

Анотація

У статті розглядаються способи вираження внутрішньої мови в повісті німецької письменниці Кристи Вольф "Кассандра". Жанрові ознаки, виявлені в результаті лінгвістичного аналізу, дозволяють класифікувати даний літературний текст згідно з типологією Доррит Кон як монолог-спогад.

Ключові слова: дискурс, монолог, пам'ять, свідомість, хронологія.

Аннотация

В статье рассматриваются способы выражения внутренней речи в повести немецкой писательницы Кристи Вольф "Кассандра". Жанровые признаки, выявленные в результате лингвистического анализа, позволяют классифицировать данный литературный текст согласно типологии Доррит Кон как монолог-воспоминание.

Ключевые слова: дискурс, монолог, память, сознание, хронология.

Summary

This article deals with the narrative modes for presenting inner speech in Christa Wolf's "Cassandra". The linguistic analysis shows that according to Dorrit Cohn's typology this novel can be considered as a memory monologue.

Keywords: discourse, monologue, memory, consciousness, chronology.

УДК 821.162.1

Zambrzycka M.,
doktorantka na wydziale
Lingwistyki Stosowanej i Filologii,
Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu Warszawskiego

MOR²⁸ WAŁERIJA SZEWCZUKA JAKO PRZYKŁAD UNIWERSALIZACJI ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO

Kim jest człowiek bez pamięci i imienia? Co robi na ulicach morowego miasta, włócząc się po opuszczonych ruderach i brudnych zaułkach? Dlaczego jego widok wzbudza przerażenie? I jaki los czeka dziesiątkowanych zarazą, oszalałych z rozpacz mieszkańców miasta? Pytania mnożą się od pierwszych stron powieści *Mor*, a autor, Walerij Szewczuk maluje przed czytelnikiem obraz tajemniczy i pełen grozy, zanurzony w isticie barokowej konwencji makabry i nagromadzenia potworności. Widzimy stopy trupów rozkładających się na ulicach, ogromne szczury, żywiące się ludzką padliną i bezustannie brzęczące stada much. Czujemy niemal fizycznie słodki odór zgnilizny i lepki żar nie kończącego się, letniego dnia. I widzimy też ludzi bawiących się na wymarłych, brudnych ulicach, oddających się rozpaczliwemu szaleństwu picia i ucztowania, tańczących w cuchnącym błocie swój taniec śmierci – dance macabre, w którym żebrak staje się panem a pan zmienia się w nędzarza. W którym wszyscy są

²⁸ Powieść Walerija Szewczuka *Mor* (*Mop*) nie doczekała się jak dotąd przekładu na język polski, w związku z tym autorka niniejszej pracy pozostawia zarówno tytuł powieści jak i imiona bohaterów w wersji oryginalnej, ukraińskiej. W przypadku tytułu powieści, wersja oryginalna jest o tyle uzasadniona, iż słowo „mor” jest w języku polskim rozpoznawalne, kojarzone z zarazą/epidemią i pojawia się w określeniach, takich jak np. „miasta morowe”, „morowa zaraza” oraz w słowie pomór.

równi wobec nieuchronności śmierci i bólu. Paralele nasuwają się bez trudu – średniowieczne korowody śmierci, karnawałowe szaleństwo świata na opak, barokowa estetyka makabry oraz współczesne literackie obrazy miast morowych i egzystencjalnych sytuacji granicznych, znane chociażby z *Dżumy Alberta Camusa*, czy – na gruncie polskim – z utworu *Msza za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego. Znajdziemy w *Morze* Szewczuka dylematy egzystencjalne - kwestię moralnego wyboru między własnym życiem a obowiązkiem wobec innych, problem poświęcenia, kosztem nawet samego siebie, trudną drogę do odnalezienia własnego człowieczeństwa, pokonania strachu i odnalezienia wewnętrznej siły. Kwestię tragicznego wyboru, między dobrem, które nie doczeka się nagrody a łatwym i kuszącym złem. Odnajdujemy tu jednak coś jeszcze, coś więcej niż tylko w literacką formę obleczony kanon filozofii egzystencjalnej.

Szewczukowska historia zakażonego miasta jest w istocie przypowieścią, moralitetem, który za pomocą symboli i sugestywnych obrazów prowadzi czytelnika szlakiem odwiecznej historii śmierci i odrodzenia, poszukiwania źródła życia duchowego i własnej tożsamości. Jest *Mor* opowieścią o śmierci i odrodzeniu tak w płaszczyźnie indywidualnej, na poziomie jednostkowej historii jak i w planie uniwersalnym, wyrażającym się w formie przedstawienia umierającego miasta. Jako umarły przedstawiony jest główny bohater powieści, pozbawiony pamięci i imienia, samoświadomości i tożsamości, określany jako *Obcy* (Странний).

Martwe jest całe morowe miasto, zmienione w gnijące bagno, pełne trupów i szaleńców. I zarówno to miasto jak i wałęsający się jego ulicami bohater muszą przejść wszystkie etapy swej piekielnej wędrówki. A zwieńczeniem podróży przez „piekielne kręgi” morowej śmierci jest nowe życie.

Jako, że *Mor* Walerija Szewczuka przybiera literacką formę przypowieści, możemy pokusić się o uniwersalizację zawartych w niej obrazów. Kwestię uniwersalizacji obrazu literackiego analizowała badaczka twórczości Walerija Szewczuka Ludmiła Tarnaszyńska. Autorka twierdzi, iż poetyka twórczości Walerija Szewczuka opiera się w ogromnym stopniu właśnie na figurze uniwersalizacji świata przedstawionego. Figura ta, charakterystyczna dla alegorycznego obrazowania epoki średniowiecza i baroku, zasadza się na przedstawieniu całości poprzez fragment, oraz na takim sposobie przedstawienia fragmentu, aby stał się synonimem, symbolem całości²⁹.

Taką właśnie, uniwersalizującą formą literackiej wypowiedzi jest przypowieść, która w sposób fragmentaryczny, za pomocą szczegółu przedstawia filozoficzno – moralne uniwersum³⁰. Uniwersalizm przedstawienia literackiego można osiągnąć również poprzez odwołanie się do obrazowania symbolicznego, nawiązującego do poetyki mitu, bajki, legendy. Wymiar uniwersalny mają w powieści *Mor* zarówno indywidualne postacie bohaterów jak też otaczająca ich przestrzeń morowego miasta. Ludmiła Tarnaszyńska podkreśla, iż uniwersalizacja powieściowego świata realizuje się w twórczości Walerija Szewczuka nie tylko w planie kompozycji czasowo – przestrzennej, lecz również na poziomie losów indywidualnych bohaterów, w formie

²⁹ Людмила Тарнашинська. Художня галактика Валерія Шевчука. – Київ, 2001. – С. 100.

³⁰ Ibidem. – S. 104.

symbolicznego przedstawienia ich duszy jako pola walki sił dobra i zła. Bohater Szewczuka nosi w sobie, zdaniem badaczki niebo i piekło, a jego wewnętrzna walka ma charakter ponadindywidualny³¹. Zaczniemy jednak od uniwersalizacji świata przedstawionego, przede wszystkim zaś postaramy się przeanalizować symbolikę przedstawionego w powieści miasta.

Stosując się do zasad poetyki uniwersalizacji świata przedstawionego w utworze literackim, można uznać obraz miasta za parabolę wszechświata. Jako przestrzeń uporządkowana, wpisana w konkretną strukturę i mająca wyraźnie zaznaczoną granicę, jest miasto obrazem świata uporządkowanego, świata kultury. Używając religioznawczych pojęć Mircei Eliadego można określić je jako symboliczny obraz Kosmosu przeciwstawionego Chaosowi. Eliade, wybitny religioznawca podkreślał niejednokrotnie w swych pracach, iż kategorie myślenia symbolicznego, nawiązującego do semantyki mitologicznej zakładają rozumienie przestrzeni zamieszkałej przez człowieka, ustrukturyzowanej i zorganizowanej jako swoistego mikrokosmosu stanowiącego odzwierciedlenie Wszechświata, badacz pisze: "Społeczności (...) tradycyjne otaczający je świat postrzegają jako mikrokosmos. Poza granicami ich świata wyznaczającymi jego odrębność rozciągają się obszary tego, co nieznanne i pozbawione formy. Po jednej stronie istnieje przestrzeń kosmiczna – zamieszkała i zorganizowana, po drugiej zaś, za granicami tej oswojonej przestrzeni, rozciąga się nieznaną i przerażającą krainą (...) chaos, śmierć, noc."³² Możemy więc widzieć w powieściowej przestrzeni miasta parabolę świata jako całości, należy jednak wyraźnie podkreślić, iż sposób przedstawienia miasta nawiązuje w powieści *Mor* do symboliki piekielnej. Miasto jest nie tylko ustrukturyzowaną przestrzenią, jest też niebezpiecznym labiryntem, w którym bohater błądzi zataczając niekończące się kręgi. Tę symbolikę postaramy się wyjaśnić nawiązując do poetyki karnawałowej i przedstawień świata na opak, co z kolei wiąże się ściśle z określeniem struktury czasowej powieści.

Pamiętając o bachtinowskiej zasadzie nierozdzielności kategorii czasu i przestrzeni w dziele literackim³³ spróbujemy opisać strukturę czasową powieści *Mor*. Mikrokosmos miasta został przez autora przedstawiony w określonym punkcie czasowym, w punkcie, który określić możemy jako okres przejścia, zawieszenia między życiem a śmiercią, normalnością a szaleństwem. Jest to typowa figura czasu granicznego, gdy normy i wartości ulegają zawieszeniu, jest to również typowa figura czasu świątecznego, czasu karnawału. Właśnie kategoria karnawału, jak okresu odwrócenia wartości, zawieszenia norm i zasad stanowi klucz do zrozumienia poetyki powieści *Mor*. Świat przedstawiony przez Walerija Szewczuka stanowi bowiem typowy obraz świata na opak, świata, w którym chaos dominuje nad kosmicznym porządkiem, w którym odwrócone zostają ustalone hierarchie i wartości. Czym jednak jest karnawał i jakie znaczenie symboliczne wiąże się z konwencją odwrócenia ustalonego porządku? Wiemy iż jest on zabawą, wielkim świętem i rodzajem rytuału kończącego stary rok.

³¹Ibidem. – S.104.

³²Mircea Eliade. – *Obrazy i symbole*. – Warszawa, 1998. – S. 42–43.

³³Michaił Bachtin. *Problemy literatury i estetyki*. – Warszawa, 1982. – S. 279.

Wiemy też, że od wieków z okresem karnawału wiązały się huczne zabawy, maskarady pijatyki a nierzadko i praktyki orgiastyczne. Charakterystyczną cechą tego święta była praktyka przebierania się oraz odwrócenie hierarchii społecznej, nędzarze przebrani w bogate szaty, panowie usługujący swym poddanym³⁴. Te obrazy odwrócenia porządku, szaleńczej zabawy i zrównania wszystkich grup społecznych możemy odnaleźć również w omawianej powieści, bohaterowie której niejednokrotnie przedstawieni są w trakcie histerycznej hulanki: “Саме звідтіля неслися п'яні вигуки і вискотіла, ааж захлиналася, музика. Там танцювали й пили чоловіки та жінки, обмінюючи все, що мали на горілку”³⁵. Lub w innym miejscu: “Парубки вибивали з бочок днища, і до них потягся ліс кухликів та кварт, горщиків чи просто рук (...) Червоне вино заливало бороди й одєжду, ніби кров – пили усі. (...)”³⁶ – Нам трапилося таке раз на віку! Ми теж хочемо побенкетувати в палаці, хочемо посідити у золочених кріслах і поспати на панських ліжках”³⁷.

Jest więc powieściowe miasto przestrzenią istic karnawałowego szaleństwa, łączącego elementy grozy i śmieszności, śmierci i zabawy. Jak jednak należy interpretować ten karnawałowy obraz świata na opak? Odwołując się do koncepcji wspomnianego wyżej rumuńskiego religioznawcy, Mircei Eliadego proponujemy interpretację karnawału w kategoriach symboliki śmierci i odrodzenia świata, “wyczerpania starego czasu” i kreacji nowego porządku³⁸. Analizując niezliczoną ilość rytuałów końca roku pochodzących z różnych obszarów geograficznych i różnych epok badacz stwierdził, iż odbywają się one według mniej więcej jednolitego schematu symbolicznego³⁹.

Nie zagłębiając się w złożoną symbolikę karnawałowych rytuałów, podkreślmy jedynie, iż Eliade interpretuje je wszystkie jako symboliczny obraz śmierci “starego” świata, zburzenia ładu – kosmosu i okresowej dominacji chaosu. Obrazami chaosu są właśnie wszelkiego rodzaju maskary, praktyki orgiastyczne, zniesienie hierarchii i pomieszanie wysokiego z niskim. Zdaniem rumuńskiego badacza, ujęty w konwencję karnawału rytuał nowego roku ma na celu ponowną kosmogonię, odrodzenie świata, narodziny nowego ładu. Jest rodzajem “odnowienia czasu” a co za tym idzie odnowienia przestrzeni⁴⁰. W kategoriach myślenia mitycznego wszechświat odradza się cyklicznie, zataczając rodzaj kosmicznego koła, aby odrodzenie mogło się zrealizować musi uprzednio nastąpić śmierć i zniszczenie.

Zaprezentowana interpretacja karnawału, wraz z zaproponowaną przez Ludmiłę Tarnaszyńską zasadą uniwersalizacji świata przedstawionego, pozwala odczytać strukturę czasowo-przestrzenną powieści jako symboliczny obraz umierającego świata. Z obrazem tym koresponduje schemat indywidualnych losów bohaterów powieści,

³⁴ Jacques Heers. *Święta głupców i karnawały*. – Warszawa, 1995. – S. 19.

³⁵ Валерій Шевчук. *Мор*. – Львів, 2004. – С. 239.

³⁶ Ibidem. – S. 264.

³⁷ Ibidem. – S. 264.

³⁸ Mircea Eliade. *Mit wiecznego powrotu*. – Warszawa, 1998. S. 64–65.

³⁹ Ibidem. – S. 65–66.

⁴⁰ Mircea Eliade. *Aspekty mitu*. – Warszawa, 1998. – S. 49–51.

układający się również w historię symbolicznej śmierci duchowej. Przyjrzyjmy się więc bliżej bohaterom *Moru*.

W powieści *Mor* śledzimy losy czterech postaci, które podzielić można na dwie grupy, pozostające względem siebie w opozycji. Są to przede wszystkim postacie pierwszoplanowe: Obsy (Странній) i morowy lekarz (Алембек) oraz para bohaterów drugoplanowych: Sinonosy (Сіроносій) i mnich Hryhorij (чернец Григорій). Obie pary składają się z bohatera pozytywnego, uosabiającego wartości życia i miłości (Григорій, Алембек) oraz negatywnego, będącego wcieleniem śmierci i zła (Сіроносій, Странній). W obu parach jeden z bohaterów jest wędrowcem, przybyszem z poza miasta (Странній, Григорій) drugi zaś jest mieszkańcem miasta, ściśle związanym z jego przestrzenią (Сіроносій, Алембек). Co ciekawe, linia opozycji wędrowiec-mieszkaniec przecina się z osią wartościowania dobro-zło. Przybyszem jest zarówno pozytywnie waloryzowany Григорій jak i będący uosobieniem śmierci Странній. Mieszkańcami miasta są natomiast zarówno altruistyczny Алембек jak i okrutny Сіроносій. Konstrukcja ta stwarza wrażenie równowagi elementów negatywnych i pozytywnych wewnątrz i na zewnątrz miasta. Należy przy tym wyraźnie podkreślić iż wartościowanie bohaterów i określanie ich jako "dobrych" i "złych" nie ma charakteru wyłącznie moralnego, tego typu kategoryzacja byłaby bowiem zbyt naiwna. Określając bohaterów jako negatywnych i pozytywnych odwołujemy się raczej do waloryzacji symbolicznej, sytuującej poszczególne elementy świata po stronie życia i śmierci, ciemności i światła. W kontekście tego typu waloryzacji bohater uosabia dobro o tyle, o ile sytuuje się po stronie życia i miłości, zło natomiast, gdy personifikuje śmierć i zniszczenie.

Bohaterowie *Moru* są więc nie tylko indywidualami, stanowią również wcielenie określonych wartości, a relacje między nimi określa zasada przeciwstawienia, przybierająca formę bezpośredniej walki jak w przypadku pary Сіроносій- Григорій bądź też duchowych zmagania, jak ma to miejsce w przypadku pary Алембек - Странній. Relacje między bohaterami można więc interpretować w kategoriach zmagania dobra ze złem, śmierci z życiem, światła z ciemnością. Interpretacja ta koresponduje z semantyką karnawałową, którą wspomniany już kilkakrotnie Eliade określa jako symboliczną walkę Kosmosu z Chaosem⁴¹, rozumianych jako symbol życia i śmierci świata.

W kontekście takiej, totalizującej interpretacji historii życia poszczególnych bohaterów układają się w schemat fabularny, stanowiący odzwierciedlenie przedstawionych w powieści procesów uniwersalnych. W przestrzeni umierającego, morowego miasta, w chaotycznym czasie zawieszenia norm i wartości rozgrywają się indywidualne historie, których oś stanowi również schemat symbolicznej śmierci duchowej i trudnej drogi odrodzenia. Pierwsza historia rozgrywa się jeszcze przed wybuchem zarazy, i w kategoriach uniwersalnego obrazowania może symbolizować początek dominacji chaosu i zła w przedstawionym świecie. Do miasta przybywa mnich Григорій, którego autor przedstawia jako uosobienie życia, radości i siły witalnej. Григорій jest silnie związany ze światłem słonecznym, żywiołami nieba, ziemi i powietrza, kocha wolność, a za najwyższą wartość uważa miłość: "Я, людина, яка

⁴¹ Ibidem. – S. 54.

найбільше любила сонце – простір доріг, жінок (...) я лише жив, мав нелихе серце і вільну вдачу. Любив рослини й людей (...) я був од світу цього і завше вважал себе його дитиною⁴². Ten żywioł życia i radości zostaje zniewolony i udręczony przez miejscowego samozwańczego inkwizytora (Сироносий), będącego ucieleśnieniem zła i bezmyślnego okrucieństwa. W uzurpatorskim akcie oskarżenia o herezję Сироносий skazuje mnicha na śmierć, więzi go w podziemnym lochu, poddaje torturom. Podczas procesu, którego zwieńczeniem ma być uśmiercenie Григорія na bohaterów spada wiadomość o wybuchu w mieście zarazy. Widzimy więc w tej części powieści wyraźną dominację elementu negatywnego, historia wędrownego mnicha nie kończy się szczęśliwie, zostaje on pokonany przez miejscowego inkwizytora. Również ogarnięte epidemią miasto wkracza w okres chaosu i śmierci.

Sytuacja zmienia się stopniowo w toku opowieści a powolne odradzanie się morowego miasta koresponduje w planie indywidualnym z historią innego przybysza – poszukującego własnej osobowości Страннього. Bohater ten przybywa do miasta w momencie, gdy jest ono bez reszty owładnięte śmiercią i szaleństwem, epidemia pochłania kolejne życia, i wydaje się, iż dla mieszkańców nie ma nadziei na ratunek. Sam bohater stanowi również uosobienie śmierci, jest istotą pozbawioną duszy, pamięci i tożsamości. Jest nie – człowiekiem. Wydaje się niekiedy iż stanowi bezpośrednie ucieleśnienie zarazy, co podkreśla następujący cytat: “Странньому стало не по собі. Відчував ніби провину, немовби сам пустив на місто мор. Начебто він сам мучив і катував (...) людей і від його волі залежить – згубити це місто чи зберегти”⁴³.

Странній żyje, przejmując dusze umierających mieszkańców miasta, żyje więc cudzym, nieautentycznym życiem, jednak wchłanianie kolejnych ludzkich istnień prowadzi do stopniowego odrodzenia bohatera, który w miejsce martwej pustki wewnętrznej, zaczyna odczuwać lęk i ból, współczucie i litość. W końcowej części powieści Странній pochłania duszę najpiękniejszą i najczystsza ze wszystkich – duszę morowego lekarza Алембека. Tym razem jednak życie lekarza nie stanowi jedynie namiastki prawdziwego istnienia, przejmując duszę Алембека, Странній staje się nim, odradza się duchowo jako nowy, prawdziwy człowiek, w duszy lekarza odnajduje własną duszę, własną prawdę i mądrość: “Зазирнув Алембеку близко в очі і раптом пізнав те, в чому боявся признаватися собі досі – оті очі вже не належали бурмистру, але радше йому, странньому (...) Світло, яке побачив зачарувало його і моровий странній збагнув, що він також зникає з цього світу і з міста. Входить у нове живе я”⁴⁴.

Indywidualne odrodzenie bohatera znajduje swój odpowiednik w płaszczyźnie ponadindywidualnej – odradza się również zakażone miasto. Chaos epidemii zostaje pokonany za pomocą żywiołów ognia i wody. Dym z rozpalanych na ulicach a następnie zalewanych wodą ognisk wygania z miasta roje roznoszących zarazę much. Tak więc przestrzeń miasta odradza się i oczyszcza dzięki podstawowym kosmicznym żywiołom, co pozwala wpisać powieściową historię w kontekst uniwersalnego obrazowania

⁴² Валерій Шевчук. Мор. – Львів, 2004. – С. 271.

⁴³ Ibidem. – S. 289.

⁴⁴ Ibidem. – S. 316/317.

symboliczno-mitologicznego. O wykorzystaniu symboliki żywiołów jako o zabiegu uniwersalizacji świata przedstawionego wspomina również cytowana wyżej badaczka twórczości Walerija Szewczuka, Ludmiła Tarnaszyńska, autorka pisze: “Stwarzając uniwersalny, kosmiczny obraz świata autor odwołuje się do symboli i elementów jak woda, ogień, powietrze, gwiazdy, zjawiska przyrody, słońce i jego energia rozlana w przestrzeni wykreowanego świata”⁴⁵.

Wpisanie indywidualnych losów bohaterów powieści *Mor* w ponadjednostkowy kontekst symboliczny, oraz przedstawienie powieściowej rzeczywistości w kategoriach uniwersalnych, sprawia, iż utwór Walerija Szewczuka można interpretować w kategoriach przypowieści o duchowym odrodzeniu człowieka, o poszukiwaniu prawdy i piękna w najtrudniejszej nawet, najbardziej bolesnej i beznadziejnej sytuacji. Można również odnaleźć w powieści *Mor* echo głoszonej przez Hrihorija Skoworodę koncepcji, mówiącej, iż w każdym człowieku odbija się cały wszechświat. Człowiek według ukraińskiego filozofa jest jak maleńki fragment wielkiego, rozbitego lustra, które odbija niebo i ziemię, słońce i gwiazdy, życie i śmierć.

Bibliografia

1. Bachtin Michaił. Problemy literatury i estetyki. – Warszawa, 1982.
2. Eliade Mircea. Aspekty mitu. – Warszawa, 1998.
3. Eliade Mircea. Mit wiecznego powrotu. – Warszawa, 1998.
4. Heers Jacques. Święta głupców i karnawały. – Warszawa, 1995.
5. Eliade Mircea. Obrazy i symbole. – Warszawa, 1998.
6. Тарнашинська Людмила. Художня галактика Валерія Шевчука. – Київ, 2001.
7. Шевчук Валерій. Мор. – Львів, 2004.

Анотація

Метою статті є аналіз роману Валерія Шевчука *Мор* у рамках принципу зображення універсальної картини світу, як літературного засобу, притаманного притчі. Вписання історії героїв роману у понадіндивідуальний, символічний контекст дозволяє розуміти твір Шевчука як притчу про моральне і духовне відродження людини.

Ключові слова: аналіз, символічний контекст, роман.

Аннотация

Целью статьи является анализ романа Валерия Шевчука *Мор* в рамках принципа изображения универсальной картины мира, как литературного метода, присущего притче. Вписывание истории героев романа в сверхиндивидуальный, символический контекст позволяет понимать произведение Шевчука как притчу о моральном и духовном возрождении человека.

Ключевые слова: анализ, символический контекст, роман.

⁴⁵ “Послугуючись компонентами універсальної картини світу, автор вдається також до використання й таких традиційних елементів світобудови, як вогонь, повітря, вода, небо, зорі (...) а також розлита в просторі художньої мікрогалактики потужня сонячна енергія”. Людмила Тарнашинська. Художня галактика Валерія Шевчука. – Київ, 2001. – С. 109. (tłum. Marta Zambrzycka).

Summary

Subject of this article is analysis the novel of Valeryy Shevchuk *Mop* in context of conception of allegorical symbolism in world created in literary work. Purpose of this article is to view the method how the literary work can be read in as a parable about spiritual and moral revival of human being.

Keywords: the analysis, symbolical context, the novel.

УДК 82-312.1

Табаківа Г.І.,
аспірант,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

АНТИЧНИЙ ТЕКСТ В ЛІРИЧНОМУ РОМАНІ Ф. ГЕЛЬДЕРЛІНА “ГІПЕРІОН”

Постать німецького письменника Йоганна Крістіана Фрідріха Гельдерліна (1770–1843 рр.) належить до тих талановитих особистостей, які лишилися невизнаними своїми сучасниками, а для пізніших поколінь були й залишаються непересічними митцями. Занадто тонка й чутлива поетична душа, що прагнула в усьому античної гармонії, не витримала жорстких реалій німецького суспільства кінця XVIII – початку XIX ст., а випробування долі похитнули психічне здоров'я Гельдерліна. “Сама природа потурбувалася про те, щоб наділити Гельдерліна в розквіті його сил та здоров'я дуже тонкою та сприйнятливою вдачею” [7, 7]. Невизнаний “варварами”, як він назвав німців у романі “Гіперіон”, письменник ніби сховався від життя у невеличкій кімнаті будинку столяра, провівши майже сорок років у божевільній нестямі.

Правда, пізніші дослідники творчості закидали Гельдерліну симулювання психічного розладу. У 1978 р. П'єр Берто виступив з гіпотезою, що Гельдерлін протягом останніх тридцяти семи років життя симулював божевілля. Проте, роботи з патографії письменника, написані авторитетними дослідниками, серед яких Ланге, Ясперс, Гайдеггер, Якобсон та ін., свідчать про протилежне.

У 1846 році, через три роки після смерті Гельдерліна, Вільгельм Зігмунд Тойффель одним з перших висловив думку про унікальність творчої манери та особистості письменника: “Гельдерлін взагалі стоїть осібно в усій історії німецької літератури: правда, у нього... є багато точок дотику з ранніми романтиками, ...незважаючи на все це, він ні в якому разі не може бути поставлений поруч з будь-ким з них, більш того, в ньому є щось цілком нове, чого ніколи до цього не було і що, можливо, узагалі більше неможливо” [1, 510–511].

Однак детальніші дослідження творчості Гельдерліна належать до пізнішого часу, особливо, це стосується кінця XIX – початку XX ст., коли розквіт нової філософії модернізму вплинув на перегляд творчої спадщини раніше “забутих” письменників. Цікавила дослідників як творчість, так і неординарна доля Гельдерліна, адже тема божевільного генія зажила особливої популярності в період модернізму. Закордоном з'явилося чимало праць, присвячених дослідженню