

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства**

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

**на тему: «“ТРОПІЗМ” НАТАЛІ САРРОТ У ФІЛОСОФСЬКОМУ КОНТЕКСТІ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ»**

**Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності: 035.01 Філологія (українська мова та
література);**

**освітньо-наукової програми:
Теорія, історія літератури та компаративістика**

Карпець Юлія Юріївна

**Керівниця: Огаркова Т. А., докторка філософії в галузі
літературознавства, старша викладачка**

**Рецензент: Крикун Анна, докторка філософії в галузі
літературознавства (університет м. Тур, Франція)**

**Магістерська робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«_____» _____ 2022 р.**

Київ – 2022

Зміст

Вступ.....	2
Розділ 1. Засади творчості Н.Саррот.....	6
1.1. Біографічна розвідка.....	6
1.2. Жанрова належність романів Н. Саррот.....	9
1.3. “Тропізм” та під-розмова як наративна форма його оприявлення.....	12
1.4. Під-розмова як простір уявного за Ю. Крістевою.....	18
Розділ 2. Аналіз “тропізму” у філософському контексті Франції другої половини ХХ століття.....	27
2.1. Точки “спільної справи” “тропізм” та деяких концептів Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі.....	27
2.2. Літературна фікція в роботах Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі.....	35
2.3. Безособистісна оповідь Н. Саррот у контексті взаємин влади та суб’єкта.....	38
2.4. Соціально-історичне тло Франції другої половини ХХ століття.....	44
Розділ 3. Проблема редукованості літературного твору в літературній критиці та філософії другої половини ХХ століття.....	50
3.1. Читання та літературна критика в романі “Золоті плоди” Н. Саррот.....	50
3.2. Проблема редукованості літератури за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі.....	57
Висновок.....	67
Використана література.....	70

Вступ

Актуальність роботи полягає у залученні до українського літературного горизонту прозової частки творчості французької письменниці Наталі Саррот. Вона відмовляється від традиційної нарації в романі, вивласнює звичних персонажів з усталеним психологічним та біографічним тлом. У 1930-ті французька письменниця доєднується до пошуків “нового психологічного матеріалу” [35, 228] доби модернізму, аби адекватно засвідчити в літературі досвід зламів історії, які радикально трансформували суспільство (як-то створення тоталітарної радянської держави, Перша світова війна) та слідували потому.

Залучені філософські праці Жюльєн Дельоза та Фелікса Гваттарі належать до періоду, коли відбувалися інтенсивні емансипативні процеси в розвитку філософської думки та літератури у Франції, а саме друга половина XX століття. Вона була сконцентрована навколо переосмислення геноциду, тоталітарних режимів та власне спроб подолати репресивні структури, які після тоталітарних режимів просочувалися до суспільства. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі мали на меті долати ієрархізацій та лінійностей у філософському дискурсі. Зокрема мова про інтердисциплінарність: у їх роботах можна віднайти розвідки в антропологію, музику, лінгвістику, психоаналіз, гендерні штудії та, звичайно, літературу. Поруч з ними, звертаємося до психоаналітикині Ю. Крістєвої та її розуміння уяви як простору динамічного, вільного для творення та пере-життя образів, які би попереджували би катастрофи реальності. Проте уява не може існувати в ізоляції, людина XX століття визначає себе через Іншого, їй не достатньо Декартового “*cogito ergo sum*”. На помежів’ї зі світом визначається ідентичність, яка почасти передбачає схоплення людини у владні взаємини. Відтак теорії формування суб’єкта М. Фуко, а за ним Джудіт Батлер буде важливо взяти до уваги.

Наше зіставлення творчості Н. Саррот з деякими концептами Жилья Дельоза та Фелікса Гваттарі вмотивоване неодноразовими їх покликаннями до творчості письменниці в інтерв'ю [14], на семінарах [44] та безпосередньо у філософських роботах [45]. У штудіях з французької літератури вже наявні роботи, що досліджують певні аспекти їх спільності, наприклад, спроба зіставлення “шизоаналізу” (конструктивну альтернативу психоаналізу, яке би звільняло бажання від вервечки ретериторизацій) та “ритми життя” [57] в романі Н. Саррот “Між життям і смертю” (*Entre la vie et la mort*). Моє дослідження передбачає ширшу перспективу зіставлення творчості Н. Саррот та ідей Жилья Дельоза та Фелікса Гваттарі, зокрема тої частки, яка стосується продукування письма, рецепцію літературного твору та його побутування у суспільстві.

Залучення такої філософської думки до наших компаративістичних та суто літературознавчих досліджень в український контекст мало би лаштувати гуманітарний дискурс до сміливості пошуків власних методологій та словників.

Мета — з'ясувати спільність тропізму та під-розмови як оповідної стратегії його оприявнення у творчості Н. Саррот та певних концептів філософії другої половини ХХ століття. Задля досягнення мети ставимо такі **завдання**:

- визначити особливості тропізму як “нового психологічного матеріалу” [35, 228] в літературі першої половини ХХ століття;
- простежити наявність семіотичного процесу мови, заразом активної дії уяви (за Ю. Крістевою) в під-розмові;
- типологічно зіставити головні риси тропізму, під-розмови як наративної стратегії його оприявнення та домінант філософії постструктуралізму, зокрема ідеї та особливості письма Жилья Дельоза та Фелікса Гваттарі;
- визначити типологічні відповідності між концепцією влади Мішеля Фуко та тропізмом Н. Саррот, зокрема у творі “Ви чуєте їх?”;

- охарактеризувати стан літературної критики та проблеми інтерпретації в другій половині XX століття;
- проаналізувати репрезентацію літературної критики та читання в романі “Золоті плоди”;
- виявити зв’язок безособистісної оповіді Н. Саррот та проблеми редукування літератури Жюльєна Дельоза та Фелікса Гваттарі.

Об’єкт дослідження — прозова частка творчості Н. Саррот, а саме “Тропізми” (*Tropismes*), “Золоті плоди” (*Les Fruits d'or*) та “Ви чуєте їх?” (*Vous les entendez ?*).

Предмет дослідження — філософські потенціали явища тропізму та їх засоби вираження у під-розмові як оповідній формі тропізму.

Новизна дослідження полягає у виокремленні особливостей тропізму Н. Саррот, які потім стануть домінантами постструктуралізму у Франції другої половини XX століття, зокрема у філософії Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі.

Теоретичне значення роботи у розвитку ідеї літератури як становлення-іншим та поглиблення її філософських обґрунтувань. **Практичне значення роботи** у розширенні меж подальших інтердисциплінарних досліджень творчості Н. Саррот; у застосуванні теорії фікції В. Ізера як методологічної основи аналізу художнього тексту.

У цій праці я звертаюся до рецептивної естетики та потім антропології літератури Вольфганга Ізера як **теоретично-методологічної основи** аналізу творів Н. Саррот. Я спробую наголосити не на семантизації літературного твору, проте на моменті, коли можливість до семантизації лише створюється – в акті вигадки (*Akte des Fingierens*) [21, 187]. У деяких випадках теоретичним ґрунтом стали для мене напрацювання психоаналітикині Ю. Крістивої, яка розглядала літературу як простір, в якому можна уникати фундаментацій пізнавальних теорій та усталених суб’єктів.

Зважаючи на завдання моєї роботи, будуть використані описовий та порівняльний, зіставний **методи дослідження**, почасти буде залучений історико-культурний аналіз.

Положення, винесені на захист:

- “під-розмови” є простором активної дії уявного за Ю. Крісетвою;
- тропізм має такі спільні риси з філософським письмом Ж. Дельоза та Ф. Ґваттарі, як позаантропологічні репрезентації, метамофози, безгендерність;
- становлення суб’єкта в тропізмі відбувається під час контакту з Іншим, проникнення владних взаємин, за М. Фуко, Дж. Батлер;
- роман “Золоті плоди” та літературно-критичні есеї “Ера підозри” Н. Саррот є органічною частиною критики інтерпретаційних схем у літературознавстві другої половини ХХ століття;
- позбавлена соціальних детермінацій оповідь Н. Саррот не може бути тлумачена як сублімація невротичних процесів особистості, що суголосить критиці Ж. Дельозом та Ф. Ґваттарі психоаналітичного тлумачення літератури.

Розділ 1. Засади творчости Н.Саррот.

Від початків зробимо розвідку історико-культурного контексту, в якому формувалася Наталі Саррот як одна з найважливіших французьких письменниць ХХ століття. Маємо на меті окреслити місце творчости Наталі Саррот у “літературному універсумі” [65, 8] другої половини ХХ століття та суголосся деяких думок Н. Саррот щодо розвитку жанру роману. Потому ми визначимо деякі засадничі ознаки тропізму як інтерсуб’єктивного явища, простежимо співвіднесеність реальности та вигадки у створенні тропізму, послуговуючись теорією вигадки В. Ізера. Розглянемо під-розмову як оповідну стратегію втілення тропізму, ґрунтуючи аналіз на ідеях психоаналітикині Ю. Крістєвою. На останок, зіставимо постулювання під-розмови як оповіді, що повсякчас міниться, та проблематику феміністичного суб’єкта в літературі та теорії.

1.1. Біографічна розвідка

Наталі Саррот — французька авторка, життя якої тривало на тлі революцій, червоного терору, двох світових війн, та все двадцяте століття, якщо зважити на роки її життя (18 липня 1901 - 19 жовтня 1999 р.). Зміст цього підрозділу переважно базовано на дослідженнях літературознавиці Енн Джефферсон. Вона особисто проводила інтерв’ювання з письменницею, тому ці та інші розмови стали основою до впорядкування біографії.

Батько Ілля Черняк має свої коріння в Іваново-Вознесенську, місті Російської Імперії, інженер за професією. Свій перший диплом отримав в Університеті ім. Святого Володимира в Києві, потому навчався у Женеві разом зі своїм братом Яковим Черняком, далі був змушений емігрувати до Франції в 1906 році та остаточно забрати до себе доньку в 1909 році.

Саме у Женеві – місті, яке було натовді популярним для навчання єврейської молоді з Російської Імперії, зустрілися батьки Наталі. Мати Поліна Шатуновська народилася у м. Кропивницький в Україні. У дитинстві Наталі

Саррот приїздила в гості до родини її брата Самуїла Шатуновського, остання натоді мешкала в Кам'янець-Подільському. Спогади про ці відвідини можна знайти в романі Н. Саррот “Дитинство” (*Enfance*). До матері вже дорослою вона приїздила в Москву, коли під час початку терору, коли в 1934 було вбито С. Кірова [52].

Молодший брат батька Яків Черняк, дядько Наталі, брав активну участь у революційному русі ще від початку 1900-тих: у середині жовтня 1906 року родина Черняк опинилася під загрозою арешту: Якова запідозрили в підготовці терористичного акту, зокрема в приготування бомби, що було доволі вірогідним, адже у Женеві він вчився на хіміка. До слова, обидва брати повернулися до Російської Імперії через революційні настрої та передчуття змін у політичному житті країни-імперії. Проте згодом Ілля Черняк мігрує до Франції, він у розлученні з матір'ю Наталі Поліною. Донька раз на рік здійснює дводенну подорож на “Північному експресі” з Санкт-Петербурга до Парижу до батька. З однієї з таких подорожей, а саме у 1909, коли мати відправляє її до батька незвично рано, Н. Саррот не повертається та залишається жити у Франції, зрідка зустрічаючись з матір'ю та старшим братом Миколою. Натоді Ілля Черняк провадить промислові справи, має дружину Віру, яка зовсім скоро народить Лілі – посестру Наталі [52].

Саррот в інтерв'ю згадувала, як на паризькій площі Denfert-Rochereau у місцевій каварні її тато грав у шахи з Леніним та Троцьким [52]. Дочка одразу була свідомо суспільно-політичних передумов okazій та катастроф, які ставалися в її юності та дорослому житті. Н. Саррот отримала від початків юридичну освіту, писати справжньо почала за підтримки чоловіка Реймонда Саррот у свої тридцяті та тридцяти ХХ століття, хоча ще з дитинства була зацікавлена у письменстві.

Прикметно, що вона трималася осторонь російських емігрантів, коло яких було чисельним у Парижі, там були письменники і письменниці, що видавали свої твори російською [52].

Під час Другої світової війни Саррот маючи єврейське коріння, все ж залишалася на території окупованої Франції, аби бути поряд з чоловіком Реймондом Саррот та трьома дочками, від початку в Парижі вона зареєструвалася в окупованій адміністрації, засвідчуючи свою національність, проте відмовлялася носити жовту зірку на одязі. Зовсім скоро родина Саррот виїхала до передмістя Парижу та все ще трималися разом у віллі, де проводили вакації, там вона встигла зобачитися із Семюелем Беккетом. Проте від кінця 1942 і до весни 1944 Н. Саррот жила під не своїм ім'ям та з не своїми документами вже в іншому французькому містечку. Зі звільненням Франції вона возз'єдналася зі своєю родиною. Потому вона здійснила подорож зі своїми доньками до Варшави, аби засвідчити для себе наслідки геноциду. Вона мало згадувала про ті роки безпосередньо, проте у розмові з Енн Джефферсон сказала, що досвід окупації, перезовувань та голокосту глибоко вплинув на неї [52].

Важливим є спілкування Наталі Саррот з Сімоною де Бовуар та Жан-Полем Сартром. Вона не переймала їхніх ідей безпосередньо та не маніфестувала відмінного. Проте очевидно, що екзистенціалізм заступає на позиції світоглядні декількох поколінь французьких мислителів опісля Другої світової війни, екзистенціалісти роблять спробу висновувати нові сенси з життя. Жан-Поль Сартр стверджує “Екзистенціалізм – це гуманізм”, до того він перший, хто говорить про визначальність Іншого в бутті людини, ми маємо зважати на Іншого, рахуватися з ним. Мерло Понті робить спробу осмислити тілесний досвід, що конститує суб'єкта та його світ [32]. Якщо вдаватися до узагальнень, об'єднавчим з екзистенціалізмом для Н. Саррот наступне: спроба зрозуміти, що таке свобода та Інший, спільний життєвий простір – Париж (Саррот так само багато працювала у каварні, аби заощаджувати на опаленні домівки), досвід життя в окупації та, власне, пережиття кривавої та затяжної війни.

Від 1960-тих Саррот активно спілкується з колом письменників Радянського Союзу, відвідує Москву. Але для нас тим цікавіше прослідкувати контакти, що мала Наталі Саррот з Україною в період її літературної активності – це зокрема знайомство з письменником Віктором Некрасовим [30] у роки його екзилу в Парижі, Енн Джефферсон також зазначає, що в період з 1961 до 1967 Н. Саррот гостювала у родині Миколи Бажана в Києві. Проте після того, як Радянський Союз увів танки в Чехословаччину у 1968 році, вона значно дистанціювалася від контекстів радянських [52].

Ця робота зосереджена на прозовому доробку Н. Саррот, проте в післявоєнний час вона також писала п'єси, зокрема радіоп'єси, та теоретичні розвідки про театр.

1.2. Жанрова належність романів Н. Саррот

Здебільшого в українських контекстах вона відома в купі з Аленом-Робом Гріє як спів-творчиня “нового роману” — експериментальної прози, яка сталася в минулому. Одним з перший цей термін використовує французький письменник Émile Henriot на сторінках газети *Le Monde* у 1957 році [48].

Загальноприйнята думка: “новий роман” виник в п'ятдесятих-шістдесятих, що почасти збігається з публікацією її есеїв “Ера підозри” (“*L'Ère du soupçon*”) у 1950 році, де вона критично осмислює недовіру сучасного читача до літератури минулого, еволюцію роману та з'яву персонажів нового штибу. Наприклад, вона згадує “Стороннього” Альбера Камю та “Процес” Франца Кафки.

Перший твір Н. Саррот “Тропізми” (*Tropismes*) у 1939 році можна вважати прикладом “нового роману”, хоча критиками він був помічений якраз на початку 1950-х, коли її есеї набирали все більшої ваги. “Новий роман” залишався актуальним та набував все більш незвичних втілень увесь час, впродовж якого Н. Саррот писала твори. У 1997 було опубліковано її останній твір “Відчиніть” (*Ouvrez*). “Новий роман” — це термін літературознавців, які

обґрунтували спорідненість нової французької прози 50-60-х років, проте не реальне об'єднання авторів у часі та просторі, вони скоріше зустрічалися вже опісля виникнення “нового роману”.

Довгий час жанрове розрізнення було каталогізацією, встановленням ієрархій, як-то в ботаніці чи в інших природничих науках. Однак така каталогізація була потрібна не рослинам, але науковцям, які користувалися методами систематизації. Подібно до цього, літературним критикам було важливо оприятити послідовності та стильові подібності, охайно впорядкувати полиці з книжками.

На думку дослідниці магічного реалізму з деколоніальних перспектив Анни Гекерфельдт, поступово “жанри ставали засобами радше комунікації, ніж класифікації” [47,43]. Жанрові кордони розхитувалися. Доречним буде згадати Цветана Тодорова, для якого визначення будь-якого жанру з кожним новим твором змінюється [65, 6]. Інтенсифікує цю думку Дебора Медсен, яка стверджує, що на визначення жанру впливає не тільки наявність нових творів, але й нових інтерпретацій [47, 38]. Попри таке розхитування усі дослідники зазначають необхідність зберегти жанрову розрізненість, адже, як пише Тодоров, це “точки опору, з якими твір набуває зв'язку зі всесвітом літератури” [65, 8]. На подібних засадах у всесвіт літератури вступає і Н. Саррот, як зі своїми критичними есеями та лекціями, так і з художніми творами.

Попри експериментальність творів та письменників, які її оточували, Н. Саррот не була причетна до радикальних алієнацій від літературної тягlosti. Вона уважно читала перші маніфести сюрреалістів, та згадує це таким чином: “Я слідувала за їх маніфестами та працями, проте трималася осторонь” [52]. Зокрема з її есеїв, очевидно, що вона прагнула саме до комунікації зі світом літератури, вона не ставилася критично до творів Флобера чи Бальзака, визнавала за ними цінність, проте наголошувала, що в тогочасній соціально-політичній реальності читач вже не міг довіряти літературним персонажам минулого, їх ідентифікаціям з матеріальним статком, соціальними верствами,

психологічним рефлексіям, наратору (особливо гетеродієгетичному), який вперто проголошував клішовані “він сказав”, “вона промовила” [35, 241]. Н. Саррот завжди перебувала всередині жанру роману та прагнула не до протиставлень чи паралелізмів, але якісних трансформацій. Саме тому вона не погоджувалася з визначенням “анти-роману” [63, vii], яке використав Жан-Поль Сартр у передмові до її другого опублікованого твору – роману “Портрет невідомого” (*Portrait d'un inconnu*) від 1949 року.

Існує розлога стежка взаємин Саррот зі своїми літературними батьками, серед яких вже згадуваний Флобер, Марсель Пруст, Поль Валері, Джеймс Джойс, Федір Достоевський [35, 114]. Вони часто згадувані в “Ері підозри” (*L'Ère du soupçon*) та романах, є окремі літературно-критичні есеї про Флобера та Поля Валері, Франца Кафку. Не менш важливим, проте менш згадуваним є прочитання у 1920-тих “Записки Мальте Лявридса Бригге” Райнера Марії Рільке [52]. Варто також згадати такі її романи як “Між життям і смертю” та “Планетарій” (*Le Planétarium*), в яких розгортається свідомість людини, яка, перш за все, письменник та почасти переймається Блумовим “страхом впливу”.

Дослідниця Дженніфер Вілгінг заналізувала перший згадуваний роман, застосувавши до головного героя-письменника теорію Гарольда Блума щодо великих поетів минулого, з якими апріорно змагаються молодші покоління [66, 138]. Дослідниця також вказує на неабияку подібність Н. Саррот та її взаємин з тодішнім літературним побутом та своїми літературними вчителями до її головного героя “Між життям і смертю” [66, 140].

Іншою прикметністю творів Саррот – постійні комунікації та зміни, які проникли не лише в теорію жанрів у другій половині XX століття, але і в інші частини літературознавства, зокрема рецептивної естетики. Одним з засадничих понять, виснуваних в новій літературній теорії, був горизонт очікувань читача, який визначається життєвим, культурним та читацьким досвідами людини та змінюється з кожною новою подією в житті чи читанні. Подібно до цього кожний літературний критик, який користується “жанром”, має зважати на

літературний універсум [66, 8], який водночас уже імплікований в його власний читацький горизонт.

1.3. “Тропізм” та під-розмова як наративна форма його оприявлення

Тропізми – це “найменші, часто мимовільні та майже не відчутні мимовільні психологічні порухи” [66, 120], які стаються під час спроби контакту з Іншим. Так тропізм означає дослідниця Дж. Віллінг. Вона також зазначає, що в тропізмі превалюють порухи “зваби та відрази, агресії та захисту” [66, 120].

Жан-Поль Сартр про тропізми Саррот писав: “Наталі Саррот має протоплазмове бачення нашого внутрішнього всесвіту: треба тільки скотити каміння буденного, і ми знайдемо стрімкі розряди, слинявість, слиз, непевні рухи, подібні до рухів аміоб” [63, xii]. Прикметно, що французький філософ, описуючи тропізм, не вдається до антропоморфних образів. Адже сам термін “тропізм” письменниця запозичила зі світу ботанічного.

Термін походить з давньогрецького “tropos” та в перекладі означає “зворот”. У біології “тропізм” – це зміни у рості рослин (“згини стебла, кореня, повертання листків”) [1] або клітин внаслідок зовнішніх впливів, як-то “світло чи температура” [1]. У словнику ботанічних термінів від 1928 р. в дужках біля терміну вказано пояснювальний синонім – “зворотність” [37, 209]. Іншими словами, це реагування рослини на зовнішній світ, не на окремі випадкові подразники, але на фактичні умови існування. Для Н. Саррот мова не лише обов'язково про взаємодію двох людей, тропізм як психологічне явище може відбуватися й на самоті, розгортатися в потенціях уяви чи, як у рослин, бути зумовленим навколишнім світом взагалі. Не менш важливим, що за тропізму напрями росту рослин змінюються, можуть з'явитися вигини, так і людина в тропізмі набуває своєрідностей, фактично ідентичности. Однак якщо вже сформований вигин дерева не зміниться та збереже його, персонажі Саррот існують лише в момент тропізму, вони не зберігають набутих прикмет.

Н. Саррот починала писати тропізми від 1932 року [52], публікація першого однойменного твору сталася у 1939 році. Письменниця ніколи не полишала цього явища, і в кожному наступному романі працювала з ним. Про витворення тропізму вона говорила: “Іноді я починаю з пережитого тропізму, але лаштую його деінде. Це інші обставини, я створюю це відмінне середовище навколо, в якому можу розвинути його (тропізм)” [54, 150]. Таким чином, це завжди певний виокремлений у свідомості уривок з реальності: чи-то враження від слова чи поруху Іншого.

Задля ліпшого тлумачення тропізму, візьмемо перший епізод твору “Золоті плоди” — це розмова жінки та двох чоловіків, зокрема про Курбе, репродукцію живопису якого один з чоловіків запропонував подивитися. Потім героїня спогадує ті необережно кинуті фрази один до одного. Повертаючись та кружляючи навколо обраного сегменту реальності, уява сповнює його знову і знову. Неприємна павза після різко байдужливої реакції її знайомого на репродукцію Курбе обертається в прірву з вогнем, з якого героїня намагається вибратися. У проваллі вразливості персонажі перебувають у темряві — відбувся тропізм. Пристосування один до одного, подібно до рослин, які бороняться від вітру, вони склали свої пелюстки до купи та захистилися: “Все завмирає. Безпросвітна темрява. Де ви? Відгукніться. Ми тут обоє” [34,168].

Рятувальним до нового розгортання стає питання жінки про “Золоті плоди” — роман всередині роману, це питання — простягнута рука доброзичливості до чоловіка, який пропонував поглянути на Курбе [34, 169]. Проте нібито пропонуючи допомогу Іншому, жінка рятує себе, аби не визнати в собі невподобання Курбе, затлумити ніяковість, яку вона відчула, коли її знайомий зневажливо зреагував на простягнуту поштівку з репродукцією. У прірві між трьома людьми вже згадуване полум’я огортає саме її: “моє тіло, моє обличчя, палає. Та я повинна схопити, витягти з вогню, врятувати”[34, 170]. Вже тут маємо і знайоме кружляння навколо, той самий сегмент реальності розгортається вже в іншій фіктивній структурі — вона уявляється і як вечірня

ввічлива візита у дверях, до якої проривається галас з глибини кімнат, і як просто ступлено віддана монета, з якою жінка не знає, що робити. Тропізм має відтінок не просто реагування, але постає як “самоколонізація політик ідентичности” [42, 104] від зовнішнього подразника, про яку детальніше буде мова у другому розділі. Людина в тропізмі, змальована у найменших порухах, проте найменший порух регульований самим собою, а викликаний зовнішнім подразником, тим ніколи не випадковий ззовні, закономірний всередині.

Така саморегульованість – це механізм розгортання суб’єкта, Н. Саррот часто артикулює підґрунтя залучення людини до діалогу, підґрунтя, яке надає сили тропізму тривати неозначений час – це “жахне бажання встановити контакт” [35, 170]. Цю фразу Н. Саррот згадує в своєму есеї “Від Кафки до Достоевського”, коли говорить про одного з персонажів “Братів Карамазових” та причини його параноїдально довгого, почасти театралізованого монологу. Персонаж несвідомо керується прагненням до відчуття любови Іншого, до порозуміння. Запозичує вона ці слова в письменниці Кетрін Менсфілд, яка користує фразу в описі своєї подруги, яка допомогла Кетрін під час хвороби: “Немає виходу. Всю ніч: найлегший шелест, найменший кашель, і її голос ніжно питає: “Ти говорила? Мені щось зробити?”. Якщо я абсолютно нічого не робила, вона дізнавалася про втому з-під моїх заплучених очей” [55, 215-216].

Завдяки першотексту стає очевидним, що це бажання не лише конструктивне, воно у собі має певну безпорадну нав’язливість, що призводить не до ідеальної комунікації, про те до опору, захисту, бажанню вислизнути. Тому не дивно, що попри наскрізний заклик “жахне бажання встановити контакт” [35, 170], текст оприявнює концентрованість людини (часто через фрагментарності тіла чи реакцій), перш за все, у собі. Відбувається написання власної історії, зі сторони тексту/авторки/оповідача — послідовне накладання фіктивних пластів. Тим прикметніше, ця історія стосується лише миті життя, лише 5-6-ти секундна відповідь на поодинокі питання чи звертання. Ця витворювана історія всередині не зумовлюється культурою чи національністю,

спогадами про вчорашній день чи сподіваннями майбутнього. Культура чи матеріальний світ, що потенційно могли зумовити досвід частіше використовувані лише як сталі значенники на внутрішньому рівні.

Так наприклад можна згадати “горох та сукні” у Ви чуєте їх?”, де дівчата, головні персонажі, виховані у пухких сукнях та просторих летких кімнатах [59](*тут і далі переклад зазначеного видання мій*). Такі деталі не зумовлюють перебіг сюжету, проте ключові у розбурханій уяві “його” - ще одного головного героя, батька цих дівчат. Водночас на імпліцитному рівні вони не завжди позначувані як дівчатка з власним світом речей, той внутрішній світ хоч і містить матеріальність, проте вона може бути іншого ґтибу.

Тропізм стається у просторі міжповерхнями тіл, між людьми. Фактично він схоплюваний у повітрі “поміж”, проте наративно вкладається в під-розмову в глибині. В есеї “Розмова та під-розмова” Н. Саррот пише, що сучасний письменник (а отже і сама Н. Саррот), відважився зазирнути поза “внутрішній монолог” та роздивитися незміряну кількість порухів та відчужень, “які стовбичать біля дверей свідомости, об’єднуючись у тісні групи, раптово виникаючи, одразу розсипаючись, створюючи нові форми, безперечно, наче паперова стрічка з телеграфу, яка продукує нескінченний потік слів” [35, 230]. Цей уривок також можна додати до розуміння тропізму.

Під-розмова – продовження діалогу, проте він не артикульований, продовжується радше на рівні підсвідомого, яке може бути помічуване лише у сповільненій реакції всередині діалогу артикульованого. У під-розмові, перш за все, слова набувають тілесности, яка відчувається наосліп зсередини, слова стають мінливими в рецепції, а свідомості зазнають численних метаморфоз. Перетворювані співрозмовники можуть зустрітися, проте лише у своїй середині з Іншим, а там те, що відчувається паланням у розверзнутій пустці – питання про “Золоті плоди”, – вмить стає рукою допомоги [34, 166]. Потому це ж питання може бути уявне “наче тонкий, гнучкий зонд, який вводять дуже обережно, делікатно...” [34, 172]. Відтак мова все ще про фізичні простори та їх

зміни за наявності Іншого, проте для Саррот порухи можуть бути вкладені саме у слова: “у них є необхідні якості вловлювати, зберігати та виносити назовні усі підземні рухи, водночас нетерплячі та боязкі” [34, 234].

Тропізм минає, і все ладнається до висхідного стану, змінюється навіть відчуття часу наодинці. У тропізмі свідомість набирає швидких інтенсивностей, коли ж поряд немає нікого час розлого спливає у вічність. Про ці та інші особливості під-розмови як оповідної стратегії оприявлення тропізму детальніше буде мова у другому та третьому розділах.

Зберігаючи дистантність щодо автокоментарів Н. Саррот в есеях та лекціях, ми робимо спробу зрозуміти, що саме робить її твори “літературними”, а тропізм її осердяє, задля цього звертаємося до антропології літератури. Варто згадати текст Вольфганга Ізера “Акти вигадки або що вигаданого у художньому тексті?” [21, 189]. З точки зору антропології літератури, ми маємо “сегмент реальності”, який насправді існує – ситуація з життя, уривок діалогу з певних референційних полів [21, 195], який, обраний автором, потому комбінується з іншими сегментами та розгортається у подвоєнні за допомогою вкладання у вигадку (фікцію)\ фіктивну структуру, а нормовані кордони референційних полів порушуються та по-новому сусідують [21, 196]. Структура вигадки, наповнювана уявою, таким чином уздатнює “те, чого тут немає” [51, 282], проте вкорінена також і в реальність, з якої запозичує свій матеріал.

Накладаючи на обрані сегменти метафоричні перетворення, тому подвоюючи реальність та заповнюючи її уявним, письменниця вивертає наші звичні свідомості. В оповіді вона сповільнює перетворювані швидкі інтенсивності в контакт з Іншим. Завдяки цьому стає можливим помислити інтенції всередині людей та поміж, які до того були непомітні.

У своїй лекції від 1963 року ‘Nouveau roman et réalité’ (“Новий роман та реальність”) Н. Саррот говорить про реальність для будь-якого письменника як про “непомітне та невідоме”, але наявне. “Кожний письменник обирає одну маленьку частинку (“une parcelle”) з тієї ж колективної реальності та досліджує

у своїй роботі” [62]. Для Саррот “une parcelle”- це тропізм, який вона вибирає та вкладає у літературний твір. Це почасти суголосить ідеям Вольфганга Ізера у таких його роботах як “Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology” 1989 року, де він обґрунтовує тезу про те, що в літературі ми бачимо зворотню сторону реальності за рахунок її подвоєння (проте звично трансформованого) у тексті: “повторюваність певних світів в літературному тексті завжди була ґрунтована на попередньому розумінні, що це спосіб надання дієвості тому, що не тут” [51, 282].

Дослідниця Дженіфер Віллґінґс, яка аналізувала роман Н. Саррот “Між життям і смертю” як приклад “тривожної оповіді” (anxiety narrative) [66] помічає, що Н. Саррот в лекції від 1971 року “Що я намагаюся робити” наголошує на тому, що під-розмова не у мові, але потребує мови”. І ця мова наявна — ‘il y a un pré-langage’ (вона у перед-мові). Саме письменник розкриває заховані реальності та дає їм “існувати” (exister). У випадку Саррот твір літературний “прагне до розкриття, до існування невідомої реальності” (‘tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue’) [62]. Дженніфер Віллґінґс наголошує на семантичній різниці використовуваних дієслів: існувати (exister) для під-розмови на сторінках роману та бути (être) разом з граматичною конструкцією — ‘il y a’, коли мова про тропізм як явище у житті [66, 126].

Цікавим було би також звернути увагу на твір Н. Саррот “Дитинство” та його фіктивні конструкції. Автобіографічна основа роману ніяк не стає довідкою чи відкриттям особистості авторки. У її біографії більше нерозчинених епізодів, ніж уламково згадуваних. У “Дитинстві” багато важить саме селекція як акт вигаданого. За Вольфгангом Ізером, саме селективність — це висхідний акт письменника, для якого не може бути передбачених правил, тому тут починається утворення іншого світу, в якому уже порушені кордони обраних сегментів — чи-то природного світу, чи-то соціальних взаємин, чи-то фізичних тіл.

Н. Саррот ніби проговорює лакуни, які виникають між артикульованими словами. Тим важливіше, що часто самі слова – це фізичні сутності, які відповідним чином впливають на людей, приклади чого будуть згодом. Н. Саррот подібно до того, як працює за рецептивною естетикою літературний твір, організовує діалоги експліцитні та імпліцитні своїх персонажів, а слова як досвіди, передані у фіктивних конструкціях читачеві, заковтувані персонажами.

1.4. Під-розмова як простір уявного на Ю. Крістеву

Під-розмова — це радше і є підсвідоме, зі всіма внутрішніми порухами, що по вінця заповнюють лакуни між артикульованими фразами персонажів. Прикметно, що у пізніших творах Н. Саррот, як “Ви чуєте їх?” артикульований та неартикульований пласти розмови друковані в одному абзаці: “Саме так: протидія. Буває, так? Але тоді це від мене...– Від вас? Ви мене дивуєте...– Так, від мене...задиханим голосом...від мене. Я наробив помилок. Потреба ділитися” [59]. Ця репліка — внутрішня вразливість співрозмовника, він почує та зрозуміє усе, але, перш за все, відповідно до того, як всередині виконується його власна політика ідентичності.

Якщо ми пристанемо до думки, що в під-розмові оприявлено підсвідоме, то доречним буде визначити його як простір, де панує уявне, яке конститує ідентичність, за Юлією Крістеву.

Ми поки звертаємо увагу саме до уяви та її потенційностей. Для аналізу під-розмови видається доречним згадати деякі ідеї лаканівського штибу психоаналітикині Юлії Крістеві, зокрема розрізнення між символічним та уявним. Простір уявного Юлія Крістева в есеї “Дитина з невимовленим сенсом” визначає як “представлення ідентифікаційних стратегій, інтроєкцію та проєкцію, які мобілізують тілесне виображення мене та Іншого” [23, 297]. Це, власне, те, що відбувається у прірві між логічно порядкованими артикульованими репліками персонажів Н. Саррот. У визначенні Юлії Крістеві присутній наголос на множинності витворюваних “стратегій

ідентичности” [23, 297]. На рівні літературного твору як дельозівського симулякру, це саме ті гетерогенні серії [13, 233], що у становленні знову і знову упорядковуються по-різному, зберігаючи цілість (див. Розділ 2). Згадаємо також, що часова тяглість оповіді буквально провалюється у під-розмову, яка багаторазово розгортається в уявному кожного сарротівського героя. Всередині розгортаються нові життя, а час артикульованого символічного регістру не фіксований. Читач не знає, скільки годин персонажі розмовляють та через який часовий проміжок відбувається їх наступна зустріч. Оповідний час видалений, натомість існують простори свідомостей, в яких розгортається під-розмова у варіаціях уламків слів.

Крістева зазначала, що “в уявному час йде не так як у слові...Це хитрий час, який становить собою позачасовість несвідомого, виснажливі повтори вічного повернення” [23, 303]. І навіть коли є спроба наратора все ж час означити, він скочується у не-розрізнюваність: жінки, які зустрічаються у каварні в десятому тропізмі, залишаються там на невизначений термін: “Вони йшли чаювати. Вони залишалися там. Сидячи годинами, допоки минали цілі полуденки. Вони говорили” [64, 308] (*тут і далі переклад зазначеного видання мій*).

Психоаналітикиня Юлія Крістева розуміє, що література – “осередок, де знищується та відновлюється соціальний код”, “з “літератури” витворюється щось інше, ніж пізнання” [22, 133]. Безперечно маємо також суголосся такого “руйнування соціального коду” Крістевої, “змішування себе” [53] Саррот з розумінням літератури як “лінії чарівниці” [15] Жиля Дельоза – способу вислизання з під сталих значенників та становленням кимось ще і ще, допоки не відбудеться нове мапування (картографування) нових сусідів.

Таке “знищення” та “відновлення” тим більш можливе, коли оповідь у художній літературі позбавлена сталих репрезентацій, як-то ми бачимо у Н. Саррот. Коли Юлія Крістева наголошує, що пізнання не є домінантою в літературі, вона має на увазі превалювання семіотичного процесу в мові, та

відрізняє його від символічного – сталого (до певної міри) зв'язку означуваного та значенника, логічно-послідовних фраз, які переважають, наприклад, у науковому дискурсі [22, 135]. Вона досліджує семіотичний процес на прикладі поетичної мови Луї-Фердинанда Селіна, виокремлюючи лайку та інтонаційно-ритмічні особливості його стилю, повсюдні в романах “Смерть в кредит”, “Подорож на край ночі” тощо. Прикметним видається генеза цього терміну. Юлія Крістева витворила його з грецького слова *semeion*, яке перекладає як “відмінність, вона ще не відсилає або вже не відсилає до об'єкта” [22, 135]. Це також можна розуміти як “відбиток”, тобто слід полишений, але його значення годі тлумачити. “Відбиток” ні в якому разі не “сементичний”, він має справу з надсегментними єдностями мови. Тому теоритикиня наголошує, що через перевалювання семіотичного в поетичній мові, остання розхитує усталений зв'язок між означуванним та значеником; “вона стверджує [...] тезу сигніфікативного механізму [...] як невизначений процес між значенням та безглуздям, між мовою та ритмом” [22, 137].

Якщо звернути увагу не на будований наратив (який насправді відсутній у традиційному його розумінні), а саме на мову творів Саррот, то помітимо, що на рівні артикульованої розмови розрізнити семіотичне неможливо, проте у під-розмові, як ми вже неодноразово зазначали, відбувається становлення ідентичності – процес, який має динаміку також і на мовному рівні, він активно залучає уявне, де коріниться семіотична частка мови.

По-перше, ще в “Тропізмах” ми маємо численні синонімічні ряди, які не взаємодоповнювані, частіше вони ніби паралельні один до одного, так що читач думкою ніби зупиняється на одному вподобаному елементі, проте свідомий інших можливостей. Наприклад, уривок з чотирнадцятого тропізму: “сорочка зі зібраним комірцем, така дитяча, чиста, друга Тереза з Лізьє, свята Катерина, Бландина...” [64, 314]. Очевидно, що така ідентифікація не відбувається від рефлексій раціонального штибу з притаманною їй причинністю певних ознак та послідовність опису. Оповідач помічає одну прикмету — сорочка, яка застеляє

всі інші деталі. Схоплена в уявному, вона починає мінитися в становленні її більшої ідентифікації, проте не впорядковано, але в інтенсивності, що пронизує свідомість у момент тропізму.

Подібні нанизування маємо вже в першому тропізмі: “випарами були на зниділих від спраги деревах, на лавах, на брудних хідниках парку” [64,293-4]. Процитований уривок важливий також тим, що тут від початку ми зустрічаємося саме з неоформленою сутністю, що з’являється у міському просторі, розтікається на тлі фасадів, і лише в останньому реченні у фразі “змирені дітки, яких вони тримали за руку” [64, 294] розуміємо, що це перехожі, до цього не зустрічаємо жодного натяку на те, про кого мова.

По-друге, особлива ритмічність спостерігається у нерозрізнювальних артикульованому та не артикульованому рівнях. Репліки часто не сегментовані в абзаци чи окремі речення: уривки почуті, точніше клішовані фрази, говорені усіма навколо, нанизуються у свідомостях у стрімку вервечку. Проілюструвати це можна уривком з шістнадцятого тропізму про зістарілу пару, навколо якої час поступово уповільнюється: “замовити гренадин чи каву? З вершками чи чорну? У погодженому минанні життя – тут-там – залишаючи час спливати” [64, 318]. Ще більшою напруженістю різняться повторювані однакові фрази, як-то в другому тропізмі: “Вони жадібні, всі жадібні, а в них є гроші, у них є гроші, це огидно. І позбавляють себе всього. Мені... я цього не розумію” [64,296].

І трохи нижче маємо вже не обурювані повторення, але зі страху, що “щось непередбачуване обвалиться; дещо, чому немає назви... і воно буде жахаючим” [64, 296]. Під-розмова персонажу набуває все більше розривів та інтенсивності: “головне – головне не дозволити їм відчутти, не дозволити їм відчутти ні на мить, що ти не з ними. Зголошуватися, зголошуватися, розтовкти себе: “Так, так, так”[64, 295].

Цікаво було би зупинитися на цьому уривку: тут маємо міркування персонажу саме про різні пласти взаємин людей. Персонаж відчуває себе в

безпеці доти, доки є кордон, який втримує “*traîtres*” (зрадництво) від втілення, його оприявнення поміж людей, хоча водночас “він” відчуває цю ж зрадливість “скрізь, під видимістю самого життя” [64, 295]. Маємо ту саму присутність “дономінативного” [22, 136] поруху, проте яке, власне, ритмічністю повторюваних рядків та слів проривається в оповідь. Про неспроможність висловити чи витримати таке висловлення сарротівський оповідач “Тропізмів” згадує часто. У чотирнадцятому тропізмі маємо людей свідомих “небезпечних місць, до яких не можна ступати чи торкатися їх” [64, 314], і все ж у цьому випадку відбувається перенесення дії до іншого виміру, а саме казки Гофмана: “інакше за найменшого дотику, дзвони, наче у казці Гофмана, тисячі дзвіночків, як її дівочий голос – почнуть голосити” [64, 314].

З наведених прикладів стає очевидним також користування великою кількістю пунктуаційних знаків, ще більш повсюдним Н. Саррот буде ними послуговуватися в останніх творах, як-то “Відчиніть”, де між собою у свідомості будуть спілкуватися слова, сполучені у фразах чи ні, ніби з’ясовуючи, який вони “відбиток” залишили, коли їх проартикулювали: так фраза “*Au revoir*” сповіщає очевидне, та кожного разу пронизувана “інстинктивними тілом” [22, 137] по-різному. Проілюструємо контрастність цитуванням: “До побачення”, Ах так, ось, це ти був... Ти потемнів, так ...брутально. Ні, не зголошуйся мені. Ти не міг бути таким неприємним, і ніколи не будеш. “До побачення”... Ні, це був не ти. Такий сухий, занадто короткий... Ні, ще ні... Повернись... А я повертався” [61] (*переклад мій*).

“Відчиніть” – останній роман Н. Саррот 1997 року, в якому читач стикається не з людьми, а зі словами, які нуртують, збурюються, взаємодіють між собою, лише рятуючи можливих своїх “мовних суб’єктів”, про яких побіжно згадують у розмовах. Точніше, під-розмовах. Точніше, те, що відбувається вже не в полі свідомого чи підсвідомого, проте сама мова збавлена до сутності, складається, розкладається з кожного діалогового тире. Прикметним видається те, що слова у творах Саррот були *свідомі* (як власне і

предмети) ще в “Тропізмах”, як-то в передостанньому тропізмі маємо заклішовані прізвища французьких мислителів, що знають про свою частотність, тому позбуваються рельєфів та стираються в камінь: “вони знають, що їх багато роздивлялися, їх відтворювали, описували, так сильно обсмоктували, [...] допоки вони не стали гладенькими як галька” [64, 327].

І все ж, маємо зазначити дещо важливе щодо аналізу творчості Н. Саррот з послугововуванням ідеями Юлії Крістевої. Остання послідовно зверталася до протиставлення батька та матері: семіотичний процес пов’язаний насамперед із забутим, материнським світом до лаканівської “стадії дзеркала” [22, 137]. В есеї “Від однієї ідентичності до іншої” вона наводить численні біографічні приклади наближення письменників до своїх матерів. Як психоаналітикиня, вона часто працює з дитиною та двома усталеними постатями батька та матері, а отже з гендерними ролями [22, 142]. Навіть міркуючи про доречність збереження раціональних шляхів пізнання у філософії, вона висловлює думку, що “треба мабуть бути жінкою тобто остаточною гарантією товарищескості по той бік краху батьківської символічної і творчої функції [...], щоб не зректися теоретичного розуму, а спонукати його збільшити свою могутність, надавши об’єкт, що виходить за межі своїх спроможностей” [22, 150]. Очевидно, що з позицій Н. Саррот її безгендерності письма та відстоювання незалежності двох статей в реальному житті (див. Другий розділ), міркування Крістевої йдуть, на перший погляд, чи не врозріз. Однак ми також не можемо не зважати, що Н. Саррот – жінка, і почасти саме це уможливлює її переступання кордонів у письмі. Вона вільна тою мірою, якою відкриває реальність тропізму як “процес мільйонів зустрічей та трансформацій в Іншого та в “простір поміж” [36], за Гелен Сіксу.

Не менш важливими тут є літературно-критичні есеї письменниці, в яких вона “не зрікається теоретичного розуму” [22, 150] перебуває всередині жанру роману, проте вільна постулювати новації.

Водночас згадаємо, що, на думку Алена Бадью, в трагедії і чоловік-актор, і жінка-актор грають “жіноче” як позафалічне [39], і таке відступання не має на увазі кастрацію та постійну спробу сублімувати почуття втраченого. Мова про “позагендерний залишок тіла”, “оголене життя” як “категорії свободи” [39], окремішні від соціального. Тому частіше за все уникнути фалічного означало стати “жінкою”. Як психоаналітикиня, Юлія Крістева не може не зберігати бінарність, проте максимально продуктивно використовує їх, стаючи жінкою на полі теорії, обґрунтовуючи семіотичний процес, потому працюючи з людьми. Дослідниця Е. Р. Джонс вважає, що “для Ю. Крістевої “жінка” не стать, але ставлення, будь-який спротив конвенційним культурі та мові” [56, 363]. Як письменниця, Н. Саррот уповні вільна користатися з власних констант та зливатися у письмі зі словом, рослиною, равликом, дівчиною, зістарілим дідом та його онуком, тим оприявнювати нові шляхи літератури.

На питання в інтерв’ю Н. Саррот однозначно відповіла, що її твори не соціальні [28]. Настанова на асоціальність очевидна, Гелен Сіксу в есеї “Сміх медузи” говорила про “поетів, що протистояли насиллю та репрезентували себе як [...] рівні, а тому “неможливі” суб’єкти, неприйнятні в реальному соціальному оточенні” [36]. Видається, в літературі Н. Саррот постулює можливість подібної рівності в тропізмі – свобода уяви від зашкарублої історії літератури, яка, за Гелен Сіксу, була “сповнена історією просвітництва” [36].

Зіставлення видається нам продуктивним, також у тому що обидві звертаються до психіки людини, досліджуючи “відбитки” у мові за Крістевою, які постають ще з античної хори [22, 137] – місця до номінації. Тропізми Саррот, що звертаються до невловлюваних поштовхів, знаходять вираження на рівні мови. Обидві сходяться у несвідомому, яке послідовно досліджують, кожна за допомогою власних засобів.

Окремо варто зазначити, що тропізм – явище універсальне, воно стається з будь-ким, незалежно від віку, статі, гендеру. В есеї “Розмова та під-розмова” Н. Саррот також наголошує, що задля вивільнення під-розмови, задля її

вхоплення, безособистісність необхідна, адже ці найменші порухи, які завдяки ніколи не визначеному оповідачеві Н. Саррот вкладаються у слова, “вони боязкі та необережні. Мимовільний погляд змушує їх втікати. Для того, аби вільно розвиватися, їм потрібні анонімність та відсутність законів” [35, 233].

Отже, в першому розділі нашої роботи ми від початків визначили, що твори Н. Саррот, попри їх фрагментарність та гранично непослідовну оповідь, визначені як романи. Належність творів Н. Саррот до цього жанру не лише формальність, це обґрунтовано тим, як різниться поняття жанру у другій половині XX століття, наскільки воно стає спраглим до змін та відрито приймає їх у собі, попри конвенційності, що безперечно чинні для всіх літературних творів. Гнучкість жанру постулювала Саррот не тільки написанням романів експериментального стилю, але і в літературно-критичних есеїв, зокрема “Ера підозри”, де обґрунтувала еволюцію персонажу роману від глибоко психологічного героя Достоевського до пошуку “нового психологічного матеріалу” [35, 228], про який буде мова далі. Потім визначили, що таке тропізм, та в якості прикладу проілюстрували перший епізод з роману “Золоті плоди”, ми також визначили взаємини тропізму та реальності. Коли говорити про реальне, то говоримо не про реалістичний модус, що був усталений у літературі не так давно, але про те непомічуване життя, яке вирує між людьми і яке письменники роблять видимим у просторі літератури. Насамкінець, ми також схарактеризували під-розмову – оповідну стратегію оприявлення тропізму. Під-розмова – порухи, що знаходять існування у вербалізованій формі. Водночас під-розмова відбувається несвідомо. Залучивши деякі ідеї Юлії Крістєвої, ми визначили ті риси мови Н. Саррот, які можна вважати за семіотичний процес та які вказують на простір, де вповні діє уявне. В кінці розділу ми також звернули увагу на те, що попри постулювання Н. Саррот свого письма як “змішування”, таке “змішування” можливе лише з позиції жінки, яка не закріплена у бутті, на відміну від чоловіка та здатна справжньо

змінюватися, не детермінуючи себе у фалологоцентричних координатах та продукувати образи так само вільні.

Розділ 2. Аналіз тропізму у філософському контексті Франції другої половини. XX століття

Другий розділ – це компаративістичний аналіз тропізму та під-розмови; спроба визначити та описати такі риси тропізму, як позаантропологічні репрезентація, безгендерність та метаморфоза у контексті філософії Жиль Дельоза та Фелікса Гваттарі. Послідовним буде також поглянути на імплементації літературності у праці двох філософів, які у співавторстві прагнули переступити усталеність філософського дискурсу, а відтак витворення концептів у злучі з образотворенням, постулювання ризоматичного письма стали у нагоді на шляху від символічних соціально-політичних детермінацій суб'єкта, від яких трималася осторонь і Н. Саррот. Зважаючи на певну тілесність та інтерсуб'єктивність тропізму, ми зробимо його аналіз у контексті філософії взаємин влади та суб'єкта Мішеля Фуко у прочитанні Джудіт Батлер: розглянемо особливості процесу суб'єктивації та випадки інтерпеляції в романі “Ви чуєте їх?”. Таким чином визначимо передування тропізму та іманентних йому ідей, що потому інтенсивно розгорталися у філософській думці другої половини двадцятого століття.

2.1. Точки “спільної справи” “тропізму” та деяких концептів Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі

Коли говорити про стосунки літератури та філософії, варто наголошувати на спільності, не зводити до (взаємо)залежностей. Цей розділ — спроба оприявити “спільну справу” не через трактування, але через вияв суголось: Н. Саррот у її безособистісній оповіді, Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі в лініях вислизання з-під константних ретериторизацій до мітів та символічних світів. Мета — збути споживацьке призначення літературних творів, зокрема психоаналітичного (див. Розділ 3). Психоаналіз звично присутній у горизонтах очікування читачів, проте не дозволити йому уповні заступити інтенції тексту, не обірвати “лінію чарівниці”.

“Лінія чарівниці” [15] — лінія літературного твору за Дельозом, витворювана з мови, вона вислизає, в тому числі з конформного літературного простору, від якого філософ застерігав в інтерв’ю 1980 року [14]. “Тропізм” немає гендерного розрізнення [53], є лише оповідь “його”, “її”, “їх”. За словами письменниці, “коли вона пише, вона “не чоловік, не жінка, не кішка, ні собака”. І додає: “Я ніколи не думаю про себе як про жінку, я змішуюся [*je me mélange*][53]. Н. Саррот не встановлює передумов до Едипової триангуляції своїх літературних світів — не можна встановити родинних стосунків, загнати пристрасти до “тато-неня” [10, 63]. Наважимося припустити, що у романах, як-то “Портрет невідомого” чи “Дитинство” вона натомість зводить сингулярності, на протигагу у менших “Тропізмах” — це вивільнення “часток анонімної матерії”, яке “втримує між ними лише відносності руху та спокою, швидкості та повільності, пливкі афекти” [45, 240].

До прикладу, навіть, якщо мовлять більше, ніж три “анонімні частки”, якщо вони однорідні, оформлені в один суб’єкт. Так в десятому тропізмі голоси жінок у каварні злиті в один сегмент, обмежені спільними лапками. Їх становлення відбувається не лише словом, але й сполученнями з обставинами навколо, ми повернемося до цієї прикмети згодом. Натомість зараз важить злучення багатьох людей в одне ціле, розмежоване з іншими соціальними цілими, таким чином потенційно окреслюється “зона нерозрізнювальності” [15]. У першому тропізмі “зона нерозрізнювальності” шириться усіма людьми на вулицях, вони виображувані як “випари”, далі вони стають течією, якщо хтось зупиняється стає камінцем “на шляху потоку” [64, 293].

“Пливкі афекти”, певні накопичення часто витворюють тропізм у діалозі. У цьому схожі восьмий та дев’ятий, в обох маємо надмір інтенції мовленнєвих потоків, проте вони різняться у своїх зачинах. У восьмому тропізмі вочевидь розмова між дідом та онуком, де дідусь жадає контакту, його бажання уповні вкладається в “оформлену сегментність” [21, 190], яка проте здушує малого хлопчика. Натомість у дев’ятому тропізмі надмір “оформленої сегментності”

викликаний не жаданням, а страхом зустрічі зі світом дівчини, яка сидить навпроти. Повсякденність “його” мовлення — спроба зміщення, відтермінування контакту, аби “воно не вийшло, не збризало з неї, задавити будь-якою ціною” [64,307].

Почасти видається, що у творах Н. Саррот не існує нічого поза мовою: аргументом на користь цього є розгортання спогадів не від речей, як-то Прустової мадленки, а від німецької фрази гувернантки “Nein, das tust du nicht” [34, 10]. Однак очевидно, що в “Тропізмах” буття розгортається не лише в мові: слова перебувають у великій злуці зі світом матеріальним, напучування дідуса про обережність на дорозі відчувалися на обличчі хлопчика, як щось “зрихле та задушливе”, що “обіліплювало йому рота” [64, 306]. Артикульовані слова часто зумовлюють обставини середовища, наприклад відтінки повітря, тому всю атмосферу: так у другому тропізмі “він” відчуває “запах приниження та бруду”, який стає певним “виrom”, тому міниться у його відчуття конкретних дій, як-то гризіння нігтів [64, 22].

У таких минаннях слова, навіть не завжди вимовленого, до інших реєстрів утворюються певні нещільності, які, відкривають простір до “природного чуттєвого сприймання” [10, 313] слів та матеріального світу навколо. Не можна також не зважити, що і вимовлене слово передбачає певну матеріальність голосу. Це спроба вхопити непомітний порух, який існує поза видимими та використовуваними структурами розмови чи інших взаємодій у межах одного простору. Так “його” риторичний оклик до дівчинки у “Ви чуєте їх?”, яка висловила свою думку щодо речі, виставленої на столі, від початку згадується як укусу собаки [59]. До інспекторки дівчата в напів артикульованих жаліннях розповідають їй саме про укусу, він відчувається на тілі, проте спричинений скоріше словами [59]. “Він”, батько, також у виправданнях говорить саме укусу, хоча і зазначає, що він не був тілесним, був лише словом, інтонацією, яка вразила маленьких дівчаток.

Вольфганг Ізер говорив про літературу, як про “дзеркало реальности” [51, 283]. Ми би наважилися додати, що за відсутности в літературному творі, зокрема авторства Н. Саррот, певних нашарувань, як-то означення точних стосунків між співрозмовниками, їх гендеру, передумов з’яви поряд один одного тощо можна говорити про твір-люстро, в якому постає оголена реальність, у тому числі реальність спілкування. Тут немає можливости для потоку бажання бути схопленим репресивною структурою, перенесеним до іншого символічного світу, його не можна насильницьки урвати. Безособистісні граматичні форми вислизають, мовлячи лише про “реальність реального” [10, 313]. В “Анти-Едипі” Дельоза та Гваттарі — “це точка, де структура по той бік образів, які її наповнюють, та символічного, яке її зумовлює в репрезентації, відкриває свій зворотній бік як позитивний принцип нещільности, який її розчиняє” [10, 313]. Поток не стримуваний, і слова вільні зберігатися у мовчанні або бути вкарбованими до вух співрозмовника, чи стати до злуки з матеріальними частками світу, забарвити або забарвитися. Нестримуваним може бути не тільки мовленнєвий потік, жага до знання, споживання культури: в одинадцятому тропізі читаємо: “слимаки, наліплені, ялозять сторінки Рембо, тягнуть сік з Малларме, передаваний з рук до рук “Улісс”” [64, 312].

Нестримуваною насамкінець виявляється також свідомість, у якій розгортаються всі інтенції швидкості та повільности, дії чи бездіяльности: в другому тропізі, в “його” голові постає напад, задушення від відчуття підступности, що віщується у запаху на кухні від розмов служниць. Прикметним є і двадцять перший тропізм, де серед побутовостей, новинних передавань “вона”, знічена у своїй тиші посеред розмови, готова зірватися та “проломити величезну діру, бігти, пробиваючи стіни [...] волаючи під конвоєм сірих вулиць” [64, 323]. Н. Саррот почасти детальніше витворює потенцію швидкості, ніж поверхневу реальність, той план “трансцендентности”, який “організовує та розвиває форми, виписує та розвиває суб’єктів” [45, 240]. Так вибігши на вулицю, “вона” минатиме консьєржів, які сполохано “відірвуться

від в'язання, а їх чоловіки опускають газети на коліни" [64, 324]. Видається, що це витворення не випадкової, проте непередбачуваної інтенсивності оповіді, маленький зворот-кружляння, поки "вона" проміне цих людей, та вже будуть існувати їх погляди в її спині.

Такою самою крапкою почувається "вона" в липневі дні п'ятого тропізму, тут маємо дотик свідомости до обставин навколо, рішення "її" бездіяльності, здобрене вулицею. Коли "вона" чує, то насправду подорожує зором та шкірою до звуку "вздовж старих шпалер з блакитними смужками, вздовж брудних фарбованих стін" [64, 300]. "Пливкий афект" від тривкого прислухання свідомости до навколишнього обумовлює потенційну пустку дії — раптовий плескіт води. У "Тисяча плато" Дельоз та Гваттарі розвинули схожий до такого тропізму концепт "цевости" (hesséité), в одному з уривків його тлумачень, вони покликаються на творчість Вірджинії Вулф (яку також читала Н. Саррот та покликала на неї в літературно-критичних есеях): "Схудлий пес біжить дорогою, цей пес і є ця дорога" [45, 321] — пише англійська письменниця в "Місіс Делловей", Дельоз та Гваттарі додають: "саме така прогулянка — цевість (hesséité): "місіс Делловей більше не скаже "я це або те", тому що "я є це, і я є те"" [45, 321]. Схожим чином тропізм Саррот вбирає до себе і той особливий часопростір, кожний його виверт, і кожну свідомість: "Цевість (hesséité) не має ні кінця, ні початку, ні призначення, вона завжди посередині" [45, 321].

Сам "тропізм" у своєму етимологічному сенсі рослинного пристосування стається як спроба трансверсальної комунікації сусідів. Саме тому порівняльні конструкції є більшим, ніж відтінювання у стилі письменниці: "вона" в одинадцятому тропізмі скидається мокрицею, кішкою; виображується поза антропоморфними репрезентаціями, "вона" винює, нишпорить, витягує шию [64, 310]. "Вона" міниється — стається тропізм, який розгортає у швидкостях життя непомічувані повільності. У повільностях люди стають рослинами, і "навіть коли вони існують в коренях, завжди є зовнішнє, де вони створюють ризому" [45, 4] Дельоза та Гваттарі.

У розмові з Соні Рікель Н. Саррот зазначила, що коли вона пише, вона “ні чоловік чи жінка, не кіт чи пес [...] Я не думаю про себе як про жінку, я змішуюся [*je me mélange*]” [53]. Такий текст оголений у синтаксі мови персонажів - артикульованої та в перед-мові. За словами Н. Саррот, навіть чергування *il* та *elle* іноді визначається мелодійністю тексту, аніж змістовною наповненістю тропізму [66, 127]. Пізніше ми розгорнемо тему творення ідентичности як постійний процес залучености до діалогу, однак неможливість у світі Саррот якісного діалогу. Поки зазначимо, що сарротівський герой зберігає багато спроможностей, які активізуються у спробі трансверсальної комунікації, такої, як розуміли її також Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі: “скрізь мікроскопічна транссексуальність, яка сприяє тому, що у жінці міститься стільки ж чоловіків, скільки в чоловікові..., здатних похитнути статистичний лад статей” [10, 298]. Персонажі Саррот насправду конкретно ніколи не вирішують питання любови чи афектів, проте в комунікації в накладуваних *il* чи *elle* вже вільно взаємодіють один з одним. Якщо брати до уваги й описувані метаморфози на рівні під-розмови, то зможемо розгорнути іншу сексуальність: “мінлий аналіз п...статей у суб’єкті, поза межами антропоморфної репрезентації” [10, 298]. Про важливість вислизання з-під “фальшованого театру фалоцентричної репрезентативности” [36] говорила й Гелен Сіксу.

Як було згадувано раніше, у тропізмі немає внутрішніх рефлексій про стать, гендер, які можливі лише за наявності суспільної думки навколо [53]. Ця суспільна думка у творах Н. Саррот неможлива і в ретроспективних детермінаціях персонажів, біографічна інформація теж відсутня. Адже як зазначалося, ідентичність сарротівського героя твориться в момент контакту. Тропізм – це і є ідентифікація за допомогою інтенсивностей. Годі і говорити про допомогу наратора, якого не розрізнити у творах Саррот.

Щодо вживання слова “сексуальність” в аналізі творів письменниці, вже було згадувано, що персонажі не переймаються почуттями пристрасти, адже насправді втілюють такі потяги. Сексуальність як еротичне бажання відсутня,

вона радше розгортається як те “жахне бажання встановити контакт”[35, 170]. Це зайвий раз вивільняє нас від бінарностей та відкриває “нові території” [10, 320], де ми вільні говорити про зворотній бік реальності – спільність метаморфоз, які поділяють персонажі. Відбувається трансверсальна комунікація, яка уявляється нам навіть більш людською, тому що, аби “помислити про людину, варто нею не бути” [43], як стверджували Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі у “Що таке філософія”.

Неодноразово у “Тропізмах” зустрічаємо саме позаантропологічні репрезентації свідомостей як неживлених речей чи матеріалів: люди, які “м’яко течуть, просочуються” [64, 293]. У двадцятому тропізмі маємо перетворюваного “його” чи не в комода з випрасуванням речима: “Але коли він прийшов до туди і коли його нарешті покинули, полагодили, почистили, прибрали, все добре влаштували та вготували, страх знову формувався в ньому на дні маленьких шухляд” [64,322]. Ми вже згадували матеріальність слів, які перетворюються у речі. Проте людина взаємодіє не тільки зі змінюваними словами, вона також вільна вступати з речами в комунікацію, точніше в спробу комунікації, адже часто вони виявляються такими ж ворожими як і люди, як-то відбувається у двадцятому тропізмі: “Речі навколо були також дуже недовірливі до нього” [64, 324]. Проте серед предметів, він натрапляв і на такі, що радо дарували йому дрібку свого сьвіта: “куточок столу, дверцята буфету, соломинка зі стільця вийшли із сутінок, охоче виникли для нього та були милосердними і до нього також” [64, 326] .

Спільність Саррот та Дельоза, Гваттарі у метаморфозах. Тяжіння навіть не так до тварин, як до рослин. Їх спільний з Гваттарі термін запозичений з ботаніки — ризома. Книжка для них заплутане кореневище: “Вона створює ризому зі світом, наявна а-паралельна еволюція книжки та світу, книга забезпечує детериторизацію світу” [45, 218]. Це насправду повсюдне явище, як на другу половину XX століття. Варто лише згадати, що і Фуко згадував Карла Лінея, який мріяв створити книгу про ботаніку, яка була би рослиною: “Він

хотів, аби послідовність опису, поділ на параграфи, навіть типографічні знаки відтворювали фігуру самої рослини, аби текст у його змінних розмірах форми, розташуванні та кількості мав би рослинну структуру” [38, 164]. Мислити можна лише, не будучи людиною. Мислити про рослини тим паче неможливо, коли ти людина і маєш подолати спершу об’єктивізації навколишнього світу.

Найменше, що цікавило постструктуралістів, це сталі універсалії. Все народжується зі становлення, від середини. Їх не цікавить світ Ідей. Ризома і тропізм схоплювані у повітрі “поміж” реального життя. Щодо ризоми, Дельоз та Гваттарі писали: “Мудрість рослин: навіть коли вони існують в коренях; завжди є зовнішнє, де вони створюють ризому з чимось ще — з вітром, з твариною, з людиною..” [45, 18] Так і в тропізмі відбувається спроба єднання.

Термін “тропізм”, запозичений з ботаніки, передбачає частку “нелюдського”. Художні твори Н. Саррот вже мають інтенцію бути поза звичними репрезентаціями. Ганна Арендт у статті про сарротівські романи зазначає, що момент метаморфози забезпечує драматичну якість текстів, як колись момент вгадування в грецькій трагедії [41]. Якщо там території героїв уповні окреслювались і це була водночас розв’язкою, то тут території якісно змінювані. Це тепер навіть не “не-громадянин” — це камінчики, пташки, мокриці, кішки — константно змінювана субстанція думки. Метаморфоза — апогей. У “Ви чуєте їх?” щебетливі пташки-дівчата обертаються “його” палачем [59].

Тут оприявнюються збіги тропізмів з постструктуралістською думкою Дельоза. Перш за все, мова про таке собі кружляння навколо тих самих епізодів, розгортання їх варіативностей. У статті “Платон та симулякр” Жиль Дельоз означає “вічне повторення” як необхідну умову становлення симулякру, яким почасти є твір мистецтва [13, 236]. Іншими словами, симулякр — “це образ без подібності до (відсутнього) оригіналу” [13, 231]. “Симулякри вказують на гігантські форми, глибини та відстані, з якими глядач не може впоратися. Він не може оволодіти ними, адже вони створюють враження подібності” [13, 231]

Кожного разу він хапає щось інше, що йому нагадує вже знане. По суті, Н.Саррот унаочнила цей механізм постійного багатоваріативного становлення.

По-друге, “думати можна лише, коли ти не людина” [43], — писали Гваттарі та Дельоз у “Що таке філософія?": “Ти не в світі, ти перебуваєш у становленні разом зі світом, у становленні в процесі його споглядання. Ти стаєш всесвітом. Можливо стати твариною, рослиною, молекулою, нулем” [43]. Тропізм передбачає не стан, але становлення, не подію, але її розгортання.

Це дистанціювання одночасно від власного досвіду та перейняття не так нового людського, як скоріше просто радикальних перетривань у тобі. Вольфганг Ізер казав, що в читанні ми переймаємо досвіди, проживаємо інші життя, тому що наша свідомість розділяє голос з голосом оповідача [49]. Тут ми додаємо, що досвід не обов'язково має бути людським.

2.2. Літературна фікція у роботах Жюльє Дельоза та Фелікса Гваттарі

У творчості Н. Саррот, вони, перш за все, помічають не хворобливе свідоме, схоплене у бінарностях, а швидкості-повільності. У “Тисяча плато” філософи говорять про два плани в її романах: перший, де “окремі формальности жанру, мотивів, тем та де формуються суб'єкти” [45, 240], тобто персонажі; другий переходить кордони формування ідентичности, яке ми розглянемо далі. Така перспектива “вивільнює частки анонімної матерії, дозволяючи їм комунікувати через “шари” форм та суб'єктів, втримуюючи між ними взаємини руху та спокою, швидкості та повільності”[45, 240].

Тому бачимо, що позбавлені обов'язковости міркувати про тексти Саррот, як про конвенційний літературний твір з персонажами-людьми, філософи одразу висновують та аналізують непомітні порухи, які, власне, конституують душу, про які зачинала писати Саррот у тридцяті. Вони не міркують сюжетними сегментами, видами фокалізації чи іншими літературозначними термінами (які насправду невід'ємні в якісній літературознавчому дослідженні).

Автори перебувають виключно в тексті, на формованому літературному плато, вбачаючи в під-розмові лише інтенсивності між неоформленими елементами.

Жиль Дельоз не просто міркував про літературу, уживлював до своїх текстів літературних героїв, як-то Антонена Арто чи Алісу Льюїса Керролла в “Логіці сенсу”, чи головного персонажа, його бабусю, дівчину Альбертину з романів “У пошуках втраченого часу” Марселя Пруста. Він прагнув позбутися конформности, відійти від логіки мови філософії. Спочатку це були поодинокі спроби, які влучно означила Юлія Крістева в своєму есеї “Від однієї ідентичности до іншої”, розрізнивши “ритора” та “стиліста”. Перший – той, хто “зачарований символічною функцією батьківського дискурсу, спокушає його [...] запроваджує в нього кілька аномалій, запозичених загалом у письменників” [22, 141]. Вона наголошує на присутність риторів у тодішній гуманітарній думці Франції, коли “філософ береться продукувати літературні манії і привласнює собі таким чином владу над уявним” [22, 141]. “Стиліст” – той, хто не претендує на місце батька, може його зректися, той хто “постулює інший дискурс” [22, 142]. Направду є очевидним, що філософ не спроможний уповні відійти від історії філософії – свого тотального батька. Це неможливо зробити і з критикою психоаналізу, адже здійснити її можна лише послуговуючись термінами психоаналітичними. Видається, що Жиль Дельоз у пізньому періоді своєї творчости у співпраці з Феліксом Гваттарі не просто підважив “символічне” батька, але на рівні письма частково подолав його. Понад те, у справах гендеру та статі, вони буквально вислизали, зсередини перевертаючи усталеність, намагалися віднайти потяг до бажання, яке би не інтериторизувалося в суб’єкті, а звільняло би його. Ці та інші ідеї далі ще не одноразово будуть поновлюватися у дискурсі феміністичному, коли стане потреба до витворення нового феміністичного суб’єкта, зокрема у працях Р. Брайодотті, Т. Лорейн, які осмислювали суголосся філософії суб’єктивації Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі та теорію нового феміністичного суб’єкта Люс Ірігаре.

Окремо можна було би розглянути ритми письма співавторства філософів як превалювання семіотичного регістру (за Ю. Крістєвою) та наближення їх стилю до поетичної мови, відповідно зрозуміти, наскільки багато спільної праці Дельоза та Гваттарі вкорінено саме в уявному. Однак будемо обережними та згадаємо, що дельозівське елементарне розрізнення літератури та філософії полягало у тому, що філософія все ж має пояснювати, література – ні.

Ми лише коротко зазначимо прикметності стилю Дельоза та Гваттарі, які уможливили нашу попередню тезу, про активне включення фіктивного у філософський дискурс не тільки як допоміжного інструменту (фікція завжди була таким для філософії та релігії за Одо Марквардом [27]), проте як розширення простору уявного в їх працях на рівні письма. Зокрема це ризоматичне письмо, про яке автори говорять у своїй книжці “Тисяча плато”: “Ми бачили лінії-рядки, подібні до колон маленьких мурах, які залишали одне плато, аби завоювати інше. Ми створювали кола сходження. Кожне плато може бути прочитане з будь-якого місця та перебувати в єднанні з будь-яким іншим місцем” [45, 33]. По-друге, численні концепти, як і сама “ризоматика” чи “плато”, мають метафоричну генезу зі сфери природознавчих наук, проте у тексті вони функціонують як фіктивні простори для наповнення їх рядками-мураками – уявним. У тій же праці “Тисяча плато” вони звертаються і до вже знайомої нам серединності (вони досліджують концепти у взаємодіях та перетвореннях, не з їх сталості). Концепт такого “поміжжя” – це “трава”, проте яка і в їх визначенні, і в тому, як це визначення структуроване “переливається через край”: “Трава існує лише між великими неопрацьованими просторами. Вона заповнює пустки. Вона проростає між і посередині інших речей” [45, 29]. По-третє, ми не можемо не згадати, власне, запозичені літературні образи. До прикладу, “тіло без органів” з п’єси Антонена Арто “Закінчити присуд Божий” 1947 року. Прикметно, що таке запозичення уповні суголосить із “заграванням до батька” [22, 141] – залучення концептуального героя (штибу Заратустри Ніцше), проте він не лишається по той бік іншування рафіновано літературним

образом, водночас не стає збитим значенником для логіко-послідовної цілості концепту. Будь-який запозичуваний образ у письмі Дельоза та Гваттарі уникає символізації, скам'яніння, він радше є тією фіктивною структурою, яка знову і знову виповнюється уявним, зберігаючи ту “пояснювальну” частку, яка обов'язкова для філософії, за Дельозом.

2.3. Безособистісна оповідь Н. Саррот у контексті взаємин влади та суб'єкта

У творчості Саррот небезпечні зіткнення можуть відбуватися між двома. Тоді ми маємо діалогічність, оприявлення двох психік у під-розмові. Проте з більшою напругою розгортається тропізм, якщо “я” протиставлене “вони” — більший завжди неозначений кількості людей. “Вони” становлять у собі владу щодо “я”, яка суголосить концепції владних зв'язків Мішеля Фуко, зокрема описаної в роботі Джудіт Батлер “Психіка влади” в контексті становлення суб'єкта в есеї “Суб'єктивація, спротив, переозначення”.

За Фуко, тіло — “виписана поверхня подій (простежена мовою та розчинена в подіях” [42, 91], тому те, що робить Саррот — це зберігає не особистість, не нанесені знаки-події, а психіку, яку символи тимчасово зачіпають, проте не вкарбовуються в ній остаточно. Іншими словами, вона розгортає оповідь не на рівні вже накреслених символів на тілі, але намагається схопити миті, коли вони лише претендують бути нанесеними.

Мікрофізика влади — дрібка у зацікавленнях Фуко, але мікрофізика як така — його головне зацікавлення. Досліджувати не типи-характери в літературі (Саррот), і не універсальні поняття філософії (Фуко). На противагу виявляти ті конкретні випадки-сутички між двома свідомостями (Саррот) у діалогах повсякдення. Мішель Фуко стверджував можливість “описувати взаємодію тіл та влад на рівні мінімального дискурсу” [19, 182]. Такий мінімальний дискурс розгортає перед нами Саррот у тропізмі. Водночас тропізм змістовно сповнений “фундаментальною боротьбою, аби попередити класову боротьбу, або будь-яку

іншу за звільнення класу чи народу, як форму репресії” [36], про яку казала Гелен Сіксу.

Вона від початків говорить про реакції людини, проте це не психологія особистості: ““Психологічне”, яке було причиною кількох різних розчарувань та страждань, не існувало,” більшою мірою, як було зображено в романах 19-го століття. Н. Саррот, як і більшість її сучасних письменників, рушала на пошуки “нового психологічного матеріалу” [35, 228]. Це зіткнення психіки та Іншого: “Саме цей (реальний) партнер з тіла та крові насичує та оновлює наш досвід кожную хвилину” [35, 233].

У під-розмові оприявнюються саме ті фрагменти, що вислизують з-під моралі, конформних способів поведінки, артикульованого діалогу. Саме тут, у проваллі тіла, за Фуко, у під-розмові Саррот, її персонажі часто не зносять своїх ближніх чи відчують “жахне бажання встановити контакт” [35, 170] з кимось неможливим. Так у “Ви чуєте їх?” згадувано анекдот про ірландця, який запитує незнайомців на вулиці, чи може він вступити до їхньої сварки [59]. Психіка — зона нерозрізнення соціальних кордонів, вона ними не переймається.

Очевидним для персонажів є неunikність вдалого чи невдалого контакту, адже і відчуття, як-то “зрадливість”, і присутність Іншого тотальна: “Скрізь їхня жахлива ясність, їхнє сліпуче світло, яке зрівняло все, придушило тіні й нерівності” [64, 328]. Тим важливіше наголосити на цій особливості, адже останній двадцять четвертий тропізм від 1939 року містить у собі саме схоплення Іншого, приреченість до контакту. Понад те, цей тропізм позбавлений метаморфози як кульмінаційної точки, за Ганною Арендт [41]. Від першого до останнього речення, немає сумніву діють люди: “вони швидко опустили переплетені руки і, всі разом присівши навколо нього, витріщилися на нього своїм порожнім і впертим поглядом, своєю трохи дитячою посмішкою” [64, 328] – наступають на іншу людину. Тут також не відбувається під-розмови, вона не відчинена ні оповідачем, ні героями.

Вже в “Тропізмах” помітне насильницьке домінування тої чи тої свідомости: наприклад, це жінка, яка сварить усіх за невиконані та зневажені дрібниці, або це розмова дівчини та старшого чоловіка, який своїм досвідом “схопив її, і тримав усю її в кулаці” [64, 316]. І лише за з’явою її батьків він полегшував притиск. Прикметно, що і в пізньому романі “Ви чуєте їх?” метаморфоза розвінчується, гніт з обох сторін падає за наявності третіх.

Понад те, ми вже неодноразово стверджували всепроникність тропізму, так “він” особливо у моменти спокою відчуває залученість дівчаток у нього [59]. Вони суть його тіла та життя. У будь-якому з цих описуваних прикладів годі говорити про постійність набутих ролей, бо “він” і “вони” перебувають у становленні постійно, вони несуть загрозу один одному та пластаються під загрозу. Під час будь-якої зустрічі людина гостро відчуває вразливість, вона оголена перед іншими: “ворожі вуха слухають нас, ворожі очі наглядають нас [...] будьте обережні, все, що ми робимо, все, що ми говоримо, може бути завернене проти нас, призведе до тяжких призовлень...”[59].

Саме завдяки таким витягам, тобто селекції з повсякдення, її подвоєння у вигадці, література уздатнює своїх читачів до підважування дійсности, до оприявнення перейдених кордонів, зашорених норм. Тому і філософська думка ХХ століття часто була зосереджена на суспільствах, що коїли і над якими скоювали, які підслуховували та які були підслуховуваними.

Саррот напrawdę проникає у найтонші порухи творення ідентичности з інтенсивностей, які стають інтенсивностями в момент контакту з Іншим. По суті, вона користується з різноманітних фіктивних структур, які знову і знову накладаються на певний сегмент реальности. Так ідентичність переживає поверхнево своє становлення у банальностях повсякденного мовлення, незначних фраз, позбавлених ошатности. Проте також, як і у випадку з колом (не)знайомців-читачів у романі “Золоті плоди”, людина витворювана саме в глибинах банальних зустрічей з іншими. Там, де вона через свою незавороженість літературним твором має свідчити перед інквізитором—

знайомим, який поточнє її ставлення до книги. Інший (інквізитор-знайомий) описаний тут напрочуд детально: “Жовте, як у хижого птаха, око втуплюється в нього, довгасте, худе, жовте обличчя з рідким, гладенько зачесаним назад волоссям, із запалими скронями” [34, 194]. Тим прикметніше, що відчуття омани, яке мав персонаж в епізоді раніше, вибухало в ньому криком та майже потягом до бійки, тепер зіщулене. Зараз він лякається, що “його досє відкриють”, “все вигулькне з небуття” [34, 195]. Його чутливість доходить межі, коли він чує їх вирок у невимовлених словах, що пробиваються до нього “як невловимий шелест легких сторінок” [34, 195].

У “Суб’єкті та влада” Мішель Фуко пише: “позбутися такої політичної “подвійної сув’язі”, яка одночасно має у собі процеси індивідуації та тоталізації сучасних владних структур [...] Ми маємо сприяти новим формам суб’єктивації, відмовляючись від того типу індивідуальності, яка була нав’язувана впродовж декількох століть” [42, 101]. Дельоз закликатиме до подібного, ще з більш радикально, коли говорить про можливість думки лише з нелюдських позицій. Саррот застосувала метаморфозу та позбувалася соціальних детермінацій, вже маючи справу з тоталітарними суспільствами, не виходячи у пряме зіткнення з соціально-політичним контекстом та капіталістичним устроєм у полі літератури. Якщо тип індивідуації відбувається за рахунок політики інституцій, то в умовах розвинутого капіталізму та глобалізованого світу саме він визначає індивідуацію, зважаючи на його всепроникність. Сарротівське запобігання індивідуації повільне та обережне схоплене у неймовірної швидкості інтенсивностях випадковостей суспільства.

Доречним є також звернути увагу на концепту інтерпеляції, якщо Джудіт Батлер, покликаючись на Лакана, говорить, що людина на оклик може й не обернутися, сплутавши його, не розчувши або просто не зваживши [42, 98]. Так полегко ще одна людина в кімнаті у “Ви чуєте їх?” продовжує спокійно сидіти, не реагуючи на поштовхи з-під дверей, які “він” відчуває [59]. Однак

здебільшого головні герої Н. Саррот завжди відповідають на оклик поліцейського. Завжди мінитися — суть тропізму. Оклик чути усюди.

У романі “Ви чуєте їх?” інтерпеляція відбувається не тільки з поодинокими окликами. Тут “він” реагує на постійний сміх, який ніби апріорно, хоча насправді не завжди, має стосунок до нього [59]. Для “нього”, сміх дівчат, його вихованок, норовить увірватися, залишити свій відбиток на його тілі, на його психіці. І він незворотно піддається та пластається. Це могло би бути зіткнення, і тоді це була би боротьба, проте у таких випадках “вони” стоїчні, він схиляється. Головне в такому перетворюванні — він звинувачуваний, вони кати [59]. “Вони” ті, які не лише виявляють до нього пасивну агресію, але й ті, які свідомо дають йому від цього перепочити; ті, хто визначають, коли йому перебувати у спокої, а коли розчинятися в пустці їх кришталевого сміху [59].

Суголосним цьому буде також дев’ятнадцятий тропізм, в якому ролі між “ним” та неозначеною групою інших нагадують скоріше насильницькі дії з численними маніпуляціями. Останні репрезентовані не просто в інших соціальній ситуації, це метаморфоза: для них “він” – певна тверда субстанція, яку можна роздрібнювати: “вони оглядали його, мірили в жахливі підрозділи, квадрати, блукали усіма напрями; інколи вони дозволяли бігти, кидали його, але піднімали його, як тільки він відходив далеко, знову хапали” [64, 320].

Оклик на ім’я як “соціальна категорія” [42, 98], яка, за Лаканом, скорює, проте уявне не може бути означене, схоплене в символічному уповні. Коли у романах Н. Саррот відбувається тропізм, це може бути момент, коли символічне, перш за все, артикульоване та поверхнєве, відкидається в глибоких діалогових пластах, тут відбувається “спростування ідентичности”, спроба її полишити. Прикладом може бути один з ранніх тропізмів, коли дівчина подумки зривається на біг, проте лише в інтенції своєї свідомості.

У випадку, коли символічним є детермінування людини, громадянина зі своїми правами, персонажі Саррот здійснюють метаморфози у намаганні

позбутися небажаних нашарувань. Проте, за Фуко, спротив не різниться від самого механізму влади, він продукований цим механізмом. Форми спротиву індивідуальні, вони різняться, але найголовніше вони насправді уможливлені саме “щебетливими пташками” [59], якщо мова про “Ви чуєте їх?” Н. Саррот. Мішель Фуко означив більш детально цю думку в першому томі “Історії сексуальності”: “спротиви, які можливі, потрібні, неможливі; інші, які спонтанні, люті, узгоджені, нестримні або насильницькі; [...] за визначенням вони можуть існувати лише в стратегічному полі владних зв’язків” [42, 98].

Кожне повернення до сміху у “Ви чуєте їх?” — це окремий випадок спротиву, який, перш за все, зумовлений тим же сміхом дівчат, “щебетливими пташками” [59]. Як і в Фуко, він розрізняється від радикального обурення та боротьби до вислазання, до солодкавого пластання. Важливо, що сарротівські герої не перемагають, усі перебувають в інтенсивній спільності та не можуть в ній превалювати: “Дисциплінарний апарат продукує суб’єктів, але як наслідок такого продукування, він також створює умови, які уздатнюють його власний підрив” [42, 100].

І безперечно “вони” це не інша сторона вулиці чи хронотопу, це те, що проникає співом у вуха, візуальними образами, присмаком, тактильними відчуттями всередину: “в липкій пустці, ненажерливий він всотував кожне промовлене ними слово [64, 318].

Потенційною темою до обговорення може бути образ маси, чи колективності, який частіше присутній в творах Саррот як “вони” — суспільство, що збивається до купи та позбавлено будь-якої індивідуальності. “Вони” завжди загрозливі, іноді спустошені, чи дурно безпорадні, як наприклад, у тропізм про жіночок, які приходять до каварні. Однак індивідуальність може бути спільною для всіх, часто несприйнята у випадку, коли інші “зони нерозрізнення” [15] відстуні. Це знала Н. Саррот. Це знав і Фуко. “Вони” завчасно передбачають і покору і спротив. Саме в соціумі відбувається

детермінування через символи та традиції, що не підважуються. Висхідна тотальність світла, що ми її спостерігаємо в ранніх “Тропізмах”.

2.4. Соціально-історичне тло другої половини XX століття

Двадцяте століття — це революції, дві світові війни, Голокост, численні колоніальні війни. Справа у тому, що Саррот старша, ніж покоління постструктуралістів, а в 1934 році безпосередньо відчула атмосферу терору, коли відвідала Москву. Безпосередня учасниця цих подій поетка Ольга Берггольц у щоденниках писала “про те, як політика зжерла теорію, ховаючись під її прапорами, як йшли роки страшної брехні, роки нестерпних роздвоєнь свідомих людей [...], (які) брехали, брехали мимоволі, боязко, і лякалися одне одного, і не милували себе, і дико відчайдушно намагалися вірити...” [6].

Ми свідомі того, що неможливо пояснювати біографічними витягами творчості літератури чи філософії. Проте не можна не зважити на історичні події, за яких жила письменниця Н. Саррот (див. Розділ 1), тому вона безпосередньо раніше оприявнила для себе небезпеку тоталітарних режимів, підтримуваних почасти інертним суспільством, яке змирено виконує накази та не підважує гомогенність власної та колективної особистості з нормованими, накидуваними владою ідеалами.

Важить соціально-історичний контекст, в якому діяли і Мішель Фуко, і Жиль Дельоз з Феліксом Гваттарі: письменниця емпірично стикалася з розрізненими формами спротиву ще від часів революції в Росії, Мішель Фуко в кінці шістдесятих боровся проти зачиненості інститутів влади, Жиль Дельоз з Феліксом Гваттарі брали активну участь у протестах 1968-го року. Про події, що стосувалися Травня-68 варто згадати окремо, тим підтвердити дієвість літератури та філософії, їх перетікання до дійсності Франції у 60-70 рр. XX століття. Задля цього звернімося до ідей Алена Бадью – представника молодшої генерації.

Усталеність соціально-політичних процесів Ален Бадью означає як застиглу ситуацію, в якій снують замкнуті опінії та відсутні суб'єкти, які були би спроможні до творення [2]. Суб'єкт фактично стається, коли всередині ситуації відбувається розрив – подія істини, конструювання нового досвіду. Такий суб'єкт має сміливість слідувати істині, якомога довше зберігати розрив в опінях та ситуаціях. Він протиставляє події політики, науки, мистецтва та любови до застиглості ситуацій управління, техніки, культури та сексуальності. По-друге, подія стається не від потягу до повноти, зокрема повноти в минулому, але до відкриття можливості — неозначеної порожньої множинності [2].

Прикладом події істини, потому окремішньої етики, може бути революція у Франції у травні 1968 року, яку Ален Бадью сам позначає як подію, в якій була спроба по-новому визначити політику: “Травень-68 [...] рухається навмання, бо шукає, використовуючи ту саму мову, що домінує в концепції, з якою він хоче порвати” [3]. Понад те, ця подія мала ще одну прикметність — змішувані місця — Сорбонна, заводи, театр Одеон [3]. Були також спроби витворення колективних суб'єктів, зсунених від ситуацій, зокрема мова про об'єднання студентів та робітників заводу. Сам Ален Бадью у статті “Ми досі сучасники Травня-68” згадує, як будучи викладчем, на страйку разом зі студентами вони прийшли до заводу Шассон — відтак сталася безпосередня взаємодія, не передбачувана місцем та не медійована поліцейськими державними апаратами [3].

З Травнем-68 була спроба нової етики в слідуванні його істині — хтось полишав її та переходив до застиглості, хтось незворотно зберігав свою суб'єктивність та діяв далі. Останні є людьми, які мали у собі вимір “етичности” — не універсалістської та примарної категорії, але свою множинність з-поміж інших відсутніх-присутніх множинностей. Наприклад, “Група інформації по тюрмах”, серед засновників якої був і Мішель Фуко. Важливо, що вона у своїй внутрішній організації була “горизонтальною,

неієрархічною й децентралізованою” [11], а отже, суголосила перспективі Бадью, якому потенційно оновлена політика видавалася такою, яка “організовуватиме разючі матеріальні та ментальні переміщення”[3].

Прикметно, що на думку Дельоза та Гваттарі, і в 1984 році можна було знаходити в різних країнах “дітей Травня-68”, які, власне, зберігають вірність цій події. Ален Бадью через роки вважав, що ми досі залишаємося сучасниками тих революційних днів, а отже, маємо зберігати певну вірність. Він також наголошує на необхідності повернутися до віри у “великі ідеї” [3], а отже до смислів наших повідомлень, отже долати спустошливу “завороженість усіма формами зникнення нашого світу” [8] та рухатися до не звіданих досі територій, де стане місця подіям істин.

В біографічній книжці Енн Джефферсон пише, що Н. Саррот епізодично брала участь у русі 1968, вона відвідувала збори “Студентського та письменницького революційного комітету дії” (Comité d'action étudiants-écrivains révolutionnaire), підписувала відкриті листи від “Спілки письменників” (Union des écrivains) на підтримку революційного руху, серед постійних інших підписувачів були Моріс Бланшо, Маргарет Дюрас, Симона де Бовуар, Жан-Поль Сартр та інші [52]. Ще раніше, у 1960-тих роках, вона постулювала свою позицію проти війни США у В’єтнамі, а також підписала “Маніфест 121”, в якому сто двадцять один французький інтелектуал виступили проти колоніальної війни Франції в Алжирі [52].

Роман “Ви чуєте їх?” було опубліковано у 1972 році, його написання пов’язували саме з протестами [52]. Проте тропізми ще від 1930-тих у будь-якому романі мали внутрішню організацію, подібну до того, як потому була організована діяльність тої ж “Групи інформації по тюрмах”: на перший погляд, розладнана, не вопрядкована у часі структура, де не превалюють конкретні герої чи закони. Не менш прикметною, що в такому “мінімальному дискурсі” проглядають і способи організації самих студентських протестів: спроба встановити контакт між розрізненими “анонімними частками” у

тропізмі, та їх інтенсивна взаємодія між собою, згадаймо розмови слів та уривків фраз між собою в романі “Відчинено”, які не мали би існувати в одному просторі, проте стовбичать у порозі чистісв свідомости. Чи не нагадує це спробу студентів та робітників заводів порозумітися, потому об'єднати зусилля задля ефективної боротьби під час Травня-68?

Жак Рансьєр після катастроф ХХ століття говорив про “етичний поворот”, в якому світ означений застиглим консенсусом, що вбиває справжньо політичні процеси, накидаючи координати прав людини. Варто також зазначити, що це права не конкретної людини, радше “громадянина” [33], в якому притлумений надлишок “людськості”. Що може бути порятоване? Залишок тіла, що вислизає з-під влади, це тіло оголене. Неозначена людина, психіка. Тропізми.

Отже, другий розділ було присвячено компаративістичному аналізу тропізму Н. Саррот та деяких постструктуралістських ідей. Від початків ми визначили нашу мету як віднайдення суголосся, але не підпорядкування літератури та філософії одна одній. Це вдалося, виокремивши такі риси тропізму, як безгендерність, позаантропологічні репрезентації персонажів та їх постійні метаморфози, що уповні мають відповідності у філософії Жюльєн Дельоза та Фелікса Гваттарі в період їх співавторства опісля спроби революції 1968 року. Безособистісна оповідь Н. Саррот відповідає “лінії чарівниці” [15] літератури, нестримуваному потоку, який прямує з-під усталеностей до *terra incognita* реальності, встановлюючи нові “зони сусідкування” [15], іншими словами, нові соціальні і не тільки кордони. Постулюючи місце жінки в літературі, Гелен Сіксу в есеї “Сміх медузи” від 1976 року так само певно зазначала, що “література – це простір, де можливі зміни, [...] предтеча трансформації соціальних та культурних структур” [36].

Тропізм було розглянуто також як спробу “трансверсальної комунікації”, що уможлиблюється, коли бінарності, зокрема статеві, відсутні. Перетворення сарротівського героя у неживлені предмети, тварини чи рослини дотичні до

дельозівського розуміння мислення – як процесу становлення, і завжди становлення не-людиною.

Не менш цікавим виявилось поглянути і на функціонування літературности безпосередньо в роботах Дельоза та Гваттарі, адже їх власною метою було відійти від раціонально усталеного філософського дискурсу. Зокрема мова про вживлювання у їх твори літературних персонажів та переймання досвідів письменників, як-то Франца Кафки, Антонена Арто, Вірджинії Вульф, Алена Гінзберга, Девіда Герберта Лоуренса та багатьох інших. Прикметним є також інтенсивне втілення головної концепти “ризومي” у стилі двох частин “Капіталізму та шизофренії”, тому вони також віднаходять засоби до перетворення традиційного філософського дискурсу, як Н. Саррот ще в тридцятих звільняється від зашореностей конвенційної оповіді роману.

Далі нам видалося доречним заналізувати становлення суб’єкта під час тропізму, адже вочевидь він не існує поза. Вочевидь, він більше скидається на номадичного суб’єкта, який перебуває у русі, конститує себе кожний раз по-новому залежно від оклику Іншого, мінімальної взаємодії з ним. Зважаючи на те, що тропізм частіше завжди передбачає захист чи агресію, а тому превалювання одного з персонажів, ми звернулися до концепти утворення суб’єктів у взаєминах влади Мішеля Фуко за посередництвом ідей дослідниці гендерних штудій Джудіт Батлер. Справа у тому, що влада попередньо визначає опори супроти себе самої, тому суб’єкт саморегульовано формує свою ідентичність у момент, коли до нього проникає влада – контакт з Іншим. Задля більшої ілюстративности в тропізмі Саррот розглянули випадки інтерпеляції та дійшли висновку, що вона повсюдна: навіть коли оклику немає, людина відчуває його потенційність звідусіль, починає “самоколонізувати політики ідентичности” [42, 104].

Під час зіставлення нашу увагу привернули суспільно-політичні контексти становлення Н. Саррот та філософів, саме позатекстова реальність частково додала валідації до нашого дослідження. Генеза нон-конформности

кожного мислителя – це зіткнення з репресивними інститутами влади. У кожного із зазначених постатей вона була у свій час, проте годі заперечувати, що усі мали досвід переживання тоталітарних режимів: сталінський режим в Радянському Союзі, окупація Франції поліцейські згрубші дії, свавілля поліції, дві світові війни, потому локальні колоніальні війни, інертність суспільств та придушення спроби революції у 1968-му, пожвавлення всепоглинаючого капіталістичного устрою. З новими відкриттями ми перейдемо до третього розділу нашого дослідження.

Розділ 3. Проблема редукованості літературного твору в літературній критиці та філософії другої половини XX століття

В останньому розділі нашої роботи маємо на меті простежити кореляції між розумінням літератури як вислизанням, попередньо обґрунтованим у поглибленому аналізі тропізму та під-розмови та актуальними проблемами літературної критики другої половини XX століття, зокрема у романі Н. Саррот “Золоті плоди”. Ми також звертаємо увагу на проблему редукції літератури до психоаналітичного прочитання та символізації; зведення значення літературного твору до практичного знання, яку порушували Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі та Ю. Крісетва, натомість зважали на всеохопну інтенційність літературного твору, його онтологічну цінність та самодостатність.

3.1. Читання та літературна критика в романі “Золоті плоди”

У шістдесятих роках минулого століття до повернення відчуття художнього твору закликала Сьюзен Зонтаґ у своєму есеї “Проти інтерпретації”: “Сьогодні головне для нас повернутися до відчуттів— Нам треба навчитися бачити більше, чути більше, більше відчувати” [20]. Десятий розділ згаданого есею складають слова: “Замість герменевтики нам потрібна еротика мистецтва” [20].

Видається, рецептивна естетика на засадах Романа Інгардена прагнула досконало вивчити, як саме у читанні формується літературна чуттєвість — “дотик на відстані” [7, 23] Моріса Бланшо. Вольфганг Ізер розуміє читання як динамічний процес народження літературного твору, в якому кожне речення, точніше корелят, відкриває горизонт очікувань, який змінює ретроспекцію щодо прочитаного кореляту та формує антиципацію щодо наступних [49, 288]. Таким чином, у процесі читання формуються інтенції тексту за сприяння уяви людини.

Він також говорить про тимчасову відмову “від понять та позицій, які притаманні нам особисто, щоб увійти до незнайомого світу літературного

тексту” [49, 291] і дати свободу уяві, яка єдина здатна заповнювати прогалини і за потреби змінювати це наповнення. Висновок очевидний і обґрунтований, читання — це співтворчість, що містить у собі комплекс ретроспекцій, антиципацій, групування тексту в послідовну логічність, момент ідентифікації, “думання чужих думок” [49, 297].

В описаному вище процесі відсутнє місце для накиннутих ззовні вказівок для тлумачень, для цілеспрямованого прочитання тексту за готовим сценарієм заради передбачуваного фіналу. За наявності інтерпретаційної схеми естетичний досвід читання не відбувається, з тексту не породжується літературний твір. Згадаємо ще одні слова Зонтаг: “тлумачити — означає збіднювати, висушувати світ... Перетворити світ у цей світ” [20].

Збіднілі світи — Марсель Пруст, Артюр Рембо — збідніли, тому що були інтерпретовані, порпаними в лекції в дванадцятому тропізмі Н. Саррот. Були проаналізовані та любо розташовані у схолоднілому світі “людини розумної, людини нормальної, людини діяльної, людини гідної та розсудливої, людини сильної” [65, 312]. У критичну схему насильно вписувано письменників, хоча вони присутні поряд своїх читачів, але розділені тою особливою однозначною мовою критика, яку обґрунтовує у своїй роботі “Критика та істина” Ролан Барт.

Позиція Н. Саррот різниться від критичної в есеях з літератури, вона пише: “Я буду розглядати кожний твір як нову подію без упереджених ідей. Будемо тут щирі і скажемо про почуття, витворені в нас цими гарними, точеними, ритмічними описами” [54, 130]. Логічно, що в цитованому вище тропізмі витворюється ворожий лектор, який інтерпретує, пояснює, накидує свою звідану землю на землю незвідану.

“Це жахне бажання встановити контакт” [35, 170] — так Н. Саррот окреслює інтенцію людини. Дослідниця її творчості Енн Джефферсон вважає, що мова зокрема і про контакт автора та читача [54, 132]. На підтвердження опис Н. Саррот читання поезії Поля Валері: “Що за щільні тверді пусткові породи слів схвалення та ентузіазні коментарі навколо кожного рядка чи

строфи, які ти маєш пробити... аби відкрити [рядки] денному світлу!" [54, 129] Тому мова про бажання читати, а не витворювати окрему критичну мову. За Роланом Бартом, читати — “це любити твір, хотіти бути твором, відмовитися від єднання з твором іншою, ніж мова самого твору” [4].

Думка Н. Саррот, яка має багато перегуків і з чуттєвим сприйняттям Зонтаґ, і з рецептивною естетикою Ізера (слідуванні непомітних порухів), і з розумінням читання у Ролана Барта стоїть віддалено, не маючи оприявнених зв'язків, адже “Тропізми” написані в 1930-ті, есеї кінця 1940-х та 1950-х були лише спробою набутися повнішого контакту з читачем. Двадцять чотири тропізми не потребують тлумачень, їх інтенція — відкинути “поняття та позиції, які притаманні нам особисто” та “увійти до незнайомого світу літературного тексту” [49, 284].

Якщо звернутися до розуміння акту вигадки за Вольфгангом Ізером, то мова про уважну селективність з тих організованих полей, присутніх у реальності. Понад те, у романі Н. Саррот “Золоті плоди” знаходимо запоруку популярности “Золотих плодів” всередині роману. Рольо грає саме “відсутність аналізу”, який би все одно не дозволив “передати всіх нюансів, розмаїтості [...] переданих невловимим зв'язком слів...” [34, 188]. Насамкінець, персонаж промовляє: “Все зроблено з нічого” [34, 188]. Це нічого — повсякденні короткі слова, які ладнаються в не менш буденні фрази, проте оприявнюються вони “витонченістю”, “чистими лініями” [34, 189]. Потому в розгортанні дискусії той же персонаж мовить, що ці прості порухи, слова складаються у цілість: “усе пов'язане: кожна частка підкоряється всім іншим часткам і підкоряє їх”, “Відокремлений від цілості рух сам по собі нічого не значить” [34, 191]. Тому вже сама добірка сегментів Саррот у її романах, як-то “Дитинство”, “Золоті плоди”, “Ви чуєте їх?” взаємодоповнювані, попри, на перший погляд, хаотичне повторювання та оприявнення “гетерогенних серій комунікацій” всередині. Цілості, якщо слідувати рецептивній естетиці, надає саме читач. Проте тим цікавіше, коли ця цілість, загальноприйнята та непідважувана, не прочитана

кимось. Тоді “він” протиставлений загалу читачів, тоді стається вже описаний нами тропізм, в якому стикається людина та колективне тіло. Знову стаються метаморфози, маємо не коло знайомих чи незнайомців, в якому вільно висловлені думки різняться [34, 193]. Читач, якого не скорює проста майстерність у “Золотих плодах”, має постати перед інквізицією. Цілість ситуації та її ґрунт збережені, проте міниться її оприявлення. Ті самі сегменти реальності, комбіновані почасти так само, у кожному відбутому повторенні виникають нові репліки, які поліпшують розуміння того, що відбувається, повільно провадячи оповідь. В такій оповіді початкова точка опору – фраза діалогу зникає, з’являються нові образи – “перехід від однієї платонівської печери вглиб до нових печер” [34, 236]. Так само читач позбувається конвенційної індивідуальності, блукаючи новими пластами тексту.

Ми вже згадували про цілість творів Н. Саррот та про їх варіативність всередині, попри певність у хибі тогочасної критичної мови, у “Золотих плодах” авторка змальовує епізод, коли люди не витримують такої свободи в рецепції художнього твору, щонайменше вони почувають себе непевно, що найбільше – вони тепер “похмура юрба полонених, яких женуть до якихось нескінченних боліт, якихось безмежних просторів крижаної тундри” [201]. Проте коли їм надають мову, що позбавляє потреби самотійно пережити твір, один відчуває: “я іскрюся і сяю, мов шампанське, мов живе срібло” [34, 204]. Вони тепер полегкі в безтурботності та почасти безвідповідальності у стосунках з твором. Люди, які від початків бажають лише опосередкованого контакту, волають: “Будьте хоч трохи милосердніші... [...] Покажіть їм, поясніть їм – із книжкою в руках...”[34, 201], – приречені на вичікування такої критичної мови, потому падіння в небуття, хай навіть якщо це уявляється як лет до неба.

Одна конкретна інтерпретація унеможливорює інші прочитання, вони не залишають простору для особистости читача чи голосу оповідача. Коли ми читаємо критику, відповідно сприймаємо саме мову критика. Наприклад, коли

важливо відчутти Жана Жене, ми візьмемо його книжки з полиці, як-то “Богоматір квітів”, проте якщо цікавість не до читання художньої літератури, а радше до епохи, чи соціального середовища письменника, або, якщо волиємо отримати інструкції з перепрочитань, ми радше звернемося до Сартрового “Святого Жене”. Але не завжди така аудиторія спроможна зрозуміти хоча би вторинну (щодо художнього твору) критику. Так опісля пояснення структури роману “Золотих плодів” в середині “Золотих плодів” “ті, в кого зблиснула надія потрапити до побаченого – одну лиш мить – радісного краю, знову бредуть, волочачи свої кайдани” [34, 203].

У “Золотих плодах” критики “зачинились на три оберти. І самі створили собі образ, і тільки на нього й дивляться, — їхній власний образ із велетенськими пропорціями, який усе збільшувався, розрозстався навсібіч” [34, 205]. Потому “з ним (образом) спілкувалися з допомогою мови, створеної для нього самого [...] вони стали єдиними власними читачами та критиками” [34, 206].

Останні цитування видавалися на часі, коли той чи той твір потрапляє в певний критичний дискурс, як-то лаканівський психоаналіз, і невідомо розтинає себе на символічний та уявний світи, шукає у собі *abjection* Юлії Крістевої чи *différance* Дерріди. Впродовж усього двадцятого століття філософи та психоаналітики зверталися до літератури, найбільше коментуючи Франца Кафку, Марселя Пруста, Джеймса Джойса та інших. Рятівним ставав плюралізм думки — таке собі вічне повторення-пере-читання книжок, які філософи знали від початків. Багато хто ґрунтував ідеї та підтримував їх прикладами з літературних текстів. Такі мислителі — віддані читачі художньої літератури, які поступово набували сили мати власну мову, оприявнюючи її підґрунтя. Філософи та психоаналітики двадцятого століття, які були в злучі з літературою, у письмі зберігали дистанцію, проте вже в прочитуваннях іншими читачами межі змивалися, люди втрачали обачність та не зверталися до первинних мов літературних.

Так утворюється третє нашарування тих, які бажають промовляти — літературні критики, які послуговуються мовами інших, нарощують текстуальні гіпербореї своїх тлумачень. Сама назва “Золотих плодів” безперечно вже натякає на пустку всередині — повторювані розрізнені голоси, які постійно вигукують, яка це чудова книжка; самотні голоси, які стишено розпізнають один одного та свої прагнення до істин; голоси, які завзято аналізують слова та рими “Золотих плодів” — лакуни, які є осердям усього твору і можуть бути заповнені посередництвом голосів.

Сучасне літературознавство, в якому все більш популярними стають такі штудії, як-то екокритика, штудії про річ чи пам’ять видаються менш загрозливими з одного боку, бо не лаштують твір у свої координати повністю, свідомо висвітлюючи лише певні аспекти. Такі штудії корисні для літературної антропології, для доповнення суспільно важливих дискусій на часі. Це почасти стає також політичним інструментом у питаннях пам’яти та ідентичности. Інший бік видається відсутнім, бо література та мистецтво оприявнюють в таких дискурсах іманентні соціальну та політичну функції.

Щодо мови використовуваної та вихолощеної, Н. Саррот так само відчувала задуху конформности, яка відмежовувала всіх “дітей природи” від вершини літератури. Про те саме конформне поле каже Жиль Дельоз у своєму інтерв’ю щодо “Тисячі плато” — книжки, яка розбиває межі гуманітарних і не тільки наук, та ставить питання, чи резонує ця книга з іншими тогочасними творами інтелектуалів [14]. Н. Саррот у 1939 році з виданням залишила їм ствердну відповідь у “Тропізмах”.

У “Золотих плодах” наприкінці є епізод про “пустопорожні книжки”, які “кожен намагався чимось заповнити”[34, 267]. Серед них і внутрішній роман “Золоті плоди”. Після усіх спроб наповнення ці романи “ставали самими собою: пустопорожніми... заплутаними... немічними... банальними...” [34, 267]. На їх банальність нарікають найбільше. Проте тут ми вбачаємо аргумент на користь того, що внутрішнім “Золотим плодам”, художнім творам Н. Саррот вдається

уникнути “ретериторизації”, іншими словами символізації — а тобто змертвіння та функціонування тексту здебільшого на позначення інших явищ в мистецтві чи в житті. Тому твір оживлюється та існує під час прочитання, яке потому додається до “горизонту очікувань”, але не перетворюється на колективному рівні у стійкий значенник.

Далі ми маємо саме такого читача, зв’язок якого із внутрішніми “Золотими плодами” цілком непроникний до зовнішнього світу: “жодне слово ззовні не здатне порушити це природне й повне злиття” [34, 180]. Тим прикметніше, що як кохання, він оберігає “взаємопроникнення” від стороннього слова та думки, проте передчуваючи чужинців, що звернуть на нього погляди. Він знає, що тоді “прикинеться мертвим. Глухим” [34, 196]. Цей уривок місткий, він і стає встановленим контактом між читачем та книжкою. Він уповні вбирає уявлення Саррот про читання. Понад те, ці сторонні люди, що скося споглядають читача, апріорно ті, слово яких знищать його власне “взаємопроникнення”: він відчуває потребу захиститися від них, радше стати непоміченим. Читач не помиляється, далі оповідь розгортається від тих, хто радо запрошує до “порожнього палацу” [34, 205], звідки “скинутий король утік” [34, 205]. Вони вивертають особисте життя автора “Золотих плодів” Брейє — щоденники, платівки, альпінізм, пихатість, — та проголосують: “Жодних священних місць. Жодних табу” [34, 229]. Вони вважають безпорадним, “що все, що його (читача) захоплює у “Золотих плодах”, — усе це він (читач) сам їм дав” [34, 229]. Літературна критика — простір тотальної символізації художнього твору — встановлення точної кореляції між емпіричним життям письменника та значенниками в його письмі. Незворотній редукціонізм, який виявляє себе не лише в суто біографічному прочитанні, але і в накиданих інтерпретаціях. Застиглі символи-твори не можуть перебувати у безчассі, люди міняються, їх цінності та уявлення також. Книжку всередині “Золотих плодів” наприкінці твору пам’ятає лише один голос: “Я часто кажу собі, можливо,

тільки завдяки таким, як я, скромним, непомітним, але у своєму завзятті, можуть встояти та вижити такі книжки, як ти” [34, 270].

3.2. Проблема редукованости літератури за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі

Філософи Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі в “Анти-Едипі”, звісно не відкидаючи фрейдівських чи лаканівських здобутків та фактично перебуваючи у психоаналітичному дискурсі, детально виклали розлогу критику психоаналізу як місця нескінченних ретериторизацій бажання через символічні світи. Знання, викладене у першому томі “Капіталізму і шизофренії” було збиралося впродовж чи не двадцяти років, але не можна заперечувати і соціально-політичних впливів, а саме те, що почасти в цій книжці є спроба зрозуміти поразку революції 68-го року у Франції [14]. Капіталістичний устрій, ретериторизуючи бажання, збиваючи його у підсвідоме, яке постійно потребує сублімацій, які не рятують, є узагальненим ворогом вивільнення людини з-під символічних світів влади та її різноманітних виявів, як-то інститут родини [45, 316]. Молярне збите до купи інертне суспільство, якому протистояла молодь 68-го та декілька поколінь філософів — Жан-Поль Сартр, молодші Мішель Фуко та Жиль Дельоз, ще молодший Ален Бадью. Вони, свідомі хворобливості суспільства старого світу, були готові змінювати його словами та справами. Революція, за Бадью, — подія істини, спроба втриматися у події, що розломила скам'янілу ситуацію [2].

Згадаємо, що і Н. Саррот безпосередньо була знайома з інертним суспільством, яке не здатне до волевиявлення, придушене та загрозливе для інших та самого себе. Сама ж вона ще в тридцятих була проактивною учасницею протестів у Франції, що боролися за виборче право для жінок — рівність обох статей [53]. Видається важливим, що Саррот і надалі буде притримуватися думки про абсолютну рівність та не перейматиме уповні нових хвиль радикального фемінізму: “Я відмовляюся говорити про жіноче письмо,

приєднуватися до рухів, які би роз'єднували чоловіків та жінок, це супроти моїх переконань” [52]. Для Саррот її фемінізм був вибором політичним і не мав стосунку до її творчості. З'ява гендеру в її творах стосується зазвичай чергування французьких займенників *il* та *elle* [66, 127], тому може бути визначене лише за наявності Іншого, за потреби розрізнення. Ця думка безперечно має спільність з екзистенціалізмом, і зокрема до означення жінки як Іншого у праці “Друга стаття” Сімони де Бовуар.

Проте дослідниця Енн Джефферсон зазначає одну докорінну відмінність: Сімона де Бовуар вважала, що жінка не може відійти від “жінки” та діяти проактивно та безпосередньо, без додаткового (чоловічого) ока всередині на себе зовні, і те саме буде відбуватися, коли жінка буде робити спроби в літературі [54, 100]. Однак для Саррот саме література, її створення – місце, де можна себе не відчувати, тобто стати іншим, змішатися. Саме тому для неї була неможливою ідея суто “жіночого письма”, що у вісімдесятих все більше набирала сили. У розмовах з Сімоною де Бовуар вона зазначить: “Я так залучена у те, що я роблю, що я не існую. Я не думаю, що це жінка, яка пише. Поки я пишу, та річ стається деінде, де статі чоловіка та жінки не релевантні” [54, 101].

Вона знала дві сторони революцій, два обличчя суспільств — породження та знищення, проактивна боротьба та німотне насилля. Це спроба знайти точку зіткнення. Точку, де є вихід до надособистісного пласту свідомості. Н. Саррот відмовляється від конструювання ідентичностей персонажів традиційними засобами, це суголосило всій літературі модернізму. Проте коли вже у другій половині двадцятого століття одна тоталітарна машина зазнала поразки та була знищена (гітлерівська), а інша (радянська) почала свої (не)якісні перетворювання, люди в суспільстві розвернулися спинами одне до одного, знову схилили обличчя над прірвою символічної машини.

Хоча сарротівські герої в деяких романах мають саме родинні зв'язки, як-то в першому романі “Портрет невідомого” або далі в “Планетарії”, або

“Дитинстві”. Проте звично ця література не піддається ретериторизації до символічних полей, конкретніше до едіпівської родинної триангуляції та подальшому включенню до психоаналітичного дискурсу. Жиль Дельоз на одному зі своїх семінарів у жовтні 1988 року, міркуючи про дитинство, на запитання про нещодавно опублікований роман “Дитинство” Наталі Саррот відповідає, що цей роман ніяк не про її власне особисте дитинство, радше “вона створює дитину світу [...] Вона намагалася видобувати світ з мови, спричинити множення мови” [44]. Важливе наголошування Ізера, що символи — це застиглий непороджувальні знаки [50], спроба сигніфікації, а отже, зважаючи на засади рецептивної естетики, символи не мають спільностей з літературою.

Сама Наталі Саррот завжди трималася осторонь психоаналізу. Її товариш Леон Чернок, який у 1950-ті був залучений до психоаналітичних семінарів Лакана згадує про її ставлення так: “Як же вона ненавиділа Лакана! Ми були хорошими друзями в той час. Ми були трохи богемними друзями, російськими євреями... Я зазвичай зустрічав її в ресторані Petit Saint-Benoît після моїх сесій. Вона вітала мене з “Отже...” І одразу починала казати жахливі речі про Лакана, оргії, жахливі історії.” [52]. Якщо бути предметішими, то Н. Саррот відмовлялася від твердження, що “несвідоме” керує людиною та їй недоступне, натомість стверджувала “підсвідоме” (за аналогією – під-розмова), яке можливе до розкриття.

Едіп — це лише символ, мертва точка, в яку захоплені люди: “ми еволюціонували в Едіпі, ми були структуровані в Едіпі... ми вивчили пісеньку про кастрацію. Нестачу-у-бутті, яка є життя” [10, 314]. За таких висхідних умов людина неспроможна досягнути свій психічний апарат, адже образи, що її повсюдно атакують, мають “неординарну силу схоплювати [...] бажання та страхи, насичуватися їх інтенсивністю та заковтувати сенс” [24, 257], як каже Юлія Крістева. Прикметно, що таке тотальне продукування та споживання образів призводить до “неспроможності людини уявляти” [24, 259] Неминуче така людина сучасності опиниться в кабінеті психоаналітика, на цьому

наголошують і Жиль Дельоз, Фелікс Гваттарі [10, 314], і Юлія Крістева [24, 271].

Здоровий психічний апарат (в психоаналітичному дискурсі синонімічний до душі) – “це динамічний простір: психічне життя разом з іншим та для іншого” [24, 274] Н. Саррот попри вже зазначену невирішеність контакту між людьми, зображує якраз динамізм — роботу уявного, в якому Інший відчувається та зумовлює становлення ідентичності. Таким чином, її твори не можуть бути зведені до сталої точки символу, література своєю суттю протиставляється цьому.

Н. Саррот наголошувала на дієвості своїх персонажів, в той час як, наприклад, у Вірджинії Вульф вона помічала пасивність [54, 35], а тому відкидала будь-які спроби порівнянь з нею. Хоча подібно до Вірджинії Вульф, сарротівський герой — це скоріше простір, який спроможний сполучатися. Кордони навіть радикальніше можуть бути подолані, ніж вони долаються поєднанням речей та живих істот у часі та просторі. У “Тисяча плато” Дельоз та Гваттарі наводять приклад з Вірджинії Вульф про “дорогу-собаку”, розвиваючи концепт “цєвості” (heccéité) [45, 321]. Сарротівські герої — простір свідомостей, до яких в усій матеріальній насиченості проникають слова: “їх думки як липкий слиз, просочувався в нього, прилипав до нього, застеляв його нутро” [64, 295].

В одній вже зі згадуваних лекцій, коли Саррот розмірковувала над поняттям реальності, вона зазначила: “я не філософія, я відмовляюся заступати на їх (філософів) територію” [66, 125]. Тому немає безпосередніх впливів з поля філософії. Немає претензійностей бути в цьому полі. Становлення письменниці Н. Саррот може бути висноване з її читацького досвіду та суспільно-політичних контекстів, у яких вона перебувала. Однак спільність Саррот та філософії безперечна — передчуття згубності тогочасної конформної ситуації у літературі.

Жиль Дельоз у накиннутих умовах капіталістичного суспільства, бореться проти засилля психоаналізу як змовника та органічного діяча всередині капіталістичного укладу суспільства, переконуючи у своїх численних працях і в “Логіці сенсу”, і в “Анти-Едипі”, що література не може бути зведена до невротичних вивертів, до особистих родинних проблем письменника чи персонажів. Разом з Феліксом Гваттарі у “Що таке філософія?” вони пишуть, що письменник – той, “хто побачив у житті дещо занадто велике, а тому занадто нестерпне, побачив зіткнення життя із загрозою” [43]. І тому це його бачення вкладається у кожний образ персонажа чи пейзажу. Вони міркують про “гігантизм найнікчемніших літературних персонажів” [43], в яких укладені відкриття реальності письменника, проте не неврозів чи психологічних розладів.

Читання як спосіб переймання досвіду, тобто становлення. Художній твір дозволяє переймати нововідкриту чи новознайдену реальність письменника [45, 320]. Це не спогади чи буквальні змалювання відчутого\побаченого. За Дельозом та Гваттарі, художній твір, особливо роман, – “це місце для ідеї побаченого та відчутого” [43]. Це ніби відбиток від чогось. Місце людини в літературному пейзажі відсутнє, тому що пейзаж апіорно вбирає враження людини від нього самого [43]. Можна припустити, що читання обертається таким вивласненням вже не для пейзажу у тексті, але для внутрішнього пейзажу читача. Невід’ємність літературного твору від життя на етапі рецепції та певною дистантною розрізнюваністю емпіричного досвіду та метафізики в процесі створення суголосить ще одному важливому для другої половини XX століття філософу Мерабу Мамардашвілі, який розглядав мистецтво як “орган”, який до-завершує життя людини, розкриваючи буття [26].

Це є перший крок пояснити згубність символізації художнього твору – втрату “невідомих світів”, що можуть розгортатися у літературному творі. Другий спосіб – показати, що літературний твір редукований “до другорядної виражально-ендокринної діяльності, що виділяє ідеологічний секрет,

увідповіднення пануючим соціальним кодам і кодексам. Саме в такий спосіб мистецький твір має вписатися між двома полюсами Едіпа – проблемою та розв'язанням, неврозом та сублімацією” [10, 149].

Понад те, література в сучасному світі все більше зводиться до корисности. Дельоз та Гваттарі означають цей полюс, до якого прямує література як “прогресивний, який спонукає до відкриття нових шляхів розв'язання, що стосуються людського майбутнього” [10, 151].

У нашій роботі мова про дотичні речі: попередження в літературі наступних людських досвідів та ідей (на прикладі Н. Саррот та постструктуралістської думки), однак маємо справу не з німотним віщуванням, яке залишається непоміченим читачами і розкривається лише ретроспективно, коли збіги очевидні. Мова про серединність, з якої виникає література та філософія. За Дельозом, філософ – друг концептів, тобто він йде з ними пліч-о-пліч [43]. Так само літературний твір йде пліч-о-пліч, не випереджаючи в буквальному сенсі думку, вказує на те, що спочатку не помічуване, тільки наявне, але потому помічається та починає насичуватися безпереднім життям [43]. Тропізм як неозначена комунікація вже був, він виникає від середини життя, до якого (в оприявленні) його викликає Н. Саррот. Тропізм вже був тут, коли Дельоз міркує про комунікацію двох чи більше світів.

Однак повернімося до редукованости – загроза полягає у тому, що “едіпівська форма літератури – це її ринкова форма” [10, 150]. Література стає об'єктом споживання між двома зазначеними вище полюсами. На думку Дельоза та Гваттарі, вона стає “ще більшою облудою ніж сам психоаналіз” [10, 150], адже “невротик є витвором самотнім і не сподівається на відповідь, на прочитання, на продаж” [10, 150] Згадаємо про “жахне бажання встановити контакт” [35, 170] читача та книжки, чи не є це оманом для багатьох читачів сьогодні.

Єдиний вихід, за Арто, до якого пристають згадувані філософи – позбутися сублімації. Зокрема це можливо, “висаджуючи в повітря виражальну

форму над-Я та купівельну вартість змістової форми” [10, 150]. Чи не до цього почасти дотична Н. Саррот, оповідна стратегія якої не передбачає вкладення в сублімовані форми літератури; її персонажі не означені, через події розгоратються по той бік свідомості. Як вже було зазначено, її твори залишаються у межах жанру роману, і письменниця значно менш радикальна, ніж Антонен Арто, який долає стіну “граничної територизації” [10, 150].

Проте чи не є вона тому органічною у своїх перетворювальних оповідях – чи не утворюються вони від середини – точних фрагментів літературної традиції, яка становить собою скоріше землю заплутаних коренів, аніж чітку систематизовану вервечку розвитку роману як жанру. Адже одночасність життя літератури з її прочитанням очевидна: це зокрема і є закінчення роману “Золоті плоди”, коли внутрішні “Золоті плоди” уявляються завмерлою, потім оживленою подорожжю. Це зокрема доводить і антропологія літератури, адже читацький досвід уповні означається в свідомості як реальний емпіричний досвід, за рахунок вторгнення “я” наратора до внутрішнього голосу читача [49], дистанція не важить. Хронологічної ж закономірності тут додає саме історико-політичний контекст, але він масивний і не завжди зсередини помічуваний, як і його відбитки.

Література не може бути тлумачена виключно через психоаналіз, зокрема у термінах едіпівської триангуляції. Проте для художньої літератури, що зберігає в собі традиційну оповідь та персонажів, вона з легкістю придатна до насаджування інтерпретативної рамки. Спроба полишити межі герменевтичних кіл повсюдно зустрічалися в гуманітарній думці другої половини ХХ століття. Згадаймо “Критику та істину” Ролана Барта, який розглядає критика та його справу, як того, хто бажає говорити і чие бажання мовити превалює над літературним твором та інтенційністю по-різному відбуватися у читацьких свідомістях. Про це писала і Сьюзен Зонтаг в есеї “Проти інтерпретації”. На ці ж засади ставала рецептивна естетика, яка мала своє коріння у феноменології. Не можна не згадати також і лекції Мераба Мамардашвілі, який вважав

неприйнятним причинно-наслідковий зв'язок між біографічними фактами та літературним твором. Радше навпаки, твір мистецтва був “органом”, який доповнював життя людини та потенційно міг бути часткою його витлумачення [26].

Отже, у третьому розділі ми мали на меті вивести результати компаративістичного аналізу творів Н. Саррот та деяких домінантних ідей філософії постструктуралізму в поле літературної критики, постулювати збереження творчої активності читача та автора сьогодні. Спочатку, ми згадали тенденції найбільш гнучких теорій тлумачень літературного твору, важливі для нас виявився процес читання, який відповідно був у центрі осмислення багатьма теоретиками, як-то Ролан Барт чи Вольфганг Ізер, про який постійно рефлексувала і сама Н. Саррот, що є доволі закономірним у часи, коли важила рецепція твору, а не висхідні умови створення. Потому ми заналізувати оприявлення взаємин читачів з твором у романі Н. Саррот “Золоті плоди”, в якому уповні віддзеркалено проблему взаємин читачів різного ґатунку з літературним твором.

Насамкінець, ми також звернулися до положення літературного твору в розумінні Жюльєна Дельоза та Фелікса Ґваттарі, які постійно закликали до збереження онтологічної цінності літератури, а не редукування до невротичних процесів у житті автора чи-то ще одного предмету споживання в умовах капіталістичного устрою. Велику увагу, зокрема ми звернули, на їх заклики до відмежування літературного твору та його вивчення у психоаналізі, останній сприяв посиленню “корисного” аспекту літературного твору задля покращення розуміння досвідів людей, сублімація особистих життєвих негараздів та переживань будь-якого ґатунку.

Висновок

У роботі було прокладено шляхи від явища “тропізму” Н. Саррот, через соціально-політичні трансформації ХХ століття до філософії, яка потому осмислювала відбуте, створювала нові методи, які би позбавляли необхідности скорювати розум та тіло. У першому розділі ми окреслили біографію Наталі Саррот, її побутування в просторі літературі в якості авторки романів та літературно-критичних есеїв. Потому ми визначили “тропізм” та під-розмову як спосіб його виявлення в оповіді. Тропізм має рослинну генезу, це інтерсуб’єктивне явище, ледь помітні порухи свідомости, які виловлює Наталі Саррот з реальности та вкладає поміж розмови двох чи більше персонажів. За допомогою розуміння уявного Юлії Крістєвої, ми визначали специфічний час, за якого відбувається тропізм, провадиться під-розмова. Ми також звернули увагу на її розуміння семіотичного процесу, що повсякчас проникає у мову, таким чином схарактеризували особливості мови Н. Саррот, як-то нанизування синонімічних гетерогенних означувань певної ситуації, фрагментованість, інтонаційна розірваність, злиття артикульованої та не артикульованої розмови. Під-розмова постала як простір активного становлення суб’єкта.

У другому розділі ми здійснили компаративістичний аналіз тропізму та деяких філософських концептів Жилья Дельоза та Фелікса Гваттарі, визначивши такі спільні риси, як позантропологічні репрезентації, метаморфози та спроба збування бінарностей у визначенні статі та гендеру. У спробі вислизання з-під конвенційного філософського дискурсу філософи постулювали необхідність мислити не з позицій людини, відтак їм було до вподоби “вивільнення анонімної матерії” [45, 240], яке провадила Н. Саррот. З такою ж інтенцією вони залучали до філософських праць літературних героїв, продукували ризоматичне письмо, яке насправду нагадує потоки думки, географічні плато часу, обставин та людей. Відтак Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі стверджували визначальну роль письменників, що не відчували примусів наявного дискурсу,

вільно витворювали свої. Таке ставлення до літератури повсюдне в другій половині XX століття, суголосся знаходимо і в Юлії Крістевої, Гелен Сіксу, Мераба Мамардашвілі. Потому ми також зіставили тропізм та теорію взаємин суб'єкта та влади Мішеля Фуко, Джудіт Батлер, виснували, що тропізм – це точка суб'єктивації, зустрічі з Іншим, часто не добронадійним. Таким чином виснували доцільність зважити на соціально-політичний контекст, передумови творення тропізмів для Н. Саррот та філософських концептів постструктуралізму. Відтак травень 1968 виявився середохрестям для часткового втілення вже наявних передчуттів у літературі та наснаги ще більших (опісля екзистенціалізму) змін філософської мови, адже інтелектуальний прошарок Франції був активно залучений до соціально-політичних процесів.

У третьому розділі ми послідовно повернулися у поле літератури, означивши перегуки ідей Наталі Саррот в її літературно-критичних есеях, романі “Золоті плоди” та розвитку літературних теорій другої половини XX століття, які так само, як і філософія, ставили собі за мету подолати сталі детермінації та прагнули до винайдення нових шляхів осмислення літературного твору. Прикметно, що до дискутувань мимовільно долучилися Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі, які постулювали онтологічну цінність літературного твору, застерігали від “споживацтва” та від психоаналітичного схоплення літературного твору, яке лише сприяло редкуванню літературних сенсів до особистісних невротичних переживань. Загроза застигlosti та звуження символічного простору увиразнена в роздумах Юлії Крістевої, яка визначала уявне як динамічний простір витворення ідентичности, яка би уникала остаточного втрапляння до вервечки символічного. Явище тропізму стало таким простором для витворення суб'єкта, втілившись у літературний твір під-розмовою. Тропізм унеможливив застосування до себе наявних літературознавчих метод, тому потребував нової мови, яку почали знаходити лише в другій половині XX століття з означенням “нового роману”.

Н. Саррот прямує у своїх творах до непомічених світів, що утворюються з обставинности та мови, співбуття та мінливих зустрічей. У безособистісний оповіді Н. Саррот прагне до вислизання з-під конформних застарілих літературних форм, “лінію вислизання” вона витворює самотійно, не користується шляхом Моріса Бланшо чи феноменології, яка повсюдно охоплювала Францію 1930-х. Вона зачала справу від прочитання Пруста, Флобера, Джойса, завжди залишаючись у межах “цього дивного інституту, названого літературою” [18], проте її справа далі набувала “спільности” з багатьма філософськими, літературо- та мистецтвознавчими штудіями двадцятого століття, які намагалися певним чином здолати себе, тому що переживали те саме “жахне бажання встановити контакт” [35, 170] з візуальним мистецтвом через чуттєвість Зонтаґ, з літературним текстом через “науку про літературу” Барта, з читачем через “феноменологію читання” Ізера або ж, насамкінець, встановити зв’язок з ризоматично мінливою тілесністю Дельоза та Гваттарі. Таке накопичення-кружляння ще раз наштовхує на думку, що літературний твір у своїй інтенційності прочитань на пів кроку, але передує реальности, в якій витворюються концепти, тим більше методи літературознавчої аналізи. Видається, що останні мають допомагати, аби мимоволі постульована в кожному літературному творі свобода думки зі всіма її витонченостями ставалася хоча би почасти в житті.

Перспективність нашої праці полягає, по-перше, у дослідженні прози Н. Саррот, як літератури, яка оприявнює творчі акти вигадки у письмі, та звернення до її романів, які ще не були залучені до українських контекстів, ані згадками, ані перекладами.

По-друге, французька філософська думка другої половини ХХ століття має сильні емансипативні інтенції, які в період стрімкого підняття українських літературознавчих студій сприятимуть створенню власних словників та метод. Становлення вдалого письма як літературного, так і критичного відбувається за

умови наявності міцного теоретичного підґрунтя, в тому числі, яке формувалося, перебуваючи в контакті з філософськими ідеями.

Очевидно, що за часи повсюдного імперіалізму в Україні розвиток філософської думки гальмувався, ми відбулися як нація, перш за все, в літературі. Видається доречним згадати Прохаськове “набуватися”, нам варто набуватися та наповнювати лакуни, які утворювалися аж ніяк не мимоволі, проте були результатом імперських політик впродовж століть. Мова радше про обережний діалог, мета якого звіряти ритми, шукати суголось, які будуть додавати складності, але не спрощувати рецепцію.

Література розгортається на самоті з читачем, відчувається “дотиком на відстані” [7, 23] не знаного досі світу, літературознавець не може авторитарно накидувати шлях його розгортання, лише слідувати вивертам, вислизанням, опікуватися цілістю та множинністю твору.

Використана література

1. Академічний тлумачний словник. 10 том. 1979 р. Стр. 283 URL: <http://sum.in.ua/s/tropizmy>
2. Бадью А. Етика. Нарис про розуміння зла. К.: Клубук, 2019. 216 с.
3. Бадью А. Ми досі сучасники Травня-68. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/mi-dosi-suchasniki-travnja-68/>
4. Барт Р. Критика и истина. *Зарубежная эстетика и теория литературы. Трактаты, статьи, эссе*. М.: МГУ, 1987. С. 349-387.
5. Бартусяк П. І життя і Дельоз і література. *Контур*. URL: https://kontur.media/pavlo_bartusiak_comment_deleuze
6. Берггольц О. Запрещенный дневник. Азбука, 2011 р. 610 с. URL: <https://coollib.com/b/232995-olga-fedorovna-berggolts-olga-zapretniy-dnevnik/read>
7. Бланшо М. Простір літератури. Л. : Кальварія, 2007. 272 с.
8. Бодріяр Ж. Про нігілізм. Симулякри і симуляції. Київ, Основи, 2004. Режим доступу: <https://vpered.wordpress.com/2009/02/11/ baudrillard-nihilisme/>
9. Волков В., Хархордин О. Теория практик. Спб.:Издательство Европейского у-та, 2008. 298 с. URL: https://eupress.ru/uploads/ebooks/praktiki_e.pdf
10. Гваттарі Ф. Дельоз Ж. Анти-Едип. *Капіталізм і шизофренія*. Київ: Карме-Сінтно, 1996. 384 с.
11. Гваттарі Ф. Дельоз Ж. Травня 68-го не відбулось. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/travnja-68-go-ne-vidbulos/>
12. Делез і Гваттари объясняются. Большая беседа об “Анти-Эдипе”. *La Quinzaine littéraire*. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/dielioz-i-gvattari-obiasniaiutsia-bolshaia-biesieda-ob-anti-edipie>

13. Делез Ж. “Платон и симулякр”. *Интернациональность и текстуальность*. Т.: Водолей, 1998. С. 225-240. URL: <https://kph.ffs.npu.edu.ua!/e-book/clasik/data/misc/intent/07deleuze.html>
14. Делез Ж. Беседа о "Тысяче плато". *Libération*. 1980. URL: <https://syg.ma/@uncle-stew/biesieda-o-tysiachie-plato>.
15. Дельоз Ж. Література і життя. *Контур*. URL: https://kontur.media/literatura_i_zhuttia.
16. Дельоз Ж. Лист до Уно: Як ми працювали вдвох. *Контур*. URL: https://kontur.media/gilles_deleuze_lettre
17. Дельоз Ж. Що таке творчий акт?. *Контур*. URL: https://kontur.media/deleuze_acte_de_creation?fbclid=IwAR0PgN7GwuR5IKfGT8ufVJH-Og5bIpujTEU9m4UPFpFu1qavrMLR-TKlmgk
18. Деррида Ж. Этот странный институт, что зовется литературой. Интервью. 1989. URL: <https://syg.ma/@noodletranslate/zhak-dierrida-etot-strannyi-institut-cto-zovietsia-litieraturoi>.
19. Дьяков. А. Жиль Делез. Философия различия. С.-П.: Алетейя, 2012. 514 с.
20. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есеї. Л.: Кальварія, 2006. 320
21. Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте. в *Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология*. /ред. Уффельман Д., Шрамм К. П.: Из-во С.-П. у-ту, 2001. с. 186 - 216
22. Крістева Ю. Від однієї ідентичності до іншої. *Полілог*. Київ: [Юніверс](#), 2005. С.128 - 149.
23. Крістева Ю. Ребенок с невысказанным смыслом *Интернациональность и текстуальность*. Т.: Водолей. 1998. С. 297-305. URL: <https://kph.ffs.npu.edu.ua!/e-book/clasik/data/misc/intent/08kristeva.html>
24. Крістева Ю. Душа и образ. *Интернациональность и текстуальность*. Т.: Водолей. 1998. С. 253-278. URL: <https://kph.ffs.npu.edu.ua!/e-book/clasik/data/misc/intent/08kristeva.html>

25. Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности. М., Изд-во “Лабиринт”, 1994 г. URL: <https://www.mamardashvili.com/ru/work/published-by-others/klassicheskij-i-neklassicheskij-ideal-y-racionalnosti1>
26. Мамардашвили М. Лекции по античной философии. Издательская группа “Азбука –Аттікус”, 2012 ю 320 с. URL: <https://mamardashvili.com/ru/work/published-by-others/lekcii-po-antichnoj-filosofii2>
27. Марквард О. Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное. *Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология.* /ред. Уффельман Д., Шрамм К. П.: В-во С.-Петербургского у-ту, 2001. с. 217-242
28. Медведев Ф. Н. Саррот: парижанка из Иваново. *Мои великие старухи.* С-П.: “БХВ-Петербург”, 2011.
29. Медведев Ф. Французская писательница русского происхождения Н. Саррот; “Я ненавидела это чудовище”. *Про Сталина без истерик.* С-П.: “БХВ-Петербург”, 2013.
30. Некрасов В. Взгляд и нечто. Записки зеваки. М.: Вагриус, 2003. URL: http://www.belousenko.com/books/Nekrasov/nekrasov_vzglyad_i_nechto.htm
31. Поль В. Фуко. Его мысль и личность. СПб.: Владимир Даль, 2013. 195 с.
32. Понті М. Феноменологія сприйняття. К.: Український центр духовної культури, 2001. 522 с.
33. Рансьер Ж. Этический поворот в эстетике и политике. Разделяя чувственное. Из-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2005/2/eticheskij-povorot-v-estetike-i-politike.html>
34. Саррот Н. Дитинство. Золоті плоди. Київ: Пульсари, 2001. 272 с.
35. Саррот Н. Эра подозрения. М.: Полинформ-Талбуры, 2000. С. 133 – 290.

36. Сіксу Г. Сміх медузи. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 516.
37. Словник ботанічної термінології /за ред. Вовчанецький В., Лепченко Я./ Х.К.: Видавництво Українська радянська енциклопедія, 1932. 328 с. URL: <https://archive.org/details/slovnbot/page/n109/mode/2up?view=theater>
38. Фуко М. Археологія знання. К.: В-во "Основи", 2003. 326 с.
39. Чухров К. Топология трагического. Что делать. Трагедия, фарс. 2010. URL: https://chtodelat.org/ar_4/nr_6/кети-чухров-топология-трагического/?lang=ru
40. Яусс. Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / ред. М. Зубрицької / Львів: Літопис, 1996. С. 278 - 307.
41. Arendt H. Nathalie Sarraute. *New York Review of Books* 2/2 (5 March "Дитинство" 1964):5-6. URL: <https://www.nybooks.com/articles/1964/03/05/nathalie-sarraute/>
42. Butler J. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997. 218 p. URL: <https://web.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/sites/33/2012/12/Judith-Butler-The-Psychic-Life-of-Power-copy.pdf>
43. Deleuze G. Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Éditions de Minuit, 2013. URL: [https://psyschaanalyse.com/pdf/QU%20EST%20CE%20QUE%20LA%20PHILOSOPHIE%20-%20BIBLIO%20\(%2020%20pages%20-%20324%20Ko\).pdf](https://psyschaanalyse.com/pdf/QU%20EST%20CE%20QUE%20LA%20PHILOSOPHIE%20-%20BIBLIO%20(%2020%20pages%20-%20324%20Ko).pdf)
44. Deleuze G. Seminar. [The ABC Primer](#) / Recording 1 - A to F OCTOBER 1, 1988 URL: <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/gilles-deleuze-abc-primer/lecture-recording-1-f>

45. Deleuze G. Guattari F. Mille Plateaux. *Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de Minuit, 1980. 645 p. URL: <https://vdoc.pub/documents/mille-plateaux-6hbfju0st0v0>
46. Flambard-Weisbar V. Nathalie Sarraute and the Thought from the Outside. *Paroles gelées*. Vol. 8 (1990) pp. 1-11. URL: <https://escholarship.org/content/qt6fb3h0nt/qt6fb3h0nt.pdf?t=krmnym>
47. Hegerfeldt A. C. Lies that Tell the Truth Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain. Amsterdam - New York: Rodopi, 2005. 383 p.
48. Henriot É. La Jalousie, d'Alain Robbe-Grillet Tropismes, de Nathalie Sarraute. *Le Monde*, May 1957. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1957/05/22/la-jalousie-d-alain-robbe-grillet-tropismes-de-nathalie-sarraute_3134252_1819218.html
49. Iser W. The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), pp. 279-299. URL: <https://www.jstor.org/stable/468316>
50. Iser W. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993. 347 p.
51. Iser W. Toward a Literary Anthropology. *Prospecting from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989. P. 262 - 284.
52. Jefferson A. Nathalie Sarraute URL: <https://www.paris-ia.fr/en/publications/nathalie-sarraute-22531>
53. Jefferson A. Nathalie Sarraute: Between Genders and Genres. *Literary Hub*. 2020. URL: <https://lithub.com/nathalie-sarraute-between-genders-and-genres/>.
54. Jefferson A. Nathalie Sarraute: Fiction and Theory. Questions of Difference. Cambridge University Press, 2004. 214 p.
55. *Journal of Katherine Mansfield*, definitive edition, edited by J. Middleton Murry (London: Constable,)

56. Jones A. R. Writing the Body. Towards understanding l'Écriture féminine. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory.* \edited by Elaine Showalter\ New-York: Pantheon Books, 1985. P. 361-378.
57. Negrete F. A vital, unliveable force": Rhythm through Nathalie Sarraute and Schizoanalysis. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* Vol. 48, No. 2, a special proceedings issue: A MATTER OF LIFE DEATH I (June 2015), pp. 83-98. URL: <https://www.jstor.org/stable/44030422>
58. Sarraute N. Between Life and Death, John Calder Pub Ltd, 1980. URL: <https://uk.de1lib.org/book/17376624/fd763f>
59. Sarraute N. Vous les entendez? Paris, Gallimard, 1976. URL: <https://uk.de1lib.org/book/19003181/b570ae>
60. Sarraute N. Ici. Paris, Gallimard, 1995. URL: <https://uk.de1lib.org/book/4964315/12b45e>
61. Sarraute N. Ouvrez. Paris, Gallimard, 1997. URL: <https://uk.de1lib.org/book/3829052/146709>
62. Sarraute N., 'Nouveau roman et réalité,' *Revue de l'Institut de Sociologie*[Brussels] 2 (1963). P. 431–41.
63. Sarraute N. Portrait of a Man Unknown. New-York, 1958. 223 p.
64. Sarraute N. Tropismes. M.: Polinform-Talbouri, 2000. P. 291 - 329.
65. Todorov The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre (Introduction à la Littérature Fantastique, 1970), trans. Richard Howard, Ithaca: NY, 1975.
66. Willging J. Telling Anxiety: Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute, and Anne Hebert. Toronto, Buffalo, London: Toronto University Press, 2007. 261 p.

