

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

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

імені Володимира Моренця



**Магістерська робота**

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ПАМ'ЯТЬ ТА ЗАБУТТЯ У ПРОЗІ  
ПАВЛА ВІЛКОВСЬКОГО ТА СОФІЇ  
АНДРУХОВИЧ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання  
спеціальності:

*035.01 Філологія (українська мова та  
література);*

освітньо-наукової програми:

*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Сєдих Анна Едуардівна**

Керівник: Борисюк І. В.,  
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент:

Веретельник Р. М.,  
доктор філософії, доцент

Магістерська робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023р.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                       | 3  |
| РОЗДІЛ 1. ПАМ'ЯТЬ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ОСНОВНІ ОБ'ЄКТИ<br>ДОСЛІДЖЕННЯ.....                                            | 8  |
| 1.1 Дискурс українських та словацьких досліджень пам'яті .....                                                   | 10 |
| 1.2 Місця пам'яті.....                                                                                           | 14 |
| 1.3 Ідентичність.....                                                                                            | 17 |
| 1.4 Постпам'ять.....                                                                                             | 20 |
| РОЗДІЛ 2. ПАМ'ЯТЬ ТА ЗАБУТТЯ В ТВОРАХ ПАВЛА ВІЛКОВСЬКОГО<br><i>LETMÝ SNEH</i> ТА СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «АМАДОКА»..... | 24 |
| 2.1 Концепція називання та її зв'язок з пам'яттю у <i>Letmý sneh</i> .....                                       | 24 |
| 2.2 Недовіра до мови та конструювання ідентичності .....                                                         | 31 |
| 2.3 Зв'язок місць з конструюванням пам'яті та пригадуванням .....                                                | 37 |
| 2.4 Зв'язок фотографії та постпам'яті у «Амадоці».....                                                           | 43 |
| 2.5 Тіло та забуття.....                                                                                         | 48 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                    | 53 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....                                                                                 | 56 |

## ВСТУП

Після здобуття незалежності в українській літературі почався процес переосмислення тоталітарного спадку. Усе більше авторів та авторок, відчувши свободу незалежності, опрацьовували теми радянського минулого. Особливо теми пам'яті та травми спричинили неабияке зацікавлення після Революції Гідності та початку російсько-української війни на Сході. Зараз вони стрімко реактуалізуються, зважаючи на контексти повномаштабної фази війни. З'являється та з'являтиметься чимало текстів, що намагаючись осмислити сучасність, звертатимуться до минулого та спогадів. Водночас і українське літературознавство виявляє неабияку зацікавленість художніми текстами, присвяченими пам'яті, про що свідчить велика кількість наукових розвідок та дипломних праць.

У словацькій науці тема пам'яті найчастіше пов'язана з дослідженням Голокосту та *oral history*. Створюються нові проєкти та розвідки, які досліджують та опрацьовують дану тему. У літературі тема пам'яті присутня не так відчутно, як в українській. Вона рідко відкриває теми радянського спадку та часто звертається до пам'яті індивідуальної. У словацькому літературознавстві тема пам'яті досі залишається непопулярною. Для кваліфікаційної роботи було обрано текст одного з найвідоміших та найвпливовіших словацьких авторів – Павла Віліковського, який часто звертається до теми пам'яті. Водночас літературознавчих розвідок, які б досліджували його тексти із застосуванням студій пам'яті – мало.

Ця робота присвячена двом текстам з різних мовних та культурних контекстів, що по-своєму особливо підходять до дослідження теми пам'яті. Перший обраний текст – це роман «Амадока» української письменниці Софії Андрухович. Другий текст – повість словацького, поки неперекладеного та недослідженого на українських теренах, письменника – Павла Віліковського. Назву його повісті *Letmý sneh* ми тут і надалі перекладатимемо як «Швидкоплинний сніг». Вважаємо за доцільне навести коротку біографічну

довідку про автора, зважаючи на те, що письменник мало відомий в українському контексті.

Павел Віліковський – словацький письменник, публіцист та перекладач. Він народився у Палудзках у 1941 році. Вивчав режисуру художнього кіно в празькій Академії мистецтв, а також словацьку та англійську мови в Братиславському університеті ім. Коменського. Дописував до словацьких журналів *Tatran* та *Romboid*. Більшу частину свого життя провів у Братиславі. Перекладав твори американської та англійської літератури (зокрема, Вільяма Фолкнера, Вірджинію Вулф, Курта Воннегута, Джозефа Конрада, Томаса Еліота). За своє життя написав 19 книжок. Помер у 2020 році. Книжка «Швидкоплинний сніг» розповідає історію чоловіка Штефана. Його дружина втрачає пам'ять і він намагається змиритися та прийняти це, занурюючись у власні спогади та думки.

Варто зазначити, що в словацькому літературознавстві на момент написання дипломної роботи не було знайдено розвідок, які б досліджували обраний текст з позиції пам'яті, що додає актуальності кваліфікаційній роботі.

Обрані тексти по-різному досліджують пам'ять, тож зможуть ґрунтовно доповнити контекст студій пам'яті. Павел Віліковський зосереджується на індивідуальній пам'яті, колективна пам'ять у його тексті постає на тлі особистого. Софія Андрухович звертається до пам'яті колективної та з її допомогою конструює особистісну. Обґрунтування вибору текстів полягає в тому, що в українському літературознавстві мало досліджена словацька література, зокрема з застосуванням компаративного методу та порівняння з українськими текстами. Такі розвідки видаються неабияк потрібними, адже можуть наблизити контексти двох країн, що маючи спільний кордон досі залишаються не надто відомими одна для одної. Водночас варто підкреслити постколоніальний контекст, що об'єднує Україну та Словаччину. Ці дві країни мають відносно короткий термін здобуття державності (Декларація про суверенітет Словацької Республіки була прийнята 17 липня 1992 року) та самовизначення. Обидві країни історично знаходилися під радянською

окупацією та перебували під впливом імперій. Наші держави поєднує спільний кордон, контекст, історичні обставини, водночас перед нами стоїть потреба утривалення національних наративів.

Після початку повномасштабного вторгнення у Словаччині, як і в багатьох інших країнах, зросло зацікавлення українською культурою та літературою. З'явилося бажання робити переклади та заглиблюватися в український контекст. Заразом було виявлено нестачу перекладачів та спеціалістів україністів, що свідчить про занедбані словацько-українські культурні зв'язки. Підтримкою цього твердження є й останні опитування словацького населення, що вказують на доволі високий рівень підтримки Росії та нерозуміння хто саме є агресором в російсько-українській війні. Дослідження, що намагаються охопити словацько-українські зв'язки, зрозуміти спільні контексти, глибше вивчити та окреслити дані країни можуть не лише розширювати межі гуманітаристики, а й сприяти порозумінню.

У аналітичній частині ми зосередимося на дослідженні пам'яті з позиції мови, тіла, фотографій та місць для того, щоб краще дослідити тему пам'яті. Також ми поглянемо на відмінні риси обраних текстів, що дозволить глибше відстежити, як саме проявляється пам'ять.

Для написання теоретичної частини використано розвідки українських та іноземних авторів: Моріса Альббакса «Колективна пам'ять», Аляйди Ассман «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» та «Пам'ять міста», Моніки Врзгули «Розмова та мовчання: комунікація між поколіннями в сім'ї» (*Rozprávanie a mlčanie: medzigeneračná komunikácia v rodine*), П'єра Нора «Місця пам'яті», Леонідаса Донскінса *Troubled Identity and the Modern World*, Тараса Лютого «Двійник», Ентоні Дейвіда «Національна ідентичність», Маріанн Гірш «Покоління постпам'яті», Кеті Карут *Trauma: Exploration into Memory* та коментовану антологію в редакції Александра Кратохвіля «Пам'ять та травма з позиції гуманітарних наук. Коментована антологія теоретичних текстів» та ін.

**Мета і завдання дослідження:**

*Мета роботи:* проаналізувати концепт індивідуальної та колективної пам'яті та різних її проявів на основі текстів «Амадока» Софії Андрухович та «Швидкоплинний сніг» Павла Віліковського.

Для досягнення мети ми ставили наступні **завдання:**

- опрацювати теоретичні роботи зі студій пам'яті та дотичних студій для формування теоретичної основи кваліфікаційної роботи;
- опрацювати поняття колективної та індивідуальної пам'яті та їхню взаємодію;
- окреслити феномени ідентичності, постпам'яті та травми;
- опрацювати словацький та український дискурси студій пам'яті та навести приклади текстів;
- проаналізувати присутність різних проявів індивідуальної та колективної пам'яті в обраних текстах.

**Об'єктом дослідження** є роман «Амадока» Софії Андрухович та повість «Швидкоплинний сніг» Павла Віліковського.

**Предмет дослідження.** Способи роботи з колективною та індивідуальною пам'яттю в обраних авторів, простеження художнього втілення цих способів.

**Актуальність роботи** полягає в тому, що обраний словацький текст не досліджено в українському та словацькому дискурсах з позиції пам'яті. Обраний український роман також не є широко репрезентований в літературознавчих розвідках. Водночас тема пам'яті є актуальною в контекстах сьогодення. Зважаючи на те, що словацька література досі мало представлена українськими теоретиками, вважаємо, що її дослідження поруч з українськими текстами та виявлення спільних рис може викликати та посилити зацікавлення обидвох сторін та збагатить наше уявлення про взаємодію індивідуальної та колективної пам'яті.

**Методи дослідження.** У кваліфікаційній роботі використані методи, що ґрунтуються на студіях пам'яті та теорії травми, а також компаративний метод для порівняння основних аспектів пам'яті для глибшого її опрацювання.

**Структура дослідження.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, теоретичного та практичного розділів, висновків та списку використаних джерел. Перший розділ складається з чотирьох підрозділів, які окреслюють теорію студій пам'яті, місць пам'яті, постпам'яті, ідентичності та висвітлюють дискурс студій пам'яті в українському та словацькому літературознавстві. Практичний розділ складається з п'яти підрозділів, у яких аналізуються обрані тексти. Після прочитання та аналізу текстів було обрано спільні для текстів теми: зв'язок місць з конструюванням пам'яті та пригадуванням; недовіра до мови; тіло та пам'ять. Також було обрано теми, які фокусуються на відмінностях задля ширшого аналізу та ґрунтовнішого висвітлення теми пам'яті: фотографії та постпам'ять у «Амадоці»; концепція називання та її зв'язок з пам'яттю у повісті «Швидкоплинний сніг». Підрозділи докладно ілюструють задані теми в обраних текстах.

## РОЗДІЛ 1. ПАМ'ЯТЬ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ОСНОВНІ ОБ'ЄКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Для цієї роботи важливим є розуміння пам'яті, її зв'язок з травмою, культурою та ідентичністю. У цьому розділі ми зосередимося на питаннях дослідження пам'яті у гуманітарних науках, виокремимо поняття «місць пам'яті», постпам'яті та травми, зв'язку пам'яті та ідентичності та звернемося до дискурсу українських та словацьких досліджень в області пам'яті.

Дослідження пам'яті трансдисциплінарне та зокрема з'являється в соціології, психології, історії, культурології, політології, антропології, філософії, цікавить дослідників медіа, мистецтв та інших дисциплін. Аляйда Ассман у вступі до своєї книжки «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» пише про те, що феномен пам'яті є трансдисциплінарний не лише тому, що різні дисципліни не можуть її повністю задефінувати, але й тому, що кожен з них доводить, наскільки пам'ять є контрверсійною та різноманітною [4, с. 25].

Сильне зацікавлення вивченням пам'яті з'явилося у 19. ст., хоча пам'ять почали досліджувати ще раніше, коли набуло свого значення осмислення мнемотехніки. Важливими в контексті дослідження пам'яті є, зокрема, й ідеї Анрі Бергсона про пам'ять та час, індивідуалістична філософія Фрідріха Ніцше, психоаналітичні студії, доробок соціологічних шкіл.

Серед перших найвідоміших теоретиків студій пам'яті був учень Анрі Бергсона, представник соціологічної школи Дюркгайма, соціолог Морис Альббакс. Він вивів пам'ять з винятково психофізіологічної площини і показав її соціальну функцію. Своєю роботою «Соціальні рамки пам'яті» (1925) він фактично започатковує напрям соціологічних досліджень пам'яті. У цьому контексті важливим є поняття «рамок пам'яті», що утримують інформацію, яка стає важливою для ідентифікації спільноти, та витісняють шкідливі спогади.

Наступним етапом його досліджень стала праця «Колективна пам'ять» (1950). Дослідник виділяє два типи пам'яті — колективну та індивідуальну. Індивідуальна пам'ять, або ж внутрішня та автобіографічна пам'ять — це досвід людини, який проживається внутрішньо та формується з часом. Колективна пам'ять, або ж



зовнішня та історична — це досвід, що зумовлений зовнішніми факторами, вона формується, зважаючи на історію та зв'язок зі спільнотою. Водночас Моріс Альбвакс зазначає, що ці два типи пам'ятей взаємодіють між собою, хоч і постають окремо. Індивідуальна пам'ять іноді може звертатися до колективної за підтвердженням чи уточненням, іноді за потреби зливатися з нею. Натомість колективна пам'ять не здатна змішуватися з індивідуальною, для неї діють власні закони [22].

У роботі він також відділяє пам'ять від історії. Пам'ять об'єднує теперішнє з минулим, поєднуючи два різні досвіди, а не статично розглядаючи факти. Історію дослідник порівнює з цвинтарем, натомість пам'ять є живою та здатною до змін. Тези Альбвакса про пам'ять та історію згодом довершуватимуть інші дослідники, зокрема, П'єр Нора та Аляйда Ассман.

Німецький дослідник Ян Ассман в роботі «Колективна пам'ять і культурна ідентичність» пропрацьовує визначення культурної пам'яті. Відтак автор дефінує культурну пам'ять як *«притаманний кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, які постійно використовуються <...> це колективне знання про минуле, на якому група засновує усвідомлення власної єдності та своєрідності»* [4, с. 12 ].

Німецька дослідниця Аляйда Ассман вагомо доповнює вивчення пам'яті та зокрема і культурної пам'яті, своєю роботою «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» (1999), у якій застосовує ідеї пам'яті до літератури. У даній студії дослідниця чергує традиції — мнемотехніку та дискурс ідентичності, перспективи: індивідуальну, колективну, культурну пам'ять, медіа: тексти, картини, місця, дискурси: літературу, історію, психологію та інше. Вона розділяє пам'ять, як “ars” і “vis”, себто пам'ять як сховище/зберігання знання та пам'ять як процес/реконструкція/пригадування. Ассман також вводить розподіл пам'яті на накопичувальну та функціональну. Ознаками функціональної пам'яті є *«групові зв'язки, вибірковість, ціннісні зв'язки й орієнтація на майбутнє»* [4, с. 147]. Накопичувальна пам'ять — це *«пам'ять пам'яті, яка вбирає у себе те, що губиться у вітальних взаємозв'язках сучасності»* [4, с. 147]. Цей тип пам'яті є частково несвідомим. Водночас ці дві пам'яті між собою взаємодіють. Дослідниця пропонує

сприймати накопичувальну пам'ять «тлом» функціональної пам'яті.

Аляйда Ассман опрацьовує зв'язок історії та пам'яті. Вона не погоджується з повним відмежуванням колективної пам'яті від пам'яті в історичній науці у дослідженнях Альббакса. Ці тези згодом розпрацьовував відомий французький дослідник пам'яті П'єр Нора. Він розглядав історію та пам'ять як протилежні явища. Пам'ять, на його думку, — це завжди актуальний феномен, що постає з минулого конкретної спільноти, натомість історія — це репрезентація минулого, яка належить усім і нікому, звертаючись до універсальності. Пам'ять обирає факти та події, натомість історія ставиться до цього критично. Пам'ять поміщає спогад в сакральне, а історія — навпаки, витягує його звідти. Пам'ять є абсолютом, а історія відносна [13].

Водночас Аляйда Ассман не погоджується з дослідниками, які прирівнюють історію та пам'ять, що, зокрема, розпрацьовував Ден Динер. Дослідниця намагається знайти середину і показує, що історія та пам'ять пов'язані між собою. Відтак вона розглядає їх *«як два модуси спогаду, які не мають виключати або витіснити одне одного»* [4, с. 145]. Аляйда Ассман також класифікує медіа пам'яті: письмо, літературу, образотворчі види мистецтва та тіло.

Дослідження пам'яті останнім часом стали особливо популярними і в українській гуманітаристиці, про що свідчить кількість дипломних робіт та дисертацій на цю тему. Підсумовуючи, можемо стверджувати, що пам'ять — це складний об'єкт досліджень, який неможливо повністю виокремити від історичних, суспільних, політичних, біологічних процесів. У наступних підрозділах ми детальніше опрацюємо окремі теми в дослідженнях пам'яті, зосереджуючи увагу на ключових тезах для аналітичного опрацювання обраних текстів.

### **1.1 Дискурс українських та словацьких досліджень пам'яті**

Дослідження пам'яті в українській науці набули особливої популярності після здобуття Україною незалежності. Актуалізувався пошук прогалин у історичній та культурній пам'яті України, зріс інтерес до тем ідентичності, детальнішого вивчення зломових історичних подій, як Перша та Друга світова війна, Голодомор та Голокост. Дослідження пам'яті активізуються, зокрема, і в літературознавстві. Це міцно

пов'язано з появою текстів українських авторів та авторок, які досліджують дану проблематику. У період радянської ідеології мови про подібний розвиток *memory studies* бути не могло, адже сталінський терор напряду займався нищенням колективної пам'яті. Здобуття ж незалежності дозволяє авторам та авторкам відновити пошук втраченого та звернутися до пошуку як індивідуальної, так і колективної пам'яті.

Одна з дослідниць дискурсу пам'яті в українській літературі Віра Агеєва зазначає, що існує різниця у роботі з даною темою шістдесятників та вісімдесятників. Першим йшлося насамперед про потребу занурення у власне коріння, а вісімдесятники намагалися осмислювати українську літературу частиною європейського контексту. Згодом орієнтація винятково на європейськість почала гаснути. Віра Агеєва також підкреслює конфлікт в існуванні української та імперської, радянської ідентичностей. Це, зокрема, призводить до потреби переосмислення національної історії [1].

До пошуку історичної пам'яті вдається Юрій Андрухович у своєму на той час скандальному романі «Рекреації». Лілія Лавринович зазначає, що у романі Андрухович актуалізує «генетичний страх як пам'ять» [9]. Також авторка виділяє «пам'ять як порятунок», що з'являється у його пізніших текстах. У канонічному для часів української незалежності романі Оксани Забужко «Польові дослідження українського сексу» Лавринович виділяє «пам'ять як тавро», у тексті «Солодка Даруся» — «пам'ять як кару», у текстах Тараса Прохаська — «пам'ять як інтерпретацію», у новелі «Повернення» Леоніда Кононовича — «пам'ять як пошук», у творчості Євгена Пашковського — «пам'ять як сакральний часопростір» [9]. Таким чином дослідниця намагається підкреслити, що українські автори та авторки по різному сприймають та втілюють концепт пам'яті, водночас звернення до цієї теми сприяє створенню цілісної колективної пам'яті.

Окремим важливим елементом у дослідженні пам'яті є її дотичність до травми та осмислення травматичних подій. У цьому контексті виокремлюємо, зокрема, досвіди свідків, що проявляються у прозі Мирона Долота, Віктора Кравченка, Павла Макогона, Олексі Воропая [8, с. 6]. Проявляється це також і в художніх текстах

Уласа Самчука, Тодося Осьмачки, Василя Барки, Ольги Мак, Олекси Гай-Головка, Мирона Долота [там само].

Дослідженнями пам'яті в українській літературі займаються такі дослідники, як Віра Агєєва, Оксана Кісь, Ярослав Поліщук, Романа Голик, Гелінада Грінченко, Оксана Пухонська, Наталя Горбач, Тамара Гундорова. Книга «Післячорнобильська бібліотека» Тамари Гундорової пов'язує концепти пам'яті та травми. Відтак ця метафорична бібліотека уособлює як культуру, що збереглася, так і культуру, що перебуває під загрозою [5]. У іншій роботі «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» Тамара Гундорова також зосереджується на травмах та пам'яті, водночас дефінуючи різні типи пам'яті у постколоніальній літературі [6]. Дослідженнями з позиції травми та пам'яті в літературі займається також Оксана Пухонська, що захистила дисертацію на тему «Посттоталітарна пам'ять та її трансформація в сучасній українській літературі». Зокрема, Пухонська досліджує й те, як травма та пам'ять впливають на теми та жанрову систему.

У словацькому літературознавстві не знайдено великої кількості розвідок на тему пам'яті. Натомість дослідження пам'яті тісно пов'язані зі студіями травми та дослідженням історичних подій. Науковці досліджують пам'ять з позиції етнології, соціології, історії та інших дисциплін.

Тему культурної пам'яті та постпам'яті розпрацьовує етнологиня Моніка Врзгула. У роботі «Ми бачили Голокост» (*Videli sme Holokaust*) разом з іншими авторами та авторками через розмови та свідчення показує, як пам'ять та травматичні спогади переносяться з покоління в покоління [37]. Врзгула також досліджує тему Голокосту через розповіді окремих жінок, неодноразово звертається до травматичних спогадів про місто Тренчин. У одній з останніх монографій «Розмова та мовчання: комунікація між поколіннями в сім'ї» (*Rozprávanie a mlčanie: medzigeneračná komunikácia v rodine*), разом з дослідниками Петером Салнером та Любіцою Волянською, звертається до непропрацьованої в словацькому дискурсі теми проговорювання як важливого елементу пам'яті. Сім'ю Моніка Врзгула сприймає як *community of memory*, себто групу зв'язаних родинними стосунками людей, яких об'єднують спільні спогади. У концепті сімейної пам'яті дослідниця виділяє дві

складові: колективна та соціальна пам'ять, а також ідентичність [25, с. 49] У даній роботі, посилаючись на дослідження Ассманів, Врзгула поділяє колективну пам'ять на комунікативну, культурну та політичну. Комунікативна пам'ять існує в рамках щоденної комунікації, це багаж, який індивід отримує з власного досвіду та комунікативної взаємодії з іншими людьми. Політична пам'ять має спільні характеристики з культурною, окрім того, що увесь її обсяг живий та активний. Основною функцією цієї пам'яті є утримування ідентичності суспільства з допомогою постійного нагадування історичних подій, визначних особистостей, місць, явищ, артефактів та дій [25, с. 50]. Культурну та політичну пам'ять дослідниця сприймає як *«частину політики пам'яті, політики пам'ятання, яка є частиною зусиль державних лідерів, спрямованих на пояснення та інтерпретацію минулого і створення грандіозного історичного наративу країн»* [25, с. 51, переклад мій]. У цій монографії досліджується родинна пам'ять та важливість мови як передачі пам'яті.

Тема пам'яті у словацьких письменників прослідковується від постмодерністів. Ігор Отченаш зосереджує свою увагу на історії та її переписуванні під час комунізму. Він пише альтернативну історію, запитуючи «а що, якби?». Так з'являється його книжка *«Якби... Коротка історія майбутнього Словаччини»* (*Keby... (Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska)*), де письменник створює альтернативну історію та альтернативне майбутнє, що жахає гостротою іронії [29]. До історії також звертається культовий словацький письменник Петер Піштянек.

Теми пам'яті притаманні творчості словацької письменниці Альти Вашової. Її проза фрагментарна, а пам'ять стає способом індивідуальної рефлексії. Зокрема, у творах *«Польоти»* (*Úlety*) (1995), *«Острови без пам'яті»* (*Ostrovy nepamäti*) (2008), *«Відльоти»* (*Odlety*) (2019).

Павел Віліковський у своїх творах розпрацьовує тему індивідуальної пам'яті та втрати пам'яті. Одним з таких текстів є *«Кінь на поверсі, сліпий у Враблі»* (*Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*) (1989), де Віліковський описує втрату пам'яті жінки з позиції її сина [34]. У своїй останній новелі *RAJc je preč* (2018) автор конструює мозаїку спогадів свого життя, аби пояснити та зрозуміти власне старіння [36]. Віліковський також працює з темою ідентичності та її множинності. Це

простежується майже в кожній книжці. Зокрема, і в передостанньому тексті «Гарна машиністка, жорстока воєначальниця» (*Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa*) (2017), головний герой якої конструює для себе вигаданий світ і водночас існує в декількох реальностях одночасно [33]. Зв'язок пам'яті та ідентичності важливий також і для повісті «Швидкоплинний сніг» (*Letmý sneh*) (2014), який ми будемо досліджувати у роботі [35].

Словацький письменник Павел Ранков пише книжку «Це сталося першого вересня (або в інший день)» (*Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*), де опрацьовує тему комуністичного режиму та індивідуального переживання доби [32]. У іншому романі «Матері» звертається до теми ГУЛАГу. З допомогою спогадування одна з героїнь опрацьовує травматичні події [14]. У порівнянні з Павлом Віліковським, для якого пам'ять крихка та нестабільна, у Ранкова пам'ять – це тверда, непохитна основа, що дозволяє розуміти минуле та загоювати рани.

З темою пам'яті працює словацький сучасний письменник Ян Пучек. Книжка «Мед пам'яті» (*Med pamäti*) (2018) – це мозаїка монологів, індивідуальних голосів, що звертаються до власних спогадів. Наприкінці тексту автор додає список процитованих книг, серед яких і «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Аустерліц» Зебальда та розмова Юрія Андруховича та Анджея Стасюка «Моя Європа» [31]. Тема спогадів та недовіри до пам'яті з'являється і в останній книжці автора «Карпати» (*Karpáty!*), де Пучек повертається до свого дитинства, сплітає власні спогади з фікцією та міфами довкола Малих Карпат [30].

Важливо зазначити, що тема пам'яті з позиції літературознавства на прикладі словацької літератури майже не досліджена. Незважаючи на це, тема пам'яті присутня в словацькому літературному просторі. Вона пов'язана з історією, спробою осмислення минулого через спогади, а також з індивідуальними спогадами та забуттям.

## 1.2 Місця пам'яті

Дефінування «місць пам'яті» має певні складнощі. Цей концепт вперше ґрунтовно починає розвивати французький дослідник П'єр Нора. До створення семіотика про місця пам'яті у Франції він долучає понад сто науковців,

публіцистів та політиків. Цей проєкт мав соціально-політичні передумови. Лариса Нагорна підкреслює, зокрема, відтік сільського населення у міста, зникнення французьких колоній, зменшення ареалу використання французької мови, руйнування державних структур. Метою роботи проєкту П'єра Нора стало й бажання піддати збереженню образ Франції. Під час творення цієї роботи змінювалася структура та напрямок думок, але в осерді залишалася *patrimoine* — національне надбання, «яке розглядалося як субстрат національної ідентичності». [12, с. 57].

Цю роботу було названо *Les lieux de memoire*, що викликало дискусії навколо того, як правильно перекладати та означувати термін «місця пам'яті». У текстах йдеться не лише про місця, а й про символи та знаки, про історичні постаті, свята, пісні, документи, архіви та багато іншого. Відтак, місця пам'яті об'єднували не лише певний чітко окреслений простір, а й імена, події, слова. У передмові до англійського видання Нора зазначає, що *lieu de memoire* — «це будь-яке значуще явище, уречевлене чи нематеріальне за своєю природою, яке за людською волею чи під впливом часу набуло значення символу у меморіальній спадщині того чи іншого співтовариства [12, с. 57]. Місце пам'яті у Нора, однак, не тісно пов'язане з історією, навпаки — місце стає місцем пам'яті, коли воно здатне вийти з тиску історії. Місця пам'яті відтак постають як щось абстрактне і таке, що відкрите для інтерпретацій та нашарування значень. Пам'ять, за Нора, має інші закони і може опонувати історії. Нора також говорить про «прискорення історії»: «Прискорення історії у його баченні — це наростання темпів сповзання в абсолютно мертво минуле і неминучість сприйняття будь-якої давності як такої, що вже зникла» [12, с. 60]. Нора сприймає архіви у негативному контексті і заархівовану історію називає мертвою.

З Нора багато полемізують, зокрема і Поль Рікер, який бачить проблеми в структурі місць пам'яті, що розглядаються у матеріальному, символічному та функціональному смислах. Він зазначає: «Місця пам'яті виступають насамперед в якості *reminders* — опорних пунктів спогадів, що по черзі слугують пам'яті, яка слабшає, боротьбі проти забування і навіть як безмовна заміна втраченої пам'яті. Місця «живуть», як живуть записи, монументи, можливо, як документи, у той час як спогади, передані лише словесно, ширяють, підпорядковуючись волі слів» [12, с.

66]. Дослідник Тоні Джадт у своїй роботі про місця пам'яті Нора скептично ставиться до розділення пам'яті й історії і натомість пов'язує їх. Джадт також зазначає, що місця пам'яті можуть перетворюватися у місця забуття, або ж незнання, якщо суспільство не надає історії важливого значення та не займається її вивченням [7].

Роботу Нора стосовно «місць пам'яті» доповнює Аляйда Ассман у роботі «Простори спогаду». Вона звертається до історичних імен, аби підкреслити наявність ідей пам'яті місць у інших мислителів та письменників. Відтак думки про місця пам'яті присутні ще у Цицерона, який мислить про неї у контексті мнемотехніки. Ассман зазначає, що Цицерон здійснює крок від «місць пам'яті» до «місць спогадів», коли через досвід усвідомлює «живіше» відчуття історії на пов'язаному місці, аніж її сприймання через виокремлене ознайомлення з оповіддю. Ассман пише, що місця можуть закріплювати та підтверджувати спогади, але також вони утілюють «неперервність періодів», що, у свою чергу, мають у собі велику кількість нашарування пам'яті [4, с. 318].

Дослідниця розмірковує про місця поколінь та зв'язок пам'яті з родинною історією. Подібні місця містять у собі генетичне нашарування пам'яті, що має зв'язок з ідентичністю та її формуванням. Ассман також зосереджується на священних місцях та міфічних ландшафтах, описує Єрусалим та Тибет у контексті історичних пам'ятних місць. Важливе місце в її дослідженні займає «Роман про Александра», де помітні ознаки спроби влади *«переписати культурну пам'ять»* [4, с. 327].

Посилаючись на П'єра Нора, Ассман пише і про пам'ятні місця. Їхня руйнація не призводить до зупинки історії, адже в них зберігаються матеріальні рештки, що вплітаються в розповіді. Відтак виникає потреба вербалізації та передачі історій, що виникають в пам'ятних місцях. У цьому контексті Ассман згадує переконання Петрарки у тому, що римська втрачена ідентичність може бути повернена саме завдяки поверненню пам'яті. Авторка переконана, що руїни міста містять в собі і забуття, і пам'ять. Однак це закрите та відсторонене минуле можна пригадати та спробувати реконструювати. Водночас *«вивчення минулого, що має на меті тільки знання, не вважається легітимним. Минуле має бути викликаним із прірви забуття для того, щоб бути пережитим і продовжувати існувати»* [4, с. 335].



Пам'ятним місцям Ассман протиставляє травматичні місця, що, на відміну від перших, не містять в собі позитивних смислів. Також травматичні місця відрізняються від інших місць пам'яті тим, що їхня історія не може бути розказана, бо вона блокується або *«психологічним тиском індивіда, або соціальним табу спільноти»* [4, с. 346-347].

Підсумовуючи про зв'язок з минулим, Ассман пише про те, що місця поколінь пов'язуються родичами, пам'ятні місця пов'язані розповідями, що поширюються традиціями, місця спогадів — історичним інтересом, а травматичні місця ранами, що не загоюються. Травматичні місця, місця спогадів та місця поколінь можуть також містити в собі нашарування пам'яті, Ассман порівнює це з метафорою палімпсесту. З цією метафорою авторка працює часто.

У своїй статті «Пам'ять міста» Аляйда Ассман розглядає дану проблематику з чотирьох аспектів: простір і місце, місто як палімпсест, зруйнування міст та історична тяглість, відбудова й реконструкція. Дослідниця розділяє поняття «місця» та «простору». *«Говорячи про „простір”, маємо на увазі щось таке, що належить конструювати, опановувати, також організовувати, використовувати чи впорядковувати»* [3, с. 10]. Натомість місця вже мають сформовану історію, певні дії в них вже відбулися. Отже, простір орієнтується на майбутнє, а місце — на минуле. Простір використовується колоніальною та імперіалістичною політикою для маніфестації влади. З політичного аспекту простір можна називати «територією». Водночас простір не відмежований від історії. Ассман часто використовує вираз Карла Шльогеля *“history takes place”*. Себто, історія твориться в просторі і простір трансформується, зважаючи на історичні події [3, с. 9].

Повертаючись до метафори палімпсесту, Ассман підкреслює, що місто творять нашарування історії різних поколінь, травм та подій. Отже, один простір може поєднувати в собі розмаїтість індивідуальних та колективних досвідів, що співіснують між собою.

### 1.3 Ідентичність

Дослідження ідентичності на рівні науки розпочинаються з робіт Вільяма Джеймса, який у своїй роботі «Принципи психології» (1980) розпрацьовує ідею

людського самоусвідомлення, осмислення власних кордонів. Джеймс виділяє категорію особистісної площини, де відбувається самоусвідомлення людини, та категорію, у якій розбудовуються інші соціальні «Я» людини [11]. До питання ідентичності звертається також французький філософ та соціолог Еміль Дюркгейм. Він зазначав, що людська ідентичність дуальна у своїй природі і передбачає наявність індивідуальної ідентичності та колективної, соціальної ідентичності.

Дослідник Зигмунд Бауман зазначає, що особлива увага до ідентичності пов'язана зі зменшенням та «розхитуванням почуття приналежності» [21, с. 5]. Від зміни почуття приналежності змінюється й ідентичність та її формування. Бауман пише, що ідентичність є хиткою і в сучасному світі її неможливо розглядати інакше. Замислюючись про походження появи зацікавленості ідентичністю, дослідник стверджує, що запитання «хто я?» задають собі лише ті, хто впевнений, що може бути кимось іншим і лише ті, у кого є вибір [18, с. 28].

Філософ та дослідник ідентичності Леонідас Донскінс у своїй роботі *Troubled Identity and the Modern World* (2009) розглядає так звану неспокійну, або ж нестабільну ідентичність, себто таку, що постійно потребує підтвердження. Він зосереджує свою увагу на розгляді ідентичності з позиції пам'яті та забуття, націоналізму та патріотизму, неоднозначності людської природи, ненависті до сучасності, проблеми актуалізації немодерних дискурсів, фанатизму, втрати коріння, підміни історичної та культурної ідентичності [21].

Важливою ідеєю для нашої роботи є зв'язок мови та ідентичності, а саме того, як ідентичність проявляється в мові. Донскінс, посилаючись на мислителя Джамбаттиста Віко, що розглядав людську природу у контексті історії, зазначає, що історія тісно пов'язана з мовою, адже саме мова є хранилищем історичних змін та людського розвитку. Можна бути унікальним, водночас у людських думках та використанні мови віддзеркалюється світ та людська історія [21, с. 2]. Дослідник зазначає, що людська ідентичність складається з історій, минулого, що існувало до нас, разом з унікальністю індивідуального вибору [21, с. 4]. У мові водночас може проявлятися «особисте і безособове, спільне та унікальне, сучасне і традиційне, спонтанне і організоване, індивідуальне та колективне» [там само]. Це ж стосується

й ідентичності, яка водночас може містити багато різних опозицій, що вживаються між собою.

У сучасному світі формування ідентичності передбачає відповідальність, адже людина у змозі ідентичність обирати та змінювати. На думку Донскінса, саме у можливості обирати ідентичність полягає важливий елемент свободи та автономії [21, с. 7].

Наступна важлива для цієї роботи теза полягає у поєднанні ідентичності з пам'яттю. Залежно від того, які спогади людина ігнорує, або навпаки, виокремлює, відбувається вплив на напрямок зміни ідентичності [21, с. 8]. Водночас ідентичність об'єднує як людське минуле, так і майбутнє.

Український філософ Тарас Лютий у своїй книжці «Двійник», де зосереджується на людській подвійності та множинності, зазначає, що ідентичність перебуває у постійному розвитку і вона не здатна набути цілковитої стійкості. *«Ідентичності пов'язані з постійним ваганням, а точніше, зважуванням, примірянням і обмірковуванням свого статусу в соціумі чи в цілому бутті»* [10, с. 14]. Ідентичність відтак перебуває у постійній формації, яка передбачає протистояння різних сторін особистості. Ці *«багатозначні подвійності»* й характеризують людську ідентичність. Тарас Лютий, зокрема, розмірковує і про роль Іншого та Чужого в людському Я. Прийти до кращого розуміння себе можна завдяки погляду з позиції Іншого. Філософ зазначає, що *«існує декілька наших Я-образів, а також що ми в жодному разі не можемо обійтися без досвіду Іншого»* [10, с. 65]. Тобто, роль Іншого є вагомою у формуванні людського Я. Інший здатен викликати страх, адже він є таємницею і, за Лаканом розглядається, як загроза, а в Левінаса Інший спонукає до відповідальності [10, с. 95].

Важливо також зачепити не лише ідентичність особистості, але й колективну ідентичність. Дослідник Ентоні Дейвід, що розпрацьовував теми нації, націоналізму та національної ідентичності, написав важливу для розуміння ідентичності роботу «Національна ідентичність» (1991). У першому розділі книжки дослідник працює з міфом про Едіпа, але не як з історією про владу та гордості, а висуває в центр проблематику ідентичності. У цьому ж розділі він описує категорії та ролі, що

притаманні **колективній ідентичності**:

- першою є **категорія роду та поділу на статі**. Автор переконує, що ця категорія не надто переконлива у контексті колективного ідентифікування і тому варто розглядати її у сукупності з іншими категоріями.
- другим типом є **категорія простору або території**. Ентоні Дейвін зазначає, що цій категорії притаманний елемент гуртування, що часто і відрізняє її від попередньої категорії. Водночас регіонам притаманна фрагментація та розмитість кордонів, що призводить до зменшення гуртування в регіональній площині через неможливість конкретного визначення.
- третім типом є категорія **соціального класу**, що тісно поєднана зі сферою виробництва та обміну.
- далі дослідник виділяє **«релігійну ідентичність»** та **«етнічну ідентичність»**, зазначаючи, що часом вони можуть збігатися. Цим двом типам ідентичності притаманний найбільший рівень згуртованості: працюючи разом, вони здатні посилювати одна одну [16].

У контексті обраних текстів для цієї роботи нас буде цікавити ідентичність особистісна, її конструювання та деконструювання. Водночас предметом зацікавлення є віднайдення стосунку до національної ідентичності та розгляд особистості у відношенні до суспільного та національного.

#### **1.4 Постпам'ять**

Термін «постпам'ять» вводить американська дослідниця румунського походження Маріанна Гірш. У своїх роботах вона продовжує та доповнює праці Ассманів. Спираючись на їхні дослідження в області пам'яті, Маріанна Гірш зазначає, що вони не враховують певні розриви, які спричиняє травматичний досвід війни, Голокосту, біженства, або ж вигнання. Дослідниця вводить поняття «постпам'яті», щоб пояснити дані злами, які спричиняє травматичний досвід. Далі розглянемо декілька тез про дане поняття.

- Процесом формування постпам'яті є урахування травматичних подій в минулому, що неможливо осмислити та точно реконструювати з використанням мови, водночас наслідки цих подій тривають і досі.

- Постпам'ять дефінує зв'язок покоління з попереднім поколінням, яке засвідчує культурну чи колективну пам'ять. Вибудовування зв'язку відбувається через історії, образи та поведінку, серед яких нове покоління виростає і які вони сприймають як «пам'ять».
- Постпам'ять — це *«структура між поколіннєвою передачею травматичних знань та досвіду. Вона є наслідком травматичного пригадування, але на відстані кількох поколінь, на відміну від посттравматичного стресового розладу»* [23, с. 108].
- Термін «постпам'яті» виникає з прочитання авторкою творів письменників та художників другого покоління.
- «пост» у даному терміні є більшим, аніж звичайною часовою затримкою. Постпам'ять виступає особливим моментом на кінці століття/перелому століть, коли наше спрямування скоріше спрямоване назад, ніж уперед, і наше сприйняття теперішнього визначається неспокійним минулим.

Ключовим елементом концепту «постпам'яті» Гірш є феноменологія фотографії. Фотографія здатна пов'язувати покоління. У одній зі своїх робіт Гірш розмірковує про фотографію своєї родини, де зображений її батько у воєнний період у Чернівцях. Спершу вона розглядала лише зменшену версію цієї фотокартки і дивувалася від того, наскільки її батьки щасливі у період війни та репресій. Однак згодом цю фотографію було збільшено, і Гірш побачила пляму на піджаку тата; приближуючи кадр, вона була впевнена, що це жовта зірка, яку в той час змушували носити єврейське населення. Однак батьки не змогли ані підтвердити, ані повністю спростувати цей факт. Натомість вони почали все більше сумніватися [24].

Гірш пише про те, що архівні фотографії відіграли визначну роль в роботах істориків, художників та письменників у генерації після Голокосту. Фотографії вона називає «точками пам'яті», що здатні поєднувати минуле та майбутнє і засвідчувати злочини. Водночас *«фотографії можемо сприймати, як обмежені та проблематичні історичні документи, що обіцяють набагато більше, аніж розкривають насправді»* [26, с. 207]. Літературознавець та дослідник фотографії Ульріх Баер пише, що фотографія в контексті травми здатна створювати невловимий

доказ, який презентує розрив між тим, що ми бачимо, і тим, що ми знаємо [26, с. 211]. Гірш зазначає, що фотографія не лише містить в собі поєднання минулого та майбутнього, пам'яті та постпам'яті, індивідуального та культурного спогаду, але водночас є втіленням розтрощеного та нестабільного процесу передачі цього минулого [26, с. 211].

У фотографіях можуть відчитуватися інші смисли, адже вони з'являються та конструюються вже в теперішньому процесі споглядання, а не в минулому, де були зроблені. У своїх роботах Гірш часто посилається на Вінфріда Георга Зебальда, його роман «Аустерліц» називає таким, що *«розвиває мета-фотографічний дискурс»* [26, с. 215]. У цій книжці через фотографії можна простежити нестабільність конструювання спогадів.

Даний концепт Гірш, недовіра до архівних фотографій та її зв'язок з пам'яттю є ключовим у розумінні обраного нами тексту «Амадока» Софії Андрухович.

Термін постпам'яті тісно пов'язаний з травмою, тож вважаємо за потрібне детальніше описати дане поняття. Студії травми з'являються у 1990-х роках і спираються на дослідження Фрейда. Водночас важливо, що поняття травми *«кидає виклик межам мови і навіть повністю розриває значення»* [27]. Перші дослідження травми базувалися на ідеях Фрейда про те, що травматичний досвід є нав'язливим, розшаровує психіку та має інакший вплив на пам'ять.

Популяризацією досліджень травми займалися Кеті Карут, Шошан Фелман та Джеффри Гартман. Вони також приділяли увагу зв'язку пам'яті з мовою. Американська дослідниця Кейт Карут у своїх працях зазначає, що травма – це подія, яка руйнує ідентичність, фрагментує свідомість, виходячи за межі пам'яті та унеможлиблюючи мовну репрезентацію [19, с. 363]. У контексті дослідження травми важливе поняття трансісторичної травми, *«яке припускає, що суттєвий або універсальний вплив травми на свідомість і наративну пам'ять дає можливість пов'язати індивідуальний і колективний травматичний досвід»* [19, с. 363, переклад мій].

Кеті Карут в *Trauma: Exploration into Memory* (1995) пише про ПТСР і зазначає, що дослідження травми використовують методи психоаналізу, психіатрії, соціології,

історії та літературознавства. Такий широкий спектр наук для дослідження використовується тому, що феномен травми підводить до кордонів людського пізнання та містить білі недосліджені плями, що потребують детального вивчення [26, с. 124].

Екстремальний травматичний досвід руйнує мову та пам'ять, що завдає людині шкоди. Страх стає перешкодою для розуму в осмисленні досвіду та можливості його подальшого проговорення. У своїй статті Кеті Карут зазначає, що травму характеризує прогалина в знанні про подію та її постійне повернення. Бути травмованим означає одержимість образом чи подією [26, с. 124-125].

Термін постпам'яті важливий для дослідження тексту «Амадока» Софії Андрухович. Травма, її вплив на ідентичність та пам'ять по-різному прочитується в обидвох обраних текстах.

## РОЗДІЛ 2. ПАМ'ЯТЬ ТА ЗАБУТТЯ В ТВОРАХ ПАВЛА ВІЛІКОВСЬКОГО *LETMÝ SNEH* ТА СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «АМАДОКА»

У цьому розділі ми розглянемо два обрані тексти з позиції пам'яті, розглянемо зв'язок пам'яті з ідентичністю, мовою та місцями. Певні обрані аспекти пам'яті ми розглянемо в текстах окремо: зв'язок фотографії та постпам'яті у «Амадоці», концепцію називання та її зв'язок з пам'яттю у повісті «Швидкоплинний сніг». Водночас ми розглядаємо спільні аспекти в творах: недовіру до мови та ідентичність, зв'язок місць з конструюванням пам'яті та пригадуванням, тіло та пам'ять. Спільності та відмінності в обраних романах зможуть доповнити розуміння колективної та індивідуальної пам'яті.

### 2.1 Концепція називання та її зв'язок з пам'яттю у *Letmý sneh*

Назви та мова займають важливе, якщо не одне з центральних місць в повісті словацького письменника Павла Віліковського. Їх можна поділити та розглядати з декількох аспектів: мова та ідентичність, мова та забуття. Водночас ці аспекти будуть тісно пов'язані з колективною та індивідуальною пам'яттю. Спробуємо детальніше розглянути те, який зв'язок мова має з пам'яттю у тексті.

Непросту мову та конструювання речень у Павла Віліковського відзначає багато критиків. Він часто грається словами, використовує менш вживані синоніми. Для його прози також характерна ліричність. Сама назва повісті *Letmý sneh* містить гру слів. «Letmý» – зі словацької перекладається, як «швидкоплинний». «Швидкоплинний сніг» тут постає метафорою часу та забуття, до якої ми будемо часто повертатися. Дана метафора еволюціонує в образ лавини, що наскрізно пронизує текст і що тісно пов'язане з колективною та індивідуальною втратою пам'яті. Водночас слово «letmý» за вимовою і візуально схоже до «letný», себто «літній». На перший погляд, «літній сніг» відсилає до парадоксу, аномалії та абсурдності. Таким є і неприйняття героєм втрати пам'яті дружиною, неможливість примирення та повного усвідомлення. Водночас «літній сніг» – це цілком нормальне явище для гірської місцевості Словаччини. Воно природне, зрозуміле та нікого не дивує.

Повість «Швидкоплинний сніг» починається з роздумів героя про своє ім'я та



неможливість ідентифікації з ним: „То je tak: moje meno mi už nič nehovorí“ (*«Це так: моє ім'я мені більше ні про що не говорить»*) [35, с. 7 тут і далі переклад зі словацької мій]. Він більше не та людина, якою був, і ім'я більше не належить йому. Він роздумує про те, що імена мали би бути особливими, детальніше та глибше описувати людину, якій вони належать: „Ak je, ako sa vraví, každý človek jedinečný, jedinečné by malo byť aj jeho meno“ (*«Якщо, як подекуюють, кожна людина унікальна, то унікальним мало б бути і її ім'я»*) [35, с. 7]. Від свого імені Штефан Ковач герой відмовляється і заявляє сам собі, що він самозванець з іменем Чімборазка. Він не називає це своє нове ім'я нікому, залишаючи його лише для себе. У розмові зі своїм другом-лінгвістом Штефан говорить, що ім'я Чімборазка нічого не означає. „Tým slovom sa označuje, čo zostane z človeka, keď ho vytiahnu spod lavíny. Keď telo možno ešte dožíva, ale prestalo produkovať dušu.“ (*«Цим словом позначають те, що залишається від людини, коли її витягують з-під лавини. Коли тіло ще доживає своє, але душу вже не виробляє»*) [35, с. 75]. Якщо розуміти лавину як символ втрати пам'яті, то можна зробити висновок, що для героя спогади напряму пов'язані з душею і без них людина не може бути повноцінною. Нікому не говорити про своє нове ім'я Штефан вирішує, бо, на його думку, така зміна для інших не матиме жодного сенсу. „Bolo by to len, ako keď zmeníte telefónne číslo: známi si ho zapíšu, ale novým číslom budú volať toho istého človeka ako predtým.“ (*«Це б нагадувало ситуацію, коли ти змінюєш номер телефону, знайомі його записують, але за новим номером чекатимуть ту саму людину»*) [35, с. 32]. Ім'я Чімборазка він прирівнює до чистого аркуша: „prípomína mi, že som človek“ (*«воно нагадує мені, що я людина»*) [35, с. 32]. У словацькій мові слово „čimborazka“ нічого не означає. Це вигадане слово, на яке персонажа надихають роботи його друга-лінгвіста про корінні народи Америки та назви племен.

Звертаючись до згаданих в теоретичній частині ідей Тараса Лютого про множинність та двійництво, спостерігаємо, як головний герой конструює власну ідентичність, одна з яких заперечує іншу. З позиції теперішньої нової ідентичності, колишня версія «Я» з усіма спогадами та знаннями стає Чужим, яке викликає нерозуміння. Водночас нова та чиста від спогадів ідентичність залишається лише для

нього, він нікому її не відкриває аж до останнього речення тексту. Своїм новим іменем він вирішує назватися дружині, яка повністю втратила пам'ять і більше його не пам'ятає. Дружина забирає з собою частину його власних спогадів, її перспективу, він тепер єдиний носій їхніх спільних історій. Після цього зізнання Штефан немов очищується від минулого, свідомо відмовляється від старого «Я», розуміючи, що зміна невідворотня.

Окрім своєї ідентичності, головний герой також конструює ідентичність своєї дружини. Точніше, цей процес можна назвати деконструкцією, адже щоразу, коли його дружина входить в новий етап втрати пам'яті та зазнає змін, Штефан вигадує їй нове ім'я, що підкреслює втрату попередньої особистості та її модифікації. Після перших виразних симптомів жінці діагностують аграфію і Штефан вирішує, що відтепер її зватимуть саме так – Аграфія. Знову ж таки, залишаючи це ім'я для себе: „Telo som d'alej oslovoval Magdaléna, ale pre dušu som na chvíľu našiel súkromné, tajné meno.“ (*«Тіло я і надалі називав Магдалиною, але для душі я вигадав приватне, таємне ім'я»*) [35, с. 93]. Це ім'я з'явилося в момент, коли дружина різко відмовилася їсти макарони, стверджуючи, що вона їх не любить. Хоча до цього вона завжди їх їла і ніколи не була проти. „Ale všimol som si už, len ešte nezvykol, že sa občas ku mne správa s akýmsi prefikaným, pod fúzmi skrývaným nepriateľstvom. Posmešné bodliaky v jej očiach ostro kontrastovali so zvyčajnou detinskou dôverčivosťou, s akou prijímala moje odporúčania a pripomienky – že si má vziať pančucháče a svetřík, napríklad, lebo sa ochladilo, alebo aby pred odchodom z kuchyne skontrolovala, či sú všetky plynové horáky vypnuté. Neváhala sa so mnou radiť aj o tom, či bude ešte dlho pršať a koľko cukru si má dať do kávy, akoby už neverila ani vlastným chuťovým pohárom“ (*«Але я помітив, хоча ще й не звик до цього, що вона іноді ставиться до мене з якоюсь хитрою, прихованою ворожістю. Насмішкуваті вогники в її очах різко контрастували зі звичайною дитячою довірливістю, з якою вона сприймала мої пропозиції та нагадування – наприклад, про те, що варто одягнути колготи та джемпер, бо стає прохолодно, або ж перевірити, чи всі газові конфорки вимкнені перед тим, як вийти з кухні. Вона без вагань радилася зі мною про те, чи довго ще дощитиме і скільки цукру класти в каву. Так, ніби більше не довіряла навіть власним смаковим рецепторам»*) [35, с. 94].

У той період у Магдалини починають з'являтися спогади, яких не знав Штефан. Вона починає час від часу згадувати Алісу, про яку чоловік ніколи не чув. Дружина намагається знайти дорогі її серцю сережки, подаровані Алісою, а в подорожі до гір більше згадує саме спільний час з Алісою, а не Штефаном. Про цю жінку чоловік нічого не знає. Аліса стає символом непізнаного та прихованого. З втратою пам'яті на поверхню виходять образи та імена, які Магдалина намагалася приховати, або ж просто не згадувала. Важливо, що читачеві не подається жіноча перспектива історії. Жіночий голос тут проявляється винятково через «Іншого», себто через її чоловіка. Час від часу ми спостерігаємо прояви інакшості та елементи прихованої ідентичності через оприсутнення образів з минулого, про які нічого не відомо нашому наратору. Такими є, наприклад, образ невідомої Аліси, або ж різка нелюбов до певних страв.

Пізніше свою дружину Штефан почне називати Євгенією. Це станеться тоді, коли вона віддалятиметься все більше. У цей момент також відкриватиметься невідоме з її ідентичності. „Dušu predô mnou dobre skryla a keď som po nej niekedy pátral, ani raz mi nenapovedala „teplo, teplo“, „zima, zima“, len sa nad mojimi pokusmi ticho usmievala. Ale že ju má, a že to nie je iba pokazená, chorá pôvodná duša, ale nejaká nová, celkom iná, o tom som nepochyboval. Mal som pred tou dušou úctu, a tým väčšiu, že som jej nerozumel.“ (*«Вона добре приховувала від мене свою душу, а коли я намагався краще її зрозуміти, то вона ніколи не давала мені підказок. Натомість лишень тихо посміхалася над моїми спробами. Та я навіть не сумнівався в тому, що вона має душу. І це не якась зіпсована, хвора первинна душа, а нова та цілковито інша. Я поважав цю душу тим більше, що не розумів її»*) [35, с. 106]. Щоразу, коли дружина виходить в інший етап втрати пам'яті, з'являється щось нове, про що не знав її чоловік, і це змушує його шукати нове ім'я.

Ще до втрати пам'яті він експериментує з її іменем, називаючи її Душкою, коли вони вдвох, або ж Лієнкою. Lienka – зі словацької жук-сонечко. Штефанові подобається називати так дружину, роздумуючи про її свободу. Водночас Штефан починає частіше згадувати спільні моменти з дружиною та поступово усвідмювати, що він не був хорошим чоловіком. Він вирішив не купувати більшу квартиру і

відмовив дружині у власній кімнаті, заборонив вирощувати герань у горщиках. І чим більше він про все це думав, тим більше усвідомлював, що робив дружині боляче, не прислухався до неї. Штефан починає відчувати за це провину. Магдалина відтак постає жінкою, у якої забрали голос. Вона не могла впливати на своє життя ще до втрати пам'яті, бо його контролював чоловік. Зараз вона не може зупинити втрату пам'яті у той час, як її чоловік намагається це зробити, але в нього нічого не виходить. Реальність Магдалини конструює її чоловік, разом з тим він вибудовує нову ідентичність, вигадуючи нові імена. У такий спосіб чоловік привласнює її минуле. Він впевнений, що знав її і саме тому так дивується незнайомці Алісі, яка виникає в пам'яті дружини тоді, коли б мала з'являтися згадка про нього. Її справжній голос проявляється саме в таких ситуаціях, коли пам'ять поступово покидає її тіні та таємниці минулого виходять на поверхню, не боячись авторитету чоловіка. На цьому етапі доречно згадати роботи Донскінса та ідею про те, що, в залежності від того, які спогади людина ігнорує, або навпаки, виокремлює – змінюється ідентичність. Штефан ігнорував спогади про те, що робив дружині боляче, відмовлявся бачити, що вони неблизькі. Він приховував від себе травматичну для Магдалини пам'ять. Коли ж після втрати дружиною пам'яті він повертається до прихованих в собі спогадів, то змінюється. Цей новий Штефан не хоче більше свого імені, він обирає називатися вигаданим Чімборазкою. Називаючись наприкінці тексту цим новим іменем своїй дружині, він приймає свою справжню ідентичність, приймає травми, які наніс дружині та повністю усвідомлює провину та відповідальність.

Зв'язок називання, ідентичності та пам'яті простежується і в інших аспектах. Наприклад, коли Штефанові мають видалити родимку. Зі своїм другом-лінгвістом вони проговорюють цей досвід і починають семантичну дискусію. Штефан впевнений, що йому видалили не „materínske znamienko“, як говорить його товариш, а „materské znamienko“. Слова „materínsky“ і „materský“ в словацькій мові є синонімами і часто використовуються в ідентичних контекстах. Водночас слово „materský“ означає початок, базу, джерело, первісну основу, що певним чином дистанціюється від образу матері. Герой асоціює слово «materský» з чимось, до чого можна торкнутися. Натомість materinské – це щось абстрактне та чутливе, як ось

„slzy, láska alebo objatie“ («сльози, любов чи обійми») [35, с. 33]. Родимка, точніше, її відсутність, також означає певне конструювання та докреслення нової ідентичності. Нове «Я» героя – це «чистий аркуш», що навіть семантично позбавлений чутливості. Родимка – елемент, який увібрав у себе пам'ять про його минуле життя і зараз її відсутність знаменує втрату, що водночас стає новим початком, де менше місця для речей абстрактних і більше для чогось конкретного та зрозумілого. Про тіло та пам'ять ми детальніше поговоримо в іншому підрозділі.

Називання також пов'язане з ідентичністю та колективною пам'яттю. Велику увагу головний герой приділяє роздумам та діалогам про корінне населення Америки. Його товариш пише лінгвістичне дослідження про мову вимираючого індіанського племені. Плем'я з традиціями вже майже вимерло, разом з тим вмирає і їхня мова. „Dnes ho vraj dôsledne ovláda už iba jedna veľmi stará Indiánka, a tá je hluchonemá.“ (*«Кажуть, що сьогодні її добре знає лише одна дуже стара індіанка, і та є глухонімою»*) [35, с. 15]. Наратор розмірковує, що жителі племені вимирають і як люди, і як індіанці. Смерть культурна, що тісно пов'язана з дотриманням традицій, стається тоді, коли вони вирішують покинути резервації та адаптуватися до життя серед інших американців, відмовившись від власної ідентичності. „Jeff rezerváciu opustil a na svoj pôvod zabudol. Ako Indián opäť umrel. Ako člověk asi ešte žije, ale raz aj on zomrie ako všecí ostatní“ (*«Джефф покинув резервацію і забув про своє походження. Він знову помер як індіанець. Як людина він все ще живе, та колись і він помре, як усі інші»*) [35, с. 19]. У контексті роздумів про племенні народи також з'являється метафора лавини, себто забуття. „Na základe svojho výskumu zvukovej podoby řeči usudzoval, že Menominiovia boli kedysi mimoriadne srdnatým a bojovným kmenom. Ale to bolo dávno, ešte před lavínou“ (*«На основі своїх досліджень звукової форми мовлення він дійшов висновку, що меноміні колись були надзвичайно лютим і войовничим племенем. Але це було дуже давно, ще до сходження лавини»*) [35, с. 21]. Обране ім'я неіснуючого племені є символічним. “Meno” означає «ім'я». Це узагальнююча назва, що може об'єднувати одразу багато значень та символів. Плем'я з назвою, що містить в собі «ім'я», вже майже забуте та мертво. Забувається ім'я так, як забувається мова. Пізніше головний герой підходить до розмови про забуття мови

словаками. Багато слів, які вже не використовуються, і разом з ними зникають і почуття, світобачення та традиції. Наприклад, наратор згадує словацьке слово спішського діалекту *bľosa*, що означає білу пляму, найчастіше у тварин. „*Krásne slovo, nepochybne, ale kto má dnes svoju vlastnú, osobnú kravičku, aby ním mätko pohladkal biely fľak na jej čele?*“ (*«Красиве слово, беззаперечно, але в кого сьогодні знайдеться своя власна корівка, щоб цим словом м'яко погладити білу пляму на її чолі?»*) [35, с. 77]. Герой впевнений, що і тут не обійшлося без лавини. Це вона змитає усе на своєму шляху, притрушує густим шаром снігу, руйнуючи та зрушуючи ландшафт під собою, що зазнає неunikних змін. У сьогоднішньому світі до корів зовсім інше ставлення, вони не мають імен, вони перетворюються лише в числа на фабриках і всіх цікавить лише скільки молока та м'яса з них вдасться отримати. Повість Віліковського показує, як з втратою певних слів людство може втрачати чутливість, історію, ідентичність.

Мова для героя пов'язана з ідентичністю, він спостерігає, як словацьке суспільство втрачає свою мову. Штефан має доволі негативні погляди, він бачить, що все більше слів йде в небуття та перестає використовуватися молоддю. „*Priznaj sa, kedy si naposledy na vlastné uši počul niekoho použiť slovo bľosa? povedal som. Alebo čmrlákať sa? Ale úprimne!*“ (*«Зізнайся, коли ти востаннє на власні вуха чув, щоб хтось сказав слово “bľosa”? – спитав я. Або ж “čmrlákať sa”? Тільки чесно»*) [35, с. 135].

Наратор часто повторює схожу фразу щодо абстрактних концепцій. Під певним словом кожен собі може уявити будь-що, і саме тому цей термін такий популярний. „*Láska je práve preto taký oblúbený pojem, že si pod ním každý môže predstavovať, čo chce.*“ (*«Любов є таким популярним поняттям, бо кожен може уявити під ним все, що завгодно»*) [35, с. 39]. Так наратор описує любов, віру, Бога та душу. Це все поняття, в які вкладаються різні значення, які цими значеннями доповнюються та комунікують між собою. Називання, а точніше формулювання визначень у цьому випадку говорить більше про ідентичність того, хто називає. Відтак Штефан розмірковує про власні зміни у дефінуванні любові. З універсального розуміння вона стала визначенням простішим та особистішим. Головний герой ототожнює її з почуттям, яке виникає, коли проводиш людину на вокзал і маєш в собі стільки

невисловленого, яке хочеться проговорити та водночас незрозуміло як і де почати. Ось цей «солодкокислий біль», який виникає, від „neschopnosti prehovorit’ a nádeje, že sa nám to predsa len podarí, hoci čas sa kráti a vopred cítime, že nestihneme“ (*«неможливості заговорити і надії, що нам це все ж вдасться, хоча часу меншає і ми вже зараз відчуваємо, що не встигнемо»*) [35, с. 39].

У Павла Віліковського концепція називання пов’язується з ідентичністю, пам’яттю та забуттям. Назви нестабільні, вони змінюються залежно від зміни предмету називання та його власностей. Важливим є пов’язаність забуття та називання. Забуття у Віліковського водночас деконструє ідентичність, але також це розшарування підводить на видиме місце невідомі досі елементи та плями. Забуття, що його наратор називає лавиною, може забирати колективну пам’ять, традиції, ховати колишні відчуття та чутливість. Разом із забуттям якогось певного слова, зникає і відчуття, що за цим словом стояло, а також це може призводити до зміни ставлення до певних речей та явищ.

## **2.2 Недовіра до мови та конструювання ідентичності**

Даний підрозділ доповнює попередній та буде багато в чому на нього посилається. Водночас ми розглянемо не лише текст Павла Віліковського, а й звернемося до роману «Амадока» Софії Андрухович, спробуємо відстежити конструювання ідентичності та недовіру до мови у текстах.

Ми вже розглянули основні моменти зв’язку ідентичності та називання в повісті «Швидкоплинний сніг». Те, як саме герой називає людей, описує явища, пов’язується з пам’яттю, певними фазами ідентичності та її нашаруваннями. На окрему увагу заслуговують стосунки головного героя та його друга лінгвіста. Оповідь ведеться від імені головного героя, який на початку розповідає, що його ім’я Штефан більше ні про що не говорить і він перестає ототожнювати себе з ним, натомість починає сам себе називати вигаданим іменем «Чімборазка». Найчастішим його співрозмовником стає близький друг лінгвіст. Важливо, що його також звати Штефан. Для кращого розрізнення цих двох персонажів надалі називатимемо наратора Штефан-Чімборазка, а його товариша Штефаном.

Штефан раціональний, структурований науковець. Він постійно намагається

пояснити речі, звертаючись до науки та розуму. Для нього важливо знайти рішення. Натомість Штефан-Чімборазка – мрійник та філософ, йому властиво довго обдумувати речі, доходячи до різних висновків, що Штефанові часто видаються нерозумними та навіть смішними. Товариш не бачить в них реальних раціональних пояснень, а лише вигадку та суцільний здогад. Друзі завжди зустрічаються наодинці і наратор не згадує про існування свого друга у розмовах з іншими. Діалоги Штефанів виринають, немов з нізвідки. Саме вони докреслюють роздуми наратора про називання, про спрощення словацької мови та забуття слів, про зникнення колективної ідентичності народів.

На думку словацьких літературознавців, Штефан і Штефан-Чімборазка насправді – це одна людина. Штефан вплітається в текст поступово і стає нараторським альтер-его. Тут також згадуються ідеї Тараса Лютого про множинність та ідентичність. Наратор Віліковського – це складна структура, що має в собі декілька ідентичностей, які постійно сперечаються між собою. Він має декілька імен, раціональну та ірраціональну сторону, структуровану та хаотичну, поетичну і статистичну. Головний герой перебуває у стані постійної дуальності. Водночас можна простежити, що хоч він і сперечається зі своїм іншим «Я», але називає його своїм кращим другом і радиться та ділиться саме з ним. Хоча деякі речі воліє замовчувати, бо друг цього може не зрозуміти.

Зі Штефаном розмови ведуться суто інтелектуальні, але незважаючи на це, вони допомагають оприсутнити минуле. Його дружина втрачає пам'ять, і головний герой повертається до пам'яті власної, щоб зрозуміти некомфортну правду – насправді він часто був поганим чоловіком, не приділяв дружині достатньо часу, уваги та не прислухався до її потреб. З Штефаном він відволікається, щоб замислитися про душу, Бога та основи кохання, але водночас розкриває свої внутрішні сторони. Повністю відволіктися не виходить. „Nehraj sa na slovíčka, zopakoval Štefan, nie je na to vhodný čas. Radšej rozmýšľaj, čo môžeš urobiť na jej záchranu“ (*«Не грайся словами, – повторював Штефан, – це не на часі. Краще подумай, що ти можеш зробити, аби врятувати її»*) [35, с. 119]. На що Штефан-Чімборазка відповідає: „Ved' ja sa usilujem <...> Môžem za to, že sa mi nedarí?“ (*«Я*



*намагаюсь, хіба я винен, що у мене не виходить?»*) [35, с. 119]. Головний герой втікає від цієї нездатності вплинути на хворобу дружини та зберегти її пам'ять до світу роздумів про вічне.

Штефан існує в мові. З її допомогою він розуміє світ – іноді хаотично, як Чімборазка, якому ніколи не вистачає відповідей, а іноді упорядковано. Водночас важливо, що друга сторона Штефана, яка проявляється у подібі друга співрозмовника, напряду пов'язана з мовою, адже його друг – лінгвіст. Структурованість для Штефана пов'язана саме з мовою. Тому він намагається називати різними іменами свою дружину під час різних стадій втрати пам'яті – це створює певну систему і дозволяє упорядкувати цей нелегкий досвід.

Важлива у цьому контексті фрагментарна структура тексту. Він поділяється на короткі частини, що позначаються числами та літерами. Якщо відслідковувати порядок чисел та літер, то можна простежити, що ці фрагменти складаються в цілісні історії. Саме так працює людська пам'ять: фрагментарно, непослідовно, хаотично. Подеколи її можна скласти в систему, однак часто в полотні пам'яті не вистачатиме окремих частин, історій, що дають відповіді. Наприкінці тексту деякі літери та числа поєднуються, разом з тим перетинається й історія: Штефани, випадкові персонажі, дружина та врешті-решт прийняття головним героєм нової ідентичності саме через проговорення. Своїй дружині, яка його не пам'ятає, він називається новим вигаданим ім'ям.

У романі української письменниці Софії Андрухович мова та конструювання ідентичності мають інші позиції та схеми. У «Амадоці» більше персонажів, через яких можна простежувати та досліджувати формування ідентичності та її зв'язок з мовою. Центальною нараторкою історії є Романа. Вона виконструює історію, розповідаючи її своєму чоловікові, який втратив пам'ять. У другому розділі книжки вона розказує родинні історії Богдана, багато з них він сам не переживав і навіть не був до них дотичним. Про саму ж Роману відомо надзвичайно мало. Це самотня архівістка, що має шрами на спині і, ймовірно, пережила насилля, про яке достеменно нічого не відомо. У романі Софії Андрухович персонажем, що існує у мові, є саме

Романа. Вона є джерелом мови і пам'яті, вона складає ідентичність свого чоловіка з допомогою мови та історій. Її історія залишається поза увагою: *«Кому тепер зможе вона розповісти власну історію?»* [2, с. 827]. Вона вбирає в себе історії: *«Рома прокручувала стрічку новин, усмоктуючи в себе скалки людських образів, тіні життів. Підглядальницею – ось ким вона, Романа, була»* [2, с. 154]. Переповідаючи історії чоловікові, вона щиро вірить, що він згадає і зможе знову стати її коханим.

У романі Софії Андрухович ідентичність також пов'язана з іменами та називанням. Свого чоловіка вона називає Богданом, і саме так вона називає чоловіка, про якого піклується та намагається виходити після травми на російсько-українській війні. Пізніше ми дізнаємося, що цей чоловік не є Богданом, його справжнє ім'я – Віктор. Романа намагалася нав'язати чужі спогади іншій людині. Справжня ідентичність Віктора і його минуле дає про себе знати та проявляється через відстороненість, мовчання, розмови уві сні російською мовою. Віктор у певний період травми не говорить, він втрачає здатність комунікувати. *«Деякі слова ще нічого. Я вимовляю їх. Але є й такі, які стирчать в горлі і коляться. Або вивалюються шматками. Або печуть. Або розповзаються. Я не знаю, що з ними робити. Вони лежать в моєму роті, холодні й незручні. Я їх не знаю»* [2, с. 442]. Мова перестає бути джерелом правди, на яке можна спертися. Вона стає чужою, викликає недовіру. Недовіру до мови викликає і нарація Романи, вона описує надто багато деталей, яких не може знати, та заходить надто глибоко в чужу історію.

Віктор уві сні час від часу говорить російські слова, водночас він вчиться знову розмовляти на реабілітаціях українською. Заново підв'язує слова до понять, щоб висловлювати базові речі. Мова розчиняється в його пам'яті і не приносить йому задоволення: *«Не те щоби вимовляння слів приносило йому задоволення. Це був просто спосіб взаємодії, потрібний для того, щоб триматися на поверхні»* [2, с. 21].

У Віктора є також проміжний стан, який фіксується називанням. Час від часу в тексті він стає «Чоловіком». Цей Чоловік – неначе перехідна особистість між Богданом та Віктором. Ця назва приносить щось невідоме та неідентифіковане в цю постать роману. Чоловік ще не повернув собі справжню пам'ять і не став знову Віктором, але й не повністю ототожнивсь з чужим та сконструйованим минулим

незнайомого Богдана. Водночас Чоловіка можна сприймати як суцільно сформований Романою образ. *«Промовляючи, Романа бачить обличчя свого Чоловіка. Він дивиться на неї, але вона розуміє, що він бачить не її, свою дружину. Він не чує її мови. Крізь неї він бачить місця, в яких був. Всередині неї міститься увесь світ його життя, сама його пам'ять»* [2, с. 804]. Чоловік тісно сплетений з Романою, створений нею.

Зміна імені, що пов'язується з ідентичністю, присутня у ще одній персонажки. Сестра Пінхаса, маленька Фейга, виживає завдяки тому, що її ідентичність змінюють. Її хрестять та називають Галею, щоб вберегти, а згодом її до себе забирає кагебіст Красовський. Трансформація ідентичності Фейги пов'язана з мовою, точніше, з недовірою до мови та мовчанням. Після травматичних подій *«вона зірвала собі голос ревінням і – як згодом усі вирішили – викинула з себе разом із ним усю пам'ять»* [2, с. 332]. Фейга стає тихою, мовчазною, і їй не вдається змиритися зі зміною власної ідентичності, смертями рідних. Врешті-решт Фейга помирає, порізавши собі вени.

Переломним етапом в романі «Амадока» стає епізод на телебаченні, де падає завіса сконструйованого Романою обману. З чоловіком Роману запрошують на ток шоу. Ведучі також кличуть дотичних до життя Богдана та Віктора людей, щоб показати, що Романа бреше. У неправдивості слів жінки переконують побратими Віктора, батько Богдана, що ніколи не бачив Віктора, та психіатриня Слонова, яка доглядала за Віктором у лікарні. Слонова розповідає, що чула, як Віктор говорить російською мовою уві сні, як через сон прориваються його спогади, що геть не перетинаються з оповіддю Романи. Розповідає, що час від часу виринали *«латинські назви акваріумних рибок, обізнаність із технологічними особливостями лиття сталі, надзвичайну орієнтацію у видах плавучих засобів»* [2, с. 808]. Усі ці спогади намагалися вирватися та окреслити справжню ідентичність Віктора, натомість Романа займалася конструюванням іншої. Слонова ж одразу розуміла, що вона не його дружина і *«що вони з різних історій. Що вони віддалені один від одного, як Схід і Захід»* [2, с. 809]. Романа відмовляється прийняти всі наведені факти та продовжує запевняти, що Віктор – це Богдан, її чоловік. Вона зживається з цією історією, стає її частиною, від якої неможливо так просто позбутися. Деякі люди в залі та фанати

історії Романи також відмовляються вірити в брехню і захищають жінку. Факти перестають мати значення, втрачають свою силу. Їм не довіряють та сприймають двозначно. Цій правді не вірить і сам Віктор, вона суперечить його новій ідентичності.

У романі «Амадока» конструювання ідентичності, як і в тексті «Швидкоплинний сніг», простежується в обраній формі тексту. Роман Софії Андрухович також у дечому можна сприймати фрагментарно. Він поділений на три частини нелінійної оповіді, яка сплітає минуле та майбутнє, нараторів, історичні постаті. Водночас кожен розділ можна віднести до іншого жанру. Частину, що маркує сучасність, можна віднести до психологічного роману, частину з минулого – до історичної драми, частина про Віктора Петрова, Зерова та Софію Зерову написаний академічно та есеїстично.

Мова та ідентичність міцно пов'язані в текстах Софії Андрухович та Павла Віліковського. З допомогою мови та розповідання конструюється та окреслюється ідентичність. У текстах це прослідковується в називанні персонажів, певній недовірі до мови, формі самих текстів. Персонажі вибудовують світ з допомогою слів, міцно чіпляючись за нього. Вибудовування ідентичності з допомогою мови також поєднане з пам'яттю та минулим. У Віліковського герой намагається вловити стани втрати пам'яті, у Андрухович героїня цю пам'ять нашаровує, спираючись на її втрату. Мова в текстах перестає бути чимось однозначним та уособлювати факт. Навіть самі назви та імена, які, здавалося б, не варто піддавати сумніву – втрачають силу правди. Недовіра до нарації, самоназивання, окреслення світу з допомогою мови пов'язана зі спогадами та ідентичністю. Мова змінюється разом з тим, як змінюється сприйняття реальності та самих себе персонажами. Сконструйований Романою Богдан говорить українською, справжній Віктор – російськомовний. Штефан-Чімборазка – ірраціональний та поетичний, а його інший бік – структурований та раціональний. У «Амадоці» з'являється момент недовіри до нарації Романи, адже вона не може знати достеменно усіх деталей, вона змішує їх із архівами та почутими історіями, вибудовуючи власну історію. У повісті «Швидкоплинний сніг» Штефан з недовірою

ставиться до спогадів та, переосмислюючи їх, усвідомлює правду про їхнє співіснування з дружиною. Мова стає важливим елементом у обраних текстах.

### 2.3 Зв'язок місць з конструюванням пам'яті та пригадуванням

У даному розділі ми детальніше розглянемо концепт «місць пам'яті» та його функціонування в обраних текстах. Спираючись на теорії П'єра Нора, який трактував «місця» широко, ми звертатимемо увагу не лише на «місця» як означення певного географічного простору, але й на символи, імена, речі.

У Павла Віліковського «місця» окреслюють пам'ять індивідуальну. Таким місцем-спогадом стає, наприклад, бутерброд з дитинства, що міцно пов'язане з подорожами. З часом бутерброд, який готувала головному героєві матір, став багетом, що його Штефан зазвичай купує на вокзалі, аби швидко насититися перед поїздом [35, с. 22].

Одним з важливих індивідуальних місць пам'яті героя, що переростає у окремий концепт, стає вокзал. Вокзал для героя перетворюється на певний сакралізований простір, який дефінує його розуміння любові. „Láska je, keď niekto odchádza a ty máš pocit, že by si mu chcel niečo povedať. Cítiš, že je to čosi důležité a naliehavé <...> ale za svet si na to nevieš spomenúť, alebo si v časovej tiesni a nevieš napochytre vybrať z nepreberného množstva nikdy nevysloveného. No do poslednej chvíle sa nevzdá váš nádej, a tak ideš odchádzajúceho vyprevadiť až k vlaku; neľahko sa ti postaviť sa do radu pri pokladni a obetovať šesťdesiat halierov za lístok na perón“ (*«Любов – це коли хтось збирається поїхати, а тебе не покидає відчуття, що ти мусиш щось сказати цій людині. Ти відчуваєш, що це щось важливе і термінове, <...> але геть не можеш згадати, що це таке, або ж через нестачу часу ти швидко не можеш обрати з безлічі невисловленого. Але ти не втрачаєш надію до останнього моменту і проводиш іншу людину аж до поїзда. Тобі геть не складно вистояти чергу біля каси і пожертвувати шістдесятьма галерами на квиток до перону»*) [35, с. 38-39]. Раніше потрібно було купувати квиток, якщо людина хотіла пройти на перон. Вокзал відтак стає місцем, яке окреслює розуміння любові, дозволяє її відчути та усвідомити. Водночас вокзал як місце пов'язаний з квитком, що стає символом „neschopnosti prehovoriť a nádej, že sa nám to predsa len podarí“ (*«неможливості заговорити та*

надії, що нам це все ж вдасться» [35, с. 39]. Квиток зі звичайної речі перетворюється на щось набагато більше, що в пам'яті наратора невіддільне від любові. Вокзал, квиток, сума в шістдесят галерів набувають символічного та важливого значення, що окреслюється спогадами та не може існувати окремо від них. Без пам'яті наратора ця символіка не проявлятиметься і речі та місце не набуватимуть особливого значення.

Ідея місць пам'яті проявляється також тоді, коли Штефан намагається повернути пам'ять дружині і запитує, або ж відводить її до певних важливих для їхньої спільної історії місць. Головний герой цікавиться, чи пам'ятає Магдалина, коли і де вони поцілувалися. Дружина не згадує, що це було в кінотеатрі «Hviezda», натомість згадка про фільм, який тоді показували в кінотеатрі, пробудив у ній спогади про загадкову подругу Алісу. Фільм, під час якого відбувся перший поцілунок з її чоловіком, нагадав про спільні перегляди з подругою. Пов'язати це місце з чоловіком вона не змогла. Кінотеатр та конкретний фільм після втручання індивідуальних спогадів набувають нового сенсу та стають місцями спогаду.

Намагаючись повернути пам'ять Магдалині, Штефан відвозить її в гори Татри. Вона не згадувала місцевість та не могла зрозуміти, чому вони туди приїхали. „Prvý zlom nastal, keď sme sa odviezli na Štrbské pleso“ («Перший перелом стався, коли ми поїхали на Штрбське озеро») [35, с. 112]. Штефан пригадує, як вони проводили тут спільно час, як прогулювалися по замерзлому озеру взимку і його дружина тулилася ближче від страху провалитися під лід. Магдалина не підтримує розмову про ці спогади і здається, що її думки дуже далеко. Вона знову згадує Алісу та їхні спільні літні прогулянки на човні. Місця, в якому колись творилася спільна історія двох людей, перестають містити спільну пам'ять. Спогади фрагментуються, відділяються. Для Магдалини та Штефана озеро викликає різні спогади, символічно озеро наповнюється різними значеннями та відчуттями. Це місце також позначає індивідуальну пам'ять та водночас підкреслює незнання Штефаном своєї дружини. Відірваність спогадів показує окремішність життів подружжя.

Аляйда Ассман у теорії місць пам'яті вирізняє «простір» та «місце». Це детальніше розглядається в теоретичному розділі. Простір пов'язується з майбутнім та його конструюванням, у той час як місце визначає історію та її нашарування.

Символом, що сполучатиме обидва ці визначення, стає квартира. Усе спільне життя Штефан та Магдалина провели в одній квартирі. Вона містить їхні спогади, їхні «сліди». З початку заселення їхня спільна історія та окремі історії нашаровувалися в цій квартирі. У зв'язку з присутністю історії можна говорити про квартиру як про «місце». Водночас квартира стає «простором», Магдалина від'їжджає до лікарні і тепер Штефанові доведеться існувати в цьому просторі самотійно. Він творитиме свою індивідуальну історію в цьому будинку без дружини. Квартира як простір та місце переплітаються. Адже спогад про дружину не зникає у Штефана. Наратор роздумує про те, що, певно, квартира сумує за дружиною, відчуває її відсутність. „Mali oni dva ja medzi sebou veci, do ktorých som nevidel, a ak mám povedať pravdu, ani som sa o ne nestaral.“ (*«Між ними було щось таке, чого я не бачив, і, чесно кажучи, мене це навіть не хвилювало»*) [35, с. 60]. Квартира персоніфікується і набуває здатності пам'ятати історії. Водночас Штефан думає про те, що Магдалині не вистачатиме квартири, вона відчуватиме «фантомний біль», як від ампутації. Квартира мала рідні місця та закуточки, що оберігали її пам'ять, а тепер вона в чужому незнайомому просторі, який не може асоціюватися ні з чим близьким.

Центральною метафорою в книжці Павла Віліковського є лавина. Її також можна розглядати у контексті місць пам'яті. Вона набуватиме не лише індивідуальних рис, що окреслюють втрату пам'яті окремих героїв, а й рис колективних, адже лавина Віліковського пов'язана з національним забуттям. Водночас лавина не існує поза текстом, це не символ, який можна розглядати на національному рівні, це винятково авторське позначення забуття. „Lavínu v pohybe nemožno zastaviť.“ (*«Лавину неможливо зупинити під час руху»*) [35, с. 85]. Вона знищує спогади його дружини, засипає використання слів, розуміння певних речей, значень, символів. Лавина стає в тексті символом-місцем пам'яті, що маркує невідворотність забуття.

У романі «Амадока» значно більше місць, символів та метафор, які можна розглядати у контексті місць пам'яті. Ми звернемося до деяких з них, які вважаємо найважливішими та визначальними для тексту й для розуміння даного теоретичного

концепту.

Місцем пам'яті, яке набуває певних символічних значень, є архів, у якому працює Романа. Воно буквально складається з багатьох історій, свідчень, текстів та знімків. Архів – нескінченний, неначе Борхесова бібліотека, адже він постійно наповнюється новими історіями. Він стає місцем зустрічі Романи як із Віктором, так і з Богданом. Також важливо, що це чи не єдине місце, яке вона знає достеменно добре. Водночас Романа є вмістилищем історій – чужих життів, які вона переповідає своєму чоловіку, аби повернути пам'ять. Архів у «Амадоці» стає метафорою. Це не просто конкретне місце, яке об'єднує минуле, а й символічний простір, який передбачає конструювання майбутнього. Романа є невіддільною частиною цього простору. Саме в це місце Богдан приносить Романі сімейні фотографії та знайомиться з нею, саме там вона вперше бачить Віктора. У архіві Романа проводить більшу частину свого часу, а коли виїжджає в будинок доглядати пораненого чоловіка, то сама неначе перетворюється на архів і починає розповідати історії.

Архів пов'язаний з іншим місцем пам'яті – з квартирою Професора. Там також зберігаються пам'ятні речі, що фіксують спогади та певні періоди життя. Ці історії так само об'єднують індивідуальне та колективне, сплітаючи маленькі родинні історії у велику історію країни. Речі в квартирі важливі для Професора, бо вони є частиною його життя і пам'яті. Романа втручається в це місце, продає деякі речі, щоб оплатити лікування Віктора. Тим самим знищуючи певні спогади, які з цими речима пов'язувалися. Коли Романа вперше потрапляє в квартиру разом з Богданом, то він розповідає їй, що *«будь-яка річ може розповідати. Що, поєднана з іншими речами і їхнім заляганням у надрах землі, вона може розповісти історію створення світу, історію війни, історію людини»* [2, с. 53].

Протилежним до архіву та квартири Професора можна вважати будинок, куди перебираються Романа та Віктор. Це вже не місце пам'яті, а простір пам'яті. Звісно, будинок пам'ятає колишніх мешканців та їхні історії, але читачам про це майже нічого не відомо. У романі будинок стає чистим простором, у якому конструюватиметься історія. Романа розповідає сімейні історії Віктору саме в цьому будинку. Якщо проводити паралелі і прирівнювати Роману до архіву як до місця



пам'яті, то Віктора можна прирівняти до нового будинку. Чоловік не пам'ятає цього будинку: *«Романа говорила, що відколи вони почали жити разом у цьому будинку, місцеві ліси не пробуджували в Богданові почуттів»* [2, с. 177]. Ліжко та всі предмети не викликають у чоловіка ніяких спогадів. Це місце для нього – суцільна біла пляма.

З архівом та квартирою пов'язані й інші речі, що стають символічними місцями пам'яті. Особливою важливістю наділена валізка, яку Богдан приносить Романі. Крім того, що валізка знайомить цих героїв та розпочинає всю історію, вона ще й символічно позначає пам'ять. Саме до неї звернеться Романа, коли захоче повернути пам'ять своєму чоловіку. Речі в ній допоможуть Романі вибудувати історію. Іншою річчю, пов'язаною з архівом та квартирою і яка потребує детального аналізу, є голова лева зі скульптури Пінзеля. Спираючись на теорію П'єра Нора, цю голову можна віднести до «місць пам'яті». Вона зі звичайного предмета стає вмістилищем таємниці та історії. Окрім окремих індивідуальних пам'ятей, голова лева пов'язана з колективною пам'яттю.

Іншим місцем пам'яті є Лук'янівський військовий цвинтар. Там до Віктора повернеться справжня пам'ять і він зрозуміє, ким є насправді. Разом з тим, він забуде Роману та історії, які жінка йому переповідала. Цвинтар вміщує в собі багато біографій, символізує минуле та пам'ять через різні постаті. Віктор згадує, ким він є, бачить могилу і здобуває назад своє минуле.

Повернення пам'яті стосується ще одного «місця-символу» – горіха. У новому домі Романа постійно збирає горіхи і сподівається, що Віктор їх не побачить. *«Волоські горіхи. Я не знаю, не маю уявлення, в чому тут річ і чому мене пронизує такою тривожністю, відчуттям такої гострої, несподіваної небезпеки, але з тієї миті я починаю ховати від Богдана всі волоські горіхи, на які він міг би натрапити в будинку чи на подвір'ї. Рано-вранці я визбирую торішні горіхи на землі під деревом, несучи їх до лісу і викидаю під котроюсь із сосон, притрусивши згори глищею»* [2, с. 446]. Вона переживає, що це могло б повернути йому справжню пам'ять та зіпсувати її план. На початку роману, коли Віктор втратив пам'ять, він роздумує про горіхи: *«Він хотів би, аби з нього виріс волоський горіх. Сильне і чисте дерево з гладкою світлою шкірою. Егоцентричне дерево, яке розганяє інші рослини з-під власної крони — горіх*

зручно займає якнайбільше місця, вигідно розташовується, випростується і залишається самотнім» [2, с. 28]. Горіх з'являється й наприкінці роману, коли Віктор віднайшов свою пам'ять і тепер стоїть біля могили свого діда: *«Горіх ще дужче розрісся»* [2, с. 824]. Горіх-образ проривається через понівечену пам'ять і з'являється після її повернення.

Речі-образи, що містять в собі пам'ять, характерні для «Амадоки». Одним із них є ніж, яким убиває себе Фейга. Нездатна впоратися з пережитими травмами, вона вчиняє самогубство і прикметно, що робить це саме ножом. Розтинання ножом м'яса постійно асоціювалося в неї з чимось близьким та рідним. Її батько був шохером і ритуально вбивав тварин: *«Його лезо ніколи не заходило за дозволені межі, не спотворювало плоть більше, ніж це було необхідно»* [2, с. 222], нашіптуючи заспокійливим голосом їм у вуха. Авель робив це делікатно та намагався зробити все, щоб тваринка уникла страждань. Згодом у Фейги процес різання викликатиме відчуття дотичності до чогось рідного. Ніж стає образом, що містить в собі сімейну пам'ять.

Якщо у Павла Віліковського центральним образом є лавина, то в Софії Андрухович – це озеро Амадока, яке зображали Геродот з Птолемеєм на своїх картах, а пізніше воно зникло і зараз не залишилося навіть натяку на це велике озеро. Образ Амадоки проходить через текст і розуміти його можна по-різному: як символ втраченої пам'яті, забутих спогадів, неточності пам'яті, недовіри до пам'яті. Водночас, якщо лавина вказує на забуття, яке нічого не втримає, то й озеро Амадока містить в собі це трактування. У образі озера є надія на віднайдення та бажання відшукувати. Образ також пов'язується з поколіннєвістю та передачею пам'яті: *«... чи я твоє озеро Амадока <...> ти знайдеш мене тільки на давніх мапах, але я залишуся в тобі назавжди»* [2, с. 424].

«Місцями», що засвідчують колективну пам'ять в романі, є імена історичних постатей: Григорій Сковорода, Віктор Петров, Микола Зеров, Софія Зерова, Пінзель та Баал Шем Тов. Ці постаті окреслюють передусім національно-культурну ідентичність і тому геть не дивно, що Віктор згадує про своє походження біля могили Петрова. Водночас ці імена виринають в тексті фрагментарно – так, як працює

пам'ять. Історії про Баал Шем Това мають притчевий характер, їх час від часу пригадує Уляна і вони стають частиною її ідентичності. Постать Пінзеля притягує своєю невідомістю. Про скульптора майже відсутні біографічні дані, але створена ним «лев'яча голова» пронизує текст. Забута постать знову оживає з допомогою свого творіння.

Для роману характерна присутність візуального коду. Другу частину книжки складають історії, які ділять на фрагменти описи фотографій. Детальніше про фотографії та їхній зв'язок з пам'яттю в цьому романі ми розглянемо у наступному окремому підрозділі. Варто все ж зазначити, що фотографії також можна сприймати як місця пам'яті, вони містять в собі історію, фіксують спогад.

На прикладі текстів Павла Віліковського та Софії Андрухович можна простежити ідеї Аляйди Ассман про простір пам'яті та місце пам'яті, зв'язок з минулим та конструювання майбутнього, а також можливість перетину цих елементів. Згідно з теорією П'єра Нора вдається побачити, що «місцями» можуть бути не лише конкретні ландшафти, а й образи, символи, речі. Кожне з таких «місць» має своє значення, свій зв'язок з минулим та можливий вплив на майбутнє.

## **2.4 Зв'язок фотографії та постпам'яті у «Амадоці»**

Дослідниця Маріанна Гірш ввела концепт поспам'яті та досліджувала його на літературних творах, зокрема і в тексті «Аустерліц» Зебальда, де автор працює з фотографіями та пам'яттю. Гірш пише про недовіру до зображеного, незважаючи на документальність; фотографії можуть показувати лише якусь окрему частину великої історії, що може не здаватися достатньо реперезентативним у глобальному вимірі. Також Гірш пише про імовірність, що зображені на фотографії люди з часом забудуть деталі та переживатимуть певну трансформацію спогадів. Водночас спостерігачі фотографії можуть мати викривлене уявлення про зображений на знімках досвід. Себто, справжня історія міститься в пам'яті, і навіть фотографія з її силою фіксувати не може дати повного уявлення. Зебальд, якого досліджує Гірш, поміщає фотографії в текст, у Софії Андрухович немає вміщених в текст фотографій, натомість є описи знімків. Увесь другий розділ розділений на фрагменти описів фотокарток. У цьому підрозділі ми детальніше розглянемо зв'язок фотографій, постпам'яті та травми в

романі.

Фотокартки мають різну довжину описів. Іноді це короткі описи: «суниці», «родинне застілля», «метелик мнемозина», «очі корови», «костел Внебовзяття Пресвятої Марії», іноді трішки точніші: «ластівки над течією Стрипи», «морський порт із висоти пташиного польоту», водночас багато детальних описів: «дерев'яні етажерки з однаковими буханками в хлібному магазині, черга з терплячих людей, їхні спини і потилиці», «вершечок старої мацеві з білого каменю, порослої мохом, майже повністю вгрузлої в землю», «дві схожі між собою жінки середнього віку (ймовірно, старша і середня сестри) чистять віниками килими і верети в снігу серед саду». Оповідь в розділі час від часу торкається згаданих місць, та найчастіше описані на фотокартках історії не мають прямого зв'язку з текстом. Вони не дають прямих відповідей на запитання, що виникають в процесі прочитання тексту. Фотокартки відтак не є матеріалом, на який можна повністю спиратися та якому можна довіряти. Як і людській пам'яті. Ця недовіра проявляється і в розповідях про родину Богдана.

У другій частині Богдан роздумує про те, що спогади Уляни та сестер неточні, сплутані та викривлені. Іноді це призводило до того, що історії в кожної з сестер закінчувалися по-різному. Чоловік розумів, *«що здебільшого вони не обманювали. Вони справді вірили в те, що казали. Вони пригадували те, в що вірили»* [2, с. 274]. Вони багато чого забули, щось забути мусили, і тепер їхня пам'ять сплітала різні історії та ймовірні варіанти подій. Іноді травматичний спогад міг настільки деформуватися, що свідомість перетворювала його на вигадану зручну історію. Так сталося, наприклад, у Зени Фрасуляк, яка побачила розстріл есесівцем єврейської родини. Вона замінила цей спогад на вигадку про те, що бабуся з цієї родини вбила своїх родичів почорнілими враз очима, нашіптуючи щось під ніс. *«Вона вбила їх своїм поглядом, одного по одному, — розповідала Зена Фрасуляк. — Не хотіла, щоб їх застрелив той есесівець або поліцаї. Вирішила сама забрати в них життя»* [2, с. 310]. Спогад про розстріл був настільки болючим, що Зена придумала історію, яка б викликала менше жаху та нерозуміння темної сторони людства.

Спогади від травми плутаються також у Пінхаса. Він провів так багато часу

голодний та виснажений, що справжні спогади почали ховатися за галюцинаціями та снами. *«Пінхас підозрював реальні події, вислизало з його свідомости, розмивалося, дробилося на невиразні фрагменти — достоту так, як буває у снах, коли одна дійова особа тут же виявляється іншою, коли залишається відчуття, але неможливо пригадати подію, коли ноги стають ватяними і відмовляються нести, очі затягує пеленою, а горлянка не видає жодного звуку тоді, коли треба ридати, кричати, вити»* [2, с. 385]. І чим більше він робив зусиль, аби згадати, тим більша пітьма насувалася на його розум, заважаючи чистоті думок.

Ці вислизання пам'яті та її неточність можна прирівняти до думок Гірш про фотографії. Минуле ховається від нас та не дозволяє оцінити його абсолютно правдиво. Воно складається з тисячі історій, які сплітаються, частково затираються, або ж забуваються повністю. Навіть фотографії не завжди можуть дати повне розуміння ситуації, адже фіксують лише маленьку частинку цих великих історій. Вони, як і фотокартки у Софії Андрухович, натякають на історії, дозволяють їм сильніше спрацювати та дослідити бодай якийсь задокументований фрагмент правди. Та навіть він не зможе дати всіх відповідей.

Часто спогади змінює саме страх. Іноді страх від пережитих подій у минулому не зникає, навіть коли привід для нього вже давно щез. Страх залишився з багатьма людьми, що пережили репресії, психологічне та фізичне насилля, інші види травм. Залишився він і з Уляною та її сестрами. Вже через багато років їх переслідувала тінь минулого, з якої зараз час від часу жінки сміялися та пояснювали присутність страху тим, *«що це така рана в мозку чи в якомусь іншому органі, фізичне пошкодження тканин, хімічний дисбаланс речовин у крові – але нічого не могли вдіяти з нав'язливою звичкою переховувати свої речі»* [2, с. 38].

Один з частих симптомів страху – це мовчання. Тривале мовчання може призводити до унеможливлення точної реконструкції спогадів або ж до повного забуття. Мовчання є реакцією на травму та біль, який не хочеться знову проживати, висловлюючи та відновлюючи в пам'яті. До того ж іноді людська пам'ять зменшує жах дійсності і з часом здається, що пережите не було настільки травмуючим. Уляна та сестри не могли пригадати закінчення певних історій: *«Зрештою, що від цього*

зміниться, — сказала Нуся. — Все це залишилося в минулому. Цими спогадами нікому не допоможеш, зробиш тільки гірше. Цього не було» [2, с. 337]. На деякі запитання сестри відмовлялися відповідати, вони боялися пригадати та висловити заховані спогади.

Ідею постпам'яті Гірш можна побачити на прикладі деяких персонажів. Пам'ять професора містить спогади які він просто не може знати: *«Навіщо мені бачити ці подробиці здирання шкури з м'язистих тіл тварин, чути пручання тканин, які не хочуть розлучатися з сухожиллями, з кістками, плоттю? Калюжі гнилої крові під ногами, які замурзані діти розбризкують босими п'ятами»* [2, с. 68]. Його уява малює з сімейних розповідей запахи, історії, звуки. Він навіть розуміє незнайомі мови і *«здатен розрізнити, якою з них моляться, читають нескінченні проповіді, ведуть диспути, а якою — проклинають, плачуть і впадають у розпач, якою скімлять без надії на порятунок»* [2, с. 69].

Професор вбирає в себе травматичне минуле своєї родини, яке він не може пам'ятати, але воно продовжує впливати на нього та нависати темною хмарою. Можливо, саме цей відчутний тиск минулого змусив чоловіка довіритися незнайомій Романі та переповідати їй історії. Йому потрібен був слухач, якому він нарешті зможе виговоритися та зламати стіну мовчання, що блокувала спогади його близьких. Водночас це були спогади, які Професор боявся втратити: *«Іноді йому хотілося з'їсти знімки, щоб ніколи не забувати деталей, подробиць, правди»* [2, с. 39]. Фотографії стають свідченням справжності минулого та його впливу. Коли Богдан забирає фотокартки, то Професор починає за ними тужити. Він боїться втратити зв'язок зі своїми родичами, із сімейною пам'яттю.

Постпам'ять в трохи іншій формі проявляється у Віктора. Романа змушує його повірити, що він Богдан і всі родинні оповіді — це частина його минулого та його формування. У якийсь момент Віктор починає в це вірити, він приймає чуже минуле за своє та ототожнюється не лише з новою ідентичністю, а й з минулим людей, яких ніколи не знав. Романа конструює спогади Віктора, і чоловік перебирає на себе не свій біль, втрати та провини.

Зв'язок Романи з постпам'яттю становить особливе зацікавлення. Постпам'ять

не проявляється у зв'язку до родини жінки, про яку достеменно нічого не відомо. Романа перебирає на себе пам'ять та травми людей, про яких розповідає. Це виявляється настільки сильним, що Романа починає вірити у власну брехню. *«Романа здивувалася з яскравості власних спогадів, від їхньої реальності, перебільшеної чіткості. Але ще чіткішими, ще реальнішими поставали в її свідомості спогади чоловіка. Так, ніби втрачена Богданова пам'ять поселилася в її голові, помножилася на її власну»* [2, с. 173]. Жінка не мала родинних стосунків з людьми, про яких розповідала, вона навіть чула ці історії від сторонньої особи, але розмова та переповідання міцно закріпили чужі спогади, зробивши її їхньою частиною.

На постать Романи в «Амадоці» можна поглянути з позиції пам'яті та різних її проявів. Біла пляма, що позначає для читачів минуле Романи, її бажання сконструювати чужу історію та ототожнення себе з цією історією. Оповіді Романи неточні, вона створює їх з почутого від Професора та з фотографій, деякі факти та твердження вона просто не може знати достеменно. Реальність, зафіксована на фотокартках, не відображається в розповідях Романи. Вона змішує її з вигадкою, власною ідентичністю, спогадами Професора. Романа поміщає в собі історії історій. Водночас Роману можемо розглядати, як об'єктив фотоапарату – вона фіксує та збирає історії. Жінка бачить усе, розповідає про зображене, натомість невідомо, ким є її власна постать та якою є її історія. Реальність, яку показує Романа, працює і без того, щоб інші знали її минуле.

Фотографії в романі «Амадока» окреслюють пам'ять та її властивості. Нараторка наповнює їх новими сенсами, розповідаючи нові історії, залишаючи справжнє минуле на цих фотографіях невідомим. Описи фотокарток бувають надто точними, або ж короткими та без зайвих деталей. Як і спогади героїв – іноді вони сповнені деталей, іноді травма заміщує їх, залишаючи єдиний ключовий образ. Час від часу не можна довіряти навіть деталям. Вони також можуть бути сном, маренням та вигадкою. З фотокартками пов'язаний концепт постпам'яті Гірш. Професору вони допомагають зберігати відчуття долученості до родинних спогадів, а Романи дозволяють це відчуття вибудувати для Віктора та самої себе.

У повісті Віліковського зв'язок пам'яті та фотографії не присутній настільки,

щоб аналізувати його окремо. Однак епіграфом до книжки є цитата з вірша Владіміра Голана «Смерть»: „Ale ona vytáhla z kabelky svou fotografii i a řekla: „Dejte to kolem, ale ne aby se mně tam někdo podepsal!“ («Але вона витягнула із сумки свою фотографію і сказала: “Ось, передайте далі, тільки хай мені на ній ніхто не підписується”»)) [35, с. 5, переклад з чеської мій]. Фотографія тут є впевненим спогадом, свідченням присутності, який може zdeформуватися та змінитися від взаємодії з іншим. В «Амадоці» фотографії змінюють контексти та значення і більше не є лише свідченнями присутності. Їхня реальність змішалася з багатьма нараторами, які змінили розуміння зображеного.

## 2.5 Тіло та забуття

Аляйда Ассман у роботі «Простори пам'яті» одним з медіумів пам'яті називає тіло. Розділ про нього вона починає епіграфом: «*Ноги й руки повні поснулими спогадами*» Марселя Пруста з книжки «У пошуках втраченого часу. Віднайдений час» [4, с. 257]. Тіло пам'ятає травми, воно позначене часом, а відтак стає нотатками людських спогадів. У цьому розділі ми детальніше розглянемо зв'язок тіла та пам'яті у обраних творах Павла Віліковського та Софії Андрухович.

У повісті Віліковського роздуми про тіло з'являються у порівнянні з душею. „A ešte zvláštnější je, že sa celá zместí do tela, no přitom cítíme, že je ovel'a větší ako ono. Že ho na všech stranách přesahuje.“ («І ще дивніше те, що душа повністю поміщається в тілі, але ми відчуваємо, що вона набагато більша за нього. Що вона перевершує його з усіх боків»)) [35, с. 17]. Головний герой розмірковує про те, як тіло і душа пов'язані і що стається з душею після смерті тіла.

Пов'язаність тіла з пам'яттю проявляється в епізоді з видаленням родимки, про який ми вже писали з позиції зв'язку мови та пам'яті. У певний момент у Штефана починає рости родимка, він був впевнений, що ріст зупиниться, але це тривало далі і через певний час родимка „trčalo z pleca ako anténa“ («стирчала, немов антена») [35, с. 34]. Лікар видалив її, і Штефан залишився «сиротою». Родимка в словацькій мові семантично пов'язана зі словом «матір». Після її видалення він залишається «чистим», щось змінюється в його тілі і в сприйнятті тіла, неначе видаляється не лише родимка, а й зв'язок з дитинством та минулим. Штефан постійно прагне цієї



«чистоти», тому він вигадує для себе нове ім'я, щоб не асоціюватися зі старим. Видалення родимки – це тілесний досвід, який ламає зв'язок з колишнім Штефаном, тепер він вже не такий, як раніше.

Тіло стає також пам'яттю травми. Дружина Штефана пережила аборт і після цього не могла завагітніти, у подружжя не було дітей. Штефан згадує про це з провинною: „ona zhrešila iba tým, že mi naivne dôverovala. Preto som aj neskôr odmietal chodiť po doktoroch, aby nevyšlo najavo a nepovedalo sa nahlas, že chyba nie je vo mne a Lienka znáša dôsledky niekdajšieho zákroku“ (*«її гріх полягав лише в тому, що вона мені наївно довіряла. Тому після цього я й через багато років відмовлявся ходити до лікарів, щоб ніхто не з'ясував, що проблема не в мені, а це Лієнка страждає від наслідків попереднього втручання»*) [35, с. 76]. Штефан боявся, що з його тілом усе гаразд, натомість рішення з минулого позначило його дружину. Боявся настільки, що припинив пошуки проблеми і подружжя залишилося без дітей. Штефан жалкує також і про те, що не підпускав дружину надто близько до себе, адже боявся показати їй чутливі місця: „Bál som sa azda, že do mňa vyhryzie diery ako myš do syra?“ (*«Можливо я боявся, що вона вигризе в мені дірки, як миша в сирі?»*) [35, с. 53].

Тілесність Магдалини пов'язана із забуттям. На певному етапі взаємодії зі Штефаном вона забуває про минулі сексуальні досвіди та інтимні доторки: „akoby sa jej to stávalo po prvý raz a bola voči tomu bezmocná“ (*«неначе це все відбувалося для неї вперше і вона відчувала безпорадність»*) [35, с. 70]. Тіло перестає відчувати колишню любов до чоловіка. „Zdalo sa mi, že jej nasilu vytíham telo z rúk a ona sa tej krádeži nevládze ubrániť“ (*«Мені здалося, що я насильно вириваю її тіло з рук і вона не може боронитися під час цієї крадіжки»*) [35, с. 70]. Штефан перестає торкатися до дружини, щойно помічає цей холод та її втрачений погляд: „odvtedy sme sa už nikdy spolu nemilovali. Na ten pohľad sa nedalo zabudnúť“ (*«після цього ми вже ніколи не кохалися. Я не міг забути той погляд»*) [35, с. 70]. Деменція стирає всі спогади, у тому числі й тілесні. Подружжя віддаляється одне від одного в усіх вимірах. Водночас Штефан поступово розуміє, що завжди був далекий від своєї дружини і справжньої близькості між ними не існувало.

У повісті Павла Віліковського тіло пов'язується з індивідуальною пам'яттю,

воно фіксує старі травми, викликає провину. Тіло також може втрачати спогади, втрачаючи особистісний вимір – зникає ідентичність особистості разом з тілесністю. Зчитується також повернення до чогось початкового, затирання спогадів. Штефан прагне стати оновленим, чистим, втрата родимки стає одним із символів формації цієї нової ідентичності. Магдалина втрачає тілесну пам'ять, того не бажаючи та не маючи змоги це контролювати, але цей процес також формує щось нове та невідоме.

У романі Софії Андрухович зв'язок тіла, травми та пам'яті є більш помітним. Ми бачимо його вже на обкладинці видання, де зображено уламки обличчя чоловіка.

Романа знаходить Віктора після травми, його тіло зазнало страшних каліцтв, а за обличчям важко ідентифікувати минулу особистість: *«Він виглядає, як тварина, яку м'ясарі на бойні розібрали на кавалки, але ці шматки чомусь знову зрослись. І обличчя його мало схоже на обличчя людини: риси розладнані й розрізнені, ніздрі вивернуті, обриси щелеп і черепних кісток неприродно проступають з-під шкіри, темні западини вкривають щоки та чоло»* [2, с. 11]. Чоловік втрачає пам'ять про світ навколо, про самого себе, він навіть забуває мову та здатність говорити. Ця втрата фіксується на тілі у вигляді рубців, деформацій, ран. Травмоване тіло стає невіддільне від травмованої пам'яті. Чоловік перестає ідентифікувати себе з власним тілом, воно для нього чуже та незнайоме: *«Чоловік не знав, ким він є, і якщо дивився у дзеркало, то його зовнішність не викликала в ньому жодних асоціацій»* [2, с. 30]. Водночас він відчуває тіло, адже воно постійно болить. Різні типи болю стають єдиним явищем, про яке йому достеменно відомо.

Аляйда Ассман у розділі про тіло згадує етнолога П'єра Кластре, який писав про відношення пам'яті, болю та тіла: *«Знаки перешкоджають забуттю, саме тіло несе на собі сліди спогаду, власне, тіло і є пам'яттю»* [4, с. 263]. Тіло чоловіка з роману «Амадока» також містить в собі пам'ять, однак пам'ять розуму зникає. Її починає виконструйовувати Романа, у той час як пам'ять тіла залишається єдиною достовірною пам'яттю.

Зокрема і завдяки тілу вдається підтвердити брехню Романи. Професор під час знайомства з чоловіком одразу розуміє, що це не його син Богдан. Також, попри шрами та понівечене обличчя, його впізнають в лікарні. Під час програми на

телебаченні Віктора впізнає і його давній друг. Тіло залишило пам'ять, попри страшні понівечення. Поранення ж залишило новий слід, стало травмою війни, що тепер невіддільна від ідентичності чоловіка. Тіло у якийсь момент роману стає єдиною формою пам'яті, що належить чоловікові, адже Романа намагається замінити його спогади.

У повісті Віліковського тіло Магдалини забуває про власного чоловіка, натомість тіло Віктора не пам'ятає Романи з самого початку. Вона для нього чужа та незнайома. Ця жінка не викликає довіри та не означає безпеку. На початку їхньої взаємодії вона викликає страх і подеколи навіть огиду. Поступово, коли Романа нашаровує чужі пласти спогадів Вікторові і він починає вірити, що вона справді його дружина, та «пригадувати» фальшиве минуле, то й тіло вже не відчуває чужість Романи. Водночас і сама жінка відчуває тілесну спорідненість зі своїм чоловіком через біль: *«Біль у Роминому тілі свідчив, що вони з чоловіком пов'язані, що вони близькі, що шкаралуща відстороненості дала тріщину»* [2, с. 187]. Романа прислухається до всього, що зближує її з власною фікцією.

Тіло як пам'ять болу описує історія Уляни. У неї на зап'ястях були *«вишуклі браслети з фіолетових цупких шрамів, що накульцьовувались одні на одних, химерно розширюючись і знову звужуючись, врізаючись у вени (так залізничні тунелі врізаються у скелі)»* [2, с. 106]. Порізи на руках фіксували важкий травматичний досвід і не дозволяли забути про нього.

Зміна тіла як бажання змінити свою ідентичність простежується на прикладі Зої. Вона звертається до Професора, щоб той змінив їй обличчя, зробив її іншою. Зої не подобається її зовнішній вигляд, бо він асоціюється з минулим, тож вона хоче його трансформувати і у такий спосіб отримати нову ідентичність. Професор дивується такому нестримному бажанню змінити зовнішність, адже Зоя була красивою жінкою. На запитання, чому ж вона прийшла з таким запитом, жінка відповідає: *«Тому що це обличчя не моє. Я не так повинна виглядати»* [2, с. 92]. Невідповідність тіла та внутрішнього стану підштовхувала жінку до змін. Вона була впевнена, що Професор допоможе віднайти її справжню: *«саме ти робиш мені справжнє обличчя <...> Ще трохи – і моє обличчя стане таким, яким повинно бути»* [2, с. 97].

Якщо Романа займається конструюванням чужого розуму і намагається повернути пам'ять, то хірург Професор повертає пам'ять тілам. Він підтягує обличчя, покращує тіло, щоб його власники знову змогли ототожнити себе з ним. У момент цієї зміни щось втрачається і водночас набувається нове та незвідане. Тіло інше, й історія цього тіла буде іншою. Воно позначене певною історією, про яку вже неможливо забути. Професор вносить зміни в те, як себе людина надалі пам'ятатиме та як ідентифікуватиме.

Міркуючи про тіло та пам'ять, Професор припускає, що пам'ять з'являється раніше: *«десь там вона зароджується, пускаючи корені, і лише згодом, за століття і десятиліття, обростає фізичним тілом. Я, виявляється, виникаю з пам'яті, а не з заплідненої яйцеклітини»* [2, с. 68]. Ця думка нагадує ідею постпам'яті та спадковості спогадів. Історія людини виникає ще до її появи, вона успадковує усі ці пласти минулого, що тримаються в тілі і генетично закарбовуються у зовнішньому вигляді.

У повісті Віліковського йдеться про зв'язок тіла та індивідуальної пам'яті й забуття. У Андрухович ці зв'язки можна прочитувати як на індивідуальному, так і на колективному рівні. Пошматоване тіло можна сприймати як метафору розірваної країни, якій болять та яка намагається відшукати свою пам'ять та знову віднайти своє місце. Ландшафт країни, як і ландшафт тіла, пам'ятає та приховує в собі екологічні катастрофи, війни та інші трагедії. Час нашаровує зміни, трансформуючи ландшафти спогадів. Іноді вони так глибоко змінені настільки, що їх неможливо пригадати та ідентифікувати, відрізнити правду від вигадки. Тіло країни, що пережила Другу світову війну, геноцид єврейського населення, голод та розстріли інтелігенції, початок російсько-української війни, що триває і досі, тисячі індивідуальних історій – містить в собі пам'ять, яку важко повністю точно переповісти. Воно й надалі збиратиме ці історії, передаючи їх у спадок.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі ми досліджували індивідуальну та колективну пам'ять у текстах Софії Андрухович «Амадока» та Павла Віліковського «Швидкоплинний сніг», а також те, як у них оприявнюється тема забуття.

У теоретичній частині ми детальніше опрацювали теми колективної та індивідуальної пам'яті, ідентичності, постпам'яті та травми, місць пам'яті, а також окреслили дискурс пам'яті в словацькому та українському літературознавстві.

У першому підрозділі практичної частини вдалося детальніше розглянути зв'язок пам'яті з мовою, як називання конструює індивідуальну та колективну пам'ять. Мова та розповідь стає можливістю конструювання ідентичності та повернення чи віднаходження пам'яті. Так у творі Павла Віліковського «Швидкоплинний сніг» головний герой змінює імена своєї дружини залежно від стадій втрати пам'яті, які щоразу освітлюють нові закутки її ідентичності. Назви та імена стають певними маркерами пам'яті і забуття. Це стосується і особистих, і колективних історій, адже коли люди перестають використовувати певні назви та означувати ними явища і предмети, то явища затираються та поволі зникають з життя суспільства. Забуття, що його наратор називає лавиною, здатне змінити колективну пам'ять, трансформувати життєвий устрій та традиції, що пов'язані з нею.

У другому підрозділі ми зосередилися на зв'язку мови з конструюванням ідентичності та пам'яті, а також на тому, як форма текстів окреслює пам'ять. У текстах конструювання ідентичності та його зв'язок з мовою прослідковується в називанні персонажів, недовірі до мови, формі самих текстів. Мовна побудова ідентичності також поєднується з пам'яттю та поверненням до минулого. У Віліковського наратор намагається вловити стани втрати пам'яті та зафіксувати зміни, у Андрухович героїня нашаровує пам'ять з допомогою розповіді. Важливо, що мова в текстах перестає бути чимось однозначним та уособлювати факт. Навіть назви та імена втрачають правдивість. Недовіра до нарації, самоназивання, окреслення світу з допомогою мови – тісно пов'язується зі спогадами та ідентичністю.

У третьому підрозділі на прикладі обраних текстів ми простежили ідеї Аляйди Ассман про простір та місце пам'яті, а також ідею П'єра Нора про місця пам'яті. Речі, символи, імена, ландшафти в текстах стають місцями пам'яті та відкривають можливість для пригадування. У обраних текстах фігурують два природні образи, які можна вважати ключовими. У Павла Віліковського це – лавина, а у Софії Андрухович – озеро. Дані образи пов'язані з пам'яттю та забуттям. Лавина – це сила, що завалює ландшафт снігом та камінням, деформуючи та спотворюючи його. Озеро Амадока ж є символом недовіри до пам'яті. Обидва образи окреслюють пам'ять як щось крихке та нестабільне і водночас підкреслюють невідворотність забуття.

Четвертий підрозділ присвячено аналізу твору «Амадока» з позиції постпам'яті дослідниці Маріанни Гірш та зв'язку з фотографіями. Фотокартки змінюють контексти та значення і більше не засвідчують присутність та не є стабільним фактом. Їхня реальність проходить через велику кількість нараторів, які змінюють зображене.

П'ятий підрозділ зосереджується на зв'язку тіла та пам'яті. У повісті «Швидкоплинний сніг» тіло засвідчує зв'язок зі спогадами – видалення родимки та сексуальна відмова як знаки відірваності від минулого, аборт як провина. У романі «Амадока» зв'язок тіла та пам'яті пов'язується і на особистісному, і на колективному рівнях. Скалічене тіло можемо розглядати не лише як знак скаліченої індивідуальної історії, а й як метафору пошматованої країни, що відшукує свою пам'ять і намагається віднайти своє місце. Країна стає тілом, що містить в собі тисячі трагічних історій. Вони поступово нашаровувалися, затиралися і з часом повністю відкопати правду не вдається.

У повісті Павла Віліковського присутня більша увага до особистісної пам'яті, а колективна окреслюється побічно на її тлі. Водночас в «Амадоці» індивідуальні досвіди нашаровуються у нерозривному зв'язку з колективною пам'яттю. У тексті «Швидкоплинний сніг» пам'ять розшаровується з допомогою забуття, у той час як в «Амадоці» спогади, навпаки, накладаються на забуття.

Під час роботи було здійснено наступні **завдання**:

- опрацьовано теоретичні роботи зі студій пам'яті та дотичних студій та сформовано теоретичну основу кваліфікаційної роботи;

- опрацьовано поняття колективної, індивідуальної пам'яті та їхню взаємодію;
- окреслено феномени ідентичності, місць пам'яті, постпам'яті та травми;
- опрацьовано словацький та український дискурси студій пам'яті та наведено приклади текстів;
- проаналізовано присутність різних проявів індивідуальної та колективної пам'яті в обраних текстах: зв'язок пам'яті та забуття з мовою, місцями, тілом, фотографіями.

Наразі в українському літературознавстві словацька література залишається менш дослідженою та не привертає багато уваги. Зокрема, це проявляється і в невеликій кількості перекладів словацьких текстів на українську мову. Одним зі шляхів зацікавлення та стимулювання до досліджень є пошук спільностей, які поєднують та зближують. Під час роботи над кваліфікаційною працею ми прийшли до висновку, що в обраних текстах багато спільного, а це розширює розуміння студій пам'яті та дозволяє краще проаналізувати окремі її прояви. Водночас це допомагає віднайти точки дотику з літературою сусідньої країни.

На завершення хочемо додати, що дослідження сучасної літератури допомагає краще досягнути контекст та означити траєкторію розвитку. Зараз з'являється та з'являтиметься велика кількість різних текстів, що осмислюють минуле, намагаючись досягнути теперішнє та краще зрозуміти можливі шляхи до майбутнього. Дослідження цих текстів допомагає краще усвідомити не лише особистісні історії, але й складну історію творення нашої держави. Водночас віднаходження спільностей з літературами наших західних сусідів здатне розповісти та відкрити більше про нас самих.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. Пам'ять, спогад та ідентичність : досвід сучасної української літератури. *Tertium non datur* : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст. : колективна монографія. – 2014. – С. 185-205.
2. Андрухович С. Амадока – Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. – 832 с.
3. Ассман А. Пам'ять міста. Питання літературознавства / *Pytannia literaturoznavstva* / *Problems of Literary Criticism*. №92 –2015. – 7-25 с.
4. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – Київ : Ніка-Центр. 2012. – 437 с.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика. 2005. – 263 с.
6. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї. – Київ, Грані-Т. 2013. – 546 стор.
7. Джадт Т. «Места Памяти» Пьера Нора: Чьи места? Чья память? М. Лоскутовой. *Ab Imperio*. 2004. pp. 44-71.
8. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128> .
9. Лавринович Л. Дискурс пам'яті в сучасній українській прозі: основні ідейно-тематичні тенденції / Лілія Лавринович // *Філологічні студії*. – 2008. – № 1-2. – 100-106 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/6845>
10. Лютий Т. Двійник. Про природу дублювання і множинності. – Київ: Віхола. 2021. – 272 с.
11. Мороз Р. А. *Наративний підхід до дослідження ідентичності особистості* : Наука і освіта. 2009. № 4. с. 30–33.
12. Нагорна Л. Поняття «Місце пам'яті» в системі Memory studies. Регіональна історія України. Збірник наукових статей. Випуск 8. — С. 55–74



- 13.Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-память. СанктПетербург : Изд-во СПбГУ, 1999. – 520 с.
- 14.Ранков П. Матері. – Київ: Комора. 2016. – 288 с.
- 15.Рикер П. Память, история, забвение. – М., 2004. – С.565-571.
- 16.Сміт Е. Національна ідентичність. – Київ: Основи. 1994. – 224 с.
- 17.Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity. New German Critique, 1995, N. 65, s. 125-133
- 18.Bauman Z. Identity: conversations with Benedetto Vecchi. Polity Press. 2014. 104 p.
19. Balaev M. Trauma studies. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118958933.ch29>
- 20.Cathy Caruth (ed.). Trauma: Exploration into Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, 3-12 p
- 21.Donskins L. Troubled Identity and the Modern World. London: Palgrave Macmillan. 2009, 229.
- 22.Halbwachs, Maurice. The Collective Memory. New York : Harper & Row Colophon Books, 1980. 140 p.
- 23.Hirsch M. The Generation of postmemory. Columbia University: Poetics Today 29:1 (Spring 2008). 103-128 p.
24. Hirsch M. What's wrong with this picture? In Marianne Hirsch: The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press. 2012. 55-78 p.
- 25.Kol. *Rozprávanie a mlčanie: medzigeneračná komunikácia v rodine*. Bratislava: Ústav etnológie SAV: Veda, 2017. 136 s.
- 26.Kratochvil A. Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Akropolis. 2015. 344 s.
- 27.Mambrol N. Trauma studies. URL: <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>
- 28.Nora P. General introduction: Between memory and history // Realms of Memory. The consruction of the french past. – Vol.1. New York, 1996. – P.3
- 29.Otčenáš I. Keby... (Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska. – Literárny klub. 1998. – 104 s.

30. Púček J. Karpáty! – E.J. Publishing. 2022. – 260 s.
31. Púček J. Med pamäti. – Banská Bystrica: Literárna bašta. 2018. – 138 s.
32. Rankov P. Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy). Bratislava: Kalligram. 2011. 327 s.
33. Vilikovský P. Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa. – Bratislava: Slovart. 2017. – 184 s.
34. Vilikovský P. Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch. Bratislava: Slovart. 2022. 112 s.
35. Vilikovský P. Letmý sneh. – Bratislava: Slovart. 2014. – 144 s.
36. Vilikovský P. RAJc je preč. – Bratislava: Petrus, 2018. – 283 s.
37. Vrzgulová, M. (ed.). *Videli sme holokaust*. – Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 2002. – 128 s.