

8. Oberle M. Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachtopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns / Mechthild Oberle. — Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris : Peter Lang Verlag, 1990. — 309 S. (Europäische Hochschulschriften; Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1243).
9. Gürtler Ch. Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Heinz Verlag (Salzburger Beiträge, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 8=134), Stuttgart 1983. — 417 S.
10. Mauch G. Ingeborg Bachmanns Erzählband «Simultan» / Gudrun Mauch // Modern Austrian Literatur. — Vol. 12, Nos. ¾, Riverside : CA, 1979. — S. 273–304.

**New Language as New Being: Language Problematics
in the Collected Stories «Simultan»**

The article deals with the problem of language in the work of Austrian author Ingeborg Bachmann and examines the influence of Heidegger's and Wittgenstein's philosophy on her language conception forming. The main principles of it are analysed at the basis of two stories «Simultan» and «Three paths to the lake» in which the language problem is related to the problem of identity and understanding among people.

УДК 821.112.2-31.09

Олександр Чертенко (Київ)

**ЛЕТЮЧІ СОБАКИ» МАРСЕЛЯ БАЄРА:
СИТУАЦІЯ МОВЛЕННЯ**

Опублікований 1995 року, роман німецького письменника Марселя Баєра «Летючі собаки» являє собою своєрідний пандан до етабльованої того ж року романом Крістіана Крахта «Faserland» німецької поп-літератури¹. Специфіка баєрівського дітища, либонь, найточніше розкривається при порівнянні його з книгою Флоріана Іллієса «Покоління «гольф» (2000) [див.: 15], у якій започаткована Крахтом літературна течія набуває свого найбільш виразного вияву². Текст Іллієса має, по суті, єдиного персонажа, наділеного біографією, таким-сяким психологічним портретом та світоглядом, — власне оповідача, котрий до того ж говорить переважно не від власного імені, а від імені репрезентованого ним покоління. У романі Баєра, навпаки, всі головні персонажі, за винятком хіба анонімного представника слідчої комісії, що інспектує дитячий будинок у Дрездені, взято з історичних хронік. Так, протагоніст Герман Карнау (у романі — акустик, у дійсності — есесівець) увійшов до анналів історії як людина, що повідомила союзникам про смерть Гітлера; його приятель і соратник із наукових експериментів Штумпфкер (у дійсності — Штумпфеггер), як і в романі, був ініціатором убивчих дослідів із трансплантації органів, що проводилися на в'язнях табору Равенсбрюк, а згодом став особистим лікарем Гітлера і певний час підозрювався у вбивстві дітей Гьоббельса; Едуарда Зіверса, який першим примітив і підтримав талант Карнау, списано з реального вченого — акустика та філолога (в одному з пасажів оповідач під виглядом переказу доповіді старшого колеги реферує розроблений справжнім Зіверсом проект «Цілі та методи звукового аналізу» [див.: 25]³); життя Йозефа Гьоббельса, його дружини Магди та шістьох дітей (старша дочка

© Чертенко О., 2014

¹ Про піонерську роль роману К. Крахта пише, зокрема, Томас Ернст [див.: 10, S. 72].

² Твердження про апогей поп-літератури видається тим обґрунтованішим, що більшість дослідників цього літературного феномену обмежує його 1990-ми роками, ба навіть другою їх половиною. Див., напр.: [9, S. 114–115].

³ Єдине фактичне розходження в даному разі полягає в тому, що зустріч Карнау та Зіверса датується початком 1940-х рр., тоді як реальний Зіверс помер 1932 року. Докладніше про зв'язок теорії Зіверса та роману Баєра див.: [26, S. 134–135, 143].

Гьоббельса, Гельга, має в романі власний оповідний голос, рівноправний із голосом Карнау) значною мірою реконструйовано, а то й просто списано — звісна річ, не так цитатно, як подієво — з розлогих щоденників міністра пропаганди. Сюжетний час у романі Ілліеса охоплює 1970–1990-і роки — період, закарбований у культурній пам'яті більшості дорослого населення сучасної Німеччини, а тому й відтворений автором передовсім на основі власних спогадів та матеріальних опор культових колись предметів. У романі Баєра лише менша частина сюжету розгортається 1992 року (7–10-й розділи), причому навіть у межах цих розділів точне датування багатьох пасажів видається вельми проблематичним; натомість перша й основна його частина (1–6-й розділи) припадає на 1940–1945 роки і, хоча й подається у вигляді двох спонтанних потоків свідомості двох героїв-оповідачів, насправді, як демонструє пильний мовний аналіз, являє собою почасти імітацію, почасти — точне цитування текстових артефактів того часу. Врешті-решт моделі поведінки та дискурсивні практики, приписувані Ілліесом своїм співбратам по поколінню і на цій підставі включені до канону генераційної ідентичності, мають, звичайно, певну правдоподібність, проте в цілому являють собою індивідуально-авторський конструкт і з урахуванням принципової суб'єктивності голосу гомодієгетичного оповідача не можуть претендувати на об'єктивність і верифікованість. Навпаки, акустичні експерименти Карнау і компанії, що кульмінують у дослідах на людях, хоча й не мають прямих історичних аналогів, за слушним зауваженням Ульріха Симона, є «вірогідними» (*plausibel*), адже «для того, хто знає, які збочені або й просто нікому не потрібні експерименти ставали причиною каліцтв, а то й смертей в'язнів концентраційних таборів, ідея та образ Карнау аж не скидатимуться на вигадку» [26, S. 134].

Являючи собою одну з прикмет «фірмового стилю» Баєра (про що свідчать і два наступні його романи — «Шпіони», 2000, та «Кальтенбург», 2008, також засновані на доскіпливій роботі в архівах [див.: 5; 7]), досить інтенсивне введення в художній текст документального матеріалу є водночас однією з характерних рис того сегмента сучасної німецькомовної прози, в якому так чи інакше описуються події 1933–1945 рр. Такий підхід сучасних авторів до побудови фікційного тексту Сандра Шьолль справедливо пояснює початком процесу природного зникнення свідків Голокосту, що стає відчутним якраз у 90-і роки. Внаслідок цього процесу, на думку дослідниці, «ми опиняємося... перед ситуацією, коли передача спогадів про націонал-соціалізм поступово стає можливою лише за посередництва медіа» [24, S. 144]¹. Утім, справа тут не стільки в тому, що зі зникненням живих свідків пересихають джерела доступу до інформації, скільки в тому, що таке зникнення призводить до вельми важливих змін у самому процесі свідчення. «Затиснений між гігантськими банками даних, що унеможливають повноцінне збереження „історії” (без етичного її компонента), і заґрунтованою у симуляції event-культури, дискурс свідків Голокосту поступово стирається, що, однак, не відбирає в літературі можливості звертатися до нього, — коментує ситуацію Корнелія Бласберг у статті «Свідчення. Метаморфози одного дискурсу та літературного диспозитиву». — При цьому концепти міфічного, референційного, медійного та симулятивного свідчення є рівноправними дискурсивними матеріалами та структурними елементами, що надаються до використання у процесі літературної (ре)конструкції повоєнної історії» [8, S. 27]. Діагностована дослідницею зміна вкрай важлива: зміщуючись до культурного архіву і перетворюючись тим самим на одне з багатьох джерел історичного матеріалу, дискурс живих свідків (в термінології Бласберг — референційне свідчення) невідворотно втрачає притаманний йому, ба більше — основоположний для нього моральний імператив.

Така втрата, власне, й зумовлює розбіжності між документалізмом 90-х і документалізмом 70–80-х. На відміну від Еріки Рунге, Гюнтера Вальраффа чи багатьох менш відомих наслідувачів проривного американського серіалу «Голокост» (1979), для яких саме референційне свідчення вже є вичерпною гарантією автентичності, засобом морального та/чи соціального просвітництва, Баєр і його колеги-однодумці, вимушені (ре)конструювати втрачену референцію, роблять ставку на «мовну рефлексію» та «спостереження за мовленнєвими схемами, структурами,

¹ Для коректного розуміння змісту процитованого висловлювання слід мати на увазі, що до «медіа» дослідниця зараховує зокрема й історичні артефакти на кшталт архівних документів або свідчень очевидців, зафіксованих на матеріальних носіях і поширюваних у друкованому або аудіовізуальному форматі.

моделями поведінки» [6, S. 256–257]. Саме тому в «Летючих собаках» достовірний фактичний матеріал не є самодостатнім, а використовується переважно як *куліси* для незафіксованої в жодних архівах історії протагоніста, адже саме вона приховує в собі цілий комплекс моральних проблем і тому є справжнім центром романної семантики. Ретельно вибудовуючи ці куліси, або ж, за висловом Крістіана Томаса, «копіюючи» наявний документальний матеріал у тканину своєї фіктивної історії... [а відтак] створюючи враження автентичності» [27, S. 149], Баєр, по суті, *інструменталізує* документ (чи то пак документальні *свідчення*), використовує його як обрамлення, що робить «вірогідним» фікційно деформований факт і, отже, уможливорює трансляцію за його допомогою певного етичного «месіджу», котрий, проте, цілком відповідає логіці «первісної» (не деформованої) історичної ситуації¹.

Основним об'єктом такої деформації в «Летючих собаках» є образ головного героя, чие знакове відокремлення від історичного прообразу стає особливо очевидним на тлі незмінної історичної достовірності другорядних персонажів довкола нього. Замість пересічного есесівця перед нами постає акустик-мономан, замість «слухняного виконавця волі Гітлера» (за влучним формулюванням Даніеля Йони Гольдгагена [див.: 12]) — активний діяч, котрий реалізує свої переконання в рамках однієї з протофашистських еґенічних програм; замість «маленької людини», втягнутої в жорна історії, — дослідник, що свідомо експлуатує ніцшеанський концепт «надлюдини», а отже, сам активно обертає ці жорна. Утім, говорити про трансформацію одного типажу в інший у контексті роману Баєра можна лише умовно. Уміщуючи фіктивного Карнау в архівно вивірені координати, автор «Летючих собак», по суті, сполучає обидва культурні фенотипи, показує їхній глибинний зв'язок. Останній матеріалізується у фігурі злочинця, що свідчить про скоєні ним діяння з позиції гомодієгетичного оповідача, — *злочинця та свідка в одній особі*.

Амбівалентна природа протагоніста «Летючих собак», поза сумнівом, є наріжною характеристикою його образу. Про це, зокрема, свідчить відтворення аналогічної оповідної рамки в однойменній новелістичній прелюдії до роману, написаній 1991 року для конкурсу ім. Інґеборґ Бахманн у Кляґенфурті [див.: 3]. Воно тим прикметніше, що тут Баєр оперує хронологічно давнішим (часи Першої світової війни), до того ж далеко не так детально розробленим та впровадженим у текст документальним матеріалом. Центрування тексту на представникові такого типажу теж із повним правом можна зарахувати до конститутивних ознак сучасної «літератури пам'яті» (переважно, але не лише про Голокост), у якій документальні факти (або топоси, що вказують на них) широко використовуються задля виявлення неочевидної, проте принципово важливої приналежності позірних свідків (іпостась Карнау реального) до категорії злочинців (*Täter*) або їхніх помічників (*Mittäter, Mitläufer*) (іпостась Карнау фіктивного). У цьому зв'язку варто згадати про три ключові для відповідного літературного дискурсу романи: «На прикладі мого брата» (2003) Уве Тімма, у якому об'єктом розвінчання стає старший брат автобіографічного оповідача, загиблий 1943 року десь під Знам'янкою; «Листи Павла» (1999) Моніки Марон, де документальна реконструкція трагічної долі дідуся знову-таки автобіографічної оповідачки стає засобом демонтажу соціалістичної «правди» її матері Гелли; та «Читець» (1995) Бернгарда Шлінка, у якому викриття колишньої активістки СС та — згодом — коханки протагоніста Ганни Шмітц показово відбувається в ході судового процесу [див.: 28; 19; 23; 30]. В усіх трьох випадках, за кожним із яких, своєю чергою, стоїть ціла низка подібних текстів, маємо справу із суттєвим розширенням легітимності концепту «злочин» і, відповідно, кола злочинців. На це недвозначно вказує документальна та/або судова реконструкція біографій і свідчень фігурантів історичної трагедії, обілених чи то ранньою смертю та наступною міфологізацією (як у історії з братом Уве Тімма Карлґайнцом), чи то прийняттям підкреслено антифашистської ідеології (як у історії з матір'ю Моніки Марон), чи то тривалим і успішним маскуванням, помноженим на смерть очевидців (жертв) злочину (як історії з Ганною Шмітц). Найбільш легітимним поясненням описаного феномену мені видається відзначене Джеффрі Гартманом «невдоволення [представників повоєнних поколінь, у даному разі — авторів романів. — *О.Ч.*] менталітетом сторонніх спостерігачів», котре,

¹ У цьому контексті навряд чи випадає говорити про «формування нового погляду на опрацьовувані історичні джерела», як то робить Крістіан Томас [див.: 27, S. 149].

на думку дослідника, перетворює їх на «інтелектуальних свідків» і проявляється у «критичному інтересі до переоцінки й переосмислення феноменів злочину та провини» [13, S. 45].

У випадку з «Летючими собаками» ситуація, однак, виглядає дещо (а може, й набагато) складніше. Складніше — адже Герман Карнау, на відміну Карлгайнца Тімма, Гелли Марон чи Ганни Шмітц, не лише один із головних, а *єдиний* головний герой; не лише головний герой, а й оповідач, котрий постачає читачеві ексклюзивну версію своїх діянь. (Голос Гельги Гьоббельс, усупереч поширеному поглядіві, жодним чином не протиставляється голосу Карнау, адже, маючи з ним справу лише в приватному вимірі й не відаючи про його експерименти, донька міністра пропаганди лише potwierджує позитивний імідж акустика.) Процес створення цієї версії ілюструє розташована на початку роману сцена на стадіоні, у якій Карнау відверто естетизує власні мотиви та спровоковані ними дії. Готуючи звукову апаратуру до виступу безіменного оратора, акустик вивергає на слухачів шквал нестерпно підсилених звуків, який моментально позбавляє їх волі й обертає на маріонеток акустика: «Стадіон вібрує. Моє тіло стискається. Навіть не стискається, а просто спресовується під тиском у тверду масу. Затуляти вуха руками заборонено. Та це й навряд чи допоможе: гуркіт такий потужний, що може витрусити душу. Повітряні маси перекочуються з немислимою силою. На полі, немов під дією чар, застигла купка статистів» [4, S. 15].

Завдяки електричним приладам відділяючи себе від «статистів» (глядачів) і таким чином посідаючи місце істинного лицедія, ба більше — демонструючи абсолютну залежність успіху будь-якого оратора (зокрема й того, чий виступ заплановано на найближчий вечір) від його, акустика, майстерності, Карнау символічно закріплює за собою роль творця, здатного в буквальному сенсі слова з нічого видобути «немислиму силу», що підкорює собі аудиторію. Слівце «Zauberer» (чаклун, чарівник, штукар), що має знаковий статус для всієї модерністської парадигми говоріння про *владу* мистецтва (а відтак і про зв'язок мистецтва та влади) і фігурує в таких знакових творах, як новела Томаса Манна «Маріо і чарівник», роман Германа Броха «Чари» або полотно Георга Гросса «Чарівник і маски» (прикладі показові, проте, певна річ, далеко не єдині), до акустика тут прямо не докладається (замість нього вжито близьке за значенням порівняння «wie gebannt» — «немов під дією чар»), проте воно, безперечно, наявне в підтексті сцени. Поряд із власними претензіями на необмежену владу Карнау надає естетичного виміру і своєму імморалізму, що перегукується тут із аморальністю модерністської людини мистецтва, канонізованою Фрідріхом Ніцше. Локалізована «потойбіч добра та зла» тотальна зосередженість Карнау-«митця» на звуковому «мистецтві», що, вочевидь, являє собою мимовільну карикатуру на таку любу творцеві «Заратустри» музику, у першій сцені роману без залишку виносить за дужки сприйняття протагоніста будь-які етичні оцінки й допускає лише ті асоціації та рефлексії, що мають безпосередній стосунок до сфери його професійних інтересів. Так, незмовкний репет шарфюрера, котрий займається муштрою хлопчиків із гітлерюгенду, провокує Карнау до неодноразово повторюваних ним згодом міркувань про шрами на голосових зв'язках, що їх залишає по собі кожне підвищення голосу, а абсурдна дресура сліпих, яких із перемінним успіхом навчають підносити руку у фашистському вітанні, і шиккування глухонімих, не здатних розчутити ані накази, ані майбутню промову, — до роздумів щодо неприступності світу людей, позбавлених голосу.

Майстерно використовуючи давно розтиражовані модерністські клейноди, Карнау-оповідач уміло акцентує свою спорідненість із типажем геніального митця-мономана, зразкове втілення якої було запропоновано Патриком Зюскіндом у класичному романі німецького постмодернізму «Запахи» (1985). Вдалість обраної героєм культурної маски непрямо, проте надзвичайно переконливо демонструє рецензія відомого німецького критика Вальтера Гінка, котрий, реферуючи роман Баєра, серйозно переймався питанням, чи не є «Летючі собаки» своєрідною відповіддю на зюскіндівські «Запахи» [див.: 14]¹, — не звернувши при цьому уваги ані на те, що висновок про таку спорідненість підказує читачеві класичний «ненадійний свідок», ані на те, що, на відміну від Гренуя, Карнау аж ніяк не є генієм та не має у своєму активі досягнень,

¹ Дещо критичніше питання генетичної спорідненості Карнау, з одного боку, та Гренуя разом із органістом Йоганнесом Еліасом Альдером із роману Петера Шнайдера «Сестра сну» — з іншого, вивчає у своїй статті Роман Пліске [див.: 20].

що бодай наближалися б до Гренуєвого «ідеального аромату». Куди більше тактика небезкорисливої автостилізації, використана Баєровим персонажем, нагадує тактику Абносси Пшорра — героя іронічної новели Салома Фрідлендера (Мінони) «Гьоте говорить у фонограф» (1916), текст якої наводиться в надзвичайно важливій для розуміння роману і, безперечно, добре відомій його автору монографії німецького медіа-теоретика Фрідріха Кіттлера «Грамофон. Фільм. Друкарська машинка» [див.: 11]¹. Подібно до професора Пшорра, котрий, аби потрафити своїй коханій, реконструював глотку Гьоте і переконав усіх своїх глядачів у її автентичності — попри те, що начебто виголошена ваймарським класиком промова, «за всієї суто гьотевської зневаги до Ньютона, містить дуже мало Гьоте і куди більше Фрідлендера» [16, S. 121], Карнау вдається створити у своїх читачів, у тому числі й професійних, ілюзію наявності митецького елемента у своїй homo faber'івській природі й за ширмою такої ілюзії приховати зокрема і свою прекрасну поінформованість про персону «безіменного оратора» — а ним є ніхто інший, як Йозеф Гьоббельс. (Набагато пізніше Баєрів герой мимохідь згадає про те, що саме участь у підготовці доленосного виступу заклала основу його тривалої та плідної дружби з усемогутнім міністром пропаганди.)

За допомогою хитромудрого прийому, оголюючи заретушовану під мономанію недомовку, автор «Летючих собак» робить видимою непіддатну повнішому вияскравленню, але від того не менш очевидну систему замовчування фактів. Саме вона перетворює монолог героя на дискурсивно оформлений різновид *мовчання* — тим неприступнішого, що в романі йому немає альтернатив і противаг у вигляді контрсвідощів або розслідування з боку персонажів, кровно зацікавлених у заповненні історичних лакун. Таке мовчання віртуозно інсценує характерну для історії Голокосту — і висхідну для роману — ситуацію, яка у спеціальній літературі традиційно позначається метафорою «*мовчання Аушвіца*». Останнє народжується на перетині цілком зрозумілого мовчання злочинців, констатованої Полем Рікером «кризи свідчення», що походить від неможливості інтегрувати спогади дивом порятованих жертв у досвід їхніх слухачів², та парадоксальної частковості будь-якого свідчення про Голокост, котру з безжально-математичною точністю формулює у книзі «Протистояння» Жан-Франсуа Ліотар: «...наділені мовою людські істоти були втягнуті в ситуацію, влаштовану таким чином, щоб ніхто з них не зміг про неї розповісти. Більшість жертв тоді втратили життя, решта ж неохоче говорить про пережите. Якщо вони все ж говорять, їхні свідчення базуються на знайомстві з крихітним фрагментом цієї ситуації. Як же дізнатися, що описувані ними обставини дійсно набули певного поширення? Чи не породжені вони фантазією авторитета, на який ви посилаєтесь? Або ситуації в такому вигляді не існувало, або вона була насправді, але тоді свідчення вашого авторитета неправдиві, адже він мав би або піти з життя, або замовкнути; якщо ж він говорить, він може посвідчити лише свій особистий досвід; при цьому ще слід з'ясувати, чи є його досвід частиною досліджуваної ситуації» [18, S. 17]. Самостійно продукуючи свідчення про власні злочини, що закономірно зникають за запоною автостилізації, Карнау, по суті, реактуалізує стратегію *знищення пам'яті*, розроблену засновниками режиму та його окремих інститутів (передовсім таборів смерті), аби згодом, незалежно від своїх перемог і поразок, підмінити стерті спогади власною версією подій. Озвучений вустами одного з вояків СС, конспект такої стратегії відкриває, зокрема, книгу Прімо Леві «Загиблі та врятовані» (1986), з якою, не виключено, був знайомий і Баєр (її німецький переклад вийшов друком за два роки до опублікування «Летючих собак»): «Яким би не був результат війни, війну проти вас виграли ми. Ви не виживете й не зможете скласти свідчення, а навіть якщо хтось із вас залишиться живим, світ йому не повірить. <...> *Історію таборів будемо диктувати ми* [курсив мій. — О. Ч.]» [17, S. 7].

Досить точно реконструюючи дискурсивну тактику злочинців, Баєр, однак, пропонує щось більше за белетристичну ілюстрацію тези Ліотара. Куди ближчим до того, з чим ми маємо

¹ На думку Гайна-Петера Пройссера, яку переконливо підтверджують численні цитатні паралелі між обома текстами, зазначений трактат Кіттлера є «теоретичною опорою» (*der theoretische Referenztext*) роману Баєра [див.: 21, S. 270].

² «Аби бути сприйнятним, свідчення має бути як слід підготовленим, себто скільки змоги очищеним від абсолютної чужості, що породила жахіття. Таку радикальну вимогу у випадку з тими, хто вижив, у жодному разі не можна виконати» [22, S. 271].

справу в «Летючих собаках», є міркування Джорджіо Агамбена, яке міститься у книзі «Що залишиться від Аушвіца. Архів і свідок». «Тим, хто сьогодні наполягає на невимовності Аушвіца, слід було би бути обережнішими, — наполягає італійський філософ. — Якщо тим самим вони хочуть сказати, що Аушвіц був винятковою подією, перед лицем якої свідки мусять, так би мовити, перевіряти кожне своє слово неможливістю, правота на їхньому боці. Якщо вони ототожнюють винятковість із невимовністю й перетворюють Аушвіц на абсолют відокремленої від мови реальності... тоді вони несвідомо повторюють жест націонал-соціалістів і підспудно виявляють солідарність із *arsanum imperii*» [1, S. 137]¹. Хід думки Дж. Агамбена, який проблематизує позицію опонентів не в площині логіки, а в площині ігнорованої (або ж, принаймні, недооціненої) ними *етики*, — і тут ми повертаємося до висловлених на початку статті міркувань, — досить точно співвідноситься з оповідною стратегією, яку виводить із узятого ним за відправну точку «мовчання Аушвіца» Баєр. Ліквідуючи всі голоси, окрім голосу самого злочинця, письменник не просто наративно аранжує «невимовність», таку привабливу для прибічників постмодерністської концепції історії, а й конструює в рамках цього аранжування дискурсивну модель судового розгляду, що її на сюжетному рівні реалізує в «Читці» Бернгард Шлінк. Формально близька до ситуації ексклюзивного історіописання, окресленої катом із тексту Прімо Леві, вона, однак, релятивує її ексклюзивність шляхом уведення інстанції «інтелектуального свідка», що ним у даному разі є ідеальний читач Баєра — читач, готовий порівнювати, критично зіставляти та перевіряти пропоновані йому свідчення та (документальні) факти, не обмежуючись «стороннім спогляданням»². Зважаючи на це, демонстративне домінування в «Летючих собаках» дискурсу Карнау, уміщеного в ретельно вибудовані історичні куліси, прочитується як етична акція, спрямована на те, аби зловити злочинця на слові й дати реципієнтові змогу розчутити сховані за (можливими) суперечностями та недомовками голоси його замовклих жертв; роздивитися в «надиктованій» ним *версії історії* (і то далеко не одних таборів) обриси історії справжньої.

Література:

1. Agamben Giorgio. Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge / Giorgio Agamben. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. — 158 S.
2. Assmann Aleida. Vier Grundtypen von Zeugenschaft / Aleida Assmann // Elm Michael, Köbler Gottfried (Hrsg.). Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. — Frankfurt am Main : Campus, 2007. — S. 33–51.
3. Beyer Marcel. Flughunde / Marcel Beyer // Klagenfurter Texte. — 1991. — Bd. 15. — S. 40–47.
4. Beyer Marcel. Flughunde / Marcel Beyer. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1996. — 302 S.
5. Beyer Marcel. Spione / Marcel Beyer. — Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. — 314 S.
6. Beyer Marcel. Kommentar. Holocaust : Sprechen / Marcel Beyer // Nonfiction / Marcel Beyer. — Köln : DuMont, 2003. — S. 249–258.
7. Beyer Marcel. Kaltenburg / Marcel Beyer. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2008. — 397 S.
8. Blasberg Cornelia. Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs / Cornelia Blasberg // Beßlich Barbara, Grätz Katharina, Hildebrand Olaf (Hrsg.). Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989. — Berlin : Erich Schmidt, 2006. — S. 21–34.
9. Degler Frank, Paulokat Ute. Neue deutsche Pöpliteratur / Frank Degler, Ute Paulokat. — Paderborn : Wilhelm Fink, 2008. — 126 S.
10. Ernst Thomas. Pöpliteratur / Thomas Ernst. — Hamburg : Europäische Verlagsanstalt, 2005. — 96 S.
11. Friedländer Salomo. Goethe spricht in den Phonographen / Salomo Friedländer // Kittler Friedrich. Grammophon. Film. Typewriter. — Berlin : Brinkmann & Bose, 1986. — S. 93–107.
12. Goldhagen Daniel Jonah. Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust / Daniel Jonah Goldhagen. — Berlin : Siedler, 1996. — 728 S.

¹ Під «*arsanum imperii*» Агамбен, слідом за істориком доби Відродження Арнольдом Клаппмаєром, розуміє «прихований бік імперії» (від «*arca*» — скриня для зберігання грошей), що протиставляється «видимому боку» (*ius imperii*) [див.: 1, S. 136].

² Докладніше про «юридичне свідчення» як одне з чотирьох основоположних типів свідчення, а також про теоретичні аспекти його зв'язку зі свідченням про Голокост див.: [2, S. 35–38, 43–49; 29].

13. Hartman Geoffrey. Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah / Geoffrey Hartman // Baer Ulrich (Hrsg.). «Niemand zeugt für den Zeugen». Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000. — S. 35–52.
14. Hinck Walter. Das Röcheln der Rührung / Walter Hinck // FAZ. — 11. April 1995.
15. Illies Florian. Generation Golf / Florian Illies. — Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 2005. — 219 S.
16. Kittler Friedrich. Grammophon. Film. Typewriter / Friedrich Kittler. — Berlin : Brinkmann & Bose, 1986. — 430 S.
17. Levi Primo. Die Untergegangenen und die Geretteten / Primo Levi. — München : dtv, 1993. — 215 S.
18. Lyotard Jean-Francois. Der Widerstreit / Jean-Francois Lyotard. — München : Wilhelm Fink, 1989. — 333 S.
19. Maron Monika. Pawels Briefe / Monika Maron. — Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 2001. — 205 S.
20. Pliske Roman. «Flughunde». Ein Roman über Wissenschaft und Wahnsinn ohne Genie im «Dritten Reich» / Roman Pliske // Rode Marc-Boris (Hrsg.). Auskünfte von und über Marcel Beyer. — Bamberg : Universitätsverlag, 2000. — S. 108–123.
21. Preusser Heinz-Peter. Täter werden Opfer und vice versa. Mediatisierte Blicke auf die Epoche des Nationalsozialismus (Beyer — Schlink — Gstrein) / Heinz-Peter Preusser // Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apocalypse / Heinz-Peter Preusser. — Heidelberg : C. Winter, 2003. — S. 268–300.
22. Ricoeur Paul. Gedächtnis. Geschichte. Vergessen / Paul Ricoeur. — München : Wilhelm Fink, 2004. — 783 S.
23. Schlink Bernhard. Der Vorleser / Bernhard Schlink. — Zürich : Diogenes, 1995. — 206 S.
24. Schöll Sandra. Marcel Beyer und der Nouveau Roman. Die Übernahme der ‚Camera-Eye‘-Technik Robbe-Grilletts in ‚Flughunde‘ im Dienste einer Urteilsfindung durch den Leser / Sandra Schöll // Rode Marc-Boris (Hrsg.). Auskünfte von und über Marcel Beyer. — Bamberg : Universitätsverlag, 2000. — S. 144–157.
25. Sievers Eduard. Ziele und Wege der Schallanalyse : Zwei Vorträge / Eduard Sievers. — Heidelberg : C. Winter, 1924. — 111 S.
26. Simon Ulrich. Assoziation und Authentizität. Warum Marcel Beyers «Flughunde» auch ein Holocaust-Roman ist / Ulrich Simon // Rode Marc-Boris (Hrsg.). Auskünfte von und über Marcel Beyer. — Bamberg : Universitätsverlag, 2000. — S. 124–143.
27. Thomas Christian. Marcel Beyers «Flughunde» (1995) als Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit / Christian Thomas // Stephan Inge, Tacke Alexandra (Hrsg.). Nach Bilder des Holocaust. — Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2007. — S. 145–169.
28. Timm Uwe. Am Beispiel meines Bruders / Uwe Timm. — München : dtv, 2005. — 155 S.
29. Weigel Sigrid. Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von «identity politics», juristischem und historiographischem Diskurs / Sigrid Weigel // Zill Rüdiger (Hrsg.). Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums, 1999. — Berlin : Akademie, 2000. — S. 111–135.
30. Шлінк Бернгард. Читець / Бернгард Шлінк . — К. : Основи, 2005. — 197 с.

**«The Karnau Tapes» by Marcel Beyer:
the Framework of Literary Representation**

The paper deals with ideological and narrative principles underlying Marcel Beyer’s novel «The Karnau Tapes». It is stated that the writer uses transposed documentary facts in order to construct a specific situation of witnessing in which the function of witness is usurped by the Nazi criminal, and thus to textualize the metaphor of the «silence of Auschwitz». At the same time, since the testimony of the protagonist appears to be full of restraints and contradictions, the reader is in fact confronted with the discourse model of trial which compels him to deconstruct the history narrated by the main character and to replace it with the real version which articulates the suppressed crime.