

**Тимофій Гаврилів**

**“УЛАМКИ МОГО ДИТИНСТВА І ЮНОСТИ, НЕ БІЛЬШЕ”.  
КОНЦЕПЦІЯ НАРАТИВУ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ  
ПЕНТАЛОГІІ ТОМАСА БЕРНГАРДА**

Коли 1975 р. побачила світ перша частина автобіографічного п'ятикнижжя “Причина. Натяк” (Die Ursache. Eine Andeutung), її автор, австрійський письменник Томас Бернгард (1931 – 1989), уже встиг зажити скандальної слави. Його присутність у літературному процесі маркована 1963 р., коли з'явився перший роман письменника “Студінь” (Frost). Твір одразу привернув увагу критики, а через два роки Бернгард отримав за нього літературну премію міста Бремена. Сама ж назва роману<sup>1</sup> стала неодмінним маркером ідентичності текстів письменника. В оповіданнях, романах, п'єсах – всюди неподільно панує холод: “комунікативний” холод (холод міжлюдських взаємин, взаємин людини з природою, людини з “гумусом культури”), холод розуму (засобами художнього мовлення Т. Бернгард полемізує з філософією Канта критичного періоду, а інтертекстуальний аналіз драми “Імануїл Кант” переконливо доводить, що її автор, напрочуд добре орієнтуючись у філософії свого героя, надавав перевагу мислителєві докритичного періоду). Не дивно, що діалог – лише фіговий листок, технічний засіб вуалювання насправді монологічного й навіть мономанічного мовлення протагоністів. Тут неодмінно присутній головний герой – продуцент мовленнєвих структур і кілька героїв-репродуктивних, репродуктивна діяльність яких – єдине, що обґрунтовує їхнє існування в тексті, – перетворює фрагменти мовленнєвих структур головного героя на гасла-кліше і так дезавує їх.

На той час, коли Т.Бернгард опублікував “Причини”, в його доробку вже була серія журналістських репортажів, кілька збірок віршів, романи, томики прози, п'єси, лібретто й кіносценарії. Його вшановано високими літературними преміями, за його сценаріями знято фільми, а п'єси з успіхом ішли на сценах німецькомовних театрів. Позаду 44 роки життя і два десятиріччя літературної творчості. Але письменникові видається замало автобіографічних ремінісценцій у власних художніх творах, і він, звернувшись до років дитинства та юності, перетворює частину свого минулого на художній твір. Такий крок міг бути зумовлений кількома причинами, найвірогідніші з яких, на мою думку, екзистенційна (Т.Бернгард із дев'ятнадцяти років був хворий на невиліковну легеневу недугу, балансував на межі життя й смерті) та продиктована творчістю (автор, очевидно, вирішив, що пора підняти завісу над приватним життям, аби уникнути міфів та домислів). І справді, після створення автобіографічної пенталогії твори письменника розглядали зазвичай лише крізь призму його “автобіографічних зізнань”.

Отже, Т. Бернгарду не лише вдалося виписати свою літературну біографію, а й біографію *par excellence* (у дусі Мілорада Павіча; мовляв, моя біографія – це моя бібліографія), він не тільки вмів маніпулювати мас-медіа, забезпечуючи собі всякчасну присутність у публічному дискурсі, а й уторгся у свята святих – у літературознавство. Не воно жонглювало Т.Бернгардом, а Т.Бернгард, навіть згодом, уже після смерті, жонглював літературознавцями, які присвятили себе такій амбівалентній справі, як вивчення його творчості. 1991 р. опікун Гмунденського архіву Т. Бернгарда Мартін Губер на Сорбоннському симпозіумі в Парижі нарікав,

<sup>1</sup> Див., напр., монографію Б. Зайделя про “холод розуму” як визначальний чинник творчості Бернгарда: Seydel B. Die Winterkälte der Vernunft. Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards. – Würzburg, 1986.

що позиціонування автобіографії на перетині життя і творчості “стало ідеальним відправним пунктом для поширеного погляду на автобіографію як на золотий ключик до творчості”<sup>2</sup>. Тож що хотів сказати Бернгард, розповівши про себе в книжках? Розповівши *тоді і так*?

П’ятикнижжя було створене упродовж 1975–1982 років. Зосередившись на автобіографії, Т. Бернгард водночас пише й інші твори, хоча їх хронологія та квантитативні показники засвідчують, що саме праця над автобіографією була тоді основною для нього.

Частини пенталогії написані (розташовані) в такій послідовності: “Причина. Натяк” (1975), “Льох. Вислизання” (Der Keller. Eine Entziehung, 1976), “Дихання. Рішення” (Der Atem. Eine Entscheidung, 1978), “Холод. Ізоляція” (Die Kälte. Eine Isolation, 1981), “Дітвак” (Ein Kind, 1982), тобто за хронологією життя автора (за винятком останньої).

У першому томі йдеться про життя Т.Бернгарда у віці від тринадцяти до п’ятнадцяти років, у другому – від п’ятнадцяти до сімнадцяти, у третьому перед читачем постає вісімнадцятирічний протагоніст, у четвертому – дев’ятнадцятирічний. У томі ж, написаному останнім, відтворено період, коли майбутньому письменникові було 8–13 років, тобто пролог винесений в епілог. Завдяки такій композиції автор прагне наголосити на тому, що для нього найважливіше, що стало прелюдією до всього, про що розповів нам і собі як нараторові. Пишучи автобіографію, він ніби намагається впевнитися у своїй тожсамості. Водночас це не тільки оповідь-для і не тест на адекватність пам’яті чи цілість ідентичності через її верифікацію витоками, а радше тест на можливість ословлення, метаморфування пам’яті в наратив.

Отож, уже загальною композицією пенталогії Т. Бернгард сигналізує про її фрагментарність. Імпліцитно це виявляється у структурі і кожної книжки, і пенталогії загалом, експліцитно – у висловлюваннях, уплетених у канву оповіді. У томі “Дихання. Рішення” Т.Бернгард у притаманному йому стилі, вочевидь запозиченому з музики та католицької літургії, пише: “Тут повідомлені уламки, з яких, варто читачеві запрагнути, можна завиграшки скласти цілість. Не більше. Уламки мого дитинства і юності, не більше”<sup>3</sup>. Але очевидно, що “завиграшки скласти цілість” можна, узявши до уваги не лише фрагменти, а й прогалини, порожні місця між вербалізованими фрагментами, напрочуд красномовні недомовки та замовчування.

Написане Т. Бернгард називає нотатками: “[...] ці нотатки слід занотувати зараз, не пізніше, а саме цієї миті, коли я маю можливість безперешкодно перенестися у стан дитинства і юності, передусім навчання в Зальцбурзі, з усією необхідною для такого розповідання-натякання непідкупністю й одвертою повинністю, сказати цієї миті про те, що слід, сказати натяками, мушу використати цю можливість, аби допомогти тодішній правді, дійсності і фактажності спромогтися на слово, бодай у натяках, бо дуже вже легко піддатися спокусі огарнювання і неприпустимого послаблення [...]”<sup>4</sup>.

Тобто автор свідомо відмовляється від компромісу з пам’яттю, від ретушування “портрета минулого”, а натомість, аби не програти пам’яті в боротьбі проти огарнювання того, що було, пропонує техніку письма натяками, суголосну фрагментаризованому наративу, що якнайліпше відповідає особливостям функціонування пам’яті.

<sup>2</sup> Huber Martin. *Möglichkeitsfetzen von Erinnerung*. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie // Bayer, Wolfram (Hg.). *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Böhlau; Wien, 1995. – S. 45.

<sup>3</sup> Bernhard Thomas. *Der Atem. Eine Entscheidung*. – München, 1990. – S. 69.

<sup>4</sup> Bernhard Thomas. *Die Ursache. Eine Andeutung*. – München, 1991. – S. 42-43.

Відкриває п'ятикнижжя том “Причина. Натяк”. Тобто вже на початку праці над автобіографією Т.Бернгард чітко задекларував і свій намір, і техніку письма. “Напруга між “причиною” і “натяком”, між неодмінною претензією на істину й одночасним розумінням неунікності фрагментарного характеру цілого задуму від самого початку вирізняє автобіографію Бернгарда”<sup>5</sup>, — зазначає М. Губер.

Мовлення натяками Т. Бернгард обрав для автобіографії зумисно. Зазвичай він послуговується іншими техніками, які В. Шмідт-Денглер звів до спільного знаменника: “[...] автентичне дезавується через завуальовування”<sup>6</sup>. Водночас і мовлення натяками, і дезавування через завуальовування — не ноу-хау Т.Бернгарда. Скажімо, його сучасник, німецькомовний поет із Буковини Пауль Целан, характеризує своє поетичне мовлення, пише в одному з листів про “затінювання змісту заради оголення нюансу істини”. Адже поезія П. Целана — це не що інше, як його біографія, проте в цій біографії завуальовування сягнуло такого рівня, що вірші стали автобіографічними кодами, які доволі важко розшифрувати. Врешті, мовлення натяками — техніка імпресіоністичного малярства. Суть полягає не в пунктуванні простору, а у визначенні оптимальної відстані, на якій крапки й мазки фокусуються в об’єкти. Так само функціонує пам’ять. Із множинності фрагментів, що оприявнюються при просуванні назад (пригадуванні), постає цілісна картина минулого.

“Я можу тільки натякати”,<sup>7</sup> — каже оповідач у книжці “Причина. Натяк” і майже дослівно повторює цю думку в інших томах пенталогії. Обрання саме такого способу мовлення (натяками) і саме такого компонування мовлення (фрагментами) безпосередньо пов’язане з дилемою правда — вигадка, істина — домисел, фікція — факт, що стала в літературі “диктатом Гете” (унаслідок рецепції його “*Dichtung und Wahrheit*”, “мемуаристики” теж, але специфічної, як і автобіографічне п’ятикнижжя його “прямого” літературного нащадка Т.Бернгарда).

Щоправда, ім’я Гете зринає у творчості письменника рідко, він сам позиціонує себе радше як спадкоємця Монтеня й Паскаля. Це, до речі, засвідчує й пенталогія. З одного боку, цитати з творів Монтеня й Паскаля стають епіграфами окремих книжок Т. Бернгарда<sup>8</sup> (“Льох” (“Усе перебуває в довільному й невпинному русі, без орудя і без мети”<sup>9</sup>) і “Дихання” (“Позаяк людям не до снаги подолати смерть, злидні, невігластво, вони, аби почуватися щасливими, домовилися про таке не згадувати”<sup>10</sup>)). З другого — це важливі рекурсивні величини творчості Т.Бернгарда, не того Т.Бернгарда, якому вісім — дев’ятнадцять років, а того, який костюмується в оповідача пенталогії, і того, який виступає автором пенталогії. Т.Бернгард періоду її творення — шанувальник окцидентальних філософів, критичний поціновувач конструктів “чистого” розуму. Йому до вподоби рефлексії про світ і людину а ла Монтень, Паскаль, Кант, Декарт і трохи соромно за рефлексії, скажімо, А. Штіфтера. Вподобання Т.Бернгарда періоду, коли він виступає

<sup>5</sup> Huber Martin. *Möglichkeitsfetzen von Erinnerung*... — S. 51.

<sup>6</sup> Schmidt-Dengler Wendelin. *Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards “Der Stimmenimitator”* // Schmidt-Dengler Wendelin. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. — Wien, 1986. — S. 60.

<sup>7</sup> Bernhard Thomas. *Die Ursache. Eine Andeutung*. — München, 1991. — S. 66.

<sup>8</sup> Епіграфами до інших книжок взято цитати з творів Вольтера й Новаліса. Ці цитати, не лише відповідають змісту тому, а й несуть певне ідейне навантаження. Скажімо, до творчості Вольтера Бернгард звертається, аби наголосити на вольтер’янстві (бунтарстві) як поведінково-світоглядній настанові протагоніста, якою той завдячує дідові. Новаліс — письменник і мислитель, з яким Бернгард — і це засвідчують рекурсії у його творах — залюбки самоідентифікується.

<sup>9</sup> Bernhard Thomas. *Der Keller. Eine Entziehung*. — München, 1990. — S. 5.

<sup>10</sup> Bernhard Thomas. *Der Atem. Eine Entscheidung*. — S. 5.

протагоністом автобіографічного п'ятикнижжя, — Верлен, Тракль, Достоєвський (“Біси”). Проте вже тоді, в юному віці, “література, крім “Бісів”, була не по мені”<sup>11</sup>, стверджує оповідач, і вже тоді відбулося перше знайомство його з Монтенем, Паскалем і Пег’ї, філософами, які супроводжуватимуть його згодом і будуть незмінно важливими”<sup>12</sup>. Висловлюючи безпосередньо в інтерв’ю чи опосередковано в художніх творах думки щодо власної ідентичності, письменник шукатиме самоототожнень не в історії австрійської чи — ширше — окцидентальних літератур, а насамперед в історії філософії.

Рекурсії у вигляді епіграфів-цитат виступають невід’ємною складовою фрагментарування. Вводячи їх у текст на правах епіграфів, Т.Бернгард називає авторів і, отже, створює систему референцій, в яких почувається затишно і які, поєднані з іншими фрагментами, перетворюють фрагментарний автобіографічний наратив у культурний континуум. Для Т. Бернгарда це не жонглювання (хизування), а екзистенційний імператив. Автобіографічна пенталогія його обґрунтовує. Порожнеча палати приречених (на противагу палаті номер шість, що фігурує в його текстах, щоправда, як Steinhof), в якій протагоніст опиняється в день повноліття, — достатній аргумент для вжиття радикальних заходів заради власного порятунку.

Глибоко розчарований безпорадністю медицини, протагоніст вдається до шоквої терапії, яка, хоч і не привела до фізичного одужання, все ж дала змогу (це ми вже знаємо не з автобіографії, а з біографії письменника) прожити ще сорок років і здобути міжнародне визнання. Якоїсь миті протагоніст збагнув, що існує тільки одна панацея — писання, тільки активне перебування в силовому полі культури гарантує справжнє життя, а не животіння. В автобіографічній пенталогії письменник відтворює шлях до культури і спрагу культури в будь-яких її виявах — чи то в музиці, чи в малярстві, чи в літературі.

Мемуарам і автобіографіям притаманний інтерпретативний характер; це, по суті, самоінтерпретації. “Я”, оповідаючи, моделює бачення себе самого в певний момент минулого й маніпулює нашим баченням його на тому самому часовому відтинку. Мета такого моделювання спрямована назад, на “я”-оповідача, а через нього на автора спогадів. Завдяки цьому “я”-оповідач проектує наше бачення себе сьогоденного, тобто на момент мовлення.

Усвідомлюючи, що самоінтерпретація завше викликати скепсис, підозру в маніпулюванні читачем, Т. Бернгард убезпечує себе, охоче визнаючи неможливість з’ясування істини: “Істину, на мою думку, знає лише той, кого вона стосується; варто йому виявити бажання її повідомити, він автоматично стає брехуном. Будь-яке повідомлення — не що інше, як фальшування і сфальшованість, тобто всі дотеперішні повідомлення — фальшування і сфальшованість. Прагнення істини, як і кожне інше прагнення, — найкоротший шлях до фальшування і сфальшованості реалій”<sup>13</sup>; “Те, що тут змальовано, це правда й усе-таки не правда, бо не може бути правдою”<sup>14</sup>.

Мовлення натяками починає звучати іронічно після ухвали суду Зальцбурга про вилучення певних місць із книжки “Причина. Натяк”, а саме з розділу “Дядечко Франц”, у головному героєві якого один із зальцбурзьких священиків упізнав себе самого. Однак після вилучень натяків стає ще більше, весь розділ книжки деформується, внаслідок чого багата на обіцянки назва “Дядечко Франц” вводить

<sup>11</sup> *Bernhard Thomas. Die Kälte. Eine Isolation. — München, 1991. — S. 142.*

<sup>12</sup> *Bernhard Thomas. Der Atem. Eine Entscheidung. — S. 110.*

<sup>13</sup> *Bernhard Thomas. Der Keller. Eine Entziehung. — S. 32.*

<sup>14</sup> *Ibid. — S. 33.*

в оману: від постаті дядечка Франца у творі, власне, майже нічого не залишилося. Тим дошкульніше окошуються на ньому інвективи проти гімназії, адже те, про що у відповідному контексті промовчали, б'є дошкульніше, ніж ословлене. Тож і перетворився цей розділ на павутину натяків, в яку потрапила велика муха причини.

Фрагментаризованість наративу дає змогу увиразнити ті чи ті важливі для наратора місця. Проілюструймо це на двох легендах: екзистенційній (легенда про велосипедиста) і культурній (легенда про садівника). Фрагментарний характер композиції робить їх автономними і ключовими, а водночас такими, що синкретично вплетені в канву наративу.

Легенда про садівника виявляє разючу непропорційність між змістом і обсягом. Попри те, що її текст умістився на одній сторінці, значення легенди годі переоцінити. Завершальна в розділі книжки “Причина. Натяк”, вона оповідає, що після того, як наприкінці війни у зруйнованому бомбами Зальцбурзі припинив своє функціонування інтернат, протагоніст найнявся помічником на фірму Schlecht und Weininger. Біограф Т.Бернгарда Ганс Гьоллер спростовує факт, що письменник працював там, хоча згадана фірма справді існувала.

Протагоніст-садівник — метафора, яка виконує дві функції: компенсаторну й інтегративну. Компенсаторна функція стає зрозумілою на тлі вже змальованих подій. Травмоване “Я” шукає віддушину — втікає в сад власної фантазії, дарує собі посеред пекла райську мить. Це — “Цілунок” Густава Клімта.

У наступній після “Причини” частині пенталогії, що має назву “Льох”, читаємо: “садівник — то було б щось для мене; якби бомби не помотлошили садівництво Шлехта і Вайнінгера, в якому я так багато навчився, днесь я був би, мабуть, садівником”<sup>15</sup>; “Праця садівника — одна з найкращих для голови і для тіла, вона дає змогу якнайприроднішим шляхом позбутися меланхолії й нудьги, а меланхолія й нудьга — найприкметніші риси єства людини”<sup>16</sup>. Інтегративна функція цих тверджень стає зрозумілою у зв'язку з метафорою саду в літературі й мистецтві і “літературою саду” — згадаймо бодай Адальберта Штіфтера<sup>17</sup>, сад, у якому виростав Тракль, чи сад у творчості поета<sup>18</sup>. Стає очевидно, що завдяки цій метафорі, як і послуговуючись славетними іменами під епіграфами, оповідач інтегрує протагоніста (тобто себе самого, зрештою — Бернгарда) в культурний континуум.

На противагу абсолютно проігнорованій дослідниками легенді про садівника, легенда про велосипедиста увагою не обійдена. Навіть на обкладинках збірників праць про творчість письменника, в яких пенталогія не згадується, друкується світлина дорослого Бернгарда на велосипеді.<sup>19</sup> Легенді про велосипедиста відведено третину обсягу першої книжки пенталогії. У ній оповідається, як восьмирічний протагоніст, взявши без дозволу вітчимів велосипед (до того він ніколи велосипедом не їздив), вирушає в неблизьку мандрівку до своєї зальцбурзької тітки. І хоча дорогою велосипед зламався і дістатися Зальцбурга не вдалося, протагоніст досягає іншої мети: утвердження власного “я”. Однак

<sup>15</sup> *Ibid.* — S. 61.

<sup>16</sup> *Ibid.* — S. 61-62.

<sup>17</sup> Про еволюцію метафори саду після А. Штіфтера, на зламі XIX-XX ст., див.: *Шорске Карл Е.* Віденський fin-de-siècle. Політика і культура. — Львів, 2003. — С. 245-316.

<sup>18</sup> Див., зокрема: *Вайхсельбаум Ганс.* Георг Тракль і прорив у модерн // *Гаврилів Тимофій* (упор.). Ідентичність художнього простору. Георг Тракль у контексті часу, традиції і діалогу культур. — Львів, 2005. — С. 9-10.

<sup>19</sup> *Schmidt-Dengler Wendelin / Huber Martin* (Hg.). *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards.* — Wien, 1987.

парадигматичність цієї легенди полягає не в акті самоствердження, а в її символічному характері. Вона – ніби стисла схема цілого наративу.

Зрештою, фрагментарність наративу відображає фрагментарний характер часу, про який оповідається – кінця другої світової війни, періоду, який оповідач називає “найтемнішим і з усіх поглядів найстражденнішим”<sup>20</sup>. Фрагментарність виявлялася не лише у змінах загального плану, а й у дуже конкретних, відчутних і дотичних до життя протагоніста. Навіть картина міста стає раптом фрагментарною: “[...] у собор влучила так звана повітряна міна, і його баня похрясла в неф; ми саме вчасно прийшли на площу Резиденції: гігантська хмара пилу стояла над жахливо розтельбушеним храмом, і там, де була баня, виднілася глибока дірка і вже з рогу вулиць ми бачили великі, почасти брутално здерті розписи на склепінні; осяяні призахідним сонцем, вони стриміли в чисту блакить неба, наче велетенській головній будівлі міського подолу було завдано моторошної кривавої рани”<sup>21</sup>. Т. Бернгард мовби збирає ці уламки, з черепків спогадів склеює розбитий глек дитинства і юності, склеює так віртуозно, що, попри відсутність деяких фрагментів, він тримається як цілість, і ми його бачимо. Це наче сумна й водночас комічна гра з читачем: “склеїти” в уяві, наприклад, панораму міста з тих небагатьох фрагментів, що їх зберегла пам’ять. Хай там як, але вони вціліли в пам’яті сучасників Т. Бернгарда, а юний читач знайомиться з ними завдяки матеріалізованій колективній пам’яті.

<sup>20</sup> Bernhard Thomas. Die Ursache. Eine Andeutung. – München, 1991. – S. 43.

<sup>21</sup> Ibid. – S. 26.



*Передплачуйте “Слово і Час” – єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.*

*Передплатний індекс – 74423.*

**Слово**

*Електронний варіант*

*на Web-сторінці за адресою:*

**і**

*[www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)*

**Час**

