

Iryna Kropyvko

Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

ORCID: 0000-0002-9648-8340

Фрагментація постмодерного прозового тексту: засади і прийоми

The fragmentation of postmodern prose: principles and techniques

Abstract

The article focuses on factors and manifestations of postmodern text fragmentation. A fragment is one of the central concepts of modern and postmodern literature. The modernist fragment was a means of cognitive activity and a form of its adequate representation. It was determined by the basic concept of the integrity of a literary phenomenon and recognition of its encoded meaning, as well as encouraged the reader to invent missing parts. It has been proven that for postmodernist prose, the fragment is the only possible mode of its existence, an artistic strategy and an artistic device. The postmodernist text is positioned by the game field, where equal participants play with multiple-order fragments. Such fragments include preceding artistic traditions and techniques. Text fragmentation is enhanced by equalizing the rights of the author, character and the reader. Each participant of the literary communication has their own (partial) view of the art world. Narrative strategies of prose fragmentation are determined by the ways of building rhizomatic narratives and the peculiarities of their perception by the receptionist. Ukrainian and Polish writers use various means of constructing a fragmented text at the levels of its conceptualization, narrative structure, interpretative and receptive strategy, image-based specificity (intermediateness etc.).

Keywords: fragment, fragmentarity, modern/postmodern prose, postmodernism, fiction text, Ukrainian literature, Polish literature.

Фрагментарність постмодерністського художнього тексту – одна з ключових його ознак, оскільки співвідноситься з такими рисами, як нонселективність, нонфінальність, інтертекстуальність,

несамостійність, незавершеність, сконструйованість. Концептуальність фрагмента для постмодернізму пов'язана з розумінням постмодерну як епохи вичерпаності, коли все вже було сказано й письменникам залишається виключно повторювати й цитувати. Таке потрактування постісторичного, посткатастрофічного стану культури й літератури, у якому неможливо творити нове, а лише конструювати інакше з уламків (образів, персонажів, сюжетів, прийомів, формул) попередніх літературних епох у формах цитації, стилізації, пастишу, інших видів інтертекстуальних зв'язків, породжує розуміння надлишковості літератури, орієнтованої на повсякчасне повторення вже сказаного/написаного. Письменники, отже, опинилися в таких умовах, коли свідомо мусять створювати текстовий хаос, що виявляється не лише на рівні формальної інтертекстуальності як способу смислопородження, але й на рівні конструювання художнього світу твору як ризоматичного. Фрагментарність ризоматичного тексту показова для постмодернізму, бо ризомне „смісловне плато” не передбачає наявності в нього початку чи продовження. Як наслідок маємо поєднання двох тенденцій – до фрагментування (фракталізації, за Ж. Бодріаром) та надлишковості, що виявляються взаємозумовленими. Зокрема, Д. Утрацька визначає „культурну роль” фрагмента як запису світу після цивілізаційної катастрофи¹. В. Костюк називає постмодерністську літературу сконтамінованою як таку, що цитує сама себе стилістично й морфологічно². Говорячи про відмінність фракталу від фрагмента, Ж. Бодріар зазначає, що фрактали – це залишки, знайдені на місці падіння предмета з висоти та символ реальності сьогодення, але ніяк не фрагменти: „Це саме наш випадок: ми живемо в універсумі численних залишків, величезної

¹ D. Utracka, *Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a „karnawalem” transmedialności* [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, *Studia Poetica*, t. III, folia 186, 2015, s. 49.

² V. Kostiuk, V. Denysenko, *Modern yak pole eksperymentu (Komichne, frahment, hipertekstualnist)*, Kyiv 2002, s. 72.

кількості відходів. Ми дійсно звернені, з одного боку, до фрагмента, а з іншого – до фракталу!”³. Або: „Сьогодні ставити на передбачення кінця украй складно, бо кінець уже настав, розв’язка перестала бути нашим майбутнім. Фінал тут, ми живемо в епоху, коли він відбувся”⁴.

Мета статті – окреслити чинники й основні вияви фрагментарності постмодерністського тексту; увиразнити їх у зіставленні зі специфікою фрагментарності в модерні та продемонструвати на матеріалі української й польської прози зі зверненням до питань концептуалізації художнього тексту в постмодерні; оприятити фрагментарність на рівнях наративному, структурному, моделюючому, образному (інтермедійність тощо), інтерпретативному.

Чинники постмодерністської фрагментарності в літературі вбачаємо у фрагментованій і фантазматичній природі постсучасного культурного світу, у відмінності концепцій часу й простору в модерні й постмодерні. У модерні домінує об’єктивний лінійний час, що фіксує зміни в просторі. Постмодерний час – постапокаліптичний, зупинений (кінець історії за Ф. Фукуямою), існує як момент, що його безпосередньо переживає людина в кожному мить свого існування, що є її єдиною екзистенційною реальністю. Людина зміщена зі своєї упривілейованої позиції, перебуває в просторі без здатності піднятися над ним за допомогою часового дистанціювання. Простір досягається одноментно й суб’єктивно та розбитий на уламки-фрагменти, кожен з яких перебуває в межах погляду особи, що позиціонується як смислонадавачий центр виключно відносно себе. У постапокаліптичному постгуманістичному світі людина перестала бути смисловим центром Усесвіту, є одним із багатьох центрів, рівноправним з іншими. Як зауважує Г. Гроховський, на зміну слогану „раса, стать, клас” приходиться

³ Zh. Bodryiur, *Paroly. Ot frahmenta k frahmentu*, per. N. Suslov, U-Factoryia, Ekaterynburh 2006, s. 75.

⁴ *Ibidem*, s. 83.

постгуманістичний слоган „речі, звірі, машини”, який вказує на відкритість шляху до культурної діяльності суспільним маргінальним групам і навіть „позалюдським” діячам – звірям, артефактам, предметним залишкам, матеріальним відбиткам; водночас проблематизується сама можливість вирізнення існування людини серед інших явищ⁵.

Нонселективність постмодерного світу, крім нового постгуманістичного антропологізму, виявляється і в мультикультуралізмі. Відсутність вимоги уніфікації істини спричинила увагу до „багатьох правд”. Стало можливим творення альтернативних дискурсів колишніми суспільними маргіналами. Права голосу набули жінки, діти, представники національних і гомосексуальних меншин, хворі, ув’язнені, наркомани, безхатченки, фізично й психічно неповноправні. Світ позбувся удаваної цілісності, розпався на безліч культурних фрагментів, жоден з яких не має права претендувати на домінуючу позицію.

Слід додати також про принципову особливість постмодерної культури. Фрагментарність і епізодичність існування людини в постмодерні, на переконання А. Шахая, пов’язані з такими культурними процесами, як: а) відхід від парадигмату продукції до парадигмату споживання, від обов’язків і раціональності – до задоволення; б) встановлення плюралізму переконань і поглядів, їхня суб’єктивізація (нова духовність існує поза інституціями як особистий вибір, пошук свого Бога)⁶. Продукція не орієнтована на унікальність, створення нового, значимого для всіх. Споживання визнає виключно тиражування, компонування з готових зразків, індивідуальне використання. Отже, цілісність, уніфікація, користь втрачають значення суспільного пріоритету, наперед виходять суб’єктивність, фрагментарність, задоволення.

⁵ G. Grochowski, „*Ubi leones*” [w:] „*Teksty Drugie*”, t. 1–2, 2013, s. 6–12, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=62037>, [05.08.2018].

⁶ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm: Teksty polskich autorów*, Bunkier Sztuki; Inter esse, Kraków 2003, s. 43.

Фрагментарність – загальна ознака культур і літератур модернізму й постмодернізму⁷. Марія Делпер'є визнає фрагмент літературною стратегією обох напрямів, тільки в одному випадку фрагмент постає формою субверсії, спротивом проти цілісності, хай би якою назвою вона не прикривалася – єдності, трансценденції, тоталітаризму чи системи, – й виражає маніфестацію свободи або поразки, ностальгії й творчого безсилля; у другій фазі фрагмент стає метонімією розчленованого суспільного світу. У першому випадку фрагмент – деструкція конструктивна, бунт проти класичного порядку в ім'я нового ладу, породжує естетику фрагментації як спротив будь-яким системам, уведення багатозначності піддає сумніву усталені смисли; у другому – є набутком постмодернізму, естетикою „розкладання”, що походить від меланхолійного переконання, що все вже сказане⁸.

⁷ Універсальними філософсько-культурологічними метафорами постмодернізму, до яких включено сему фрагментарності означуваного явища, дослідники називають текст, книгу, словник, енциклопедію, бібліотеку, лабіринт (О. Бровко, *Novela v strukturі ukraïnskoï prozy: modyfikatsii ta funktsii*, Vydavnytstvo DZ „LNU imeni Tarasa Shevchenka”, Luhansk 2011, s. 283). Однак іноді маємо нерозрізнення специфіки фрагментарності в модернізмі й постмодернізмі. Зокрема, О. Бондарева зазначає: „Звернімо увагу, наскільки постмодерністські концепти «бібліотеки», «каталогу», «словника», «списку», «антології», «центона» є безкінечним тиражуванням модерністських концепцій «творчості», «сувою», «книги», «пережитої цитати»” (О. Bondareva, *Transformatsiia modernistskoho mifu pro Tvortsia u postmodernistsku dobu i zhanrolohichni shliakh vid teurhichnoho diistva do antyvystavy* [w:] „Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu”, seriia: Filolohiia: literaturoznavstvo, t. 13, vup. 7, 2008, s. 21). Цитата засвідчує, що дослідниця простежила „вторинність” постмодернізму щодо модернізму, але поза її увагою залишився факт зміни словника. Модерністи обирали метафоричні терміни, що містять ознаки сакрального діяння, завершеності, тоді як у постмодерністських термінах основними постають семи фрагментарності й нефінальності (бібліотека, каталог, словник, список принципово відкриті для доповнення наявного переліку) або суб’єктивності, що обумовлює певну випадковість (індивідуальна позиція) добору складників (антологія, центон) для комбінування.

⁸ M. Delaperrière, *Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności* [w:] „Teksty Drugie”, № 3 (45), 1997, s. 21–22.

Отже, у модернізмі й постмодернізмі різняться підходи до фрагмента як концепту. Фрагмент у модернізмі був засобом пізнавальної діяльності й формою її адекватної репрезентації, сприймався як частина редукованого цілого, що своїм існуванням наголошує певну семантичну порожнечу та активізує співтворчу потенцію читача, спонукаючи його до заповнення інформаційних „шпарин”, відновлення втраченої/бажаної цілісності. Фрагментація в модернізмі – композиційний принцип (Т. Бовсунівська)⁹, прийом структурування художньої цілісності як концептуальної незавершеності фабули, сюжету, вияв різнорідності, що повинна сприяти розкриттю об’єктивної істини, носієм якої є автор. На допомогу читачеві часто приходять знання контексту появи твору. Фрагментація художнього тексту використовується письменниками для наголошення штучності літературного твору, зокрема для розшарування його цілісності (наратив і нарація), увиразнення її (цілісності) комбінаторності, створеності за допомогою прийомів (метатекстуальний роман, прийом оголення прийому тощо).

Фрагмент у постмодернізмі як залишок текстової постапокаліптичної цілісності, що не надається до відновлення, орієнтований на витворення іншого смислу (інших смислів) на основі випадкового зіставлення з іншим фрагментом іншої колишньої цілісності¹⁰. Як зауважує Р. Нич, фабула й наратор виявилися викинутими з числа „великих семантичних фігур”, що надають смислової єдності твору, унаслідок чого утворився особливий семантичний „порожній простір”, призначений для гри значень і виповнення смислом¹¹. Текст тепер репрезентує себе, а не смисл поза собою. У такий спосіб акцентовано принцип адитивності, доповнюваності наявної сукупності неоднорідностей новими

⁹ T. Bowsunivska, *Smyslotvorcha funktsiia kontekstu* [w:] „Slovo i Chas”, № 6, 2011, s. 7.

¹⁰ Б. Баран визначає текст як місце гри різних кодів під час читання: B. Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Inter esse, Kraków 2003, s. 125.

¹¹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym (na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)* [w:] „Teksty Drugie”, № 4 (40), 1978, s. 22–23.

компонентами без вимоги їх систематизації чи структурування. Це ігрове жонгливання компонентами для наголошення випадковості смислу, що утворюється від дотику значень, і в ньому простежуємо базову відмінність постмодерністського фрагмента від модерністського.

Модерністський фрагмент – наслідок деструкції попередньої художньої традиції, постмодерністський – компонент деконструктивної гри автора-скриптора¹². У модернізмі метою процедури фрагментування тексту є дефрагментація смислу, у постмодернізмі – створення варіацій. У постмодернізмі змінюється і роль контексту. Тепер контекст – це фонові знання читача, реанімовані завдяки актуалізації в рецептивному процесі під час спроби надати пояснення смисловим вузлам і пов'язати їх із іншими смисловими вузлами твору. Отже, фрагмент у модернізмі надається до аналізу його функціонування на засадах структуралістської методології, а в постмодернізмі – на засадах постструктуралізму й деконструкції¹³.

Постмодерністський підхід до фрагментації художнього тексту базований на розумінні тексту як децентрованого, аієрархічного утворення. Модерністський автор як чинник телеологічності твору дистанційований від нього, користується фрагментом як інструментом для втілення власного задуму. Натомість постмодерністський автор, зважаючи на трансгресивність літературного твору (у світі як тексті все є знаком і нівелюються

¹² Автор як скриптор перестає бути активним началом, яке надає тексту завершеності, тому він перетинає кордони тексту, стаючи персонажем і повертаючи собі активність позиції. Водночас твір утрачає можливість сюжетної/композиційної завершеності, стає конструктивним і фрагментарним.

¹³ Р. Барт у праці „S/Z” зазначає, що сутність деконструкції як аналітичного методу полягає у виявленні множинності тексту і не передбачає звернення до його конструкції та цілісного погляду на нього, бо все в тексті перебуває в процесі щосекундного й багаторазового означення, але не пов'язане із завершеним цілим, із структурою. Деконструкція полягає в декомпозиції самої процедури читання з метою розсипати текст, а не зібрати його до купи (R. Bart, S / Z, per. s fr. H. Kosykov, V. Murat, wyd. 2, Edytorial URSS, Moskva 2001, s. 38–39).

межі між світами реальності й віртуальності художньої фікції), стає гравцем на полі літературного тексту разом із наратором, персонажем (персонажами), читачем. Світ художнього твору, отже, не може досягатися автором/наратором/читачем цілісно, а лише фрагментарно, що зумовлено їхнім поглядом на текст усередині цього тексту. Тому ніхто із суб'єктів літературного поля не має влади над текстом, бо кожному суб'єкту відкривається лише частина, фрагмент, за яким з'являється інший фрагмент. Текст створюється в процесі його написання автором і водночас із процесом його сприйняття читачем, який, за твердженням Р. Барта, – єдиний, хто говорить у тексті¹⁴. Водночас читач, як і автор, не може наділити текст смисловою цілісністю, його сприйняття – лише спроба здійснити це. Смысл твору складається в діаграматичному прочитанні тексту різними реципієнтами¹⁵, а кожне з них окремо – це *misreading*, варіант, помилкове прочитання¹⁶. У відмові читача від спроб вибудувати у своїй уяві зв'язну інтерпретацію тексту М. Коваль вбачає прояв постмодерністського принципу нонселекції¹⁷.

Фрагменти в постмодерністському тексті пов'язані між собою логікою випадковості, каузальності. Причинно-наслідкові зв'язки неможливі в децентрованому тексті, бо відсутній центр – позиція, яка б надавала твору смислової і структурної цілісності. Постмодерністський текст поліцентричний, точніше – має змінний центр нарації, яким можуть бути різні наратори, персонажі як наративні фокуси або варіанти авторської маски. У такий спосіб структура літературного твору є разовою, складається в момент його написання й непридатна для іншого тексту. Також можливе акцентування відсутності наративного фокусу, коли структурна й логічна цілісність тексту позиціонована як

¹⁴ Ibidem, s. 146.

¹⁵ Ibidem, s. 122.

¹⁶ Ibidem, s. 44.

¹⁷ М. Коваль, *Hra v romani i hra v roman (pro tvorchist Dzhona Barta)*, Piramida, Lviv 2000, s. 37.

словникова, за принципом абетки, виносок тощо. Основними чинниками постмодерністського тексту замість інтенційності й цілісності виявляються інформативність і сконструйованість.

Читач не постає перед необхідністю сприймати зміст і форму як нерозривні компоненти цілісної структури твору, бо ваги як носія художньої інформації набувають усі компоненти твору. Увага читача виявляється розосередженою між ними, концентрується на виявленні смислових вузлів, конвенційних ліній і дешифруванні культурних кодів. Рецепція інтелектуально ускладнюється через помноження конвенційних ліній. Якщо раніше конвенційна природа літературного твору передбачала позатекстовий зв'язок автора й реципієнта, посередником у якому виступав твір, або конвенцію між текстом і читачем, коли твір після його написання сприймався як цілком автономна конструкція, незалежна від автора, то тепер зв'язків стає значно більше, бо збільшилася й кількість учасників літературної комунікації. У такий спосіб проблематизується сама можливість цілісного погляду на літературний текст, бо як така передбачає спробу узагальнення фрагментарних і відмінних (іноді протилежних) позицій кожного з них.

Замість принципу цілісності літературного твору на рівні його форми постає питання сконструйованості тексту, замість композиційного прагнення до гармонії й співмірності структурних частин увага переміщується на „технологічність” тексту. Сконструйованість наративної структури прозового тексту зумовлюється наративною стратегією в позиціонуванні системи нараторів і ризоматичних наративів. Уведення більше ніж одного наратора сприяє проведенню з читачем гри в наративні фокуси – на кого/що спрямовані, як визначають ціннісну позицію щодо оповіданого, як ці наративні площини між собою співвідносяться (Ю. Іздрик „Острів Крк”). Протилежний прийом, що має схожий результат у потрактуванні художнього наративу, полягає в тому, щоб не акцентувати позицію наратора, а увиразнити наративні дискурси персонажів/груп персонажів (Д. Масловська „Польсько-російська війна під біло-червоним

прапором” (D. Masłowska „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”) / В. Трубай „Натюрморт з котами”).

Щодо ризоматичності наративів, то можна говорити про два основні варіанти їхнього конструювання. В одному випадку ключовим аспектом виступатиме відсутність збігу між фабулою й сюжетом, коли фабула виявляється умовним фактором, що забезпечує удавану композиційно-сміслову єдність твору, а сюжет організований за принципом ризиomi, перескакує від однієї лінії до іншої. Послідовність подій сприймається читачем як лінійна й логічна, однак основне інформативне навантаження зосереджено не на фабулі, а на сюжетних відгалуженнях від неї, що вкладаються у своєрідну мозаїку, витворюють своєрідний ритм і стиль оповіді. Відбувається швидко нарощення додаткових персонажів, подій, смислових вузлів, що розгортаються або потенційно можуть бути розгорнуті в окремі наративи¹⁸. Таким є роман Ігнація Карповича „Риб’ячі кістки” (I. Karłowicz „Ości”), що демонструє відносну статичність фабули в зіставленні з флукутаційним сюжетом.

У другому випадку наратив не пропонує хоч би ілюзії якоїсь цілісності, розгортаючись перед читачем, ніби численні входи на нові території свідомості одного або різних персонажів. Епізоди такого твору не мають логічного зв’язку між собою, їх об’єднують: а) семантичні маркери, що дозволяють потрактувати події твору як ризоматичні плато шизофренічної свідомості персонажа (С. Поваляєва „Екстумація міста”), б) певні деталі однієї історії, що дають ключ до потрактування іншої (С. Жадан „Месопотамія”).

До другої групи, підгрупи б, можемо віднести таке явище, як серійність постмодерністських текстів. Зокрема, у межах однієї

¹⁸ Показовим є текст Т. Прохаська „З цього можна зробити кілька оповідань”, що самою назвою підтверджує висловлену тезу. Крім того, на переконання письменника, фабула є лише стрижнем, а важлива обмотка; від взаємодії стрижня й обмотки виникає поле; стрижень потрібен заради обмотки (див: A. Semyzhenko, T. Khimchak, *Taras Prokhasko: ...doplysty, doikhaty, znaity, vidkryty, poprobuvaty, opanuvaty*, <http://www.azh.com.ua/lit/taras-prokhasko>, [24.05.2016]).

книги може бути подано декілька текстів, пов'язаних одним персонажем, причому цей зв'язок має бути відчитаний читачем. Наприклад, у книзі Я. Рудніцького „Тричі так!” (Ja. Rudnicki „Trzy razy tak!”) зібрано тексти, різні за подієвим наповненням (не виступають логічним продовженням один одного, є різно-рідними епізодами життя персонажа, що позиціонується як титульний автор, частина з них подана з увиразненням їхньої віртуальної природи або як додатки до основного тексту), проте з одним персонажем-наратором; однак у першому тексті ідентичність автора-наратора лише уможливлується (я-нарація і спільна деталь – окуляри, бо наратор за сюжетом утратив пам'ять), у другому зауважується мимохідь наприкінці, і лише в наступних уже з самого початку читач не має сумнівів, про кого йдеться. У книзі Т. Малярчук „Згори вниз” поєднано різножанрові тексти з різними персонажами, спільне – у мотивних перегуках. Її ж книга „Звірослов” містить тексти, об'єднані однотипними „словниковими”¹⁹ назвами („Gallus domesticus (курка)”, „Rattus norvegicus (щур)”), апеляцією до стереотипів масової свідомості, способами їхнього художнього використання та відносно невеликим обсягом.

Крім того, ризоматичність наративу виникає тоді, коли художній текст пропонує не ризоматичний світ текстів, дібраних за принципом серійності, чи світ свідомості персонажа/наратора, а не менш ризоматичний світ дискурсивності (М. Закусило „Норичанка і птах”), колективного несвідомого (В. Кожелянко „Діти застою”), постгуманістично-знакової реальності (М. Тулли „Сни й камені” (М. Tulli „Sny i kamienie”)) або ризоматичність зображеного постапокаліптичного та/або віртуального художнього світу, що виступає сюжетним прийомом (Я. Дукай „Старість аксолотля” (Ja. Dukaj „Starość aksolotla”)) тощо.

¹⁹ О. Бровко називає цю збірку Т. Малярчук сучасним аналогом середньовічної енциклопедії, що містить десять словникових статей, названих, за академічною традицією, латинською мовою з українськими відповідниками: О. Brovko, *op. cit.*, s. 258.

Ризоматичність також може бути виявлена й принципом фабуляризації „додаткового” тексту. Маємо на увазі випадки написання текстів як коментарів до інших, неіснуючих текстів (С. Лем „Абсолютний вакуум” (S. Lem „Absolutna próżnia”)) або у формі приміток до відсутнього тексту (М. Гретковська „Метафізичне кабаре” (M. Gretkowska „Kabaret metafizyczny”)). Сюди віднесемо випадки „переописування” власної історії персонажем. Зокрема, наратор роману А. Дністрового „Дрозофіла над томом Канта” повсякчас переописує власну історію з позиції практикуючого філософа як історію стосунків із коханою на основі спогадів про радісні й не дуже фрагменти зустрічей із нею та свого професійного життя. Нарації про себе становлять спосіб його існування та „легітимізують” його екзистенцію, дозволяють поглянути на себе з позиції іншого.

Фрагментарність постмодерністського тексту ризоматична, бо передбачає також накладання різних, раніше несумісних світів як його фрагментів – художнього й позахудожнього, які до того не могли існувати одночасно у площині одного твору.

Написання і прийняття тексту розводилися в часі так само, як у самому художньому тексті – подія та її відтворення (наратив і нарація). Тепер у світі із зупиненою історією (Ф. Фукуяма) ситуація писання тексту моделюється в самому тексті, засвідчуючи світ поза текстом; реальність буття, зокрема художнього, легітимізується його проговоренням: „Підписую угоду на «Польку». Продаю книжку й дитину, ще не готових, ненароджених. Що вона колись подумає, читаючи мої перинатальні мемуари? Торгує за відсотки” (М. Гретковська)²⁰.

Отже, ризома як вияв текстового надміру і водночас принцип фрагментарної організації художнього наративу спричиняє ефект помноження смислів та інтерпретацій віртуально існуючих світів (С. Лем „Абсолютний вакуум”, М. Бриних „Електронний пластилін”), інших світів, поданих у їхній дискурсивній розмаїтості (ризоматична конвенційність учасників літературного поля

²⁰ M. Gretkowska, *Polka*, per. O. Krasniuk, Nora-Druk, Kyiv 2005, s. 182.

в романах Ю. Андруховича „Дванадцять обручів”, М. Гретковської „Полька” або дискурсів, що набувають значення персонажів у романах М. Закусила „Норичанка і Птах”, Д. Масловської „Польсько-російська війна під біло-червоним прапором”), ризоматично-шизофренічних (С. Поваляєва „Екстумація міста”), ризоматично-нарративних (Т. Гаврилів „Фрутхен”), ризоматично-композиційних (надмір композиційних частин у романі С. Жадана „Депеш мод”), „запаралелення” нарративних фокусів (В. Трубай „Натюрморт з котами”), несистемне додавання світів романних персонажів (І. Карпович „Риб’ячі кістки”) тощо.

Іноді численні перепони на шляху інтерпретативної діяльності читача, результатом яких постає неможливість дібрати хоч якусь подобу логічного зв’язку між фрагментами тексту, призводить до ефекту неконвенційності, втрати можливості порозуміння. Ефект неконвенційності виникає тоді, коли автор відходить від „оцінного” принципу оповіді (тобто рецептивна стратегія не передбачає допомоги читачеві у виборі позиції, з якої слід осмислювати твір), а текст відображає принципово непізнаване, наприклад, досвід частково (або повністю не-) усвідомлюваних станів. Такою є нарація в „Екстумації міста” С. Поваляєвої, що репрезентує три „Я” героїні в різних станах і ситуаціях (алкогольні чи наркотичні марення, уявлення, сні, галюцинації тощо). Задоволення від прочитання такого тексту отримає лише читач уважний, скрупульозний, який фахово зуміє відчитати в тексті смислові вузли і пов’язати їх не з сюжетними ходами, а з культурними реаліями та дискусіями, побачить в епізодах гру з контекстом сьогодення, зокрема явищами маскультури і мистецькими тенденціями. Цей твір – приклад значення фонового контексту як системи культурних кодів та досвіду читача в дешифруванні художньої інформації. Також ефект неконвенційності в „оцінній” оповіді може виступати прийомом іронізування з персонажа (наприклад: „– Гм, – подумав Колян і пішов з хати” (А. Шийчук)²¹).

²¹ А. Shyichuk, *Kot [w:] Hopak*, uporiad. A. Shyichuk, Dyskursus, Brusturiv 2013, s. 71.

Структурна фрагментарність постмодерністського тексту виявляється на рівні його моделювання в жанровому і стильовому аспектах як комбінаторна гра фрагментами. Комбінаторність твору, його стильову сконструйованість увиразено такими поняттями, як стилізація, пастиш, бриколаж, авангардистськими технологіями печворк²², cut-up²³. У польській літературі в 1990-х роках набув популярності жанр сільви – наративного „гороху з капустою” (П. Чаплинський). Сильва належить до традиції писання без зобов’язань; твір не передбачає жодної цілісності – тематичної, жанрової чи естетичної; нарація розвивається від випадку до випадку, скерована асоціаціями, спогадами і насамперед можливістю постати як антологія шансів, закладених у наративі й реалізованих під час написання; твір, наблизений за жанром до роману, може містити портрет, анекдот, шкід, есе, оповідання, мікрограму, коментар, замальовку або запис ідеї майбутнього твору²⁴. П. Чаплинський зразки цього жанру знаходить у творчості Т. Конвіцького, М. Гретковської, А. Стасюка, О. Токарчук, П. Гіллі й наголошує на „разовості” моделі сільви для кожного випадку її використання. Сильвічну прозу вчений зараховує до однієї з трьох наративних стратегій у польській прозі 1990-х років поряд із написаною на засадах пастишу й нефабулярною поетичною прозою.

Одним із популярних варіантів комбінаторної гри фрагментами в художньому тексті є численні вставки інших, часто нелітературних жанрів. Наприклад, нерідко письменники звертаються до журналістського жанру інтерв’ю. Зокрема М. Гретковська

²² О. Білецька називає текст, написаний за цією технологією, гібридним, бо назва печворк походить від англійського patchwork – 1) зшитий із клаптиків (строкатий) виріб, 2) мішанина, гармидер (О. Biletska, *Hrafichna forma postmodernistskoho multymodalnoho khudozhnoho tekstu kriz pryzmu hrafosemiotyky* [w:] „Lvivskiy filolohichnyi chasopy”, № 1, 2017, s. 13).

²³ Літературна техніка, що полягає в розрізанні тексту на випадкові фрагменти й компонуванні з них нового тексту.

²⁴ P. Czapliński, *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, <http://culture.pl/pl/artukul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych>, [08.11.2016].

в романі „Полька” на тринадцяти сторінках подає інтерв’ю відомої редакторки польських жіночих глянцеви́х журналів Беати Дзенгелевської з подружжям Мануели Гретковської та Петра Петюхи, у якому іронізує з цього жанру. З одного боку, нараторка, alter-ego титульного автора, зауважує, що часопис „Дзеркало”, на який працювала журналістка, має клас і друкує непогані тексти – менше гламуру, більше смислу. З іншого, репрезентація читачам подружньої пари, що передує самому інтерв’ю, уже містить кліше жанру глянцеви́х видань:

Вони разом. Так визначило Провидіння. Вона походить з Лодзі й від Меркурію, Він – із Варшави й від Тибету. Зараз мешкають у селі під Стокгольмом. Артистичні. Не відокремлюють духу від матері. Обое пишуть, обое малюють, обое мають схильність до явищ незвичайних, до порушення конвенцій і норм. Бачать однакові сні²⁵.

У наведений цитаті спостерігаємо, як позиціонування високого інтелектуального рівня часопису і його читачок (використання термінології – дух, матерія, порушення конвенцій і норм) іронічно поєднано з шаблонним мисленням та текстовими кліше (Він і Вона, езотеричні культові місця (Тибет), апеляція до „вищих сфер”, що впливають на долю жінки і якими є походження (центр або провінція) і гороскоп).

Перетворення в постмодерністському тексті жанру на прийом спровокувало інакше ставлення до моделі художнього тексту. Зазвичай прозовий жанр передбачає певну фінальність твору, тобто висуває вимоги до структури тексту: оповідання й новела – одна завершена подія, але по-різному репрезентована; повість – одна завершена сюжетна лінія, декілька намічених; роман – відкритий жанр, бо включає декілька сюжетних ліній, що принципово можуть бути доповнені новими сюжетними лініями в подальшому.

Коли жанр став прийомом, то „фрагментувалася” модель твору: текст не зобов’язаний мати чітко визначені початок

²⁵ M. Gretkovska, *Polka...* s. 13–14.

і фінал, так само як і подієвість перестала бути обов'язковою рисою для прозового твору. Замість аналізу згадаємо деякі критичні висловлювання. Наприклад, Я. Голобородько про прозу Дзвінки Матіяш зазначає, що це безкінечний, вільний від догмату канонів текст, у який можна заходити й виходити з нього в довільному порядку, який містить риси сканворду, кросворду; це не потік свідомості, а потік відчуттів²⁶. Щодо текстів С. Поваляєвої науковець зауважує, що в них нічого не відбувається, вони містять лише імітацію подієвості, а квантова природа поваляєвського тексту викликає демонстративний каскад слайдів; цілісний образ тексту для письменниці – практична неможливість і недосяжність, її тексти – присутня неприсутність, у якій персонаж анігулюється в персонажну оболонку²⁷. У романі О. Забужко „Музей покинутих секретів” увагу критика привертає інформаційний надмір, оприявнений у різний спосіб: а) за художньою фактурою роман становить доволі габаритний бриколаж інформації з таблоїдів; б) „Музей...” скомпонований із низки базових ситуацій-фрагментів; в) є романом у вигляді наративного марафону, своєрідним інформаційним вестерном; г) образ Дарини – центральної персонажки й однієї з нараторок – побудований на парціальності її зорової оптики й так само виразно фрагментований: „Оця невимушено органічна парціальність вражень/чуттів <...> становить чи не найцікавішу властивість натури й свідомості розповідачки Дарини”²⁸. Фрагментація оповіді, зображеного світу може бути доведена до максимуму, завдяки чому читачеві, навіть фаховому, складно втримати розвиток думки. Зокрема, В. Даниленко зазначає про тексти Є. Пашковського, що в них відсутнє відчуття міри, пам'ять постає як звалище, тексти

²⁶ Ya. Holoborodko, *Dzvinka Matiash & konstrukt tekstovoho lota* [w:] „Slovo i Chas”, № 6, 2011, s. 84–85.

²⁷ Ya. Holoborodko, *Svitlana Povaliaieva. Vulkanichna katehoriia Logos* [w:] „Slovo i Chas”, № 2, 2016, s. 88–94.

²⁸ Ya. Holoborodko, „Katekhizys liubovi” *Oksany Zabuzhko (kontroversiini refleksii)* [w:] „Slovo i Chas”, № 7, 2017, s. 116.

містять тисячі деталей, як кучугури слів, з яких можна зробити сотні романів²⁹.

Зауважимо також інакшу, ніж у модернізмі, концептуалізацію художнього тексту в постмодерністському дискурсі. Текст не сприймається як самодостатнє явище. З одного боку, постмодерністський художній текст позиціонується як фрагмент загального Тексту. З іншого боку, різними способами акцентується процесуальність тексту, його динамічний характер, зокрема завдяки позиціонуванню друкованого слова не як доміантного носія смислу, а як одного з можливих. Як наслідок, читання тексту перестає бути єдиною формою функціонування літературного тексту, наголошується перформативна природа письма-виконання-сприйняття тексту, актуалізується інтермедійна природа сучасних мистецьких явищ³⁰, а саме подія виконання художнього тексту (наприклад, у музичному супроводі чи іншій формі театралізованого виконання), його гіпертекстове існування у віртуальному просторі інтернету або у формі лібературного твору як полімедійного проєкту, що охоплює маргінальні раніше компоненти тексту (поля сторінки, обкладинку книги тощо) та матеріальність самого твору (матеріал як інформативний знак, коли матеріальним носієм є не лише папір).

Лібература увиразнює конструктивну спроможність автора, що становить виклик конструктивній здібності реципієнта, змушує його засумніватись у тому, що перед ним – справді книга. Лібература додає до тексту (принцип адитивності як надміру носіїв значення) як художньо-інформативні невербальні (вигляд, якість, формат) й типографічні (літера, форма друку) засоби, привертаючи увагу реципієнта до просторової організації тексту, „отілесненого” літературного значення. Зенон Файфер,

²⁹ V. Danylenko, *Lisorub u pusteli: Pysmennyk i literaturnyi protses*, Akademvydav, Kyiv 2008, s. 274.

³⁰ Зокрема, Д. Утрацька розглядає медіалізацію мистецтва і гіпермедіальність тексту як причину його (тексту) „лімінальності”, тобто переходу від ідеї єдності й автономії художнього твору до акцентування його радикальної фрагментації (D. Utracka, *op. cit.*, s. 55).

один із „батьків” лібератури, зауважує, що вона проблематизує поєднання власне літературних способів формування літературного явища та фізичного простору книги. На його думку, важливим стає зв'язок між текстом і його просторовою організацією – форматом, кількістю томів, графічними елементами; між звучанням, ритмом та значенням, з одного боку, і типом шрифту, типографським макетом, кольором, кількістю слів і рядків – з іншого³¹.

У процесах і явищах, які „витають” твір за власні межі, таких як гіпертекст, лібература, Д. Утрацька вбачає вияв карнавалізації сучасної культури, бо вони увиразнюють неоднозначність і внутрішню амбівалентність літературного знаку і самої літературної конвенції, виділення й посилення маргінальних, побічних її елементів, що не вписуються в структуру літературного тексту³². Унаслідок цього твір постає як неструктурована сукупність компонентів-фрагментів, що каузально можуть збільшитися згідно з конвенційними орієнтирами, рецептивною стратегією та полімедійною природою постмодерністського тексту.

Отже, фрагмент у постмодерністському прозовому тексті постає як єдино можливий спосіб його існування, художня стратегія та художній прийом. Постмодерністська література є літературою повтору й цитування, де кожен твір – частина, фрагмент загального Тексту. Кожен текст – варіація колись сказаного. Концептуальна відмінність постмодерної стратегії фрагменту від модерної полягає в тому, що постмодерний фрагмент не акцентує власних меж, свого початку і завершення, а набуває сенсу в контексті інших фрагментів, і цей сенс є тимчасовим, випадковим; тоді як модерний фрагмент – частина редукованого цілого, і пізнання фрагменту веде до розуміння прихованих глибин цілого. Принцип цілісності модерного літературного твору замінений принципом сконструйованості

³¹ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, http://witryna.czasopism.pl/gazeta/arttykul.php?id_arttykulu=271, [10.08.2015].

³² D. Utracka, *op. cit.*, s. 43–44, 59–60.

постмодерного тексту. Він позиціонується як поле гри рівноправних учасників-гравців рівноправними фрагментами, серед яких – колишні художні традиції, техніки й раніше написані тексти; автор, наратор і персонаж тепер діють в одних умовах тексту й кожен із них репрезентує власний (частковий) погляд на художню реальність, яка, своєю чергою, постає сумою фрагментарно-ризоматичних сюжетних плато, що не передбачають текстової й смислової єдності та водночас потребують актуалізації культурно-естетичних фонових знань читача, що стають контекстом для формування тимчасових сенсів. У такий спосіб фрагмент для наділення його сенсом потребує трансгресивного поєднання-дотику з іншими фрагментами, а також є відносно автономним, незавершеним (існує як письмо-читання) і структурно „одноразовим” утворенням-конструктом, що долає будь-які ієрархічні межі та усталені уявлення про літературний твір, літературну творчість і навкололітературні явища.

Наративні стратегії фрагментування постмодерністського прозового тексту зосереджені навколо систематизації наративів (або наративних дискурсів персонажів/груп персонажів) як можливих фокусів ціннісного осмислення та різних способів конструювання ризоматичних наративів. Ризоматичний наратив виявляє карнавальний текстовий надмір і набуває ознак фрагментарності завдяки таким рисам, як: 1) зосередження інформативного навантаження не на фабулі, а на численних сюжетних відгалуженнях від неї (І. Карпович „Риб'ячі кістки”); 2) концептуалізація подій твору як вияву ризоматичних плато свідомості персонажа, що перебуває на межі між життям і смертю (С. Поваляєва „Екстумація міста”); 3) циклізація окремих текстів на засадах смислової адитивності в межах однієї книги (Я. Рудницький „Тричі так!”, Т. Малярчук „Згори вниз”, „Звірослов”); 4) фабуляризація „додаткового” до іншого, неіснуючого тексту (С. Лем „Абсолютний вакуум”, М. Гретковська „Метафізичне кабаре”); 5) легітимізація художнього світу його проговоренням (М. Гретковська „Полька”); 6) наративізація ризоматичного у своїй основі світу дискурсивності (М. Закусило

„Норичанка і птах”), колективного несвідомого (В. Кожелянко „Діти застою”), постгуманістично-знакової реальності (М. Туллі „Сни й камені”) або постапокаліптичного та/або віртуального художнього світу, що виступає сюжетним прийомом (Я. Дукай „Старість аксолотля”) тощо.

Отже, фрагментування художнього тексту в поєднанні з ефектом текстового надміру сприяє ефекту помноження смислів та провокуванню розмаїття потенційних, нерідко амбівалентних інтерпретацій. При виникненні ефекту неконвенційності тексту (ускладнення сприйняття читачем рецептивної стратегії в конкретному випадку) особливого значення в дешифруванні художньої інформації набуває фоновий контекст як система культурних кодів та досвіду читача. Фрагмент як структура, що не передбачає завершення, визначається процесуальністю. Ця специфіка в поєднанні з трансресивною ознакою виходу літературного твору за власні межі як мистецтва слова виявлена в актуалізації інтермедійної природи сучасних мистецьких явищ, перформативності письма-виконання-сприйняття тексту, його гіпертекстовому існуванні у віртуальному просторі інтернету або у формі лібературного твору як полімедійного проекту.

References

- Baran B., *Postmodernizm i końce wieku*, Inter esse, Kraków 2003.
- Bart R., *S / Z*, per. s fr. G. Kosikov, V. Murat, izd. 2, Edytorial URSS, Moskva 2001.
- Biletska O., *Hrafichna forma postmodernistskoho multymodalnoho khudozhnogo tekstu kriz pryzmu hrafosemiotyky* [w:] „Lvivskiy filolohichniy chasopys”, № 1, 2017, s. 10–15.
- Bovsunivska T., *Smyslotvorcha funktsiia kontekstu* [w:] „Slovo i Chas”, № 6, 2011, s. 3–13.
- Bodryiia Zh., *Paroli. Ot fragmenta k fragmentu*, per. N. Suslov, U-Faktoriia, Ekaterinburg 2006.
- Bondareva O., *Transformatsiia modernistskoho mifu pro Tvortsia u postmodernistsku dobu i zhanrolohichniy shliakh vid teurhichnogo diistva do antyvystavy* [w:] „Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu”, seriia: Filolohiia: literaturoznavstvo, t. 13, vyp. 7, 2008, s. 19–33.

- Brovko O., *Novela v strukturі ukrainskoi prozy: modyfikatsii ta funksiі*, Vydavnytstvo DZ „LNU imeni Tarasa Shevchenka”, Luhansk 2011.
- Czapliński P., *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, <http://culture.pl/pl/artykul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych>, [08.11.2016].
- Danylenko V., *Lisorub u pusteli: Pysmennyk i literaturnyi protses*, Akademvydav, Kyiv 2008.
- Delaperrière M., *Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności* [w:] „Teksty Drugie”, № 3 (45), 1997, s. 21–42.
- Fajfer Z., *Nie(o)pisanie liberatury*, http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artykul.php?id_artykulu=271, [10.08.2015]. Gretkovska M., *Polka*, per. O. Krasiuk, Nora-Druk, Kyiv 2005.
- Grochowski G., „*Ubi leones*” [w:] „Teksty Drugie”, t. 1–2, 2013, s. 6–12, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=62037> [05.08.2018].
- Holoborodko Ya., „*Katekhizys liubovi*” Oksany Zabuzhko (*kontroverziini refleksii*) [w:] „Slovo i Chas”, № 7, 2017, s. 115–123.
- Holoborodko Ya., *Dzvinka Matiash & konstrukt tekstovoho loto* [w:] „Slovo i Chas”, № 6, 2011, s. 82–86.
- Holoborodko Ya., *Svitlana Povaliaieva. Vulkanichna katehoriia Logos* [w:] „Slovo i Chas”, № 2, 2016, s. 88–94.
- Koval M., *Hra v romani i hra v roman (pro tvorchist Dzhona Barta)*, Piramida, Lviv 2000.
- Kostiuk V., Denysenko V., *Modern yak pole eksperymentu (Komichne, frahment, hipertekstualnist)*, Kyiv 2002.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym (na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)* [w:] „Teksty Drugie”, № 4 (40), 1978, s. 9–29.
- Semyzhenko A., Khimchak T. *Taras Prokhasko: ...doplysty, doikhaty, znaity, vidkryty, poprobuvaty, opanuvaty*, <http://www.azh.com.ua/lit/taras-prokhasko>, [24.05.2016].
- Shyichuk A., *Kot* [w:] *Hopak*, uporiad. A. Shyichuk, Dyskursus, Brusturiv 2013, s. 69–81.
- Szahaj A., *Co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm: Teksty polskich autorów*, Bunkier Sztuki, Inter esse, Kraków 2003, s. 41–52.
- Utracka D., *Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a „karnawałem” transmedialności* [w:] „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”, *Studia Poetica*, t. III, folia 186, 2015, s. 36–67.