

12. Perloff, Marjorie. Postmodernism/Fin de Siecle: The Prospects for Openness In A Decade of Closure. Web. 30 May 2015. <<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/postmod.html>>.

13. Perloff, Marjorie. Teaching the “New” Poetries. Kiosk: A Journal of Poetry, Poetics, and Experimental Prose, 1 (2002) pp. 235-60.

14. Perloff, Marjorie. The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Print.

## ТРАВМАТИЧНЕ НЕВИМОВНЕ У РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР “ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ”

*Софія ВАРЕЦЬКА*

Львівський національний університет ім. І. Франка

*Я був зачинений сам у собі і водночас викинутий із себе,  
я більше не належав їм, і мені бракувало себе самого.  
Леопольд Ауберг “Гойдалка дихання”*

Проаналізовано посттравматичний досвід, а саме час після перебування головного героя Леопольда Ауберга впродовж п'яти років у трудовому таборі. Німецька письменниця Герта Мюллер у романі “Гойдалка дихання” переосмислює травматичні події, про які намагалися не говорити вголос, які прагнули витіснити зі своєї пам'яті живі свідки. Стверджується, що протагоніст до кінця життя так і не зміг подолати психічну травму, яку він пережив у таборі.

**Ключові слова:** Герта Мюллер, “Гойдалка дихання”, психічна травма, посттравматичний досвід, трудовий табір.

Проанализировано посттравматический опыт, а именно время после пребывания главного героя Леопольда Ауберга в течении пяти лет в трудовом лагере. Немецкая писательница Герта Мюллер в романе “Качели дыхания” переосмысливает травматические события, про которые пытались не говорить вслух, которые стремились вытеснить из своей памяти живые свидетели. Утверждается, что протагонист до конца жизни так и не смог преодолеть психическую травму, которую он пережил в трудовом лагере.

**Ключевые слова:** Герта Мюллер, “Качели дыхания”, психическая травма, посттравматический опыт, трудовой лагерь.

The paper analyzes post-traumatic experience, namely, the life of the main hero Leopold Auberg after five years spent in a labor camp. The German writer Herta Müller in her novel “The Hunger Angel” is rethinking the traumatic events, which

were suppressed and ousted from their memory by living witnesses. She claims that the protagonist could not overcome the psychic trauma he experienced in the camp until his death.

**Key words:** Herta Müller, “The Hunger Angel”, psychic trauma, post-traumatic experience, labor camp.

Дискурс про культуру пам'яті, який сьогодні є надзвичайно актуальним у всіх країнах, що пережили тоталітарний режим, розпочався близько тридцяти років тому. Відповідна часова дистанція сприяла переосмисленню тих травматичних подій, про які намагалися не говорити вголос, які прагнули витіснити зі своєї пам'яті живі свідки. Як сказав свого часу Гаральд Шмідт: *“Там, де раніше було забуття, де ми мовчали й заперечували, зараз панує пам'ять й спогади”* [2]. У Європі й усьому світі сьогодні активно працюють над питанням, як подолати травматичні процеси пов'язані із тривалим тоталітарним існуванням, яке знову й знову перепрочитується кожним наступним поколінням. Те, про що мовчали діди й про що неохоче переповідали батьки почали вголос промовляти діти й онуки. Теодор Адорно, розмірковуючи про “непереборне минуле”, зауважує: *“у спогадах про депортації й про масові винищення вибирається пом'якшене висловлювання, евфемістичні описи або ж про них узагалі замовчують”* [1]. Аляйда Ассман у своєму дослідженні “Простори спогаду” виартикулює основне запитання стосовно травми будь-якого походження так: *“як можуть люди, що перебувають у полоні вбивчого минулого, знову повірити у власне майбутнє? Як вони можуть жити далі зі своїми спогадами, так, щоб уникнути деформації під їхнім тиском?”* [3, с. 299]. Таким чином академічний теоретичний дискурс про культуру пам'яті сприяє активним дослідженням в царині психічної травми і як впоратися з наслідками від пережитого. Історіографія травми виступає як своєрідна терапія, яка опрацьовує травматичний досвід історії [4]. *“Травматичні історичні події породжують велику кількість жертв й нездоланих прірв, розколин. Жертвами можуть бути дискредитовані інститути, зруйновані міста, знищені нації, навші імперії чи гори трупів; прірви, розколини можуть виявлятися у втраті легітимності, у розкладанні ціннісних систем, у щезанні моральних й політичних орієнтирів, у втраті сім'ї чи пам'яті. А тому процес примирення з травмою тісно пов'язаний з відновленням колективної й індивідуальної ідентичності і з компенсацією втрат”* [4]. Отож відповідь на питання, як подолати “вбивче минуле” криється у тому, щоб прийняти існування психічної травми, яка є настільки

глибокою, що здатна зруйнувати усі захисні механізми організму, здатна здійснити настільки потужний зсув, що повернення назад є надважким завданням. А процес примирення з травмою, тобто певний метод подолання, реабілітації полягає у можливості будь-яким чином позбавитися цієї травми, скажімо завдяки письму, наративу, саморепрезентації чи постійній комунікації й вербалізації даної проблеми.

Сучасна німецька письменниця Герта Мюллер як і багато інших письменників (Андрій Синявський, Василь Гросман, Варлам Шаламов, Імре Кертес, Прімо Леві та ін.), які у власній біографії мають присутній факт історичної чи воєнної травми, порушує наступні питання у своїх творах: це диктатура Чаушеску, зображення затхлої атмосфери в банатському селі Ніцкідорф у Румунії, насильне вивезення молоді у трудові табори Радянського Союзу, життя в ізоляції, особливої уваги заслуговує змаловання психічних процесів людини, яка перебуває під постійним стеженням з боку секретних служб. Як показує перебіг світової історії, індивідуальна травма так чи інакше пов'язана із колективною, культурною чи історичною травмою. Невимовний травматичний досвід суб'єкта знаходить свою форму і сенс у тих способах інтерпретації чи процедурах моральної рефлексії, які виникають у відповідь на болючий виклик, кинутий суспільству. Літературознавець Я. Поліщук наступним чином характеризує творчість авторки: *“німецька письменниця ... зосереджується на проблематиці депортації, репресій, страху, страждань – того специфічного досвіду, який найбільшою мірою притаманний нашій частині Європи”* [7]. Г. Мюллер стверджує, що не вона обирала тему для своїх романів, *“досвід тоталітарної минушини, котрий став позиттєвою травмою та котрий відгукується болючою дуною чи не в кожній її книжці”* [7] – це наслідок травматичного невимовного, це усвідомлення того, що потрібно у якійсь формі позбутися цього досвіду, звільнитися від травми. Американський літературознавець Ерік Сантнер визначає такий метод долання травматичного досвіду як *“нарративний фетишизм”*, тобто: *“конструювання й використання наративу, усвідомлена чи неусвідомлена роль якого полягає в тому, щоб стерти сліди тієї травми чи втрати, яка власне й породила цей наратив”* [4]. Власне письмо Г. Мюллер, яке постало крізь мовчання, дає можливість часткового звільнення від пережитих травм. *“Пишучи, я мушу перебувати там, де мене внутрішньо найбільше травмовано, інакше я б не мала писати зовсім”* [5, с. 24].

У більшості романів авторки присутній автобіографічний елемент, у романі ж “Гойдалка дихання” письменниця змальовує не власний досвід, а чужий, проте робить це дуже вдало. Це досвід насамперед її матері, тобто те, з чим авторка росла з малечку, а також досвід Оскара Пастіора, румунського поета й друга, який власне надав давньому задуму Г. Мюллер друге життя, оскільки в основу твору лягло саме його перебування у таборі в сімнадцятирічному віці. У цьому романі продемонстровано не лише важке життя людини в нелюдських умовах робочого табору, коли людина перетворюється на істоту з основним інстинктом вижити будь-якою ціною, а власне життя після цього “вбивчого минулого”, й зокрема увага акцентується на тому, що настільки важку психічну травму дуже важко подолати самотужки.

У романі Герти Мюллер художньо представлено табірне життя, яке безпосередньо стосується України. Адже перебував Оскар у трудовому таборі на Донеччині разом із такими ж випадковим чином підібраними людьми різного віку. Авторка опиралася насамперед на спогади живого учасника тих подій, а не лише на історичні факти чи дослідження. На думку Р. Козелека, саме реальні спогади є активними носіями й “живими” фактами про певні події, натомість наукове історичне дослідження містить моральну непевність, приховані захисні функції, звинувачення та розподіл провини історіописання. Характеристики безперервного процесу забування – це знебарвлення, втрата, вицвітання. [3, с. 23]. А. Ассман підсумовує тезу Козелека: *“об’єктивність – це не тільки питання про метод і критичні стандарти, а й умертвіння, відмирання, вицвітання страждань і печалі”* [3, с. 23]. Саме конкретний суб’єкт із конкретною історією та досвідом є найціннішим джерелом для рефлексій наступних поколінь. Інакше кажучи, пригадування конструює певний процес, а спогади як його результат вибудовують минуле, при цьому визначаючи суспільну чи індивідуальну ідентичність. *“Пам’ять звернена в минуле; вона йде забутими слідами й реконструює свідчення, важливі для сучасності”* [3, с. 55], стверджує А. Ассман. Отож спогади піддаються певним трансформаціям під впливом часу, як правило, на поверхню впливають ті згадки, які надають індивіду більшій значимості, й натомість ігноруються ті спогади, які можуть накласти негативний відбиток.

Оскільки текст роману базується на реальних спогадах, то й вибудований твір згідно з певними свідченнями. Зокрема значна кількість розділів є короткими й фрагментарними, це ж стосується і часового простору,

який є доволі хаотичним й непослідовним. Адже *“спогади належать до найменш надійного з того, чим володіє людина. Залежно від обставин актуальні афекти й мотиви є наглядачами згадування та забування”* [3, с. 71]. Оповідь ведеться від імені головного героя Леопольда Ауберга. Позаяк спогади виринають з підсвідомості почергово від найяскравіших до більш приглушених, то манера оповіді подібна до стрибків на коротку чи довгу дистанцію. На деяких явищах оповідач затримується детальніше й розлогіше, а деякі слугують каталізатором для якихось внутрішніх особистих переживань. Г. Мюллер пише просто: *“короткими реченнями, майже документально передаючи ті зсуви, що відбувалися в свідомості, підсвідомості, фізіології людини під дією примусу та приниження”* [8]. Попри жажливу й моторошну тематику оповідь насичена неймовірно красивою мелодикою слів, це письмо, яке наділене певним магнетизмом, воно затягує читача у прірву з якої нема сили вилізти, не дочитавши текст до кінця. *“Герта Мюллер грає зі словом, вивертає його навиворіт, змушує до набуття нових значень. Адже не можна передати біль та страх словами “біль” та “страх”. Письменниця опускає всі шаблони та кліше, від слів здирає оболонку і лишає саме їх відчуття. Роман писано не мовою і не словами, а відчуттями, півтонами й відтінками. Так працюють поети, так інколи говорять маленькі діти, і так, напевно, можна було б назвати “Гойдалку дихання” – поезією в прозі”* [8]. Я. Поліщук дуже влучно характеризує поетику письма Герти Мюллер: *“Роман написано таким чином, що образи-метафори, розсіпані в тексті, складають його цементуючий матеріал, якнайяскравіше промовляють до читача, творячи певні концепти оповіді. За допомогою метафор авторка прагне відтворити стан людини, цілковито загубленої, дезорієнтованої, споневаженої – істоти, яка щомиті відчуває себе іграшкою в руках могутніх і брутальних сил світу сього”* [7].

Вже з перших речень твору чітко проглядається, наскільки травматичними були переживання для оповідача: *“Усе, що я маю, завжди при мені. Або: все своє ношу з собою”* [6, с. 3]. І тут йдеться не лише про пакування валізи чи конкретні речі, які збиралися перед поїздкою до табору. Йдеться також і про важку ношу спогадів, про минуле, яке не відпускає, яке постійно супроводжує впродовж ось уже більше шістдесяти років. І хоча починається роман з юнацьких років героя, проте одразу відчутно, що оповідь ведеться ретроспективно, з відбитком уже пережитих подій. Сімнадцятирічний Ауберг ще не підозрює, що його

чекає в трудовому таборі, проте це вже знає оповідач, а також читач вже може передбачити певний розвиток подій. Себто теперішній чи навіть майбутній час репрезентується у творі як минулий.

Якщо більшість респондентів Герти Мюллер прагли стерти зі своєї пам'яті чи швидше витіснити травматичний досвід перебування у трудовому таборі, внаслідок чого не могли розказати про пережите, то натомість Оскар Пастіор і, відповідно, головний герой роману не могли віднайти себе у “звичайному” житті. Пережите “травматичне” не відпускало, а “нормальне” буденне не приймалося як звичне. Леопольд завис у часі. Його тіло жило одним, а мозок іншим. Він не міг і не хотів забути чи витіснити з пам'яті ті п'ять років. *“Сьогодні я знаю, що на моїх скарбах написано: Я ЗАЛИШИВСЯ ТАМ. Що табір відправив мене додому, щоб опинитися на відстані, необхідній для того, аби завоювати більше місця у мене в голові. Відтоді, як я повернувся звідти, на моїх скарбах написано не Я ТУТ, але і не Я БУВ ТУТ. На моїх скарбах написано: Я НЕ МОЖУ ВИРВАТИСЯ ЗВІДСИ. Табір усе більше простягається із зони сновидінь ліворуч у зону сновидінь праворуч. І я змушений говорити про свій череп як про цілу територію, табірну територію. Неможливо захистити себе ні мовчанням, ні розповідями. Ти перебільшуєш як в одному, так і в іншому, але ні там, ні там не існує Я БУВ ТУТ. Як не існує і відповідного мірила”* [6, с. 278–279]. Здавалося б, що п'ять років, це не такий уже й великий відтинок часу у довжині людського життя, проте ті травматичні переживання зробили таку глибоку рану в житті героя, яка не змогла загоїтися впродовж усіх наступних шістдесяти років. *“Чи закорінена травма в реальних травматичних подіях чи ні, очевидне одне, стан травми має загальну характеристику – порушення нормальності. Очевидно, що в природі людини є щось, що прагне до порядку, до звички, повторюваності, довготривалості, стандартизації, передбачуваності, до зрозумілого. Цим задовольняється наше прагнення до екзистенційної безпеки. Травма з'являється, коли відбувається розкол, зміщення, дезорганізація в упорядкованому, абсолютно зрозумілому світі”* [4]. Перший розкол стався тоді, коли Леопольд покинув рідну домівку в юному віці, спраглий до пригод, він не розцінював слово “табір” як щось, що може бути загрозливим для життя: *“Я вже не пригадую, чи саме цей патруль уперше озвучив у нашому домі слово ТАБІР. А якщо ні, то не знаю, які ще звучали слова, окрім РОСІЯ. А навіть якщо і так, то слово ТАБІР не злякало мене. Попри війну і мовчання на шії, попри мої побачення*

*я у свої сімнадцять все ще був наївною і довірливою дитиною. Мене зачіпали слова АКВАРЕЛЬ і М'ЯСО, для слова ТАБІР мій мозок ще був глухим” [6, с. 8]. Впродовж усього часу перебування в таборі існувало лише одне правило: вижити незважаючи ні на що й повернутися додому. Герой вижив і повернувся, проте тут відбувся другий розкол. Здавалося б, що з поверненням перший розкол мав би зростися, мав би залишитися лише рубець від загоєної рани, однак так не сталося. “Бути чужими – це обтяжливо, але бути чужими і водночас жити дуже близько одне від одного – це неймовірно обтяжливо. Моя голова була всередині валізки, я дихав по-російськи” [6, с. 205], зауважує герой у перші місяці після приїзду додому про своїх найрідніших.*

За цей малий і одночасно великий проміжок часу саме простір табору набув нормальної впорядкованої безпечної екзистенції для Леопольда. Домівка, яка перестала бути домівкою, перетворилася на дезорганізований порожній хаотичний простір. Травма, якої зазнав герой, перестала бути травмою в просторі табору, там з часом перестало боліти тіло й мозок навчився співіснувати з тілом. Проте біль повернувся з невимовно більшою силою лиш тоді, коли нібито герой його подолав, а саме на Батьківщині в затишку й теплі рідної оселі. Невміння їсти за столом у товаристві з відповідними приборами, невідання спілкуватися із ситими й задоволеними родичами й сусідами, невідання гуляти вздовж “елегантних вітрин”, невідання спати в теплому й м'якому ліжку призвели до більш глибокого розколу в свідомості Леопольда. *“Через шістдесят років мені хочеться пригадати собі всі предмети у таборі. Усе це речі з моєї нічної валізи. Від моменту повернення з табору безсонна ніч для мене – це валіза з чорної шкіри. Ця валіза у мене в скронях. І всі шістдесят років я так і не знаю, чи я не можу заснути від того, що хочу пригадати собі всі предмети, чи що все якраз навпаки. Що я ношу ці предмети у своїй пам'яті, бо все одно не можу спати. Так чи інакше, ніч завжди розпаковує свою чорну валізу проти моєї волі, на цьому я мушу наголосити. Я мушу згадувати всупереч своєму бажанню. І навіть тоді, коли я не мушу, а хочу, я радше хотів би не мусити хотіти... Коли вночі на мене накладаються предмети і перекривають доступ повітря до мого горла, я відчиняю вікно і висуваю голову назовні. Місяць на небі схожий на склянку холодного молока, воно промиває мені очі. Моє дихання знову повертається до звичного ритму. Я ковтаю холодне повітря, аж поки не усвідомлюю, що я більше не в таборі. Тоді я зачиняю вікно і знову лягаю в ліжку.*

*Постіль ні про що не здогадується і гріє мене” [6, с. 30]. Живучи в таборі зі всіма його, здавалося б, жакливими умовами: постійним голодом, пронизуючим холодом й незмінним приниженням людської гідності – незважаючи на це все Леопольд жив повноцінним життям. Цінував кожен прожитий мить, оскільки сприймав її як ймовірно останню, їв зі смаком молоду лободу, конюшину й багато чого іншого, оскільки це була доступна додаткова їжа й переживав при цьому неймовірні емоції, герой називає їх – “щастя рота”. “Щастя рота приходить під час їжі, воно коротіше за рот і навіть за саме слово “рот”. Якщо вимовити його, то не залишається часу на те, аби воно потрапило в голову. Щастя рота не хоче, щоб про нього говорили. Якщо я говорю про щастя рота, то перед кожним реченням мені слід вимовляти слово РАПТОМ. А після закінчення речення: ТИ НІКОМУ ПРО ЦЕ НЕ СКАЖЕШ, БО ВСІ ГОЛОДНІ. Але я скажу це тільки один раз: раптом ти тянеш додолу гілку, зриваєш квітку акації і з’їдаєш. Ти нікому про це не говориш, бо всі голодні. Ти зриваєш щавель біля дороги і з’їдаєш. Ти зриваєш дикий чебрець поміж трубами і з’їдаєш. Ти зриваєш ромашки біля дверей до підземелля і з’їдаєш. Ти зриваєш дикий часник біля паркана і з’їдаєш. Ти нахиляєш донизу гілку, зриваєш чорні ягоди шовковиці і з’їдаєш. Ти зриваєш дикий овес у степу і з’їдаєш. Біля ідальні ти не знаходиш жодної картопляної шкірки, лише бур’яни, і з’їдаєш їх” [6, с. 229].*

Вчений Ілля Калінін стверджує, що “травма не витісняється, її повернення здійснюється не з чорного ходу, не як болісне повторення образів, від яких суб’єкт намагається втекти. Навпаки її повернення тріумфальне. Травма встановлюється як принцип поетичної мови й самої історії, з усвідомлення й прийняття якої необхідно здобути можливість повернення контакту з реальністю” [4]. Саме це й відбувається з Леопольдом, його травматичне минуле не відпускає його лиш тому, що він не здатен прийняти інакший світ, він не здатен повернутися туди звідки прийшов. Той жакливий досвід, який він здобув наклав клеймо на все його майбутнє життя. Перебуваючи в замкненому колі суцільного мовчання, герой спробував висловити себе й своє затаєне невимовне на папері, для цього він взяв зошити для диктантів й списав три таких зошити. Проте писав він у них не про злидні, голод й холод, а швидше навпаки про те, які “прекрасні” були ці часи. Деякі речення не залишали його байдужим. “Я часто думав над цим реченням. А потім написав його на чистому аркуші свого зошита. Наступного дня перекреслив. А через



*день знову записав. Знову закреслив і ще раз написав. Коли сторінка заповнилася, я її відер. Так виглядає спогад”* [6, с. 267]. Леопольд намагався розставити для себе всі крапки над “і”. Намагався подолати свою травму завдяки письму, намагався звільнитися від того жахливого тиску вбивчого минулого, проте йому це теж не вдалося: *“Тому я перекреслив слово ПЕРЕДМОВА і замість нього написав ПІСЛЯМОВА. Це було велике внутрішнє фіаско – я відчував себе вільним, безнадійно самотнім і фальшивим свідком самому собі”* [6, с. 267].

Повернувшись додому, Леопольд Ауберг намагався повернутися до звичного ритму життя, намагався здобути професію, намагався створити сім'ю, намагався бути таким як усі, проте цього так і не сталося. З часом герой прилаштувався до буденного життя, виробивши у себе постійну потребу працювати, як наслідок примусових робіт, але і як “рятувнє коло”. Оскільки він втратив найголовніше – відчуття повноти життя, утворилася нездоланна прірва, яку можна було частково подолати лише постійною працею. *“Внутрішньо я похолов зі страху від усвідомлення, що мене відсилають на свободу, у прірву, яка все скорочує шлях додому... Коли румунський поліцейський видав нам прохідні квитки на батьківщину, я тримав у руках прощання з табором і схлипував”* [6, с. 267], саме з таким усвідомленням герой повертався на батьківщину. Свобода, якої Леопольд так прагнув в перші роки перебування в таборі, з часом перетворилася на неминуче падіння в прірву. У кінці роману Леопольд характеризує себе як малотовариського, несамостійного, невільного, як такого, який не має цілі в житті, залежного від інших. Завершується твір наступними словами: *“Одного разу під білим столом із пластиковою стільницею лежала вивалена в пилуці родзинка. І тоді я танцював із нею. А потім з'їв її. І відчув у собі щось дуже далеке”* [6, с. 282]. Травматичний досвід дає про себе знати весь час, Леопольд свідомо знаходить знаки, які вже вкотре нагадують йому той час і той простір. Як скажімо, брудна родзинка з підлоги, як розкіш з того часу й одночасно невимовна туга. Герой свідомий того, що він не може самотужки розірвати міцні пута з минулого, а тому з часом і не прагне опиратися, його світ роздвоюється, механічна пам'ять рук та ніг, перезавантажений мозок вдень й постійна фізична праця – це щоденна беземоційна реальність, й інший світ – яскравий, насичений барвами й бурхливими емоціями, це сни, у яких Леопольд знову й знову поринав в “чарівний” світ з минулого, це часткова втрата відчуття реальності й перенесення у той замкнутий простір табору,

це родзинки в пилюці чи танець з гудзиком у порожній кімнаті. Плин часу нищив тіло, проте не торкався потаємних глибин мозку й пам'яті. *“Проти нищення часу ще ніхто не вгадав нової плоті. Раніше мені здавалося, що я недаремно дозволяю вночі депортувати себе у шостий, сьомий і навіть восьмий табори. Можливо, я отримаю свої п'ять украдених років назад у вигляді сповільненого старіння. Але такого не трапалося, прощання плоті з тілом має інший відлік часу. Зсередини воно нудне, а зовні, на обличчі, блищить, ніби голод в очах. І говорить: – Ти все ще ПІАНИНО. – Так, – відповідаю я, – піаніно, яке більше не грає”* [6, с. 277].

При будь-якому травматичному потрясінні важливим моментом настає посттравматичний період, певна реабілітація. Цього всього не відбувається із головним героєм, оскільки в суспільстві, куди він повертається, немає розуміння й усвідомлення того, що саме відбулося впродовж тих п'яти років у закритому просторі поміж певною кількістю людей. Життя родини ніяк не змінилося після від'їзду сина, розділ, в якому оповідається про перші дні після повернення так і називається “Цілковитий безрух”. З одного боку ні батькам, ні родичам Леопольда не цікаво розпитувати його про пережите, а з іншого сам Леопольд усвідомлює, що його травматичний досвід загрожує безпечній екзистенції цих людей. Оповідючи про пережите, він ставитиме їх усіх у незручне становище, а тому звична реакція суспільства у такому випадку – це замовчування з обох сторін.

Герта Мюллер з дитинства знала про перебування матері в трудовому таборі, проте вона ніколи не чула докладних розповідей чи розлогих історій про цей досвід матері. Якись короткі репліки чи асоціації, на зразок “гаряча картопля – тепле ліжко”, “холод гірший ніж голод”, “вітер холодніший за сніг”. У своїх спогадах авторка зазначає: *“З часів мого дитинства і досі уже понад п'ятдесят років моя мати не міняє цих речень. Кожне з них вимовляється окремо, бо вміщає у себе 5 років трудового табору. Це сконденсована мова, яка заміняє розповіді про табір. Я давно маю досить цих багатозначних речень. Їхній зміст закам'янілий, вони звучать настільки ж незворушно порожньо, як три помножити на три – дев'ять. Я вирішила врешті довідатися, що стоїть за цими реченнями. Але розповідалося про табори лише натяками”* [5, с. 8]. Тієї інформації, яку письменниця добувала шляхом розмов з колишніми ув'язненими, було недостатньо для створення повноцінної картини.

Зустріч з Оскаром Пастіором, а пізніше творчі стосунки розставили усі пазли на місця й було створено неймовірне полотно людського життя в зоні трудового табору. Звісно, що одну з найважливіших ролей відіграло поетичне світосприйняття самого Оскара. Після спільної подорожі до України у 2004 р. з метою ще раз побачити територію колишнього табору, Герта Мюллер зрозуміла, що табірний світ не відпустив Пастіора, хоча минуло з того часу 60 років, вона згадує: *“Із того, що його це не залишало впродовж життя, я змушена була зробити висновок, що суттєві травмування можна пережити через багато років тільки тому, що страх пережитого поєднується із тугою за ним. Це парування точного й абстрактного. Використання цього поєднання є інстинктивним, недобровільним стосовно будь-якого кращого знання. Це просто стається. І тоді соромишся сам себе. Бо мушиш допустити використання, спричиняєши його – навіть якщо не маєш іншого вибору. Бо знаєши, що цим змішуєш категорії на власній шкалі цінностей”* [5, с. 34].

Варто також зазначити, що роман планували видати у співавторстві, лише раптова смерть Оскара Пастіора у 2006 році завадив попереднім планам. Ця трагічна подія також відсунула в часі і вихід роману, письменниця згадує: *“Коли у 2006-му Оскар пастіор так раптово помер, у мене залишилося чотири зошити записаних від руки нотаток і кілька начерків до окремих розділів. Після його смерті я наче закам'яніла. Особиста близькість із нотаток тільки посилювала біль від втрати”* [4, с. 283]. Лише через рік письменниця знову приступає до роботи й приймає рішення видати роман лише під своїм іменем. Проте без деталей та подробиць про щоденне життя, розказаних Оскаром, вона не змогла б створити цього роману. Мюллер зазначає: *“У його спогадах нагромаджувалися деталі, вони були складними і багатовимірними, бо його позиттєва травма проявлялася у позиттєвій близькості до табору. Він говорив без страху: “Моєю соціалізацією є табір”. Найкоротше речення з усіх можливих він сформулював як чистий підрахунок: “1 кидок лопатою = 1 грам хліба”* [5, с. 18]. Для Пастіора можливість промовити усе те, що було в його свідомості впродовж усіх шістдесяти років, було своєрідною терапією, запізнілим лікуванням. Адже табір так і не “відпустив” його, якась частина Пастіора постійно перебувала в полоні вбивчого минулого. Лише та значна часова дистанція й зацікавлена в усіх найменших деталях травматичного досвіду Герта Мюллер, а також сучасна рецепція тих подій на світовому рівні призвели до можливості промовити вголос глибоко затаєне травматичне невимовне.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Адорно Т. Что значит “проработка прошлого” [Електронний ресурс] / Теодор Адорно. – Режим доступу до видання: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ado4.html>
2. Ассман А. “Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика” [Електронний ресурс] / Алейда Ассман. – Режим доступу до видання: <http://urokiistorii.ru/node/52273>
3. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Алейда Ассман [пер. з нім. К. Дмитренко та ін.]. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
4. Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация [Електронний ресурс] / Илья Калинин. – Режим доступу до видання: <http://www.nlobooks.ru/node/4145>
5. Маценка С. Герта Мюллер, німецька письменниця, нобеліант, творець ландшафтів бездомності: текст лекції / Світлана Маценка. – Львів: ПАІС, 2012. – 56 с.
6. Мюллер Г. Гойдалка дихання / Герта Мюллер [пер. з нім. Н. Сняданко]. – Харків: “Фоліо”, 2011. – 286 с.
7. Поліщук Я. Роман з ангелом голоду [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук. – Режим доступу до видання: <http://litakcent.com/2010/12/02/roman-z-anhelom-holodu/>
8. Самохіна С. Герта Мюллер. Гойдалка дихання [Електронний ресурс] / Світлана Самохіна. – Режим доступу до видання: <http://svit-bibliophil.blogspot.com/2014/05/blog-post.html>

## **ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ НЕСТАНДАРТНОГО ЖІНОЧОГО ТІЛА У П'ЄСІ НІЛА ЛАБЮТА “ЖИРНА СВИНЯ”**

***Наталія ВИСОЦЬКА***

Київський національний лінгвістичний університет

У статті на матеріалі п'єси сучасного американського драматурга Ніла Лабюта “Жирна свиня” розглядаються художні техніки репрезентації та реабілітації нестандартного жіночого тіла, стигматизованого як Інше. Висвітлено поточну полеміку у США навколо проблеми зайвої ваги, яку офіційний дискурс позиціонує як головну загрозу національній безпеці, тоді як незалежні науковці наполягають на соціально сконструйованому характері міфу про ожиріння.