

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
Філологічний факультет
Кафедра слов'янської філології
імені професора Іларіона Свенціцького**

**Переплетіння постмодернізму і магічного реалізму у творі
Міхала Айваза "Друге місто"**

**Магістерська робота
студентки 2 курсу
спеціальності "Філологія"
ОП "Чеська мова та література"
Василенко Тетяни Андріївни**

**Науковий керівник
доц. Моторний О. А.**

**Рецензент
Проф. Татаренко А.Л.**

Львів – 2022

Я, *Василенко Тетяна Андріївна*, підтверджую, що магістерську роботу на тему «Переплетіння постмодернізму і магічного реалізму у творі Міхала Айваза "Друге місто"» виконала самостійно, вказавши всю використану літературу в *Списку використаної літератури*. У тексті роботи немає фрагментів праць інших авторів без оформлених покликань.

(дата)

(підпис автора роботи)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 90-Х РОКІВ У ЧЕХІЇ. ПОЯВА І ПРОЯВИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ І МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ У ЧЕСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. МІХАЛ АЙВАЗ ЯК ПРЕДСТАВНИК МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ.....	10
1.1 Короткий огляд літературного процесу в Чехії 90-х років	10
1.2 Постмодернізм і його особливості. Поява у чеській літературі.....	12
1.2.1 Що таке постмодернізм	12
1.2.2 Домінанти постмодернізму	14
1.2.3 Поява постмодернізму у чеській літературі	17
1.3 Суперечливий магічний реалізм.....	22
1.3.1 Проблема визначення магічного реалізму.	22
1.3.2 Ознаки магічного реалізму	26
1.3.3 Поява магічного реалізму у чеській літературі.....	28
1.4. Міхал Айваз – «інший» автор.....	35
РОЗДІЛ 2. ПЕРЕПЛЕТІННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ І МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ У «ДРУГОМУ МІСТІ»	45
2.1. Наратологічна стратегія роману «Друге місто»	45
2.2 Елементи магічного реалізму у романі Міхала Айваза «Друге місто»	49
2.2.1 Основні риси персонажів роману «Друге місто»	52
2.2.2 Часопростір	55
2.3. Образ-символ лабіринту.....	60
2.4 Мовний простір Роману	65
ВИСНОВКИ	68

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77
RESUMÉ	78

ВСТУП

Чеська література не за чутками знає, що таке тоталітаризм, диктатура, цензура та репресії. Після короткочасної «Празької весни» почалася так звана «нормалізація», що придушила будь-які нові віяння у культурі, дозволивши розвивати лише те, що вигідно владі. Протягом двадцяти років існували письменники, які творили офіційно, і ті, творчість яких була забороненою. Перші мали право на слово і могли писати, але лише продиктоване з політичної верхівки – «правильне», потрібне для керівництва, слово. Нелегальні письменники були вимушені або емігрувати і видавати свої твори за кордоном, або писати у самвидав, або, врешті-решт, мовчати.

1989 рік, відзначений такою подією як «Оксамитова революція», звільнив діячів культури, зокрема письменників від ярма цензури і політичного контролю. Тепер автори могли вільно писати на теми, які безумовно хвилювали суспільство у ті нелегкі часи. Саме тоді з тіні могли вийти представники постмодернізму. Цей напрям з'являвся всюди, де була криза суспільства, і Чехію він теж не оминув. Постмодернізм змішував у собі високі цінності з нищими потребами, мав обов'язково фрагментарний характер, та інтертекстуальні елементи. Основною особливістю постмодерної культури було те, що його представники вважали, що усі прийоми уже давно вигадані, і саме час міксувати їх між собою і отримувати чудернацькі коктейлі-творіння.

Становлення власне чеського постмодернізму відбувалося в декілька етапів, що мали діапазон від легких натяків на цей жанр до його чіткого і насиченого прояву у творах. Для кожного з етапів характерні ті чи інші риси постмодерну. Сьогодні явище постмодернізму відходить на другий план, даючи дорогу іншим жанрам. Проте ще лишилася когорта авторів, які не хочуть відступати від цього напрямку і віддано творять у його межах, додаючи щось нове, модернізуючи його.

У свою чергу постмодернізм дав життя іншим напрямкам культури, зокрема і магічному реалізму, батьківщина якого Латинська Америка. Г.Г.Маркес, А. Карпентьєр, Х.Л. Борхес – письменники, що заснували цей жанр і творили у

його межах. Магічний реалізм – це нове сприйняття реальності, де автори у звичайній, буденній реальності віднаходять усе дивне, ліричне і фантастичне, тобто такі елементи, завдяки яким повсякденне життя стає доступним для поетичного та символічного перевтілення. Інтерес до магічного реалізму та спроба його реалізації нерідко є своєрідною формою постмодерністської гри з відповідною літературною традицією. Відмінними рисами магічного реалізму є подвійна реальність, суб'єктивність часу, характерне спотворення життєподібності та домінування екзистенціального світосприйняття.

Магічний реалізм поширив ареал свого існування і на інші країни, зокрема і на Чехію. Яскравими представниками цього напрямку є Ї.Кратохвіл, Д. Годрова, та М. Айваз.

У пропонованій роботі ми розглянемо прояви магічного реалізму у романі чеського письменника Міхала Айваза. М.Айваз – унікальне явище для сучасної чеської літератури. Він багато в чому йде шляхом знаменитих "магічних реалістів" Латинської Америки, а його енциклопедичні пізнання в галузі історії, філософії, мистецтва нагадують про улюбленого Айвазом Х.Л.Борхеса. Є також багато рис, що зближують творчість Міхала Айваза, наприклад, з Умберто Еко. Однак особливого інтересу текстам Айваза надає їхня празька локалізованість. Айваз продовжує багатовікову традицію "празької літератури", що досягла свого розквіту в таких творах, як "Голем" Густава Майрінка і "Процес" Франца Кафки.

У цьому дослідженні ми пропонуємо розглянути особливості роману «Друге місто» як результату переплетіння постмодернізму та магічного реалізму.

Актуальність дослідження зумовлена спробою запропонувати цілісний та детальний аналіз роману Міхала Айваза «Друге місто», який розкриває такі аспекти, як наратологічна стратегія, елементи магічного реалізму, аналіз персонажів та часопростору, символіка лабіринту у романі та аспект мовного простору у романі. Не дивлячись на те, що на цей момент вже було здійснено

багато досліджень на схожі теми щодо творчості автора, у названих аспектах роман є дуже малодослідженим.

Тож, виникла певна необхідність у створенні праці, присвяченої детальному аналізу роману «Друге місто», його характеристики як твору постмодерністського напрямку та напрямку магічного реалізму, де би розкривалася специфіка переплетіння магічного реалізму в межах постмодернізму в манері Міхала Айваза, а також висвітлювалися б проблеми, порушені у романі.

Метою цієї роботи є спроба виокремити і охарактеризувати елементи магічного реалізму у романі «Друге місто» та визначити їхні функції, особливості, що притаманні виключно творчості Міхала Айваза.

Для досягнення поставленої мети, потрібно вирішити низку **завдань**, які би краще розкрили тему роботи, а саме:

- 1) розглянути історичні передумови, що сприяли виникненню таких жанрів, як постмодернізм та магічний реалізм;
- 2) розглянути виникнення вищезгаданих жанрів у світовій літературі, їх появу і розвиток у чеській літературі, національні особливості жанрів, та основні домінанти;
- 3) розглянути становлення автора у літературному процесі і охарактеризувати його роль у сучасній чеській літературі;
- 4) дослідити наратологічну стратегію роману «Друге місто»;
- 5) виокремити елементи магічного реалізму у романі;
- 6) дослідити основні риси та мотивацію персонажів роману;
- 7) дослідити особливості часопростору роману;
- 8) дослідити образ-символ лабіринту;
- 9) дослідити мовний простір роману;

Об'єктом дослідження є роман Міхала Айваза «Друге місто».

Предметом дослідження є елементи постмодернізму та магічного реалізму, використані автором у творі, а також особливості їхньої реалізації.

У даній роботі застосовані такі **методи дослідження**, як біографічний – при аналізі важливих для роботи сторінок біографії автора, що також вплинула на специфіку досліджуваного роману; культурно-історичний – при висвітленні жанрових особливостей роману, розглянуті наратологічні стратегії твору.

Матеріалом для дослідження є роман Міхала Айваза «Друге місто».

Практичне значення роботи полягає в можливості використання проаналізованого матеріалу в навчальному процесі вищої школи під час вивчення курсу «Чеська література», читання спецкурсів, проведення спецсемініарів, та написання курсових та дипломних робіт.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому був проведений узагальнюючий аналіз роману М.Айваза «Друге місто», зокрема переплетіння у романі магічного реалізму та постмодернізму, їх функціонування у творі. Аби детально висвітлити попереднє питання, ми дослідити наратологічну стратегію роману, часопростір роману, його мовний простів, основні риси персонажів та безпосередньо елементи магічного реалізму застосовані автором у романі.

Обсяг і структура роботи. Магістерська робота загальним обсягом 78 сторінок, з них – 65 сторінок основного тексту, складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаної літератури, який містить 74 позицій, Списку використаних джерел, що налічує 1 позицію та Резюме чеською мовою. На початку роботи вміщено її Зміст. У першому розділі «Літературний процес 90-х років у Чехії. Поява і прояви постмодернізму та магічного реалізму у чеській літературі. Міхал Айваз як представник магічного реалізму» коротко розглянуто теоретичні питання, що виникають у ході дослідження постмодернізму та магічного реалізму в межах чеської літератури, а також творчості Міхала Айваза в цілому. Зокрема у першому розділі міститься короткий огляд літературного процесу 90-х років, функціонування постмодернізму та магічного реалізму у чеській літературі загалом, а також у творчості Міхала Айваза. Другий розділ «Переплетіння постмодернізму та

магічного реалізму у «Другому місті»» присвячено дослідженню роману Міхала Айваза «Друге місто», зокрема ми дослідили наратологічну стратегію роману, особливості його персонажів, образ-символ лабіринту, часопростір роману, мовний аспект, а також елементи магічного реалізму застосовані автором у творі.

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 90-Х РОКІВ У ЧЕХІЇ. ПОЯВА І ПРОЯВИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ І МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ У ЧЕСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. МІХАЛ АЙВАЗ ЯК ПРЕДСТАВНИК МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ.

1.1 Короткий огляд літературного процесу в Чехії 90-х років

Осіннім днем, а точніше 17 листопада 1989 року у повітрі Праги запахло весняними (і це була справжня весна, а не фальшива «нормалізація») змінами. Всі навколо розуміли, що ці зміни неминучі. Комусь ці зміни не подобалися, а хтось радів їм, бо нарешті зміг вільно говорити, бо йому більше не затикали рота через те, що говорив не про дозволене. А хтось забере ярмо своєї ідеології з Чехії назавжди. Відголоски і наслідки того ярма ще довго переслідуватимуть сильну і незалежну країну, проте тут і зараз їх змивало бурхливим потоком нескінченної молодіжної демонстрації. Саме так почалася «оксамитова революція».

Знаковим було і те, що саме 17 листопада 1989 року в залі Президії Академії наук Чехословаччини відбулася планова наукова конференція про сучасну літературу Східної Європи, яку проводили спільно Інститут чеської та світової літератури ЧСАН і Інститут слов'янознавства і балканістики АН СРСР. Йшлося про нові книги, видані в країнах регіону: доповідачі зазначали появу нового напрямку у сфері моральної проблематики, посилення споживчої критики та інтерес до деяких нових художніх прийомів. І в цей час вони відчували ту революцію, той вир значущих змін, який чекав на Чехію.

Попередні двадцять років у Чехії панувала жорстка політична та ідеологічна диктатура, і вільна від цензури література могла існувати лише в еміграції або самвидаві. «Оксамитова революція» покінчила з цим надмірним контролем і таким чином кардинально змінила увесь характер літературного життя Чехії.

У цей час виникли численні приватні видавництва, журнали, газети, книгарні, де вперше можна було зустріти дотепер недоступні твори альтернативної літератури.

Звісно, це було великим вибухом у житті чеської літератури. До цього моменту на полицях книгарень, в газетах чи журналах можна було віднайти лише ідеологічно «правильних» авторів, а саме тих, які писали те, що їм накажуть. Вони, відповідно, користувалися впливом у літературному процесі всієї країни і отримували платню від держави, на відміну від авторів, що друкувалися в самвидаві і були вимушені працювати на заводах, аби мати хоч якусь копійку для існування. Книги цих «підпільних» митців поширювалися майже таємно, «з-під поли», і надовго не затримувалися в одній людини, адже охочих до прочитання чогось нового, не такого, як є всюди, було більш, ніж достатньо. І хоча прізвища авторів самвидаву або емігрантської літератури не друкувалися на афішах і в заголовках газет, вони були на слуху у багатьох.

Після «Оксамитової революції» ситуація істотно змінилася. Вітрини замайоріли книгами В. Гавела, М. Кундери, П. Когоута, Б. Грабала, Ї. Кратохвіла, Й. Шкворецького, Л. Вацулика.

Після листопада 1989 року основний масив альтернативної літератури став надбанням широких кіл, як і переклади раніше заборонених книг західних авторів. Але тут літературний процес спіткали нові проблеми і перешкоди. Щойно була скасована ідеологічна цензура, як у країну увірвалася диктатура ринку, до якого ще ніхто не був достатньо підготовленим. Читачі, які жадібно накинулися на раніше заборонені твори, швидко ними перенаситилися. До того ж, кардинально змінилися умови, в яких країна жила два десятиліття. Ще зовсім недавно дуже гострі проблеми стали вже вирішеними, і поставали нові питання, на які ці книги не могли дати відповідей.

Не слід також забувати про фінансову сторону питання. У часи так званої «нормалізації» існував Союз Чехословацьких письменників, який, відповідно, фінансувався державою. Тобто кожен з членів цього союзу мав «соціальну базу», а саме оплату за свою роботу. Тривалий час письменники, що входили

в коло цього союзу, дійсно писали ідеологічно-спрямовані твори, проте що ближче було до «Оксамитової революції», то більше Союз Чехословацьких письменників ставав незалежним від партійного керівництва.

Після «оксамитової революції» становище письменників змінилося. Вони здобули свободу слова, повну свободу творчого пошуку, але позбулися державної матеріальної підтримки, у будь-якому разі, в попередніх масштабах. З цих та багатьох інших причин надії на миттєвий художній вибух виявилися ілюзорними. Проте література продовжує інтенсивно розвиватися, особливо в жанрі роману: з'являються нові книги, які по-різному оцінюються критикою і сприймаються читачами, але в цілому додають чеській літературі новий вигляд.

Отже, чеська література 90-х років була надзвичайно сильно позначена впливом комунізму, і лише після подій «оксамитової революції» відкриваються можливості розвитку літературної критики і літературознавства у неідеологічних напрямках. Цими можливостями почали активно користуватися донині автори самвидаву, та автори еміграції, які безсумнівно змінили чеську літературу і вплив яких ми прослідковуємо дотепер.

1.2 Постмодернізм і його особливості. Поява у чеській літературі

1.2.1 Що таке постмодернізм

Постмодернізм зорієнтований у протилежний до модерну бік, він відкидає концепцію єдиної істини і єдиної мети, навпаки, прагне до альтернативного (плюралістичного) підходу. Постмодернізм зосереджується на критиці прогресу, відкидає культурну вищість західної цивілізації, а також перевагу раціональності у процесі пізнання. Представники постмодернізму стверджують, що не існує загальних істин і теорій, марно шукати єдиної інтерпретації світу, відповідно літературна творчість реагує на зміну вигляду сучасного світу, на зміну цінностей життя і мистецтва. Це відбивається у переплетення фантазії і реальності, часових площин, змішання стилів, жанрів,

практик; взаємозв'язок "високого" і "низького" мистецтва ("реабілітація" коміксів, наукової фантастики, "ламаної" літератури тощо). На перший план у постмодерніському творі виходить захопливий, авантюрний чи іншим чином привабливий сюжет, а на другий - глибокий, наповнений філософськими смислами та роздумами. Творам постмодернізму притаманні складна композиція, багатозначність та багатозначність, взаємозв'язок літературних творів через алюзії, цитати, запозичення. Яскравою ознакою є і те, що твір існує незалежно від автора, він не обов'язково має бути вираженням авторської оригінальності - навпаки, це так звані "витвір мистецтва".

Тобто, якщо у модернізмі головним завданням автора є пошук сенсу у світі, що стрімко змінюється, то автори-постмодерністи стверджують про відсутність сенсу як такого у всьому навколо. Вони заперечують закономірності і понад усе покладаються на випадок. Іронія, чорний гумор, фрагментарність оповіді, міксування жанрів – основні риси, що характерні для літератури постмодернізму.

Концептуальне оформлення і теоретичне визначення постмодернізму отримав тільки у 1980-х роках. Цьому сприяли, перш за все, напрацювання Ж. Ф. Ліотара, який у журналі «October» активно пропагував постмодерністські ідеї видатних представників культурології, філософії та літературознавства.

Вперше термін "постмодернізм" зустрічається в роботі Р. Панвіца "Криза європейської культури" (1917), проте популярності він набуває після книги Ч. Дженкса "Мова постмодерністської архітектури" (1977). У ній термін використовується вже не як найменування новітніх літературних експериментів, а має значення відмови від екстремізму і нігілізму авангарду, часткове повернення до традицій. [Денисова, 1995, с. 21]

Постмодерністське мистецтво з самого початку виявилось багатообразним, роздробленим і суперечливим. З моменту зародження ця течія не була спрямована в єдиний напрям, який можна було б обмежити одним терміном, як «мінімалізм» чи «експресіонізм».

Постмодернізм, що спочатку виник у руслі художньої культури, літератури і архітектури, незабаром перетворився у різнопланову культурну течію, яка торкнулася філософії, естетики та гуманітарних наук.

1.2.2 Домінанти постмодернізму

Як було зазначено вище, постмодернізм не обмежується стилями, діями, прийомами чи жанрами, і тому характерний чудернацькою і нестандартною формою оповіді. Завдяки тому, що ця літературна течія виникла вже достатньо давно, літературознавці виділили певні особливості, які притаманні творам письменників-постмодерністів. Зокрема, дослідженнями цих особливостей і їх виокремленням займався Ж. Ф. Ліотар. Тож далі ми розглянемо основні риси, притаманні постмодернізму.

Однією з головних ознак постмодерністського тексту є *фрагментарність*. За Ж. Ф. Ліотаром, суть постмодернізму виявляється передусім у “недовірі до мета-оповідей”, тобто до тих систем, які людина традиційно використовувала для розуміння та усвідомлення свого “буття-у-світі”. [Lyotard, 1984, с. 45]. Останнє, натомість, спричиняє формування “фрагментарного досвіду” постмодерністської особистості, для якої реальними є тільки уривчастість та еkleктизм, а будь-яке раціональне обґрунтування історичного, міфологічного чи психологічного плану є хибним, штучним та оманливим. Саме тому фрагменти – це єдина форма, якій довіряють постмодерністи. [Матвієнко, 2009, с. 95] Відтак, у постмодернізмі відчуття світу, як хаосу, реалізується на композиційному рівні постмодерністського тексту у вигляді намагань відтворити хаос життя штучно організованим хаосом принципово фрагментарної оповіді. Тобто, форма оповіді рвана, часто оповідач або забігає далеко вперед, або повторює давно минуле.

Ще одна доволі яскрава риса постмодернізму це – *невизначеність*, тобто впевненість, що створення витвору мистецтва не може бути спрямованим якимись, задалегідь встановленими, правилами. Правила твору постають одночасно з твором, у результаті чого кожен твір є унікальним, несхожим на

інші. За рахунок цієї риси відбувається розмивання усталених категорій жанру і дискурсу.

Часто навіть самі постмодерністи відзначають таку особливу, притаманну їхнім творам рису, як *багатоваріантність тлумачення*, що означає відсутність однієї, єдино-вірної інтерпретації витвору мистецтва, принципову багатозначність, двозначність, багатошаровість, невичерпні можливості його тлумачення [Вінкінст, Тейлор, 2003, с. 247].

Варто також зазначити і *поверхневість* як принцип творення постмодернізму. Автор свідомо відмовляється від спроб дослідження глибинних проблем і процесів буття, прагне до простоти і ясності, поверхневого, але синтетичного відображення реальності в творах мистецтва. Цьому принципу притаманне домінування ідеї, що світ потрібно не розуміти, а приймати таким як він є. Важливим є уявлення про світ, як про байдужий і чужий щодо людини, яка лише торкається його поверхні. Тут доцільне сприйняття твору мистецтва як лабіринту і напівтемряви, дзеркала і неясності, простоти, що не має сенсу.

Однією з найочевидніших особливостей, безумовно є *іронія і пародійність*. Постмодернізму притаманне висміювання, яке варіюється від поблажливого глузування до жорсткої трагічної сатири. Іронія постмодернізму – це радикальна іронія. В традиційному розумінні, вона скептична і руйнівна по відношенню до стереотипів, банальностей та звичок людей. Однак, вона діє у сфері міжкультурної комунікації. Іронія та пародійність постмодернізму виникає у контексті культури, коли акція художника контрастує з колективними уявленнями. Для такого гумору також неприйнятна особистісна ідентичність. Однак важливо не те, що автор заперечує все і пародіює екзистенціальну проблематику, а те, що у кінці історії, у ситуації децентралізації суб'єкта іронія набуває нетрадиційні риси, такі як: контекстуальність і карнавалізація, які обумовлюють ситуативність і відхилення від принципу аналогічності.

Говорячи про постмодернізм, не слід забувати про таку рису, як *мистецтво як гра*, тобто прояв ігрового характеру мистецтва, зближення, а інколи і ототожнювання його з грою, до того ж з неklasичною грою, яка не має заздалегідь встановлених правил, пріоритету ходів, тих, хто виграв і програв. [Лук'янець, Соболев, 1998, с. 73] Можна сприймати це, як ігрові відносини між мистецтвом та сенсом. Сюжет твору – це маскування під гру, поряд з іронією, трагізмом положення людини і суспільства.

Найхарактернішою рисою постмодернізму, що притаманна усім його творам, є, звичайно, *інтертекстуальність і цитування*. Іншими словами, це текст, який автор запозичив або цитує у своєму творі. У випадку постмодернізму, інтертекстуальність – це спроба відмовитися від традиційних для мистецтва розумінь оригінальності, автентичності і ефекту присутності. Інтертекст може проявлятися в таких ситуаціях, коли текст вказує прямо чи опосередковано на свій прототекст. Наприклад, у таких ситуаціях, коли текст вказує на свій прототекст, або прототекст ліквідує неясності семантичного рядка, прототекст збагачує чи модифікує семантичне й естетичне сприйняття тексту. У творі можуть з'явитися не лише цитування інших текстів, а і літературно-критичних творів, театральних вистав, музичних творів, творів образотворчого та кіномистецтва. Інтертекстуальність, як явище діалогу між текстами, усвідомлюється як структурний елемент та художній прийом і стає засобом організації гри з читачем. У такому випадку, читач змінює свою роль, і стає не лише читачем, а і співтворцем змісту художнього твору. Крім того, інтертекстуальність формує інший спосіб читання, що руйнує лінійність тексту, а тому кожне інтертекстуальне відсилання викликає у читача бажання звернутися до першоджерела. Дуже часто першоджерелами є попередні твори цього ж автора.

Вищезгадані особливості постмодерного мистецтва не вичерпують себе, але, на нашу думку, вони основні, притаманні більшості творів цього мистецького напрямку. З уже згаданого можна зробити висновок, наскільки

постмодернізм відрізняється від усіх інших існуючих течій у мистецтві і, насамперед, від свого безпосереднього попередника – модернізму.

1.2.3 Поява постмодернізму у чеській літературі

Серед науковців досі точаться дискусії щодо часу виникнення постмодернізму в чеській літературі. Орієнтовно він виник у період від кінця 60-х років і до середини 80-х років 20 століття. Потужним поштовхом до появи цього напрямку у літературі, звичайно, була симулятивна комуністична реальність повоєнної доби, яка виявлялася у дегуманізації суспільства, ідеологічному й естетичному еkleктизмі та кризі релігії і філософії. [Палій, 2013, с. 258] Проте дехто з літературознавців зазначає, що деякі твори чеських письменників, що з'явилися у період між двома світовими війнами, були відзначені певними ідеями та особливостями, притаманними постмодернізму. Саме тому можна помітити зв'язок між чеською постмодерною прозою та деякими принципами літературно-мистецького авангарду 20-30-х років 20 століття, хоча б тому, що література авангарду також містить у собі певне оновлення, переосмислення основ модерну.

Специфічний чеський літературний напрям – поетизм характеризувався зусиллями, спрямованими на подолання кордонів мистецтва, на мовне експериментування; він, на думку його теоретика Карла Тейге, мав бути «бешкетуючим, сповненим вигадок, грайливим, негероїчним і любовним». [Палій, 2013, с. 260] Найвиразніше тенденції постмодернізму виявилися у поезиці «буденного дня» мистецького «Угрупування 42» (Skupina 42), що мало чіткий вплив на чеську андеграундну літературу 70-80-х років. У 60-ті роки ХХ ст., коли під час «празької весни» були закладені основи нового світогляду, у чеській культурі почав формуватися «передпостмодерний комплекс». [Палій, 2013, с. 261] Цей термін безпосередньо пов'язаний з культурно-політичною ситуацією, яка і була головним поштовхом до появи чеського постмодернізму. У зв'язку з політичними обставинами, в яких в ті часи перебувала Чехія, автори були поставлені перед вибором: творити в

межах офіційної літератури, або спрямувати свою творчість до альтернативних художніх пошуків. У цей період з'являється когорта авторів-експериментаторів, які вперше творили за принципом деконструкції тексту. Сюди ми можемо зарахувати таких авторів, як Еда Крисейова, Богуміл Грабал, Мілан Угде, Владімір Парал та ін. У 1970-80-ті роки до постмодернізму звернулися автори: Мілан Кундера, Владімір Парал, Богуміл Грабал, Павел Когоут, Людвік Вацулик, Ян Кржесадло. Вирішальну роль для виникнення чеського постмодернізму зіграло руйнування канонів офіційної культури в самвидаві, андеграунді та еміграційній художній творчості доби «нормалізації». [Палій, 2013, с. 261]

Загалом можна виділити три основні етапи становлення постмодернізму у чеській літературі. Перший етап за А. Татаренко – «протопостмодернізм», він охоплює 70-ті та першу половину 80-х років 20 ст [Татаренко, 2010, с. 544]. Цей етап характеризується зародженням нових тенденції у напрямі модернізму, реалізму та соцреалізму. Незвичайним є те, що елементи постмодернізму проявлялися не лише у емігрантській літературі, та самвидаві, а і у творах офіційних авторів. Яскравим прикладом цього може слугувати творчість Владіміра Неффа, а саме його квазіісторична трилогія «Королеви не мають ніг», де автор застосовує пародію, містифікацію (реальні та вигадані історичні події), а також інтертекстуальну гру з текстами А. Дюма та власними текстами. Подібні елементи постмодерну також неодноразово виявлялися у творчості Владіміра Парала («Професіональна жінка», «Війна з багатоликим звіром»), Ладіслава Фукса («Миші Наталії Моосхабр», «Герцогиня та кухарка»), Антоніна Баяї («Говорити срібло»). Особливої уваги заслуговують твори Богуміла Грабала, адже вони відзначені такими яскравими домінантами постмодернізму, як фрагментарність, інтертекстуальна гра, та відсутність сенсу і закономірностей («Я обслуговував англійського короля», «Надто гучна самотність»). Щодо самвидаву, то він відзначився такими постмодерністами-початківцями, як Людвік Вацулик («Морські свинки»), Їржі Груша («Анкета»). [Татаренко, 2010, с. 544]

Тексти цього періоду відобразили тенденції, які визначили специфіку національної версії постмодернізму в майбутньому: потужне іронічне і гротескне начало, пародійний та ігровий характер, стильовий і жанровий плюралізм, містифікація історичного інтертексту, деконструкція культурної спадщини соцреалізму. [Палій, 2013, с. 263]

Датою перемоги постмодернізму в чеській літературі можна вважати рік виходу роману Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття» (1985). Саме тоді цей роман здобув всесвітню популярність і заявив про постмодернізм, як про домінуючу течію в літературі. Тоді ж побачив світ і твір Яна Кржесадла «Ті, що оспівують мертвечину». Сьогодні обидва автори вважаються класиками чеського постмодернізму.

Як зазначалося вище, у другій половині 80-х – 90-х років 20 ст. постмодернізм отримав всесвітнє визнання, а у чеській літературі зайняв домінуючі позиції. Палій О. П. називає цей етап – етапом «зрілого» постмодернізму чеської літератури, адже саме в цей період чеська постмодерністська проза заявила про себе на весь світ [Палій, 2013, с. 263]. Незважаючи на те, що в Чехії панує жорстка «нормалізація», підпільні автори, та автори-емігранти активно пишуть твори, які підпадають під гасло «постмодернізм»: «Медорек» Петра Плацака (1986, самвидав), «Книжка з червоною обкладинкою» Александри Беркової (1986, оф.), «Далеко від дерева» Зузани Брабцової (1987, Кельн), «Ведмежий роман» Їржі Кратохвіла (1988, самвидав), «Дуелі» Антоніна Баяї (1988, оф.), «Корабельний щоденник» Віта Кремлічки (1988, самвидав), «Пір'я та крила» Іви Пекаркової (1989, Торонто) та ін.

У цей час активно пишуть прозаїки, які через політичну ситуацію мали змогу оприлюднити свої твори лише після 1989 року. Сюди зараховують Їржі Кратохвіла, Данієли Годрової, Владіміра Мацуру, Міхала Айваза, Івана Матоушка, Вацлава Воколека, Петра Ракоса та ін. Літературознавець А. Гаман назвав їх «генерацією втраченого сюжету», пояснивши це визначення не лише тим, що у цього покоління письменників була вкрадена історія їхнього

власного творчого життя, але й тим, що саме вони зіштовхнулись із тезою про вичерпані можливості традиційних сюжетів та їхнього однозначного трактування. [Balaščík, 2010, s. 78] Для цього етапу характерне осмислення авторами того, що суспільство не є ієрархічним; автори визнали ілюзію реального світу та реальність абсурду; їхні твори почали набувати щораз чіткішого вияву постмодернізму – поява коду автора-оповідача, використання наративних стратегій, наявність інтертексту.

Періодом повної відкритості постмодерністської прози в чеській літературі стали 90-ті роки 20 ст. Якщо до цього моменту, автори не визнавали себе постмодерністами, то відтепер у них з'явилося осмислення своєї приналежності до цього стилю, вони чітко усвідомили вагомість подібної літератури у контексті світової і почали заявляти про себе автентичним, чеським постмодернізмом. Твори третьої генерації чеських постмодерністів ніби перегукувалися на початку із постмодерністською поетикою минулих поколінь. Серед третього покоління постмодернізму постають такі автори як Яхим Топол, Міхал Вівег, Мартін Комарек, Патрік Оуржеднік, Петр Ульріх, Роман Людва, Мілош Урбан. Очевидно, що молодші митці радикальніше вносили у творчість постмодерністські елементи, тоді як старші автори більше тяжіли до поєднання постмодерністських прийомів і власних, уже вибудованих і сформованих прозових (переважно модерністських і реалістичних) парадигм. [Палій, 2013, с. 258]

Серед авторів цього періоду можна виокремити дві умовні групи: «класичну» та «радикальну». До «класичного» напряму можемо зарахувати авторів попередніх генерацій, які у своїх творах зосереджували увагу на культурних, історичних та філософських проблемах, для них притаманний підвищений інтерес до фігуративності та етична спрямованість. Сюди можна зарахувати Мілана Кундєру, Владіміра Мацуру, Данієлу Годрову і Сільвію Ріхтерову.

До «радикального» напрямку відносимо авторів молодшої генерації, для яких постмодернізм став засобом протесту та можливістю продемонструвати

у своїх творах радикалізм. До особливостей творів цих авторів можна зарахувати палімпсестове письмо, інтертекстуальну гру, пародіювання стилю певних авторів, або епох. Для авторів «радикального» напрямку характерною є проблематика руйнування міфів про чеську інтелігенцію, національних героїв та історію.

Третім етапом становлення постмодернізму в чеській літературі є «post-постмодернізм». Умовно його хронологічні межі коливаються від кінця 90-х років 20 століття і до початку 21 століття. Для цього періоду характерним є втрата постмодернізмом домінантних позицій. Літературознавці по-різному трактують стан постмодернізму в цей період, оскільки напрям постмодернізму увійшов у кризу, що у цей час притаманна постмодернізму в багатьох країнах, але водночас вчені зазначають, що наразі постмодернізм ще має безліч перспектив. Сучасна чеська проза характеризується новаторськими пошуками письменників у сфері естетичної думки та уявлень про світ, які кардинально різняться від традицій постмодернізму. Критичні негативні ідеї починають поступатися місцем творчим, дегуманізацію замінює повернення до традиційних цінностей. Найновіша чеська проза позначена тенденцією до повернення соціальності як форми переживання спільності людини та світу з погляду конфліктів і побудови нової концепції особистості (творчість Еміла Гакла, Петри Гулової, Петри Соукупової тощо).

Проте, ще залишилися вірні служителі постмодернізму в чеській літературі, автори, які настільки пронизані його духом, що не змогли відмовитися від цього напрямку. Мова йде про Ї. Кратохвіла, М. Урбана, Я. Топола, М. Айваза. Твори цих авторів, хоч і відзначені вже не домінантним напрямом постмодерністської поетики, проте досі користуються популярністю і хвилюють читача. Знаходять свого читача твори «офіційного» постмодерніста Їржі Кратохвіла, стиль якого є гіперболізовано нафантазованим, надреальним і заплутаним («Леді Карнавал», 2004; «Фатальна жінка», 2010). Премію з літератури імені Ярослава Сайферта за роман «Холодною землею» у 2010 році отримав Яхим Топол, також визнаний майстер складного й заплутаного

письма. Державною премією з літератури того ж року був відзначений Антонін Баяя за книгу «На гарній блакитній Држевніці», лауреат премії «Magnesia Litera» 2004-го («Ововчення»). Незмінний читацький попит супроводжує вихід нових романів автора містичних трилерів та історичних містифікацій Мілоша Урбана («Boletus arcanus», 2011; «Praga piccola», 2012). Показово, що кращою книгою 2012 року (премія «Magnesia Litera») був визнаний роман Міхала Айваза «Люксембурзький сад». [Палій, 2013, с. 61] Здається, сама природа постмодернізму як системи, що вже склалася, але постійно видозмінюється, містить у собі перспективу подальшого розвитку.

1.3 Суперечливий магічний реалізм

1.3.1 Проблема визначення магічного реалізму.

Традиція магічного реалізму, що сприймається сьогоdnішнім літературознавством як один з найважливіших культурно-художніх орієнтирів, характерна тенденція у розвитку західної літературної свідомості ХХ століття, за загальним визнанням, виростає з латиноамериканського варіанта. Разом з тим сучасні дослідники сформува­ли ідею, що магічний реалізм не є характерною особливістю виключно латиноамериканської літератури, хоча його тлумачення в літературній критиці і сприйняття як напрям пов'язаний саме з Латинською Америкою, в останнє десятиліття він виходить далеко за культурно-художні кордони свого регіону. [D'haen, 1997, p. 95]

Магічний реалізм – явище ХХ ст., реакція сучасного мистецтва у відповідь на нову картину світу, що стрімко змінювалася, і складну багатопланову реальність. Термін «магічний реалізм» вперше використав Ф. Рох в книзі «Постекспресіонізм. Магічний реалізм» (1925). Рох писав про дивовижну реальність на полотнах художників, яка з допомогою зміщення перспективи і спотворення просторової життєподібності набувала «магічного» наповнення. [Lukavská, 2003, s. 12]

Епітет «магічний», по-перше, наряду з первинною, видимою реальністю, включав у себе другу, загадкову і незрозумілу, приховану від наївного погляду сторону дійсності, яку письменник мав виявити і «реалістично» зобразити у своєму творі, і, по-друге, «магічною» мала бути сама здатність художника знову з'єднати воєдино світ предметів і людських стосунків, що розпався і відокремився, вдихнути в нього сенс, створюючи тим самим нову модель взаємозв'язків світу і людини. [Lukavská, 2003, s. 17].

Найбільш стійкі прийоми такої мотивованої фантастики – сон, чутки, галюцинації, божевілля, сюжетна таємниця. Створюється новий тип завуальованої, не явної фантастики, що лишає можливість подвійного тлумачення, подвійної мотивації фантастичних подій – емпірично чи психологічно правдоподібного і не поясненого ірреального. Така свідомо нестійкість мотивації нерідко призводить до того, що зникає суб'єкт фантастичного. Фантастичний початок активно реалізується у творах магічного реалізму, але грає підлеглу роль. Переплетіння дійсності та легенди, фантастичних аберацій і буденного призводить до того, що надзвичайне стає правдоподібним, і навпаки – буденне здається чудесним. У реалізмі народжується принцип міфологічного, універсального бачення світу, що дозволяє шукати витoki магічного реалізму у класичних текстах ХІХ ст. Твори магічного реалізму, що синтезують реалістичну естетику з національною міфологією, мають спільні риси з міфологічним романом, що розвинувся у руслі магічної естетики. Твори засновані на міфічно-магічному світобаченні, зустрічаються як у живописі, так і у літературі упродовж усього ХХ століття. Канадський дослідник Д. Хенкок у своїй антології «Магічний реалізм» стверджує, що вживання терміну «магічний реалізм» уже давно вийшов за межі латиноамериканської культури. [Hancock, 1980, s. 126].

Латиноамериканський магічний реалізм характеризується оригінальним світовідчуттям, фольклорно-міфологічним світосприйняттям навколишньої дійсності.

Для роману магічного реалізму, предметом художнього пізнання життя є багата міфологія корінного населення континента і вихідців з африканських країн. Серед найвідоміших прозаїків ХХ ст., що писали на межі фантастики і реалізму, можна виокремити аргентинців Х.Л. Борхеса, А. Біой Касареса, Е. Сабато, Х. Кортасара, уругвайця Х. К. Онетті, мексиканців Х. Рульфо, К. Фуентеса і Л. Есквівель, кубинців Х. Лесама Ліма і А. Карпентьєра, бразильця Ж. Амаду, колумбійця Г. Гарсія Маркеса, гватемальця М. А. Астуріаса, чилійку І. Альєнде, перуано-іспанського письменника М. Варгаса Льоса.

На думку більшості дослідників одним із канонічних творів, визначальним у процесі становлення магічного реалізму як нового методу стала історична повість А. Карпентьєра «Царство земне». У передмові до своєї книги А. Карпентьєр викладає концепцію «чудової реальності», що послужила естетичною програмою літературного напрямку загалом. Поряд з міфологічним планом у повісті є план соціально-історичний: звертаючись до трагічного минулого Гаїті, письменник викладає події від імені невідомого раба Ті-Ноеля, з чийм образом у повість входить стихія древніх афро-індіанських культурних традицій та гаїтянських вірувань. Соціальні потрясіння на Гаїті ХVІІІ – початку ХІХ ст., передані крізь призму язичницького світогляду шляхом розповіді від третьої особи, за всієї точності історичної канви набувають казкового характеру і представлені як поєднання вигадки та документа. [Lukavská, 2003, s. 9-23].

Астуріас і Карпентьєр, залишаючись у межах реалістичного письма, рясно насичують його образами, притаманними дораціоналістичного світогляду, далекими від традиційного західного світорозуміння, не заперечують повною мірою раціональне осмислення дійсності. Фантастичне у їхніх творах існує з допомогою іншої логіки світосприйняття, у якій народнопоетичне мислення стало основним критерієм відображення та оцінки дійсності. Літературно-художній потенціал магічного реалізму розширює новаторський характер прози Х. Л. Борхеса, який полягає у відходженні від традиційної реалістичної оповіді. Розповіді Борхеса глибоко інтертекстуальні, включають

ремінісценції, алюзії, запозичення, цитати як з книг самого автора, так і зі світової міфології та літературної класики. Описовий характер прози визначив своєрідність його варіанта магічного реалізму, що помітно відрізняється від інших представників латиноамериканської літератури. Іншим безперечним зразком магічного реалізму, поява якого остаточно формує суттєві принципи цього напрямку, стає роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності». Більшість літературознавців бачить новаторський характер прози Гарсія Маркеса саме тому, що автору вдалося повністю розчинити фантастичні події у картині повсякденної дійсності, представивши в дуже реалістичному тексті [Chalourka, 2005, s. 586]. Якщо фантастичні з погляду раціонального мислення події представлені у романі як цілком природні, то реалістичні аспекти життя Макондо, пов'язані з сучасної цивілізацією, навпаки, здаються екзотичними.

Інтерес до магічного реалізму та спроба його реалізації нерідко є своєрідною формою постмодерністської гри з відповідною літературною традицією. Аналіз західного літературного процесу ХХ – ХХІ ст. показує, що традиція магічного реалізму із властивим їй з'єднанням фольклорно-міфологічного, фантастичного та конкретно-реального стає спільною для культурно-мистецької свідомості сучасного суспільства. Його поетика та естетика виявляються затребуваними не тільки у творах письменників Латинської Америки, а й у авторів Великобританії та США, у творчості яких формуються нові типи магічного реалізму з яскраво вираженою специфікою. Цю тенденцію можна назвати визначальною для багатьох авторів сучасності, що орієнтуються не так на творчість латиноамериканських письменників, як на власний культурний та літературний досвід. [Chvatík, 2004, s. 228]

Міф — одне з важливих та основних понять для літературної доби ХХ ст. Він привертає до себе увагу своєю багатозначністю, універсальністю, здатністю виражати та проектувати безліч значень та смислів. В якості альтернативної (стосовно науки, історії, культури) системи знань він може представлятися як цілісний і синкретичний образ світу. Міфологія, за словами К. Г. Юнга, є неминуче значущою «проекцією колективного несвідомого»

[Юнг, 1994, с. 126], і «магічний реалізм» можна по праву вважати важливою частиною, невід'ємною ланкою в цій проекції, що розкриває зашифровані інтертексти зв'язку сучасного мистецтва як відображення реального життя людини

1.3.2 Ознаки магічного реалізму

Розглядаючи магічний реалізм як значне мистецьке явище мистецтво ХХ ст., можна назвати такі основні, характерні риси цього напрямку:

1. Наявність подвійної реальності: первинної та прихованої. Співіснування та взаємопроникнення цих реальностей. Переплетення фантастичного та повсякденного. Прагнення загалом зберегти вірність принципу життєподібності змушує письменників магічного реалізму водночас активно вводити у розповідь мотив чудового. Г. Г. Маркес пише: «Я переконаний, що читач «Ста років самотності» не повірив би у піднесення на небо Ремідіос Прекрасної, якби не те, що вона піднеслася на небо на білих перкалевих простирадлах» [Маркес, 1979, с. 6]. М. Астуріас та А. Карпентьєр провели свою молодість у Парижі, тому в їхній ранній творчості прослідковується такий великий вплив сюрреалізму. Подолання сюрреалізму для них із поверненням до латинської Америки означало друге відкриття для себе Америки, її чудової реальності, що вимагало від письменників оновлення методу.

2. Спотворення просторової життєподібності свідчить про надреальний, магічний зміст. Подібне спотворення може виявлятися, зокрема, через мотив сну, усунення кордонів між реальним та ірреальним. При цьому, якщо сон у сюрреалістичних текстах відображає аберацію свідомості, загострену рефлексію, то в текстах магічних реалістів він є прихованою реальністю. Життя старого полковника з повісті Г. Маркеса "Полковнику ніхто не пише" (1957) - сон, живучи в якому він продовжує сподіватися, що люди згадають його героїчні заслуги з минулого і він отримає довгоочікувану пенсію

ветерана. Для інших минуле втратило будь-який сенс, втратило реальність. [Faris, 2004, s. 67]

3. Час суб'єктивний і відносний, що є наслідком відмови від раціоналістичного мислення і відображає поетичне відчуття світу. У романі «Сто років самотності» (1966) Маркес зображує застиглий час і фантазмагоричну зливу, яка йде в окремо взятому місті кілька років. [Lukavská, 2003, s. 42]

4. Письменник систематично заміщає свій погляд освіченої людини як носія високої культури поглядом примітивної людини, яка інфантильно і безпосередньо сприймає первинну і приховану реальність. У романі А. Карпент'єра «Царство земне» (1949) автор слідує всюди за своїм героєм — гаїтянським рабом Макандалем, який пішов у неземне царство магічної реальності. Тільки людині, що потрапила в це царство, відкривається сенс життя в царстві земному та виправдання земних тягарів. [Lukavská, 2003, s. 44]

5. Мотиви магічного в тексті магічного реаліста пояснюються здатністю автора та героя побачити реальність під певним кутом, при цьому в діалог вступають такі типи свідомості, як міфологічний, містичний, реалістичний. Роман Хуана Рульфо "Педро Парамо" (1955) написаний у жанрі меніппеї. Завдяки містичному спілкуванню героя з мертвими відтворюється картина світового насильства та жорстокості. [Lukavská, 2003, s. 47]

6. Відмова психологічного детермінізму. У творах магічних реалістів немає психологічного аналізу.

7. Антиутопічність та антипрагматизм. Втеча від «царства земного» («Царство земне») у Карпент'єра завжди карається, хоч би куди лежав шлях героїв — у світ міфо-поетичної реальності, чи в минуле. [Schroeder, 2004, s. 96]

8. Національний, духовний, історичний досвід як мотивування сюжетних ситуацій та характерів, як культурний контекст оповідання. Так, суб'єктом дослідження у творчості М. Астуріаса стає індіанська свідомість, що займається міфотворчістю. [Lukavská, 2003, s. 36]

1.3.3 Поява магічного реалізму у чеській літературі

Щоб довести існування магічного реалізму в Чехії, тобто напряду, який доходить до нас із Латинської Америки, ми присвятимо увагу трьом авторам, творчість яких, на нашу думку, несе риси магічного реалізму, які не є випадковими й займають своє постійне місце в їхній творчості. Зокрема це стосується авторів Міхала Айваза, Даніели Годрової та Їржі Кратохвіла. Отож, у представників магічного реалізму є ряд спільних для їх прози рис, що і представляють форму «чеського» магічного реалізму.

Основною об'єднуючою рисою такої прози є наявність магічних елементів, які інкорпоровані в «реальне» текстове середовище. Перш за все, перед нами відкривається погляд на магічні, надприродні властивості людей і тварин. Існування цих незрозумілих явищ створює атмосферу таємничості, і, перш за все, вказує на можливість появи «чогось іншого», з чим наша свідомість ще не стикалася. Таким чином автори грають у гру з нашою уявою, оскільки вони представляють нам форму світу, у якому все можна уявити. Сама думка рясніє чудодійною силою, як і мова. Вони є чарівною формулою для досягнення надприродних речей і штовхають нас за межі реалістичного світу. [Slovník novější literární teorie: glosář pojmů, 2012, s. 316]

Ми вже вказали на ще одну важливу рису магічного реалізму, яка полягає в наявності двох світів, розташованих поруч. Одне пронизує інше – наче змішування двох світів. Перший зі світів представляється нам як «справжній», тобто як світ, у якому діють ті самі закони й правила, що й у світі, у якому ми живемо. У ньому відбуваються реалістичні події, які мають усталений порядок. Поруч розмістився надзвичайний, чарівний світ, у якому всі описи вже відірвані від намагання викликати «справжнє» середовище. Ми опиняємося в незвичайних місцях, де нас чекають неймовірні події. Різна природа цих світів створює напругу між ними, а отже, їхнє постійне протистояння. [Hruška, 2008, s. 653] Ці два світи представлені у творчості Годрової та Кратохвіла переважно шляхом переплетення життя мертвих із живими. У ньому представлені персонажі, яким дозволено переходити з

одного світу в інший і таким чином порушувати «природній хід речей». Мертві повертаються на землю, де вони взаємодіють із живими, тобто зовсім без проблем, спілкуються з живими, переживають «земні» події. Вони поведуться так, ніби ніколи не залишали світ живих. Важливо передусім те, кого пропускають через цей кордон. Це завжди персонажі, які тягнуть щось на той бік. Вони не можуть змиритися зі своєю долею, відірватися від того, до чого вони прикуті. Отримавши цю унікальну можливість пройти через інакші непроникні кордони, вони отримують шанс продовжувати те, що їм не дозволяли робити за життя. Маємо на увазі таких персонажів, які живуть, відповідно до назви прози Годрової, подобами. Вони постійно шукають своє місце, не в змозі повноцінно заселити жоден із цих світів – ніби застрягли десь «посередині». [Hodrová, 1989, s. 386]

Не тільки Годрова і Кратохвіл, а й Айваз розкриває перед нами два різні світи, реальний і магичний, які взаємопроникають один в одного. Другий світ, нереалістичний, переносить нас у надзвичайні місця, де відбуваються магичні події, які суперечать законам природи. Хоча світи живих і мертвих у творі Айваза не представлені, як у творах Годрової та Кратохвіла, його герої не можуть жити без «другого» світу, після знайомства з ним. Вони ніби досягли точки неповернення. Їх бажання проникнути в цей таємничий світ настільки сильне, що місце, де вони жили досі, розвалюється на очах. [Hodrová, 2006, s. 310]

Спільною рисою цих творів є безсмертя (за винятком «Другого міста», хоча й тут не виключено, що жителі другого міста підпорядковані іншому життєвому циклу та іншим часовим обмеженням). Так герої отримують владу у вигляді безсмертя. Для них це не звільнення, а радше покарання. Тому що вони самі зазвичай не бажають бути безсмертними, вони лише втягнуті в цю форму існування і змушені так жити. Тут очевидне посилення на умови проживання 20 століття - вони не можуть виїхати, тому що вони невольні, або вони не можуть з особистих причин розірвати зв'язки, які прив'язують їх до землі, чи до конкретної людини.

Подальше змішання двох світів відбувається через зв'язок з тваринами, які характеризуються незвичайними здібностями, що відрізняють їх від «звичайних» тварин. Вони навіть часто знаходяться на одному рівні з людьми. Тварини, які наділені надприродними здібностями, наближаються до світу людини і проникають за його межі. [Hodrová, 2006, s. 312]

Хоча в «реальному» світі люди стикаються з магічними явищами, які не узгоджуються з раціонально обґрунтованими фактами цього «реалістичного» світу, вони не дивуються їм і сприймають їх як цілком природну частину життя. Проникнення магічних стихій жодним чином не порушує їхнього сприйняття реальності, тому вони не вважають чимось винятковим, наприклад, розмови з померлими, життя в підводному царстві чи появу Бланіцьких лицарів на шосе D1. Навпаки, ці явища настільки вкорінені в навколишнє середовище, що вони очікувані. Тому автори представляють нам світи, в яких усе можливо. Це також пов'язано з їхнім ставленням, коли вони не вважають за потрібне пояснювати та з'ясовувати для читача суть цих подій і додавати свої коментарі. Вони лише дають нам можливість заглянути в ці фантастичні світи і через них намагаються показати нам, що не завжди все можна пояснити раціонально. Таким чином вони створюють можливість присутності «чогось» іншого, що, хоча ми не бачимо, все ще може бути там. Ця риса створення правдоподібних світів властива й творчості авторів магічних реалістів. [Zamora, 1995, s. 413]

Ще одна важлива риса магічного реалізму — нехтування хронологією часу. Роботи Годрової, Айваза та Кратохвіла також переміщують нас у часі, не звертаючи уваги на ці зсуви. Так ми вільно проходимо різні часові послідовності, тобто сюжет переноситься із сьогодення в минуле і навпаки. Однак, перш за все, характерними є посилання на майбутні події, які ще не відбулися. [Lederbuchová, 2002, s. 311] З цим пов'язана навмисна містифікація автора, який, чергуючи внутрішнє та нульове фокусування, перемикається між двома різними техніками оповіді, часто не сигналізуючи про цю зміну.

Оскільки обидва світи взаємопроникають один в одного, то можливі варіанти часопростору:

- а) панує інший час (обидва світи характеризуються власними часовими законами);
- б) відбувається перетин кількох часів одночасно (різні часи зливаються в один момент);
- в) хронологія тимчасово переривається (час зупиняється; це також може виражатися, серед іншого, тривалим сном героїв, за допомогою якого вони тікають від «реальності»). [Hodrová, 1994, s. 169]

І як зазначено вище, найбільш очевидним сигналом розриву в часовій хронології є ретроспективні посилання, а також посилання на майбутні події, які ще не відбулися.

Хоча події подаються нам так, ніби вони відбулися вперше, мається на увазі, що щось подібне (навіть те саме) сталося або повториться в майбутньому. Автор досягає цього такими способами:

- а) відчуття невизначеності героїв, охоплених думкою, що вони вже потрапляли в подібну ситуацію;
- б) ланцюжком подібних, або ідентичних подій;
- в) експліцитне вираження повтору, що підкреслює цей мотив (використання лексичних засобів типу знову, вкотре, знову і знову, ще раз, вчергове та ін.).

Ця особливість магічного реалізму, де різного роду повтори історій порушують уявлення про час, простір та ідентичність героїв, також є спільною для творчості всіх трьох авторів. З одного боку, через повторення історії досягають більшої достовірності, оскільки регулярні події викликають вищий ступінь вірогідності. З іншого боку, цей мотив вказує на складне становище героїв, у якому вони опинилися і з якого не можуть вибратися. У цьому вбачається звернення до історичних подій, по відношенню до яких автори займають критичну позицію. Через те, що герої знаходяться в колі, вони

змушені переживати одні й ті самі події знову і знову - ніби потрапляють у замкнене коло життя, з якого не можуть вийти. [Castillo, 1994, s. 176]

Іншою спільною рисою творів магічного реалізму є те, що автор обманом змушує нас думати про магичні події як про сон або галюцинацію персонажа. Ці події здаються нам неможливими, оскільки вони не є раціонально виправданими. Таким чином, ми постійно стикаємося з тим, що кваліфікується як сон (галюцинація), а що як «реальність». Ми не отримуємо достатньо сигналів, за допомогою яких ми могли б призначити дану сцену одному з цих двох планів. Таким чином, автор вільно переходить між мрією та «реальними» подіями, не звертаючи на цей перехід уваги. [Hodrová, 1994, s. 174]. І саме тому, що ми не знаємо, в якому зі світів ми зараз знаходимося, ми змушені сумніватися в природі цих подій. Є кілька можливостей, за допомогою яких автор наштовхує нас на сприйняття подій сноподібними (галюциногенними):

- а) чарівні події відбуваються вночі;
- б) персонаж знаходиться в темному, погано освітленому середовищі або у великих і ізольованих просторах;
- в) простори перетворюються на лабіринт, у якому персонаж блукає, втрачає орієнтацію;
- г) прямо сказано, що це сон;
- д) персонажі стикаються з магичними явищами після вживання алкоголю, наркотичних речовин, ліків або внаслідок їх психологічної нестабільності.

Сама поява надприродних явищ підтверджує тенденцію відносити ці події до плану сновидінь. Важко прийняти їх як здійсненні, оскільки вони не є проявом нашого світу. Тож тільки від нас залежить, наскільки правдиво і достовірно ми сприймемо представлені події і чи повіримо ми магичним реалістам в існування фантастичних сцен. Тому для магічного реалізму властиво створювати в нас відчуття невизначеності протягом усієї історії – магичний реалізм постійно грає з нами, показуючи нам свою «реалістичну»

частину одного разу, а наступного — магічну. Але зазвичай не сигналізує про цей перехід. Межа між двома світами чітко не визначена. [Castillo, 1994, s. 176]

Оскільки «реальний» світ переплітається зі світом надприродним, ми можемо стежити за історією з різних сторін. У рамках «реального» світу є перш за все чітке намагання викликати істину, «реальність». Автори досягають цього, використовуючи широкі реалістичні деталі – подають дані про час, конкретні назви місць, вулиць, площ, пам'яток архітектури, згадують конкретних особистостей тощо. Тому вони підкріплюють свої роботи точною географічною та іншою документацією. Події всієї прози відбуваються у відносно обмеженому просторі, яким є Прага для Айваза та Годрової та Брно, у випадку Кратохвіла. Це два найбільших міста Чехії, які завдяки своїй великій території є місцем для несподіваних зустрічей і незвичайних сцен. У той час як наявність елементів автентифікації посилює реалістичні тенденції, оскільки світ, який нам представлений, наближається до реальності, в якій ми живемо, існування магічних явищ, навпаки, віддаляє нас від цієї реалістичної тенденції. І знову у нас, читачів, виникають сумніви, що можна вважати справжнім, а що ні. Ми постійно балансуємо між цими двома тенденціями. [Zlamová E. a Ajvaz M. Michal Ajvaz: Rebelie je tématem každého uměleckého díla., 2010]

Це також пов'язано з переходом сакральних місць у профанні та навпаки, коли місця набувають нового значення. Знову ж таки застосовано той самий принцип – через переоцінку авторами цих місць реальні події стикаються з магічними, а читач містифікується. Тож ми можемо зіткнутися з магічними подіями, які відбуваються у цілком звичайних місцях. У цьому контексті йдеться про сакралізацію профанного, коли, наприклад, межа між двома світами проходить у будинку в Празі. Протилежну тенденцію представляє профанізація сакрального, яка показує нам погляд на місця, значення яких є протилежним, «зменшується», тобто втрачає свою початкову, вищу цінність. [Hodrová, 1994, s. 176]

Інша спільна риса — досягнення анонімності при описі героїв. Хоча і Годрова, і Кратохвіл дають імена своїм героям, а герої Айваза залишаються

безіменними, кінцевий результат для всіх авторів залишається однаковим – герої залишаються анонімними. Жоден із героїв не має виняткової якості, яка б відрізняла їх від інших. Ми не дізнаємося не лише про зовнішній вигляд персонажів, для нас закриті і їхні внутрішні процеси мислення. Це створює певну дистанцію між нами та героями, оскільки нам не дозволяють повністю проникнути в їхнє життя та ототожнитися з ними. Ця дистанція також посилюється безіменними героями Айваза та називанням людей ім'ям + прізвищем у творах Годрови та Кратохвіла. Створюється враження, що всі герої – лише один із натовпу, і ситуація, в яку вони потрапляють, може статися з кожним із нас. Для творчості магічних реалістів характерно те, що автори розмірковують над ситуацією у своїх країнах і займають щодо неї чітку позицію. Чеський «магічний» реалізм дуже критично ставиться до подій у Чехії. Акцентується на складному періоді Другої світової війни, темі нацизму, комунізму і, насамперед, еміграції. Щоб належним чином показати абсурдність часу, в якому змушені жити герої, автори використовують, серед іншого, згаданий мотив повторення. [Magický realismus v české literatuře a jeho afinita s literaturou světovou, 2006]

Тональність романів у творах Годрової та Кратохвіли видається цілком негативною, адже їхні герої не задоволені дійсністю, в якій вони опинилися. Але, як і герої Айваза, які не хочуть звільнитися від реальності, що їх оточує, а лише намагаються проникнути в таємниці чарівного світу, вони завжди плекають надію. Це може проявлятися кількома способами:

а) мотив «відродження» (День Перуна, Нічне танго) Люди отримують абсолютно новий шанс жити, ніби вони прокинулися від довгого сну і можуть почати жити по-новому. Знову все ніби спокійно - без спогадів про попереднє важке життя. Тільки від кожного з персонажів залежить, як вони підійдуть до цього завдання. [Hodrová, 1994, s. 183]

б) здійснення бажання (Безсмертна історія, Порівняння, Друге місто) Найпозитивніше звучить проза, в якій їхні герої досягають того, до чого прагнули весь час. Але не завжди йдеться про досягнення конкретної мети.

Часто це порятунок із скрутного становища відбувається завдяки розумінню того, що весь час герої сприймали лише те, що «хотіли» — вони не намагалися побачити за поверхнею речей. Вони просто наосліп продовжували свій шлях і йшли слідами інших. І саме це розуміння дозволяє їм почати жити заново — збагаченими цим знанням [Hodrová, 1994, s. 185]

1.4. Міхал Айваз – «інший» автор

Міхал Айваз народився у Празі 30 жовтня 1949 року. У 1967-1974 рр. вивчав чеську літературу та естетику на філософському факультеті Карлового університету. Його магістерська робота була присвячена Річарду Вайнеру, автору, на якого вплинув експресіонізм. Він розширив цю роботу до ґрунтовної дисертації про прозову творчість Річарда Вайнера та Карела Чапека, за яку отримав ступінь доктора філософії у 1978 році. Протягом 1970-х та 1980-х років "нормалізації" репресій у Чехословаччині змінив багато робітничих професій. Працював насосником у Водних ресурсах Праги, двірником та нічним сторожем гаражів. Не можна не помітити, що ці заняття часто знаходять своє відображення в його роботах. З 2003 року працював у Центрі теоретичних досліджень, Центрі феноменологічних досліджень та Кабінеті теоретичних досліджень Інституту філософії НАН Чехії. Міхал Айваз також є філософом та естетиком. Його теоретична робота натхненна феноменологічними дослідженнями людського досвіду Едмунда Гуссерля, Мартіна Гайдеггера та Моріса Мерло-Понті. Він також продовжує традицію герменевтичного дослідження підходу читача до тексту, яку Ганс-Георг Гадамер розширив від розуміння тексту до будь-якого пізнання та інтерпретації дійсності. У 1994 році він опублікував *"філософське есе, що порівнює концепції Ж. Дерріди та М. Гайдеггера"* [Наман, 2002, s. 23] "Знак і буття: роздуми про граматику Дерріди", а також збірки "Таємниця книги", "Сни граматиків", "Сяйво літер: зустріч з Хорхе Луїсом Борхесом", літературознавчі есе "Повість про знаки та порожнечу". Ці філософські

підходи, зосереджені на людській свідомості та розумінні світу, надихають і художню літературу автора. У ній автор поєднує серйозні філософські проблеми з банальними життєвими ситуаціями, зберігаючи при цьому грайливість і комізм своїх творів. [Naman, 2002, s. 451]

«У дитинстві я дуже любив читати, я досі пам'ятаю як читав пригодницькі книжки про подорожі, історій про мореплавців і дослідників, пам'ятаю, який я був нещасний, коли перестав читати... І я думаю, що ви можете побачити в моїх книгах, що багато чого з того дитячого захоплення пригодами і невідомим залишилося зі мною. Більшість моїх книжок все ж таки побудовані на передумовах пригодницьких книжок..» [Rozhovor s Michalem Ajvazem. Zlamalová E., 2010]

На межі між художньою літературою та філософським есе, наступні книги доносять до читача захоплюючу історію, яка є результатом їх асоціативного поєднання, незважаючи на філософські питання, що піднімаються в них. Книга "Мовчазні лабіринти", в якій він розглядає ліс разом з фотографіями Петра Грушки, є поетично-філософським текстом, що виражає відносини між лісом і людиною через метафору лабіринту. Художня праця "П'ятдесят п'ять міст: каталог населених пунктів, про які Марко Поло розповідав хану Кублай, написана на честь Італо Кальвіно", присвячена твору "Невидимі міста" італійського письменника Італо Кальвіно, є не простим аналізом твору, а новим текстом/варіацією твору, прищепленим до сюжетів оригінального твору.

У своїй книзі "Сновидіння: рік листів про сновидіння" Айваз розмірковує про можливе існування теорії сновидінь у формі листування з Іваном М. Гавелом. Робота, однак, більше тяжіє до історій, народжених з роздумів на цю тему, ніж до представлення послідовної теорії сновидінь. [Ajvaz, 2003, s. 147]

«Мене часто про це запитують, але ще жодного разу не питали, чи використовував я щось зі своїх снів у своїх творах. Тим не менш, сні цікавлять мене як явище, в їх конструюванні, про що ми з Іваном Гавелом і видали книгу.

Мої сни, до речі, досить реалістичні і не нудні. Як я вже казав, у мене є певна рутинна у написанні - я відштовхуюсь від безформного відчуття і поступово витягаю з нього персонажів і сюжети - і я не дуже добре знаю, що б я робив з темою сну в цьому процесі. Але люди часто думають, що сон - це єдина сфера, з якої можна черпати уявні і фантастичні сюжети. Переконалий, однак, що якби хтось заглибився у свою свідомість і дослідив її як слід, якби спробував простежити, що там приховано, то знайшов би там сюжети десятків фантастичних романів.» [Rozhovor s Michalem Ajvazem. Zlamalová E., 2010]

Міхал Айваз увійшов у літературний світ як письменник у 1989 році збіркою віршів "Вбивство в готелі "Інтерконтиненталь". Книга складається з двох десятків сюрреалістичних поезій, написаних вільним віршем. Особливу увагу слід звернути на їхній сенс, а не мовне та звукове оформлення.

«Моя перша книга вийшла, коли мені було сорок років. До цього я писав і вірші, і прозу, але ніколи не намагався щось запропонувати жодному журналу чи видавництву. Це були сюрреалістичні тексти, і було очевидно, що ні про яку публікацію не могло бути й мови. Рукопис я відправив до видавництва лише у 1980-х роках, у той час, коли під впливом російської "перебудови" настало своєрідне послаблення в літературі навіть у цій країні, і коли принаймні деякі раніше заборонені автори почали знову публікуватися. Нарешті, так сталося, що моя перша книга вийшла в 1980 році, в тиждень початку Листопадової революції. Сьогодні я насправді радий, що мої ранні роботи не вийшли, я вважаю, що вони були досить незрілими. Можливо, вони ще десь є серед моїх паперів, але я не хочу на них дивитися - як я вже казав, я не маю жодного відношення до своїх старих робіт.» [Rozhovor s Michalem Ajvazem. Zlamalová E., 2010]

Незважаючи на те, що це дебют автора (а, можливо, саме завдяки цьому), ми знаходимо у творі зародок місця серед сучасних постмодерністських письменників, яке Айваз закріпить своїми подальшими роботами. Тут і тематично, і лінгвістично простежується майбутній напрямок автора. Вже в

цій книзі очевидна орієнтація автора на читацьку рецепцію твору, а саме на гру, яку автор свідомо веде з читачем. Читач, наприклад, стикається з елементом нонсенсу у змісті віршів, який не підпорядкований логіці читацького світу. У цій роботі метафора "живого" письма є засобом виклику людському сприйняттю світу через незмінний порядок граматики. У 1991 році вийшла збірка малої прози "Повернення старого варана". Збірка коротких оповідань також має на меті поставити під сумнів сприйняття реальності читачем, але в цьому випадку Айваз використовує елемент гумору. Багато з цих історій побудовані на зіткненні реальних мотивів (наприклад, празьких реалій) з фантастичними мотивами (чудовиська, монстри, тварини). У своїй інтерпретації ми підходимо до цих творів через феномен письма і тексту, який тематизується в них як засіб/контакт з "іншою" реальністю.

«Люблю історії, більше сюжети пригодницької чи фентезійної літератури або сюжети з давніх міфів, ніж сюжети реалістичного та психологічного роману. І я думаю, що сюжети, які з'являються в моїх книгах, при всій своїй фантастичності, залишаються класичними історіями, які мають зав'язку і розв'язку.» [Rozhovor s Michalem Ajvazem. Zlamalová E., 2010]

Іншими словами, написання, що використовується як граMATика (порядок) сприйняття нашого світу, постає на тематичному рівні авторських текстів як мінлива, постійно виникаюча і зникаюча категорія. У кожному творі реципієнт стикається з цим мінливим сприйняттям світу і "вчиться" його інтерпретувати. Перш за все, приходить розуміння того, що остаточного знання досягти неможливо, оскільки текст або книга (як метафора реальності) є нескінченним процесом читацьких інтерпретацій. Перший роман автора - "Друге місто". Головний герой "Другого міста" стикається з простором, де перетинаються реальний світ і світ уяви, через книгу, випадково знайдену в антикварній крамниці. Зустріч ("відкриття очей") з "іншою" реальністю відбувається на основі незрозумілого тексту, який не піддається логіці героя. Далі автор авантюрно описує переплетення реального та інакшого міста, яке відбувається вже без контакту з книгою. Мотив книги, однак, з'являється

наприкінці роману, де тематизується яскравий контакт реальної дійсності (книги в бібліотеці) з фантастичним баченням (набухання і брунькування книг, перетворення на рослини). У цьому романі книга є фізичним об'єктом другого міста. У наступному творі "Бірюзовий орел", збірці з двох новел ("Білі мурахи", "Парадокси Зезона"), письмо (абстрактна категорія) тематизується як реальна дійсність - у новелі "Білі мурахи". Помітним, однак, є зміщення авторської уваги з готового тексту (що діє на персонажа-читача через свою форму) на текст, який ще не народився, тобто на акт написання книги - у новелі "Парадокси Зезона". У 2001 році автор опублікував роман "Золотий вік", який декларує себе як художній тревелог. Олдржих Вагнер, однак, називає його "[...] псевдомемуарами, що змальовують реалії, звичаї, політичний устрій і спосіб життя загалом на вигаданому острові в Атлантичному океані" [Наман, 2002, s. 23]. Така нечітка жанрова класифікація твору є одним із засобів гри з читачем, який підходить до твору з певними очікуваннями. Однак звернімося до теми письма та Острівної книги, літературної творчості мешканців цього вигаданого острова. У першій частині "Золотого віку" Айваз займається теоретичною (тобто тематично осмисленою) інтерпретацією використання місцевої мови та писемності, в основі якої лежить нерегулярне, випадкове маркування дійсності. *«Перша половина стає [...] спробою опосередкувати мову і світ, які відірвані від європейської логіки і метафізики [...]»* [Наман, 2002, s. 25]

У другій частині автор переходить до "практичної" (про що свідчить формальна побудова роману) інтерпретації Книги. Тематизована Книга стає метафорою розуміння кожним читачем написаного тексту, що полягає в його індивідуальній інтерпретації (читачі змінюють не лише зміст, а й формальну форму Книги). Потім Айваз використовує цю тему читання у формальному аранжуванні другої частини "Золотого віку", де історія розширюється додатковим контекстом через кілька шарів оповіді, які нашаровуються. "Друга половина, з іншого боку, є нестримним буйством вигадки". [Наман, 2002, s. 26]

Якщо в першій частині цього роману, на відміну від попередніх творів, письмо тематизується як мінливе з власного бажання (а не з волі читача), то в другій частині мотив мінливого змісту Книги метафорично сублімується читацьким контактом. У цьому романі відбувається зсув у тематичному осмисленні феномену письма. Айваз поєднує читання ("Друге місто", "Білі мурахи") і текстотворення ("Парадокси Зезона") в один акт взаємодії між текстом і читачем. Рецепієнт розуміється як читач-письменник (у "Золотому віці" саме читач Книги видозмінює її зміст і форму). Цей мотив лише дещо видозмінюється в наступному романі Айваза "Порожні вулиці". З точки зору головного героя, який шукає значення/призначення невідомої форми подвійного тризуба, читач стикається з можливими інтерпретаціями ("прочитаннями") цієї форми та її подальшими модифікаціями. Більше того, на тематичному рівні цього твору, а також наступного роману "Подорож на південь" автор наголошує на формальній формі текстів (наприклад, текст, надрукований невидимим чорнилом, фрагмент тексту, утворений світловими черв'яками, або текст, зроблений з желатинових цукерок без знання інтерпретаційного коду), яка постає незавершеною, фрагментарною. Безпосередня активізація читача роману Айваза (його активність необхідна для прочитання і розуміння тексту) відбувається в "Люксембурзькому саду" . Автор створює вигадану ігтурську мову, яка є частиною формальної (а отже, і змістової) організації роману. [Menclová, 2000, s. 224]

Автор легко сприймає критику, ба, навіть сміється інколи з неї:

«Раніше мені було байдуже, що про мене пишуть критики, я навіть розважався тим, що вписував у свої книжки те, за що вони мене критикували, щоб їх ще більше розлютити. Наприклад, одного критика засмутило, що один з персонажів "Другого міста" був якимось празьким божеством, і я вже в наступній книжці поставив персонажа морської богині. Інший критик причепився до детального опису того, як герой їсть млинець у празькому бістро, тому в наступній книзі з'явився не менш детальний опис поїдання смаженого сиру в ресторані на Влтавській набережній.

З віком мене трохи більше турбує погана критика, точніше, критика турбує тоді, коли вона, здається, якимось чином збігається з моїми внутрішніми сумнівами. Коли я читаю щось, що мені здається нісенітницею - наприклад, коли я читаю про "Подорож на південь", яка, безсумнівно, є моєю найбільш особистою книгою, книгою, яка найбільше народилася з моїх особистих тривог і радощів, про те, що це просто мистецтво заради мистецтва, без жодного власного досвіду, - мені здається, що це марна трата часу, щоб думати про це.» [Rozhovor s Michalem Ajvazem. Zlamalová E., 2010]

Міхал Айваз — сучасний чеський письменник, чия поетика, за словами Петра Білека, характеризується певним «дивавацтвом» [Bílek, 1991, s. 74]. У ній ми знаходимо фантастичні елементи, а також оповіді без очевидного змісту та, понад усе, абсолютно невідповідне групування елементів на різних рівнях. Айваза часто класифікують і зараховують до постмодерністів або називають просто «іншим» автором [Kořnarová, 2012, s. 538]. Через наявність фантастичних елементів частина літературознавців зараховує його до магічних реалістів, однак сам Айваз це заперечує в одному з інтерв'ю:

«Мушу зізнатися, що я не дуже розбираюся в магічному реалізмі, я читав лише «Сто років самотності» з творів магічних реалістів. Мені книга дуже сподобалася, але цей спосіб написання, закорінений у колективній національній міфології, для мене досить далекий і не думаю, що він якось на мене вплинув. Тому я справді дуже здивований, коли мене класифікують як магічного реаліста» [Kořnarová, Ajvaz, 2011, s. 15].

Натомість Гілк пропонує використовувати термін фентезійний реалізм [Gilk, 2016, s. 79]

Літературний аналіз магічного реалізму часто базується на монографії «Магічна реальність» та магічному реалізмі: А. Карпентьєра і Г.Гарсія Маркеса, яка не містить структурного аналізу магічного реалізму як літературного жанру, а лише порівнює твори двох латинських авторів.

Ми спробували окреслити, як ми розуміємо магічний реалізм у попередніх розділах роботи, а також визначити його структурні особливості. Для нас магічний реалізм представляє різновид постмодерної літератури [D'haen, 1997, s. 96], оскільки він збігається з постмодернізмом за багатьма характеристиками. Особливістю магічного реалізму є роль магічних і фантастичних елементів. Вони зазвичай беруться з різних систем вірувань і культурних традицій магії та її інтеграції у вигаданий світ, який має реальний план, не обмежений оповідачем і розподіляється випадковим чином. Також, оповідач має тенденцію іронізувати або пародіювати свою оповідь. [Bortolussi M., Hart J. *The Canadian Review of Comparative Literature. Magic Realism: New Perspectives and Theoretical Advances*. 2003]

Для творів М. Айваза типовим прикладом наративної конструкції є фреймова композиція – основний оповідач зазвичай чує історію від іншого персонажа, який, однак, також має опосередковану розповідь, що призводить до кількох вбудованих оповідей.[Kořnarová, 2012, s. 108] розуміє цей процес Айваза як релятивізацію значущості та унікальності авторства. Крім того, Айваз любить використовувати метанаративи як спосіб спілкування з читачем, вказуючи таким чином на ілюзорну гру фантастики. Він також часто використовує такі мотиви, як лабіринт, бібліотека, письмо чи палімпсест, які також є частими мотивами постмодерністських наративів.

Певні принципи функціонування наративного світу (метод побудови), а також світу оповіді (рівень змісту) можна помітити в теоретичній чи рефлексивній книзі Айваза «Сни граматик, сяйво літер» (2003), в якій автор розмірковує над філософією Борхеса, імпліцитно прихованою в його творчості. Але Айваз зрештою радше розвиває власні міркування. Айваз називає почуття, яке виникає в результаті інтерпретації наших чуттєвих даних, «граматикою світу», а потік матерії (тобто реальність, яка передує чуттєвому захопленню) місцем без сенсу. Айваз хоче зазначити, що «граматики нашого світу» не є випадковими, хоча «початок» — походження та функціонування матерії — звичайно випадкові:

«Ми не маємо права ставити за критерій цінності сенс, народжений у нашому світі, який виник із безглуздя, і оплакувати абсурдність буття. (...) Написи, що говорять мовою випадковості – текст плям на стінах, хвиль і відблисків на водній поверхні, мінливих форм хмар – це повідомлення і одкровення саме тому, що випадковість цього тексту все ще належить до світу значення, але це символ і нагадування, що найкраще з усіх текстів виражає велику безглуздість Божої гри, гри буття, в якій окремі світи значення виникати». [Ajvaz, 2003, s. 62]

Тому можна стверджувати, що Айваз має справу з діалектичним зв'язком між значенням і випадковістю, таким чином розвиваючи як феноменологічний, так і деконструктивістський дискурс. Тому було б прикро стверджувати, що Айваз стоїть поза постмодерністськими позиціями. Айваз їх певною мірою проблематизує, але багато в чому й черпає з них.

Ім'я письменника Міхала Айваза зазвичай асоціюють із фантастичною лінією чеської постмодерної прози з міською тематикою, до якої дуже близькі такі відомі автори, як Даніела Годрова, Їржі Кратохвіл, Яхим Топол та Мілош Урбан. Міхал Айваз, як «міські» прозаїки, куди його зараховують літературознавці, вносить у свою прозу специфічну «поетику» простору, яка проростає через змістовий, тематичний і мовний рівні твору. Простір у творі Айваза не просто тло для сюжету, він стає суб'єктом, дійовою особою оповіді, стоїть безпосередньо в смисловому центрі твору. У художніх текстах автора простір окреслюється через топос міста, що відкриває чарівний світ романів Айваза. [Janoušek, 2013, s. 132]

У М. Айваза деконструкція відбувається на всіх рівнях тексту: тематичному, композиційному, жанровому та мовному. Створюються нові динамічні тексти (текстові структури), засновані на перформативному підході за принципом текстової гри, що дозволяє вийти за межі усталених літературних конвенцій. Всі нововведення знайшли своє відображення в змісті і змісті текстів. Літературні твори М. Айваза, а також Я. Кратохвіля та Д. Годрової відходять від раціоналістичного порядку дійсності, їхні літературні

світи підпорядковані «порядку» гри, що пов'язано з частим використанням пародії, іронії, або навіть чорний гумор і містифікація. У їхніх текстах профанне змішується з міфічним, серйозне зі смішним, трагічне з комічним, мрія ототожнюється з дійсністю. Характерні також гротескні образи, які, за словами Махала, *«[...] виявляють неадекватність деяких цивілізаційних цінностей, точніше критикують фальшиві цінності»* [Machala, 2001, s. 163]

І в прозі Айваза і в прозі Кратохвіла ми знаходимо широкий жанровий спектр, який піддається деконструктивістській грі, фрагменти окремих жанрів залучаються до інших контекстів і на основі «монтажу» створюють новий цілісний текст. Елементи ініціаційного роману, фрагменти міфів, цитати та уривки з інших творів перемежуються фрагментами занепалих жанрів: червоної бібліотеки, містичного роману, пригодницького роману (часті сцени з фільмів про Бонда, Верна та вестернів, бойовик). з'являються також «фільмові» сцени) і детективний роман.

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕПЛЕТІННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ І МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ У «ДРУГОМУ МІСТІ»

2.1. Наратологічна стратегія роману «Друге місто»

Епоха постмодернізму у літературі дещо ускладнила структурний та психологічний аспект традиційної літератури. Це також було поштовхом для розвитку наратології як науки. Тож на сьогоднішній день аналіз та дослідження наратологічних стратегій постмодерністського твору є доцільним та актуальним, адже притаманні цій течії особливості докорінно змінюють уявлення літературознавців у галузі наратології.

Дану галузь літературознавства активно досліджує велика кількість науковців, зокрема і славістів: О. Ткачук, І. Папуша, В. Тюпа, В. Сірук, М. Легкий, Н. Римар, Л. Мацевко-Бекерська, К. Коваленко, А.-Н. Лучак, А. Татаренко та інші.

Згідно з наратологічним словником О. Ткачука, термін «наратологія» можна визначити трьома дефініціями: 1 – теорія наративу, натхненна структуралістами. Наратологія досліджує природу, форму і функціонування наративу (незалежно від середовища представлення) і намагається характеризувати наративну компетенцію. Точніше, вона досліджує все те, що наративи мають спільного, як і те, що унеможлиблює їхню відмінність один від одного; вона намагається пояснити здатність утворювати і сприймати їх; 2 – дослідження наративу як вербального способу представлення ситуацій і подій; 3 – дослідження певних наративів (чи їх сукупності) за допомогою моделей, розроблених так званою наративістикою. [Ткачук, 2002, ст 82]. Тобто, наратив – це спосіб оповіді, який здійснюється певним наратором, оповідачем.

Оскільки «Друге місто» є типовим втіленням постмодерністського роману, і більше того належить до творів магічного реалізму, то доцільно було би дослідити наратологічну стратегію, яку автор застосував при написанні твору.

У романі Айваз будує вигаданий світ з кількома особами. Це створює базовий епістемічний наратив, історію епістемічного пошуку. На початку оповідання герой стикається з невідомою сутністю, і його головною метою стає з'ясувати її походження та значення. Це вигаданий світ, в якому герой-оповідач стикається з багатьма персонажами, які розповідають йому свою історію, і літературними текстами, які оповідач намагається включити у свій наратив.

У романі «Друге місто» Айваз будує історію мандрівок і водночас ініціації. На початку оповідання герой випадково потрапляє в антикварний магазин, де знаходить книгу, написану шрифтом, який не належить жодній відомій мові світу. Він вирушає на пошуки походження цієї книги. Його поневіряння приводять його до свого роду другого міста, яке ховається в закутках можливого двійника міста Праги. Герой, який не знає іншого міста, поступово пізнає його і стає його частиною. Простором другого міста героя жене переважно нестримне прагнення до пізнання. Хоча читачеві здається, що зустріч героя з другим містом була випадковою, наприкінці повісті він дізнається, що бузкову книгу підкинула невідома дівчина:

«[...] можливо, якась із моїх книжок опиниться на полиці букіністичної крамниці, і хтось, як і я, зайде туди під час дощу або хуртовини, зі здивуванням помітить, як з-поміж книжок з іншого боку полиці з'явиться ніжна жіноча рука і вкладе в щілину між томами книжку; вражений, він дістане і відкриє її, розглядатиме сторінки, поцятковані незнайомими значками, потім нахилиться, зазирне в темну щілину на полиці між книжками і побачить вогні, що мерехтять на чорній гладі, відчує запах кам'яних коридорів.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 380]

Тож йому допомагають увійти у світ, у якому він може знайти новий дім.

Роман «Друге місто» за наративною структурою можна вважати прозовим лінійним текстом. Це зумовлено тим, що події відбуваються послідовно: роман починається знахідкою головного героя книги написаної невідомими літерами у букіністичному магазині, і в ході розвитку події герой дізнається таємницю існування другого міста і змінює своє світобачення і ставлення до життя в

цілому. Проте, не можна однозначно стверджувати, що текст побудований лінійно, адже тут не рідко зустрічаються елементи нелінійної розповіді. Під час оповіді герой раз у раз відхиляється від основного сюжету і заглиблюючись у роздуми про функціонування Другого міста, його міфологію і принципи існування. Також другорядні персонажі не одноразово у розмовах між собою, або головним героєм передбачали його долю, або події, які стануться у його житті.

«Сам герой-оповідач розривається частими асоціаціями, які відволікають його від первісної оповіді. Потім він переносить усі ці зустрічі та ідеї у свою розповідь, створюючи тим самим багатовимірну композицію, де в середині кожної історії починається інша історія, а в ній — інша розказана історія.»

[Urbanec, 1999, s. 11]

Ми розуміємо багатовимірну композицію, про яку говорить Їржі Урбанец, як структуру оповіді, в якій автор, окрім основної історії та вигаданого світу, в якому відбувається історія, створює інші нові вигадані світи та історії. Ці нові світи з'являються в текстах, написаних вигаданими персонажами, і, не рідко, в їхніх монологах. У своїх романах автор часто вибудовує дуже складну структуру оповіді.

У результаті Айваз створює у романі історію, в якій головний герой натрапляє на новий світ, який знаходиться в безпосередній близькості від його рідного світу. Герой намагається проникнути в новий світ і зрозуміти його закони. Вигаданий світ цього типу історії не має складної конструкції. В основну розповідь включаються лише висловлювання окремих другорядних персонажів, які допомагають героєві пізнавати новий світ, і, у виняткових випадках, асоціації оповідача. З'являються в повісті й літературні твори, створені вигаданими героями роману. Однак інтерпретація художніх творів жодним чином не порушує структуру оповіді й є її невід'ємною частиною. Це допомагає героєві до кінця зрозуміти суть нового світу.

Незважаючи на те, що в повісті ми можемо знайти кілька елементів пригодницької літератури, вона в основному не базується на сюжетній напрузі.

Центральним для нього є опис другого міста і проникнення в нього героя. Відповідно до теорії вигаданих світів Долежела, у цьому романі Айваз створює світ сучасного міфу, в якому зберігаються межі та асиметричні відносини обох світів, *«але модальна опозиція замінена опозицією в інтенціональній властивості насиченості»*. [Doležel, 2014, s. 108] Обидва простори вигаданого світу є природними, але один з них сконструйований експліцитно (можливий аналог Праги) і, отже, видимий, а інший імпліцитно (друге місто), яке є невидимим і недоступним для непосвячених персонажів.

У Другому місті побудова вигаданого світу відносно проста. Хоча вигаданий світ складається з двох абсолютно різних просторів, вони знаходяться на одному рівні в наративі, і герой-оповідач може просто переходити з одного в інший. Розповідь інших персонажів також відбувається в тому ж просторі-часі, в якому знаходиться оповідач.

Роман має відкритий фінал, адже закінчуються тим, що головний герой вирішує покинути рідне місто, розуміючи, що він уже не є його мешканцем у повному розумінні, і вирушає у незвідані глибини другого міста:

«Я раптом здогадався, що перед тим, хто справді йде, місто відкривається обов'язково, що того, хто йде, приведе до сяючих палаців і темних садів будь-яка дорога, на яку він ступить. А я досі так і не пішов. По-справжньому йде той, хто залишає все, хто з посмішкою і порожніми руками йде в темряву і не думає про повернення. (...) Від Порохового мосту повільно наближався трамвай; коли він під'їхав ближче, я побачив, що він зеленого кольору. Трамвай тихо зупинився перед сквериком, усі його двері відчинилися. Я встав і пішов до нього по сніговій білій цілині.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 377]

Хоча текст роману і має елементи нелінійності, все ж, згідно з наратологічним аналізом, він більше характеризується як лінійний, для якого є характерними незворотність подій, фіксований час, а оповідь ведеться у минулому часі.

2.2 Елементи магічного реалізму у романі Міхала Айваза «Друге місто»

«Осмилено і зрозуміло для нас тільки те, що рухається орбітами нашого світу, те, що слідує лініям нашого кносського орнаменту, і не важливо, чому саме він виник - нагадування про танці шляхетних богів чи про шалений танець п'яного демона».

(пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 31]

Отже, варто розглянути роман Міхала Айваза «Друге місто» у контексті магічного реалізму. Тут ми окреслимо які саме елементи магічного реалізму наявні у творі.

Однією з головних ознак магічного реалізму є наявність подвійної реальності: первинної та прихованої і їхня взаємодія. У «Другому місті» повсякденна реальність Праги тісно переплітається і взаємодіє з реальністю Другого міста. На початку роману ми можемо чітко розмежувати Прагу вдень і прояви Другого міста вночі. Це проглядалося у діяльності мешканців Другого міста, та функціонуванні деяких порталів між цими двома просторами.

Наприклад, чоловік одружений на пражанці вдень працює офіціантом у кафе «Славія», а вночі він високопоставлений жрець таємничої віри другого міста. При цьому його дружина нічого не знає про друге життя свого чоловіка, лише здогадується, що він задіяний у таємничих містеріях іншого життя, яким він не бажає ділитися з нею.

Товар на прилавках празьких крамниць вночі змінюється на товар, який необхідний мешканцям другого міста:

«Мені потрібно що-небудь, вкрите блискучими лусочками, хоча б щочетверга чи щоп'ятниці, а всередині щоб гриміли маленькі залізні брусочки, тільки не надто готичні. Добре, якщо це буде на двісті двадцять вольт або із зябрами. Не обов'язково, щоб співало, найкраще, якщо воно взагалі не вміє говорити. Це не означає, що іноді воно не може що-небудь прохрипіти, особливо якщо за стінами піднімається зелена зірка чудовиськ.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 230]

Те, що з легкістю можна побачити вночі або ввечері, ніколи не зустрінеться вам вдень. Як, наприклад, вершина купола храму бога Даргуза, що видніється ввечері через циліндр у лабіринтах вуличок.

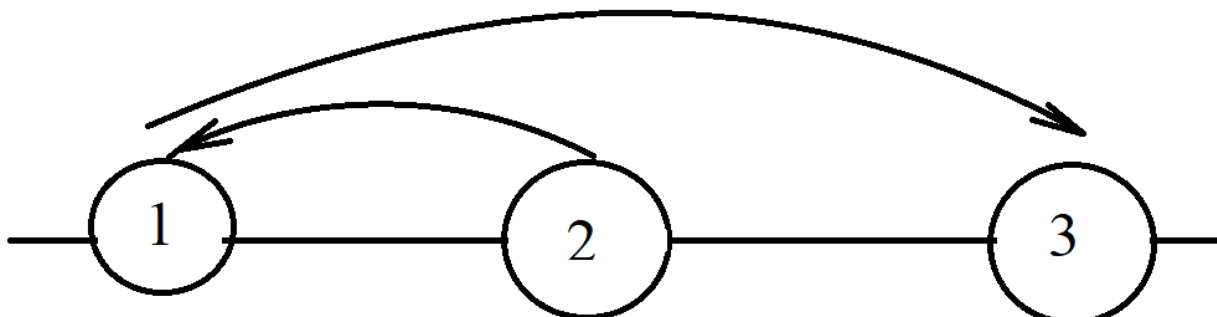
Спотворення простору і суті життя, що відображається через мотив сну, галюцинації, сп'яніння, що призводить до усунення кордонів між реальним та ірреальним. Головний герой з моменту зіткнення з другим містом майже не спить, він провалюється в короткотривалу дрімоту від втоми в бібліотечних джунглях, чи на березу моря в кімнаті на ліжку. Його блукання наповнені галюциногенними роздумами про сутність і функціонування другого міста. Головний герой намагається знайти логіку у розмовах і діях мешканців другого міста, внаслідок чого і сам починає мислити подібним чином.

Яскравим прикладом такого стану є його блукання по горі з простирадл, матраців та подушок, на яких люди катаються на лижах і бояться імовірного сходження гірських лавин. У цьому епізоді головний герой надзвичайно втомлений пошуками і перебуває у напівсонному стані, внаслідок чого читач не може бути впевнений у реальності того, що відбувається. З одного боку ми вже знайомі з незвичайним життям мешканців другого міста і цілком можемо допустити такий вид розваг, як катання на постільній білизні, а з іншого боку закрадаються сумніви – можливо, це дрімота головного героя.

Ще одним прикладом може слугувати наркотичне сп'яніння бібліотекаря, що прийшов забрати деякі книги з квартири загиблого і надихався якоїсь таємничою галюциногенної рідини, що викликала у нього жахливі видіння.

Наступний яскравий доміант магічного реалізму – суб'єктивність і відносність часу, як наслідок відмови від реалістичного мислення. Наприклад, головний герой, у своїх блуканнях по закинутим залізничним вагонам знаходить довжелезний коридор з поширеним у романі сюжетом, де велика мурашка відкушує голову чоловікові у білому костюмі. Вздовж всього коридору тягнеться ціла низка картин із цим сюжетом, які, як комікс, змінюються посекундно. Коли головний герой доїжджає на велосипеді до початку коридора, то виявляє, що сюжет відбувався так: в пусту кімнату на морському побережжі зайшов чоловік, і почав читати «Одісею», потім незнайомиць почав набирати текст на друкарській машині, і згодом на нього нападає мураха. Відразу ж після цього дивного вбивства в кімнату влітає ангел із собачою головою, який перемагає

мураху, і починає шукати певний предмет в кімнаті. Цим предметом виявилось фото головного героя і, однієї із мешканок Другого міста, Алвейри. Момент, коли зробили це фото був, буквально за декілька годин до того як герой знайшов ці картини, які є давнім історичним сюжетом Другого міста.



- 1 – створення сюжету картин про укушеного мурахою;
- 2 – розмова головного героя з Алвейрою (очевидно їх хтось сфотографував);
- 3 – головний герой знаходить коридор з картинами;

Також у творі чітко протистоять раціоналізм головного героя на початку твору та ірраціоналізм мешканців другого міста. Від початку головний герой намагається будь-яким способом логічно пояснити усе що він зустрічає на своєму шляху у другому місті: місця, слова, вчинки мешканців другого міста у той час як це не піддається логіці:

«Я так і не зрозумів, із ким зустрівся на Петришині. Я натрапив на якусь таємну секту? Став свідком зародження нової релігії? Можливо, вона пошириться з петришинського підземелля по всьому світу і заволодіє ним. Або, навпаки, підземне богослужіння - це остання конвульсія стародавнього вірування, що вмирає? Можливо, відвідувачі храму - чужинці, які чомусь саме в Празі відзначають свої релігійні свята, або ж ці люди сотні років непомітно живуть поруч із нами?» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 68]

В кінці роману головний герой залишає спроби раціонального сприйняття другого міста.

Мотиви магічного реалізму у романі пояснюються здатністю головного героя побачити реальність під певним кутом. Головний герой не сприймає якісь надзвичайні дивацтва, що він зустрів у другому місті як щось незвичайне. Він

цілком спокійно ставиться до непрохідних джунглів у бібліотеці, морських хвилях у кімнаті, чи, наприклад, до літаючого ската.

Також не можна не відмітити певні антипрагматизм та антиутопічність у романі «Друге місто». Будь-яка втеча, чи то від другого міста, чи то від реальної Праги негативно сприймається мешканцями другого міста. У першому випадку, коли головний герой проявляє зацікавлення до другого міста і намагається досягнути принципи життя другого міста, мешканці останнього активно йому протидіють, дехто навіть намагається вбити. Людей, які не помічають присутності другого міста, або не хочуть його помічати жителі Другого міста зневажають, їх викрадають і користуються ними:

«Той, хто захоче проникнути в наше місто, ніколи не повернеться, його обличчя зникне в переплетенні тріщин на старих стінах, жести розчиняться в коливаннях гілок чагарнику на вітрі.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 136]

Магічному реалізму також притаманне нехтування правилами життя та смерті. Мертва можуть продовжувати жити і бути прив'язаними до певного місця або людини. Не виключенням є і «Друге місто», де головний герой на забутих сходах між світами зустрічає убитого тигром бога Даргуза, нажаханого і знесиленого.

2.2.1 Основні риси персонажів роману «Друге місто»

Головний герой роману — безіменний гомодієгетичний оповідач. Ми маємо абсолютний мінімум інформації про наратора, але, як зазначає Кошнарова, типовим для Айваза є те, що *«індивідуальна ідентичність наратора-автора розмита»* [Košanová, 2012, s. 525]. У тексті він не названий жодним іменем чи прізвиськом, бракує не тільки явного опису, але й приховані характеристики не дають читачеві надто сильної опори при моделюванні психологічного портрета героя.

Очевидно, що герой тісно пов'язаний з книгами, цікавиться розкриттям таємниць і любить проводити вільний час, безцільно гуляючи по Празі. Оповідач також неодноразово демонструє себе як сміливу людину під час дослідження

Другого міста, наприклад, коли відбувається дуель на даху з акулою або він здійснює небезпечну подорож у джунглі в бібліотеці Клементіни.

Навпаки, оповідач схильний поділяти ідеї, які стосуються сенсу життя чи природи світу (тобто ідеї філософського кола). Разом із ліричним спостереженням за навколишнім воно становить чи не єдиний зміст його внутрішніх процесів. Оповідач мінімально говорить і думає про себе як про суб'єкта.

Інші персонажі оточені такою ж кількістю порожнього простору, що й персонаж-оповідач. Більшість героїв мають епізодичний характер і швидко змінюють одне одного в канві сюжету. *«[Ці] персонажі набувають маріонеткового характеру і підштовхуються грайливою волею оповідача чи автора».* [Gilk, 2016, s. 77] Серед персонажів зустрічаються як люди, так і тварини, як наприклад чорна риба, яка знущається над бібліотекарем, лосі, в статуях, ласки з телевізорами, зловіща мураха, або тигр, що вбиває бога Другого світу Даргуза.

Персонажі мають досить плоский характер, серед яких дівчина (потенційна супутниця оповідача) Клара-Алвейра - є однією з найбільш привабливих героїнь роману. Стосунки між Кларою та оповідачем зазнають значних трансформацій (у середині роману Алвейра має інтимну розмову з оповідачем у кафе, під час якої оповідач гладить її волосся, наприкінці роману вона намагається вбити оповідача мечем), але вони мінімально коментуються і практично не пояснюються з точки зору мотивації героїв.

Сумніви і цікавість – рушійна сила головного героя:

«Ще можна було оминати щілину, звідки звабливо війнуло на мене тривогою, і дати цьому отвору затягнутися павутинням інших сенсів, що постійно оновлюються.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 7]

Отак міг закінчитися роман ще не почавшись, однак оповідач прагне відповідей і розгадок, тому не може полишити маленьку шпаринку і таємничу невідомість.

Від самого початку головний герой здогадувався, що дізнавшись таємницю Другого міста, він вже не зможе продовжувати жити, як раніше:

«А найголовніше – я здогадуюся, що там, за кордоном, прихована таємниця нашого світу, що ми зможемо по-справжньому жити тільки тоді, коли побуваємо по той бік.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 21]

Спершу місто не приймає головного героя, його мешканці насміхаються над ним і усілякими способами стають на його шляху. Однак є безліч людей, які зіткнувшись з невідомим ховаються від нього і бояться. Знають про існування Другого міста, але надають перевагу боязкому замовчуванню факту існування інакшого світу. Головний герой, на відміну від них, був заінтригований, можливо, це пояснюється його природньою цікавістю, або, можливо, у його свідомості спливали забуті спогади про давнє життя, про що і натякає один із мешканців Другого міста говорить:

«[...] немає ніяких чужинців, а є тільки блудні сини, які повертаються додому. Якби існувало хоч одне абсолютно чуже місту створіння, то місто зникло б.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 227]

У «Другому місті» оповідач-паломник дізнається від охоронця храму, що його болісна подорож містами була марною, бо немає початку:

«[...]центр, який ми шукаємо, край іншого центру, який знову є краєм.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 337]

Певним запереченням цього твердження є версія дідуся антиквара з незвичайної крамниці дрібничок, що:

«[...]центрів не так багато, є лише один центр, один початок, але він цілісний у всьому, що виростало з нього.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 234]

Оповідач опиняється на філософському роздоріжжі, але, зіткнувшись із цими заперечними твердженнями, він приходять до висновку, що те, що він шукає, він знайде, коли перестане шукати і, таким чином, втратить порядок і значення у відкритому ландшафті інших можливих міст і світів. Йому представлений образ єдиного міста як відносний багатозначний простір, відповідний моделі простору, що розвивається і розгортається:

«[...] дорога стає воістину дорогою саме тоді, коли розчиняється в краєвиді, коли нам здається, що вона закінчилася, тоді тане і мета, яка завжди тільки збиває нас зі шляху, бо мета - це наше уявлення, невідривне від місця, звідки ми розпочинаємо нашу мандрівку, і воно постійно тягне нас назад; тільки тоді в нас з'явиться надія дійти до кінця дороги, коли ми забудемо і про шлях, і про мету, коли зануримось у простір і дозволимо йому нести нас його неквапливим плином, королівський палац засяє на порозі ночі поміж дерев лише тоді, коли ми зовсім забудемо свої мрії про те, як одного разу побачимо його.»
(пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 6]

2.2.2 Часопростір

«Люди ніколи не бачать те, існування чого їм здається неможливим»

[Пратчетт, 2018, С. 75]

Дія роману «Друге місто» розгортається в зимовій Празі 20 століття. Тут зустрічаються два світи: з одного боку, реалістичне чеське місто з абсолютно конкретними локаціями, з іншого – фантастичний Другий світ, який дивним чином паразитує на нічному мегаполісі. Друге місто використовує простір празьких церков, бібліотек, університетських залів чи старих квартир звичайних несвідуючих пражан, для життя своїх мешканців, і водночас вставляє в ці побутові простори абсолютно незвичайні та фантастичні об'єкти, як, наприклад, море, гори, джунглі.

Опис простору, безсумнівно, є однією з головних тем книги. Спостереження є точним і детальним, воно є ключовим елементом історії: *«Бачення оповідача, зосереджений погляд, інтерес до візуального аспекту речей і місць, заклопотаність конкретними об'єктами, постійна цікавість і намагання зрозуміти те, що речі розмовляють з нами, є основною рушійною силою оповіді Айваза».* [Kořnarová, 2012, s. 533]

Ще на початку роману автор вказує на свій метод побудови оповіді, якого він дотримується протягом усього роману:

«У букіністичній крамниці на вулиці Карловій я йшов уздовж рядків книжкових корінців, час від часу дивився у вікно: пішов сильний сніг, з книжкою в руці я спостерігав крізь скло, снігові вихори, звиваючись перед стіною Салваторської церкви, я знову повертався до книги, вдихав її запах, пускав погляд по сторінках, і час від часу читав уривок речення, що сяяло таємниче і приголомшливо у відокремленому контексті». (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 6]

Оповідач спочатку згадує конкретне місце в Празі (антикварний магазин на Карловій вулиці навпроти церкви Святого Спасителя), потім він перебирає полиці, перш ніж його погляд блукає назовні, і оповідач починає спостерігати, як падає сніг. Наприкінці речення він знову повертається до книжки, описує, як вдихає її запах і як мимохідь читає очима.

Щоб побачити прихований простір треба повірити у нього і очікувати на нього:

«Таке зі мною вже траплялося; як і будь-хто з нас, я багато разів бачив напіввідчинені двері в інший світ - у застиглих коридорах чужих будинків, у сільських садибах, на міських околицях. Межа нашого світу не така вже й далека, вона не зливається з лінією горизонту і не ховається в невідомих глибинах, але неяскраво світиться зовсім поруч, у сутінках околиць нашого тісного простору, краєчком ока ми постійно бачимо цей інший світ, але не надаємо цьому значення.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 9]

Оповідач ніби медитує аби потрапити у Друге місто і дослідити його. *«Простір видимого світу, проте, також стає межею, за якою існує невідомий вимір, своєрідний «ліс світла», екзотичний край, який ми раніше не помічали. (...) Погляд рефлексії – це творча і водночас дослідницька діяльність, це мандрівка в далечінь і повернення буття до самого себе, а більше того – це зустріч з іншим і народження нового значення в полі зору».* [Кочевські, 2011, с. 84]

«І я став уважніше прислухатися до історій, які розповідали в ідальні бібліотекарі з абонементів і які колись я не сприймав усерйоз; це були моторошні розповіді про зустрічі з дивними істотами в незвіданих диких закутках бібліотеки.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 26]

Хоча кордони двох міст зливаються, можна розрізнити їхні дуже різні літературні конструкції. У повісті Прага займає місце самоочевидного факту, для якого автор не турбується з описом. Оповідач майже автоматично припускає, що читач орієнтується у Празі – інформація про неї часто закінчується назвою вулиці. Наратор відвідує відносно велику кількість місць, не конкретизуючи їх детально (кількість згаданих місць можна проілюструвати наступним списком: вуличка Радліц, храм Святого Віта, Градчани, Собеславський край, Староміської площа, Капрова вулиця, Жатецька вулиця і багато інших) крім того, окрім кількох ключових місць (кафе на Погоржельцях, Клементіnum, Староміське та Малостранське містечко), маршрут наратора не повторюється. Для читача, який не достатньо знає Прагу (наприклад, для іноземців, а також для жителів Чехії з регіону), вулиця Капрова може рясніти такою ж або схожою атмосферою, як і Карлова площа. Звісно, це непогано, адже в романі явно не йдеться про опис принада міста Праги.

З іншого боку, при представленні фантастичності Другого Міста застосовується щойно згадана описова медитація:

«Храмову наву оточували дванадцять каплиць, у центрі кожної з яких стояла велика скляна статуя. Скульптура була порожниста й наповнена водою, у воді плавали різні тварини, деякі з них тьмяно світилися: їхнє бліде світло, єдине освітлення території храму, неспокійними спалахами відбивалося на незліченних складках позолочених орнаментів у стилі якогось важкого підземного бароко, що то тут, то там звивалося на широких рамах темних образів. Вони являли собою своєрідну жорстоку боротьбу, самотні екстази та болісні сповіщення. Навіть усередині статуй точилися хвилювання та бійки, морські тварини невпинно ганялися одна за одною та впивались одна в одну своїми гострими зубами. Я бачив, як перелякана блискуча риба, за якою стрімка чорна тінь пробігала, ховалася в голові статуї; в цей час скляне обличчя, охоплене невідомою конвульсією, сяяло в темряві храму, ніби в раптовому містичному екстазі, але спритний хижак наступної миті наздогнав рибу і вгриз

її, світло згасло. у темній крові, що повільно розливалася, яка незабаром заповнила всю голову статуї.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 57-58]

Цей храм Другого міста оповідач відкриває через вікно у циліндрі в парку на Петршині, тобто випадково. Майже весь уривок присвячено описам скляних скульптур, які водночас виконують функцію акваріумів, наповнених водою. Особливо великий акцент робиться на світлі, яке виходить від скульптур – його випромінюють люмінесцентні рибки і від їх руху світло змінюється і мерехтить. Саме ці описові уривки Кошнарова [Kořnarová, 2012, s. 533] називає «*віршами в прозі*». Поетика освітленого храму контрастує з рибами, що поїдають одна одну, і суворими сценами, які зображують скульптури. Можна сказати, що простір Другого Міста, дивний, красивий і жорстокий водночас.

Герой Айваза йде по розірваній, фрагментованій ініціативній кривій, неоднорідні ділянки якої розвиваються та звиваються, змінюються та віддзеркалюють одна одну. Таким чином, внутрішнє місце, яке шукає головний герой, знаходиться в постійному русі; у трансформаціях і в нових артикуляціях він постійно відступає, внутрішньо-зовнішній простір нескінченно утверджується. Ідея «замка» перетворюється на гру в пошуки замка, засновану на нескінченній пародійній варіаційній грі зовнішнього і внутрішнього, занурення в безодню сенсу.

Ігровий характер шляху відповідає формі кривих ініціативі: з'являється емблема мандрівного кола, крива або ділянка спіралі, що різними способами звивається, раптово виникає хвиль і так само швидко губиться в лінійності дня. [Druhé město Michala Ajvaze: magické, zábavné i dobrodružné, 2020]

У «Другому місті» оповідач потрапляє в замкнуте коло образів та їхніх прихованих значень. Осмислення нової реальності оповідачем починається в той момент, коли він піднімається з корабля, що тоне в шлюзі, до затопленої кімнати. На стіні цієї кімнати висить картина із зображенням інтер'єру приморської вілли, і на картині в цьому інтер'єрі зображено гігантську мурашу, яка кусає чоловіка. На стіні над мурахою та молодим чоловіком на внутрішній стіні висить інша картина: закинутий залізничний вагон на Головному залізничному вокзалі в

Празі, на цій картині один із людей тримає в руці картину ресторану Гранд готелю, на стіні якого зображений інтер'єру приморської вілли, перед якою стоїть оповідач. Внутрішні простори міського лабіринту у вигляді «кореневища» віддзеркалюють один одного, створюючи інші просторові образи-варіації, що звужуються і зсуваються одна в одну, як шухляди. Подібний ефект із часовим простором, де сюжет картини з мурахою повертається недавнім фото головного героя з Алвейрою.

Герой входить у внутрішній простір міста, щоб після невдалої ініціації вийти з нього в тому ж образі. Крім того, вагон із картини на стіні приморської вілли веде оповідача до закинутого залізничного вагона, що стоїть на станції «реального» міста, і де приховуються інші вигадані простори «другого» міста. У складній грі оптичних ілюзій реальний простір майже не відрізняється від простору уявного. [Fenomé́n rozostřené hranice v současné české próze. Kosková. H, 2002]

Ми можемо легко відрізнити простір денного та нічного міста один від одного, але подекуди ми входимо в прикордонну зону, амбівалентний простір, де точний кордон між двома містами розмитий, два простори взаємопроникають один в одного. Кордон — це настільки тонка територія, що ми можемо втекти з нічного міста і перенестися в реальність дня, а звідти з таким самим стрибком в «ірреальність» фіктивного міста: наприклад, церемонія «другого» міста на Староміській площі закінчується буденним дійством, поспішний від'їзд маскарадів з сітками, повними риби; на горищі церкви в реальному місті ми бачимо міфічну сцену з Другого міста, акулу, насаджену на хрест; телевізійна трансляція церемонії освячення «другого» міста, яку випадково транслювали в «справжньому» міському трактирі, вважається кумедним фарсом. [Fenomé́n rozostřené hranice v současné české próze. Kosková. H, 2002]

Окрему увагу автор приділяє описам не лише загадкового Другого міста, а і закопелкам празьких вуличок. Це можуть бути описи старих садів, або задніх дворів пивних, і забитих мотлохом балконів:

«Спочатку трамвай їхав за звичайними маршрутами, але, коли ми опинилися в передмісті, він раптово звернув у круті безлюдні вулички, де трамваї ніколи не ходили; він повільно рухався вздовж довгих заводських стін, уздовж фасадів втомлених будинків, прикрашених облупленими ліпними зображеннями замріяних жіночих обличь. На балкончиках височіли темні купи старого лахміття, прикриті поліетиленом.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 68]

2.3. Образ-символ лабіринту

Міхала Айваза разом із Даніелою Годровою, Їржі Кратохвілом, Яхимом Тополем, Мілошем Урбаном, Вітом Кремлічкою чи Яроміром Типлтом можна віднести до «міських» авторів образної або фантастичної лінії чеської постмодерної літератури.

Поетика Айваза базується насамперед на принципах деконструкції, монтажу та гри, які є вираженням постмодерністських тенденцій у його творчості. Багата фантазія авторських текстів безпосередньо черпає прийоми сюрреалізму, а також частково магічного реалізму латиноамериканських авторів Х. Л. Борхеса та Г. Г. Маркеса. У романі «Друге місто» також з'являються поетичні та безглузді елементи, що нагадують поезику К. Бібла, Я. Штирського та В. Незвала, але вони є частиною сюрреалістичної образності, встановленої в постмодерністському контексті.

Образ міста будується як одночасний потік розрізнених *«фрагментів феноменальної реальності»* [Peřat, 1998, s. 74]: тобто різних місць, речей, подій, подій, ситуацій і мовних виразів (записи фрагментів розмови, алюзії, цитати, розповіді, діалоги), які часто повторюються в різних варіаціях. Місто Айваза наділене тим же динамізмом: воно складається з однотипних *«фрагментів»* реальності, які перемежуються з фантастичними та мрійливими речами та подіями, а містом лунає іронічно-пародійний тон. На основі з'єднання цих фрагментів створюється міський *«монтаж»* з характерними ознаками

переривчастості, багатозначності, багатоперспективності та, насамперед, текстовості:

«В одному закапелку я колись прочитав напис, подряпаний на штукатурці. У ньому йшлося про те, що депо цього трамвая розташоване на подвір'ї монастиря в Тибеті, а приїжджає він до нас потаємними дорогами, які пролягають крізь ліси і поля.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 73]

Місто Айваза також побудоване на основі взаємо несумісного дискурсу; ми почуємо в ньому банальні, гротескні та мрійливі промови звичайних людей, демонів і тварин-монстрів. Ліричний герой, наприклад, розмовляє з чорною рибою, або померлим богом Даргузом.

Його міфічне місто будується на химерній гротескно-містифікаційній грі, де повсякденна і банальна реальність стикається з філософською, фантастично-міфічною площини.

Домінантою формування характеру міста є змішання елементів реального та уявного світів, що надає місту магічних і фантастичних рис. Місто Айваза репрезентує категорію *«[...] сюрреалістичності як прикордонної зони, що асимілює протилежності, [...] несе риси, що належать реальності та уяві водночас»* [Šoláková, 1999, s. 16]

«Я їхав заповідним міжквартир'ям, я дізнався, що квартири з'єднані між собою таємними стежками й перевалами, що знаходяться за меблями, мені відкрилося складне переплетення доріг, тунелів, торгових шляхів, що в'ються в надрах будинку, які нам не вдалося захопити й включити в наш світ, а тому ми вважали за краще заперечувати їхнє існування, - тупа зарозумілість, з якою ми ставимося до цих тихих місць, ще злісно відгукнеться нам, коли сяйні тварини виженуть нас із квартир, і ми будемо змушені поневірятися якраз цими таємничими дорогами. Я дізнався, що квартири набагато більші, ніж нам здається, що обжитий і знайомий простір становить тільки малу їхню частину, що у квартирах є і сирі кам'яні зали, стіни яких розписані похмурими фресками, і райські подвір'я з буйною рослинністю, і внутрішні дворики, у центрі яких злітають угору холодні струмені фонтанів. Заповідні місця з'єднуються з

обжитою частиною квартири невидимими проходами, розташованими в кутах і за шафами, але рідко хто з нас зазирає туди - хоча ми й відчуваємо, що рішення, які змінюють і оновлюють наше життя, дозріли саме під впливом дихання цих потаємних країв.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 305]

Метафоричність простору створюється шляхом перенесення, навіть вторгнення, одного простору (моря) в інший (кімнату). Створюється фантастичний простір, динамізм якого походить від зіткнення двох різнорідних просторів: кімнати, як представника типового людського світу, та архетипічного світу, представленого стихією моря. Цей тип образності, заснований на поєднанні контрастних поверхонь. [Kutra, 2007, s. 17]

Сюрреалістична образність є передумовою для появи елемента нонсенсу, який «[...] є наслідком скасування умовної гравітації матеріальних об'єктів» [Čolakova, 1999, s. 108]

У романі важливе місце посідає сюрреалістична категорія сну. Автор часто створює особливий тип «міста мрії», заснований на концепції «сну наяву», коли відбувається змішання, синтез сну та реальності; денне реальне місто перемишується з нічним уявним містом.

Типовим лейтмотивом є галюцинаторний образ «водного міста», що народжується у свідомості персонажа-оповідача, як правило, потерпілого, який створює – мріє це місто.

Риси ініціального роману проявляються також через фігуру міста-лабіринту. Простір міста ритуалізується, лінійність і причинність трансформуються в циклічний рух лабіринтом. Процес «ініціації» героїв до знання, іронізується та пародіюється. Настає момент розчарованого очікування, початок часто зривається, таємниця не розкривається. Адепта чекає шлях, повний обхідних шляхів і замкнених кіл, і потрапляння в нові лабіринти. Когніція перетворюється на якусь «псевдокогніцію», зникаючи в глибині ігрового виру. Текст, структурований у такий спосіб, дозволяє нам вирушити на більш складний шлях, сповнений алюзійних контекстів, пародійних і містифікаційних зсувів і реінтерпретаційних каламбурів. [Merhaut, 1993, s. 7]

Наприклад, у романі «Druhé město» ми знаходимо фрагменти пригодницького роману: ряд бойовиків, вирізаних із фільмів про Бонда, наприклад, коли гелікоптер прикордонників «другого» міста переслідує оповідача або коли Алвейра виходить з річка у водолазному костюмі з мечем у руках і мчить на оповідача. У романі з'являється низка пародійованих казкових рис: боротьба з драконом змінюється боротьбою з акулою на церковній вежі, «принцеса» Алвейра, донька верховного жерця «другого» міста, старшокласниця в «денному» місті, що допомагає своєму батькові, офіціанту в бістро, продавати булочки з кремом і каву. Міф міста також піддається профанації та пародії: статуї богів вийшли з ладу, зустріч оповідача з богом Даргузом не є зустріччю з деміургом. У пошуках «іншого» міста та його таємниць оповідач виявляє, що його блукання лабіринтом міст і місць були безглуздими, оскільки такого міста не існує. Знання перетворюється на «певність» відносності знання, і наратор остаточно виривається з цього простору через профанний вихід — туалет кафе «Славія».

Реальний простір міста Праги, вписаний у всі літературні «міські тексти» і стає всюдисущим архітектурним елементом, що переростає у структуру фантастичних міст. [Jankovič, 2009, s. 48]

Герой часто віддаляється від центру до периферійних просторів Праги: до віддалених вокзалів, кінцевих трамвайних зупинок, на периферію приміських садів чи на звалища.

Ми можемо говорити про місто як про «монстра», істоту свого роду, яка, як каже М. Айваз у романі «Друге місто», діє «тривожно». Доказом цього твердження є постійна метаморфоза, «нічне буяння» міста Айваза, коли відкриваються його приховані виміри: наприклад, крізь вічко олов'яного циліндра на Петршині ми відкриваємо приховані підземні храмові простори «другого» міста, ми також стаємо свідками повторного проникнення головного героя в підземний лабіринт або нічного перетворення Староміської площі в «карнавальну сцену», парадне місце «другого» міста. У романі місто говорить

«фантазійним» кодом, воно зашифроване, недоступне, зрозуміле лише на рівні фрагментів.

Враховуючи те, що центр є гіпотетичною точкою лабіринту, а кордон – проблемною, непрохідною або територією, яку постійно перетинають, можна описати місто-лабіринт як зовнішній\внутрішній простір з ознаками поліцентризму. Поверховий план міста далі формується на основі принципів гіпертрофії, гіперболізації, мініатюризації та інверсії. Місто-лабіринт засноване на постійних метаморфозах простору, тому ми сприймаємо його як нескінченний «ланцюжок» фантастичних міст: місто джунглів, місто на краю квартир, острівне та морське місто, підземне чи казкове. У лабіринті міст неможливо знайти оригінальний, справжній простір, ми зустрічаємо лише метафоризовані простори, які віддзеркалюють одне одного, генетично пов'язані простори зі зміненою структурою значення.

Тому місто присутнє в просторах – інтер'єрах, які, однак, ретроактивно, на основі метаморфоз, перетворюються на нові «фантастичні» екстер'єри. міста. У романі «Друге місто» оповідач пробирається крізь лабіринт коридорів, проходів, подвір'їв і сходів, заходить у незнайому квартиру й лягає в спальні на заправлене ліжко. У стані «наяву» він все глибше пробирається крізь нескінченну рівнину, несвідомий і сноподібний простір, який, однак, є одним із багатьох глухих кутів, та обходом у лабіринті міста.

Проникнення у внутрішні простори міста часто пов'язане з топосом будинку. У романі оповідач і герої занурюються в «кафкіанський» дім невідомого й чужого, куди їх заводить випадок, інтуїція чи сонливий транс нічного бродяги. У Другому місті Айваза топос будинку представлений такими його варіантами, як квартира, паб, шлюзовий хмарочос, комплекс будівель філософського факультету, залізничний комплекс чи приморська вілла.

Кімната – магічний простір, фрагмент лабіринту внутрішнього міста, *«створеного на основі сюрреалістичного принципу аглютинації, змішування реальності з ірреальністю»*. [Hrůza, 1965, s. 152] Наприклад, у романі «Друге місто» оповідач дивиться в бінокль на різні кімнати міста: в одній з них він

бачить джерело, яке б'є з підлоги, потім — спальню над кратером вулкана, що ховається в глибині. будинку, освітленого блакитнуватою лавою, в іншій кімнаті паркетні підлоги сяють. Іншим разом він потрапляє в глибини невідомої кімнати і раптом опиняється на березі бурхливого моря. Якщо місто «розміщується» в інтер'єрах будинків, кімнат і об'єктів, розташованих у цих просторах, це також відповідає ініціативній мандрівці містом-лабіринтом, який переважно горизонтальний і спрямований кудись назад і всередину. [Айваз, 2004, с. 27]

2.4 Мовний простір Роману

«Ніхто нічого не знав ні про книжку, ні про невідомий алфавіт, але майже кожному спадала на думку якась давно забута історія, дивна зустріч, що ненавмисно прочинила дверцята в інший світ, він починав розповідати про це, але зазвичай затинався, переривав розповідь на середині і заговорював про щось інше...»
(пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 22]

Подорож героя фантастичним містом починається із зустрічі з невідомими буквами, знаками чи шифрами:

«я дістав книжку і знову розкрив її; я дивився на байдужі літери, округлі, але при цьому усіяні гострими шпильками, вони були замкненими - або ж прагнули замкнутості, вони судомно корчилися й щетинилися, деякі з них наче пронизували гострі клинчаки, загнані зовні в середину, деякі, навпаки, наче розпухли й погрожували луснути під натиском внутрішніх сил, що розписали їх. [...] немов таємничі намиста, лежали на сторінках ряди округлих і гострих букв. У подиху літер, що здіймався над сторінками, ввижались якісь таємничі історії, що траплялися в джунглях і у вуличних лабіринтах великих міст, інколи я точно бачив їхні окремі кадри - злісне обличчя непримиренного фанатика загадкової єресі, тихі кроки хижака в нетрях нічного палацу, збентежений жест руки в просторому шовку, напівзруйнований кам'яний паркан за кущами в саду.» (пер. – Т.В.)[Айваз, 2004, с. 17]

У них оповита міська таємниця, це живі суб'єкти, ознаки «іншого» міста. Букви і знаки часто невідомі і небезпечні, але в той же час чарівно привабливі, вони натякають на існування інших світів. Наприклад, у «Другому місті» з'являється книга, написана невідомими літерами, що випромінюють таємниче сяйво, чий ріжучі кігті затягують оповідача в інший простір, у «граматику» світу з іншим змістом:

«Коли я заплющив очі, переді мною замиготіли округлі й гострі літери, їхні ряди крутилися, звивалися, злітали сніговим вихором у світлі вуличного ліхтаря. Мене лякав той невідомий і непередбачуваний предмет, який я приніс у свій дім, наче яйце чорної курки.» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 14]

Світ слів, створений дискурсом оповідача або персонажів, також має здатність перетворюватися на магічний простір ініціації, ритуалу та церемонії. Простір слів — це масивний «вихор» різномірних фрагментів дійсності, з'єднаних у тексті-тканині на основі синтезу (асоціації, аглютинації). Багатозначність мовлення проявляється в емблемах, але передусім у переходах тексту в сюрреалістичну «тарабарщину» без сенсу, коли гейзери слів утворюють «розлитий» місто-світ. Таким чином, ми стикаємося з невідомим, нечитабельним кодом (артикуляцією), що встановлює «іншу» граматику «другого» міста. Завдяки емблемам і сюрреалістичному перебігу тексту створюється враження, що мова буквально зливається з простором. [Fenoméén písmá a textu v próze Michala Ajvaze. Glončáková K., 2012.] Чим щільніший простір слів (тексту), його неоднорідна мережа значень, що втрачає логіку реального світу, тим щільніший і художній простір:

«Ніхто нічого не знав ні про книжку, ні про невідомий алфавіт, але майже кожному спадала на думку якась давно забута історія, дивна зустріч, що ненавмисно прочинила дверцята в інший світ, він починав розповідати про це, але зазвичай затинався, переривав розповідь на середині і заговорював про щось інше..» (пер. – Т.В.) [Айваз, 2004, с. 27]

Ця тенденція виразно проявляється в мовній конструкції емблематичних і сюрреалістичних просторів-текстів міста в романі. Тексти-образи, фантастичні

простори, що репрезентують місто-світ, часто формуються в рамках різноманітних дискурсів: нічні лекції вчених «другої» міста на філософському факультеті, незрозуміла проповідь, яку чує оповідач у підземному храмі «другого» міста, коли уривки слів та їх відлуння проносяться склепіннями підземного храму і створює багатозначний міфічний духовний простір, або віршовані театральні п'єси, або вірші. [Fenoméń písma a textu v próze Michala Ajvaze. Glončáková K., 2012.]

ВИСНОВКИ

У цій праці ми розглянули переплетіння і функціонування елементів постмодернізму з елементами магічного реалізму у романі Міхала Айваза «Друге місто». Для цього ми розглянули ряд завдань, що були поставлені у вступі. Отже, відповідно до завдань роботи, ми отримали наступні висновки:

У першому розділі ми розглянули історичні передумови до виникнення таких жанрів як постмодернізм та магічний реалізм у світовій літературі та чеській зокрема. Особливості явища магічного реалізму ми розглянули на прикладі його основоположників, а саме Г.Г.Маркеса, Х.Л.Борхеса, А.Карпентьєра. Зокрема ми виділили декілька домінант магічного реалізму, які в подальшому дали нам змогу аналізувати обраний роман.

Одним із авторів постмодерністів, у чиїх творах відобразилися елементи магічного реалізму, є Міхал Айваз, чиї твори, натхненні роботами Х.Л. Борхеса та У. Еко. Для його творчості характерними є теми переосмислення знаменитого образу "магічної Праги", пошук магії міста в сучасних лаштунках, нетрадиційні філософські вчення, феноменологічні дослідження.

У другій частині ми, аби розглянути функціонування магічного реалізму у романі, дослідили наступні питання: наратологічна стратегія роману «Друге місто», наявні елементи магічного реалізму, основні риси та мотивацію персонажів роману, особливості часопростору, символіка лабіринту а також мовний простір роману.

Отже, роман з точки зору наратологічної стратегії має елементи нелінійності, але все ж, згідно з наратологічним аналізом, він більше характеризується як лінійний з відкритим фіналом.

Також ми виокремили у романі елементи магічного реалізму, такі як: наявність подвійної реальності, спотворення простору і суті життя, що відображається через мотив сну, галюцинації, сп'яніння, що призводить до усунення кордонів між реальним та ірреальним, суб'єктивність і відносність часу, антипрагматизм та антиутопічність, нехтування правилами життя та смерті.

Далі ми дослідити основні риси та мотивацію персонажів роману, і дійшли до висновку, що головний герой є безіменним гомодієгетичним оповідачем, тобто оповідачем, що безпосередньо приймає участь у подіях, про які розповідає. Автор дає обмежені відомості про персонажа та його психологічний портрет. Решта персонажів є фоновими і їхня основна функція протистояння або нейтралітет щодо головного героя.

У ході дослідження також виникла необхідність дослідити часопростір роману, який теж має певні особливості, а саме: у романі функціонує два основні простори – реальна Прага і Друге місто. Вони переплітаються у найнеочікуваніших місцях, утворюючи при цьому суміжне поєднання реальності з вигадкою. Часова лінія подекуди теж оманливо лінійна, будь-якої миті готова стрибнути назад або вперед оповіді.

Під час дослідження попереднього завдання ми виокремили, що у творі присутній образ-символ лабіринту, що проходить через увесь роман і впливає на часопростір. Місто-лабіринт засноване на постійних метаморфозах простору, тому ми сприймаємо його як нескінченний «ланцюжок» фантастичних міст.

Також особливий інтерес створювало питання мовного простору у романі. Його специфіка полягає у тому, що основний і найперший поділ реального і магічного у романі проявляється саме завдяки різниці мовлення персонажів із різних світів. Таким чином, ми стикаємося з невідомим, нечитабельним кодом (артикуляцією), що встановлює «іншу» граматику «другого» міста.

Отже, у нашій роботі розглянуто основні елементи магічного реалізму, застосовані автором у його першому романі «Друге місто». Такими елементами, на нашу думку, є особливості часопростору роману, образ-символ лабіринту та мовний простір роману.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.
2. Енциклопедія постмодернізму/ За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
3. Лук'янець В., Соболь О. Філософський постмодерн. – Київ : Абрис, 1998. – С. 352.
4. Маркес Г.Г. Сто років самотності: Роман. Повісті. Оповідання. — Київ : Видавничий дім «Всесвіт», 2004. — 616 с.
5. Матвієнко Г.І. Фрагментарний характер постмодерністського тексту (на прикладі романів Ю. Андруховича) // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2009. – Вип. 2(1). – С. 95–104.
6. Мацькович М. Р. Пам'ять та нарація у прозі Анджея Кусьневича // Київські полоністичні студії. – Київ : КНУ, 2012. – Т. XXII. – С. 300–302.
7. Огнева Е. В. К «новому латиноамериканському роману» // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Под ред. Л. Г. Андреева. – Москва, 2001. – 560 с.
8. Палій О.П. Їржі Крацохвіл – теоретик і практик чеського постмодернізму // Проблеми слов'янознавства. – 2016. – № 65. – С. 233–239.
9. Палій О.П. Періодизація постмодерного періоду сучасної чеської літератури // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – Київ, 2013. – Вип. 23. – С. 257–263.
10. Пратчетт Т. Морт / пер. з англ. Любарська О. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. – С. 75
11. Радченко О.Б. Філософія постмодерну // Навчально-методичний посібник. – Івано-Франківськ : «Симфонія форте», 2011. – С. 1-24

12. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : [монографія]. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.
13. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
14. Яворська О. Суб'єкт пам'яті та його наративні стратегії в мемуаристиці // Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філологія». – 2015. – Вип. 36. – С. 213–221.
15. Ajvaz M. Sny gramatik, záře písmen. – Praha: Hynek, 2003. – 222 s.
16. Balaščík M. Postgenerace: Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století. – Brno : Host, 2010. – 83 s.
17. Bakhtin M. The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin / ed. Holquist M. / trans. Emerson C. Holquist M. / University of Texas Press Slavic Series. – Texas, 1982. – 480 p.
18. Bertens H., Natoli J. Encyklopedie postmodernismu – Brno: Barrister & Principal, 2005. – 238 s.
19. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. (The Body, in Theory : Histories of Cultural Materialism) / trans. by Sheila F. Glaser – Los Angeles : Semiotext(e), 1994. – 164 p.
20. Bílek A. P. "Generace" osamělých běžců. – Praha: Československý spisovatel, 1991. – 112 s.
21. Bláhová K. Michal Ajvaz: Druhé město. In V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích / eds. P. Hruška, L. Machala, L. Vodička, J. Zizler. – Praha: Academia, 2008. – S. 349 – 355
22. Blecha I. Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie. – Praha: Triton, 2007. – 408 s.
23. Bloom, H. Introduction / H. Bloom // Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude. – New York : Infobase Publishing, 2009. – P. 1–4
24. Bortolussi M., Hart J. The Canadian Review of Comparative Literature. Magic Realism: New Perspectives and Theoretical Advances. 2003, 30(2). [електронний ресурс] // journals.library.ualberta.ca – 2019. – 5 september.

–

Режим

доступу:

<https://journals.library.ualberta.ca/crcil/index.php/crcil/article/view/10674>

(дата звернення: 22.05.2022).

25. Castillo A. Sapogonia. – New York : Anchor Books, Doubleday, 1994. – 354 p.
26. Castillo A. So Far From God. – New York : A Plume Book, 1993. – 252 p.
27. Čolakova Ž. Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu. – Praha: Karolinum, 1999. – 141 s.
28. Čornej P., Pokorný J. Dějiny českých zemí do roku 2004 ve zkratce. – Praha : Práh, 2003. – 97 s.
29. Doležel L. Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy. – Praha : Karolinum, 2014. – 190 s.
30. D'haen T. Postmodernisms: from Fantastic to Magic Realist. / In International Postmodernism: Theory and Practice, A Comparative History of Literatures in European Languages. / eds. Bertens H. and Douwe F. – Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1997. – S. 93-97.
31. Druhé město Michala Ajvaze: magické, zábavné i dobrodružné / České knihy, které musíte znát. Kukul L. [електронний ресурс] // Radio Prague International – 2020. – 16. dubna. – Режим доступу: <https://www.deepl.com/translator#uk/cs/%D1%88%D1%96%D1%82%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D1%86%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BA%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BD%D1%8F> (дата звернення: 22.05.2022).
32. Faris W.B. Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. – Nashville: Vanderbilt, 2004. – 280 s.
33. Fenomén písma a textu v próze Michala Ajvaze. Glončáková K. // Bakalářská diplomová práce. – Brno, 18. června 2012. – [електронний ресурс] // is.muni.cz –Режим доступу: https://is.muni.cz/th/d89yn/Bakalarska_diplomova_prace.pdf (дата звернення: 22.05.2022).

34. Fialová A. Próza. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády
jedenáctého století v souvislostech a interpretacích.* – Praha : Academia,
2014. – S. 339 – 364.
35. Gilk E. *Cesty za ztracenou jednotou. Příspěvek k autorské poetice Michala
Ajvaze \ World Literature Studies* – 2016. – S. 76 – 88.
36. Haman A. Fikce a imaginace v prózách 90. let. In *Česká próza 90. let
20. Století / ed. Michal Bauer – České Budějovice : Jihočeská univerzita. 2002.*
– S. 20 – 28.
37. Haman A. *Dokument a fantasma (Dvě krajnosti současné prózy).* – Praha :
Torst. 2002. – S. 449 – 457.
38. Hancock G. *Magic Realism - An Anthology* – Toronto : Published by Aya
Press, 1980 – 200 s.
39. Hauser M. *Cesty z postmodernismu: Filosofická reflexe doby přechodu.* –
Praha : Filosofia, 2012. – 379 s.
40. Hodrová D. *Mýtus jako struktura románu. Meletinskij J.M. Poetika mýtu.* –
Praha : Odeon, 1989. – S. 384 – 395.
41. Hodrová D. *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky.* – Praha, 2006. – 414 s.
42. Hodrová D. *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie.* – Praha, 1994.
– 211 s.
43. Hruška P., Machala L., Vodička L., Zizler J. *V souřadnicích volnosti: česká
literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích.* – Praha :
Academia, 2008. – 740 s.
44. Hruška J. *Teorie města.* – Praha : Československá akademie věd – ČSAV,
1965. – 327 s.
45. Hubík S. *Postmoderní kultura : úvod do problematiky* – Olomouc : Mladé
umění k lidem, 1991. – 260 s.
46. Hutcheon L. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction.* – New York
: Routledge, 1988. – 268 p.
47. Chaloupka O. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti.*
1. vyd. – Brno: Centa, 2005. – 1116 s.

48. Chvatík K. Od avantgardy k druhé moderně. – Praha, 2004. – 334 s.
49. Janoušek P. Kým je či není Michal Ajvaz? aneb O nálepkách. Úvaha o studii Veroniky Košnarové „Masky touhy“. – Česká literatura, 2013. – č. 61. – S.131–133.
50. Jankovič M. „Šepoty věcí“ a „mizící dílo“ v Prázdných ulicích Michala Ajvaze. – Praha: Academia, 2009. – S. 37 – 59.
51. Jung C. Modern Man in Search of a Soul. – London : Kegan Paul, Trench, Trubner and Co, 1933. – 282 p.
52. Košnarová V. Masky touhy. Úvaha ajvazovská. – Česká literatura, 2012. – č.60. – S. 517 – 542.
53. Košnarová V. a Ajvaz M. Jednotný šum bytí. – Host, 2011. – (5). – S. 8-16.
54. Košnarová V. Rozpřádání sítě. – Tvar, 2007. – roč. 18. – č. 6. – s. 20.
55. Kočevski I. Babylonský příběh a Odysseovo dědictví v Ajvazově Zlatém věku. – Slavica litteraria, 2011. – 14 (2). – S. 83-91.
56. Kutra O. Zánik, proměna, vyvstání: Prostor v díle Michala Ajvaze. Tvar: časopis pro užité umění a průmyslové výtvarnictví. – Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, 2007. – č. 11. – S. 14-18.
57. Lyotard J.-F. The postmodern condition. – Manchester University Press, 1984. – 110 p.
58. Lukavská E. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Alejo Carepentier versus Gabriel García Márquez. – Brno: Host, 2003. – 198 s.
59. Lederbuchová L. Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie. 1. vyd. – Praha: Nakladatelství H & H, 2002. – 355 s.
60. Magický realismus v české literatuře a jeho afinita s literaturou světovou. Starostková A. // Diplomová práce. – Brno, 2006. – [електронний ресурс] // is.muni.cz – Режим доступа: https://is.muni.cz/th/t6ext/magicky_realismus.pdf (дата звернення: 12.08.2022).
61. Machala L. Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy. – Praha: Brána a Knižní klub, 2001. – 241 s.

62. Machala L. Próza. In *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*/eds. P. Hruška, L. Machala, L. Vodička, J. Zizler. – Praha: Academia, 2008. – 277 – 311.
63. Menclová V., Svozil B., Vaněk V. *Slovník českých spisovatelů*. – Praha : Libri, 2000. – 743 s.
64. Merhaut L. Druhé město, kniha cesty. – *Literární noviny*, 1993. – roč. 4 – č. 37. – s. 6.
65. Pešat Z. Literatura skupiny 42. In: *Tři podoby literární vědy*. – Praha: Torst, 1998. – S. 71-97.
66. Ricoeur P. *Memory, History, Forgetting*/transl. Blamey K. Pellauer D. – University of Chicago Press, 2004. – 642 p.
67. Rozhovor s Michalem Ajvazem. Zlamalová E. [elektronický zdroj] // *literarni.cz* – 2010. – 9. března 2010. – Režim dostupu: https://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/rozhovory/rozhovor-s-michalem-ajvazem_7955.html#.Y1VgsHbP1nL (data zverнення: 16.07.2022).
68. Schroeder, Sh. *Rediscovering Magical Realism in the Americas*. – Westport : Greenwood Publishing Group, 2004. – 183 p.
69. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Vyd. 1. Eds. Richard Müller, Pavel Šidák. – Praha : Academia, 2012. – 699 p.
70. Suchomel M. Druhé město, možné světy. – *Česká literatura*, 2004. – roč. 52. – č. 4. – S. 453-464.
71. Tresidder J. *The complete dictionary of symbols*. – San Francisco : Chronicle Books, 2005. – 544 p.
72. Zamora L. P., Faris W. B. *Magical Realism: Theory, History, Community* – Durham: Duke University Press, 1995 – 592 p.
73. Zlamová E a Ajvaz M. Michal Ajvaz: Rebelie je tématem každého uměleckého díla. / *Prague's Writers Festival*. [elektronický zdroj] // *archivy|texty|rozhovory* – 9. února 2010. – Režim dostupu: https://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/rozhovory/rozhovor-s-michalem-ajvazem_7955.html#.Y1VgsHbP1nL (data zverнення: 10.06.2022).

74. Urbanec J. Svět Michala Ajvaze. / Tvar: časopis pro užité umění a průmyslové výtvarnictví. – Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, 1999. – č. 3. – s. 11.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ajvaz M. Druhé město. 2. vyd., V Petrově vyd 1. – Brno : Petrov, 2005. – 170 s.

RESUMÉ

V této práci jsme podrobně probírali román Michala Ajvaze «Druhé město». Analyzovali jsme naratologickou strategii použitou v díle, prvky magického realismu, analýzu postav a časoprostoru, symboliku labyrintu v románu a aspekt jazykového prostoru v románu, které jsou v díle obsaženy. Hlavním úkolem této práce bylo charakterizovat práci v kontextu magicko-realistické literatury.

Rozdělily jsme práci do dvou částí: teoretické a praktické. Teoretická část práce se zabývá tématy literárního procesu v České republice v 90. letech, vznikem magického realismu jako žánru a jeho projevy v české literatuře. Teoretickou část uzavírá podrobná analýza díla Michala Ajvaze a jeho role v českém postmodernismu a v magickém realismu.

Ve druhé části práci jsme analyzovali klíčové rysy románu a jejich příslušnost k rysům postmodernismu a magického realismu. Takovými rysy jsou podle našeho názoru rysy časoprostoru a obraznosti postav, obraz-symbol labyrintu a jazykový prostor, který je románu vlastní.