами професора Єгуди Бауера, Голокост вплинув на ідентичність євреїв таким чином, що деякі євреї вирішили сильніше триматись за своє минуле й розвивати тісні зв'язки з єврейською чи ізраїльською громадою. Це призвело до таких процесів, як прагнення до незалежної держави та утворення ультраортодоксальних центрів іудаїзму, наприклад, у Нью-Йорку. Професор Є. Бауер також згадує другий варіант самоідентифікації – повоєнної асиміляції з місцевим населенням, яке може виявлятися у бажанні позбутися своїх коренів через страх, що щось на зразок Голокосту може статися знову (Бауер, 1978).

Процеси формування єврейської ідентичності, які відображались у художніх творах, часто корелювали з традиційними єврейськими мотивами й темами – насамперед біблійними сюжетами та образами. Відсутність єврейської батьківщини вплинула на появу унікального наративу із власними мотивами. Такі теми, як стосунки між євреями та неєвреями, страждання та безпритульність, популярні у творах Менделе Мохер Сфорім, Хаїма Нахмана Бяліка, С. Ю. Агнона та ін. (Манн, 2006). Герої в цих класичних творах перманентно блукають у пошуках безпечного місця, аби віднайти свою ідентичність.

Знову відроджується символ «єврея-блукальця» з Біблії, тому що мало євреїв осіло в одному місці. Відповідно, мотив блукання – подорожі без особливого пункту призначення, – який, наприклад, Іда Фінк використовує як назву для свого роману, часто зображується в сучасній єврейській літературі та пов'язується з питанням єврейської самоідентифікації серед «інших». Принаймні кілька поколінь освічених євреїв, які жили до Голокосту, читали літературні твори, що містять мотив подорожі.

Ізраїльський вчений Дрор Янон розмірковує про конструювання єврейської ідентичності крізь призму тимчасовості та місця. Він припускає, що єврейська ідентичність формувалася через постійний рух із минулого в майбутнє. За словами Дрора Янона, концепція слова «подорож» є метафоричною й не означає певної зміни місця, а радше зміни ідеологічного спрямування. Цим він

підкреслює, що євреї, які жили в тісних релігійних громадах, віддавали перевагу руху назад. Тим часом етнічні євреї, які вирішили асимілюватися з місцевими людьми, були готові рухатися вперед і «подорожувати», знайомитися з новими культурами та традиціями. У той же час, вчений стверджує, що люди, які вважають себе ізраїльтянами, залишаються в сьогоденні й не потребують пошуків нової ідентичності. Тому ті, хто пережив Голокост і емігрував до Ізраїлю, переходять від «ідишистської» ідентичності до «ізраїльської». Тобто, або самі свідомо приймають нові усталені суспільні норми, або просто не можуть протистояти ідеологічним тенденціям і способу життя в Ізраїлі, і також стають частиною громади. Це передбачає вивчення нового для них розмовного івриту, прийняття політичної думки сіонізму й націоналізму та загальний перехід до більш світського життя.

У книзі «Євреї та подорожі. Подорож і прояв єврейської ідентичності» Джошуа Левінсон і Оріт Башкіна аналізують мотив подорожі у текстах від часів Біблії до сучасної ізраїльської літератури. Книга подає огляд мотиву подорожі, який є центральним у становленні єврейського літературного канону. На думку авторів, у художніх творах євреї можуть подорожувати самостійно або вимушено, але в обох випадках перетин кордонів і сама подорож впливають на їхню ідентичність. Євреї можуть прийняти домінуючу культуру або сформувати власну думку щодо ідентичності, однак не можуть відкупитися від свого «єврейства» як культурно-етнічного походження. Це означає, що в єврейському світогляді бути євреєм – це те, що відрізняє його від інших людей.

Проте навіть міграція до Ізраїлю, де євреї могли проявляти свою самобутність, не забезпечила їм можливість відродити себе, особливо після Голокосту. Дослідниця Аніта Шапіра зазначає, що перші двадцять років після війни характеризувались витісненням Голокосту зі свідомості ізраїльтян (Shapira, 1977). Моше Цукерман вважає, що таке замовчування пов'язано з прагненням ідеологічно посилити сіонізм за рахунок численних жертв серед євреїв (Цукерман, 2001). Яхіам Вайц, навпаки, стверджує, що це замовчування пов'язане з прагненням позбутись образу «старого єврея» як жертви, а натомість створити

образ ізраїльтянина-першопрохідця, який працює на землі та може воювати (Вайц, 1990). Звичайно, всі ці процеси безпосередньо вплинули на можливість артикулювати та опрацьовувати пережиту травму, тому часто твори першого покоління уцілілих довго не публікувались в Ізраїлі.

Після суду над Айхманом і оприлюднення деталей Голокосту думка суспільства і влади в Ізраїлі змінилась. Свідчення уцілілих у суді над Айхманом підняли питання про реакцію та сприйняття Голокосту як геноциду єврейського народу, коли євреїв «виводили на забій, як худобу», за словами Хани Яблонки (Яблонка, 2001). Під час суду ті, хто уціліли, мали можливість висловитись і розповісти свої історії, що стало першим прецедентом медійного розголосу таких жахів.

Завдяки справі Айхмана ізраїльське суспільство (а особливо починаючи з другого покоління уцілілих) почало усвідомлювати, наскільки їхній народ був близьким до знищення, а тому звинувачення на адресу уцілілих, що вони були слабкими та не виправдали образ єврея-сіоніста, є безпідставними. У цей же час тема Голокосту стала відображатись у кінематографі («Rove Huliot», 1977 р., режисер Ілан Мошінзон). Крім того, почали публікуватись мемуари та свідчення уцілілих. Також проводились дні пам'яті та вшанування жертв Голокосту (наказом Кнесета 1953 року). Голокост міцно увійшов у національну свідомість наступних поколінь, а поняття, пов'язані з досвідом Голокосту, укорінились у лексиконі. Так, наприклад, під час Шестиденної війни (1967 р.) риторика про те, що арабські країни прагнуть повного знищення євреїв, активно використовувалась у засобах масової інформації.

Повертаючись до літератури про Голокост і відображення складних процесів набуття та втрати ідентичності, слід зауважити, що тексти цього напрямку здебільшого містять свідчення саме євреїв. Провідні теми, які можна простежити, включають проблему фізичної та емоційної втрати. Через те, що ціллю нацистів була поступова дегуманізація та деконструювання особистості євреїв, чимало євреїв вже у довоєнні роки перебували у змішаному стані нерозуміння себе і свого місця у світі. Поступове відбирання громадянських прав

євреїв у довоєнні роки, а потім вигнання у гетто змусили їх виживати в умовах сприйняття нової реальності. А депортації в табори смерті остаточно зруйнували моральні та етичні норми, які є складовими самоідентифікації. У таборах смерті стирались географічні та мовні кордони, що раніше відрізняли євреїв Європи між собою, і була необхідність у комунікації та набутті нових зв'язків. Крім того, навіть у самих таборах існувала своя ієрархія, що також впливало на означення себе у системі таборів. Безперечно, ці процеси вплинули в подальшому на формування літератури про Голокост, адже в'язні, не маючи індивідуальної, набували колективної ідентичності, що часто можна простежити в художніх творах, де автор не бажає прямо говорити про себе, а описує страждання євреїв у загальному контексті.

Дебора Шифрін пише про те, як Голокост вплинув на формування ідентичності крізь літературу: «те, як ми символізуємо, трансформуємо та витісняємо відрізок досвіду нашого минулого – того, що ми зробили, і того, що з нами трапилося, – в лінгвістичні епізоди, події, процеси, стани, є вербалізацією ідентичності» (Schiffrin, 1996). Проте ця вербалізація крізь літературу відрізняється між поколіннями. Якщо перше покоління уцілілих здебільшого пише про втрату, то друге покоління вже намагається відповісти на питання, що Голокост зробив із ними.

Поряд із творами, написаними євреями, існує література про Голокост або геноцид у цілому, написана представниками інших національностей. Наприклад, у цій роботі ми розглядаємо твори Шарлотти Дельбо, французьки, яка була в Аушвіці. Безперечно, її світосприйняття та ідентичність окреслювались під впливом абсолютно інших традицій, оскільки французька самобутність і націоналізм формувались століттями, починаючи від франко-пруської війни, і закріпились французькою революцією та правлінням Наполеона. Крім того, літературна традиція також була абсолютна іншою – класицизм і французький реалізм. Таким чином, письменники не єврейського походження, які стали свідками геноциду під час Другої світової війни, відображають інший досвід і сприйняття подій, говорять про універсальні теми втрати, пам'яті та ідентичності.

Тому тексти авторів, які не були євреями, відрізняються за змістом і формою від творів авторів-євреїв.

Таким чином, питання травми, ідентичності й автобіографізму дуже тісно пов'язані, адже процеси до самого Голокосту та після нього мали неабиякий вплив на формування свідомості євреїв, що вилилось у літературу про Голокост. Якщо перше покоління уцілілих здебільшого втратило свою ідентичність або змогло перейти від ідишистської до ізраїльської ідентичності, то вже друге покоління уцілілих намагається повернутись до коренів і конструювати цілісну етнічну чи релігійну ідентичність. Водночас, жертви геноциду, які не були євреями, не зазнали такої деструктивної дії на самоідентифікацію, тому в літературі інших національностей про Другу світову війну й жорсткість нацистів більше постає питання загальнолюдських страждань загалом, а не тільки страждання євреїв.

1.3. Голокост і категорія темпоральності

Категорія темпоральності є вагомим чинником у формуванні єврейської ідентичності. Дослідник Ізраель Коген виокремлює поняття «єврейський час» і «єврейський дух часу». «Єврейський час» вписується у загальний контекст сприйняття світового історичного плину часу, а «єврейський дух часу» стосується саме подій, які відбулись із єврейським народом і вплинули на загальнонаціональний світогляд. Цей «дух часу» має здебільшого негативну конотацію та вказує на трагічні події, які змінили євреїв. Зміна часосприйняття виступає як реакція на жах, що тісно пов'язано з травмою. На думку І. Когена, дві події вплинули на «єврейський дух часу» в новітній історії – Голокост і незалежність Ізраїлю: «Голокост дає місце єврейському письменнику створити відображення світогляду цілого народу» (Cohen, 1977). А створення держави Ізраїль у 1948 році запустило нове сприйняття часу – побудоване на сіонізмі та конструюванні власної історії. І. Коген вводить також більш вузькі поняття

єврейського часу – «покоління Палмаху», «покоління держави», «покоління теперішнє».

Ізраель Коген ділить «єврейський час» на два класи – релігійний і метафізичний. Адепти релігійного класу, тобто ортодоксальні євреї, які переважно населяли штетли в довоєнній Європі, вірили, що треба цілковито дотримуватись Тори, інакше спасіння не буде, тому вони відмовлялись приймати нові часи та тенденції й не асимілювались у суспільство. Інший клас, метафізичний – це саме асимільовані євреї, «гнучкі», які готові були змінюватись під впливом часу та історії. Найпростіший приклад – це літочислення: перший клас жив за єврейським календарем, який відображається гематрією, тобто літерами, і веде відлік від створення світу, тоді як другий клас готовий був прийняти григоріанський календар, таким чином частково відкидаючи традиції свого народу. На думку дослідника, у сучасній ізраїльській літературі домінує другий клас, який пише про сьогоднішнє. Це покоління тих, хто пережив Голокост і зміг інтегруватись в ізраїльське суспільство. Проте, безперечно, їхнє сприйняття часу деформувалось після травми Голокосту.

Загалом про індивідуальні особливості конструювання часосприйняття почав говорити філософ Анрі Бергсон, а його думку продовжили розвивати мислителі наступних десятиліть. Зигмунт Завірський писав, що «минулого вже не існує, майбутнє ще не настало, а теперішнє – це тільки точка з'єднання між минулим і майбутнім. Ми не можемо охопити жодну частину часу» (Szumilewicz-Lachman, 1994). Сприйняття часу є індивідуальним для кожної людини і залежить від різних внутрішніх і зовнішніх чинників. За Філіпом Зімбардо, час (або часова перспектива) – це психологічна складова, пов'язана з гнучким перемиканням між роздумами про минуле, теперішнє і майбутнє (Stolarski, Fieulaine, Zimbardo, 2018). Часосприйняття включає два аспекти: рівень безпосереднього переживання часу (фізіологічний) і рівень оцінюваного часу, який залежить від суспільного досвіду й мови. Тобто, залежно від пережитого досвіду людини, може змінюватись усвідомлення швидкоплинності часу та свого місця в цьому часі. Така особливість індивідуального часосприйняття називається психологічним часом, який може

бути повільним, швидким, лінійним, структурованим, переривчастим або розірваним. Загальноприйнята структура часового простору з минулим, теперішнім і майбутнім забезпечує порядок, структурованість і осмислення нашому тілу та соціальному оточенню.

Оскільки сприйняття часу залежить як від зовнішніх, так і від внутрішніх чинників, сильні переживання можуть вплинути на суб'єктивні часові рамки. Тобто, коли структуроване, накладене соціумом часове сприйняття руйнується під впливом події, яку неможливо досягнути й структурувати, індивідуальне часосприйняття також може змінитись. Пережита травма безпосередньо впливає на часову перспективу таким чином, що людині важко усвідомити своє минуле, теперішнє і майбутнє, вона втрачає плин часу під дією сильного стресу, а сама подія, під впливом захисних особливостей свідомості, може запам'ятатись викривлено чи взагалі частково забутись. Алейда Ассман пише, що через кризу часосприйняття внаслідок травми втрачається поняття «минулого у собі». Дослідниця вводить три нові категорії, які стосуються часу: культура, ідентичність і пам'ять. Культура має особливість пам'ятати та зберігати минуле, тримаючи актуальні знання в теперішньому. На думку вченої, «аби не зникнути у майбутньому, досвід свідків тих подій має бути перенесеним до культурної спадщини нащадків» (Ассман, 2012, с. 24). Тобто, в ситуації травми тільки критичний погляд на минулу подію з теперішнього може систематизувати часосприйняття. Положення А. Ассман актуальні для досліджень колективної пам'яті, проте коли мова йде про індивідуальні спогади окремої травмованої людини, оцінка часової перспективи можлива тільки завдяки психологічному аналізу особистості.

Кеті Карут, досліджуючи травму, зауважує, що «прояв самої травми полягає в її запізнілості, в її відмові просто бути» (Caruth, 1995). Мається на увазі, що пережита травма має період латентності й проявляється тільки через певний час. Травмована людина починає ототожнювати своє минуле лише з цією подією, а майбутнє розглядається як простір для повторювання травми. Сама подія є обмеженою у часі й тривалості, проте людина переживає її знову (через сни,

видіння, параною тощо), таким чином, нормальне сприйняття часу руйнується, і людина не може відділити минуле від теперішнього. Марія Фернандес-Джилль досліджувала цю проблему серед уцілілих під час Голокосту й виявила, що у в'язнів концентраційних таборів спостерігається відчуття сповільненості часу. На її думку, теперішнє ніби завмирає в часі, поділяючи життя уцілілих на далеке минуле до подій Голокосту і теперішній стан, який вже не є хронологічним. Час уцілілих «випадає з хронології, створюючи свій момент, або фіксуєчись» (Fernández-Gil, 2009). Таким чином, минуле не повністю зникає, і з'являється знову в незвичних формах і ситуаціях, а майбутнє не віщує нічого нового, крім репетативності.

У філософії для окреслення часової перспективи травмованої людини використовується поняття «темпоральності». Вперше осмислення цієї категорії здійснив Едмунд Гуссерль, який означив темпоральність як «характеристику свідомості, її основу, яка сама перебуває всередині інтенційного переживання» (Husserl, 1990). Вчений досліджує час як єдиний потік, який може ділитись на певні частини, але все одно залишається єдиним. Ці частини залежать від переживань і почуттів людини і сходяться в моменті «тепер». Німецький філософ Мартін Гайдеггер вважав, що зрозуміти буття можна тільки через категорію темпоральності. На його думку, темпоральність і буття є взаємопов'язаними категоріями, які впливають одна з одною. Схожу ідею висловлював французький філософ Моріс Бланшо, який визначав темпоральність як «внутрішній час думки» (Blanchot, 1986). Тобто, дослідники розглядали темпоральність як внутрішній, суб'єктивний час.

Британський культуролог і філософ Джеймс Фрейзер розробив ієрархію природних станів, кожному з яких властивий певний вид темпоральності. Перший рівень – атемпоральний – він називає «світом перших сигналів». Тут час відсутній, він не відповідає думкам, ідеям чи подіям. Нічого не має ані початку, ані кінця. Тобто цей світ існує поза часом, його неможливо артикулювати й осягнути (Fraser, 1975). Другий рівень – прототемпоральність, де час і простір вже помітні, це є фізичний час. На третьому рівні «події можуть бути ідентифіковані,

організовані в послідовність, проте ця послідовність не має ніякого сенсу» (Fraser, 1975). На цьому етапі відчувається плин і розподіл часу. Четвертий рівень Д. Фрейзер називає біотемпоральністю. Час на цьому рівні лінійний, має початок і закінчення. Ноотемпоральність (психологічний час) – це п'ятий рівень, на якому «початок і кінець чітко визначені. Теперішнє людини знаходиться між її минулим і майбутнім» (Fraser, 1975). Найвищий рівень – соціотемпоральність. Цей етап не є реалізованим, адже потребує колективного розуму, а темпоральність сама по собі є поняттям суб'єктивним. На думку дослідника, такий поділ категорій темпоральності може логічно пояснити рівні розвитку часосприйняття людини.

Категорія темпоральності в тексті реалізується на мовному рівні, адже тільки через мовні знаки можна ідентифікувати сприйняття часу автором. У лінгвістиці й літературознавстві виділяють граматикоцентричну та лексикоцентричну категорії темпоральності. На думку Т. Голосової, перша категорія презентована граматичним часом через дієслова, які вербалізують рух. Крім того, така категорія темпоральності виражається через взаємодію фонетичних, лексичних, граматичних і композиційних елементів, відбувається співвідношення дії з моментом мовлення (Голосова, 2002). Лексикоцентрична категорія темпоральності (або іменна категорія) пов'язана зі словами, у семантику яких входить категорія часу (вчора, минулого літа, наступного року тощо). Граматикоцентрична й лексикоцентрична категорії пов'язані між собою, адже культурний контекст і мова впливають на вербалізацію часу в художньому творі. У літературі про Голокост ці дві категорії також відіграють важливу роль в ідентифікації та інтерпретації впливу подій геноциду на мовний рівень тексту.

Чимало праць присвячено вивченню зв'язку темпоральності та травми в літературі. У дослідженнях травми існують дві загальні теорії, що суперечать одна одній. Перша теорія, яку підтримує М. Грінберг, спирається на те, що під впливом травми час стає повторюваним (Greenberg, 2006). Бессель А. ван дер Колк та Онно ван дер Гарт розробляють іншу теорію, суть якої полягає в концепції «заморожування» часу. Тобто, людина «замкнута в пережитій минулій травмі» (Van der Kolk & Van der Hart, 1991). Елізабет Оутка на прикладі творчості

Арундаті Рой доводить, що існує поняття гібридності цих теорій, тобто в літературі вони не існують у чистому вигляді, але модифікуються та гібридизуються (Outka, 2011).

Вплив травматичного досвіду на сприйняття часу вивчала професор Аймі Позорські, яка спеціалізується на вивченні травми та постпам'яті в американській літературі. Дослідниця пише про поняття «травматичної темпоральності» – сприйняття часу під впливом травми. Вона вважає, що травматична темпоральність не дозволяє розглядати час у «традиційних рамках», тобто «розташувати концептуальне поняття теорії травми в рамки емпіричних, інституційних або культурних історій, куди воно входить» (Pozorski, 2006). Тому часосприйняття під впливом травми потрібно досліджувати окремо. Крім того, А. Позорські вводить термін «запізнілість самої травми» (*belatedness of trauma itself*), суть якого полягає в тому, що травма має свій власний час (Pozorski, 2006). Дослідниця критикує положення К. Карут щодо вивчення травми й часу, оскільки остання розглядає травму в контексті історії (Pozorski, 2006). Тим не менш, науковиця погоджується з К. Карут щодо того, що пам'ять, як невід'ємна складова травми, є нехронологічною та нелінійною, оскільки «після події, яка викликає травму, виявляється, що немає ані *до*, ані *після*. Час травми – ось що настає потім. І перед. Минуле не є минулим» (Pozorski, 2006).

Період ігнорування травми до її артикуляції, тобто «час травми», за А. Позорські, прийнято називати поняттям «латентність». Це час, коли з різних причин відсутні симптоми травми. Латентність травми може бути пов'язана із захисними особливостями механізмів психіки, які Кеті Карут називає амнезією, а Зигмунд Фройд – забуттям. Про феномен забуття психоаналітик пише, зокрема, в роботі «Мойсей і монотеїзм», де аналізує, як забуття цілого єврейського народу переноситься на індивідуума. Це відбувається, як коментує К. Карут, не тому, що людина забуває, а через те, що людина не може досягнути та зрозуміти те, що з нею відбулось. Тобто, за словами К. Карут, вплив травми на особистість можна оцінювати тільки після завершення періоду латентності, коли індивід починає розуміти та осмислювати свій досвід (Caruth, 1995). Концепція латентності

простежується у творчості письменників літератури про Голокост як на біографічному, так і на текстуальному рівнях. Наприклад, деякі автори довго не писали після пережитої травми (І. Фінк, П. Леві, У. Орлев, А. Аппельфельд). Латентність на текстуальному рівні реалізується за допомогою композиційних прийомів або наративних стратегій, таких як ретроспектива, фрагментарність оповіді, трансісторичність тощо.

У межах методології, яку ми використовуємо, Голокост визначається як специфічний тип травми. Про це пише Майкл Ротберг у роботі «Травматичний реалізм» (Rothberg, 2000), де наголошує, що травматичний досвід впливає на зображення подій таким чином, що пережита травма стає методом наративізації та діалогу між суспільством і письменником одночасно. Наприкінці ХХ століття ізраїльські науковці почали активно досліджувати Голокост із темпоральної перспективи. Міхаель Маррус висунув гіпотезу «єврейського часу», тобто особливого часосприйняття тільки тих євреїв, які залишились під нацисткою окупацією. М. Маррус характеризує «єврейський час» як оптимістичний, повний надій, і пояснює це тим, що усвідомлення часу було «нереалістичним, із риторичними запитаннями щодо того, чи довго нацисти будуть при владі» (Marrus, 1996). Крім того, «єврейський час» асоціюється з очікуванням (Marrus, 1996), адже євреї перманентно чекали в чергах, під час комендантських годин, майбутнього. Очікування розтягувало час, саме тому Леонард Вольф писав про «негативну порожнечу особистої та навколишньої нудьги» (Marrus, 1996). Невіра в наближення катастрофи, навіть коли євреїв почали ув'язнювати в гетто або депортувати до таборів, – саме це стало особливістю єврейської свідомості, що впливало й на саме сприйняття часу. Довоєнний час був лінійним, із чітким усвідомленням майбутнього, натомість «єврейський час» є розтягнутим, без чітких часових меж.

Спроби класифікувати літературу про Голокост із погляду специфіки сприйняття часу здійснили дослідниці Орлі Пері та Гана Яоз. Вони поділили літературу про Голокост за етапами розгортання подій і за нарацією відповідно. Орлі Пері виявила, що в літературі про Голокост простежується закономірність

часового та просторового сприйняття. Особливо дослідниця звернула увагу на співвідношення реальності та фікціональності, які зумовлені травмою та можуть впливати на сприйняття подій у часовому контексті. О. Пері вважає, що «література про Голокост може відновити за допомогою фікціональності відхилену реальність» (Peri, 2000). Компаративний аналіз на прикладі творчості К. Цетнік дозволив дослідниці розробити порівняльну систему репрезентації реального та вигаданого часу. Серед критеріїв порівняння вона виділила хронологію фактажу, ставлення письменника до подій, моральні конотації та мову. На її думку, саме опрацювання тексту за цими критеріями може допомогти визначити особливості часопросторового сприйняття в літературі про Голокост.

Згідно з етапною класифікацією Орлі Пері, існує література перед Голокостом, де розповідається про події, які передували початку масового знищення євреїв (І. Фінк, А. Аппельфельд «Катерина»), література «часу жахів», у якій події відбуваються паралельно або під час депортації та знищення євреїв (І. Яоз-Каст «Подорож вогню»), і постголокостна література, в якій події розгортаються після капітуляції Німеччини (Д. Пагіс «Свідectво»). Загальну класифікацію зображення часу в літературі про Голокост за нарацією розробила ізраїльська дослідниця Гана Яоз, яка ввела ще два поняття, що розкривають особливість нарації в часовому вимірі, – історична та трансісторична література. Як пояснює дослідниця, історичній нарації притаманні «прийняті політичні та суспільні факти, з описом історичних подій і персонажів», тобто це твір, де реципієнт може чітко простежити час і місце подій у контексті історії. Натомість трансісторична література «не спирається на загальновідомий фактаж, а ставить собі на меті спонукати читача до роздумів і здогадок» (Yaоз, 1984). У трансісторичній літературі про Голокост відсутні прямі посилання на місце й час, проте читач завдяки певним сюжетним елементам може здогадуватись про них і рефлексувати. Розробки Г. Яоз є ключем до дослідження сюжетних або композиційних підказок, які дозволяють визначити часосприйняття автора, і тим самим простежити, як травма пережитого вплинула на цей аспект. У висновках до статті «Література про Голокост, написана івритом, як історична та

трансiсторична лiтература» Г. Яоз зазначає, що трансiсторична лiтература притаманна письменникам, якi уцiлили, адже простiше писати без чiтких хронологiчних меж, враховуючи складнiсть їх дотримання пiд впливом травми.

1.4. Пам'ять про Голокост у жiночiй лiтературi: мiжпоколiннєвий пiдхiд

Голокост деконструював звичне поколiннєве поняття, де поколiння змiнюються згiдно з вiковими ознаками, сформувавши нову градацiю поколiнь, залежно вiд того, яким чином людина дотикалась до подiй Голокосту. Друга свiтова вiйна i Голокост спричинили появу нових поколiнь – уцiлили, їхнi дiти та нащадки. Незалежно вiд вiку, всi люди, якi стали свiдками, учасниками або жертвами геноциду, належать до одного поколiння. Це поколiння «уцiлилих», або «сурвайворiв» (термiн, запропонований К. Карут), стало основою нового суспiльства, яке передало свiй досвiд нащадкам. Дiти уцiлилих, насамперед, є носiями пам'ятi, яку вони теж передають своiм дiтям, – таким чином формується нова колективна й культурна пам'ять про минуле. Проте залишаються вiдкритими питання, як саме Голокост вплинув на усталенi норми сприйняття i функцiонування поколiння у суспiльно-iсторичнiй перспективi, як змiнилась свiдомiсть уцiлилих i чи вплинуло це на їхнiх нащадкiв та яким чином нова поколiннєва градацiя вiдображається в лiтературi.

У нашому суспiльствi поколiння розглядаються саме з хронологiчної перспективи, коли люди приблизно одного вiку переживають тi самi соцiально-iсторичнi подiї та мають спiльнi цiнностi, моральнi установки, культуру тощо. Питання, яким чином функцiонують цi поколiння всерединi себе й мiж собою, як вони впливають на свiт i як зовнiшнiй свiт впливає на формування поколiннєвих особливостей, були розглянутi в теорiї поколiнь. Американськi соцiологи Нiл Гоув i Вiльям Штраус у роботi «Четверте перетворення» («The Fourth Turning», 1997) описали поколiннєвi цикли й моделi на основi суспiльства США. Дослiдження стало значимим, адже дало змогу систематизувати традицiйнi уявлення про змiну поколiнь. Автори роботи вважають, що поколiння складають

люди, народжені в проміжок двадцяти років. Аби належати до певного покоління, люди мають відповідати трьом критеріям: жити в одну історичну епоху, поділяти загальні переконання й моделі поведінки та відчувати себе приналежними до певного покоління. Сутність теорії полягає в тому, що як тільки одне покоління переходить з однієї фази в іншу (кожні 20–22 роки), нове покоління може проявити себе, змінивши суспільні настрої, думки й цінності. Окрім того, Н. Гоув і В. Штраус виокремили чотири етапи розвитку поколінь – підйом, пробудження, спад і криза (Strauss, Howe, 1997). Тобто, таким поколінням притаманна циклічність і репетитивність. Однак Голокост немовби «розірвав» циклічність теорії поколінь, об'єднавши людей не за віком, а за пережитим досвідом. Тому відлік часу наступних поколінь (особливо у євреїв) почав рахуватись від покоління, яке пережило Голокост.

Теорія поколінь розглядається в історико-культурному, темпоральному та семантичному розрізі. Історико-культурний розріз, за словами Сергія Зенкіна, характеризується двома аспектами вивчення поколінь: формально-хронологічним і змістово-номенклатурним. Формально-хронологічний аспект, за концепцією С. Зенкіна, це «одиниця часової періодизації життя суспільства/культури, і в мистецькому житті постає як проміжок між століттями». Натомість змістовно-номенклатурний аспект – це «темпоральна категорія, втілена у людях, долях, плодах їхньої діяльності» (Зенкин, 2005, с. 133). Хронологічний розріз теорії поколінь передбачає існування хронологічного покоління (реальне покоління людей, що живуть і діють у певний час) та умовного покоління (сукупність ровесників, чиє життя пов'язане з історичними подіями).

Українська дослідниця Людмила Тарнашинська наводить приклад періодизації української літератури та пропонує поняття «репрезентативне покоління» (Тарнашинська, 2019). На її думку, під впливом резонансних історичних, соціальних і культурних подій вікові межі зникають, натомість з'являються нові спільні переживання, інтереси та проблеми, які формують нові погляди на життя й на культуру. За такого підходу тривалість покоління також є умовною. Так, покоління уцілілих після Голокосту закінчується не з припиненням

подій самого Голокосту, а тільки зі смертю уцілілого. Вочевидь, позбутися пережитої травми геноциду неможливо, тому носії цієї травми відтворюють її до кінця життя. Це підтверджується проведеним у 1993 р. дослідженням Клебера Брома, який виявив, що 20–30% усіх жертв Голокосту страждають на довготривалий посттравматичний синдром (Wyatt, 2023). Відповідно, дітей тих, хто пережив Голокост, називають другим поколінням, дітей другого покоління – третім тощо. І в кожного покоління травма Голокосту має різні форми.

Вплив Голокосту на наступні покоління є вражаючим. Психіатр Джон Боулбі (Bowlby, 1988) розробив «теорію прихильності», відповідно до якої для нормального психоемоційного розвитку дитини в неї мають бути близькі й довірливі стосунки хоча би з одним із батьків. Ці зв'язки встановлюються в перші чотири роки життя дитини та проєктуються на все її подальше життя. У дослідженні особливостей реалізації цієї теорії на прикладі поколінь уцілілих від Голокосту, здійсненому Джорджем Капланом у 1985 р., було виявлено, що навіть якщо людина пережила Голокост у дитячому віці, в неї порушуються близькі зв'язки з власними дітьми, адже перше покоління уцілілих втратило відчуття безпеки та спокою, і тому не може транслювати його своїм нащадкам. Натомість дітям передалася тривога батьків, хоча багато уцілілих не розповідали їм свої історії (такі приклади можна побачити в кінострічці Клода Ланцмана «Шоа», в романі Едіт Егер «Вибір» тощо). Таким чином, Голокост не тільки безпосередньо вплинув на жертв, але й позначився на всіх наступних поколіннях уцілілих, які вже з маленького віку не мали близьких довірливих стосунків із батьками.

Інші дослідження, які доводять розрив між першим поколінням уцілілих від Голокосту та їхніми нащадками, є Ванкуверський експеримент 1994 року. Під час досліджень п'ятдесят сім людей взяли участь в опитуванні, результати якого продемонстрували чотири парадокси, які безпосередньо вплинули на формування поколінневої свідомості й культури. По-перше, діти уцілілих під час Голокосту відчували провину через те, що їхня доля склалася краще, ніж у їхніх батьків. По-друге, метою батьків-уцілілих було «передати гуманістичні цінності», що цілком логічно, зважаючи на зневіру в людство після геноциду. По-третє, діти уцілілих

ззначали, що їм не вистачало батьківської любові, що спонукало їх старанно досягати успіхів, аби отримати похвалу й визнання. Нарешті, дослідники зробили висновок, що для нащадків уцілілих Голокост виявився «жахливою таємницею», яку діти не змогли повністю усвідомити. Через цю неможливість усвідомлення нащадками та небажання артикулювати власну травму в батьків-уцілілих тема Голокосту надовго стала табуваною, і тільки після 1970-х рр. про нього почали говорити в Ізраїлі відкрито.

Дослідниця Джанет Джейкобс наголошує, що в тих випадках, коли батьки-уцілілі в ранньому віці розповідали своїм дітям про досвід Голокосту, діти переймали на себе частину травми батьків. Крім того, дослідниця апелює до праць ізраїльського психолога Дана Бар-Она, який вводить поняття «неартикульовані почуття» (Bar-On, Eland, 1998, с. 317) на позначення протилежної ситуація – коли батьки-уцілілі не говорять прямо про своє минуле, але тривога й напруга відчуються в повсякденному житті, у сімейних традиціях тощо. Всі описані вище міжпоколінневі взаємини демонструють, яким чином відбувається діалог між поколіннями, як травма впливає не тільки на уцілілих, але й на їхніх нащадків, і як Голокост стирає вікові межі, окреслені в теорії поколінь. Ці аспекти впливали і продовжують впливати на формування літератури про Голокост, як першого покоління, яке шукає можливість артикулювати свої спогади, так і його нащадків, котрі є носіями колективної пам'яті й інтерпретують ці події по-своєму в т.зв. «літературі другого покоління».

Як ми вже зауважили, залежно від покоління, яке репрезентує письменник, відрізняються теми, мотиви, ідеї та форми літератури про Голокост. Професорка Гана Яоз вважає, що першому поколінню притаманні більш короткі жанри та форми літератури, тому що так уцілілим легше розповідати про свої переживання й почуття. Крім того, перше покоління звертається зазвичай до історичного нарративу, через те що уцілілі по пам'яті намагаються відтворити пережите, як у документальній літературі, так і в художній. Час може відображатись нелінійно, проте автори тяжіють до більш конкретного опису подій, героїв тощо. Наступні покоління письменників про Голокост обирають більші жанри, звертаючись до

трансісторичного наративу. Це зумовлено тим фактом, що нащадки можуть глибоко переживати тему Голокосту, проте вони не є носіями безпосередньої пам'яті й не можуть відтворити чи навіть уявити точно події геноциду.

Здебільшого про Голокост відомі твори письменників-чоловіків, і до публікації творів письменниць про цю подію досвід Голокосту був представлений масовому читачеві саме з погляду чоловічих переживань. Елі Візель писав, що «в Аушвіці не тільки люди вмирили, а також ідея людяності, було подвійне "вмирання"» (5), але оскільки в англійській мові поняття «людина – людяність» передаються словом «man», що також має семантичне значення «чоловік», тривалий час у культурі був образ саме чоловіка-в'язня й чоловіка-жертви. Незважаючи на те, що багато спогадів жінок були опубліковані, мало які з них набули загального розповсюдження. Жінки пишуть про свій «Голокост», який географічно й історично був ідентичний «чоловічому», проте їхній травматичний досвід відрізнявся, адже жінки по-своєму переживали приниження, сум, втрату і смерть.

До 1980-х років літературознавці й історики гендерно не відокремлювали переживання Голокосту жінок і чоловіків. Тільки майже через сорок років після війни дослідниці почали використовувати поняття гендеру для системного аналізу. Серед провідних дослідниць саме голосів жінок у літературі Голокосту можна зазначити Сару Горовіц, Лорі Лефковіч і Джулію Епстайн, які зосереджувались на проблемі конструювання пам'яті у творах письменниць про Голокост залежно від попереднього соціального й культурного досвіду. Увагу до дитячих наративів у творчості жінок-уцілілих виявляли дослідниці Наомі Соколофф і Гаміда Босмаян. Великий внесок у популяризацію вивчення Голокосту через гендерну специфіку зробили також Вівіан Патрака, Шошана Фелман, Гана Яоз, Рут Франклін тощо.

Ізраїльська літературознавиця Наама Шик виокремлює два чинники, крізь які слід вивчати жіночу літературу про Голокост. Перший чинник «загальнолюдський», тобто дегуманізація, втрата ідентичності, терор, невизначеність тощо. Такі риси притаманні всім письменникам про Голокост –

жінкам і чоловікам, євреям і не євреям. Другий чинник має гендерний характер і залежить як від об'єктивних факторів, зокрема гендерних стереотипів у нацистському суспільстві тих часів, так і від суб'єктивних складових – внутрішніх переживань окремої особистості (Shik, 2012). Крім того, Н. Шик наголошує, що жіноча література про Голокост публікувалась чотирма хвилями, тобто жінки писали про свої переживання в певний момент часу, залежно від спроможності артикулювати травму. Що цікаво, в першій хвилі жіночі публікації (1945–1948 рр.) зазвичай були написані іноземними мовами. Пізніші публікації здебільшого писались уже івритом або англійською, відповідно до країни, в яку емігрували письменниці. Також Н. Шик ставить питання, чи вбивали нацисти жінок тому, що вони були єврейками, чи жінками. Як відомо, роль жінки у Третьюму Рейху обмежувалась домогосподарством і народженням дітей. Жінки апріорі вважались слабкішими за чоловіків. Щодо жінок-єврейок, у нацистів для них був один вихід – смерть, оскільки вони є більш вразливими й не змогли би важко працювати та приносити користь, як чоловіки. Крім того, відомо, що на території східної Європи, де здебільшого відбувався «Голокост від куль», жінок страчували з дітьми на руках, адже нацисти вважали, що матір і дитина – це одне ціле.

Кароль Рітнер і Джон Рут опублікували книгу «Different Voices», де вони досліджували вплив Голокосту на гендерному рівні. Кароль Рітнер чітко визначає Голокост як «різні жахіття, однакове пекло» («different horrors, same hell»), тобто обставини й місце були однаковими як для чоловіків, так і для жінок, проте досвід переживання цих подій у них був різний. Справа не тільки в різній фізіології, але й у різному усвідомленні життя та в різному світосприйнятті. Тому й письмо про ці події відрізняється в письменниць і письменників. Письмові свідчення жінок більш деталізовані та емоційні, тоді як чоловіки здебільшого писали сухими фактами.

Проте й серед жінок є відмінності в письмі про Голокост. Наприклад, літературознавиця Нуріт Губрін класифікує жіночу літературу про Голокост за тематикою. По-перше, це ті авторки, які самі пережили Голокост і змогли вижити,

серед них Йонат Санд, котра пише про Голокост із усіма жахливими деталями, або Іда Фінк. Друга група – це ті, кого «там не було», дослідниця вважає, що це здебільшого письменниці другого та третього покоління, які бажають розповісти родинну історію. Також до цієї групи належать жінки, які встигли емігрувати до початку війни в інші країни, проте їх не менше хвилює доля свого народу, що залишився під нацистською окупацією. Серед таких письменниць можна виділити Синтію Озік, Анду Амір, Леу Гольдберг. При цьому Нуріт Губрін ставить питання, чи можна чітко виокремити жіночу літературу про Голокост. Вона зазначає, що загалом твори про Голокост мають чимало спільного як у письменників, так і в письменниць, наприклад, вони розкривають універсальні теми, такі як: пам'ять-забуття, ідентичність, ставлення до минулого та шляхи прийняття майбутнього тощо. Проте дослідниця вважає, що різниця полягає у «дозуванні», тобто інтенсивності нарації, персонажів і тем. Жінки здебільшого пишуть про жінок, адже письменницям легше перенести свої переживання на жінку, ніж на чоловіка. Також, за спостереженням Н. Губрін, жінки більш гнучкі до пошуків нових літературних засобів вербалізації та нарації, ніж чоловіки.

Продовжуючи розгляд тематики жіночого письма про Голокост, слід зауважити, що, відповідно до пережитого жінкою-авторкою досвіду, багато оповідань пов'язано з проблемами сексуального насилля, материнства та таких принижень, як гоління волосся й оголення. Теми жіночих творів також були різні, наприклад, Гава Розенфарб описувала побут у гетто, Генья Кармель-Вольф зображувала урбаністичне життя євреїв під час війни, Сара Номберг-Пшитик писала автобіографічні художні оповідання про концентраційний табір, а Шуламїт Гарвен непрямо згадувала тему Голокосту.

У жіночій літературі про Голокост також присутня тема зміни соціальних ролей. Якщо в довоєнному суспільстві жінка (особливо єврейського походження) не мала змоги самотійно брати всю відповідальність за своє життя, то під час Голокосту жінки були відділені від чоловіків і часто мусили самі вирішувати свою долю та долю своїх дітей. Якщо чоловіча література про Голокост зображує жінок на периферії, то жіноча література ставить у центр саме жінку – розповідає

про жінок, які самостійно ведуть господарство, хитрістю виживають у концентраційних таборах, самі мандрують світом і переховуються. Сара Горовіц вважає, що для деяких жінок література про Голокост – це засіб пізнати свою національну ідентичність і пам'ять.

1.5. Місце творів Іди Фінк, Шарлотти Дельбо і Синтії Озік у літературі про Голокост

Роки Другої світової війни та Голокосту залишили різний відбиток на долях уцілілих. Епоха і час впливають на літературний доробок, формуючи течії в літературі (екзистенціалізм виник від розчарування на зламі століть, література «втраченого покоління» – після Першої світової війни тощо). На кожну епоху в розвитку історії літератури впливають як зовнішні, так і внутрішні фактори. До зовнішніх можна віднести історичні події, соціум, навколишнє середовище. На формування особистого досвіду можуть впливати родина, етнічне походження, виховання, місце проживання та вагомі події в житті людини. Поєднання зовнішніх і внутрішніх факторів формують індивідуальний стиль автора і, залежно від пережитого досвіду, відображаються в літературному творі. Література про Голокост характеризується тим, що вона поєднує загальну проблематику тоталітарної держави, расових теорій, ескалації антисемітизму й експансіонізму, з одного боку, та особисті історії мільйонів людей, які стали учасниками або свідками подій, з іншого. Безперечно, особистий досвід авторів, які вирішили поділитися своїми переживаннями через літературу, впливає не тільки на різноманітність змісту, але й на форму та жанр творів. Здебільшого автори звертаються до коротких жанрів (оповідання Елі Візеля, К. Цетнік) або до лірики (Єгуда Аміхай, Лілі Бретт, Пауль Целан). Це зумовлено тим, що уцілілі перебувають у перманентному пошуку вербалізації своїх спогадів.

У цьому дослідженні ми звертаємо увагу здебільшого на внутрішній досвід авторок творів про Голокост, особливо на їхнє довоєнне життя, етнічне походження та на переживання років Голокосту. Різні передумови простежуються

в літературному доробку трьох різних письменниць – ізраїльської письменниці Іди Фінк, французької письменниці Шарлотти Дельбо та американської письменниці Синтії Озік. Ці три жінки перебували в різних умовах під час Голокосту, але їх об'єднує одна тема в письмі, хоча особистий досвід авторок впливає на те, яким чином вони вибудовують темпоральну структуру творів і наскільки ці твори є (авто)біографічними. Слід зауважити, що (авто)біографічність у творах цих письменниць не реалізується у формі документальної прози, проте (авто)біографічними є загальна концепція переживання Голокосту й частка особистих спогадів, присутніх у текстах.

Іда Фінк (1921–2011)

Іда Фінк, яка народилась і виросла у Збаражі (нині Тернопільська область, Україна), походила з родини асимільованих євреїв. Вона зазнала впливу польської культури й літератури, навчалась музиці та мріяла стати філологом польської мови. Свою автобіографічну історію письменниця виклала в романі «Подорож», а загалом І. Фінк опублікувала біля сотні оповідань, і всі вони присвячені тематиці Голокосту та значною мірою є автобіографічними. Роки Голокосту письменниця провела з підробними документами в Німеччині, перебуваючи під перманентною загрозою викриття. За її власним свідченням, вона до кінця життя продовжувала існувати паралельно з реальністю сорокових років, а травматичний досвід став для неї «продовженням теперішнього» (Zahavi, 2002). Потрійна окупація Галичини, смерть матері, життя в гетто втрата будинку й п'ять років важких умов праці та переховування вплинули на формування самоідентифікації письменниці та на її ставлення до життя. І. Фінк знала, що вона єврейка, проте родина асимілювалась у полікультурному середовищі міста Збараж, що зумовило набуття нової ідентичності. Проте «подорож» у роки Голокосту змусила її переглянути свою культурну й національну приналежність, а нову, ізраїльську, ідентичність вона змогла набути тільки у зрілому віці, переїхавши в Ізраїль із родиною після 1957 року. Письменниця зізнавалась, що, ще під час навчання у Львівській консерваторії, вона почала писати твори, але не наважувалась їх публікувати, проте саме війна підштовхнула її більш серйозно поставитись до літератури.

Перший твір «Кінець» І. Фінк написала в санаторії для хворих на туберкульоз у 1945 році, після закінчення війни. Капітуляція Німеччини дозволила уцілілим євреям повернутись до рідних міст, проте корінні зміни у світогляді змусили Іду з сестрою та батьком покинути Збараж, адже їхній будинок було зайнято, а все навколо здавалось чужим. Десять років вони жили на підконтрольній Радянському Союзу території Польщі, і тільки в 1957 році змогли переїхати до Ізраїлю. Саме там І. Фінк набула свою справжню ідентичність.

Усього письменниця опублікувала в Ізраїлі п'ять збірок оповідань і один автобіографічний роман. Творчість Іди Фінк характеризується коротким обсягом і фрагментарністю оповіді. Літературознавиця Авіва Зарка вважає, що І. Фінк створила нову «поетику жертви», адже вона пише про звичайних людей у незвичайних умовах. А. Зарка порівнює письмо І. Фінк із творами Агарона Аппельфельда, який, навпаки, створив космологію «уцілілого». В той же час, Н. Кальдерон називає оповідання І. Фінк «тихими», адже в них відсутні прямі описи катувань і смерті, проте свої емоції вона передає через поетичні елементи, пише «повсякденно про жахіття» (Kalderon, 2011).

В інтерв'ю Даніелю Блатману І. Фінк розповіла, що для неї була важлива правда й автентичність, але також вона використовує фікціональність для географічного оформлення оповідань: «кордони вигадки та реальності покриті туманом» (Blatman, 1996, с. 7). Письменниця зазначає, що в її оповіданнях немає цілковитої фантазії, але є автобіографічність або елементи біографій інших осіб. Як і сама авторка, її герої не перебувають фактично в концентраційних таборах, проте вони емоційно ув'язненні у власних переживаннях і спогадах.

У журналі «Давар» дослідник творчості Іди Фінк Алекс Загаві обмірковує особливості її письма й зазначає, що герої І. Фінк не розуміють і не приймають нову реальність навколо них, але виробляють нові норми життя та поведінки, аби пристосуватись. Саме цей ефект «посилює травми пам'яті» й різко контрастує з життям людей поза межами реальності Голокосту (Zahavi, 1975). На думку А. Загаві, такий прийом контрасту робить оповідання унікальними. Крім того, дослідник вважає, що І. Фінк уміє створювати «нарацію заперечення», тобто

читач не відразу поринає в жахіття Голокосту, адже герої її творів або намагаються імітувати нормальний спосіб життя в контексті Голокосту, або, навпаки, зосереджені на темі пошуку укриття чи втечі. Відповідно, А. Загаві поділяє оповідання І. Фінк на «спокійні» та «динамічні», де події більш напружені.

Ізраїльський дослідник Дан Цалька характеризує оповідання І. Фінк як історії «на краю часу», ототожнюючи їх із давньогрецькими трагедіями, де про жахіття розповідає хор, але вони не відбуваються на сцені (Tsalka, 2004). У творах письменниці події теж відбуваються «на краю села, на краю хати, на краю лісу», але майже ніколи не в таборах смерті, з якими найчастіше асоціюють Голокост. Також дослідник вважає, що для оповідань І. Фінк характерний момент «розлому», тобто різка деградація оповіді, без м'яких переходів. Нісім Кальдерон погоджується, що фрагментарність оповіді І. Фінк є особливою, авторка створює «уламки історій з життя кожного героя», що простежується в її сприйнятті часу (Kalderon, 2011).

У своїх творах Іда Фінк порушує чимало питань, серед яких пошук ідентичності, концепція дому й часу та абсурдність ситуації. Неома Герші порівнює письмо І. Фінк із полем, ніби письменниця виокремлює з теми Голокосту різні ділянки, які її турбують. Серед них – ділянка з історіями для тих, хто загинув, і для тих, хто уцілів, тих, які були у сховку, і тих, які перебували в таборах. Таким чином, Н. Герші наголошує на фрагментарності оповіді І. Фінк. Фрагментарність притаманна не тільки змісту історій, але й наративу темпоральності та пам'яті. Іда Фінк увічнює пам'ять своїх родичів і близьких, географічних міст і визначних подій із життя, але оформлює цю пам'ять таким чином, що читач перебуває на межі реальності та вигадки.

Письменниця грає з читачем не тільки через (авто)біографічні шифри, але й дає йому змогу бути присутнім у самих оповіданнях. Літературознавиця Ноа Лекес наводить приклади, як І. Фінк уміє настільки детально описувати події, що читачеві доводиться також відчувати себе частиною тексту. На думку Н. Лекес, І. Фінк не буде «заводити читача в газові камери», але вона дозволяє йому

«підглядати через отвір у стіні, або дивитись у дзеркало разом із героями» (Lekes, 2017). Дослідниця пише про те, що авторку цікавить життя до і після Голокосту, а не під час самого Голокосту, тому сентиментальність оповіді досягається завдяки ретроспективним прийомам звичайного життя. Таким чином читач може ототожнити себе з героєм і ще більше уявити жахіття Голокосту. Крім того, присутні елементи з буденного життя самої письменниці, які вона завуальовує.

Оскільки в оповіданнях Іди Фінк переважає автофікціональність як спроба втечі від реальності, можна віднести її твори до літератури виживання. Це зумовлено тим фактом, що ситуації, в яких опиняються герої її творів, є ніби реальними, але в той же час фантастичними. А. Загаві вважає, що твори І. Фінк не є «пафосними, як у Елі Візеля» (Zahavi, 2002), її герої – звичайні люди, які у своїй повсякденності розкривають справжній жах і абсурдність Голокосту. Сама письменниця говорила в інтерв'ю А. Загаві, що не хотіла писати про банальний жах, але шукала таку мову й такий спосіб письма, який буде жахати своєю простотою. А. Загаві, Г. Ягав, А. Зарка, С. Галілілі й інші дослідники творчості І. Фінк погоджуються, що письменниця створила неповторний стиль письма про Голокост, якому притаманна фрагментарність оповіді, лаконічність і стилістична забарвленість.

Літературознавець Янус Валігора порівнює твори Іди Фінк із оповіданнями Ірит Амїель, Міріам Акавії та Генріка Грінберга, проте зауважує, що творчість І. Фінк має свої особливості (Waligora, 2016). Це зумовлено тим, що її оповідання реалістичні й лаконічні, вони не описують жахіття, але водночас шокують. На думку Я. Валігори, місце Іди Фінк у літературі про Голокост визначається її характерною поетикальною манерою писати про жахливе. Досвід авторки відображається у фрагментарному письмі, в ординарних героях, які опинились у неординарних обставинах, у лаконічності й плинності оповіді. Усі ці ознаки дають можливість віднести твори І. Фінк до літератури виживання, оскільки сама письменниця, як єврейка, під час свого переховування мала тільки одну мету – вижити, що й відобразилось у героях її оповідань.

Шарлотта Дельбо (1913–1985)

Інший досвід переживання Голокосту зображує французька письменниця Шарлотта Дельбо, яка опублікувала збірку «Аушвіц і після» (1965), що складається з трьох частин «Ніхто з нас не повернеться», «Безглузде знання» і «Міра наших днів». Письменниця не була єврейкою і могла прожити зовсім інше життя, але під час нацистської окупації разом із чоловіком вступила в Рух опору, а в 1942 р. їх було заарештовано. Чоловіка Ш. Дельбо негайно стратили, а її відправили в табори разом з іншими 229 жінками-комуністками – тільки 49 із них повернулися живими. Шарлотта Дельбо перебувала протягом року в Аушвіці, Біркенау, а потім потрапила в Ревенсбрюк. Якщо євреї за роки сегрегації та антисемітизму були деморалізовані й підкорені режимом і ворожим оточенням, то Шарлотта Дельбо, як учасниця руху спротиву, сприймала примусове поневолення й арешт як ще один доказ того, що треба боротись проти окупації та нацистів. Для неї Аушвіц став різким контрастом між життям до війни і життям у таборі. Саме тому її творчість переповнена огидою до табірної реальності. Утім, для неї євреї, які склали більшість в Аушвіці, переважно залишались на периферії. У ті роки антисемітизм був досить поширений у Франції, тому цілком логічно, що письменниця більше переймалася загальнолюдськими стражданнями, аніж стражданнями єврейського народу окремо. Безперечно, Ш. Дельбо засуджує дії нацистів, але скоріше через те, що сама зазнала фізичних і психічних травм. Також можна помітити відмінність із текстами єврейських письменників у тому, що Ш. Дельбо багато уваги приділяє тілесності, що характерно для французької літературної традиції, тоді як письменники-євреї менше описували тілесність, а більше оповідали про свій емоційний досвід.

Шарлотта Дельбо розпочинає першу частину «Аушвіцу і після» зі слів «Я не впевнена, що те, про що я пишу, є правдою, але я впевнена, що воно є точним» (Delbo, 1995, с. 1). Авторка вагається щодо вірогідності того, що таке могло відбутися, проте вона пережила жахіття Аушвіцу й може точно описати все, що бачила. Унікальність методу збірки «Аушвіц і після» полягає в тому, що оповідь розгортається більше на емоційному рівні, аніж на подієвому – від піку страждань в Аушвіці до полегшення поневір'янь у транзитних таборах і до визволення. Щодо

цієї особливості, Р. Камел припускає, що письмо Шарлотти Дельбо є автобіографічним, проте, на відміну від І. Фінк, яка через репетитивність відображає елементи своєї біографії, у Ш. Дельбо через відсутність типових елементів біографічного письма й нелінійну оповідь виникає ефект «загубленої самовизначеності» (Kamel, 2000). Мається на увазі, що письменниця не концентрується на долі одного народу, нації, яку хочуть знищити, а пише про всіх людей, які пережили Голокост. Аушвіц не вплинув на її ідентичність, проте зруйнував її як особистість, а це позначилось на тому, що її сприйняття власної біографії також викривлене.

Дослідник Томас Трезісе стверджує, що Шарлотті Дельбо притаманна «фрагментарна артикуляція травми і виживання» (Trezise, 2002). Пережите в концентраційних таборах настільки руйнує особистість, що в'язні сприймаються як «манекени», матері, які були «лицем і рукою», стають «смугами перед нашими очима» (Delbo, 1995). Доповнюючи Томаса Трезісе, дослідниця Елізабет Шейбер називає такі метафори «ремінісценцію сюрреалізму» (Schreiber, 2009). Дослідниця зауважує, що Шарлотта Дельбо не викладає факти, а змушує читача поринути в почуття в'язнів. Наприклад, переживання розкриваються не через діалоги та дії, а через стилістичні засоби: «О ви, хто знаєте, чи знали ви, що голод змушує очі блищати, що спрага гасить їх...» (Delbo, 2018, с. 11). Ніколь Татчер припускає, що такий вибір опису своїх переживань у таборі смерті Ш. Дельбо обирає не для того, щоб «приховати реальність таборів через образи й драматизацію, а з метою доторкнутися до читача, звертаючись до його почуттів, таким чином читач стає частиною бачення й бере участь у подіях» (Delbo, 2018, с. 34).

Письменниця часто зображує безпосередні відчуття – голоду, спраги, холоду, знесилення, хворобливості тощо. Вона імперсоніфікує й абстрагує все, що відбувається навколо, адже пише про природні відчуття всіх людей. Таким чином, автофікціональність, порівняно з творами Іди Фінк, зменшується. Це своєрідна особливість відтворення автобіографічності через чуттєвість. Окрім того, читач може зрозуміти, що оповідання у збірці є автобіографічними, тільки завдяки названим іменам товаришок Шарлотти Дельбо та її чоловіка, якого стратили.

Серед імен, які вона згадує в тексті, є революціонерки й комуністки Даніель Касанова, Марі Клод Вайян-Кутюр'є, Віва Добйоф тощо. Взаємопідтримка дівчат у Аушвіці й згадки про них складають автобіографічний елемент збірки та вносять в абстрактне буття Аушвіцу відтінок особистості авторки, яка розкривається через невелику кількість діалогів.

Не менш важливим є те, як Шарлотта Дельбо писала «Аушвіц і після». Сама письменниця розповідала: «Як тільки я зібрала трохи сили, я почала писати, я була вражена, що текст ніби вилився з мене» (Kingcaid, 1984, с. 99). Авторка називає своє письмо «потребою побудувати життя», тобто саме література дає їй змогу поділитись пережитим і вшанувати пам'ять про тих, хто не вцілів. У передмові до «Аушвіцу і після» Л. Лангер зазначає, що Ш. Дельбо «пише не як жертва, а як героїня» (Delbo, 2018, с. IX). У її письма немає мети звинуватити когось або помститись, вона хоче, щоб читач «спробував подивитись, спробував побачити» (Delbo, 2018, с. 84). Письменниця впускає читача до найбільш неприємних і особистих переживань таким чином, що він «знає» все від самого початку збірки. Саме такий метод письма, коли автор може поділяти з читачем однакові емоції та почуття, допомагає переосмислити й пережити травму перебування в таборі смерті.

Тим не менш, мова написання «Аушвіцу і після» була розкритикована Рене Кінгсейдом (Kingcaid, 1984), який вважає, що опис подій у концентраційному таборі не є літературним, а навіть деструктивним. Він наводить приклади певних фізіологічних деталей, про які пише Ш. Дельбо, і стверджує, що для читача такі жахливі описи не є естетичними. Водночас, Джемі Мотрам вважає, що Ш. Дельбо використовує знайомі нам слова в незвичному контексті, що може викликати шок (Mottram, 2016). Саме завдяки унікальній і незвичайній мові збірки письменниця демонструє читачеві, що таке Аушвіц.

Наама Шик виокремлює два види пам'яті, про які пише Ш. Дельбо, – звичайна пам'ять і глибока пам'ять (Shik, 2012). Звичайна пам'ять характеризується «теперішнім», тобто часом, проведеним у Аушвіці, якому притаманне фізичне страждання й тортури. Глибока пам'ять – це те, що

залишається в підсвідомості людини після перебування в таборі смерті. Сама Ш. Дельбо писала: «Аушвіц відбитий у моїй пам'яті так глибоко, що я не можу забути ні хвилини, проведеної там. Я не живу в Аушвіці, я мешкаю біля нього» (Delbo, 2018, с. XI–XII). Ця глибока пам'ять виявляється в тому, що авторка ніби тілесно повернулася із табору смерті, але насправді не може жити вже у «нормальному світі»: «Я повернулася з того світу в цей світ, який я ніколи не покидала, але я не знаю, який із цих світів справжній. Чи я дійсно повернулася з іншого світу?» (Delbo, 2018, с. 224). Досліджуючи текст Ш. Дельбо, Наама Шик робить висновок, що головною темою збірки «Аушвіц і після» є не стільки опис пережитого досвіду Голокосту, скільки пошук себе. Аушвіц зруйнував особистість письменниці, і тепер вона намагається через літературні засоби позбавитись глибокої пам'яті й артикулювати свою травму через текст.

Шарлотта Дельбо є представницею концентраційного реалізму, оскільки пише про реальне життя в Аушвіці. Вона потрапила до нищівної системи нацистів, яка спочатку була спрямована проти євреїв, – відтак постає питання, чи можна стверджувати, що Ш. Дельбо є представницею літератури про Голокост, адже вона не мала бути свідомо знищена. Безперечно, її досвід характеризується бажанням протистояти диктатурі, духом спротиву й патріотизму, які нацисти намагалися зламати в ув'язненні. Однак, незважаючи на обставини, за яких Ш. Дельбо потрапила в табір, і на факт її звільнення (що було неможливим для євреїв), усе одно вона стала частиною табірної життя, зазнала травматичного досвіду, перебуваючи в нестерпних умовах, і артикулює побачене у своїх творах.

Синтія Озік (1928 р.н.)

Зовсім інший досвід був у американської письменниці єврейського походження Синтії Озік. Міграційна єврейська література в Америці розвивалась досить інтенсивно в першій половині ХХ століття (серед них – Філіп Рот, Мері Антін, Шолем Аш, Іцхак Азімов тощо). Така активність пояснюється тим, що у США в євреїв була воля до переосмислення свого походження та релігії. Під час подій Голокосту в Європі письменники-євреї в Америці також зацікавились цією темою, хоча і залишались осторонь. Гана Вірт-Нешер вважає, що література про

Голокост в Америці виникла не на тлі травми, а як відповідь американського єврейства на геноцид (Wirth-Nesher, 1985). Ця відповідь вплинула на виникнення нових форм у письмі про Голокост, адже письменники-американці не були обмежені психологічними переживаннями й не були свідками жахів. У США автори вдавались до перебільшення фікціональності, оскільки те, що було їм невідомо про реальність Голокосту, вигадувалось. Крім того, сама травма не позначилась настільки сильно на сприйнятті цими авторами етичної проблеми щодо артикуляції геноциду євреїв, тому мова таких творів більш збагачена художніми засобами й метафорична. Твори авторів-американців, такі як Лілі Брет «Too Many Men», Гізер Морріс «The Tattooist of Auschwitz», Джим Шепард «The Book of Aron», набули популярності, хоча й не були прямими свідченнями подій.

Письменниця Синтія Озік є представницею першого покоління народжених у США емігрантів з Російської імперії. Незважаючи на те, що вона зростала і формувалась як американка, її єврейська ідентичність домінувала. Саме тому більшість її творів зосереджені на темі євреїв Америки, юдаїзму, самоідентичності та Голокосту. Творчість письменниці в контексті літератури про Голокост досліджують такі літературознавці, як Д. Алкана, А. Конпф, А. Альварез, В. Страндберг, Мері Ченовет тощо. Джозеф Алкана характеризує письмо С. Озік таким чином: «Її завдання розповідати історії Голокосту передбачало визнання того, що, окрім фундаментальної цінності представлення свідчень свідків і уцілілих у нехудожній чи художній формі, є цінність у тому, щоб розповідати більше історій» (Alkana, 1997, с. 963). В інтерв'ю для Алессандри Фаркас письменниця порівнює свої твори з творами уцілілих Прімо Леві та Елі Візеля, і визнає, що її твори про Голокост є вигаданими, а у П. Леві та Е. Візеля вони мають «силу документа» (Ozick, 2021).

Здебільшого С. Озік пише в жанрі есе або оповідання, але також у її доробку є декілька романів. Найбільш відомими її творами про Голокост є новели «Шаль» і «Роза». У цих творах ключовими постають питання травми та пам'яті, що розкриваються через героїню, яка уціліла під час Голокосту, але втратила доньку. Твори містять елементи магічного реалізму, що є нетиповим для

літератури про Голокост. Проте для С. Озік, яка була сучасницею, але не учасницею Голокосту, магія допомагає виправдати найжахливіші події. Гана Вірт-Нешер пише про проблему ідолізації та анімалізації (Wirth-Nesher, 1985), яку активно використовує авторка, особливо в новелі «Шаль». Згідно з «Академічним тлумачним словником української мови», ідол – це об’єкт шанування та поклоніння, а анімалізація – це надання людському зображенню тваринного вигляду (Словник української мови, 1970–1980). Наявність елементів, про які говорить Г. Вірт-Нешер, дає можливість віднести «Шаль» до різновиду міфу про Голокост, адже міф – це щось вигадане, неіснуюче, фантастичне. Утім, твір «Роза», який є логічним продовженням «Шалі», не можна віднести до різновиду міфу про Голокост, адже в ньому представлена буденність травмованої людини, а шаль, як магічний артефакт, має свої надприродні властивості тільки в уяві героїні.

Щодо стилю письма С. Озік, М. Горра зазначає: «Проза Озік вражає мене своєю красою, це краса, яка відображається у ритмічності, у локації ком, крапок і двокрапок» (Gorra, 1984, с. 151). На поетичність і мелодійність стилю С. Озік, яка спромоглася писати про такі жахіття, як Голокост, «м’яко», також звертає увагу Міріам Сіван (Sivan, 2002). Джозеф Ловін досліджував мову творів С. Озік і доводив, що для неї важливішою є естетична сторона, ніж етична. Це зумовлено тим, що сама письменниця не зазнала травми, тому може приділяти більше уваги формі тексту. Однак Лоуренс Фрідман у книзі «Understanding Cynthia Ozick» стверджує, що С. Озік писала твори «з точки зору глибоко відданої єврейки» (Friedman, 1991, с. 8), що й простежується в її «літургійному» підході до написання. Дослідник вважає, що така стурбованість єврейським питанням природна, оскільки будь-якому єврею важлива його історична ідентичність, яка переважає над усіма іншими ідентичностями.

Джозеф Алкана, який досліджував літературу про Голокост у прозі С. Озік, звертає увагу на те, що для письменниці важливий універсальний підхід до зображення переживань індивідуума. Авторка не узагальнює страждання цілого народу або етнічної групи, а «детально описує протагоніста (Розу – А. М.),

відмежовуючи його від цілої групи» (Alkana, 1997, с. 966). Він доводить цю тезу фразою С. Озік «Моя Варшава, не твоя Варшава» (Ozick, 1989, с. 19), яка засвідчує, що письменниці важливо підкреслити унікальність і неповторність досвіду кожної людини під час Голокосту. Також Д. Алкана зазначає, що С. Озік прагне означити роль минулого у формуванні теперішнього особистості. На думку дослідника, цим самим вона наголошує на необхідності формування національної пам'яті, як на загальнолюдському рівні, так і на особистому, оскільки Роза пам'ятає не про геноцид у цілому, а про втрату своєї доньки.

Авторка пише міф про Аушвіц, одним із характерних рис якого є переважання вимислу та використання елементів магії. Хоча події у «Шалі» та «Розі» здаються реальними, проте їх неможливо пояснити раціонально, тому в творі з'являється магичне обґрунтування страждань під час і після ув'язнення в Аушвіці. Як і Джонатан Сафран Фоер, який не був безпосереднім учасником Голокосту, але створював магичні образи, пов'язані з хронотопом Голокосту, С. Озік вдається до цілком фікціональної історії. У цій історії час не спотворений травмою, він лінійний і чіткий, а всі події зображені дистанційовано.

Таким чином, можемо підсумувати, що Іда Фінк, Шарлотта Дельбо і Синтія Озік належать до першого покоління уцілілих під час Голокосту. Незалежно від їхнього віку на момент початку Другої світової війни, вони стали свідками події, яка перевернула уклад Європи загалом і євреїв зокрема. Різний досвід переживання Голокосту відобразився в літературному доробку цих письменниць у жанрі, формі та змісті творів. Крім того, цей досвід вплинув на зображення у творах елементів біографії та часосприйняття. Автор може писати (авто)біографічні твори або використовувати метод письма «про себе» (за Ю. Павленко), і вибір методу залежить від того, наскільки письменник готовий відкрито писати про своє життя. Розкриття категорії темпоральності також залежить від пережитого досвіду. Травма, набута під час Голокосту, по-різному впливає на часосприйняття письменниць. Час може фрагментуватись, зупинитись або втратити лінійність і стати хаотичним або ретроспективним. Модифікація

часосприйняття під впливом травми простежується як на текстуальному, так і на поетикальному рівні.

У цьому розділі ми окреслили основні вектори розвитку досліджень літератури про Голокост та взяли за основу класифікацію жанрових різновидів Сідри Езрагі, яку застосовуємо під час аналізу творів трьох письменниць. Крім того, ми розкрили ключові положення досліджень про травму загалом і травму Голокосту зокрема. Ми визначили поняття (авто)біографічності та продемонстрували зв'язок ідентичності авторки та ступінь розкриття (авто)біографічності в текстах. Крім того, ми окреслили особливості єврейської ідентичності та специфіку її відображення в літературі. Окрім елементів (авто)біографічності, було визначено поняття темопральності в літературі та проблему впливу травми на відчуття часу загалом. Усі теоретичні положення, подані в цьому розділі, є основою для подальшого аналізу творів Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік.

РОЗДІЛ 2

АВТОБІОГРАФІЗМ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ІДИ ФІНК, ШАРЛОТТИ ДЕЛЬБО ТА СИНТІЇ ОЗІК

2.1. Автофікціональність та пошуки нової ідентичності у творчості Іди Фінк

Однією з ключових тем автобіографічного роману Іди Фінк «Подорож» є самоідентифікація та пошук себе. Це єдиний твір письменниці, де вона відверто пише «про себе», розкриваючи елементи свого життєпису в період Голокосту. Однак у коротких оповіданнях авторка зображує фікціональних героїв, приховуючи в них власні спогади. Простежити цю гру з читачем, або умовний «автобіографічний пакт» (Lejeune, 1975), можна тільки вивчивши біографію І. Фінк, опираючись на її попередній досвід і проаналізувавши всі її оповідання. Письменниця не наважується говорити прямо про себе і про своє оточення, можливо, через бажання уникнути повторних болісних відчуттів, тому вдається до прийому автофікціональності, відтворюючи через історії вигаданих героїв фрагменти свого життя.

Попередній досвід до війни та пошуки ідентичності протягом десятиліть відобразились у творчості І. Фінк таким чином, що герої її оповідань втілюють у собі різні ідентичності й національності. І. Фінк пише про єврейських жінок, які повністю успадкували польську культуру, та ізраїльтян. При цьому складно визначити етнічну приналежність її героїв, вони ніби «позбавлені ідентичності». Тільки в одному творі «Десятий для мін'яну» герої намагаються відтворити єврейську церемонію, проте у всіх інших оповіданнях вони не проявляють себе як євреї або поляки. Така невизначеність персонажів-євреїв є уособленням самої авторки, яка інкодує свою позицію й демонструє несправедливість Голокосту.

Дослідник творчості Іди Фінк Алекс Загаві пише, що в її оповіданнях неможливо з'єднати «кордони нашої убогої уяви» і те, що відбулось насправді (Zahavi, 1975). В одному з інтерв'ю письменниця зазначила: «Для мене найважливіші речі в письмі на цю тему – це правда та автентичність. У всьому, що я написала, є ядро автентичності. Художня переробка це вигадка, але не

вигадка з точки зору фікції. Це атмосфера, пейзаж, і не тільки географічний пейзаж, але й внутрішній та психологічний. Можливо, точнішим словом буде не "психологічний", а "душевний". Душевна атмосфера, тут немає повної вигадки. Кордон дуже розмитий, і важко простежити, де він проходить. Я гадаю, що тут немає жодної фантазії, бо я описую своє місто. Події завжди справжні, навіть якщо не завжди автобіографічні» (Vlatman, 1996). Авторка визнає, що не всі сюжети є автобіографічними, адже частину історій вона почула від уцілілих під час роботи в меморіальному комплексі «Яд Вашем» або бачила, коли жила в окупованому місті. При цьому елементи (авто)біографічності в оповіданнях І. Фінк можна виявити через репетитивність образів або під час детального дослідження біографії І. Фінк. Репетитивність уособлює не тільки травматичні переживання, як зазначено в дослідженні М. Дженсен (Jensen, 2014), але й утворює ніби «гру» з читачем, який має декодувати образ автора в тексті.

У перших кількох збірках оповідань І. Фінк твори не впорядковані хронологічно, тоді як в останній збірці «Усі історії» вже можемо простежити чітку хронологію. Оскільки ця збірка була останньою опублікованою роботою І. Фінк, де було зібрано всі попередньо написані твори, авторка упорядкувала твори за часом розгортання подій, таким чином визначивши власне бачення доробку.

Послідовно проаналізувавши оповідання збірки «Усі історії», ми можемо простежити спільні й відмінні риси між текстами, які мають документальне підґрунтя, та які є більш фікціональними. Оскільки достеменно дізнатися правду за кожним оповіданням неможливо, а сама І. Фінк писала, що всі її твори мають (авто)біографічні елементи, ми можемо тільки простежити, які сюжети є більш автобіографічними й стосуються безпосередньо життя І. Фінк, а які авторка, можливо, почула і стилістично змінила. Виокремлення (авто)біографічних творів дає можливість проаналізувати схожі елементи в нарації та встановити, яким чином І. Фінк пише про себе під впливом травми, або як травма Голокосту впливає на її самоусвідомлення. Ми поділили твори за типом нарації, адже,

залежно від наратора, оповідання сприймається певним чином, а також відображає ідентичність героя.

Переважно Іда Фінк пише від першої особи жіночого роду («Відтинок часу», «Зигмунд», «Юлія», «Євгенія», «Жан Кристоф», «Пес», «Відпливаючий сад» тощо), проте трапляються історії від першої особи чоловічого роду («Чорний монстр», «Підвищення у званні», «Божевільний», «Слідчий Фон Магафінські» й т. ін.) або від третьої особи («Кінець», «Свиня», «Повторне воскресіння з мертвих пекаря» тощо). Наратор виконує важливу роль у автобіографічній грі між автором і читачем, адже кожен оповідач створює різні ефекти сприймання дійсності. Так, чоловічий голос посилює відчуття відстороненості та фікціональності. У «Чорному монстрі», де оповідь іде від першої особи чоловічого роду, відчувається ефект радше марення, ніж реальності, що досить нетипово для творчості І. Фінк: «Я не знаю, чи я дійсно промовляв ці слова, чи вони були в моїх думках. Можливо, я бубонів їх, як п'яниця, адже відчував, як опускаюся у болото сну» (Fink, 2009, с. 97). Ця межа між маренням і реальністю дозволяє перетворити оповідь на фантастику.

Не менш цікавий твір «Підвищення у званні», де оповідачем є молодий нацист, який отримав підвищення через страти євреїв. У цьому оповіданні І. Фінк експериментує зі змістом і намагається уявити цивільне життя солдатів та знайти пояснення жорстокості нацистів. Молодий солдат Ернест розмовляє зі своїм батьком і вимовляє такі слова, які І. Фінк ніколи би не змогла вимовити: «Досить байдикувати. Незважаючи на те, що мені з вами (з батьками – А. М.) добре, я радий повернутись до армії. Фюрер каже, що перемога вже близько» (Fink, 2009, с. 78). Для розкриття героя І. Фінк наділяє його стереотипними якостями, які можуть пояснити причину безжалісного вбивства євреїв. Ідентичність оповідача чітко сформована, він гордий німець і пишається тим, що служить у вермахті, проте батько Ернеста має радше якості батька, який пишається своїм сином, а не тим, що його нація робить із євреями. Тут І. Фінк порушує питання націоналізму та сформованої національної самосвідомості, якої бракує євреям у довоєнні часи. Письменниця демонструє і негативний бік ідеології, і те, що серед німців є

людяність. Таким чином, завдяки чоловічим голосам у текстах, І. Фінк створює дистанцію між собою та подіями, що дає їй можливість ввести елементи фікціональності та фантазії.

Нарація від першої особи жіночого роду зображує авторку, молоду Іду Фінк, яка була учасницею подій, а нарація від третьої особи жіночого роду представляє дорослу Фінк-письменницю, яка є всезнаючим оповідачем. Події, що відбуваються в умовній східній Європі, де І. Фінк виросла, відображають попередній досвід самої авторки. Якщо б не трансісторична нарація, з якої стає зрозумілим, що події стосуються євреїв під час Голокосту, неможливо було б ідентифікувати походження й національність героїнь. Вони не є віруючими євреями, ні християнками тощо. Таким чином І. Фінк демонструє важливість самої людини як особистості, чиє життя руйнує війна, а не важливість приналежності до якоїсь групи чи етносу.

Від першої особи жіночого роду написаний автобіографічний роман І. Фінк «Подорож» і чимало оповідань, які містять повторювані елементи, що ніби натякають на їхню автобіографічність. Зв'язок між автобіографією І. Фінк і подіями в її романі «Подорож» досліджує українська краєзнавиця Тетяна Федорів, яка у статті «Місто і люди» наводить приклади з архівів міста Збараж щодо людей, яких І. Фінк згадує в романі (Федорів, 2017). Чимало імен повторюються й у збірці «Усі історії». У статті Т. Федорів називає топоніми і власні назви, які можна зустріти в різних оповіданнях І. Фінк, такі як місто З. (Збараж), річка Гнізна, Ринкова площа, Храмовий пагорб тощо. Чимало героїв І. Фінк реальні, є документальні свідчення про їхнє існування й подальшу долю, тим не менш, залишається відкритим питання, чому письменниця модифікувала долі своїх рідних і знайомих.

Розглядаючи тему (авто)біографізму в романі «Подорож», неможливо не зазначити зв'язок між формуванням ідентичності й автофікціональністю, адже в цьому романі саме пошуки себе й своєї ідентичності є головною проблемою. У випадку Іди Фінк ідентичність слід розглядати з двох боків – міграція на територію ворога та сам процес подорожі. «Подорож» є ключовим мотивом у

пошуках героїнею нової ідентичності, хоча мета «мандрівки» Іди та її сестри – переконати оточення, що вони не євреї з інтелігентної родини, а дурні поляки з села, аби врятувати своє життя під час німецької окупації західної України. Унікальність «міграції» та подорожі Іди Фінк також визначається концепцією життя на кордоні. Рідне місто письменниці, Збараж, знаходилося на кордоні між Радянським Союзом і Польщею, а згодом його захопив Третій Рейх. Розмиті межі співіснування поляків і євреїв формували самоідентифікацію авторки змалечку, але тоді євреїв на цих територіях вважали «іншими», і Іда виросла з цією ідеєю, вкоріненою в її підсвідомості. В інтерв'ю Станіславу Бересу письменниця зазначила, що не є релігійною єврейкою; вона жила серед поляків і вважала себе асимільованою, етнічною єврейкою, яка поєднує дві культури водночас (Берес, 2008). У 1941 році І. Фінк змогла втекти й видавати себе за іншу людину лише завдяки тому, що добре знала польську культуру. Тобто, вплив різних культур сформував мультикультурну ідентичність Іди Фінк, а «подорож» під час Голокосту допомогла їй нарешті самореалізуватися.

Подорож Іди Фінк із сестрою до німецьких міст на роботу можна розділити на три етапи, кожен із яких змінює їхні ідентичності. Перший етап, німецький трудовий табір, позначений хворобливою, болісною зміною ідентичності, тоді як другий етап – втеча з трудового табору – характеризується як поспішна зміна. Останній етап можна назвати «днем безіменних», коли дівчата вже не могли назвати себе. Під час Другої світової війни людей зазвичай примусово відправляли до Німеччини на важкі фізичні роботи, але згодом євреї зрозуміли, що це можливість врятуватися від жахливих переслідувань на батьківщині. Багато євреїв добровільно, з підробленими документами, подолали складний шлях на чужину. У романі І. Фінк пише, що згодом німці зрозуміли, що багато добровольців були єврейськими біженцями, і посилили контроль над іммігрантами. Тому під час подорожі на утікачів чекало багато небезпечних ситуацій. Зазвичай зміна імен і життєвих історій відбувалася вночі в лісі. Тому в оригіналі, івритом, роман називається «Ходімо вночі, давайте спати вдень». Сам ритм оповіді про втечу дає читачеві відчуття постійного руху та хвилювання.

Іда Фінк та її сестра змушені були постійно вдавати, що вони інші люди, це призводило до невпевненості щодо їхньої самоідентичності. Героїням доводиться вибирати собі польські імена, стоячи в кабінеті батька та готуючи підроблені документи. Тривожна атмосфера окупованого міста викликає у героїні занепокоєння, оскільки вибір нового імені та прізвища пробуджує образні асоціації з різними людьми, з якими вона не може ідентифікувати себе. Авторка пише: «Відвернула голову від вікна, щоби зосередитися на виборі прізвища, та сталося так, що жодного не могла собі згадати...Коли ж зі зусиллям витягла з пам'яті кілька, виявилось, що не кожне з них пасує до мене, а я – до нього, а деякі з невідомих причин навіть викликали спротив: я відчувала, що могли би мені зашкодити» (Фінк, 2017, с. 18). Таким чином І. Фінк ілюструє важливу роль, яку відіграє ім'я у внутрішньому та зовнішньому самовизначенні людини. Нарешті героїня обирає ім'я Катажина Маєвська, а її сестра називається Ельжбетою Стефанською. Однак нові імена не рятують дівчат від переслідування в розподільнику. У них вилучають документи, і вони мусять заплатити значну суму викупу. Ця ситуація доводить, що незважаючи на зміну імені та вигадану історію, неможливо приховати риси поведінки чи зовнішності, які видають їх як єврейок.

Сюжет сповільнюється, коли героїні потрапляють до Німеччини у трудовий табір, де вони переживають важкі умови праці та голодують. У таборі вони знайомляться з робітницями, які також не можуть розкрити, що вони єврейки. Проблема викриття робітниць-єврейок у таборі стає ключовою для тих, хто вирішив допомогти німцям відловлювати єврейських жінок. Тому І. Фінк та інших дівчат у казармі слов'янські робітники навчають різдвяних традицій і колядок, щоб довести, що вони християнки. Тобто, важливою стає не лише зовнішність, але й культурне походження та вірування, що можуть врятувати чиєсь життя. Тим не менш, коли небезпека бути викритими стає більш реальною, оскільки одна з робітниць починає активно співпрацювати з нацистами, дівчата вирішують втекти.

Відтепер події розгортаються в нових місцях, таких як вокзал, ліс, передмістя, колії тощо. Вночі в лісі дівчата знову наважуються змінити свої імена

та біографії. Іда Фінк графічно виділяє цю метаморфозу в романі – трьома зірочками. Вона пише: «Катажина, Ельжбета і Марися залишилися на купі листя. Замість Катажини з'явилася Йоанна Пілецька, замість Ельжбети – Ядвіга Котуля – наші шкільні колежанки, про котрих ми знали, що їх вивезли на роботи до Німеччини. Марися прибрала ім'я та прізвище Анни Кльоц» (Фінк, 2017, с. 134). Згідно з новою біографією сестер, це вже не польські заробітчани зі Збаража, а три звичайні сільські дівчини, які втекли з транспорту під час зупинки на вокзалі в німецькому місті. Крім того, героїні, згідно з псевдоісторією, втекли додому до Польщі. Вони змінюють не національну ідентичність, а свій соціальний статус. Нова історія вимагала від дівчат імітації сільських звичок, простоти та наївності, але це дозволило їм потрапити в сім'ї заможних німців, де вони працювали гувернантками. Їм довелося тікати вдруге, коли сестра І. Фінк серйозно захворіла.

У маленькому німецькому містечку, куди вони втекли, сестри знайшли нові вигадані особистості. Знову вночі в лісі вони вигадують Барбару та Марію, чий документи спалили разом із арбайтсмамом у Дортмунді. І. Фінк пише: «Завдяки вправності й досвіду минуле Барбари та Марії ми уклали без клопоту: поселили їх у селі, в селянській родині, причому Барбара залишилася без батьків, а Марії зрікся батько-дорожник під впливом злої мачухи. Але то лише вступ. Що далі? Як розпланувати долю дівчат, котрі втекли з табору при дортмундському заводі?» (Фінк, 2017, с. 201).

Знову ж таки, вони змінюють не національність, а своє минуле та соціальне середовище. Таким чином, третє втілення далось дівчатам легше, ніж перше, коли І. Фінк підбирала імена, які їй підходили. Цього разу набуття нової особистості стає вже звичним явищем, яке може врятувати життя в чужому місті. Оскільки дівчатам важко придумувати біографії для своїх нових героїнь, І. Фінк пише: «Нехай цей день, який не належить уже Ядвізі та Йоанні, не буде ще днем Барбари та Марії. Нехай буде днем безіменних, не занотованих у жодній картотеці, а отже, днем тих, кого не існує» (Фінк, 2017, с. 201). Таким чином, героїня усвідомлює, що для неї особистість визначається межами документів, а наявність реєстрації впливає на те, чи існують вони чи ні.

Інший уривок показує, що навіть під страхом смерті людина не може постійно приховувати свою справжню сутність. В останньому будинку, де Іда і її сестра служили в німецькій родині, оповідачка сидить за фортепіано й не може не грати, кажучи собі: «Подумала: не роби дурниць, не будь ідіоткою – і, не слухаючи себе, підійшла до фортеп'яна... Голосно розсміялась і, сміючись, ударяла одну клавишу за другою, а до себе волала, перелякана, задихана: перестань, не роби цього, ще є час» (Фінк, 2017, с. 229–230). Героїня зачарована можливістю грати на фортепіано, дивуючи оточуючих, адже вона мала бути неосвіченою полькою з села, а вміння грати на фортепіано властиве лише інтелігентним людям. Вона усвідомлює, що цей вчинок може її видати, але для неї музика – це засіб бути собою. Таким чином, письменниця показує, що людина може прикидатися іншою особистістю, але культурне походження, яке є частиною самоідентифікації, важко приховати.

Чим закінчилася війна для І. Фінк та її сестри, у романі не описано, але з епілогу відомо, що вони повернулися до батька у Збараж зі справжніми іменами. Третя зміна особистості свідчить про те, що дівчата втратили здатність правильно ідентифікувати себе, хоча після війни вирішили переїхати до Ізраїлю, бо розуміли, що це єдина безпечна держава для євреїв. З епілогу також відомо, що через багато років оповідачка разом із чоловіком повертається до Німеччини, щоб відвідати місця, де вони з сестрою працювали під час війни. Для І. Фінк ця подорож стає фіналом у пошуках себе: «крамниці, вітрини, кав'ярні – було мені цілком чуже, особливо те, у крикливих барвах, таке інше, ніж давнє, в якому домінувала барва сіра – барва каміння» (Фінк, 2017, с. 240). Лише тепер вона змогла переосмислити себе як особистість із єврейською національною ідентичністю, зрозуміти, що в цьому німецькому містечку почувається некомфортно, відчужено, бо вже має свій власний дім, Ізраїль.

Сюжет, описаний у романі «Подорож», є базовим для розуміння елементів автобіографії І. Фінк і для осягнення того, як саме досвід письменниці вплинув на ідентичність, що безпосередньо має значення для категорії (авто)біографізму в її оповіданнях. Як у романі, так і в збірках оповідань зустрічаються імена родичів і

знайомих авторки, серед них Т. Федорів згадує тітку І. Фінк Юлію Гіршхорн («Юлія», «Трудні приїзди Юлії»), тітку Сабіну Зейдманн («Сабіна під мішками»), тітку Стефанію («Євгенія», «Смерть цариці»). У цих оповіданнях, які розкривають долю жінок, І. Фінк переважно змінює фінал життя героїнь (у творах Юлія помирає від серцевого нападу, Сабіна з донькою – від обстрілу, Стефанія кидається з вікна або її депортують під час акції). Крім цього, таким оповіданням притаманна розповідь у формі спогадів від третьої особи, тобто доросла І. Фінк пише про своїх родичів чи знайомих у змішаній формі – частково за спогадами з дитинства, частково – за свідченнями очевидців.

В оповіданні «Євгенія» І. Фінк пише: «Мені було тринадцять, а їй близько сорока, і всі наші бесіди мали світський характер повсякденності: школа, книги, подруги» (Fink, 2009, с. 110). У цьому епізоді авторка називає себе, що цілком може бути правдивим спогадом, адже І. Фінк було вісімнадцять, коли почалась війна, а цитата стосується спогаду до війни. Проте в самому оповіданні більше уваги приділено саме тітці Євгенії, з детальним описом її зовнішності та обставин життя: «Її обличчя було кругле, з м'якими рисами. Розмір її взуття був 34. Увечері вона зачиняла двері веранди на замок і засувку – вона боялася жаб, що стрибали по стежках саду» (Fink, 2009, с. 110). З автобіографічних елементів також присутні назви місць, наприклад, Замкова гора, яка знаходилась у Збаражі. Але при цьому письменниця також грає з читачем, і поряд із біографією реальної особи існує фікціональний наратор, якого неможливо ідентифікувати. Оповідачка зазначає: «Цю саму сукню вона подарувала мені через кілька років, і її я носила того дня, коли мене забрали до трудового табору на фермі, конфіскованій німцями» (Fink, 2009, с. 111). З біографії І. Фінк відомо, що її не забирали до трудового табору, а вона сама втекла до Німеччини й працювала на заводі, а потім у будинку німецької родини. Про існування сукні, подарованої Євгенією, достеменно не відомо, проте цілком можливо, що дійсно була така сукня, але інші елементи біографії нараторки вигадані. Такий прийом, коли правда поєднується з вигадкою, може ввести в оману читачів, створити хибний (авто)біографічний образ.

Ще одне оповідання, де І. Фінк намагається переконати читачів в автобіографічності нарації, але при цьому використовує автофікціонального наратора, є «Юлія». У цьому оповіданні розповідається про важку історію життя Юлії Гіршгорн, тітки письменниці, та її двох синів. Іда Фінк запевнює читачів у правдивості історії: «"Востаннє я її бачив, коли вона жила з чоловіком у селі", – він розповідає (ніби я цього не знала...), дивлячись на Юлію, що віддаляється» (Fink, 2009, с. 170). У цьому реченні оповідачка коментує слова інших героїв, що створює враження, ніби вона дуже добре знає свою тітку й доповнює те, що про неї кажуть інші. Однак один з епізодів наводить на думки, що нараторка не є реальною І. Фінк: «Ночами ми кидали в річку форму уцілілих солдатів польської армії, які ховалися. Вони спали в їдальні, на матрацах. А нам, дітям, заборонили гуляти вежами» (Fink, 2009, с. 173). Авторка пише про дітей, але з початком війни вона сама вже не була дитиною. Таким чином, для читача залишається загадкою, хто є реальним оповідачем і чи можна йому довіряти. Можливо, такий прийом поєднання реальної історії з фікціональним наратором є навмисним і зумовлений тим фактом, що письменниця не прагнула переносити себе в цю історію повністю.

Детальний аналіз відомих елементів біографії Іди Фінк дає змогу побачити, що в деяких творах про своїх знайомих чи родичів авторка, фактично, пише біографію особи, тоді як в іншому типі творів, також від першої особи однини, письменниця зображує події, достеменність яких важко довести. Проте саме в таких оповіданнях І. Фінк інкодує елементи своєї біографії крізь фікціональну історію героїв, що дає підстави розглядати їх як автофікціональні, де письменниця ні формою, ні змістом не натякає на те, що історія біографічна. До автофікціональних творів І. Фінк можна віднести «Відтинок часу», «Другий відтинок часу», «Зигмунд», «Відпливаючий сад», «Жан Кристоф», «***», «За живою огорожею» тощо. Ці історії концентруються на типових героях або ситуаціях, які цілком могли відбуватись, проте навряд чи з самою письменницею.

Наприклад, в оповіданні «Зигмунд» І. Фінк вкладає в героїв свою любов до музики (авторка навчалась у музичному інституті імені Миколи Лисенка у Львові). На початку оповідання поданий такий опис: «Був 1941, початок червня. У

басейні біля парку сонце блищало у хлорованій воді. Ми запитували: у якій гамі відображається зелений колір? Він був зеленим і сонячним. Вранці, о восьмій, ми ходили туди виконувати вправи з контрапункту та гармонії – розпочався сезон іспитів – і в сумках, окрім нот і книг, були ще купальники» (Fink, 2009, с. 18). Як відомо, І. Фінк виїхала зі Львова з початком окупації німцями західної України 1941 року. Тобто, цей епізод із життя студентів консерваторії може бути реальним. Інший епізод описує початок війни: «За кілька днів уже була війна. У перші дні я познайомилася зі страхом перед бомбами, який виявився дитячим та дурним порівняно зі страхом наступних днів: страх людей. Натягнуті брезентом вантажівки мчали міськими вулицями і везли євреїв у невідомому напрямку» (Fink, 2009, с. 18). У цьому реченні простежується не тільки трансісторичний наратив, але й згадування про те, що оповідачка єврейка. Тобто, цілком можливо, що ці спогади є реальними і правдивими.

У творі «Жан Кристоф» авторка пише про свою любов до літератури через героїнь, які будують автобан у Німеччині. Проте стає зрозумілим, що ця історія також є більше фікціональною, адже оповідачка зазначає, що вони працювали на автобані, хоча, як відомо, І. Фінк там не працювала. Натомість автобіографічним елементом є любов до читання романів: «Лише одна дівчина, худенька і темна, покинула групку і лежала під тінню горіхів. Вона лежала на животі й не слухала, тільки читала книгу» (Fink, 2009, с. 34). І. Фінк мріяла навчатись на польській філології, але через етнічне походження не могла цього зробити. Трагічність історії посилюється тим, що дівчина хоче встигнути дочитати книгу до того, як її стратять німці.

В іншому оповіданні «***» завдяки опису побаченого зі сховища виникає враження, що говорить сама І. Фінк, яка була в цій ситуації, проте форма множини підказує, що мова йде про всіх євреїв, змушених постійно перебувати поза зором. Авторка пише: «І тоді ми всі, хто ховались у комірчинах, говорили й повторювали: "Будь здоровий", і цими словами ми прощалися з нашими близькими, що йдуть на смерть» (Fink, 2009, с. 45). Таким чином, авторка створює автофікціональний образ євреїв, на яких переносить власні страхи.

Ще одне оповідання, що може мати автобіографічні елементи, – це «Стрибок», у якому дівчинка розповідає про свою подругу, яка загине під час Голокосту. Образ подруги також може бути узагальнюючим щодо загиблих дітей-євреїв або втрачених друзів і близьких. Цікавим є момент самоідентифікації в цьому оповіданні. Товариш нараторки каже: «Справжні євреї боягузи, а ви не боїтеся стрибнути з гойдалки. Ви не справжні, тому й ваші ноги не червоні» (Fink, 2009, с. 99). Таким чином, слова хлопця відображують стереотипне антисемітське упередження про те, що всі євреї боягузи. Як і частина суспільства того часу, він ідентифікує етнічну приналежність людини за фізичними ознаками.

Друга частина оповідань збірки «Усі історії» має інший характер – у ній розповідається про постголокостні часи, коли І. Фінк уже мешкала в Ізраїлі й набула нову ідентичність. Оскільки письменниця працювала в архівах «Яд Вашем», вона змогла зібрати чимало історій від уцілілих, тому частка автобіографічності в цих творах менша, хоча можна простежити репетитивні моменти. Наприклад, топос оповідань відповідає європейській природі та краєвидам. Можливо, це зумовлено тим, що часи Голокосту І. Фінк провела саме в Європі, і для неї він завжди асоціюється з відповідними місцевостями. Наприклад, у «Ми вже ходили до опери» й «Сестра Генріка» події відбуваються в холодному європейському місті, і нараторка звинувачує себе в тому, що вона вижила. Як відомо, одразу після завершення війни І. Фінк якийсь час провела в санаторії для хворих на туберкульоз у Німеччині, де могла рефлексувати подібні теми. Через автофікціональних героїв письменниця виражає свої власні переживання й думки. В оповіданнях «Година світла» й «У дорозі, вночі» авторка у незвичній формі потоку свідомості створює досить похмурі оповіді, головні герої яких загублені у постголокостному світі. Ці твори також можуть бути (авто)біографічними щодо особистих страхів І. Фінк.

Водночас, події деяких оповідань відбуваються в Ізраїлі, і саме вони мають найбільш виражені автобіографічні елементи. Оповідання «Тяжке повернення Юлії» є продовженням оповідання «Юлія», про тітку письменниці. «Тяжке повернення Юлії» розповідає про те, як І. Фінк із родиною зустрічають тітку в

аеропорту в Ізраїлі. Оповідання написане у вигляді спогадів і, цілком імовірно, має автобіографічне підґрунтя. Оповідачка зауважує: «Немолодою вона була, зовсім немолодою і самотньою була, дуже самотньою, у неї нікого не було, крім нас. Її найближчих убили» (Fink, 2009, с. 182). Стає зрозумілим, що І. Фінк пише від себе, адже відомо, що вона та її сестра – єдині уцілілі з родини, які емігрували в Ізраїль. Події ще одного оповідання з елементами автобіографізму, «Нудота», відбуваються в Європі, проте зрозуміло, що героїня прибула туди з Ізраїлю. В оповіданні описується такий прояв посттравматичного синдрому, як нудота при згадуванні болісної події, і авторка пише про те, наскільки важко повертатись у ті міста, де відбувався Голокост. Із роману «Подорож» відомо, що згодом І. Фінк приїжджала до Німеччини, тому, можливо, це оповідання саме про такі події.

Таким чином, проаналізувавши автобіографічний роман Іди Фінк «Подорож» і збірку оповідань «Усі історії», можна зробити висновок, що стилю письменниці притаманна гра з (авто)біографією, яка є певним «автобіографічним пактом», – тобто, читач розуміє, що частина подій є реальними, але де саме проходить між ними межа, він має дешифрувати самостійно. За допомогою аналізу образу наратора, репетитивних елементів і топосів можна виявити, які ознаки свідчать про те, що наратором є сама І. Фінк, а в яких оповіданнях задіяний автофікціональний герой. Опираючись на теорію травми, слід зауважити, що такі складні стратегії письма «про себе» можуть бути зумовлені рівнем травматизованості й бажанням уникати повторення болісних спогадів. Крім того, автофікціональність дозволяє письменниці відмежуватися від Голокосту й, таким чином, не повертатися до травми знову. Також у творах І. Фінк часто в образі одного героя можна знайти узагальнюючий образ усіх євреїв, через який авторка інкодує емоції, які сама пережила. Проте поняття «травма», «автобіографізм» та «ідентичність» взаємопов'язані у Іди Фінк таким чином, що пережитий болісний досвід сформував травму, яка вплинула на втрату самоідентичності та, своєю чергою, призвела до процесу пошуків себе. Наприклад, письменниця часто згадує свою помічницю по дому Агафію, яка в дитинстві І. Фінк служила в її родині. Агафія, як реальна особа, стає образом

дитячих спогадів у кожному творі, де вона з'являється. Скоріш за все, І. Фінк не здатна написати детально біографію Агафії, проте вона інкодує її образ у багатьох творах, які читач має розшифрувати самостійно. Отже, пережитий в роки Голокосту досвід сформував у письменниці травму, яка стала центральною темою в її творчості й про яку вона не бажає писати прямо, проте хоче увічнити свої спогади й спогади про її близьких у літературі. Саме тому твори Іди Фінк можна віднести до літератури виживання, де реальність змішана з фікціональністю, а історизм – із особистими переживаннями індивіда.

2.2. Автобіографізм і травма у творчості Шарлотти Дельбо

Оскільки самоідентифікація й автобіографізм пов'язані між собою, слід простежити, яким чином усвідомлення письменником свого становища й попередній досвід впливають твори концентраційного реалізму. Література про Голокост здебільшого стосується письменників-євреїв і досліджується в рамках єврейських студій, проте твори письменників не єврейського походження, які зазнали нацистського терору, є не менш важливими. Слід зазначити, що такі письменники, як Шарлотта Дельбо, мали інший досвід переживання років Другої світової війни, що відображується в її творчості, тому вона демонструє інший вид травми, який також не можна недооцінювати. Ми вже зазначали, що Ш. Дельбо, як комуністка й учасниця Руху опору, перебувала в таборі смерті, який став символом Голокосту, – Аушвіці, але в нацистів не було мети знищити весь її народ і дегуманізувати її, на відмінну від євреїв, – радше вони мали за мету покарати таких, як вона. Саме тому Ш. Дельбо зі своїми товаришками були відокремлені від «єврейської» частини табору й мусили важко працювати, а не одразу бути знищеними.

Перебування у сумнозвісному таборі смерті Аушвіц не спотворило ідентичність письменниці – можливо через те, що вона до ув'язнення мала чітку мету й знала, за що має боротись. Попри нестерпні умови життя, у трилогії «Аушвіц і після» авторка досить відверто розповідає про свої переживання. Вже з

самої назви твору стає зрозумілим, що для Ш. Дельбо існує життя після Аушвіцу, і для неї цей досвід не став смертним вироком. Однак у тексті відчуються сильний сум і туга за минулим життям, рідними і друзями, що, можливо, й стало найбільшим випробуванням для письменниці. Для кращого розуміння, яким чином самоідентифікація авторки вплинула на відображення автобіографічних елементів у творах, потрібно звернути увагу на фактичні деталі, форму розповіді, наратора та поетикальні особливості. Поєднання цих складових допомагає виявити, наскільки пережита травма відбилась на можливості артикулювати пережите письменницею в умовах концентраційної реальності.

Поетикальні особливості трилогії виокремила дослідниця Мааян Ейтан, яка зауважила, що тексту притаманна лаконічність і чергування діалогів та прозових і поетичних фрагментів (Eitan, 2023). Також С. Стайнбагер описує стиль Ш. Дельбо як «марення» та потік свідомості, що корелює з літературною традицією французьких екзистенціалістів і модерністів. Крім того, у Ш. Дельбо присутні як теперішній, так і минулий часи, що зумовлює розірвану й перервану хронологію. На думку дослідниці, ключовою фразою твору є «Спробуй подивитись, просто спробуй і побач» (Delbo, 1995, с. 84), яка багаторазово повторюється, і таким чином поезія допомагає візуалізувати прозу, якої недостатньо для повного розуміння подій.

Травма ув'язнення, безперечно, відбилась на психіці письменниці, проте вона намагається артикулювати все пережите у форматі потоку свідомості. Твір «Аушвіц і після» поділений на три окремі частини: «Ніхто з нас не повернеться», «Марне знання», «Відлік наших днів». Кожний том концентрується на різних досвідах, які переживає Ш. Дельбо протягом 1942–1945 рр. – від найвищої точки страждань на апельпляці в таборі до роботи в лабораторії з більш зручними умовами, і завершуючи поверненням додому. Цікавим є час написання і публікації кожної з частин, адже у Франції, на відмінну від Ізраїлю, не було латентної фази переосмислення травми Другої світової війни, отже й публікація подібних творів не зустрічала спротиву. Перший том «Ніхто з нас не повернеться» авторка написала ще в 1946 р., а опублікувала в 1965 р. Ш. Дельбо

змогла викласти найжахливіші свої спогади про перебування в Аушвіці одразу після повернення додому, тобто поки емоції й пам'ять ще були свіжими. «Марне знання» й «Відлік наших днів» були написані у 1970-х рр. Такий великий розрив у часі написання творів може інтерпретуватись як латентна стадія травми самої авторки, коли Ш. Дельбо на багато років заховала пережиту травму всередині й не була готова про неї говорити. Крім того, на початку кожного тому письменниця навмисно залишила одну сторінку порожньою, що може свідчити про внутрішню непроговорюваність травми. Впродовж усієї трилогії Ш. Дельбо поєднує різні форми нарації, від коротких оповідань до верлібру. Така змішана форма дає змогу відтворити більш широкий спектр переживань, відчуттів і досвідів авторки.

Щодо наратора, то у прозових фрагментах Ш. Дельбо здебільшого використовує першу особу множини, узагальнюючи всіх ув'язнених разом із нею жінок і чоловіків займенником «ми». У другій частині авторка починає частіше використовувати першу особу однини, а у третій – повністю переходить на нарацію від першої особи. Такі переходи також демонструють втрату себе як індивідуума й віднайдення власної індивідуальності тільки після визволення.

У першій частині оповідачка порівнює себе та інших ув'язнених із манекенами: «Зараз манекени лежать у снігу, залиті зимовим світлом, що нагадує мені сонячне світло на асфальті» (Delbo, 1995, с. 18). Тіла померлих схожі на манекени у крамниці, проте манекени в Аушвіці викликають у героїні почуття сорому й жалю. Також вона пише про себе і своїх товаришок: «Ми перевезені в інший світ, ми мусимо дихати в іншому житті, ми, живі мерці, захоплені льодом, світлом, тишею» (Delbo, 1995, с. 33). Використання оксюмору й порівняння з фізичними явищами дегуманізують людину. В іншому описі зустрічаємо також приклад деперсоніфікації особистості: «Холод перетворив нас на статуї, на п'єдесталі з криги, утвореному нашими ногами, привареними до криги на землі» (Delbo, 1995, с. 35). Таке знеособлення було характерним для в'язнів Аушвіцу.

У тексті оповідачка зразу окреслює для себе чіткі ідентифікаційні межі. З перших сторінок стає зрозуміло, що вона є французенкою, проте впевнена, що в таборі на неї чекає така сама доля, як і євреїв. У розділі «Діалог» героїня

(можливо, сама Ш. Дельбо) розмовляє з єврейкою, яка каже їй: «Для вас, можливо, є надія, проте для нас...» (Delbo, 1995, с. 15), на що французенка відповідає, що просто треба боротися. Незважаючи на нестерпні умови, розуміння, що вона не єврейка, дає письменниці надію вижити, і це також розуміють інші ув'язненні. Крім того, Ш. Дельбо ще не раз буде говорити, що вона з Франції, сподіваючись налагодити зв'язки з чоловіками на роботах у полі, аби отримати якусь допомогу.

Однак про євреїв у творі також ідеться, адже їх було більше в таборі, і їхні долі були передбачувані. Як зазначалось раніше, у довоєнній Франції були поширені антисемітські настрої, однак Ш. Дельбо своє власне ставлення до євреїв не демонструє. Вже на перших сторінках оповідачка зауважує про «повні роти золота» у євреїв, адже ця нація завжди асоціювалась із заможністю та грошима, тому згадка про золото, яке залишалось від зубів убитих євреїв, підтверджує розповсюджений у Європі стереотип. У творі згадується також про долю євреїв, які зникли через політику нацистів. Ш. Дельбо описує порожню хатинку, позначену літерою «J», тобто там жили євреї. Цим символом порожнього будинку демонструються зламані життя цілих родин і селищ, де євреїв було депортовано.

Ще одна сцена, де Ш. Дельбо описує євреїв, зображує єврейку, яку несуть до блока 25 (блока смерті), а вона опирається цьому й намагається боротись: «Вона не хоче, щоб її забрали до блоку 25. Вона протистоїть. Її коліна шкребуть землю. (...) Її стегна оголені, її виснажені сідниці, забруднені кров'ю і гноєм, усяні ранами. Вона виє. Її коліна порізані гравієм» (Delbo, 1995, с. 86). Отже, Ш. Дельбо бачила євреїв, проте писала про них мовою фактів, не висловлюючи власну думку й почуття. Образ єврейки, яку ведуть на смерть, викликає огиду й жаль водночас, описи понівеченого тіла переплітаються з мотивами страху і страждань. Проте Ш. Дельбо не залишається повністю осторонь, вона також взаємодіє з єврейками. У другому томі, в розділі «Естер», авторка розповідає про своє знайомство з єврейкою з Білорусі, яка розмовляє німецькою. Її зображено як «чисту й охайну», тому оповідачка припускає, що вона тільки прибула, адже в таборі «з кожним місяцем єврейки висихають» (Delbo, 1995, с. 139). Естер

пояснює, що працює в Ефектсі – це команда сильних єврейок, які збирають багаж новоприбулих у табір смерті. Ш. Дельбо пише, що «дівчата Ефектсу» не були худими чи брудними, адже вони завжди могли виторгувати щось за ті товари, які знаходили. Також вони не були одягнені у форму в'язнів, а носили звичайний одяг із червоною міткою. Естер пропонує героїні дістати деякі товари особистої гігієни, але після цього Ш. Дельбо її більше ніколи не бачила, тому залишається невідомим, чи вона вижила. Цей епізод також демонструє особливі відносини й соціальні ролі всередині табору.

Окрім особистих згадок про єврейок, таких як Естер чи Іду (яку вона зустріла у потязі, вже після визволення), авторка пише про євреїв у загальному образі неминучої катастрофи. У розділі «Оркестр» письменниця розповідає про концерт, який грали євреї в таборі. Якщо в інших розділах вона часто повторює: «Спробуй подивитись, просто спробуй і побач», то тут, навпаки, застерігає: «Не слухай, не дивись» (Delbo, 1995, с. 107). Авторка думає про те, як євреї пакували свої музичні інструменти перед депортацією, й про те, що вони можуть усі перетворитись на дим над табором. На думку Ш. Дельбо, Аушвіц був «темною плямою у європейській історії»:

Ця пляма на мапі
 Ця чорна пляма у серці Європи
 Ця червона пляма
 Ця пляма вогню ця пляма кіптяви
 Ця пляма крові ця пляма попелу
 Для мільйонів
 Безіменне місце (Delbo, 1995, с. 137).

Письменниця гіперболізує кількість ув'язнених в Аушвіці, проте це ще раз доводить, що для неї Аушвіц є синонімом глобальних страждань, а не тільки особистих переживань.

Французька національна ідентичність формувалась століттями та зміцнювалась під впливом історичних і культурних чинників. П'єр Шано вважає, що французька ідентичність має антропоморфні ознаки: «Це "людина", яка

страждає, пам'ятає та сподівається» (Chaune, 1982, с. 10–11). На думку дослідника, незалежно від політичної, релігійної або соціальної ситуації у Франції, французи об'єднані фольклором, історією, кухнею, мовою та родиною. Таким чином, французам важко позбутися чи зректися своєї національної ідентичності, на відміну від євреїв, які мають відчуття «меншовартісної нації». Інший дослідник, Вільям Сафран, пише, що протягом століть французька ідентичність стала *L'Identité de la France*, тобто почала асоціюватись із Францією як державою. Тому, на його переконання, у французів з'явилося дещо зверхнє ставлення до меншин, підконтрольних цій країні (Safran, 1990). Шарлотта Дельбо не припиняє заявляти про те, що вона французенка, та демонструє в тексті елементи французької культури й менталітету, тим самим підтверджуючи непохитність своєї ідентичності. Проте автобіографізм не обмежується тільки самоідентифікацією авторки, в текстах також присутні біографічні елементи, які надають читачеві підказки про реальність подій. Оповідачка не називає свого повного імені, а іноді позначає себе як «С.» (Charlotte французькою). Таке скорочення може символізувати часткову втрату своєї ідентичності. Тим не менше, письменниця згадує своє оточення, називає імена товаришок – революціонерок і французьких комуністок Даніель Касанової, Марі Клод Вайян-Кутюр'є, Віви Добйюф тощо. Особливо частими є ці згадки в розділі «Той самий день», коли Капо змушує безсилим жінок бігти з місць роботи до табору, і жінки ведуть між собою діалог про те, хто зміг добігти, а хто помер. Авторка не надає інформацію про цих жінок, не знайомить із ними читача, проте з їхніх імен і того факту, що вони між собою розмовляють французькою, стає зрозумілим, що це саме ті жінки з французького Руху опору, які були ув'язнені разом із Ш. Дельбо. Проте вже у другій частині читач отримує більше інформації про товаришок оповідачки:

Івонн Пікард

У якої були такі гарні груди

Померла.

Івонн Блеш

У якої були мигдалевидні очі
 І красномовні руки
 Померла.
 Монетт померла
 У якої була така гарна комплекція
 Повний рот
 Срібний сміх.
 Аврор
 Яка мала рожево-лілові
 Очі кольору мальви
 Померла (Delbo, 1995, с. 146).

Вона описує своїх товаришок художніми засобами, і звертає увагу на такі речі, які зазвичай дають мало інформації про людей, але є їхніми особливими рисами. Саме в цьому вірші авторка вперше називає себе, що прямо вказує на автобіографічність твору:

І ти Віва
 І я Шарлотта
 У кого нічого гарного не залишилось
 Скоро будемо мертві (Delbo, 1995, с. 146).

Ще одним доказом присутності автобіографічних елементів у тексті є згадка пісні «J'attendrai», яку співають саме французькі жінки. Проте найбільш емоційний епізод поданий у розділі «Вечір», коли французькі жінки несуть два тіла своїх товаришок із боліт до табору. Цей момент є ще одним свідченням того, наскільки для Ш. Дельбо важлива приналежність до окремої групи, що складала її французьку ідентичність. Вона відчуває солідарність і повагу до товаришок і вважає за необхідне допомагати їм. Чимало спогадів про перебування в концентраційних таборах, написані євреями, зображують чітку й сувору систему ієрархії та індивідуалізму. Як згадував Прімо Леві, виживають найсильніші, тому кожен має боротись за своє життя. Арт Шпігельман у «Маусі» доводить, що в Аушвіці не може бути друзів, і щоб отримати допомогу, треба дати щось взамін.

На противагу цьому, Ш. Дельбо демонструє взаємодопомогу й повагу до товаришок.

Найбільше автобіографічних елементів наявно в другому томі «Марне знання», де авторка вже не в Аушвіці, а переведена до лабораторії іншого табору, і де вона відкрито веде діалоги з французькими учасницями Руху опору. Тільки за межами Аушвіцу – і чим далі від концентраційного табору, тим більше – персонажі набувають особистих рис, імен і характеристик. Ш. Дельбо ніби віддаляється від «манекенів» Аушвіцу й починає повертатись до світу «людей».

Також письменниця згадує свого чоловіка, якого стратили ще під час затримання. Характеризуючи чоловіків, які прибули, аби відвезти французенок у іншій табір, вона пише: «Ніхто з них не був моїм братом або коханцем» (Delbo, 1995, с. 117). Авторка зізнається, що не хоче дивитися на інших чоловіків і що вони їй нецікаві. Вона тужить за своїм коханим і не може пробачити собі, що вижила, а він – ні. У віршованій формі вона описує історію їхніх почуттів і свою втрату:

Я не кидала його
Смерть вирвала його з моїх рук
І ця причина
Сильніша за мою любов (Delbo, 1995, с. 125).

Авторка намагається заспокоїти себе, що його смерть не була марною:

Оплакувати героя
Краще ніж любити боягуза (Delbo, 1995, с. 126).

У цьому досить великому віршованому творі Ш. Дельбо не називає ім'я чоловіка, проте з її біографії стає зрозумілим, що мова йде саме про нього, адже вона його дуже кохала, і його страта стала для неї платою за участь у Русі опору:

Він помер
аби бути красивою
історія кохання вимагає
трагічного фіналу.
Наша була казкова

Чому ваші кліше
завжди перемагають
наприкінці (Delbo, 1995, с. 128).

Безперечно, Ш. Дельбо висловлює свої справжні почуття до загиблого чоловіка. Ми вже зауважували, що друга частина була написана значно пізніше, аніж перша, тобто письменниці знадобився час, аби переосмислити біль втрати й пережити його. Саме родинні зв'язки, пам'ять про чоловіка-героя, товаришування з дівчатами в концентраційному таборі та згадки про них складають автобіографічний елемент трилогії й відображають можливість збереження індивідуальності авторки в умовах Аушвіцу.

Реальними є створені Ш. Дельбо образи Аушвіцу, які закладені на рівні колективної пам'яті. Вже з перших сторінок поданий опис табору та околиці. Серед епітетів найчастіше використовуються такі слова, як запилужений, брудний, холодний, ворожий і сірий. Авторка зауважує: «Небо було дуже блакитним, таким блакитним над білим цементом підлоги та білим колючим дротом, таким блакитним, що павутина електричного дроту здавалася білішою, невблаганнішою, тут ніщо не зелене, рослинності немає, тут немає нічого живого» (Delbo, 1995, с. 112). Атмосфера навколо прямо вказує на емоційний стан героїні. В описах використовуються не тільки візуальні образи, але й запахи і тактильні відчуття: «Усі жінки сиділи в пилу засохлої грязі, жалюгідний рій, який змушував думати про мух на купі гною. Мабуть, через запах. Запах був настільки густим і смердючим, що ми вдихали не повітря, а густу, в'язку рідину, яка огорнула та ізолювала цей куточок землі, наче він мав свою власну атмосферу, в якій могли тільки спеціально пристосовані істоти рухатися. Ми» (Delbo, 1995, с. 111). Особливо часто згадуються запахи від хвороб, випорожнень і гниття. Інше місце, яке Ш. Дельбо також художньо змальовує, – це транзитний табір. Його вона порівнює з пеклом, де всі помирають. Завдяки таким описам Аушвіц і прилеглі табори відчуються на всіх рівнях сприйняття.

Поетикальний рівень тексту дає підстави припускати, що в письменниці не було мети створити літературу «свідчення», тому вона активно використовує

художні засоби й експериментує з конструюванням нарації. По-перше, вона насичує твір описами фізіологічних процесів, таких як перебіг хвороби, спрага, голод, вмирання тощо. Зазвичай про такі деталі не пишуть у художній літературі, проте Ш. Дельбо вважає за потрібне згадувати такі елементи для повноти картини. По-друге, авторка наповнює текст поетикальними засобами, які створюють меланхолійний тон оповіді та навіюють сум на читача. Таким чином, переживання розкриваються не через дії, а через відчуття. Дослідниця Елізабет Шейбер зауважує, що Ш. Дельбо «зацікавлена не в тому, щоб давати нам детальні описи, а в тому, щоб доторкнутися до нас. За допомогою поетичної мови вона змушує нас відчутти, наскільки це можливо, її *неймовірний* досвід» (Schreiber, 2009, с. 3). Тобто, у цих творах відображення (авто)біографізму полягає не в документалістиці, а в тому, щоб на емоційному рівні викликати у читача такі відчуття, які дадуть йому впевненість, що автор справжній і дійсно пережив ті жахіття, про які пише. Завдяки поєднанню емоційних переживань і фізіологічних відчуттів письменниця створює ефект максимальної реалістичності подій Голокосту. Також довіру до справжності написаного викликає часте звертання до читачів на «Ви», що спонукає їх до діалогу.

Варто продемонструвати на прикладах найбільш яскравих фрагментів реалістичність і (авто)біографічність письма Ш. Дельбо. Ще від самого початку авторка апелює до різних рівнів сприйняття читача:

О ви, хто знаєте

чи знаєте ви, що від голоду очі блищать, а від спраги тьмяніють

О ви, хто знаєте

чи знаєте ви, що можете побачити свою матір мертвою і не пустити сльозу

О ви, хто знаєте

чи знаєте ви, що вранці ви прагнете смерті, а ввечері ви цього боїтеся (Delbo, 1995, с. 11).

У цьому віршованому уривку поєднуються фізіологічні відчуття (голод, спрага) та емоції (смерть матері й бажання померти), які прямо адресуються до читача. Одразу після цього звернення Ш. Дельбо ще ближче підпускає читача до себе:

Моя мати

вона була руками, обличчям

Вони змусили наших матерів роздягнутися перед нами

Тут матері вже не матері для своїх дітей (Delbo, 1995, с. 12).

Письменниця майже нічого не розповідає про свою матір, проте додає особисті спогади у цю розповідь, і водночас представляє читачеві Аушвіц. Про матір авторка також згадує в епізоді, де вона страждає на дизентерію й умивальник подумки повертає їй додому, до матері: «Я на кухні, чіпаю раковину. Бачиш, мамо, це я, але холод кам'яної раковини штовхає мене з моєї мрії» (Delbo, 1995, с. 56). Інша згадка про родину наявна в розділі «Манекени», де Ш. Дельбо говорить про своє дитинство й батька: «Бульвар де Курте в Монлюсоні. Я чекала на свого батька в Nouvelles Galeries. Було літо, сонце припікало асфальт» (Delbo, 1995, с. 17). Знову ми майже не отримуємо детальної інформації про батька героїні, проте завдяки вказівці на географічні місця стає зрозуміло, що авторка пригадує своє дитинство.

Реалістичності додають описи не тільки довкілля, а й людської фізіології. У французькій літературній традиції реалізму тілесність відігравала важливу роль. Еміль Золя зауважував, що тілесність – це вияв самої природи. Шарлотта Дельбо, яка формувалась під впливом європейської культури, пише про такі теми, які в інших культурах можуть бути неприйнятні. Європейська літературна традиція простежується і в описах перебування в Аушвіці, коли описи тілесності є природними й пов'язані з психологічним станом людини. Моторошні описи фізіологічних процесів або смерті посилюють розуміння того, що авторка дійсно все це бачила і надає реальні свідчення, адже здається, що такі речі неможливо вигадати. Вражаючими є реалістичні образи смерті й деструкції. У розділі «Весна» Ш. Дельбо пише про абсолютно протилежні асоціації щодо образу весни – про гниття: «Ця плоть, яка зів'яла, проступала в сухому бруді та пилу, гублячи своє сяйво та життя, в'янула та зникала під яскравим сонячним світлом... коричневий, фіолетовий, сірий – зливаючись із землею, вкритою пилом, так що ці створіння було важко ідентифікувати як жінок, розпізнати порожні грудні клітини

в цих зморшкуватих грудях» (Delbo, 1995, с. 109). Реалістичність смерті у творах Ш. Дельбо є нетиповою для творів концентраційного реалізму, адже письменники першого покоління уцілілих не наважувались описувати смерть із такими деталями.

Авторка поетично змальовує контрасти квітучої природи та смерті в її найогидніших деталях, розмірковуючи над тим, як важко померати саме навесні, коли все навколо квітне і пробуджується: «Сухий пил, тепло на сонці, важче вмерти в пилу, важче померти в сонячний день» (Delbo, 1995, с. 110). Схожа думка з'являється й у другому томі:

Насправді

Немає нічого у вмиранні

Поступово

Але

У діарії

Пилюці

Крові

Повільно

Висохнути

Вмираючи (Delbo, 1995, с. 136).

Ці рядки ще раз доводять, наскільки смерть була важливою темою для Ш. Дельбо. Письменниця порівнює героїчну смерть страчених із повільним помиранням від хвороб у таборі та переконується, що саме повільна смерть є принизливою для людини.

У розділі «Нога Еліс» поданий опис протезу Еліс, яка декілька тижнів тому померла, проте її штучна нога все ще лежить, ніби жива, у снігу. Оповідачка разом з іншими дівчатами ходить подивитися на ногу, яка залишилась єдиним свідченням того, що Еліс дійсно існувала. У вже згаданому вище розділі «Весна» Ш. Дельбо зображує відірвані ноги: «Те, що залишилося від життя в очах і руках, ще існувало в цій постаті – але ноги в пилюці – босі ноги, вкриті виразками, понівечені відкритими ранами – ноги в пилюці лежали нерухомі, дерев'яні,

важкі» (Delbo, 1995, с. 109). Образ ніг також з'являється в розділі «Світло дня», коли авторка довго описує ноги, які вона бачить перед собою під час маршу на роботу в болота. Цей контраст між мертвою, статичною ногою й живими ногами, які поки що ходять, створює сильний емоційний ефект. Ще один приклад зображення кінцівок як символу тілесного:

Голод. Лихоманка. Спрага.

День до вечора.

Поперек – суцільний блок болю.

День до ночі.

Замерзлі руки, замерзлі ноги (Delbo, 1995, с. 48).

Наведені цитати є доказами того, що у сприйнятті Ш. Дельбо досвід Аушвіцу фрагментує людину. Авторка часто описує частини тіла людини, частини плоті й мертвого тіла. Ця фрагментація також відображує те, як деконструювалась особистість самої письменниці, яка мало не втратила себе під час ув'язнення.

Ш. Дельбо часто використовує різні порівняння з тієї самої метою – аби пробудити в читача образне мислення й змусити його глибше осягнути відчуття героїнь у таборі. Наприклад, вона порівнює роботу на болотах із восьминогом: «Стискаємося з огидою, входить слиз у наші очі, ніс, рот, душить нас, і ми лясаємо руками, щоб закріпитися в цьому мулі, який огортає нас своїми обіймами восьминога» (Delbo, 1995, с. 54). Чай, який подають у таборі, порівнюється з «нудотним запахом» (Delbo, 1995, с. 62), проте, на думку авторки, спрага у болотах – це найгірша річ. У розділі «Спрага» Ш. Дельбо настільки детально описує фізіологічні страждання від спраги, що читач може перенести ці відчуття на себе: «Пальцем я проводжу по яснах, відчуваю сухість у роті. Моя сила волі руйнується. Одна одержимість залишається: пити» (Delbo, 1995, с. 71). Цей епізод є найбільш детальним, його особливістю є те, що письменниця відтворює буквально фізіологічне відчуття спраги, чого зазвичай у творах про Голокост уникають. Проте для Ш. Дельбо це відчуття було настільки важливим, що навіть після визволення вона його ясно пам'ятає. Спрага дегуманізує людину:

«Струмок. Задовго до того, як досягти його, я готова стрибнути, як стрибає тварина» (Delbo, 1995, с. 71). Також авторка використовує яскраві метафори для опису смаку води у таборі: «Чим більше я п'ю, тим більше мій рот наповнюється твердим гнилим листям» (Delbo, 1995, с. 75). Вона навіть готова пожертвувати харчами – шматком хліба і шматочком маргарину – заради чаю. Відчуття спраги не зникає й у другій частині, воно переслідує як оповідачку, так і читачів упродовж усієї трилогії. У розділі «Спрага» другого тому Ш. Дельбо порівнює себе з божевільною, в якій «рот був відкритий через те, що ясна були набряклі» (Delbo, 1995, с. 142).

Отже, «Аушвіц і після» Шарлотти Дельбо є багатошаровим і складним твором, який поєднує у собі різноманітні форми, теми й наратологічні прийоми. Проаналізувавши репетитивні елементи та поетику творів, можна зробити висновок щодо впливу пережитої травми ув'язнення на формування самоідентичності й самосприйняття письменниці. Попри те, що одним із завдань таких таборів, як Аушвіц, була дегуманізація особистості, Ш. Дельбо вдалося зберегти свою ідентичність. Авторка пише «про себе», тобто її твір є (авто)біографічним, що можна довести наявністю таких елементів, як називання себе (Ш. у тексті), імена товаришок, згадка про чоловіка і батьків, а також завдяки детальним і реалістичним описам життя у таборі. Незважаючи на важку фізичну й психологічну травму перебування в Аушвіці, Ш. Дельбо знайшла спосіб артикулювати свій досвід у незвичній поетичній формі, можливо, з метою дати читачеві зрозуміти ті емоції, які вона сама відчувала. При цьому письменниця позиціонує себе не як жертва, а як борець, а свого чоловіка називає «героєм», що також не є типовим для літератури про Голокост.

Безперечно, твір Ш. Дельбо належить до жанру концентраційного реалізму, адже події описують насамперед буденність табірної життя. Єдиним відмінним елементом від інших творів про концентраційні табори є те, що письменниця наважується писати про фізіологічні процеси, про які зазвичай не пишуть, а також використовує прийом візуалізації й сугестії таким чином, що читач ніби сам стає учасником табірної життя. Таким чином, творчість Ш. Дельбо у літературі про

Голокост займає особливе місце, адже «Аушвіц і після» постає складним і багаторівневим художнім твором, у якому типова для літератури про Голокост історія ув'язнення перетворюється на меланхолійний поетичний текст.

2.3. Фікціональні образи уцілілих у творах Синтії Озік

Американська письменниця єврейського походження Синтія Озік представляє зовсім інший досвід переживання Голокосту – дистанційний. Її родина емігрувала до США з Білорусі, а сама письменниця вже народилась у Нью-Йорку. Її батьки були носіями ідишистської культури штетлів східної Європи, що відобразилось на культурному середовищі Синтії. Проте письменниця вже була представницею нового покоління дітей емігрантів, які зростали й виховувались у рамках американської культури. Ступінь магістра з англійської літератури дав їй можливість бути обізнаною як у західній літературній традиції, так і в єврейській, яка підтримувалась вдома. Безперечно, новини про політику нацистів і геноцид євреїв Європи ширились і в США, особливо після отримання розголосу в 1970-х роках, тому С. Озік, яка цікавилась юдаїкою, не могла не реагувати на ці події та стояти осторонь страждань свого народу. Знаходячись у безпечному місці й маючи можливість переосмислити події Голокосту з новин або зі свідчень уцілілих, письменниця намагається знайти відповідь на питання, як таке могло статись у центрі Європи. Її твори «Шаль» і «Роза» є спробою не тільки переосмислити Голокост, але й віднайти себе, свою ідентичність.

Раніше ми зазначали, що твори Синтії Озік можна віднести до різновиду міфу про Голокост, проте дискусії щодо жанрових особливостей її текстів продовжуються. Так, Мейша Розенберг пише про жанр мідраша, який активно прослідковується в усій творчості С. Озік. Мідраш – це особливий вид релігійного єврейського тексту, який характеризується магічними або божественними елементами й має на меті пояснити якісь природні або суспільні явища. Мідраш є певною інтерпретацією Тори, але з використанням художніх, іноді навіть казкових елементів. Інтерпретація біблійних сюжетів може бути здійснена

чотирма шляхами: Пешет (буквальне читання), Ремез (тлумачення), Дереш (розширене тлумачення) та Сод (містика). Крім того, мідраші можуть стосуватися двох напрямків – Галахи та казки. Мідраші Галахи мають на меті підтвердити закони Тори згідно з правилами Галахи. Тобто, це текст, у якому простішими словами викладають закони життя євреїв. Мідраші-казки концентруються на біблійних сюжетах і мають ширше коло інтерпретації. У таких мідрашах порушуються також філософські питання, як життя і смерть, рай і пекло, Бог і чорти тощо. У будь-якому мідраші вагомим є не тільки зміст, але й текстуальний рівень – вибір слів, форма літер, структура речення.

Письмо С. Озік формувалось під впливом саме мідрашів-казок. Казка, заснована на біблійних сюжетах, є важливою складовою єврейської культури, адже через неї можна донести певні норми поведінки та відобразити для широкого загалу біблійні мотиви й історії. Вагоме дослідження казок у єврейській літературі здійснив Хаїм Нахман Бялік, який охарактеризував своєрідність жанру казки. Він вважає, що переклади Тори вже включають у себе елементи казки, тому їх вважають першими казками у єврейській літературі. Перекладач – це своєрідний інтерпретатор, який додає своє бачення до першоджерела. Х. Н. Бялік пише про те, що Тора – це не тільки Закон Божий, але й своєрідна казка, де є цілі сюжети про діяння різних персонажів. Ця думка досить революційна, адже тисячоліттями релігійні євреї вірили й вірять, що сюжети з Тори автентичні. Також Х. Н. Бялік виокремлює мідраші-казки, де герої з Тори з'являються в інших обставинах, як «Мойсей і змії», «Крокодил у Вавилоні» та «Книга Хасмонейв». Такі твори мають за основу біблійні елементи, проте вагомою є й фантазія автора (який залишається здебільшого невідомим). Ці казки були створені з повчальною та виховною метою. Крім того, Х. Н. Бялік зазначає, що деякі мідраші-казки настільки вже модифіковані й канонізовані, що важко сказати, чи вони дійсно належать до оригінальної Тори. Тому склалась така традиція, що мідраші-казки мають бути усними творами, аби не переплутати їх із письмом – Танахом. Таким чином, за Х. Н. Бяліком, казкотворча традиція в єврейській літературі так чи інакше пов'язана з біблійними текстами, які

модифікувались в усній творчості, а пізніше були записані як окремі мідраші-казки.

Проте Хазаль (аббревіатура від «наші мудреці, царство їм небесне», тобто колективний автор) вирізняє в єврейській літературі жанр казки, яка не є мідрашем. Хазаль вважає, що казка, або «Агада» івритом, що означає «сказання», має здебільшого форму байки, часто з магічними або божественними елементами. Такі дослідники літератури, як Офра Меїр, Йона Франкль та Іцхак Гайнман, підтримують жанровий поділ єврейських казок. На їхню думку, казки можна поділити на мідраші-казки (як пише Офра Меїр, персонажі таких казок здебільшого біблійні, проте теми та ідеї вигадані), а також на діяння мудреців, байки, афоризми, філософські есе, мораль і полеміку. Уся ця складна система єврейських казок мала вплив і на модерністську єврейську літературу. Наприклад, Шауль Черниховський у поемі «Казки весни» використовує древні символи сонця й природи. У нашій роботі ми дотримуємось класифікації літературознавців, які виокремлюють жанр мідраша-казки.

Мідраші та казки цілком могли трансформуватись у літературі про Голокост. Здається, що неможливо поєднати жахіття Голокосту з казковими елементами, проте казка чи мідраш можуть виступати основою для розкриття подальших тем, таких як постпам'ять і травма геноциду. М. Розенберг вважає, що С. Озік, яка дуже активно використовувала єврейські теми у своїх текстах і добре зналась на Торі та єврейських традиціях, створювала сучасні алюзії до біблійних сюжетів. Джозеф Алькана наводить приклад читання оповідання про Голокост «Шаль», де він співвідносить історію Рози та Магди з історією Авраама, який готовий принести в жертву свого сина Ісаака, проте не втрачає його. Висновок Д. Алькани суперечить історії С. Озік, адже Роза не бажає приносити в жертву свою дочку, але Магда гине. Утім, в обох історіях присутня тема надприродного втручання. За такого підходу, Стеллу можна порівняти зі змієм в Едемському саду. Вона провокує Магду та бажає забрати в неї шаль – тобто божественне благословення на безтурботне життя. Образ Перскі схожий на Мойсея, який має наставити Розу на праведне життя та допомогти їй подолати пережиту травму.

Однак, як наголошує М. Розенберг, сама С. Озік не обмежувалась лише мідрашами у створенні своїх текстів, адже, на думку письменниці, мідраш «залежить від однієї форми» (Ozick, 1983, с. 238). Тому письменниця модифікує форму мідраша, поєднуючи магичні елементи з історичними реаліями трагедії Голокосту та зосереджуючись на проблемах втрати, жертвності, збереження спадщини тощо.

Синтія Озік народжена у США, і вона не була свідком, а тим паче учасницею Голокосту в Європі. Тому її твори про Голокост «Шаль» і «Роза» не можуть бути автобіографічними наративами. Оскільки достеменно не відомо, чи були серед її близьких родичів або друзів уцілілі, неможливо стверджувати, що досвід переживання Голокосту, описаний С. Озік, є достовірним. Можливо, самоідентифікація з євреями справила на письменницю таке враження, що вона детально вивчила тему Голокосту. Адже в цих нібито-то цілком фікціональних творах можна прослідкувати авторську єврейську ідентичність, а також визначити особливості інтерпретації подій Голокосту з погляду людини, яка не може повністю уявити, як такі жахіття дійсно могли відбуватись у Європі ХХ століття. «Шаль» і «Роза» сповнені поетикальними елементами, які доповнюють та символізують оповідь, наприклад, магичний атрибут, загадкові/похмурі описи концентраційного табору, анімалістичні порівняння тощо. Завдяки вивченню текстів можна зрозуміти, яким чином сприймався Голокост серед євреїв у еміграції та як ця трагедія вплинула на подальше формування колективної пам'яті й культурної ідентичності.

Загальний аналіз творів допомагає виявити особливості авторського стилю письменниці. Дослідник творів С. Озік М. Розенберг вважає, що перше, що привертає увагу читача, – це «нарративне дистанціювання» (Rosenberg, 1999), тобто читач одразу поринає в художній всесвіт, без «провідника» й без пояснень від автора. Берел Ланг називає таке письмо «неперехідним» (*intransitive writing*), маючи на увазі вид постмодерністського письма, метою якого є скоротити дистанцію між автором і читачем (Lang, 1988). В оповіданні «Шаль» читач одразу поринає в концентраційний всесвіт, і те саме відбувається в оповіданні «Роза», де

читач занурюється в інтимну буденність головної героїні. Такий ефект досягається через мінімалізацію дієслів і велику кількість еліптичних зворотів, які створюють відчуття «безпорадності». Ця «неперехідність» критикувалась літературознавцями в контексті літератури Голокосту. Наприклад, Сара Горовіц вважає, що такий наратив створює міфічну поетикалізацію й порушує моральні норми письма про Голокост, адже може створити враження, що Голокост – це казка, або мідраш, що зменшує співчуття читачів до страждання реальних жертв (Horowitz, 2000).

У «Шалі» письменниця не надає ані прізвищ, ані детальної інформації про героїв та їхнє оточення. С. Озік дотримується позиції Жана-Франсуа Ліотара, який писав, що «Аушвіц не має імен» (Lyotard, 1986). При цьому авторка спирається на історичний фактаж, хоча сама не була учасницею подій. На думку М. Розенберга, при написанні «Шалі» на С. Озік вплинула праця Вільяма Ширера «Злет і падіння Третього Райху», де якраз була описана нацистська практика кидати немовлят на колючий електричний дріт. Дослідник додає, що іншим джерелом, яке вплинуло на сприйняття письменницею подій Голокосту, була бесіда з Джерзі Козінські, де обговорювалась доля асимільованих євреїв, яких чекало те саме, що і євреїв «штетлів» (Kosinski, 1993).

В оповіданні «Шаль» ідеться про трьох героїнь – Розу, її доньку Магду та племінницю Рози – Стеллу. Ці три жінки ув'язнені в невідомому концентраційному таборі, і метою Рози є сховати свою новонароджену доньку від охоронців табору. Вона навіть думає передати дитину в село на виховання іншим людям, адже Магда має «арійський» вигляд, тому що народжена після акту зґвалтування німцем. Проте племінниця Рози, Стелла, недолюблює Магду, заздрить через те, що її годують грудьми, і хоче з'їсти свою двоюрідну сестру. Роза намагається захистити дитину й накриває її шаллю. Авторка не надає ніяких додаткових деталей про шаль, тому невідомо ні її походження, ні яким чином вона годує немовля. Ця шаль прикриває Магду від чужих очей, крім того, дитина смочче її та заспокоюється. Врешті, Стелла забирає шаль у Магди, відкидає її вбік, і поки Магда повзе за шаллю, нацист хапає дитину й кидає об електричний

дріт. Незважаючи на короткий обсяг оповідання, воно сповнене подіями й темами, які є важливими в розумінні як особистісних, так і загальнолюдських відносин.

Певні текстуальні особливості оповідання «Шаль» допомагають сформувати кореляцію між досвідом С. Озік та переживанням травми Голокосту. Події «Шалі» відбуваються в концентраційному таборі, проте оскільки сама письменниця ніколи там не була, а могла лише почути про життя в таборах від уцілілих, то образ табору є фікціональним. Крім того, сам сюжет драматично перебільшений. Цілком імовірно, що така ситуація могла відбутись, але присутність магічних атрибутів (шаль) свідчить про фікціональність історії. Авторка описує шаль таким чином: «Це була магічна шаль, нею можна було годувати немовля три дні й три ночі. Магда не померла, вона залишалася живою, хоча дуже тихою» (Ozick, 1989, с. 5). Тобто, шаль не тільки годувала немовля, а й заспокоювала Магду, аби охоронці табору не дізналися про її існування. Шаль також вплинула на розвиток дитини, захищаючи її, адже Магда не вмiла розмовляти й ходити. Авторка пише: «Роза знала, що Магда дуже скоро помре; вона мала вже бути мертвою, але її поховали глибоко всередині чарівної шалі» (Ozick, 1989, с. 5–6). У цьому епізоді авторка використовує антитезу, адже живе немовля «поховане» під магічною дією шалі. Недарма Стелла мріяла викрасти шаль, аби також поринути в забуття й залишитись живою. Після викрадення шалі Стеллі завжди було холодно, і навіть шаль не допомагала: «Роза бачила, що серце Стелли було холодним» (Ozick, 1989, с. 7). Ця метафора підкреслює безсердечність Стелли, яка фактично вбиває Магду заради своєї користі, але шаль, як магічний атрибут, не була призначена для Стелли, вона мала вберегти тільки беззахисне немовля. Образ шалі є таємницею, адже авторка не пояснює, яким чином працювала магія й чому саме Магда була обраною.

Образ шалі як магічного атрибуту активно досліджувала Біллі Джонс, яка вважає, що шаль була символом кровного зв'язку матері й дитини (Jones, 2002). Стелла також була ще дитиною (їй чотирнадцять) і потребувала піклування й захисту, однак на неї шаль не діяла як захисний механізм. Також, на думку

дослідниці, шаль відіграє важливу роль у наступному оповіданні «Роза», де стає символом втраченої дитини. Роза марить отримати від Стелли шаль, і коли забирає пакунок, боїться його відкривати, адже шаль – це ніби і є Магда. Шаль виконує також роль провідника в минуле, бо думаючи про шаль і називаючи її «фетишем травми» (Ozick, 1989, с. 31), Роза уявляє Магду дорослою і живою, розмовляє з нею й персоніфікує її образ перед собою. Водночас, як вважає М. Розенберг, який досліджує прояви мідраша у творі, образ шалі можна співвіднести з магичною олією для Менори, що змогла підтримувати вогонь цілих вісім днів, хоча олії залишалось дуже мало. Також шаль може символізувати Таліт – спеціальний релігійний єврейський одяг, яким накриваються чоловіки під час молитви, тобто це, в певному розумінні, містичний зв'язок із Богом. Магда «накрита» не тільки шаллю й матір'ю, але й «арійською зовнішністю», що мають захистити її від смерті. Цікавим також є міркування М. Розенберга про подібність Рози до Марії, матері Ісуса, адже героїня спроможна годувати дитину за допомогою шалі, коли через виснаження втрачає молоко. Таким чином, шаль є складним і багатозначним символом, який можна інтерпретувати по-різному.

Крім магичних елементів, у оповіданні «Шаль» наявні анімалістичні образи. Це може бути зумовлено тим фактом, що коли людина намагається вижити, в неї посилюються тваринні інстинкти, які пригнічують раціональність і моральність. Тому героїні С. Озік в оповіданні набувають тваринного символізму, який підкреслює особливості їхньої поведінки в екстремальних умовах. Так, Роза порівнюється з тигрицею, яка захищає свою дитину, а очі Магди описуються як «блакитні тигри». Наприкінці твору Роза згадує про «невинні тигрові лілії», які ростуть поза бараками. Образ тигра символізує не тільки міць і хижість, але й красу та невинність (природність). Стеллу авторка описує як «ненажерливу», аж до канібалістичних схильностей: «Роза знала, що одного дня Стелла могла би вкрасти Магду, аби з'їсти її» (Ozick, 1989, с. 6). Згодом Роза порівнює Стеллу з образами пацюків у бараках, які шукали їжу, натомість Магда під дією шалі стає схожою на білку у своєму тихому й безпечному гнізді. Ці порівняння з тваринним світом свідчать про жорстокі, нелюдські умови виживання в концентраційному

таборі. Проте згодом образи тварин змінюються. Роза стає схожою на янгола, який впадає у стан трансу від голоду. Роза і Стелла порівнюються з повітрям, а Магда – з метеликом. Ці образи пов'язані з легкістю й натякають на голод і виснажений фізичний стан жінок, які разом із вагою ніби втрачають людську оболонку. Мотиви голоду і спраги, про які багато писала Шарлотта Дельбо, також наявні в творах Синтії Озік. Проте, на відмінну від Ш. Дельбо, С. Озік не переживала ці відчуття безпосередньо, тому для неї голод і спрага асоціюються з легкістю, тоді як у Ш. Дельбо вони ототожнюються з важкістю та частинами тіла, пересохлими від спраги.

Синтія Озік створює не тільки візуальні, але й звукові образи. У творі всі події відбуваються в тиші – тиша потрібна, аби сховати дитину, і цю тишу забезпечує шаль. З одного боку, Роза радіє, що немовля не подає голосу, але коли Магда нарешті заплакала, Роза відчуває полегшення. Цей вихід із магічного сну надає Магді можливість озватись і закричати. Сама Роза також має мовчати, коли Магда гине в неї на очах, адже якби вона закричала, охоронці зрозуміли б, що це її дитина. Тиша, яка супроводжує оповідь, є гнітючою й викликає ще більшу тривогу, аніж шум. Саме так С. Озік уявляє почуття скорботи й безнадійності в таборі. На думку дослідниці Сари Горовіц, тиша є символом мовчання світу перед жахіттями Голокосту, а крик Магди, коли в неї забирають шаль, є ніби криком безпорадності, воанням про допомогу й порятунок (Horowitz, 2000).

Друге оповідання «Роза», написане в 1977 році, вже зосереджується на долі головної героїні «Шалі» в Америці, куди вона переїхала після війни. Стелла також вижила, проте не підтримувала з тіткою зв'язок. Тут є важливими питання одержимості минулим і переживання втрати, через які цілісно розкривається характер Рози й та травма, яку залишив Голокост. Цей твір можна розглядати як алегорію до загальноєврейської травми після Другої світової війни, що надовго закодувалась у культурній пам'яті цілої нації. Саме в «Розі» можна виокремити голос авторки, яка пише вже не як віддалений спостерігач, а як представниця єврейського народу й як американка водночас. Можливо, С. Озік перейняла досвід уцілілих після Голокосту, котрі емігрували до США та по-різному

намагались налагодити життя. Дві протилежності – Роза і Стелла – відображають два існування після Голокосту, шлях ігнорування травми та шлях цілковитого занурення в неї.

Теми, які порушує авторка в оповіданнях «Шаль» і «Роза», можуть свідчити про те, що для письменниці важлива не тільки тема Голокосту, але й інші актуальні в ті часи питання, такі як фемінізм та ідентичність. С. Озік проєкує через образ Рози суспільні проблеми й конфлікти. Перш за все, постає питання ролі жінки у суспільстві, яке прямо пов'язане з конструюванням ідентичності героїні. Безперечно, Голокост вплинув на Розу, починаючи з втрати менструації, що є символом жіночості й зрілості, і закінчуючи втратою дитини. На думку дослідниці Біллі Джонс, С. Озік розкриває тему жіночості, тілесності й пригніченої сексуальності через образ тканини (Jones, 2002). Шаль репрезентувала материнство, проте в оповіданні «Роза» можна зустріти чимало інших тканин, які свідчать про те, що героїня так і не змогла знову стати жінкою й розкрити свою сексуальність після пережитого травматичного досвіду Голокосту, вона продовжила існувати в минулому і з минулими образами. С. Озік характеризує постільну білизну в кімнаті Рози: «Ліжко було чорне, чорне, як воля Стелли» (Ozick, 1989, с. 15). За припущенням Б. Джонс, чорний колір символізує зло, яке Роза вбачає в сексуальності. Водночас, чорний може означати бруд, тобто Роза не веде сексуальне життя, і тому немає потреби доглядати за постільною білизною. Тканина й білизна присутні під час зустрічі Рози з Перскі у пральні. Перскі, як і Роза, пережив Голокост, але кожен із них по-своєму намагається впоратись із травмою. Під час першої зустрічі Перскі допомагає Розі розплутати білизну з пральної машини: «Вона була скручена одна в одну, як змішані змії» (Ozick, 1989, с. 18). На думку Б. Джонс, скручена білизна символізує хаос у житті Рози, а Перскі мав би бути тим, хто зможе допомогти їй пережити травму. Ще одним моментом, пов'язаним із одягом, є те, що Роза загубила у пральні свої труси, тобто знову авторка відсилає читачів до мотиву втраченої сексуальності. Роза вважає, що Перскі вкрав її білизну, тому каже йому, що дещо загубила. На його питання, що саме, вона відповідає: «Своє життя» (Ozick, 1989, с. 55). Цей

епізод є досить іронічним і показує, настільки порожнім є Розине життя, якщо вона може ототожнити його з трусами, і водночас, жінка ніби натякає на те, що «крадії вкрали» її сексуальну ідентичність. Тільки після того, як Роза провела ніч із Перскі, вона знаходить свою білизну, що символізує пробудження її сексуальності. Недарма героїня змогла знову стати жіночною саме разом із людиною зі схожим минулим.

Ритуали, пов'язані з одягом, також присутні тоді, коли Роза отримує пакунок із «магічною шаллю»: «Вона взула свої хороші черевики, гарну сукню (поліестер, "без складок" на внутрішній етикетці); упорядкувала зачіску, почистила зуби, налила ополіскувач, швидко пополоскала горло. Незабаром вона змінила свою білизну» (Ozick, 1989, с. 44). Підготовка до «зустрічі» з донькою схожа на підготовку до побачення з чоловіком. Це доводить, що в Розиній ідентичності домінує материнство. У цей самий вечір вона зустрічається знову з Перскі, але поява чоловіка в її житті все одно не переважить материнства.

Хоча Перскі стає її «рятувальником» від минулого, вона каже йому: «моя Варшава, це не твоя Варшава» (Ozick, 1989, с. 19), що означає, що хоча Голокост і об'єднав усіх європейських євреїв, проте досвід і травма Голокосту для кожного індивідуальна. Перскі, на відміну від Рози, не приховує свою єврейську ідентичність. Він із гордістю розповідає про своє минуле, про відомих родичів, серед яких ізраїльський політик Шімон Перес, а також відкрито приймає свій пережитий у минулому досвід. Саме такий образ стає антитезою до внутрішнього стану Рози, яка також має навчитися миритись зі своїм минулим. Це непросто, адже протягом довгого часу Роза не може відпустити не тільки травму, а й образи минулого. Наприклад, через тридцять років після звільнення з табору й еміграції до Сполучених Штатів Роза продовжує ненавидіти свою племінницю Стеллу: «Іноді Розі снилися канібальські сні про Стеллу: вона варила язик, вуха, праву руку, таку товсту руку з пухкими пальцями...» (Ozick, 1989, с. 15). Крім того, жінки не розмовляють, а тільки листуються. Головна претензія Рози до Стелли – це повернення шалі, яку та забрала. Роза називає Стеллу «янголом смерті», «холодною», бо Стелла вважає, що Розі потрібно відпустити минуле і припинити

робити з шалі ідола. У своїх листах до уявної Магди Роза пише, що Стелла «вважає, що існує новий світ» (Ozick, 1989, с. 42). Тобто, героїня засуджує Стеллу за те, що вона змогла жити далі після пережитих жахів. Взагалі, для Рози тема Голокосту дуже болюча. Коли з нею зв'язується доктор Трі, професор з клінічно-соціальної патології, який проводить «аналіз даних про уцілілих», і просить дослідити Розу та її патерни поведінки «репресивних проявів у гуманітарному контексті» (Ozick, 1989, с. 36), Роза не бажає з ним спілкуватись. Її злить те, що для доктора вона «уціліла», а не людина, і що її спогади для нього лише «дані». Тобто, в цій сюжетній лінії С. Озік розкриває ще дві проблеми – етичну проблему підходу до уцілілих і проблему зростання популярності досліджень посттравматичного синдрому серед уцілілих після Голокосту в 1970-х роках, коли заради сенсаційних даних вчені ладні були перейти особисту межу, не думаючи про наслідки. Невипадково Роза довго відтягує момент відкриття пакунку, де нібито мала бути шаль Магди, і розчаровується, дізнавшись, що в пакунку – книга доктора Трі. Таким чином С. Озік демонструє, наскільки некоректним може бути втручання в особистий простір уцілілих після Голокосту. Можливо, це зумовлено тим, що сама С. Озік була свідком того, як уцілілі жили вже у США і як зростав попит на історії й свідчення про Голокост.

Образ Стелли є досить незвичним, адже вона постає жорсткою людиною, яка ладна на все, аби вижити. У «Розі» Стелла поводить досить суворо щодо головної героїні, демонструючи зневагу до її способу життя. У листі до Рози вона пише: «Гаразд, я зробила це. Була на пошті й відправила це. Твій ідол у дорозі, окреме пакування. Іди до неї навколішках, якщо хочеш. Ти робиш себе божевільною, всі думають, що ти божевільна жінка. Ти старша, я племінниця, я не повинна читати лекції, але Господи! Вже тридцять років, сорок, хтозна, дай спокій. Це не так, якщо я просто не знаю, як ти це робиш, що це таке. Яка сцена, огида! Відкриєш коробку і візьмеш її, і плач, і ти будеш цілувати її, як божевільна. Роблячи дірки в ній від поцілунків. Ти схожа на тих людей у середньовіччі, які поклонялися частинці Істинного Хреста, уламку від якогось старого флігеля, хто знає, ніби вони впали перед однією волосиною якогось

святого. Будеш цілувати, будеш обливати обличчя сльозами, і що? Роза, вже повір, пора, ти повинна мати життя» (Ozick, 1989, с. 32). Цей лист сповнений злості та роздратування. З одного боку, Стелла спонукає Розу почати жити та не бути одержимою минулим, з іншого – вона засуджує її за пасивність. Таке ставлення може символізувати ту частину американського суспільства, яке не розуміло поведінку травмованих уцілілих.

Роза не може відповісти Стеллі грубо та позиціонує себе як слабку жінку, яка не керує своїм життям. Проте вона постає зовсім іншою в листах до Магди. Тільки покійній Магді героїня може висловити все, що думає: «Чужі дряпають мені життя; вони переслідують, вони ламають, перекривають кровотік. Стелла завжди поруч. І так проходить півдня, а я не беру ручку, щоб говорити з тобою. Насолода, найглибша насолода, домашнє щастя говорити нашою мовою. Тільки тобі. Тепер я завжди маю писати Стеллі, як пес, який платить повагою своїй господині. Це мій обов'язок. Вона посилає мені гроші» (Ozick, 1989, с. 40). У цій цитаті розкриваються справжні мотиви поведінки Рози. По-перше, вона згадує «нашу мову», тобто польську, якою їй зручно розмовляти. По-друге, вона регулярно пише уявній Магді, тобто не може відпустити минуле. По-третє, вона усвідомлює, що перебуває у залежних відносинах зі Стеллою, яка утримує її фінансово, проте не може нічого їй сказати. Також стає зрозумілим, що Роза не пробачила Стеллі смерть Магди, але мусить спілкуватися з нею. Тема забуття межує з темою пам'яті. Стелла, яка змогла «забути», переконує Розу вчинити так само. Навіть Перські просить її це зробити: «Ти не в таборі. З цим покінчено. З цим давно покінчено. Подивись навколо, ти побачиш людей» (Ozick, 1989, с. 58).

У цьому ж листі Магді Роза скаржиться на США. Вона пише про свою позицію щодо євреїв і поляків: «Мій батько ніколи не був сіоністом. Раніше він називав себе "поляком по праву". Євреї, сказав він, не вкладали розум і кров у польську землю тисячу років, щоб комусь щось доводити» (Ozick, 1989, с. 40). Вона показує, що не має бути в США, що хоче додому, до Польщі. Недарма її прізвище Люблін, що засвідчує сильні зв'язки з Польщею. Також Роза скаржиться на позицію Стелли щодо подій минулого: «Навіть Стелла, яка *може* пам'ятати,

відмовляється. Вона називає мене фантазеркою. Вона завжди тобі заздрила. Вона має різновид деменції, і чинить опір тобі та всій іншій реальності. Будь-який пережиток колишнього існування для неї образа. Оскільки вона боїться минулого, то не довіряє майбутньому – воно теж обернеться в минуле. В результаті у неї нічого немає. Вона сидить і спостерігає, як теперішнє скочується в минуле» (Ozick, 1989, с. 40). Поки Стелла агресивно звинувачує Розу в пасивності, Роза звинувачує Стеллу в тому, що вона живе життя тут і зараз. Це позиція жертви, властива багатьом уцілілим, які відчували несправедливість, що інші люди не страждали так сильно, як вони.

Травматичні спогади проявляються не тільки в листах, але й у повсякденному житті. Коли Роза побачила, що адміністрація готелю в Маямі огородила пляж колючим дротом, то не змогла промовчати і пройти повз. Вона каже: «В Америці не місце колючому дроту» (Ozick, 1989, с. 51), – менеджер ігнорує її, а вона продовжує: «Тільки нацисти тримають невинних людей за колючим дротом» (Ozick, 1989, с. 51), на що менеджер реагує роздратовано й виганяє її. Навіть такі незначні речі в навколишньому середовищі не відпускають Розу й не дають їй можливості розслабитись. У розмові з Перскі вона називає себе божевільною, тим самим намагаючись відштовхнути його. Тобто, її поведінка спрямована на агресію та недовіру до світу й до людей, адже вона в кожному вбачає небезпеку, як то було в концентраційному таборі. Матеріальні речі, як шаль, яка стає абстрактною, або як речі з минулого життя, мають для Рози велике значення. Коли Перскі торкається коробки з речами Магди, вона гнівається й кричить на нього. Ця коробка стає для неї сакральною, хоча для Перскі це просто речі: «Тут усе було легковажним, навіть найглибша сутність буття. Їй здавалося, хтось вирізав її життєві органи та дав їх їй на зберігання» (Ozick, 1989, с. 56). Вона порівнює речі Магди зі своїми органами, без яких не зможе жити.

Одержимість Рози доходить до того, що коли вона отримує відправлення від Стелли, яка стверджує, що це і є та сама шаль, то боїться його відкривати. Десятиліття одержимості шаллю й бажання нею заволодіти як магічним артефактом мають закінчитись, коли відкриється коробка. Небажання це робити

демонструє, що Розі комфортно в її стані, вона не готова змінюватись і налагоджувати життя, тому так боїться завершити свій квест у пошуках шалі. Вона просить Перскі це зробити, проте найбільше розчарування й полегшення настають тоді, коли виявляється, що в коробці лист від доктора Трі. Коли Перскі залишає Розу, вона з дна коробки дістає шаль. Читачеві незрозуміло, чи це марення Рози, чи дійсно шаль існує: «Вона підняла кришку коробки й подивилася на шаль; їй було байдуже. Перскі також мало би бути байдуже. Безбарвна тканина лежала, як старий бинт; викинутий слінг. Чомусь не вдалось миттєво відновити Магду, як зазвичай бувало, яскравий удар відновлення, як електричний струм» (Ozick, 1989, с. 62). Стає зрозумілим, що, отримавши бажану річ, Роза не досягає умиротворення, а навпаки, відчуває порожнечу. До неї приходять усвідомлення того, що шаль не зможе відродити Магду, адже це просто тканина. Магда може існувати в пам'яті, але не більше того. Після цього Роза наважується подзвонити Стеллі й просить повернутись до неї, проте Стелла ставить умову, що Роза почне нормальне життя й буде утримувати себе самостійно, – у відповідь Роза кладе слухавку.

У цьому епізоді цікавим є те, що Розі вдалось відновити Магду, проте не через шаль, а через слова. Коли Стелла вимовила «це далека відстань», Роза починає знову бачити Магду: «На цій самій фразі "це далека відстань" Магда повернулася до життя. Роза взяла шаль і накинула її на ручку приймача: тоді вона стала як маленька лялькова голівка. Вона поцілувала її, прямо всупереч застереженням Стелли» (Ozick, 1989, с. 64). Незвичним є те, як уявлення й одержимість Рози пов'язані вербально з певними образами з минулого. Вона бачить Магду шістнадцятирічною дівчиною, і твір закінчується словами: «Магди там не було... Магда була далеко» (Ozick, 1989, с. 70). Фінал залишається відкритим, але авторка дає надію, що Роза змогла відпустити Магду та змінитись.

Окрім цих фікціональних сюжетних ліній, слід звернути увагу на характер Рози, яка втілила уявлення авторки про уцілілу після Голокосту з важким посттравматичним синдромом. Розу можна вважати збірним образом жінок, які втратили своїх дітей і, відповідно, себе. Вона описується як нещасна й нікчемна

особа: «Роза Люблін, божевільна і сміттярка, вона покинула свою крамницю – вона розбила її сама – і переїхала до Маямі. Це було божевілля. У Флориді вона стала утриманкою. Її племінниця з Нью-Йорка прислала їй гроші, і вона жила серед літніх людей, у темній норі, в одномісному номері в "готелі"» (Ozick, 1989, с. 13). Авторка робить Розу такою нещасною, аби продемонструвати читачеві, як одержимість трагічним минулим може зламати людину. Проте не варто ототожнювати образ героїні з самою Синтією Озік. Слід згадати, що письменниця все життя прожила в США й була донькою євреїв, які емігрували з Європи ще до початку війни. Тому Роза не є прототипом авторки, це швидше символ, образ єврея-жертви, який постає в уяві тих, хто тільки чув про Голокост або бачив документальні стрічки. Оскільки «Шаль» і «Роза» належать до різновиду міфу про Голокост, то і героїні цих творів також стають частиною міфу, де Магда є жертвою, Стелла антагоністом, а Роза протагоністом, що має пройти певний квест у пошуках себе, завдяки Перскі, та змінитись. Роль Рози – подолати травму Голокосту й усвідомити, що життя варте того, аби продовжити його проживати навіть після таких сильних потрясінь. Натомість Стелла являє собою трікстера, який перешкоджає героєві отримати бажане (шаль). Також Стелла, хоч і в більш реалістичному прояві, є убивцею, яка призвела до того, що Магда врешті загинула. Відтак, Магда стає образом, на якому зав'язується ненависть Стелли, а пізніше – рушієм деструктивної поведінки Рози. Усі ці герої є класичними елементами казки, або міфу, що цілком відповідає теорії жанру казок за Володимиром Проппом (Пропп, 1928, с. 73).

Згідно з В. Проппом, казка, або міф, має стійкі функції, які відрізняють його поміж інших жанрів. С. Озік використовує більшість із цих функцій в оповіданнях «Шаль» і «Роза»:

1. Відбуття (героїні покидають домівку під час вигнання в концентраційний табір).
2. Заборона (героїням повідомляється багато заборон, серед яких і обмеженість їжі).

3. Порушення (Роза надає Магді шаль, яка годує її, попри заборону їсти, коли людині заманеться, і попри заборону мати немовлят у таборі).
4. Розвідка (Стелла намагається вкрасти шаль).
5. Лиходійство (Стелла викрадає шаль, і Магда гине).
6. Відбуття (після визволення Роза емігрує до США, а звідти тікає до Маямі).
7. Перша функція дарувальника (Перські допомагає Розі й підтримує її, повертаючи їй сексуальність і жіночність).
8. Отримання чарівного засобу (Роза ніби нарешті отримує від Стелли магичну шаль).
9. Перетворення (Роза змінюється, і в останній раз говорить до вже дорослої, уявної Магди).

З 31 функції казки, визначених В. Проппом, в оповіданнях С. Озік можна знайти тільки дев'ять, але слід пам'ятати, що письменниця не декларує, що «Шаль» і «Роза» є казками, міфами або мідрашами. При цьому, через певні особливості біографії авторки й побудови тексту міф про Голокост має чимало спільного з типовими казковими сюжетами. Фабула, яка здається цілком реальною, переплітається з неоясненою магією в «Шалі», а в «Розі» побутова розповідь про долю жінки огорнена тією самою магією навколо артефакту, але вже іншим чином.

У «Розі» присутні більш глибокі соціально-психологічні проблеми, пов'язані з долею уцілілих. Безперечно, центральною темою є адаптація після пережитої травми. Кожен персонаж представляє певний гіперболізований вид досвіду переживання Голокосту. Роза символізує всіх уцілілих, які не можуть відпустити минуле, стають одержимими спогадами та дратують суспільство своєю нав'язливою поведінкою. Стелла, навпаки, представляє тих уцілілих, які воліли забути минуле та концентруються на теперішньому й майбутньому, тим самим дратуючи таких, як Роза, адже здається, що вони забули про Голокост. Перські є представником того прошарку євреїв, які не були в Європі під час Другої світової війни, як і сама С. Озік, тому мають амбівалентні почуття щодо долі

уцілілих. Доктор Трі втілює частину сучасного суспільства, якому потрібні сенсації та подробиці страждань і яке нехтує почуттями травмованих людей. Таким чином, стає зрозуміло, що оповідання Синтії Озік є швидше біографічними, ніж автобіографічними. Вони мають історичну основу, проте особливий стиль письма, мовні засоби й магичні елементи створюють новий вид літератури про Голокост, більш прийнятний для письменників, які не були безпосередніми свідками трагедії, і тому можуть дозволити собі огорнути події в казково-магічну оболонку. Синтія Озік, яка спробувала зобразити переживання й досвід уцілілих після Голокосту, відійшла від канонів письма з цієї теми та зробила свій чималий внесок у розвиток американської літератури про Голокост.

Таким чином, на відображення (авто)біографізму впливають чимало чинників, які можна прослідкувати у творах письменників. У нашому випадку були проаналізовані такі складові тексту, як попередній досвід, наратологічні особливості, поетикальні елементи в контексті біографії автора.

Три ключові етапи поділу життя й досвіду письменниць (до Голокосту, під час Голокосту та після Голокосту) допомагають прослідкувати, яким чином конструювалась ідентичність авторок під впливом травми Голокосту. Іда Фінк до Голокосту не сприймала себе як єврейка, а більше цікавилась полоністикою. Під час війни вона мала змінювати багато ідентичностей, імен та історій, тому її ідентичність була остаточно втрачена. Парадокс полягає в тому, що вона мала втікати, бо вважалась єврейкою, якою вона себе не вважала. Тільки після репатріації письменниця змогла набути нову ідентичність – ізраїльську, хоча й продовжувала писати польською мовою. Шарлотта Дельбо чітко ідентифікувала себе як французенка, і до війни, і після. Перебування в таборах не зруйнувало цілковито її самоідентичність. Синтія Озік також не зазнала змін ідентичності, адже вона продовжувала бути американкою, яка відчуває сильні зв'язки з євреями. Отже, найбільше Голокост позначився на самоідентичності Іди Фінк, що й відобразилось у її творах, де автофікціональність межує з автобіографічністю.

Форма написання творів також є важливою складовою, адже демонструє не тільки досвід авторки, але й бажання говорити про цей досвід. Щодо жанру, то як

ззначалось у першій частині, у літературі про Голокост відсутній канон і чітка система жанрів, проте, за поділом Сідри Езрагі літератури про Голокост на «концентраційний реалізм», «літературу виживання» і «міф про Голокост», можна відносити тексти Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік до цих трьох різновидів відповідно. Оповідання у збірці Іди Фінк «Усі історії» та її роман «Подорож» написані в лаконічній формі. Також І. Фінк написала декілька коротких п'єс. Провівши змістовний аналіз її творів, ми дійшли висновку, що авторка пише в різновиді «літератури виживання», адже розповідає як про свій шлях виживання, так і про намагання своїх героїв вижити в різних ситуаціях. Шарлотта Дельбо описує короткі історії у стилі потоку свідомості, крім того, у її текстах проза перемішується з поезією, яка здебільшого не має рими та ритму. Враховуючи те, що дві частини трилогії «Аушвіц і після» концентруються на описи побуту, порядків і життя у концентраційних таборах, можемо віднести її твір до різновиду «концентраційний реалізм». Твори С. Озік також відносно невеликі за обсягом. «Шаль» – це коротке оповідання, а «Роза» вже має форму новели. С. Озік намагається дати пояснення Голокосту й уявити альтернативну реальність, де такі події й такі герої могли би функціонувати, тому її твори можна віднести до «міфу про Голокост», де частка вигаданого більша, ніж реального. Отже, І. Фінк і Ш. Дельбо обирають короткі форми, адже писали безпосередньо про свій досвід, майже одразу після Голокосту, тоді як С. Озік виважено пише твір більшого обсягу, де детально продумає героїв та події.

Концентруючись більш детально на порівнянні (авто)біографічних елементів у творах письменниць, слід звернути увагу на наратора, адже він є голосом автора. Оскільки І. Фінк пише оповідання, то часто наратор у неї змішаний, проте в більшості оповідань і в романі «Подорож» нарація ведеться жіночим голосом першої особи. Всі оповідачі мають різні історії, вони ніби не пов'язані між собою, але разом становлять збірний образ, схожий на саму І. Фінк у певний період життя. Також авторка звертається до прийому автофікціональності, коли інкодує себе в різних вигаданих персонажах. Така стратегія може бути обумовлена небажанням прямо говорити про себе і знову

переживати болючі спогади. Шарлотта Дельбо пише від першої особи однини та не боїться розповідати свою власну історію в найменших деталях. Це може свідчити про те, що травма не зруйнувала її самоідентифікацію. Синтія Озік пише фікціональні твори, у яких наратор – це або перша, або третя особа однини.

Останній аспект, який підсумовує матеріал цього розділу, – це автобіографічні елементи, які допомагають виявити, наскільки травма Голокосту вплинула на сприйняття себе письменницями. Іда Фінк не пише прямо про себе (за винятком автобіографічного роману «Подорож»), проте вона ніби укладає «автобіографічний пакт» із читачем, і читач умовно розуміє, що авторка говорить про себе через автофікціональних героїв. Варто також зауважити, що частину історій І. Фінк почула, а не пережила особисто, однак у них також наявні репетитивні біографічні елементи, такі як топоніми, власні назви родичів та інші події з життя письменниці. Тільки вивчивши біографію І. Фінк та всі її твори, можна частково декодувати, де правда, а де вигадка. Шарлотта Дельбо, навпаки, прямо заявляє, що пише про свій досвід, називає себе, своє оточення, топоніми тощо. Вона викладає частину своєї біографії, використовуючи різні форми та концентруючись на детальних описах фізіології. У Синтії Озік неможливо ідентифікувати частку автобіографізму, адже твори є фікціональними, проте, напевно, авторка модифікувала історії, які чула від свідків подій, і вклала в них певні реалії свого навколишнього середовища.

Можна зробити висновок, що між трьома письменницями, які були сучасницями подій Голокосту, існує чимало відмінностей, але також і спільних рис, що і впливає на (авто)біографічність їхнього письма. Перш за все, на характер письма впливає пережитий досвід, який був абсолютно різним у всіх трьох авторок. Чим більше людина пережила і бачила, тим більше її твори насичені деталями. Іда Фінк не перебувала в концентраційних таборах, тому вона про них не пише, а пише про Голокост у містах, селах і гетто. Шарлотта Дельбо, навпаки, безпосередньо стала жертвою Аушвіцу, тому для неї Голокост – це саме жахіття таборів. Синтія Озік намагається писати про концентраційні табори, але залучає до оповіді елементи магії, адже не може пояснити й усвідомити життя

там, проте більш детально зображує мирне життя після Голокосту. Іда Фінк втратила свою істину ідентичність, тому пише через автофікціональних героїв, тобто інкодує свої біографічні елементи у вигаданих (або частково) вигаданих персонажах. Шарлотта Дельбо зуміла зберегти свою французьку ідентичність, тому не намагається ховатись за вигаданими героями, а відверто й у всіх деталях пише про себе. Синтія Озік, приймаючи свою єврейську ідентичність, обирає писати про долю євреїв, проте через брак особистого досвіду Голокосту створює повністю вигадану історію. Таким чином, автобіографічність оповіді про Голокост у досліджуваних творах прямо залежить від пережитого досвіду та ідентичності автора.

РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ТА ТРАВМА ГОЛОКОСТУ

3.1. Травма Голокосту та «відтинки» часу у творах Іди Фінк

Час є суб'єктивним поняттям і може відобразитись у багатьох аспектах життя, як спосіб життя, культурні особливості й традиції, творчість. Саме завдяки мистецтву можна прослідкувати, як людина сприймає час, як час впливає на її самоусвідомлення та вчинки та яким чином плін часу пов'язаний зі знаковими подіями в житті людини. Існує традиційна для західної культури форма часосприйняття – лінійна. Ця форма відображається в мові, історії, культурі й літературі. Незважаючи на суспільні стандарти, кожна людина відчуває час по-різному, і по-різному може вимірювати певні події. Нелінійність часу також відображається через мистецтво, зокрема літературу. Після травматичних подій, таких як Голокост, час для уцілілих, безперечно, змінився. Оскільки більшість уцілілих після Голокосту були євреями, слід звернути увагу на часосприйняття, притаманне іудейській традиції, і яким чином цей час трансформується або ні у творах.

Уперше виникнення часу описується в «Книзі Зоґар», найбільш містичному вченні в іудаїзмі. Згідно з книгою, з п'ятьми й хаосу з'явилась ера мудрості, тобто все, що коли-небудь існувало, існує чи буде існувати. Еру мудрості неможливо виміряти, вона є концентрацією всіх точок, із яких потім Бог створить усі інші світи. Ця книга може пояснити біблійну історію виникнення нашого світу, коли Бог із хаосу створив усі фізичні тіла. Тобто, на метафізичному рівні час – це одна точка, яка містить багато понять і ліній часу. Космічний час досить важливий для євреїв, і відрізняє їх від інших народів, адже євреї сповідують місячний календар. Тобто відлік дня починається з першою зіркою ввечері й закінчується так само. Єврейський календар також має відмінності й заснований на аграрній традиції. Рік починається в місяці Тішрей, який приблизно збігається з вереснем. У давнину в цей час врожай уже був зібраний. Проте є інші, релігійні пояснення

такому календарю – вважається, що саме в цей час відкриваються нижні та верхні світи, і Бог записує добрі справи людини.

Таким чином, в іудаїзмі сприйняття часу відрізняється від християнського часу, який зазвичай лінійний і не паралельний. Глибинний культурний час, який закладається в кожного народу на несвідомому рівні, безперечно, має вплив і на сприйняття подій та оточення. Тому, аналізуючи категорію темпоральності в літературі про Голокост, слід звернути увагу не тільки на те, як травма Голокосту спотворила часосприйняття, але й на те, яким воно було до Голокосту, враховуючи попередній досвід письменниць. Такі зміни позначаються на мовному рівні, в описах пір року, часу доби та в нараці. Аналіз цих складових дає можливість порівняти суб'єктивне сприйняття часу як у період Голокосту, так і після нього.

Дослідження часу в літературі загалом та в контексті теорії травми зокрема пов'язані з вивченням категорії темпоральності. Це поняття слід відрізнити від терміна «хронотоп», який ввів А. Ухтомський і продовжував розробляти М. Бахтін, адже хронотоп означає час і простір, які слугують для художньої мети автора. Натомість темпоральність стосується саме відображення часу та його трансформацій у творі. Кеті Карут, із посиланнями на роботи З. Фрейда, ввела нові методи прочитання травми в контексті темпоральності. К. Карут пов'язує травму та пам'ять, зазначаючи, що саме пам'ять впливає на нашу концепцію сприйняття часу. Часто, переживаючи сильне потрясіння або події, які не вкладаються в нормальне сприйняття світу, наша свідомість «прибирає» деякі спогади, таким чином фрагментуючи спогади. Після переживання травматичної події, коли людина намагається зібрати й систематизувати пережитий досвід, спогади під впливом травми утворюють іншу хронологію подій. Чимало чинників можуть вплинути на те, як саме травма позначиться на подальшому часовідчутті людини, – попередній досвід, рівень стресостійкості, захисні механізми нашої психіки або важкість і неосяжність травми тощо. Прояви впливу травми на суб'єктивне переживання часу можна прослідкувати й у літературі. Письменники першого покоління уцілілих після Голокосту викладали свої спогади і свідчення

так, як вони змогли їх досягнути й осмислити у своїй пам'яті. Відповідно, в художньому тексті також можна «прочитати» автора, скласти певну картину його переживання Голокосту, поєднуючи особистий досвід письменника, особливості його самоідентичності й часосприйняття та автобіографічні елементи.

Розглядаючи попередній досвід Іди Фінк у рамках концепції часу, можна зробити висновок, наскільки цей час змінився під впливом Голокосту. Оскільки І. Фінк не писала творів до Голокосту, неможливо оцінити зміни у її часосприйнятті, але враховуючи, що письменниця була асимільованою єврейкою, можна стверджувати, що вона знала як християнську концепцію, за якою жила, так і єврейську, успадковану від батьків. Тому варто звернути увагу не тільки на поетикальні особливості опису часу, а й на важливість самого часу доби, оскільки для євреїв вечір символізує не кінець, а навпаки, початок.

Час у творах Іди Фінк досліджували такі літературознавці, як Давід Вейнфельд, який особисто був знайомий з письменницею та займався перекладами її творів, перекладач і літературознавець Йорам Бароновські, який концентрується на творчості письменників із Польщі та України, та Авіва Зарка, яка здійснила загальний огляд особливостей утворення «відтинків» часу в контексті всієї творчості І. Фінк. А. Зарка вважає, що дослідження часу в текстах письменниці має відбуватись комплексно, адже концепція утворення «відтинків» реалізується на різних поетичних рівнях. Саме тому дослідниця звертає увагу на пейзаж, час дня, сезонність, а також на слова для позначення часу та простору. А. Зарка аналізує лексику описів часу й робить висновок, що для І. Фінк гра з часом – це «демонстрація величезного впливу Голокосту на минуле, теперішнє та майбутнє» (Zarka, 2008).

Едіт Егер, письменниця та лікарка, яка уціліла під час Голокосту, пише у книзі «Вибір», що травма не має градації, її неможливо виміряти, а тільки оцінити. У своїх творах Іда Фінк не намагається репрезентувати власну травму, проте її травмованість простежується в текстуальних елементах. На текстуальному рівні авторка фрагментує оповіді, уподібнюючи їх до спогадів.

Згідно з теорією травми, травмованій людині притаманно забувати або уникати жахливих переживань, саме це й засвідчує письмо І. Фінк.

Письменниця називає період між початком депортації євреїв у гетто та їх знищенням «відтинками» часу (буквально з івриту «латки часу», פִּיסוֹת זְמַן, *pisot zman*) та ділить усі оповідання збірки на перший і другий «відтинки», коли для героїв звичайний час зупиняється й починається новий. У цих творах відбувається «протиставлення нормального життя населення життю євреїв, які мають діяти за новими нормами». В оповіданнях після війни відбувається ігнорування досвіду Голокосту та повернення до звичайного часу, що «обтяжує травму пам'яті» (Zahavi, 2002, с. 3). Авторська концепція утворення «відтинків» часу доводить, що травма безпосередньо впливає на підсвідомість і артикулюється через художню літературу, зокрема, через репрезентацію механізмів специфічного часового сприйняття персонажів, які є жертвами Голокосту.

Дослідник Алекс Загаві, характеризуючи часоплинність в оповіданнях І. Фінк, зауважив, що «короткі часові проміжки (за об'єктивним сприйняттям) розбиваються на уламки та концентруються наново в емоційних моментах» (Zahavi, 1975). За його словами, від часу, коли відбуваються події, залежить поетика самих оповідань, наприклад, довгі відрізки часу часто бувають монотонними та меланхолійними, але в кульмінаційному моменті вони схожі на «постріл», який «вражає читача зненацька» (Zahavi, 1975). Крім того, А. Загаві аналізує хронологію оповідань І. Фінк та намагається науково обґрунтувати утворення «відтинків» у текстах письменниці через прийом «фрагментування», яке нагадує спогади. Дослідник пише у статті «Інший час» про те, що в оповіданнях, які зображують події до початку буквального знищення євреїв, герої продовжують жити звичайним життям, ніби нічого страшного не відбувається. Він наводить приклад із твору «За живою огорожею», де заперечення Голокосту доходить до абсурду, коли молода пара євреїв намагається отримати фізичне задоволення перед смертю. Натомість польська жінка, яка їх бачить, скаржиться на аморальність такої поведінки. Цей приклад А. Загаві вважає дуже влучним,

адже демонструються подвійні стандарти щодо аморальності нацистів і повсякденної етики.

Збірка «Усі історії» ставить на меті розкрити індивідуума в реальності Голокосту. Оповідання впорядковані відносно хронологічно, від часу до війни і до життя в Ізраїлі після війни. Символічним є те, що перше оповідання збірки називається «Кінець», тобто це кінець попереднього життя, але це початок книги, у якій буде описана нова, жахлива реальність. Є оповідання, в яких головні події відбуваються в різних часових проміжках. Оповідання у збірці можна умовно поділити на історії, в яких час належить до першого «відтинка» часу («Зигмунд», «Євгенія», «Юлія», «Кінець» та інші), оповідання другого «відтинка» («Опис ранку», «Долонь», «Пес», «Невдача Аліни» та інші) та третього «відтинка» («Адреса», «Сліди», «Нудота» та інші). Залежно від часу подій змінюється тон оповіді та частота фрагментування. В оповіданнях про менш напружені події менше фрагментарності й навпаки. Тим не менш, їм усім притаманна змішана форма викладу, тобто умовний теперішній час відділяється ретроспективою та флешфорвардами. Також на позначення часу впливають вербальні засоби – певна лексика й художні засоби вказують на особливості часу кожного оповідання. Щоб визначити вплив травми на часосприйняття авторки, потрібно проаналізувати твори з кожного «відтинка» часу. Проте, слід зазначити, що хронологія розташування оповідань у збірці не завжди відповідає внутрішньому часу тексту. Тобто, події можуть відбуватись після Голокосту, але завдяки ретроспекції описується умовний час у минулому.

Перший «відтинок» – це час суму та надії, адже євреї не усвідомлювали, що на них чекає смерть. Дослідниця Авіва Зарка описує цей час як такий, що «повзе до катастрофи». Вона вважає, що це не час насилля, це час, коли кожна окрема людина почала відчувати, що її життя зміниться (Zarka, 2008, с. 21). Твори І. Фінк, у яких описується перший «відтинок» часу, розповідають про долі людей, які стоїчно сприймають виклики долі та не вбачають в антисемітській політиці нацистів ознак масового знищення, хоч і розуміють небезпеку. У цих творах Голокост як трагедія єврейського народу оцінюється не з колективної точки зору,

хоча в майбутньому саме так її й будуть розглядати, а скоріш як трагедія індивіда. Заперечення поєднується зі страхом. Усім оповіданням першого «відтинка» часу притаманна змішана часова фрагментарність між минулим, майбутнім і теперішнім. Така манера оповіді сприяє створенню відчуття, ніби оповідач збирає картину життя героя з пам'яті.

Вперше І. Фінк вводить поняття «відтинок часу» в однойменному оповіданні зі збірки «Усі історії». Вона пише: «Я хочу розповісти вам про час, який не вимірюється місяцями. ... Я трішки боялась, адже інший час – що вимірюється місяцями – затулив той час із роками, розчавив і зруйнував його в мені. Але ні, коли я риюсь сьогодні у руїнах пам'яті, я знаходжу його свіжим і неторканим забуттям, той час, який не вимірюється місяцями, а словами. Ми казали: "Це відбулось під час першої акції, або після другої, або перед третьою. У нас були інші одиниці вимірювання часу"» (Fink, 2009, с. 5). Перше речення оповідання визначає особливості сприйняття часу авторкою. Вона зауважує втрату плину загальноприйнятого часу, замість якого виникає новий, «вербальний» час, обмежений внутрішніми подіями в гетто. У цьому оповіданні авторка описує першу акцію в містечку: «Перша акція – про цей відтинок часу я хочу вам розповісти» (Fink, 2009, с. 5). Тобто, читач розуміє, що першою травматичною подією була саме перша акція, яка й вплинула на збій часосприйняття. Такий самий прийом використовується в інших оповіданнях, де описується перший «відтинок» часу: «Євгенія», «Зигмунд» та «Після обіду на траві». Їх об'єднує нелінійність оповіді, відбувається поступове нагнітання тривожної атмосфери. Пори року та час дня в цих оповіданнях також відіграють важливу роль для зображення переживань героїв: у «Юлії» згадується вересень, весна, літо, у «Євгенії» – теплі сонячні дні, у «Після обіду на траві» – сутінки теплого дня. Приємна погода, яка нібито має викликати позитивні емоції, навпаки підштовхує героїв до роздумів про смерть і катастрофу. У теплий літній день Євгенія з однойменного оповідання говорить про свою смерть. У «Після обіду на траві» дівчата згадують своє життя до початку війни, а в «Юлії» теплий вересень

описується епітетом «воєнний». Таким чином, час посилює почуття загубленості та невпевненості героїв.

В оповіданні «Юлія» фрагментарність прослідковується у внутрішньому діалозі оповідачки та її друга Геньйо: «"Востаннє я її бачив, коли вона жила з чоловіком у селі", – він розповідає (ніби я цього не знала...» (Fink, 2009, с. 172). Усе оповідання складається з таких «клаптикових» спогадів, перемішаних у часі. Вже на початку твору письменниця згадує майбутню трагічну долю синів Юлії: «Якщо би не вбили старшого в лісі, а молодшого в таборі...» (Fink, 2009, с. 43). Такий прийом із часом налаштовує читачів сприймати Юлію більш поблажливо, жаліти її. Після цього попередження із майбутнього всі подальші дії Юлії сприймаються як наслідок втрати синів. У «Сабіні під мішками» письменниця також починає історію з опису фіналу, коли німці розстріляли мішки, під якими ховалась Сабіна. Тільки після цього починається розповідь про життя Сабіни під час Голокосту. Такий прийом оповіді – одразу розкрити читачеві фінал – посилює передчуття тривоги й очікування катастрофи від самого початку історії.

Оповідання «Поріг» досить нетипове для І. Фінк, адже вона вводить історичну нарацію. Зазвичай авторка не зазначає точний час подій, проте в цьому оповіданні вона пише: «Був ранок початку липня 1941 року, перший спокійний ранок після днів сильної тривоги. Тільки тиждень тому росіяни покинули місто – тільки тиждень німці зайшли. Перший погром вже відбувся» (Fink, 2009, с. 10). У цьому оповіданні доквілля, яке описується як надзвичайно тихе, лише посилює відчуття часу, що «повзе до катастрофи». І ця катастрофа настає, коли до будинку героїні приходять німці й допитують її. Схожий ефект передчуття катастрофи І. Фінк створює і в оповіданні «Невдача Аліни», де події розгортаються в гетто, і головна героїня має ховатись від німців. Цікавим є оповідання «Зигмунд», у якому авторка також зазначає час подій «червень 1941 року» (Fink, 2009, с. 18), тобто початок німецько-радянської війни. Це оповідання має фрагментарну структуру, але основний настрій задає музика. Зигмунд, який навчається разом із нараторкою в консерваторії, під впливом ув'язнення в гетто починає грати так, як ніколи раніше не грав: «Я вже повернулась до дверей, як раптово він підскочив з

дивану, сів за піаніно, підняв кришку з клавіш, і без сумнівів або концентрації, яка зазвичай передує грі, нібито з поспіху, зіграв два пасажі до-мінор. Вони звучали як крик! Я затрусилась, мені стало холодно» (Fink, 2009, с. 19). У цьому уривку страх перед невизначеним майбутнім, довгі речення й музика створюють ефект жахіття. Про ці відчуття також згадується в цитаті: «Через декілька днів почалася війна. У перші дні я познайомилася зі страхом перед бомбами, який виявився дитячим і дурним порівняно зі страхом наступних днів: страхом людей» (Fink, 2009, с. 17). Відчуття страху постійно присутнє в оповіданнях першого «відтинка» часу. Ті самі ефекти прослідковуються у творах «Відпливаючий сад» і «Коло, що замикається». Це ще раз підтверджує, що часи до початку масового винищення євреїв стали ключовими для фрагментації часу та вплинули безпосередньо на стиль письма І. Фінк. Переважно цей час нелінійний, хаотичний, уривчастий, що символізує втрату героями рівноваги через настання нових часів і порядків.

Другий «відтинок» часу з'являється в таких оповіданнях, як «Опис ранку», «Долоня», «Нічні варіації з теми», «Другий відтинок часу», що концентруються на безпорадності людини перед нищівною нацистською машиною смерті. У цих оповіданнях все ще немає усвідомлення травми, проте там є місце людським стосункам, чи то романтичним, чи то приятельським або дружнім. У час, близький до смерті, герої І. Фінк починають виражати емоції, на відмінну від відчуженості та споглядання героїв першого «відтинка». У творі «Другий відтинок часу» авторка описує це таким чином: «Між першою акцією, прозваною "переслідуванням", і між другою акцією, прозваною по відношенню до першої правильним терміном, відокремлює великий часовий простір – старий і новий. Не одразу ж новий час витіснив укорінені звички та мислення старого часу. Це був повільний і ледве відчутний процес, але безжально послідовний, остаточно завершений після другої акції» (Fink, 2009, с. 42). Цей приклад має багато спільного з описом першого «відтинка», проте цей час уже констатує остаточно втрату відліку звичного часу, остаточно поглинання життя людини, а особливо євреїв, новими законами війни та геноциду.

Оповідання «Другий відтинок часу» дає чітке розуміння того, як часосприйняття людей змінилось під впливом усвідомлення смерті та небезпеки. Твір починається зі слів «Доки ми самі не знали, як усе сталося, ми виявили себе у повній владі нового часу. Абсолютно оточені ним витонченим способом, тож на першому етапі ніхто з нас не усвідомлював стану оточення» (Fink, 2009, с. 42), надалі демонструється зміна людських відносин у цей проміжок часу, коли жага до виживання починає превалювати над співчуттям, – оповідачка їсть хліб біля вікна та споглядає, як нацисти вбивають старих. Коли одна стара змогла сховатись і вижити під час акції, головна героїня продовжує їсти хліб і ніяк не реагує на побачене. Докорінну зміну поведінки, зумовлену «новим» часом, І. Фінк коментує таким чином: «Простір, що розділяє дві акції, був кордоном. Витіснені до країв кордонів старого часу, ми повільно рухалися, сантиметр за сантиметром, вглиб нової області, відступаючи нескінченно багато разів помилковими надіями і заплутаними цінностями. До тих пір, поки ми самі не знали, як усе сталося, ми опинились у повній владі нового часу. Абсолютно витончено оточені ним, так що на першому етапі ніхто з нас не усвідомлював зміни в навколишньому середовищі» (Fink, 2009, с. 11).

В інших оповіданнях, які ми можемо віднести до цього проміжку часу, І. Фінк уже прямо не пише про поняття «другого відтинка часу», проте можна звернути увагу на те, як герої опиняються в безпорадному стані через усвідомлення наближення кінця. В оповіданні «Долоня» головний герой описує важкі умови праці в трудовому таборі: «Я дотримувався правил гігієни, ніби страх смерті не завжди зі мною, я побоювався поширення діареї, екземи, і навіть тифом я не заразився. Під час зборів, коли ми стояли голі й мороз різав, як по м'ясу, я казав собі: "Це випадковий зимовий табір на висоті дві тисячі метрів, і моє худе тіло витримує"» (Fink, 2009, с. 106). Проте він усе одно усвідомлює свою безпорадність і безвихідність ситуації. У ці важкі часи йому допомагає товариш, якого він називає «сином». Саме долоня цього товариша надає героєві надію на порятунок і підтримку. Проте після закінчення війни й повернення додому він несподівано відчуває відразу до доторків товариша і покидає його. Цей символізм

долоні як підтримки (або як оберегу, «хамса», згідно з єврейською традицією) після визволення стає зайвим нагадуванням про минулі страждання. Тобто, герой бажає позбутись усього, що могло би йому нагадувати про найгірші роки його життя.

В іншому оповіданні про цей відтинок часу, «У дзеркалі», авторка описує події в гетто, коли акції посилюються і смерть стає невідворотною. Проте навіть у цих обставинах І. Фінк пише про надію та віру. «У холодну грудневу пообідню годину вирішила Адела виправити свою сукню. Вона взула батькове взуття і поспішно вийшла до своєї подруги, швачки Нісії. Ось уже рік, як Нісія проживала близько, і вже рік вони всі були близькими сусідами» (Fink, 2009, с. 90) – тобто жінки живуть у гетто, а взуття батька свідчить про скрутне становище. Адела просить Нісію вкоротити її плаття, вона крутиться біля дзеркала й роздивляється себе, тоді як Нісія злиться, адже не бачить сенсу підшивати плаття, коли їх усіх чекає смерть. У цьому оповіданні чітко простежується контраст між можливістю бути «щасливою в гетто», адже Адела сяє, її очі блищать, і вона хоче виглядати гарно, та реальністю, про яку говорить Нісія, зауважуючи, що «ліжка звільнилися», тобто її сусідів депортували. І. Фінк пише: «На вигляд блиску в очах і сяючого обличчя ... швачку Нісію охопив великий жах, і вона почала голосно й відчайдушно ридати. Коли вона трохи заспокоїлася, то вкоротила сукню Адели швидкими рухами, руками, що огрубіли від лопати» (Fink, 2009, с. 92). Таким чином, авторка піднімає характерні для другого «відтинка» часу теми: вибору, надії та прийняття реальності. Коли одні вже змирились із неминучою смертю, інші ще не перейшли до нового часосприйняття.

Іда Фінк написала декілька оповідань про уцілілих після Голокосту, проте цьому часу вона вже не дала назви. Ми можемо розглядати його як третій «відтинок» часу. Цей час Д. Александер називає «травматичним процесом», час між травматичними подіями та їх усвідомленням. Саме під час травматичного процесу досвід може перейти від площини індивідуальної травми до колективної. Для таких оповідань, наприклад «Адреса» та «Сліди», характерна надія героїв на те, що світ не змінився. Вони не хочуть сприймати та усвідомлювати Голокост і

безпорадно шукають себе та своїх близьких. Як уже було зазначено вище, для цих творів характерним є і своєрідний топос. Більшість подій відбуваються серед європейських пейзажів або в Ізраїлі, куди емігрувала письменниця. Крім того, герої цих оповідань страждають від минулого досвіду, тому постійно присутні флешбеки до часів Голокосту. Тобто, в цьому «відтинку» часу особливим є те, що, попри нове й вільне життя, пережитий час ніколи повністю не закінчується, він постійно переслідує героїв.

Серед творів третього «відтинка» можна виділити оповідання «Укриття», де нараторка вже після війни їде в потязі й розмовляє із засмученою парою. Виявляється, що рятівники пари, які ховали їх під час війни, у своєму новому будинку облаштували новий сховок під підлогою для євреїв – на випадок, якщо знову буде Голокост. Це шокує чоловіка й жінку, які сподівались почати нове життя, проте привиди з минулого й розуміння того, що Голокост може повторитись, переслідують не тільки євреїв, а й представників інших національностей. «Як на таке реагувати? – спитав чоловік. – На кару укриття, на смертну кару, до якої нас знову засудили? І хто засудив? Гарні люди, які були на нашому боці... Ось що так лякає. Приготувати укриття за добротою серця! Ви знаєте, що це означає? Там, у хаті, я ніби нахилився над власною могилою... Страшно й моторошно...» (Fink, 2009, с. 135). Стає зрозуміло, що Голокост не завершився з капітуляцією Німеччини, він тепер назавжди залишиться в колективній свідомості людства. Схожа ситуація з минулим, яке переслідує героя, зображена у творі «Нудота», де героїня губиться у просторі й флешбеки знову повертають її в минулий час, коли вона на вокзалі чекала депортації. Авторка пише, що з «пам'яттю треба буде обережними» (Fink, 2009, с. 165), адже ця болюча пам'ять зіпсувала відпочинок головної героїні, перенісши її на вокзал 1940-х років, і вона навіть чула команди німецькою.

Проте в деяких героїв І. Фінк, які пережили Голокост, як у творах «Юлія», «Ми вже ходили до опери», «Сліди» тощо, відбувається «амнезія» – несвідоме, аморфне, недовиконане забування. Незважаючи на пережиті жахіття, вони ігнорують власну травму та намагаються відтворити своє життя до Голокосту. В

тексті це відображається «спалахами» спогадів. У «Слідах» головна героїня шукає свою сестру після Голокосту, яка скоріш за все загинула. Героїня пригадує розлуку з сестрою, проте повсякчас намагається заперечити те, що сестра загинула, і продовжує свої безнадійні пошуки. В оповіданні «Ми вже ходили до опери» героїня, яка втратила коханого, повертається в післявоєнне місто в західній Європі (це стає зрозуміло з опису місцевості й природи) і намагається вести таке саме життя, яке було до Голокосту, з коханою людиною. У творі «Сестра Генріка» амнезія жакіть супроводжується почуттям провини. Героїня впевнена, що вона вина в тому, що її коханий загинув, а вона вижила, адже про це постійно говорить сестра Генріка. Такий синдром провини є типовим для уцілілих після Голокосту, коли люди, які зуміли вижити, звинувачували себе за те, що не загинули, як інші. Героїня І. Фінк зізнається: «Листи я порвала, але пам'ять береже всі слова, навіть останні, жорстокі, болючі: він загинув через тебе – слова, які були в кожному листі, навіть якщо їх не писали» (Fink, 2009, с. 153). Тобто невідомо, чи сестра Генріка дійсно звинувачувала героїню, чи героїня таким чином переживає почуття провини за те, що вижила. Подібна ситуація описана в оповіданні «Ми вже ходили до опери». Твір починається з опису того, як героїня прибуває в готель, а потім, також у теперішньому часі, відбувається різкий перехід до подій, що передували Голокосту, коли вона зустрічалась у цьому самому готелі зі своїм коханим. Теперішній час для опису як минулих, так і актуальних подій створює в читача, який не відразу може виокремити реальність від спогадів, ефект загубленості. Проте остання репліка в цьому оповіданні «ми вже ходили до опери» написана в минулому часі, що дає зрозуміти, що є речі, які неможливо вже ніяк повернути.

Загубленість у часі третього «відтинка» проявляється не тільки в психологічному стані уцілілих, але й у повсякденних подіях. Продовженням великого біографічного оповідання Іди Фінк про свою тітку Юлію є твір «Важке прибуття Юлії», де описується, як тітка письменниці, яка залишилася сама після Голокосту, адже втратила всю родину, репатріюється в Ізраїль. І. Фінк із родиною їде її зустрічати вночі. Авторка яскраво описує навколишнє середовище й

відчуття напруги, адже тоді якраз були роки ескалації конфліктів із палестинцями та економія в державі. Тиша й темрява супроводжують родину до аеропорту, але Юлія так і не прибуває, аеропорт виявляється зачиненим. Письменниця так і не пояснює причину цього, але зазначає: «Після того, як ми повторно перевірили час приземлення літака, 23 година, як учора, але тільки на перший погляд, адже час вчорашнього дня не ідентичний із часом сьогоднішнього дня» (Fink, 2009, с. 183). Можливо, сама І. Фінк помилилась із часом зустрічі Юлії, а можливо, це і є та сама загубленість, яка супроводжує уцілілих. Ще одним цікавим моментом є те, як Юлія розповідає про чоловіка, котрий сидів біля неї в літаку й постійно говорив про «ті роки», не міг зупинитись, а Юлія не бажала про це слухати. Тобто, авторка демонструє, що є люди, які прагнуть артикулювати свій досвід, але водночас є й ті, хто хоче його забути.

У Іди Фінк є одне оповідання, яке неможливо віднести до жодної з категорій, адже в ньому прямо не говориться про Голокост. Воно вміщене наприкінці збірки, тобто це має бути історія постголокостного часу. З самої назви твору «Час світла» стає зрозумілим, що час і тут відіграє важливу роль. У цьому оповіданні є моторошні елементи і казковість, що нехарактерно для творчості І. Фінк. За сюжетом, чоловік ходить у горах і намагається прожити останню мить світла, адже він втрачає зір. Він чує оленя, бачить стару загадкову жінку й чоловіка у маленькому будинку в горах. Герой просить, щоб покликали його друга з міста, який би забрав його, адже, за словами лікарів, йому «залишилась година світла» (Fink, 2009, с. 187). Закінчується все тим, що чоловік втрачає зір і бачить тільки темряву. Протиставлення світло-темрява як добро-зло може бути натяком на те, що Голокост для уцілілих схожий на втрату зору, як поринання в морок і втрата віри в добро. А те, що герой просить допомоги у друга, може свідчити, що наодинці людина не здатна впоратись із травмою після Голокосту.

Окрім важливості самого плину часу, не менш актуальним є символізм пори року й часу дня, які в текстах І. Фінк досить парадоксальні. У літературі зазвичай весна й літо асоціюються з позитивними моментами, а зима та осінь – зі смутком, проте у всесвіті І. Фінк усі сезони пов'язані з Голокостом і смертю. Єдина

відмінність полягає в тому, як змінюється темп оповіді залежно від сезону. Весна й літо часто стоять у конфронтації зі смертю та стражданнями. Тепла погода сповільнює оповідь і викликає ностальгію або спонукає героїв до роздумів. В оповіданні «Після обіду на траві» через опис плодів на вишневих деревах стає зрозумілим, що на дворі літо, а дівчатка сидять на траві та з жахом усвідомлюють, що вони в небезпеці, проте все ще намагаються пригадати минуле, хоча й розуміють, що майбутнього в них уже немає. Оповідання «Поріг» також розгортається в літньому часі: «Був ранок початку липня 1941 року, перший спокійний ранок після днів сильної тривоги. Тільки тиждень тому росіяни покинули місто – тільки тиждень німці зайшли. Перший погром вже відбувся» (Fink, 2009, с. 10). У цьому творі теплі зелені кольори співіснують із описом того, як німці ловлять євреїв у містечку. Те саме відбувається в оповіданні «Колючка», де пара сидить на галявині, прикрашеній квітами, і також відчуває небезпеку, усвідомивши, що вже не повернути до життя тих, кого забрали німці. Не менш цікавим і символічним є твір «За живою огорожею». Пара євреїв кохається у дворі, а через огорожу за ними спостерігає господиня, яка обурюється щодо їхньої аморальної поведінки. Цій парі закоханих уже немає чого втрачати, адже вони розуміють важкі часи й близькість смерті, натомість поважна пані засуджує любові, а не вбивства, що відбуваються навколо. Абсурдність ситуації демонструє подвійні стандарти тогочасного суспільства. В оповіданні «Мій перший кінець світу» також описується літо на початку подій Голокосту, коли людей ще не депортували. Служниця головних героїв прибігає зі звісткою про те, що настане кінець світу, проте вона не каже, яким саме чином. Раптом починається сильна злива, цілком характерна для літа, і герої тлумачать кінець світу як природну аномалію, адже вони ще не знають, що найстрашніше їх чекає попереду. Тому оповідання й називається «перший» кінець світу – другим уже стане Голокост. Протягом усього твору переважають відчуття тривоги й наближення катастрофи.

Переломним моментом, коли з героями відбуваються метаморфози, стає зима. Взимку Юлія, героїня однойменного оповідання, прощається зі своїм сином,

якого вона більше не побачить. Також взимку чоловіки з оповідання «Долоня» визволяються з трудового табору, взимку Євгенію покидає коханець-німець і вона переїздить туди, де знайде свою смерть. Оповідання «Сліди» є ретроспективним спогадом жінки, яка розповідає вже після Голокосту свої свідчення. У цьому творі важливі не тільки описи пори року, але й майстерна гра І. Фінк із часом. Події відбуваються у постголокоствні часи, проте героїня, дивлячись на фото гетто, пригадує те, що було під час Голокосту: «Це їхнє останнє гетто. Картина (копія невдалої аматорської фотографії) розмита та пошкоджена, біле це сніг – фотографія була зроблена в лютому – високий сніг, що перегороджує дорогу. У центрі фотографії сліди людей, з обох боків два ряди дерев'яних хатин» (Fink, 2009, с. 122). Відбитки ніг на снігу є єдиним доказом, що людина існувала, як і фотографія, яка є доказом того, що існувало гетто. Ці приклади демонструють, що письменниця обирає літо й весну для зображення повільних, лінійних подій, очікування незворотного, проте зима та холод деструктивні не тільки для природи, але й для людини, адже найбільші трагедії відбуваються саме взимку.

Час доби в оповіданнях також відіграє певну роль у формуванні цілісної картини подій. Важливим часом доби для І. Фінк є ніч, адже частіше за все страшні події трапляються з героями вночі. В оповіданні «Другий відтинок часу» саме вночі відбуваються вбивства літніх людей, а в «Нічних варіаціях з теми» вночі, під світлом прожекторів, герой перманентно повертається до табору. Також ніч є засобом нагнітання суму, як в оповіданнях «Ми вже ходили до опери», де героїня відчувається самотньою саме вночі, та в оповіданні «В дорозі, вночі», коли героїня повертається до своїх травматичних спогадів у цей час доби. Ніч, як символ початку дня для євреїв, стає часом змін і початку нових жахів. Наприклад, в оповіданні «Другий відтинок часу» авторка пише: «Це сталося вночі, коли крига скресла. Гучним тріском розколовся лід, потужний рев річки, що доноситься з боку саду, заглушив кроки людини: ми його раптово помітили. Він з'явився на порозі дверей веранди, важко дихаючи й тремтячи. Він не встиг навіть розкрити рота, а ми вже вгадали, що вона почалася – адже ми учні нового часу, що швидко вчаться» (Fink, 2009, с. 42). Мається на увазі, що почалась

чергова акція в гетто. Письменниця ще називає цю ніч «ніччю старих», адже саме під час цієї акції депортували і вбивали старих людей. В оповіданні «Пес» І. Фінк прямо пише про свої страхи перед настанням ночі: «Тільки вечорами – коли ми лягали спати, сповнені страхів перед ніччю, одяг і білизна готові до надягання – тільки тоді з’являлася Агата з Чингом, що сидить, як немовля, на її зігнутій руці, і говорила: "Чинг, поцілуй їх перед сном". І Чинг тихо гавкав, дуже легко виляючи хвостом, а потім лизав наші щоки. Це був дратівливий ритуал. Як ніч могла бути доброю? Хто мав терпіння на пса?» (Fink, 2009, с. 52). У світлий час дня зазвичай відбуваються буденні, як для реальності І. Фінк, події. Сильні емоції виникають саме в темряві, що є цілком логічно, враховуючи культурний контекст ночі, адже ніч завжди асоціюється з невідомим і небезпека відчувається більше.

Концепція утворення «відтинків» часу є цікавою тим, що вона найвиразніше передає індивідуальне часосприйняття письменниці. Як доводять численні дослідження, під впливом пережитої травми певні спогади можуть викривлятися. І. Фінк наголошує на тому, що для неї час зупинився та змінився. Травма Голокосту в авторки розвивалась поступово, адже з послідовності оповідань стає зрозумілим, наскільки важко для героїв і самої авторки приходило усвідомлення змін. Починаючи з осягнення факту, що вже не буде як раніше, і закінчуючи повною втратою відчуття часу. Навіть після Голокосту письменниця не змогла відновити звичний часоплин, що стає зрозумілим із оповідання «Важке повернення Юлії». Звичайні слова для позначення часу вже не підходять для його опису, натомість під впливом нових реалій виникає час, «який не вимірюється цифрами, а словами» (Fink, 2009, с. 5). На поетикальному рівні твору час визначається словесним оформленням, адже авторка добирає певні слова для позначення часу та структурує текст відповідно. Також стає зрозумілим, що для І. Фінк час є категорією, яка не обмежується тільки хронологією подій, а поєднаний також із часом доби й порами року, адже вони формують сильні асоціації з певними травматичними подіями, які переживають герої.

Розуміння часу письменницею та її поетику темпоральності ми можемо прослідкувати також і в романі «Подорож». Твір описує долю родини І. Фінк у

критичний час ескалації ненависті до євреїв. Хоча роман є автобіографічним, він написаний у формі оповіді від першої, а іноді від третьої особи. Трансїсторичний часопростір не надає читачеві точних дат і місць, як прийнято в біографічному письмі. Лінійна оповідь місцями розривається, письменниця за допомогою ретроспективи або натяків на майбутнє перериває хронологічність. Твір починається з зображення життя героїні та її родини в окупованому німцями Збаражі. Опис приготувань до втечі з міста розбавляється описами життя до війни та життя у гетто. Втеча з міста також переривається флешбеками, за допомогою яких читач складає портрет героїні. Стиль письма І. Фінк характеризується натяками, вона нечасто пише прямо про події, натомість дає читачеві підказки. Наприклад, авторка детально не описує, що сталося з її матір'ю або чим займається її батько. Проте читач розуміє це завдяки текстуальним натякам, наприклад, коли до батька приходять пацієнти, стає зрозуміло, що він лікар. Те саме відбувається із загальним описом на початку роману, коли І. Фінк не пише прямо про історичні передумови або події в місті, проте з тону оповіді й того, як герої швидко намагаються вирішити питання з документами, стає зрозумілим, що німці вже окупували місто й часу на порятунок лишилось небагато.

Концепція утворення «відтинків» часу в романі не виражається конкретно, натомість фрагментарний тон оповіді проявляється графічно. Письменниця ділить текст на частини та короткі абзаци. Вербально оповідачка часто наголошує на тому, що якийсь епізод вона не пам'ятає. Тобто, стиль більше нагадує спогади з елементами потоку свідомості, ніж структуровану нарацію. Такий стилістичний засіб дозволяє читачеві «пережити» почуття героїв – розгубленість і страх. Крім того, іноді авторка зупиняється на певному моменті, і таким чином читач може довго та детально уявляти місця, де знаходяться героїня та її сестра.

Окреслені нами в оповіданнях особливості поетики часу в романі «Подорож» набувають подальшого розвитку. З івриту назва роману «Подорож» дослівно перекладається як «Будемо йти вночі, будемо спати вдень», прямо доводячи, наскільки зміна часу доби є важливою. Умовно можна поділити час у романі на окремі етапи, відповідно до зміни ідентичності героїнь для порятунку.

Перший етап починається, коли оповідачка та її сестра отримують перші польські імена, другий – коли вони працюють на заводі в Німеччині й мають опанувати християнські традиції, і третій – коли вони вигадують останні імена та влаштовуються працювати в німецьку родину. Останній етап – це час після Голокосту, коли сестри нарешті набули ізраїльської ідентичності в Ізраїлі в 1957 році.

З плином подорожі також стає важливим час, у якому відбувається зміна ідентичності. Оскільки вдень існує більший шанс, що дівчат спіймають, протягом світлої частини доби вони сплять у лісі, а в темряві продовжують свою подорож. Ніч є часом, коли героїні стають непомітними, і лише в темряві вони змінюють ідентичність, «перероджуються», тобто це час не тільки посилення стану тривоги, але й нової надії, можливості порятунку. Саме таке сприйняття часу властиве традиційній єврейській культурі, коли ніч – це початок чогось нового. У романі героїні тричі змінюють власні імена та історії, і на сході сонця починають прикидатися іншими людьми. При світлі дня героїням важче сховатись, вони бояться, що їх упізнають або запідозрять, що вони єврейки. Саме тому вони вирішують здатися добровільно поліції, при цьому залишаючись із польською вигаданою ідентичністю. Жандарми, які не могли зрозуміти мову дівчат, мали намір викликати гестапо, проте Іді та її сестри пощастило, їм вдалося переконати поліціантів у тому, що вони полячки. Німецька поліція відправила їх у село, де вони до кінця війни працювали в будинку заможного німця. Сестри ризикнули, адже більше не могли прикидатися, і саме цей ризик допоміг їм вижити. Коли дівчатам більше немає необхідності ховатись і тікати, утворення «відтинків» часу припиняється, розповідь стає лінійною й нарешті завершується.

Автобіографічність роману «Подорож» дає змогу авторці проговорити індивідуальну травму. Однак Іда Фінк обирає уникати болісних спогадів, а натомість події роману викладає сухо й лаконічно. Тільки описи природи натякають читачеві на почуття головної героїні. Також одним із проявів травми можна вважати ставлення оповідачки до своєї сестри – І. Фінк жорстка й не дозволяє показувати емоції. Відбувається втрата теплих родинних взаємин і

співчуття. Попри це, у творі наявні певні моменти, як втрата друга у в'язниці, смерть подружок із фабрики тощо, коли в читача виникають сильні емоції, пов'язані з тим, як авторка описує ці ситуації. У таких епізодах у критичні моменти досить сухий тон викладу змінюється на напружений і розпачливий.

Отже, час для Іди Фінк є важливою категорією, яка розкривається різними шляхами. Спроби хронологічної періодизації оповідань збірки «Усі історії» чи лінійної побудови оповіді про «подорож» в однойменному романі все одно зазнають невдач, тому що сам зміст цих текстів нелінійний. Іноді важко простежити головну сюжетну лінію оповідання, адже авторка вдається до ретроспекції або наративу у вигляді спогадів. Можливо, таке сприйняття часу, зумовлене травмою Голокосту, і змусило письменницю ввести власний часовий вимір – «відтинки». Саме на прикладі «відтинків» часу читач може зрозуміти, наскільки сильно пережитий авторкою досвід вирвав її з реальності, тим самим порушивши плин лінійного часу. Для Іди Фінк час зупинився, а замість нього з'явилися слова, якими можна виміряти тривалість подій. Відповідно, це призводить до фрагментарності оповіді, що сприяє виникненню ефекту спогадів.

Аналіз збірки оповідань «Усі історії» дає можливість виділити три «відтинка», перший – наростання напруги і страху, але ще до усвідомлення масштабів катастрофи, другий – початок масового й очевидного знищення євреїв, і третій «відтинок», який сама І. Фінк не називає, – постголокоостний час, коли герої вимушені знову пристосовуватись і звикати до мирного життя. Саме в цьому поділі часу й полягає оригінальність літературного доробку Іди Фінк у контексті літератури про Голокост. Через особливості нарації розкривається ставлення письменниці до темпоральності. Щодо темпу нарації, то він швидкоплинний, лаконічний. Поетикальні засоби засвідчують ставлення оповідачки до тієї чи іншої події.

Не менш важливою в художньому світі Іди Фінк є символічність зображення часу доби та пори року. Завдяки описам місця і часу подій стає зрозумілим і внутрішнє часосприйняття героїв. Зображена пора року впливає також на темп нарації, а час доби може засвідчити психологічний стан

героя, наприклад, темрява переважно позначена сумом і стражданням, а світлий час доби ознаменує тривогу. Зовнішні чинники часосприйняття також є важливими для автобіографічного роману письменниці «Подорож», де лише під захистом темряви героїні можуть змінити ідентичність і наново переродитись у нових образах заради порятунку. У романі немає «відтинків» часу, проте є частково лінійна і частково фрагментарна нарація, які відображають страх, що охоплював головних героїнь. Крім того, оскільки роман зосереджений на проблемі набуття нової ідентичності, більше уваги приділено проблемі порятунку, а для порятунку важливим є час.

Отже, досвід Голокосту для Іди Фінк, безперечно, був травматичним, що вплинуло і на її творчість загалом, і на часосприйняття зокрема. Письменниця, яка провела деякий час у гетто, а потім усі роки Голокосту ховалась у Німеччині під виглядом польки, страждала через постійний страх викриття та змінену ідентичність. Травма Голокосту фрагментувала час, розбивши його на хаотичні відрізки та «клаптики» спогадів. Ці процеси добре помітні у творчості І. Фінк, адже вона сама надає цьому часу назву – «відтинки». Крім того, спосіб нарації також фрагментарний і позбавлений лінійного розвитку сюжету. В автобіографічному романі «Подорож» події описуються радше як спалахи спогадів, аніж структурований сюжет. У цьому і полягає значимість літературного доробку Іди Фінк, адже вона дає можливість відчути дезорієнтацію в часі та світі, яку викликали в неї сильні переживання і страх у роки Голокосту.

3.2. Фрагментація часосприйняття під впливом травми Голокосту в трилогії Шарлотти Дельбо

На відміну від Іди Фінк, Шарлотта Дельбо не зазначала, що для неї час змінився під впливом травми перебування у сумнозвісному Аушвіці. Проте її трилогія «Аушвіц і після» демонструє зовсім інше відчуття часу. Попередній досвід Ш. Дельбо і життя у християнській культурі, де час традиційний, виявляється у творах письменниці, в яких час також хронологічний, хоча й

присутня певна фрагментарність. Ця фрагментарність відчувається на текстуальному рівні, оскільки прозова оповідь перемежується ліричними фрагментами, що створюють ефект «спалахів» спогадів і почуттів. Дослідник Джейсон Тугав називає цей тип нарації «сновидінням» (Tougaw, 2004). Це зумовлено тим, що твір Ш. Дельбо, а особливо перша частина «Ніхто з нас не повернеться», поділений на розділи, які мають одну спільну наративну лінію, але при цьому вони зовсім різні. Крім того, поміж прозовими описами зустрічається поезія, яка виявляє більш суб'єктивні переживання. Джейсон Тугав пише: «Логіка її наративу, поділ кожного розділу на фрагментарні портрети, полягає в тому, щоб порівняти деградацію життя в таборі та досвід сновидіння» (Tougaw, 2004, с. 583). Безперечно, можна погодитись із твердженням Д. Тугава, адже часто в текстах письменниці важко відрізнити марення від реальності, особливо в ліриці. Але тоді постає питання, чи це травма пережитого так вплинула на манеру оповіді, що жахіття Аушвіцу стають схожими на поганий сон, чи це спеціальний прийом, за допомогою якого читач має ще більше поринути в абсурдність і страждання.

У студіях травми сновидіння посідають важливе місце, адже ще З. Фройд вважав, що сни – це підсвідомі думки, бажання і страхи людини. Травма може безпосередньо впливати на сни, коли людина починає бачити жахіття. В античні часи люди вірили, що сон подібний до смерті, бо душа покидає тіло й вільно переміщається, тому людина бачить сни, адже це подорожі душі. Аристотель вірив, що сни дуже корисні для підтримки здоров'я, а лікарі епохи Відродження намагалися знайти способи лікування хвороб через сон. Тільки у XVIII столітті такі вчені, як Ф. Дорш і Р. Мендельсон, почали розвивати теорію асоціацій і доводили, що сни формуються завдяки асоціаціям, які ми набуваємо протягом дня або життя. Також вони наголосили, що асоціації, що виникають протягом дня, об'єктивні, а нічні асоціації – суб'єктивні (Dorsch, 2015; Mendelsohn, 1990). Проте найбільший прорив у дослідженнях сновидінь зробив саме З. Фройд, який вважав, що кожне сновидіння має власну структуру, а образи зі снів – це символи та метафори певних речей.

Важливий внесок у дослідження зв'язку сновидінь із травмою був зроблений у 60-х роках ХХ століття Ернестом Гартманом, який встановив, що сни залежать від емоцій і хвилювань людини. Його відкриття стало вагомим у поясненні снів травмованих людей, адже зазвичай такі сни мають повторюваний характер. Е. Гартман називав такі сни «центральною образом», і відокремлюючи цей центральний образ, терапевт може розібратись у причинах травми людини. Крім того, дослідник описав ключові поняття сновидінь у контексті травми: сни – це форма функціонування психіки, вони виникають під впливом емоцій людини, зазвичай мають метафоричну й візуальну форму та є створенням, а не відтворенням досвіду.

Е. Гартман також описував механізм виникнення сновидінь у травмованих людей: спочатку вони надають емоціям контекст, а потім відображають ці емоції через яскраві візуальні образи психіки. Спочатку травма проявляється у снах більш чітко, а з часом емоції поєднуються з іншими образами. Наприклад, людина, яка пережила війну, може бачити уві сні вибухи, але з часом вибухи зникнуть, а ті самі емоції страху чи паніки будуть відображатися в інших снах, з іншими подіями. Якщо людина набула ПТСР і не змогла пережити травму, тоді ці сни будуть мати перманентний характер. Часто травмовані люди називають такі сни, де вони знову переживають травму, жахіттями. Жахіття викликають сильний страх і навіть можуть умовно «паралізувати» людину.

Голокост, як вид довготривалої та досить жорстокої травми, також цікавив дослідників сновидінь. Наприклад, Перетц Леві та Ганна Камінер проводили різні дослідження з уцілілими та їхніми снами і встановили, що сни багатьох уцілілих мають репресивний характер, тобто психіка намагається стерти певні спогади. Ці спогади можуть або повністю блокуватись, створюючи прогалини в пам'яті, або маскуватись під інші явища чи спогади. Ці процеси відображаються також у сновидіннях (Kaminer and Peretz, 1991).

У трилогії Шарлотти Дельбо особливості оповіді створюють ефект сновидіння. Неможливо точно встановити, чи така форма письма була обрана свідомо. Можливо, авторка відтворювала відчуття хаотичності, яке переживала

сама, або просто записувала всі асоціації й спогади, які спадали на думку, внаслідок чого й виник ефект сновидіння – як відображення асоціацій. Цікавим є те, що в першій частині твору атмосфера сновидіння, або марення, дуже відчутна. Оповідь хаотична, має різну форму, і сюжет майже відсутній. У другій частині «Непотрібне знання» вже наявний певний сюжет і поетичних елементів стає менше. А в третій частині, де авторка описує повернення додому, лірики майже немає, натомість вибудовується послідовний сюжет. Тобто, ми бачимо, як відбувається поступове «зцілення» від пережитих страшних подій.

У кожному з розділів трилогії простежується певний сюжет і послідовність розгортання подій, але при цьому відсутня чітка хронологічність. Минуле й теперішнє перемішуються, а іноді взагалі важко визначити, про який саме час іде мова. Д. Тугав наголошує, що Ш. Дельбо притаманна не просто хаотичність оповіді, а саме нарація сновидінь (Tougaw, 2004). Е. Гартман пояснює, що сновидіння – це когнітивний процес, коли зникають логічні межі та працюють певні неврологічні зв'язки (Hartmann, 1996). Письменниця створює ефект марення там, де не може пояснити події логічно. Завдяки вербальним засобам вона стирає межі реальності. Оскільки одним із проявів травми є несприйняття того, що відбувається, вибір сновидінь як форми нарації може свідчити про небажання осмислювати пережите. Іноді нарація фрагментарна, наприклад, під час опису блоку 25 у концентраційному таборі авторка зауважує: «Зараз я пишу цю історію в кафе – вона перетворюється на розповідь» (Delbo, 1995, с. 25), а далі знову продовжує описувати зібрання біля блоку 25. Такий несподіваний перехід від Аушвіцу до кав'ярні, як символу мирного життя, дає читачеві надію на те, що авторка вижила, проте також і створює дисонанс, як серед цих жахів можна переміститись у майбутнє, що настільки контрастує з реаліями концтабору.

Фрагментарна нарація в Ш. Дельбо присутня також і в переходах між прозою й поезією та між послідовною оповіддю й короткими нарисами, більше схожими на «спалахи» спогадів. Наприкінці першої частини «Ніхто з нас не повернеться» письменниця подає цілу низку таких «спалахів», які вміщені на напівпорожніх сторінках і ніби створюють ефект паузи. Деякі з нарисів мають як

прозову, так і віршовану форму. При цьому кожен із нарисів містить фразу «Спробуй подивитись, просто спробуй і побач» (Delbo, 1995, с. 84–86). У цих нарисах зображуються тіло: «Труп. Ліве око з'їли щури. Інше відкрите, обрамлене віями» (Delbo, 1995, с. 84), чоловік: «Чоловік, який більше не може йти. Собака кидається на його спину» (Delbo, 1995, с. 85), жінка: «Жінка, яку тягнули двоє інших, тримаючи за руки. Єврейська жінка. Вона не хоче, щоб її вели до 25 блоку» (Delbo, 1995, с. 86), місто: «Місто, яке ми проходили, було дивним» (Delbo, 1995, с. 87) та манекени: «Не дивіться. Не дивіться на цей манекен на землі. Не дивіться на себе» (Delbo, 1995, с. 89). Саме тут авторка застерігає вже не дивитися, тому що ці речі більше не можна досягнути.

Письменниця часто використовує фізіологічні деталі, аби продемонструвати справжність страждань. На думку Е. Гартмана, сновидіння, як психологічний феномен, мають зв'язок із фізіологією. Вчений пише, що сни – це «образні метафори» (Hartmann, 1996), які допомагають людині знайти зв'язок між сновидінням (психікою) і реальністю (тілом), коли людина не спить. У такому прочитанні, Ш. Дельбо, яка перебуває на межі марення й усвідомлення реальності того, що відбувається навколо, фіксує фізіологічні деталі, щоб залишити зв'язок із реальністю. Читач так само не може повністю прийняти події як вигаданий сон, адже він постійно читає про реальні тілесні процеси й відчуття. Деталі, якими авторка насичує текст, є ніби «поза уявою читача», тобто неможливо точно встановити час подій та їхню хронологію, оскільки сама письменниця не дає читачеві змогу слідкувати за певним сюжетом.

Також варто звернути увагу на форму дієслів. Ш. Дельбо пише здебільшого в теперішньому часі:

Я повертаюся з іншого світу
до цього світу
Я не пішла
і я не знаю
який з них справжній
Скажи мені, чи справді я повернулась

з іншого світу?
 Наскільки я можу судити
 Я все ще там
 Вмираю там
 щодня трохи більше
 знову вмираю (Delbo, 1995, с. 224).

Цей вірш поданий у другій частині трилогії, де оповідачка вже перебуває в транзитному таборі. Однак для неї Аушвіц і його жахіття не закінчились – вона все ще вмирає. Показовим є те, що про загиблих товаришів чи рідних авторка пише в минулому часі, тобто усвідомлює, що їх уже не повернути. У цій цитаті бачимо, що героїня вмирає знову – цей стан повторювання З. Фройд називав «нав'язливим повторенням», що є однією з ознак травмованості.

Стирання кордонів між часами можна помітити вже на самому початку твору: «Але є станція, де ті, хто прибувають, вони й ті, хто виїжджають / станція, де прибувають ті, хто ніколи не прибули, куди ті, що виїхали, ніколи не повернулися ... А коли повернулися туди / вони думають, що потрапили в пекло / можливо. І все ж не повірили в це» (Delbo, 1995, с. 3). У цьому прикладі важко зрозуміти, про який саме час іде мова – це не минулий і не теперішній час, а якийсь позачасся, за межами осягнення. Темпоральний стан прибуття та відбуття зі станції Аушвіц невизначений, що відображує стан невизначеності в'язнів.

Ще одним прикладом, де Ш. Дельбо не означає час подій, є епізод у розділі «Ляльки»: «Жінки, що лежать там на снігу, – це вчорашні товаришки. Вчора їх вишикували на перекличку. Вони стояли в рядах по п'ять, із кожного боку Лагерштрассе. Взялись до роботи, тягнуться до боліт. Вчора вони були голодні. Вони були вошиві й подряпалися. Вчора вони ковтнули каламутну кашку. У них був пронос і їх били. Вчора вони страждали. Вчора вони хотіли померти» (Delbo, 1995, с. 18). Фраза «вчора вони хотіли померти» вводить читача в дисонанс, адже зрозуміло, що вони вже мертві, проте вчорашній день не слід сприймати буквально, бо всі ці дії відбувались кожного дня. Тобто, «вчора» стосується всього минулого, де жінки були живі й перебували в таборі. Авторка підкреслює,

що сьогодні вони вже не страждають і вже не хочуть померти, тобто смерть їх урятувала. Буденність опису такої жахливої реальності доводить, що оповідачка перебуває у стані афекту. Вона користується своїм правом уцілілої говорити про такі огидні речі спокійно й відсторонено. У цьому прикладі можна побачити підтвердження думки Ернеста ван Альфена про те, що Ш. Дельбо «пише не *про* Аушвіц, а з Аушвіцу» (van Alphen, 2002, с. 211). Вона ніби досі перебуває там, а репетитивність слова «вчора» свідчить, що її відлік часу порушився.

Прикладом репетитивності також є збори на апельплаці. У творі чимало описів цих зібрань в'язнів. Так, у розділі «Збори» недовгий момент монотонного вишиковування на площі табору розтягнений на декілька сторінок. Авторка постійно повторює: «Ми чекаємо». Час у цьому розділі також невизначений і хаотичний:

Ми чекаємо.

Днями, наступного дня.

Зі вчорашнього дня, наступного дня.

З середини ночі, сьогодні

Ми чекаємо

Починається день.

Ми чекали на день, тому що хтось має на щось чекати.

Хтось не вірить у чеканні на смерть. Хтось її очікує (Delbo, 1995, с. 22).

В українському перекладі неможливо передати подовжені часи, які притаманні германським і романським мовам, тому перше «Ми чекаємо» і в п'ятому рядку «Ми чекаємо» українською звучать однаково. Проте французькою мовою перше «Ми чекаємо» має подовжений час, а наступне – простий теперішній. Ш. Дельбо майстерно грає з часами, змушуючи читача відчувати всі відтінки стану чекання. Саме довге чекання на площі є найстрашнішим для в'язнів, тому що тоді можуть відібрати в'язнів на знищення, а інших відправити на роботи. Також у наведеному прикладі авторка активно використовує різні слова для визначення часу: вчорашній день, сьогодні, ніч, наступний день – це стан очікування смерті, він перманентний.

У розділі «Один день» ніби відбувається констатація часу, коли саме події відбувались, хоча цей день є невизначеним, що відповідає трансісторичній нарації. Коротка оповідь починається в минулому часі описом страждань жінки в таборі: «Вона трималася руками й ногами за інший бік схилу, хапаючись за засніжену дамбу. Все її тіло було напружене, її щелепи стиснуті, її шия з вивихнутим хрящем, напружилися її м'язи – те, що від них залишилося на її кістках» (Delbo, 1995, с. 24). Несподівано, через декілька абзаців опису спотвореного тіла жінки, авторка пише: «Нарешті, жінка впала на дно канави» (Delbo, 1995, с. 24). Після цього переломного моменту Ш. Дельбо переходить до теперішнього часу: «Вона повертає голову, ніби вимірює відстань, дивиться вгору. Можна спостерігати, як в її очах, руках, зморщеному обличчі зростає розгубленість. "Чому всі ці жінки дивляться на мене так? Чому вони тут, вишикувавшись тісними рядами, стоять нерухомо? Вони дивляться на мене, але, здається, не бачать"» (Delbo, 1995, с. 24). Письменниця змінює не тільки час, але й наратора, відтворюючи думки людини, яка помирає на очах інших. Потім знову з'являється оповідь від третьої особи однини, а далі – від першої особи множини: «Ми всі там, кілька тисяч, стояли на снігу з ранку – це те, що ми називаємо ніччю, оскільки ранок починається о третій ночі. Світанок освітив сніг ... холод став лютим» (Delbo, 1995, с. 25). Займенник «ми» підкреслює, що всі в'язні мали схожі переживання, адже в них спільна реальність. Також тут читач отримує відповідь на запитання помираючої жінки, чому ніхто не допомагає, – тому що всі інші жінки так само були шоковані й налякані. Тільки наприкінці розділу стає зрозуміло, що трапилось із тією жінкою: «порушила порядок без вагань, не ховаючись від есесівців, стоячи напружено у своїй чорній накидці, своїх чорних чоботях, зберігаючи увагу, спостерігаючи. Вона злетіла, наче була деінде, на вулиці, де вона може переходити з одного тротуару на інший, або в саду» (Delbo, 1995, с. 28). Нарация цього розділу нехронологічна та хаотична. Авторка порушує хронологічність та узгодження нараторів і часів, створюючи ефект розгубленості, що відповідає сприйняттю травмованої людини. Про це писала Роуз Камель: «В уникненні лінійності, з її наполегливим прагненням до замкнутості, що накладає

на час умовність структури оповіді, антимемуари Дельбо залишаються циклічними» (Kamel, 2000, с. 66.).

Ще більше підсилює відчуття моторошності те, що посеред опису поступового вмирання жінки письменниця звертається до ретроспективи. Вона згадує, як помирав її пес:

«"Я маю встати на ноги, піднятися. Я повинен піти. Я все ще маю боротися. Вони мені не допоможуть? Чому б вам не допомогти мені, вам усім, хто стоїть там і нічого не робить".

Мамо, йди швидше, Флак помре.

"Я не розумію, чому вони мені не допоможуть. Вони мертві, мертві. Вони виглядають живими, тому що вони стоять, притулившись одна до одної. Вони мертві. Що стосується мене, я не хочу помирати".

Її рука знову здригається, як крик, але вона не кричить. Якою мовою вона би кричала, якби кричала?» (Delbo, 1995, с. 27).

Спостерігаючи за смертю жінки, Ш. Дельбо асоціює цю картину зі смертю пса з дитинства. З одного боку, здається негуманним дивитись, як помирає людина, і нічим їй не допомогти. З іншого боку, для дитини смерть домашньої тварини є таким самим травматичним досвідом, який вона пам'ятає все життя. Ці два травматичні переживання поєднуються в уяві героїні в один асоціативний ряд. Так свідомість авторки актуалізує ситуації, які мали схожий вплив на неї. За висловом З. Фрейда, що травма «викликана відсутністю будь-якої готовності до занепокоєння» (Freud, 1990, с. 36). Тобто, зазвичай людина не підготовлена до таких подій, тому вона не знає, як реагувати.

Минулий і теперішній час дуже поширені в нараці Ш. Дельбо, проте майбутній час майже не зустрічається. Джудіт Герман пояснює це так: «Думки про майбутнє викликають таку сильну тугу й надію, що в'язні вважають це нестерпним; вони швидко усвідомлюють, що ці емоції роблять їх вразливими до розчарувань і що розчарування приведе їх у відчай... Майбутнє зводиться до кількох годин або днів» (Herman, 1997, с. 89). У третьому розділі «Відлік наших днів» авторка рефлексує над тим, як важко їй було повернутись до вільного життя

та як складно давалось зрозуміння, що майбутнє існує: «Як я могла знову звикнути до себе самої яка стала такою відчуженою я не була впевнена що я колись існувала? Моє колишнє життя? Чи було в мене колишнє життя? Моє життя потім? Чи була я живою, щоб мати потім, знати, що означає потім? Я пливла в сьогодні, позбавленому реальності» (Delbo, 1995, с. 237). У житті після Аушвіцу письменниця не може досягнути майбутнє, вона повністю дезорієнтована. Вона не може зв'язати життя до табору з життям після, бо це життя було перервано страшним досвідом. Травма Аушвіцу позначилась на її особистості, вона втратила вміння конструювати бачення перспективи більш ніж на декілька годин або днів. Така неможливість планувати своє життя руйнує впевненість людини в майбутньому. Після визволення Ш. Дельбо не знає, що робити зі своїм життям: «Я повернулась до ліжка. Більше робити було нічого. Я залишалась там довго. Як довго? Я не могла сказати. Я не мала уявлення про час, тільки те, що я була в кімнаті дуже-дуже довго» (Delbo, 1995, с. 237). Такі поняття, як «майбутнє» і «потім», відсутні в лексиконі письменниці та її уцілілих товаришок.

Сприйняття часу не обмежується тільки посиленням на часові проміжки, іноді час може і зупинитись, особливо під впливом травми. У розділі «Один день» Ш. Дельбо знову компульсивно повторює: «Ми не рухалися. Воля до боротьби і терпіння, саме життя, мало знайшли притулок у зморщеній частині нашого тіла, десь у безпосередній периферії наших сердець. Ми стояли нерухомо, кілька тисяч жінок говорили різноманітними мовами звідусіль, збившись разом, похиливши голови під колючими сніговими хвилями. Ми стояли непорушно, зведені до серцебиття» (Delbo, 1995, с. 25). У моменти страху й розпачу оповідачка ніби ціпеніє, всі стають «безрухомими», тобто все навколо зупиняється, окрім серцебиття.

У творі часто зустрічаються слова «сон» і «марення», хоча сама Ш. Дельбо констатує: «Люди не бачать сні в Аушвіці» (Delbo, 1995, с. 168). Авторка пише про «тишу сновидінь», згадує сні про їжу та воду. З. Фройд зауважив, що у снах ми переживаємо болісні події, якщо не можемо говорити про них. Письменниця створює ефект перебування уві сні за допомогою хаотичності часу,

імпульсивності нарації та фрагментарності. Як писав Джейсон Тугав, «світ Дельбо побудований зі слів. Як уві сні, ефемерне трансформується» (Tougaw, 2004, с. 604). Авторка створює в уяві читача жахливу реальність концентраційного табору, викликаючи в нього відповідні емоції, схожі з її власними.

Другий і третій томи трилогії можна розглядати в контексті теорії ретроактивної подовженості, яку досліджувала ізраїльська літературознавиця Шарлот Вербе (Werbe, 2019). Ретроактивна подовженість – це метод у художній літературі, коли в наступних частинах відбувається заміна або зміна героїв або сюжету, що має відповідати політичному чи історичному часу. Ендрю Фріденталь, який першим описав цей прийом у монографії «Retcon Game: Retroactive Continuity and the Hyperlinking of America» (Friedenthal, 2017), виділяє три види ретроактивності: реінтерпретація, повторне включення та виправлення. Реінтерпретація дозволяє читачам самим визначити, яка частина історії належить до первинного джерела; повторне включення означає більші зміни первинного джерела, а виправлення – це повна заміна первинного джерела. Ш. Верба, яка досліджувала цей феномен у літературі про Голокост Хорхе Семруна та Шарлотти Дельбо, встановила, що ці зміни можуть бути зумовлені бажанням переробити власну історію, коли з часом відбувається усвідомлення подій. Наприклад, Ш. Дельбо в інтерв'ю Розетт Ламонт говорила, що «Ніхто з нас не повернеться» вона написала одразу після визволення, і потім навіть не редагувала рукопис. Чернетка пролежала двадцять років, і лише тоді авторка відчула, що готова опублікувати її в пам'ять про своїх товаришок (Lamont, 2001). Тільки після публікації першої частини були написані наступні два томи, де зображуються подальші події. Тобто, відбувається ретроактивна подовженість, коли письменниця переосмислює події минулого та в контексті сучасного її життя розповідає нові історії, де вона вже по-іншому переживає свій досвід.

У третій частині Ш. Дельбо пише про адаптацію в мирному житті. Тут вона ділиться тим, як зустрічає приятелів, відвідує знайомі місця, робить повсякденні справи, але ці описи також пронизані сумом і втратою. Авторка пише про те, як

довго чекала повернення додому: «Повернення було важким. Ми повинні були цього очікувати. Проте найменше ми думали про те, що буде далі. Звідти повернення здавалося неймовірним, легендарним, чудесним» (Delbo, 1995, с. 271). Письменниця зауважує, що повернення вплинуло не тільки на її власне життя, а й на життя її родини. Батько одружився вдруге і вважав, що Шарлотта загинула. Нова дружина батька не дуже зраділа тому, що це виявилось неправдою. Крім того, Ш. Дельбо скаржиться, що повернення означає необхідність жити з тягарем пам'яті про тих, хто загинув. Авторка пише: «Чи ви можете це усвідомити: мати вдачу вижити й повернутися з Аушвіцу лише для того, щоб продовжувати жити, ніби нічого не сталося?» (Delbo, 1995, с. 274). Тобто, письменниця повернулася у світ, де люди жили без травми Голокосту, і не має іншого вибору, окрім жити так, як вони. Це викликає дисонанс, бо оточення не розуміє її й те, що вона пережила.

Як і Синтія Озік, Шарлотта Дельбо описує різницю в суспільстві між жертвами війни й Голокосту та тими, хто залишився, як несправедливу:

Ви не вірите тому, що ми говоримо
оскільки
якби те, що ми говоримо, було правдою
ми б не були тут, щоб розповісти це.
Ми мали б пояснити
незрозуміле
пояснити
чому Віва, яка була такою сильною
померла
а я ні (Delbo, 1995, с. 276).

Тут знову порушується питання фрагментарності часу, адже перебування в Аушвіці ніби «відірвало» героїню від життя:

Повернення
означає повернути все назад.
Повернення – це ще не все
це означає повернутися, щоб жити заново (Delbo, 1995, с. 278).

Але відомо, що повернути все назад повністю неможливо, адже психіка людини вже зламана. Хоча Шарлотта Дельбо фізично повернулася додому, вона все одно відчуває свою зайвість у колишньому житті – так само, як Іда Фінк, яка додому повернутись так і не змогла.

Якщо порівняти першу частину твору «Аушвіц і після» та наступні дві, то можна побачити, що нарація стає більш лінійною, а письмо менш імпульсивним. Наприклад, фрагмент із першого розділу «Ніхто з нас не повернеться»:

Дехто прибув із Варшави вдягнений у великі шалі та з пакунками

Дехто з Загребу, голови жінок покриті хустинками

Дехто з Дунаю вдягнений у різнокольорові шерстяні светри які в'язались протягом довгих годин... (Delbo, 1995, с. 5).

Пунктуація тут частково відсутня, нарація більше нагадує каталог або потік свідомості, речення короткі та уривчасті. Натомість третій розділ частини «Відлік наших днів» починається так: «Протягом подорожі додому я була зі своїми товаришками, уцілілими поміж моїми товаришами. Вони сиділи біля мене в літаку, і поки час набирал швидкість, вони ставали тихішими, все більше й більше засмученими» (Delbo, 1995, с. 235). Тут пунктуація дотримана, речення зв'язні та логічно побудовані, відсутня імпульсивність. Тобто, вже на текстуальному рівні з плином часу відбувається зміна не тільки форми оповіді, але й героїв і тем. Авторка все ще є уцілілою та, звісно, не може цілковито позбутися свого минулого досвіду, але замість нарації, що нагадує сновидіння або марення, в тексті переважає послідовна оповідь, яка вже не викликає таких сильних емоцій, як перша частина.

Тим не менш, навіть після повернення додому Ш. Дельбо стикається з труднощами адаптації до реального часу. Хоча ці історії писались пізніше, авторка пам'ятає відчуття розгубленості: «Повільно, незрозуміло для мене, реальність набувала своєї форми навколо мене. Незрозуміло для мене, я не доклала жодного зусилля, аби повернутись на поверхню реальності. У мене не було сил зробити ані найменшого зусилля» (Delbo, 1995, с. 238). Письменниця сама визнає, що її минулий досвід нагадує сон – нереальний, проте правдивий.

«Чи ми маємо тепер перейти зі сну в реальність? Реальність, що це?» (Delbo, 1995, с. 346).

Також авторка відчувала розгубленість, коли бачила звичні речі навколо себе, вона описувала, як мала наново вчитись розпізнавати кольори, смаки та звуки. Те саме відбувається й щодо оточення: «Я не можу дивитись на людей, не вивчаючи їхні обличчя. Так було з тих пір, як я повернулась. Я питала себе: "Чи ти допоміг мені колись ходити? Чи може ти давав мені колись води?"» (Delbo, 1995, с. 254). Париж став для Ш. Дельбо незнайомим, наповненим новими будівлями. І всі довоєнні місця викликали в неї спогади про загиблих товаришів. Отже, третя частина твору яскраво демонструє прояви посттравматичного стресового розладу, коли час минає, але людина не може відпустити минуле.

З погляду темпоральності важливими є пори року та час доби. Якщо для Іди Фінк час доби відіграє ключову роль, адже культурно для євреїв вечір і день мають велике значення, то Шарлотта Дельбо більше звертає увагу на пори року. В першій частині події розгортаються взимку чи на початку весни, оповідь насичена описами холоду і його впливу на людину: «Стоячи нерухомо з середини ночі, ми стали такі важкі для наших ніг, що провалилися в землю, в лід, неспроможні побороти оніміння. Холод поранив наші скроні, щелепи, ми відчуваємо, що наші кістки ось-ось зламаються, наші черепа лопнуть» (Delbo, 1995, с. 25). Або ще один опис: «День був ясний і холодний, такий ясний і холодний, що аж нестерпний» (Delbo, 1995, с. 31). Безперечно, холодна пора року посилювала страждання, а враховуючи, що теплового одягу не було, холод ставав мало не головною причиною смерті. Ш. Дельбо пише про трупи на снігу і про сніг як символ втрату часу: «Тиша твердне в холод. Ми знаходимося в місці, де час зникає. Ми не знаємо, чи існуємо ми, тільки лід, світло, сліпучий сніг, і ми, в цьому льоду, цьому світлі, цій тиші» (Delbo, 1995, с. 32). І. Фінк також використовує описи зими, проте для неї східноєвропейська зима не настільки нищівна, як для Ш. Дельбо.

Події другої частини трилогії відбуваються у вересні, і цей час авторка описує як «нудний»: «Це була неділя у вересні, з відтінком осінньої меланхолії; з

самого ранку все було про повітря, листя дерев, які ми бачили з нашого вікна, про дихання вітру, який ворухить закрижанілу траву, колір неба над фортом і колір очей також, все з ранку було нудним, із тих днів, названих пізніше незвичайними днями» (Delbo, 1995, с. 119). У цій частині героїня перебуває в транзитному таборі, де працює в лабораторії, і вже не відчуває тих страждань від тяжкої фізичної праці, голоду й холоду, які описувались в Аушвіці. У другому томі дні тягнуться довго, все ще присутній страх і дефіцит, а кінець літа збігається з сумними та нудними днями в таборі. Мотив нудьги й монотонності присутній упродовж усієї другої частини: «Дивно, але я нічого не пам'ятаю про той день. Нічого, крім потоку. Оскільки всі дні були однакові, монотонність переривалася тільки великими штрафами та перекличками, бо дні були ті самі, у нас, звичайно, була перекличка, і після переклички були сформовані робочі колони, я, мабуть, була обережна, щоб залишитися в тій же колоні, що й моя група, а згодом, після довгого очікування, колона, мабуть, рушила через ворота, де есесівці в сторожовій рахували ряди. І після? Колона пішла праворуч чи ліворуч? Праворуч на болота чи ліворуч у бік демонтажних робіт? Як довго ми марширували? Я поняття не маю. Яку роботу ми виконували? Я нічого не пам'ятаю» (Delbo, 1995, с. 147). Через монотонність авторка описує амнезію, яка, вірогідно, була викликана звиканням до умов життя, а можливо, психіка просто витіснила ці спогади, адже умови були лише трохи кращі, ніж в Аушвіці.

Третя частина твору, про повернення додому, вже не характеризується нудьгою, а скоріше плутаниною в часі та місці. Ш. Дельбо пише у формі спалахів свідомості, де минуле змішується з теперішнім. Вона перебуває у стані «між життям і смертю», тому вже немає описів пів року або детальних описів часу доби. Усе ніби відбувається у просторі без часу, перший рік після повернення додому стає для авторки роком страждань і болю: «Скільки тривав цей перший рік. Він здавався нескінченним, перший рік нашого повернення. Як неспокійно я чекала його закінчення... Я думала, що він ніколи не закінчиться. Я хотіла, щоб настав той день, коли я більше не скажу, А рік тому, в цей час. Рік тому о цій годині нас вишикували в чергу на перекличку. Рік тому в цей час ми йшли на

кухню принести каністри з супом. Рік тому, в цей час, як холодно було, як мені холодно» (Delbo, 1995, с. 301). Тобто, пори роки вже не мали значення в Парижі, проте вони були дуже вагомими в концентраційному таборі, адже впливали на фізіологічні відчуття й закарбувались у пам'яті. Ш. Дельбо продовжує відчувати холод навіть через тривалий час після визволення, що є проявом травми: «Я не виходжу, тому що мені холодно. Коли я виходжу, навіть одягнена в тепле пальто та чоботи з хутряною підкладкою, я мерзну. Якщо мої ноги мерзнуть, у мене відразу починається діарея. Я не могла дістатися до кінця вулиці. Влітку, коли погода дійсно чудова, я прогулювалась у нашому саду. Ось, літо... Навіть влітку мені холодно» (Delbo, 1995, с. 328). Холод, який переслідує письменницю й викликає фізіологічну реакцію – діарею, це ПТСР, коли спогади про минуле продовжують відображатись у відчуттях людини в теперішньому.

Окрім депресивних описів холоду, в ліриці авторка також говорить про інші пори року. Для Ш. Дельбо щастя – це весна, адже коли вона пише про свого чоловіка, то згадує теплі травневі дні:

Я називала його
місяцем травнем-коханцем
днів дитинства
щасливий тому що
Я називала його
коли ніхто не дивився
бути
моїм місяцем травнем-коханцем
навіть у грудні
по-дитячому й ніжно (Delbo, 1995, с. 124).

Тобто, кохання і щастя традиційно асоціюються з весною, а холод і зима – зі стражданням.

Таким чином, нарація темпоральності в трилогії Шарлотти Дельбо є відображенням її досвіду і спогадів, що формують пам'ять про події Аушвіцу також і в читачів. Усі деталі часу, які є ніби точними, а ніби невизначеними,

письменниця називає «глибокою пам'яттю» (*mémoire profunde*), що має нагадати нам: «минуле Аушвіцу – це насправді не минуле, і ніколи таким не буде» (Delbo, 1995, с. 144). Травми, яких зазнали і сама авторка, і ті, хто уцілів, ніколи не стануть минулим, події, пережиті цими людьми, завжди будуть їх переслідувати. Травматичне минуле постійно буде «перебивати» теперішнє. Як і у творах І. Фінк, у трилогії Ш. Дельбо наявна фрагментарність часу, що виявляє, яким чином травма Голокосту деконструювала звичне часосприйняття. Навіть після повернення додому героїня не може сприйняти лінійність часу, натомість вона постійно звертається в минуле. При цьому письму Ш. Дельбо притаманні репетитивність і нарація в теперішньому часі, тоді як для І. Фінк здебільшого характерна повільна нарація. Також для І. Фінк важливими є описи часу доби та пори року, а в нарації Ш. Дельбо домінує лише пора року, здебільшого це зима й відчуття холоду, які асоціюються з втратою надії та стражданнями. Після війни Ш. Дельбо так і не змогла нормалізувати свій плин часу, оскільки минуле як на ментальному, так і на фізіологічному рівні не покинуло її.

3.3. Особливості часосприйняття у творах Синтії Озік

Синтія Озік, на відміну від Іди Фінк та Шарлотти Дельбо, не була жертвою Голокосту, тому її травма має інший характер. Для текстів американської письменниці не характерна хаотичність, хоча наявна певна фрагментарність. Синтія Озік не писала свої твори під впливом шоку, і в неї не було необхідності артикулювати пережиті жахіття. Але вона не залишилась байдужою до долі свого народу в Європі, і також говорила про Голокост, тільки у власній інтерпретації. Як уже було зазначено раніше, неможливість пояснити певні речі призводить до вигадок і фантазії. Тим не менше, внесок С. Озік у розповсюдження інформації про Голокост серед англомовних читачів є вагомим. Спроба письменниці зобразити концентраційний табір і постголокоствне життя уцілілих зумовлює ретроспективний наратив, тобто теперішнє головної героїні Розі неможливе без її минулого.

Оскільки Синтія Озік єврейка, вона також по-своєму задіює час у побудові наративу. Перше оповідання «Шаль» – це стисла розповідь про долю Рози, її доньки Магди та племінниці Стелли. Авторка не надає читачеві інформацію про час або точне місце подій. Невідомо, яка це пора року чи час доби, проте достеменно відомо, що мова йде про марш смерті, а потім про концентраційний табір. У тексті часто з'являється слово «холод», тому, можливо, мова йде про зиму чи іншу холодну пору року, проте холод також характеризує образ Стелли. С. Озік пише про «холодну Стеллу» та про її «холодне серце». Тобто, мотив холоду є метафоричним. Час у творі умовно фрагментований, немає послідовного розгортання подій, а є відчуття «спалаху» спогаду чи сну.

Продовження «Шалі», роман «Роза», є спробою письменниці зобразити втрачений час і відчуття «застрягання» головної героїні в минулому. Ми вже наводили цитату з опису, яким починається «Роза»: «Роза Люблін, божевільна і сміттярка, вона покинула свою крамницю – вона розбила її сама – і переїхала до Маямі. Це було божевільня. У Флориді вона стала утриманкою. Її племінниця з Нью-Йорка прислала їй гроші, і вона жила серед літніх людей, у темній норі, в одномісному номері в "готелі"» (Ozick, 1989, с. 13). Читачу стає зрозуміло, що з подій «Шалі» минуло чимало часу, якщо Роза живе серед «старих» (їй п'ятдесят вісім років) і вже мала колись магазин. Голокост закінчився тридцять дев'ять років тому, і ці роки були для Рози ніби видалені з пам'яті. Навіть переїзд із Нью-Йорка до Маямі сприймається як фрагмент, що не має ні пояснень, ні мети. Сама героїня вважає, що її життя зруйноване та фрагментоване через нацистів: «Грабіжники, які забрали її життя!» (Ozick, 1989, с. 20). Роза могла би стати хіміком, адже до війни працювала в лабораторії, проте так і не наважилась слідувати цьому вектору, натомість вона звинувачує у своїх невдачах війну.

Символічним є те, чим Роза займалась упродовж десятиліть життя в США – у неї була крамниця антикваріату, яку вона власноруч розгромила за допомогою молотка: «Антикваріат. Старі меблі. Непотріб. У мене була спеціалізація на антикварні дзеркала. Що в мене там було, я розтрощила» (Ozick, 1989, с. 26). Старі меблі можуть бути символом минулого, а розтрощені дзеркала мають

декілька символічних функцій. Д. Лоурі вважає, що дзеркало в художньому тексті може свідчити про такі аспекти, як самосприйняття, самоприйняття, культурний вплив і тілесна дисморфія. Крім того, різні взаємодії з дзеркалами відображають найглибші страхи та емоції людини (Lowrie, 2008). У творі Синтії Озік Роза розбиває дзеркала в нападі гніву, що символізує неприйняття своєї зовнішності та кризу самоідентичності. Вона не задоволена як своїм минулим життям, яке не може відпустити, так і теперішнім, від якого прагне позбутись, тому просто все розбиває й переїжджає подалі від Стелли, до Маямі. Роза пояснює Перські мотиви свого вчинку: «Хто б не зайшов, вони були як глухі люди. Що б ти не пояснювала, вони не розуміли» (Ozick, 1989, с. 27). Мається на увазі, що покупці не були готові чути Розу, яка намагалася знайти розуміння і співчуття. Також символічним є те, чим займався Перскі, адже в нього була крамниця з гудзиками: «Гудзики, ремені, брелоки, дрібниці, біжутерія. Фабрика. Я думав, що цим буде займатись мій син, але він хотів чогось іншого. Він філософ, тому став гультьєм. Занадто велика освіта породжує дурнів» (Ozick, 1989, с. 25). Гудзики та ремені можуть символізувати з'єднання й підтримку, адже Перскі з'явився в житті Розі не дарма. Він намагається її морально підтримати, поєднати з теперішньою реальністю, хоч вона й опирається цьому.

Синтія Озік описує довоєнне минуле Розі як типове життя єврейської родини у Варшаві: «будинок її дівочтва, навантажений тисячею книг. Польська, німецька, французька; її батько читав латинські книги; скромна полиця літературної періодики, серед якої іноді траплялась мамина поезія короткими рядками, як термінові телеграми. Культивација, давня цивілізація, краса, історія!» (Ozick, 1989, с. 21). Також Роза зазначає, що читала у школі Юліана Тувіма, польського письменника єврейського походження. Тобто, авторка зображує традиційну єврейську асимільовану родину, при цьому зауважуючи, що героїня не знала ідишу, а тільки чула його від бабусі. Однак, попри очевидну полонізованість родини, нацисти все одно вважали їх євреями, що героїня вважає несправедливим. Це відчуття несправедливості простежується крізь увесь текст,

коли Роза повторює, що вона «цього не просила», тому не вчить англійську й не намагається налагодити своє життя.

Окрім ретроспективи, у творі часто використовується прийом фантазування. Оскільки Роза не може сприймати теперішнє, вона живе мареннями про неіснуюче майбутнє. Тому вона впевнена, що, отримавши шаль, зможе оживити Магду. Роза уявляє собі, що Магда продовжує існувати в реальному світі, тому пише їй листи, вірячи, що її дочка живе в Нью-Йорку з чоловіком: «Магда, красуня, молода жінка років тридцяти, тридцять один: лікарка, заміжня за лікарем; великий будинок у Мамаронеку, Нью-Йорк; два медичних кабінети, один на першому поверсі, один у підвалі. Стелла була жива, чому б не Магда? Ким була Стелла, груба Стелла, щоб наполягати, що Магда не жива? Стелла Янгол Смерті. Магда жива, чисті очі, світле волосся» (Ozick, 1989, с. 35).

У той же час, коли Роза отримує шаль від Стелли та фантазує про дорослу Магду, вона отримує лист від доктора Трі, який досліджує уцілілих. Ця сюжетна лінія вводиться С. Озік для демонстрації інтересу суспільства до травми Голокосту та проблеми інтеграції постраждалих у це суспільство. Лист датований 1977 роком, що цілком збігається з роками, коли у світі зростав інтерес до уцілілих і досліджень проявів травми. Доктор Трі пише: «Конкретніше: зараз я працюю над дослідженням, яке фінансується Фондом Майнью, в Інституті гуманітарного контексту штату Канзас-Айова, мені доручили досліджувати теорію, розроблену доктором Артуром Р. Хіджесоном і широко відому як репресована анімація. На цьому етапі, без вдавання в деталі, це може бути корисним для попереднього етапу. Ви повинні знати, що розслідування наразі показують дивовижну узагальнену мінімізацію протягом будь-якого тривалого періоду стресу внаслідок ув'язнення, катувань і недоїдання. Ми знайшли широкий спектр неврологічних проявів (включаючи, в деяких випадках, гостре церебральне ураження, розлад, дезорієнтацію, передчасну старість тощо)» (Ozick, 1989, с. 36). Лист доктора Трі досить великий і містить чимало наукової лексики, яка незрозуміла Розі. Він запрошує її на з'їзд, де вони будуть досліджувати уцілілих. Роза реагує на цей лист таким чином: «Хвороба, хвороба! Гуманітарний контекст,

що це означає? Радість через страждання інших людей. Вони набрали води в рота. Розповіді про дітей, у котрих тече кров в Америці від болячок, яка гидота. Розглянемо також спеціальне слово, яке вони використовували: *уцілілі*. Щось нове. Поки їм не довелося сказати *людина*. Раніше це були *біженці*, а тепер вже немає такої істоти, більше немає біженців, тільки ті, хто вижив» (Ozick, 1989, с. 36). Роза вважає, що це дослідження є втручанням у її минуле, та відчуває себе піддослідною твариною. Замість того, щоб ставитись до таких, як вона, із повагою та приймати в суспільстві, їм дають нові імена, що Роза ототожнює з номером, який давали в концентраційному таборі.

Як і у випадку з крамницею антикваріату, яка стала нестерпною для Рози, лист доктора Трі героїня імпульсивно спалює. Прізвище доктора перекладається з англійської як «дерево», таким чином відбувається гра слів: «Гори, докторе Трі, гори разом зі своєю репресованою анімацією! Світ повний дерев! Світ повний вогню! Все, все горить! Флорида горить!» (Ozick, 1989, с. 39). Така імпульсивна поведінка та напади гніву також є проявом травмованості героїні. Після цього Роза пише листа своїй «здоровій і живій» доньці. Вона не хоче, щоб наукова спільнота сприймала її як хвору, так само як не хоче, щоб Стелла сприймала Магду як мертву. В цьому листі Роза висловлює весь свій гнів на доктора Трі та Стеллу, яку називає «Стелла Колумб»: «Стелла. Стелла Колумб! Вона думає, що є така річ, як Новий Світ» (Ozick, 1989, с. 42). Також Роза зазначає, що вона грає в гру Стелли, вдаючи, ніби Магди не існує. Героїня звинувачує Америку, яку ненавидить, у всіх своїх бідах і в тому, що вони вважають її божевільною: «Новий світ! Ось чому я розгромила свій магазин! Бо тут вигадують брехливі теорії. Університетські люди роблять те саме: вони беруть людей за зразки. У Польщі колись була справедливість; тут у них соціальна теорія. Їхня система майже нічого не успадковує від римлян, ось чому. Чи дивно, що юристи не кращі за падальників, які харчуються послідом злодіїв і брехунів? Слава Богу, ти пішла за дідом і вивчала філософію, а не право» (Ozick, 1989, с. 43). Окрім описів неіснуючого майбутнього, Роза також змінює минуле для Магди. Раніше йшлося про те, що есесівець згвалтував Розу, і та народила Магду, яка мала «арійську»

зовнішність, проте Роза пише Магді: «Його звали Анджей. Наші родини мали статус. Твій батько був сином найближчої подруги моєї матері. Вона була наведеною єврейкою, одруженою з язичником: ти можеш бути єврейкою, якщо тобі подобається, чи язичницею, вирішувати тобі. Тобі залишилася спадщина вибору, і вони кажуть, що вибір є єдиною справжньою свободою. Ми були заручені, щоби потім одружитися. Ми були б одружені. Звинувачення Стелли – це власні видіння Стелли. Твій батько не був німцем. Змусив мене німець, це правда, і не раз, але мені було надто погано, щоб зачати. У Стелли від природи порнографічний розум, і вона не може встояти перед тим, щоб не придумати для тебе брудного батька, есесівця!» (Ozick, 1989, с. 43). Читач розуміє, що Роза бреше, адже вона думає наприкінці, що писання, як і вигадкування приносить полегшення.

Після отримання шалі та листа від доктора Трі стан Рози погіршується, і вона втрачає відлік часу – її думки стають більш хаотичними, фантазії про майбутнє інтенсивнішими, а минуле хвороблива уява переробляє так, як би їй хотілося. Ненависть до Стелли посилюється, як і недовіра до Перскі, якого Роза звинувачує у викраденні її спідньої білизни. Безперечно, С. Озік таким чином показує стан одержимості та відриву головної героїні, яка застрягла в минулому, від реальності. Через депресію та замкненість вона стає «божевільною» й непередбачуваною. Коли Роза перебуває в такому стані, авторка вводить описи часу доби та погоди, що відображають відповідні емоції. Наприклад, описується ніч у Маямі, коли людей немає на вулиці та йде дощ: «Дурні дощі у Флориді бризкають – такі легкі, такі короткі й непостійні, що ніхто не звертає уваги» (Ozick, 1989, с. 45). У цей час Роза вирушає до пляжу, де ніколи не була раніше, аби знайти свою спідню білизну, яку вона, звичайно, не знаходить. Проте символ моря досить вагомий, адже вона замислюється над безкінечним горизонтом і непередбачуваністю піску, який нагадує їй людські обличчя. Роза думає про втрачену білизну, але ці думки також можуть стосуватись її втраченого життя чи втраченої Магди: «Загублений. Загублений. Ніде. Весь пляж Маямі порожній;

пісок, порожній. Ціле дике гаряче неонове нічне місто: марний пошук» (Ozick, 1989, с. 53).

Коли Роза повертається з пляжу, Перскі вже чекає на неї. Він зізнається, що стежив за героїнею, і тому знає її адресу. Вона запрошує його до себе в кімнату, де вони спілкуються певний час. Роза каже: «"В Америці коти мають дев'ять життів, а ми – ми менше за котів, тож ми отримали три. Життя до, життя під час, життя після". Вона побачила, що Перскі не слухав її. Вона сказала: "Життя після – це зараз. Життя раніше – наше справжнє життя, вдома, де ми народилися"» (Ozick, 1989, с. 58). Коли Перскі запитує її, що таке життя під час, вона каже, що це Гітлер. Тобто Роза живе за фрагментованим часом, яке розділила війна. Те, що відбувається з нею зараз, вона називає після, тобто після сильної травми. Перскі запитує, чи хоче вона все повернути як було, до війни, але Роза відповідає: «Ні, ні, ні... Не може бути, я не вірю в котів Стелли. Раніше це був сон. Після це стало жартом. Тільки під час. І називати це життям – брехня» (Ozick, 1989, с. 58). Тобто свідомість героїні повністю відштовхує концепцію життя заради життя, вона має цілком песимістичне світобачення, що позначається й на сприйнятті часу. В цьому ж епізоді Роза не витримує й називає Перскі крадієм, як вона називала нацистів, які вкрали її час. Проте пізніше героїня знаходить білизну в себе вдома, в інших речах. Тобто Роза знову все руйнує через свою імпульсивність.

Наприкінці твору Роза пише ще один лист Магді, де розповідає про «час до», коли вони були в гетто. Героїня детально описує гетто й те, як американці, котрим вона це розповідала, не розуміли її. Проте лист залишається незавершеним: «І Магда! Вона вже зникла. Геть. Її синя сукня тепер була лише порошок в оці Розі. Магда навіть не залишилась, щоб отримати її листа: ось він миготів, незакінчений, як вуглинка, а все через дзвін біля ліжка. Голоси, звуки, відлуння, шум – Магда зникла від будь-якого ворухіння, налякана, як примара» (Ozick, 1989, с. 69). Шумом, що відлякав Магду, був дзвінок від Перскі, який знову прийшов до Розі. Такий фінал може надати читачеві надію, що стосунки з Перскі допоможуть Розі, і вона припинить врешті жити минулим і вигадувати неіснуюче майбутнє. Таким чином, С. Озік ніби натякає, що зцілитись від травми

може допомогти порозуміння та підтримка. Роза не отримувала їх ні від Стелли, ні від оточення, лише Перські готовий її слухати.

Розглядаючи твори С. Озік, які є повністю фікціональними, варто звернути увагу також на поетикальні елементи, які означають зміни у сприйнятті часу героїнями під впливом травми Голокосту. Як зазначає Гамзе Сабанкі Узун, С. Озік написала «Шаль», аби ввести минуле Рози й продемонструвати, яким чином сформувалось її теперішнє (Uzun, 2014). Водночас, Саманта Міллер вважає, що твори С. Озік сконцентровані на ре/формації ідентичності героїні в коридорах пам'яті (Miller, 2020). Тобто, основна увага письменниці зосереджена на проблемах пам'яті та постпам'яті у контексті Голокосту. Елейн Каувар у роботі про поетику Синтії Озік зазначає, що для письменниці характерне «продовження» та «подвоєння» (Kauvar, 1993). Мається на увазі, що авторка показує, як Голокост продовжує жити з нами, навіть через багато років після його завершення, а подвоєння свідчить про амбівалентність тем – наприклад, у «Шалі» чарівна тканина може репрезентувати євреїв, які ховаються від нацистів, а також материнську любов і захист.

Алан Бергер вважає, що Голокост був тією подією, яка поділила історичне та культурне часосприйняття єврейського народу на до і після Голокосту. Межа цього поділу нечітка, проте безсумнівно, що після Голокосту колективна свідомість євреїв цілковито змінилась – євреї, які раніше співіснували з іншими національностями й не мали власної країни, зрозуміли, що їм потрібна своя держава, де вони будуть у безпеці. Минуле, яке стосується Голокосту, все ще існує в культурній свідомості євреїв. Забуття минулого може стерти самоідентифікацію народу. Йосеф Хаїм писав, що «Голокост є важливою віхою історії юдеїв, коли вже не священний текст, а історія стала впливати на юдаїзм» (цит. за: Klar and Eyal, 2013). Тема Голокосту, як минулого, яке формує теперішнє, послідовно розкривається у творі. Наприклад, Роза, яка зображується як шалена й невірноважена жінка, руйнує свою крамницю в Нью-Йорку, що символізує те, як деструкція, яку вона пережила в концентраційних таборах, змушує її руйнувати своє життя в теперішньому. Крім того, Роза зла через те, що

світ не почув її: «Я зустрічалась із "публікою", і я хотіла розповісти всім – не тільки нашу історію, але й інші історії ... Я все це сказала у моєму магазині, розмовляючи з глухими» (Ozick, 1989, с. 69). За прикладом нацистів, які використовували силу, аби донести свою думку, Роза вважає, що через фізичну силу та насильство світ зможе почути про її минуле. Крім того, деструктивність вчинків Рози є проявом набутої травми, як писала Емілі Мілер Будік: «Роза говорить мовою травми Голокосту, тому що всюди вона бачить своє минуле, і її поведінка є відповіддю на несвідомі біль і страждання» (Budick, 2015, с. 211). Тобто, Роза в будь-якому випадку травмована, і ця травма не відпустить її, адже вона її не опрацювала. С. Озік вводить героїню в стан глибокої скорботи через втрату доньки. Вона навіть відмовляється вчити англійську і здебільшого розмовляє польською, на знак того, що не готова сприймати нове життя. Тим не менше, вона пише англійською листи Стеллі, яка фінансово її підтримує. При цьому Стелла постає абсолютно іншим типом уцілілої – «янголом смерті» (Ozick, 1989, с. 15). Стеллі було лише 14, коли вона потрапила до концентраційного табору, і вона зуміла залишити минуле, ніби його не існувало. Через 30 років після Голокосту це успішна жінка, яка живе у Нью-Йорку. Натомість Роза вважає, що «всі залишки колишнього існування – це образа для неї (Стелли. – А.М.). Бо вона боїться минулого, вона не довіряє майбутньому – воно теж буде перетворене в минуле» (Ozick, 1989, с. 41). Героїня переконана, що якщо людина не поважає й не пам'ятає свого минулого, вона сама буде забута. Роза втрачає контроль над своїм життям, як і під час перебування в концентраційному таборі, вона повністю залежить від іншої людини. У минулому її життя залежало від рішень нацистів, у теперішньому – від матеріальної допомоги Стелли.

Проте постає питання адекватного й шанобливого сприйняття минулого, прикладом якого є позиція Саймона Перскі. Хоча Перскі покинув Варшаву в 1920 році, тобто не пережив Голокост, і його особистий досвід відрізняється від досвіду уцілілих. Саме тому Роза каже: «Твоя Варшава, це не моя Варшава» (Ozick, 1989, с. 19). У тому самому реченні вона згадує своє дитинство в місті, ті самі солодощі, які вони їли, мову, якою вони розмовляли. Проте підкреслює, що

подальший досвід людини по-різному формує особистість, навіть якщо місцями цей досвід збігається. Роза вважає, що Перські ніколи не зможе її зрозуміти, і його спокій і безтурботність дратують її. Така модель поведінки цілком передбачувана для людей, які пережили жахливі події та зляться, бо інші не пережили те саме. Ще одним прикладом, який демонструє значну різницю в досвіді героїв, є слова Рози: «Тридцять дев'ять років тому я була іншою людиною». На що Перські відповідає їй: «Тридцять дев'ять років тому я був дуже непоганим. Я втратив свої зуби без єдиного карієсу. Все чудово. Пародонтична хвороба» (Ozick, 1989, с. 20). Перські намагається підбадьорити Розу та на кожне її песимістичне зауваження відповідає жартом, хоча це й не змінює пригнічений стан героїні.

Хоча Перські намагався налагодити романтичні стосунки з Розою, вона не готова бути з ним. Він іде за нею, щоб дізнатися, де вона живе, намагається догодити їй, запрошує на побачення, проте Роза називає себе «божевільною» й не підпускає його близько до себе. Така байдужість до чоловіків цілком логічна, враховуючи травматичний досвід героїні – спочатку зґвалтування, а потім втрати дитини та втрати відчуття власної жіночності. Роза каже: «Я не можу піти з тобою, я шукаю те, що втратила» (Ozick, 1989, с. 55). Залишається невідомим, чи змогла Роза нормалізувати своє часосприйняття, адже твір має відкритий фінал, проте, принаймні, вона почала осмислювати свою травму. Роза мала фрагментарне минуле, у тому сенсі, що майже сорок років вона жила у фікціональному світі.

Отже, як засвідчує проведений аналіз, темпоральність як літературознавча категорія дає можливість виявити специфіку відображення часу в художніх творах з урахуванням аспектів нарації. Літературі відомі різні типи нарації, серед яких традиційні (лінійна, хронологічна) та нетрадиційні (авторська нарація, нелінійна). Література про Голокост, зосереджена власне на травматичній події, може мати різні типи нарації. Людській психіці притаманна амнезія болісних подій, тому нарація часто фрагментована. Часто автобіографічні твори про Голокост мають певну хронологію з елементами ретроспективи, як у Елі Візеля чи Прімо Леві, проте буває навпаки, що теперішнє лінійне, а минуле

фрагментоване (як в Арта Шпігельмана чи Джонатана Сафрана Фоера). Темпоральність відображається на текстуальному рівні через вибір форми оповіді, художніх засобів і власне граматичного часу. Також має значення окреслення часу доби та пори року.

Загалом тема часу в літературі про Голокост здебільшого концентрується на темі пам'яті та постпам'яті, адже уцілілі часто не можуть змиритися з минулим і ділять своє життя на «до» та «після». Зацикленість на минулому, якого вже не можна змінити, почуття провини та скорботи – це головні мотиви, які розкриваються у творах літератури про Голокост. У цьому дослідженні основну увагу було зосереджено на творчості трьох представниць першого покоління уцілілих після Голокосту, чиє сприйняття часу може відрізнитись від стандартного часосприйняття з різних причин. Письменниці мали різний попередній досвід і різний культурний фон, який впливав на сприйняття часу; вони по-різному пережили Голокост, що вплинуло на рівень травмованості; вони пишуть у різних жанрах літератури про Голокост та використовують різні стратегії відтворення свого досвіду. Ці фактори було враховано під час аналізу творів Іди Фінк «Усі історії» та «Подорож», Шарлотти Дельбо «Аушвіц і після» та Синтії Озік «Шаль» і «Роза». Компаративний аналіз творів дав можливість сформулювати цілісне уявлення про вплив травми Голокосту на сприйняття часу й подальші його трансформації в художньому просторі досліджуваних текстів.

Фрагментарність часу зазвичай обумовлена тим, що К. Карут називає «амнезією» – прогалинами в певних спогадах через травму. У всіх трьох письменниць фрагментація присутня в різних формах. Іда Фінк фрагментує свої оповідання за «відтинками» часу: з початку війни до масового знищення євреїв, час найбільшого терору нацистів і час після Голокосту, коли уцілілі мали переосмислити травму. Така фрагментарність зумовлена тим, що авторка називає «часом, який вимірюється словами», тобто з пам'яті зникають дати, натомість з'являються ключові події (як акція чи депортація), які стали відправними точками для відліку часу. Відповідно до «відтинка», змінюється не тільки тематика оповідань, але й тональність. Оповідання першого «відтинка»

викликають тривожність, другого – жах, а третього – співчуття до героїв. Автобіографічний роман Іди Фінк «Подорож» більш структурований та не має «відтинків», проте там також присутня фрагментарність у тому, що чимало частин оповіді відсутні, а події розгортаються швидко. Така фрагментарність може бути зумовлена тим, що травма Голокосту стирає кордони традиційного часосприйняття та плину часу, натомість запам'ятовуються тільки значимі події, які викликали найбільш сильні емоції.

Інша письменниця єврейського походження, Синтія Озік, мала з І. Фінк схожий культурний фон, адже вони виховувались так чи інакше в єврейських родинах. Проте С. Озік не зазнала такої травми, як І. Фінк, адже не була жертвою подій Голокосту в Європі. Тим не менше, вона намагається зобразити травмовану героїню у творах «Шаль» та «Роза». Фрагментарність у С. Озік базується також на «амнезії», тобто зниклих шматках тексту. Головна героїня Роза пам'ятає тільки ключові моменти та ділить час на життя до Голокосту (реальне життя до війни), під час Голокосту (зображене в оповіданні «Шаль») та після Голокосту (події в «Розі»). Роза постійно наголошує, що в неї «вкрали час», тобто війна цілковито зруйнувала її як особистість та її плин часу. Саме в цьому відчутті несправедливості через зниклий час твори І. Фінк та С. Озік схожі, адже розкривають через фрагментарність втрату й катастрофу.

Натомість Шарлотта Дельбо, яка також фрагментує оповідь, вибудовує лінійну й детальну структуру текстів. Фрагментарність у її творах базується на текстуальному рівні, тому що письменниця фрагментує прозові частини за допомогою лірики. У творах Ш. Дельбо не спостерігається такого прийому амнезії, як у інших двох авторок, проте використовується інша форма опису часу – сновидіння. За допомогою прийому потоку свідомості та асоціацій Ш. Дельбо створює напружений наратив про свої переживання в Аушвіці. Твір «Аушвіц і після» також містить три частини та, як у І. Фінк, кожна частина характеризується певною тональністю оповіді. Перша частина напружена, друга меланхолійна, а третя викликає почуття скорботи та співчуття. Таким чином, для

всіх трьох письменниць фрагментація є невід'ємною частиною оповіді про Голокост, і ця фрагментація втілюється у текстах за допомогою різних прийомів.

ВИСНОВКИ

Існує думка, що художня література про Голокост неможлива через етичні питання та проблеми реартикуляції травми. На переконання таких філософів, як Теодор Адорно, Голокост і всі інші асоційовані з ним реалії – це чорна сторінка сучасної історії Європи, історія про дегуманізацію та насильство. За підрахунками дослідників, від нацистського «остаточного вирішення єврейського питання» загинуло шість мільйонів євреїв, з них півтора мільйона дітей. Звичайно, варто пам'ятати, що Голокост – це масовий систематизований геноцид не лише євреїв, але також ромів, психічно хворих, гомосексуалістів тощо. Проте з часом Голокост укорінився саме в єврейській національній і колективній пам'яті як знакова подія, яка вплинула на формування держави Ізраїлю, де євреї могли почуватися безпечно. Саме тому більшість авторів, які писали про Голокост, були євреями, а для тих митців, які належали до інших національностей, Голокост став актом насильства щодо всього людства в цілому.

Література про Голокост є особливим «жанром» у системі сучасної літератури, особливістю якого є відсутність усталеного канону письма. Дослідники літератури про Голокост пропонували різні підходи до класифікації та систематизації творів, пов'язаних із цією трагедією. Так, Давид Русе ввів поняття «концентраційного всесвіту», тобто художнього всесвіту в межах концентраційного табору або будь-якої форми ув'язнення під час Голокосту. Концентраційний всесвіт – це літературознавче поняття, яке окреслює специфічну систему мислення в'язнів і уцілілих, які згодом писали про ці події. Літературознавиця Сідра Езрагі, спираючись на дослідження Давида Русе, запропонувала розмежувати літературу концентраційного реалізму, літературу виживання і міф про Голокост.

Найбільш відомими є твори таких письменників, як Елі Візель, Агарон Аппельфельд, Прімо Леві, К. Цетнік, Дан Пагіс, які писали про пережитий досвід ув'язнення та порушували філософські питання гуманізму, добра і зла та віри в Бога. Більшість відомих авторів є чоловіками, це зумовлено тим, що у світовій

літературі загалом жіноче письмо довгий час було маргіналізоване через культурно-історичні причини. Проте жінки-письменниці також займають вагоме місце в літературі про Голокост. Письменниці першого покоління уцілілих пережили втрату близьких або дітей, ув'язнення чи важкі умови існування, проте вони змогли вижити й розповісти про свій досвід.

Світосприйняття митців, які пережили Голокост, формувалося під впливом травми, якої вони зазнали. Під травмою ми розуміємо сукупність психологічних і фізіологічних реакцій на подію, яку людина не може пояснити та досягнути. Травму як психологічне явище почав вивчати ще Зигмунд Фройд, проте з часом виникли теорії травми в літературознавстві, де науковці досліджують наратологічні та поетикальні особливості текстів про травму або написаних під впливом травми.

Голокост, безсумнівно, був травматичною подією, тому зрозуміло, що уцілілі страждали на різні ступені прояву посттравматичного стресового розладу. Проаналізувавши наукові доробки таких учених, як Кеті Карут, Шошана Фелман, Фрей Ланг, Домінік ЛаКапра тощо, ми виокремили основні особливості письма про Голокост. Проте слід зазначити, що травма не завжди проявляється негайно, іноді вона проходить період латентності, а тільки потім з'являються симптоми. Прояви травми досить суб'єктивні, і дослідження літератури про Голокост виявляють особливості цих проявів у творчості кожного письменника, а також допомагають встановити спільні та відмінні риси у проявах травми Голокосту під впливом особистого попереднього досвіду митця.

З-поміж аспектів світосприйняття, на які впливає травма, у нашій роботі увагу було зосереджено на категорії темпоральності та (авто)біографізмі (що включає також проблему самоідентифікації). Категорія темпоральності охоплює прояви часосприйняття у формі нарації та композиційних особливостях твору. Безсумнівно, під час екстраординарної події людина може «втратити» плин часу, відчувати його повільніше або взагалі не помічати. У текстах вплив травми на часосприйняття може проявлятися через нелінійність оповіді, тяжіння до ретроспекції, фрагментарність або відсутність часового континууму. Також

темпоральність реалізується на мовному рівні – письменники добирають певні слова, що прямо вказують або натякають на плин часу. У результаті дослідження творів Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік ми встановили, що характерною рисою впливу травми на суб'єктивне часосприйняття є фрагментація. Це явище відображається в текстах по-різному – через прогалини в нарації (амнезія), ретроспекцію або зміну наративних стратегій відповідно до часу подій.

(Авто)біографізм є важливою складовою самоідентифікації письменниць. Те, яким чином автор себе описує чи не описує в тексті, дає змогу зрозуміти, як саме травма Голокосту вплинула на його особистість і сприйняття себе. Більшість творів літератури про Голокост побудовано на історичних і біографічних фактах, адже неможливо повністю вигадати таку подію, як Голокост. Проте частка фактажу та об'єктивізму може відрізнитись у різних авторів, залежно від бажання автора бути відвертим. Часто письменники не виявляють себе в текстах прямо, що може бути зумовлене прагненням дистанціюватись від пережитих подій, зображених у творі. За допомогою (авто)біографічних елементів можна розкрити самоідентичність автора, яка зазнає змін через травматичний досвід. Оскільки Голокост здебільшого стосувався євреїв, то його наслідки сформували новий рівень національної свідомості, але при цьому чимало асимільованих євреїв Європи довгий час не могли знайти свою ідентичність. Письменниці, яких ми досліджували, мали різний попередній досвід, отже і процес набуття або втрати ними ідентичності також був різний.

За допомогою вивчення біографії письменниць і детального аналізу їхніх текстів крізь призму теорії травми ми дослідити, яким чином травма вплинула на сприйняття часу та самоідентичність авторок. Твори письменниць першого покоління уцілілих – Іди Фінк, Шарлотти Дельбо та Синтії Озік – належать до різних видів літератури про Голокост, мають різні композиційні та поетикальні особливості, що відображають характер світосприйняття авторок і особистий досвід, пережитий під час років Другої світової війни.

Іда Фінк у творах «Усі історії» та «Подорож» розкриває тему Голокосту в різних часових проміжках та на різних рівнях, як фікціональному, так і

(авто)біографічному. Безперечно, можна помітити, як пережитий під час Голокосту досвід вплинув на її можливість артикуляції та письма про себе, адже письменниця уникає прямих автобіографічних відомостей. Натомість вона використовує автофікціональних героїв та, водночас, пронизує тексти біографічними елементами, спонукаючи читача декодувати ці елементи самостійно. У романі «Подорож» авторка пише свою автобіографію, але таким чином, що межа між реальністю й вигадкою розмивається. Крім того, у текстах письменниці головною постає проблема втрати ідентичності та можливість набуття її тільки після репатріації в Ізраїль.

Травма Голокосту також простежується на темпоральному рівні. І. Фінк ділить час на два «відтинки» – до початку масового знищення євреїв і після. У процесі аналізу ми виділили третій «відтинок», який письменниця не називає, але чимало оповідань описують саме його – це час після Голокосту, коли людина втратила сенс життя і знаходиться в пошуках себе, переживаючи глибоку травму. Особливості письма І. Фінк вказують на те, що для авторки Голокост став переломним моментом у житті, саме тому через почуття героїв вона зображує різні прояви ПТСР, як фізичні, так і емоційні. Проблематично віднести збірку оповідань «Усі історії» до певного різновиду літератури про Голокост саме через її ситуативну різноманітність, проте роман «Подорож» можемо розглядати як літературу виживання, адже письменниця відтворює в художній формі, як їй вдалося пережити Голокост і кризу особистості. Таким чином, у дисертації доведено, що Іда Фінк, як представниця першого покоління уцілілих, пережила глибоку травму під час Голокосту, що відображається в її творах у фрагментарності часу та наполегливих пошуках ідентичності.

На відмінну від Іди Фінк, Шарлотта Дельбо мала інший досвід переживання Голокосту. Вона могла б не постраждати від дій нацистів, проте її політична діяльність призвела до ув'язнення в концентраційних таборах, у тому числі й в Аушвіці. Ш. Дельбо не втратила своєї ідентичності під час перебування в Аушвіці протягом року, проте з її твору «Аушвіц і після» стає зрозумілим, наскільки сильно цей досвід вплинув на неї. Твір поєднує автобіографічні та фікціональні

елементи, що дає можливість не тільки дізнатись історію письменниці, але й перейнятись її почуттями. Авторка використовує прозову та віршовану форми, підсилюючи ефект катастрофи. Крім того, вона детально описує фізіологічні страждання, що є нетиповим для літератури про Голокост через етичні бар'єри. Час у творі частково лінійний, а частково ретроспективний, адже письменниця постійно згадує своє минуле. Описи досвіду виживання в концентраційному таборі, а потім визволення з нього характерні для різновиду концентраційного реалізму, до якого можна віднести «Аушвіц і після». Показовим щодо прояву травми Шарлотти Дельбо є зображення життя після концентраційного табору. Вона не може цілком повернутись до мирного існування, а час після ув'язнення минає непомітно. Проте, незважаючи на прояви симптомів депресії та пригніченості, Аушвіц не вплинув на самоідентичність авторки.

Синтія Озік, якій під час самих подій було одинадцять років і яка не пережила Голокост фізично, відображує своє бачення Голокосту в творах «Шаль» і «Роза». Ці тексти можна віднести до різновиду міфу про Голокост, адже вони поєднують магічні та реалістичні елементи. Оскільки ці твори фікціональні, в них немає (авто)біографічних деталей, а натомість є узагальнені образи жертв, які після Голокосту по-різному будують своє життя. Час у творах лінійний, проте є елементи ретроспекції. Таким чином, «Шаль» і «Роза» – фікціональні твори, які мають чітку структуру. С. Озік намагається пояснити, як магічний елемент – шаль – міг би допомогти вижити в концентраційному таборі. Такий підхід зумовлений тим, що письменниця особисто не пережила Голокост, тому не може осягнути всю складність почуттів в'язнів та уцілілих.

Таким чином, проаналізувавши твори трьох письменниць першого покоління уцілілих після Голокосту, ми можемо зробити певні висновки, які більш детально та систематично відображаються у Порівняльній таблиці особливості письма І. Фінк, Ш. Дельбо та С. Озік (Додаток Б).

1. Попередній досвід, безперечно, впливає на шляхи осягнення та переживання травми Голокосту. Залежно від соціокультурних передумов, варіюється переосмислення травми.

2. Самоідентифікація є важливим компонентом для переживання сильної травми. У разі відсутності чіткої самоідентифікації щодо травматичної події або втрати ідентичності під час цієї події, зцілення від травми може зайняти набагато більше часу.
3. Література про Голокост не може бути повністю фікціональною. Це зумовлено тим, що твори цієї тематики, поява яких є наслідком колективної травми цілого покоління, радше слугують засобом артикуляції досвіду, ніж естетичного задоволення. При цьому співвідношення фактажу та фікціональних елементів може варіюватись залежно від різних чинників, означених у п. 1 і 2.
4. Травма впливає на лінійне часоприйняття таким чином, що час фрагментується. Через особливі механізми захисту психіки може відбуватись амнезія, що проявляється й на текстуальному рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду*. 15-те вид., Ніка-Центр.
- Барчук, В. (2011). *Граматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис. Сімик*.
- Бондар, О. (2010). Етапи становлення функціонально-семантичних зон темпоральності в українській мові. *Записки з українського мовознавства*, (19), 3-17.
- Голобуцький, П. (2006). *Голокост*. Енциклопедія сучасної України. esu.com.ua/article-26525.
- Голосова, Т. (2002). *Темпоральна структура художнього тексту*. (Дис. ... д-ра філол. наук). Черкаський держ. ун-т ім. Б. Хмельницького.
- Зенкин, С. (2005). *Поколение»: опыт деконструкции понятия*.
- Павленко, Ю. (2018). *Чорнильна історія. Письмо про Себе фікційного суб'єкта (на матеріалі французького роману XVIII — початку XXI століть)*. Видавничий центр КНЛУ.
- Подольський, А. (2012). Пам'ять про голокост в Україні: загальний контекст та сучасний стан. *Наукові записки*, (4), 195-207.
- Пропп, В. (1928). *Морфология сказки*. Академия.
- Білодід, І. К. (Ред.). (1970–1980). *Словник української мови* (тт. 1–11). Наукова думка.
- Тарнашинська, Л. (2019). *Антропотопос «покоління»: метаморфози резонансних інтенцій (зауваги, що виходять поза межі академічних)*. ЛітАкцент – світ сучасної літератури.
- Федорів, Т. (2017). *Місто та люди Іди Фінк*. Culture. <https://culture.pl/ua/stattia/misto-ta-1%D1%96budy-idy-fink>.

- Aarons, V. (2020). *Holocaust Graphic Narratives: Generation, Trauma, and Memory*. Rutgers University Press.
- Adorno, Th. (1983). Cultural Criticism and Society. *Prisms*, 17-34.
- Alkana, J. (1997). «Do we not know the meaning of aesthetic gratification?»: Cynthia Ozick's The shawl, the Akedah, and the Ethics of Holocaust Literary Aesthetics. *Modern Fiction Studies*, 43 (4), 963-990.
- Alter, R. (1969). *After the tradition: essays on modern Jewish writing*. E. P. Dutton.
- Assmann, A. (2010). «The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community». *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, 97-117.
- Auerbach, R. (1989). *Yizkor 1943*. In *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*, edited by David Roskies. Jewish Publication Society.
- Bar-On, D., Eland, J. (1998). Multigenerational Perspectives on Coping with the Holocaust Experience: An Attachment Perspective for Understanding the Developmental Sequelae of Trauma across Generations. *International Journal of Behavioral Development*, 22 (2), 315-338.
- Bartov, O. (2023). *Genocide, the Holocaust and Israel-Palestine: First-Person History in Times of Crisis*. Bloomsbury Publishing.
- Bauer, Y. (1978). *The Holocaust in historical perspective*. Australian national university press.
- Bauman, Z. (2009). «Jews and other Europeans, old and new», *European Judaism: A journal for the new Europe*,(42), 121-133.
- Bettelheim, B. (1960). *The Informed Heart: Autonomy in a Mass Age*.
- Blaat, A. (1996). Zman Haeyma Vehanof [The Time of Horror and the View]. *Moznaim*, (2), 32-33.

- Blanchot, M. (1986). *Livre a Venir*. Gallimard Education.
- Blatman, D. (1996, February 11). Reayon im Hasoferet Ida Fink, Nizolet Shoa [An Interview with Ida Fink, Holocaust Survivor]. *Bishviley Hazikaron*, 6-10.
- Bowlby, J. (1988). *Attachment, Communication, and the Therapeutic Process*. In *A Secure Base: Parent-Child Attachment and Healthy Human Development*.
- Boyers, R. (1985). Steiner's Holocaust: Politics and Theology. *Salmagundi*, (66), 26-49.
- Buckser, A. (2001). Rescue and cultural context during the Holocaust: Grundtvigian Nationalism and the rescue of the Danish Jews. *Shofar*, (19), 1-25.
- Budick, E. (2015). *The Subject of Holocaust Fiction*. Bloomington.
- Burstein D. (2005). *Inside and Outside (Ida Fink)*. Under the Table. drorburstein.com.
- Burzlaff, J. (2020). Confronting the Communal Grave: a Reassessment of Social Relations During the Holocaust in Eastern Europe. *The Historical Journal*, (63), 1054-1077.
- Byalik, H. N. (1935). *On the Fairytale*. Dvarim Shebeal Pe.
- Campanini-Fleer, C. M. (1994). Holocaust Memorials: The Politics of Perception. Tradition. *A Journal of Orthodox Jewish Thought*, (28), 19-33.
- Caruth, C. (1995). *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*. Rutgers University Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Chaunu, P. (1982). *La France: Histoire de la sensibilité des Français à la France*. Robert Laffont.

- Cohen, I. (1977). *The Wind of the Time*. Ben-Yehuda Project, <https://benyehuda.org/read/2513/read>.
- Cosman, I. (2013). Remembering the Holocaust: Dreams During and After a Long Traumatic Experience. *Philobiblon*, (18), 116-126.
- Crowley, P. (2003). Paul Ricœur: the Concept of Narrative Identity, the Trace of Autobiography. *Paragraph*, (26), 1-12.
- Curtis, L. (2019). *Writing Resistance and the Question of Gender: Charlotte Delbo, Noor Inayat Khan, and Germaine Tillion*. Palgrave.
- de Man, P. (1988). *Wartime Journalism, 1939-1943*. Editors Werner Hamacher and others. University of Nebraska Press.
- Delbo, Ch. (1995). *Auschwitz and After*. Yale University Press.
- Delbo, Ch. (2018). *Auschwitz et Apres*. Les Editions de Minuit.
- Donat, Al. (1963). *Jewish resistance*. New York.
- Dorsch, F. (2015). Focused daydreaming and mind-wandering. *Review of Philosophy and Psychology*, 6(4), 791–813. <https://doi.org/10.1007/s13164-014-0221-4>.
- Dunn, R. (1997). Self, Identity, and Difference: Mead and the Poststructuralists. *The sociological quarterly*, (38), 687-705.
- Eitan, M. (2023). "None of us will return": a masterpiece of a female prisoner who survived Auschwitz. Haharetz. <https://www.haaretz.co.il/literature/2023-02-08/ty-article-review/.premium/00000186-2c13-d8c5-a38f-ac13753a0000>
- Ezrahi, S. (1982). *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. University of Chicago Press.
- Fedoriv, T. (2022, August 22). *Misto Ta Liudy Idy Fink [City and People of Ida Fink]*. Culture. <https://culture.pl/ua/stattia/misto-ta-l%D1%96udy-idy-fink>.
- Felman, Sh. (2002). *The Juridical Unconscious*. Harvard: Harvard University Press.

- Felman, Sh., Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge.
- Fernández-Gil, M. J., (2009). The Temporal Dimensions of Holocaust Trauma. *University of Bucharest Review*, (2).
- Fink, I. (1963). *The Journey*. Farrar, Straus and Giroux.
- Fink, I. (1995). *Rishumim lekorot haim [Autobiographical Notes]*. Am Oved.
- Fink, I. (2009). *Kol HaSipurim [All the stories]*. Am Oved.
- Flynn, E. (1988). Composing as a Woman. *College Composition and Communication*, (39), 423–435.
- Franklin, R. (2013). *A Thousand Darkesses: Lies And Truth In Holocaust Fiction*. Oxford University Press.
- Fraser, J. (1978). *Time as conflict: A scientific and humanistic study*. Birkhaeuser.
- Fraser, J. (1975). *Of time, passion, and knowledge*. Braziller.
- Freud, S. (2010). *Moses and Monotheism*. Martino Fine Books.
- Freud, S. (1990). *Beyond the Pleasure Principle*. W. W. Norton & Company.
- Friedenthal, A. (2017). *Retcon Game Retroactive Continuity and the Hyperlinking of America*. University Press of Mississippi.
- Friedlander, A. (1989). *Out of the whirlwind: a reader of Holocaust literature*. Schocken Books.
- Friedman, L. S. (1991). *Understanding Cynthia Ozick*. University of South Carolina Press.
- Galili, S. (2005). Shvilei Yaar. Al Sipureya shel Ida Fink [The Forest paths. About the Stories of Ida Fink]. *Moznaim*, (3), 41-43.

- Garbarini, Al. (2006). *Numbered Days: Diaries and the Holocaust*. Yale University Press.
- Gershby, N. (2005). Haplaneta shel Ida Fink [The Planet of Ida Fink]. *Mitaam*, (2), 119-122.
- Gillespie, M. (1989). Temporality and history in the thought of Martin Heidegger. *Revue Internationale de Philosophie*, (168), 33-51.
- Goldenberg, M. & Gottlieb, R. S. (Ed.). (1990). *Different Horrors, Same Hell: Women Remembering the Holocaust. Thinking the Unthinkable: Meanings of the Holocaust*. Paulist Press.
- Gorra, M. (1984). Rev. of the Cannibal Galaxy by Cynthia Ozick. *Hudson Review* 37.
- Greenberg, M. (2006). Cognitive Processing of Traumas: The Role of Intrusive Thoughts and Reappraisals¹. *Journal of Applied Social Psychology*, 1262-1296.
- Gross, A. (2010). *Comedy, avant-garde, scandal: remembering the Holocaust after the end of history*. Universitätsverlag Winter.
- Gubrin, N. (2002). *The Holocaust in the literature of the young generation*. Gvanim. https://benyehuda.org/read/46067_
- Hartmann, E. (1996). *Outline for a theory on the nature and functions of dreaming*, Dreaming 6/2. <http://www.asdreams.org/journal/articles/6-2hartmann.htm>.
- Hayes, P. (2015). *How Was It Possible?: A Holocaust Reader*. University of Nebraska Press.
- Herman, J. (1997). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence--from Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books.
- Hillesum, E. (1996). *An Interrupted Life: The Diaries, 1941-1943, and Letters from Westerbork*. Henry Holt & Company.

- Horowitz, S. R. (1997). *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. State University of New York Press.
- Horowitz, S. R. (2000). Gender, Genocide, and Jewish Memory. *Prooftexts*, 1-2 (20), 158-190.
- Hunter, A. C. (2018). *The Holocaust as the Ultimate Trauma Narrative. Trauma and Literature*. Cambridge Critical Concepts.
- Husserl, E. (1990). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*.
- Jacobs, J. (2011). The Cross-Generational Transmission of Trauma: Ritual and Emotion among Survivors of the Holocaust. *Journal of Contemporary Ethnography*, 40 (3), 342-361.
- Jensen, M. (2014). Post-Traumatic Memory Projects: Autobiographical Fiction and Counter-Monuments. *Textual Practice*, 28 (4), 1-37.
- Jensen, M. (2016). Surviving the Wreck: Post-traumatic Writers, Bodies in Transition and the Point of Autobiographical Fiction. *Life Writing*, 13, 431-448.
- Jones, B. (2002). The Fabrics of her Life: Cloth as Symbol in Cynthia Ozick's *The Shawl*. *Studies in American Jewish Literature*, 21, 72-80.
- Kahler, E. (1989). *The Tower and the Abyss*. Routledge.
- Kalderon, N. (2011). *Melahat Hamahshava shel Ida Fink [Ida Fink's reflection work]*. Ynet Yediot Ahronot. <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4129656,00.html>.
- Kamel, R. (2000). Written on the body: narrative re-presentation in Charlotte Delbo's *Auschwitz and after*. *Holocaust Genocide Studies*, 14 (1), 65-82.
- Kaminer, H, and Peretz L. (1991). Sleep and Dreaming in Holocaust Survivors: Dramatic Decrease in Dream Recall in Well-Adjusted Survivors. *Journal of Nervous and Mental Disease*, 179, 664–669.

- Kaplan, G. (1985). *The Adult Attachment Interview*. University of California.
- Kauvar, E. (1993). *Cynthia Ozick's Fiction: Tradition and Invention*. Indiana University Press.
- Kingcaid, R. (1984). Charlotte Delbo's "Auschwitz et Apres": the Struggle for Signification. *French Forum*, 9 (1), 98-109.
- Klar, Y, and Eyal N. (2013). The “Never Again” State of Israel: The Emergence of the Holocaust as a Core Feature of Israeli Identity and Its Four Incongruent Voices. *Journal of Social Issues*, 69 (1), 125-143.
- Klein Th., Jan, D. (1994). Holocaust Literature: The Perils of Breaking the Silence. *CEA Critic*, 56 (2), 31-41.
- Kosinski, Jerzy. (1993). *Conversations With Jerzy Kosinski*. University Press of Mississippi.
- Kremer, S. L. (1999). *Women's Holocaust Writing: Memory and Imagination*. University of Nebraska Press.
- Kurtz, R. (2018). *Trauma and Literature*. Cambridge University Press.
- LaCapra, D. (2000). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Lamont, R. (2001). The Triple Courage of Charlotte Delbo. *The Massachusetts Review*, 41 (4), 483-497.
- Lang, B. (1988). *Writing and the Holocaust*. Holmes & Meier.
- Larrabee, M. J. (1989). Time and Spatial Models: Temporality in Husserl. *Philosophy and Phenomenological Research*, 3 (49), 373-392.
- Lassner, Ph., Cohen, D. (2014). Magical Transports and Transformations. *Studies in American Jewish Literature*, 33(2), 167-185.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Editions du Seuil.

- Lekes, N. (2017). “*All the Stories*” – *the Treshold of Ida Fink*. The Blog of Noa Lekes.
- Leys, R. (2000). *Trauma: A Genealogy*. University of Chicago Press.
- Lowin, J. (1988). *Cynthia Ozick*. Twayne Publishers.
- Lowrie, J. (2008). *Sightings: Mirrors in Texts – Texts in Mirrors. At the Interface/ Probing the Boundries*. Rodopi.
- Lytard, J. F. (1986). *Discussion or Phrasing After Auschwitz. translated by by Georges Van Den Abbeele, Working Paper of the Center for Twentieth Century Studies*. University of Wisconsin.
- Marrus, M. R. (1996). Killing Time: Jewish Perceptions During the Holocaust. *Zmanim: A Historical Quarterly*, (55), 28-41.
- Martin, C. D. (2020). *Survivors of the Holocaust within the Nazi Universe of Camps. A Companion to the Holocaust*. John Wiley & Sons.
- McGlothlin, E. (2021). *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Wayne State University.
- Mendelsohn, R. (1990). *The Manifest Dream and Its Use in Therapy*. Jason Aronson.
- Miller, N., Tougaw, J. (2002). Introduction. *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*. University of Illinois Press.
- Miller, S. (2020). *What We Don't Talk About When We Talk About Anne Frank: Re-Forming Holocaust Memory Through The Fictional Narratives of Cynthia Ozick, Philip Roth, and Nathan Englander*. Arizona State University.
- Mitchell, J. (1998). Trauma, Recognition, and the Place of Language. *Diacritics*, 28 (4), 121-133. <https://www.jstor.org/stable/1566396>.
- Mottram, J. (2016). *The nature of survival in Auschwitz in Charlotte Delbo's None of Us Will Return*. Porridge.

- Outka, E. (2011). Trauma and Temporal Hybridity in Arundhati Roy's «The God of Small Things». *UR Scholarship Repository*, 1(52), 21-53.
- Ozdemir, O. (2020, February). Vitchyzniana Zhinocha Literatura Pochatku XXI st. Avtofikhshn – Teoretychni Polozhennia [Domestic Women's Literature at the Beginning of the 21st Century. Autofiction – Theoretical Provisions]. *Naukovi Zapysky Natsional'noho Universytetu «Ostroz'ka Akademia»*, 10(78), 34-37.
- Ozick C. (2021). *Interviewed by Alessandra Farkas*. The Center for Fiction. <https://centerforfiction.org/interviews/cynthia-ozick-interviewed-by-alessandra-farkas/>
- Ozick, C. (1983). *Bialik's Hint. Commentary, Culture and Civilization*. <https://www.commentary.org/articles/cynthia-ozick/bialiks-hint/>
- Ozick, C. (1989). *The Shawl*. Vintage International.
- Patterson, D. (2002). *Encyclopedia of Holocaust Literature*. Greenwood.
- Pavlenko, Y. (2018). *Chornyl'na Istorii: Pys'mo pro Sebe Fiktsiinoho Subiekta [Ink History. A Letter About a Fictional Subject]*. Ed. KNLU Center.
- Peri, O. (2000). *Irgun Hameziut Besifrav shel K. Tzetnik [The Organization of the Reality in K. Tzetnik's books]*. Amalnet.
- Pozorski, A. L. (2006). Trauma's Time. *Connecticut Review*, 28(1), 71-76.
- Primo, L. (1961). *Survival in Auschwitz*. Collier.
- Prot, K. (2008). Broken Identity. The Impact of the Holocaust on Identity in Romanian and Polish Jews. *The Israel journal of psychiatry and related sciences*, 45, 239-246.
- Richardson, A. (2005). The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation. *Borders and Boundaries*, 5, 1-19.

- Rittner, C., Roth, J. (1998). *Different Voices: Women and the Holocaust*. Paragon House.
- Rosen, A. (2013). *Literature of the Holocaust*. Cambridge University Press.
- Rosenberg, M. (1999). Cynthia Ozick's post-holocaust fiction: narration and morality in the midrashic mode. *Journal of the Short Story in English*, 32, 1-12.
- Rosenfeld, A. (1980). *A Double Dying: Reflection on Holocaust Literature*. Bloomington.
- Roskies, D. G., Diamant, N. (2012). *Holocaust Literature: A History and Guide*. Brandeis University Press.
- Rothberg, M. (2000). *Traumatic Realism*. University of Minnesota.
- Rousset, D. (1998). *L'Univers concentrationnaire*. Hachette Littérature.
- Safran, W. (1990). The French and their National Identity: The Quest for an Elusive Substance? *French Politics and Society*, 8(1), 56-67.
- Sagi, A., Zohar, Z. (2000). *Circles of Jewish Identity*. Hakibutz Hameuhad.
- Sarusi, E. *All the tales: stories during the Holocaust*. Dyoma. <http://www.dyoma.co.il>.
- Schiffrin, D. (1996). Narrative as Self-Portrait: Sociolinguistic Constructions of Identity. *Language in Society*, 25(2), 168-82.
- Schreiber, E. (2009, March). Figurative Language in Delbo's *Auschwitz et Apres*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 11(1), 1-8.
- Shapira, A. (1977). *The Holocaust. Private memory and collective memory*. Yehudim hadashim yehudim yeshanim.
- Shik, N. (2012). Early Autobiographical literature about Auschwitz 1945-1947. *Beyn Hasfarim: Theory and Criticism*, 40, 291-310.

- Sivan, M. (2002). «Framing Questions» Cynthia Ozick's «Shots». *Literature and Theology*, 16(1), 51-64.
- Snyder, T. (2016). *Black Earth: The Holocaust as History and Warning*. Tim Duggan Books.
- Spargo, R. Cl., Ehrenreich, R. M. (2010). *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. Rutgers University Press.
- Stein, H. F. (1984). The Holocaust, the Uncanny, and the Jewish Sense of History. *Political Psychology*, 5(1), 5-35.
- Stolarski, M., Fieulaine, N., Zimbardo, Ph. G. (2018). *Putting time in a wider perspective: The past, the present, and the future of time perspective theory*. The SAGE handbook of personality and individual differences.
- Strauss, W., Howe, N. (1997). *The Fourth Turning: An American Prophecy*. Crown.
- Sutcliffe, A. (2022). Whose Feelings Matter? Holocaust Memory, Empathy, and Redemptive Anti-Antisemitism. *Journal of Genocide Research*, 1-21.
- Szumilewicz-Lachman, I. (1994). *Zygmunt Zawirski: His Life and Work. With Selected Writings on Time, Logic and the Methodology of Science*. Kluwer Academic.
- Tajfel, H., Turner, J. (1986). The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. *Political Psychology*, 276-293.
- Taylor, J. (1995). *Writing as revenge: Jewish German identity in post-Holocaust German literary works. Reading survivor authors Jurek Becker, Edgar Hilsenrath and Ruth Klueger*. Cornell University.
- Thatcher, N. (2000). *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*. The Edwin Mellen Press.

Tolokolnikova, K. (2022, January 15). *Experymenty Avtofikttsional'noho Pys'ma [Experiments Of Autofictional Writing]*. Chitomo.

Tougaw, J. (2004). "We Slipped into a Dream State": Dreaming and Trauma in Charlotte Delbo's "Auschwitz and After". *JAC*, 24(3), 583-605.

Treize, Th. (2002). The Question of Community in Charlotte Delbo's Auschwitz and After. *MLN*, 117(4), 858-886.

Tsalka, D. (2004). *The Tragic Art of Ida Fink*. Haaretz. <http://haaretz.com/life/books/1.4776892>

Uzun, G. (2014). *A Shawl to Remember: Cynthia Ozick's Narrative against for Getting in The Shawl*. Pamukkale University, 41-53.

Van Alphen, E. (2002). Caught by images: on the role of visual imprints in Holocaust testimonies. *Sage Journals*, 1(2), 205-221.

Van der Kolk, B. (2002, January 4). *Trauma and memory*. WILEY Online Library. onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1046/j.1440-1819.1998.0520s5S97.x.

Van der Kolk, B. A., Van der Hart, O. (1991). *The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma*. *The American Imago; a Psychoanalytical journal for the Arts and Sciences*.

Van der Kolk, B., Van der Hart, O. (1990). Pierre Janet and the breakdown of adaption in psychological trauma. *American Journal of Psychiatry*, 12(146), 1530-1540.

Varikasha, M. (2010). Literatura Non-Fiction: Pomizh Faktom i Fikttsiiei. [Nonfiction Literature: Between the Fact and the Fiction]. *Aktual'ni Problemy Slovians'koi Filolohii*, 23(3), 28-39.

Vasvari, L. (2015). Introduction to Life Writing and the Trauma of War. *CLC Web: Comparative Literature and Culture*, 17(3).

- Vasylenko, V. (2016). *Modyfikatsiia Travmy v Ukrain's'kii Emihratsiinii Prozi Druhoi Polovyny XX Stolittia. [Modification Of Injury In The Ukrainian Emigration Prose Of The Second Half Of The Twentieth Century]*. PhD diss., Shevchenko Institute of Literature.
- Waiz, Y. (1990). Settlement, exile and Holocaust – myth and reality. *Yahadut zmanenu*, 6, 133-150.
- Waligora, J. (2016). The Discreet Horror of the Holocaust in Ida Fink's Stories. *CLEaR*, 3(1), 27-38.
- Welch, S. (2020). Gender and Selection During the Holocaust: Transports of Western European Jews to the East. *Journal of Genocide Research*, 22(4), 459-478.
- Werbe, C. (2019). Retroactive Continuity, Holocaust Testimony, and X-Men's Magneto. *Journal of Holocaust Research*, 33(4), 302-313.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of the Witness*. Cornell University Press.
- Wirth-Nesher, H. (1985). The Ethics of Narration in D. M. Thomas's *The White Hotel*. *The Journal of Narrative Technique*, 1(15), 1985, 15-28.
- Wirth-Nesher, H. (2009). *Call it English: The Languages of Jewish American Literature*. Princeton University press.
- Wisman, H. *Reayon im David Weinfeld, Hoker Safrut [An Interview with David Weinfeld, literary researcher]*. Yad Vashem. <https://www.yadvashem.org/he/articles/interviews/david-vinfeld.html>.
- Wittmann, R. (2010). *Punishment*. *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*. Oxford University Press, 524-539.
- Wyatt, Z. (2023). Intergenerational Trauma in the Aftermath of Genocide. *European Journal of Theoretical and Applied Sciences*, 1(2), 72-78.

- Yablonka, H. (2001). *Now the holocaust happened. Medinat Israel neged Adolf Eichmann.*
- Yahav, G. (2012). *Exhibition: Just before the darkness of Ida Fink.* Haaretz. <http://www.haaretz.co.il/gallery/art/1.1792565>.
- Yaoz, H. (1979). *Drahei Hazpana – Besiporet Hashoa [Ways of coding – in Holocaust literature].* Amalnet.
- Yaoz, H. (1984). *Hashoah Beshirat Hamedinah.* Eqed.
- Young, J. (1990). *Writing and Rewriting the Holocaust.* Indiana University Press.
- Yudkin, L. (1982). *A Jewish Literary Identity, Jewish Writing and Identity in the Twentieth Century.*
- Zahavi, A. (1975). *Zman Aher [The Other Time].* Davar, Supplement Masa: Safrut, Omanut Veiny.
- Zahavi, A. (2002). *Edut shei Yezirat Omanut [Testimony which is a Work of Art].* Erez Aheret, 70-73.
- Zarka, A. (2008). *Hazman Haze Sheeyno Nimdad Behodashin ki im Bemila [This Time that we do not measure in months, but in words.].* Haaretz.
- Zeitlin, Fr. (1998). The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature. *History and Memory*, 10(2), 5-42.
- Zohar, Z. (2000). *Circles of Jewish Identity in Halachic Literature.* Shlomo Hartman Institute.
- Zukerman, M. (2001). *The Israeli Factory: Myths and Ideology in a Conflicted Society.* Rasling.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Міхеєва А.В. (2021). Місце «Автобіографічних нотаток» Іди Фінк у літературі про Голокост. *Історичні мідраші північного Причорномор'я, Типографія Шамрай*, 519–528.
2. Міхеєва А.В. (2022). Травма Голокосту, часосприйняття і поетика темпоральності у збірці «Автобіографічні нотатки» і романі «Подорож» Іди Фінк. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*, (3), 100–107.
3. Mikhieieva A. (2023). Searching for new identity as a chance for salvation in Ida Fink's novel *The Journey*. *Border-Crossing through Interdisciplinary and Media Studies*, (12), 275–290.
4. Mikhieieva A. (2024). The Holocaust Trauma and Autobiographism in Ida Fink's and Charlotte Delbo's *Stories*. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, (10), 121–131.
5. Міхеєва А.В. (2026). Єврейська ідентичність у США та осмислення травми Голокосту у творах Синтії Озік «Шаль» і «Роза». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, (33), 61-69.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Міхеєва. А., Бобров В. та інші (2022). *Як говорити про Голокост після 24 лютого 2022 року. Методичні рекомендації*. УЦВІГ, 66 с.
2. Mikhieieva. The voices of memory project: investigating the perception of time with video testimonies about the Russian-Ukrainian war in Mykolaiv region. Conference «The Media: The Fourth Estate? Identity, Memory and Heritage», Pau, France, 7–9.12.2022.

Додаток Б

Порівняльна таблиця особливостей письма І. Фінк, Ш. Дельбо та С. Озік

	Іда Фінк «Усі історії», «Подорож»	Шарлотта Дельбо «Аушвіц і після»	Синтія Озік «Шаль», «Роза»
Попередній досвід	Асимільована єврейка у м. Збараж, Польща (нині Україна).	Француженка, учасниця руху опору.	Американка з єврейським корінням.
Досвід під час Голокосту	Втеча в Німеччину з сестрою за підробними документами. Праця у трудовому таборі, потім у родині, де вона видавала себе за польку.	Заарештована нацистами, втратила чоловіка. Була в таборах, зокрема в Аушвіці.	Перебувала в США.
Постголококтне життя	Десять років прожила в Польщі, репатріація в Ізраїль.	Повернення до звичного життя в Парижі.	Життя в США. Переосмислення долі єврейського народу.
Жанр	«Усі історії» – збірка коротких оповідань. «Подорож» – автобіографічний роман.	Трилогія, в якій поєднується прозова та поетична форми оповіді.	«Шаль» – коротке оповідання. «Роза» – роман.

Різновид літератури про Голокост	Література виживання	Концентраційний реалізм	Міф про Голокост
Час	«Усі історії» – нелінійний час. «Подорож» – хронологічна оповідь. Фрагментарність за принципом «відтинків» часу.	Здебільшого лінійний час із ретроспекцією. Фрагментарність.	Лінійний час із ретроспекцією.
(Авто)біографічність	Автофікціональність. Протенавні реальні особи та згадки біографічних елементів. «Подорож» – автобіографічний.	Біографічний.	Фікціональний.
Самоідентифікація	Втрата ідентичності й набуття її тільки після репатріації в Ізраїль.	Збереження цілісної ідентичності француженки.	Головна героїня зберегла свою ідентичність, проте приховує її.
Наратор	Змішаний, залежно від оповідання. «Подорож» – перша особа однини.	Перша особа однини.	Третя особа однини.

Поетикальні елементи	Багато художніх засобів, які створюють ефект «чекання катастрофи», меланхолійність і тривожність.	Багато художніх засобів для зображення фізіологічних процесів, смерті, розпачу, страждань. Присутність лірики для підсилення емоційності.	Анімалістичні метафори, магічність, помірна кількість художніх засобів.
Відображення травми	Опис симптомів ПТСР, тривожність.	Проблематичність повернення в мирне життя.	Одержимість минулим, несприйняття теперішнього й майбутнього. Втрата жіночності та сексуальності.

Документ підписано у сервісі Вчасно (продовження)

Текст_дисертації_Міхеєва_AB_final.pdf

Документ відправлено: 20:08 18.02.2026

Відправник документу

Електронний підпис

20:08 18.02.2026

Ідентифікаційний код: 3539006909

Міхеєва Анастасія Вадимівна

Власник ключа: Міхеєва Анастасія Вадимівна

Час перевірки КЕП/ЕЦП: 20:08 18.02.2026

Статус перевірки сертифікату: Сертифікат діє

Серійний номер: 2DBD5940D955E12A0400000082B70700EA032C00

Тип підпису: кваліфікований

Тип сертифікату: кваліфікований