

6. Франко І. Притча про Сліпця і Хромця. Пам'ятка староруського письменства // Іван Франко. Зібрання творів: у 50-и томах. – Т. 39. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 88-94.

7. Франко І. Притча про Сліпця і Хромця (Причинок до історії літературних взаємин старої Русі) // Іван Франко. Зібрання творів: у 50-и томах. – Т. 35. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 301–332.

## **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ У РОМАНАХ І. БАХМАНН ТА Е. ЄЛІНЕК**

*Діана МЕЛЬНИК*

Львівський національний університет імені Івана Франка

Стаття зосереджена довкола особливостей зображення історичної травми через призму індивідуального досвіду у романах австрійських письменниць Інгеборг Бахманн (“Маліна”, “Справа Франци”) та Ельфріде Єлінек (“Діти мертвих”). Аналізуються форми репрезентації тілесної та психологічної травми через суб’єктивізацію історичного травматичного досвіду, а також візуалізація у конкретних тілесних образах травмованого, хворого суспільства як результату катастрофи ХХ століття

**Ключові слова:** травма, історична травма, індивідуальний травматичний досвід, травмоване суспільство.

Статья сосредоточена вокруг особенностей изображения исторической травмы через призму индивидуального опыта в романах австрийских писательниц Ингеборг Бахманн (“Малина”, “Дело Францы”) и Эльфриде Елинек (“Дети мертвых”). Анализируются формы репрезентации телесной и психологической травмы на фоне субъективизации исторического травматического опыта, а также визуализация в конкретных телесных образах травмированного, больного общества как результата катастрофы XX века

**Ключевые слова:** травма, историческая травма, индивидуальный травматический опыт, травмированное общество.

The article focuses on featuring historical trauma through the prism of individual experience in the novels of two Austrian authors – Ingeborg Bachmann (“Malina”, “The Book of Franza”) and Elfriede Jelinek (“Children of the Dead”). The forms of representation of physical and psychological trauma due the subjectivation of the historical traumatic experience, and visualization the sick society as a result of the disaster of the 20th c. in the specific body images are analyzed.

**Keywords:** trauma, trauma history, personal traumatic experience traumatized society.

Важливою складовою австрійської літератури ментальності та завжди була історія, і, мабуть, не стільки сама історія, як факт хронологічного розвитку держави чи народу, як певний міфологізований конструкт, що виявив себе в понятті “*габсбурзького міфу*” (Клаудіо Магіс). Примітно, що саме *габсбурзький міф* настільки міцно вкорінився в свідомості австрійської нації, що став одним із визначальних її факторів, вплинувши й на своєрідне ставлення до власної історії та історичної правди. У першій половині ХХ століття Австрія пережила низку історичних катаклізмів, які залишили помітний слід в свідомості громадян: перша світова війна та руйнація імперії, аншлюс 1938 року та Друга світова війна. Зрозуміло, що ці події були позначені глибоким травматичним досвідом, який супроводжувався відчуттям краху надій на відродження монархії та репутації загибної європейської країни, особливо після так званої цивілізаційної цезури, спричиненої націонал-соціалістичними злочинами проти людяності. Тому цілком очевидним став проголошений урядом Австрії курс на реконструкцію та переорієнтацію *габсбурзького міфу* на сучасні історичні реалії та на цілковите відмежування від культури Німеччини, а разом із тим політику забування як своєрідного захисту від травмованої історичної реальності. Політична доктрина Австрійської держави полягала у тому, щоб, як іронічно зауважує Е. Єлінек, одягти на себе маску невинної жертви націонал-соціалістичного режиму: *“Позаяк ми такі невинні, то мали б бути невинними завжди, нас просто не так зрозуміли. Державна доктрина Австрії, облуда, звучить так: Ми перша країна, на яку напали і яку окупували нацисти, і тому ми не можемо бути тими, хто тріумфував на площі Героїв <...> Поки ми кричимо про невинність, з нашого підборіддя скрапує кров чужинців, ми сутності, що живуть на межі двох світів, живемо разом із запасом крові в землі, в землі власної батьківщини, в ґрунті, але щоразу повстаємо з неї. І це Своє є таким, за відсутності інших, яких ми уже не повернемо. Пам'ять землі не може втримати мертвих в могилах. Вони вставатимуть із них знову і знову”* [7, с. 8]. Ця цитата влучно характеризує не лише ситуацію повоєнної Австрії, але й типову реакцію на проголошений курс реставрації молодих інтелектуалів, які вбачали у бажанні забути і нівелювати відчуття провини загрозу повернення минулого (серед них можна назвати імена Томаса Бернгарда, Інгеборг Бахманн, Пауля Целана і т.д.). Площа Героїв перетворилася у свідомості молодих інтелектуалів

на своєрідний топос пам'яті, який втілював у собі відверто негативні конотації, позаяк саме на площі Героїв Адольф Гітлер у 1938 році виголосив святкову промову з нагоди приєднання Австрії до Німеччини, промову сприйняту австрійцями з однозначним тріумфуванням. Як влучно зауважує Т.Гаврилів, Австрія “*перейняла досвід Центральної Європи після розпаду монархії, коли в ХХ ст. вона стала – щоб продовжити образ Карла Крауса, який називав монархію лабораторією кінця світу, – лабораторією тоталітаризмів (ein Versuchsfeld von Totalitarismen)*” [2, с. 377]. З цього погляду цікавою видається думка американського соціолога Дж. Александера про конструювання культурної травми, яка не притаманна суспільству іманентно, а навпаки з'являється тоді, коли члени одного суспільства відчують, що їх змусили пережити якусь страшну подію, що залишила у колективній пам'яті глибокі сліди і докорінно змінює їхню майбутню ідентичність: “*Травма не результат того, що якась група людей відчуває біль. Вона є результатом того гострого дискомфорту, який проникає в саме осердя відчуття власної ідентичності*” [1, с. 275]. Саме такою подією для австрійської нації став аншлюс та співучасть у нацистських злочинах, які заважали конструюванню ідентичності затишної і мирної європейської держави, тому їй не дивно що цю травму намагалися якомога швидше забути.

Ми не будемо вдаватися в деталі політики уряду та стану літератури, яка також стала одним з інструментів конструювання нового образу Австрії, звертаючись до найкращих зразків епохи Бідермайєру (детальніше про це див.[3]), а зосередимо погляд на переосмисленні історичної травми в творчості двох австрійських авторок, чие художнє мислення позначене саме “нетрадиційністю”, “опозицією” до “традиційної” літератури – Інгеборг Бахманн та Ельфріде Слінек.

Спільним для обох авторок є не лише їхня опозиційність щодо конвенційної літератури, а й у способі трактування історичного досвіду та ідеї співпричетності, колективної провини, які стають лейтмотивними у їхній творчості. Водночас важливо зауважити, що письменниці належать до різних генерацій, і, відповідно, їхній досвід сприйняття історичної травми матиме різний рівень індивідуальної рефлексії. Так, І.Бахманн пережила аншлюс у дитячому віці й згадує про нього як про перший травматичний досвід, неодноразово аналізуючи його у інтерв'ю та художньо рефлектуючи у оповіданні “Юність а австрійському місті”. Однак пряме засудження націонал-соціалізму,

та пряма конфронтація з опозиційною парою жертва-кат в історичному контексті зустрічається лише в одному оповіданні з першої збірки “Серед убивць і божевільних”. У Е.Слінек, яка народилася на двадцять років пізніше, проблема історичної травматичної пам’яті та Голокосту явно чи опосередковано, з’являється чи не у кожному її творі через проєкцію на сучасні реалії та сучасне співвідношення сил у суспільстві [9, с.15]. Така ситуація пояснюється не лише зміною поколінь, а й особистим стосунком до жертв нацизму. І. Бахманн більшою мірою перейняла відчуття провини перед жертвами Голокосту через стосунки з єврейським поетом Паулем Целаном, батьки якого загинули в концтаборах. Е. Слінек, натомість, вважає себе прямою спадкоємницею і правонаступницею єврейської культури (родина по батьківській лінії – богемські євреї), продовжувачем її традиції. Особливо це стосується способу художнього вираження, творчої манери авторки: *“Маю на увазі, що у мене глибоке коріння в єврейській культурі, бо мій батько був східним євреєм з Чехословаччини. І це моє особисте культурне коріння. Я це вічуваю Традиція Канетті, Крауса та Йозефа Рота. Це насправді вмираюча культура. < ... > 1938 року ціла культура була знищена. Я, ймовірно, є останнім поетом цьому напрямку, я з цього ‘Ostrum’ (східного простору), у мене є ця іронія, це почуття гумору, ця чутливість. Все це знищили”* [6, с. 48]. Тому очевидно, що й трагедію Голокосту вона сприймала як свою власну, хоч особисто не пережила її.

Примітно однак, що обидві авторки переносять поняття фашизму на сучасне їм суспільство та стосунки між людьми. Так І. Бахманн у передмові до роману “Справа Франци” наполягає на тому, що “вірус” злочину не зник із людської свідомості, навпаки невпинно продовжує нагадувати про себе і в сучасному повоєнному суспільстві: *“Бійні уже немає, але убивці залишилися поміж нас, часом визнані, приведені до присяги, не всі, а окремі навіть засудженні”* [4, с.9].

Ця думка – провідна в усіх романах І.Бахманн, що за задумом авторки мали увійти до циклу “Види смерті”, у якому в центрі оповіді – жіночі персонажі, які гинуть через згубний вплив чоловіків, яких вони кохають. Роман “Справа Франци” (інший варіант заголовку “Книга Франци”), про який йтиме мова у статті – другий роман цього циклу був опублікований посмертно і лише у фрагментах (перший і єдиний завершений “Маліна” з’явився 1971 року). Сюжет першого роману обертається довкола безіменного жіночого “Я”, письменниці за фахом,

яка зникає у шпарині стіни, не маючи змоги віднайти власну ідентичність та утвердити її у стосунках з двома чоловіками. Роман будується за принципом трикутних стосунків, у якому жіноче Я займає проміжну позицію між коханцем Іваном, який зраджує її і тим самим позбавляє надії на наповнене майбутнє, і двійником Маліною, який приводить жіноче Я до усвідомлення свого внутрішнього спустошення. При цьому обидва чоловічі персонажі позначені амбівалентною роллю у її житті. Вони поперемінно виступають у ролі то рятівників (перша частина “Щаслива з Іваном” – Іван, який рятує жіночого персонажа від реальності, друга частина “Третій чоловік” Маліна – рятівник від фігури батька-ката), то у ролі злочинців-катів (Іван у останній “Про остаточні речі”, Маліна у першій і останній частинах роману, хоча ця роль все ж має позитивну конотацію). Смерть жіночого персонажа, як і вся дія роману, відбувається на рівні свідомості, тому говорити про фізичну, тілесну смерть “Я” досить проблематично, хоча роману притаманні сцени фізичного насилля, які відбуваються знову ж таки на рівні свідомості – у снах жіночого “Я” (другий розділ роману “Третій чоловік”). Проте роман закладає парадигму розвитку дії наступних романів циклу, у яких фізичний біль і фізичне насильство переходить у площину тілесності.

Так роман “Справа Франци” цілковито продовжує парадигму попереднього: трикутник жіноче Я-рятівник-злочинець присутній в одному і другому романі, однак зв’язки між ланками цього трикутника у романі “Справа Франци” уже вільніші: брат – Франца – чоловік Франци, відомий психолог Лео Йордан, віддалені не лише фізично, а й ментально. Крім того, як і в романі “Маліна”, сюжет “Справа Франци” спочатку скидається на детективний роман, у якому брат шукає зниклу сестру і знаходить її в батьківському домі у стані, близькому до божевілля й практично на межі самогубства. Суїцидальні настрої не покидатимуть жіночого персонажа впродовж роману, однак причина цих настроїв виявлятиметься поступово. Примітно, що, як і перший роман циклу, “Справа Франци” також складається із трьох частин: “Повернення у Галіцію”, “Йорданів час”, “Єгипетська темрява”, центральна з яких оприявнює травматичний досвід персонажа: Франца стає жертвою власного чоловіка, який перетворив її на “клінічний випадок”.

Героїня починає усвідомлювати себе жертвою поступово, при цьому ідентифікуючи себе з жертвами націонал-соціалістичного режиму, в’язнями концтаборів, над якими проводили медичні експерименти.

Таке усвідомлення приходить до жіночого персонажа в результаті синхронізації особистого досвіду із історичним. Допмагаючи чоловікові готувати книгу про жертви режиму та їхній психологічний стан, Франца знайомиться з великою кількістю фактичного матеріалу, записами протоколів Нюрнберзького процесу, свідченнями жертв. При цьому паралельно протікає інший процес: Лео Йордан “відкриває” справу Франци, перетворює її на підслідну, вивчаючи її поведінку, нотуючи і наче ненавмисне знайомлячи її з результатами своїх спостережень. Як зазначає Т.Гаврилів, саме сцена зазираання в акти стає тим рубежем, який розмежовує життя Франци на до і після, “коли почалося те, через що з перспективи інших фігур її названо “душевно хворою” й “божевільною” [2, с. 385]. Примітно також, що ідентифікація із жертвами концтаборів проходить і під знаком відчуття провини, що виникає на мовно-асоціативному рівні. Показовим у цьому плані є випадок з Нюрнберзького процесу, який найбільше закарбувався у її пам’яті: *“Вона не могла далі продовжувати читати протокол Нюрнберзького процесу, коли підійшла пора свідчень свідка Б., кастрованого, з опіками, з прооперованими яєчками, однак не це заважало читати, не те, що на цьому місці знову бачила <----->, вона перечитала надто багато протоколів і історій хвороб. Свідок затнувся, більше того, його на цій сторінці наче проковтнув папір. <...> Але потім <...> ‘Пробачте, що я плачу’”* [5, с. 125–126]. Схожі слова вибачення Франца промовляє в кабінеті колишнього лікаря концентраційного табору Курта Кернера, до якого вона звернулася з проханням про евтаназію, шукаючи звільнення від нестерпного фізичного болю, що з’явився в результаті психологічної травми. Однак, отримавши негативну відповідь, Франца просить пробачення за те, що провокує у лікаря негативні спогади.

Таке перенесення ознак жертви у романі “Справа Франци” проходить ще й під знаком тілесного руйнування жіночності в результаті аборту, який не був бажаним, і розцінювався головною жіночою фігурою як насильницьке втручання не лише у тіло й і інтимну психологічну сферу. Свою ненароджену дитину вона також ототожнює із жертвами концтаборів і в божевільному прагненні захистити її від “печі”, просить повернути її, аби вона могла з’єднатися із нею в канібалістичному акті.

Примітно, що й у романі “Маліна” безіменне жіноче Я також ідентифікує себе із жертвами тоталітарних режимів, у снах страждаючи від терору фігури Батька. У романі, зокрема, з’являються такі топоси

і локуси, як газова камера, концтабір, Освенцім, Сибір, у яких вона піддається щоразу новим тортурам і вмирає щораз новою смертю. Однак усі ці фізичні акти насилля ілюструють психологічну травму жіночого Я, її неможливість протистояти суспільству як жінки і письменниці.

У третьому розділі роману відчуття приреченості жіночого персонажа посилюється ще й конфронтацією з культурою іншого, в якій жінка позбавлена прав та прирівнюється до безликої, безголової, а подекуди й безіменної істоти. Промовистим в цьому відношенні є епізод відвідин міста мертвих, у якому Франца ідентифікує себе з жінкою-фараоном Хатшепсут, вороги якої бажали знищити будь-який слід її існування. І тому повитирали її імена з усіх надгробних написів. Історію її страждань Франца переживає як свою власну: *“Для неї не було тут каміння, не було історії, а лише відчуття, що жодного дня не минуло відтоді, бо це те, що турбувало її в цю мить”* [4, с. 105].

Тілесна реакція, яка виникає у Франци під час споглядання мумій фараонів, також свідчить про асоціацію з індивідуальною травмою. Муміфіковане тіло колись величних фараонів перетворилося на свідка певних історичних подій і водночас свідчить про історію, як свою власну так і цілої епохи. Однак для Франци виставлене на оглядини тіло стає наругою над гідністю, подібною до тієї, яка спіткала в'язнів концтаборів і її зокрема, які окрім пережитих знущань, на процесі змушені були оголовати й власні почуття.

В такий спосіб колективний історичний досвід стає індивідуальним, суб'єктивується і сприймається як свій власний. Такий процес трансформації пояснюється тим, що первинна історична подія, яка спочатку відчувалася як травматична лише для окремої групи, набула ознак тотальності, на що вказує й Дж. Александер. Тому й Франца сприймає страждання інших як свої власні і переносить їх на власний травматичний досвід.

У романі відтак, є кілька концептуально важливих аспектів, які пов'язують головного жіночого персонажа з історією: 1) записи протоколів Нюрнберзького процесу, у яких індивідуальна історія людини ставала частиною колективної; 2) подорож до Єгипту і конфронтація з історією архаїчного часу; які мають виразно негативне травматичне значення. Водночас на противагу ним з'являється і два інших позитивно конотованих аспектів вкоріненості в історії: 1) пов'язаність з історією

через фігуру брата-рятівника, який працює геологом і має певний стосунок до розконсервації історії (примітно, що у романі “Маліна” двійник і водночас рятівник жіночого персонажа також має прямий стосунок до історії, бо працює в історичному музеї Відня); 2) подорож до батьківського дому як повернення в минуле. Повертаючись у батьківський дім, Франца ментально повертається у часи свого дитинства, до перших позитивних переживань, першого кохання та відчуття радості у зв’язку із закінченням війни. Примітно, що перше кохання з’являється в образі англійського офіцера – рятівника, що приніс мир у Галіцію. Таким чином особисті переживання юної Франци знову накладаються на історичні події.

Цю вкоріненість в історії (і через чоловічих персонажів-рятівників, і через батьківський дім) можна розглядати як бажання жіночих персонажів повернутися до переломного моменту, до історичної катастрофи, до минулого досвіду ще не позначеного травматичним переживанням. Цю думку висловлює також і Т. Гаврилів, коментуючи повернення Франци у Галіцію. Розглядаючи ідентичність Франци як персонажа на рівні алегорії, називає її “утіленням Австрії, що від травми Другої світової війни шукає прихистку в “габсбурзькому міті”, що водночас “відповідає австрійській повоєнній моделі зверненого в минуле “зцілення” і виходу з історії” [2, с. 382]. І. Бахман уявляє габсбурзький міф як утопію держави, наднаціональної, подекуди казкової, міфологізованої, тому в її творчості повернення у цей дім дитинства, який на метафоричному рівні є символом дому Габсбургів, пов’язувалося із надією на зцілення від особистої травми.

Тож у Інгеборг Бахманн історичний досвід та історична травма стають необхідним фоном для ілюстрації особистої психологічної травми й увиразнюються на прикладі індивідуального травматичного досвіду персонажів.

Нагомість у романі “Діти мертвих” Е. Єлінек використовує травмоване чи мертве тіло для відображення сучасних процесів у суспільстві, що засвідчують тяглість історичної травми. Якщо Бахман звертається до габсбурзького міфу як до можливості зцілення, то Е. Єлінек деконструє цей міф, на спекуляціях з яким почався процес реставрації Австрії після цивілізаційної травми, й створювався новий, про Австрію як жертву, й був покликаний на те, аби “відвернути погляд у безпосереднє минуле, спрямувавши його не у віддаленіше минуле, а в прийдешнє” [2, с. 383].



Центральна проблема роману – проблема пам'яті та провини, співпричетності Австрії до злочинів нацизму, розвінчуючи міфи та кліше сучасного споживацького суспільства, авторка, шокуючи читача кожною алюзією, мовною деконструкцією, намагається зняти сонну пелену з очей своїх сучасників: *“Ми Австрійці лише снили про співучасть у скоєному – від Кальдерона до Грільпарцера, – а після сну ми прокинулися такими як і були колись, так стається зі снами, вони лише на мить можуть змінити когось... Мабуть це і є причиною того, що ми й надалі проголошуємо промови на Площі Героїв”* [7, с.7].

Головними персонажами у творі виступають троє постатей живих мерців, які померли не своєю смертю, а тому приречені повертатися у світ живих: студентка філософії з суїцидальними настроями Кудрун Біхлер, колишній спортсмен та член національної збірної Едгар Гштранц, що загинув у автокатастрофі, та Карін Френцель, яка загинула навіть двічі. Кожен з цих персонажів-мерців в той чи інший спосіб перетворилися на жертви сучасного їм суспільства. Едгар Гштранц є утіленням прагнення досягнути спортивних висот за будь-яку ціну, егоцентричного кар'єриста з виразно надмірним сексуальним потягом, який насправді перетворився лише на продукт, марку, яку забули одразу по смерті. Водночас він виступає яскравим образом-символом фашизму, який на перший план висуває тілесну вищість над іншими, яка переростає в нарцистичне милування.

Кудрун Біхлер не витримує суспільного тиску та екзаменаційного стресу й накладає на себе руки. А Карін Френцель, вічна донька, страждає від тотального матиного контролю (в цьому вона нагадує героїню роману Єлінек “Піаністка”), а скалічена фізично й позбавлена своєї жіночності, здатності народжувати, вона не має й надії на те, щоб колись розірвати цей патологічний зв'язок.

Роман не має чітко визначеного сюжету, текст нагадує макабричний танок мерців, у якому одна сцена смерті чи фізичної або сексуальної наруги змінює іншу, до трьох головний персонажів долучаються інші мерці, гомосексуальні брати-самогубці, літня пара самогубців, колишніх прихильників націонал-соціалістичного режиму, тисячі жертв Голокосту, які повертаються до життя, і досягає свого апогею в фінальній сцені, коли потік води затоплює місцевість, де розгортається дія роману. Навіть місцем дії роману Е. Єлінек обирає відповідний локус – гірський альпійський пансіонат і долина довкола нього – насправді гора з кісток і черепів, які натякають на тисячі жертв.

Роман відкривається прологом, в якому зображена картина фізичного травмування цілої групи туристів, які потрапили в автокатастрофу. Е. Єлінек з натуралістичною точністю описує скалічені тіла на фоні мальовничої природи альпійських гір, протиставляючи тим самим велич природи тлінності людського існування та цивілізації. Примітно, що основне завдання служб, полягало в прибиранні людських решток, а не розслідування причин катастрофи, що знову ж таки символізує бажання якомога швидшого забуття історичної травми, перенесеного на побутові реалії. Тому лейтмотивними у романі є трактування пам'яті в контексті споживацького суспільства, яке перетворило її на продукт маніпуляції та махінації: *“Раптом, зовсім недоцільно, з'явилося минуле, його не можна не любити, Але чому саме зараз? Ми ж щойно відіслали його до супермаркета, там є замітники частин людського тіла, а воно знову тут. А нам навіть подати йому нема чого, нема дрібних. І треба спочатку почистити запаси старої пам'яті у холодильнику, куди ми їх відклали і забули”* [8, с. 16]. В іншому місці пам'ять та процес пригадування порівнюється з черпанням із миски з гуляшем, що відповідно вульгаризує етичні заклики про святість пам'яті і водночас показує ставлення до історичної пам'яті в тому форматі, в якому вона почала існувати в повоєнній Австрії. Щоб унаочнити цей процес Е. Єлінек використовує алюзію на міф про печеру Платона: *“Найхімерніше у діях наших предків полонило нас. Неможливо повірити, що ці речі хтось насправді вчинив. Картина на екрані натомість доводить, що ми не можемо бути справжніми: Вона замінила нам світло на вході в печеру”* [8, с. 452]. Колективна пам'ять намагається змусити історію зникнути, перекопати себе в новому відліку історії, який починається на “чистому ґрунті”. Однак текст Єлінек спрямований на те, аби заперечити цей міф, показуючи, що повоєнне суспільство збудоване на тілах мерців і змушує їх поставати із мертвих, знову і знову. Мертвий персонал стає шифром *“нашої історії, яка ніколи не вмере остаточно і постійно простягатиме руку з могили”* [6]. Такими незручними гостями для відвідувачів пансіонату стає група молодих туристів, які постійно розташовуються довкола стола на вході у ресторан. Ця група, нічим на перший погляд непримітна, своєю появою створює незручності усім, хто заходить до ресторану й імпліцитно символізують невинних жертв, які не вимагають нічого, лиш своєю присутністю відіграють роль совісті для оточення.

Тож, травмовані тілесно напівмерці, які живуть на межі двох світів, і не можуть ані повернутися у світ живих, ані зійти у світ мертвих стають виразниками колективної пам'яті. Ці жертви, які повертаються щоразу знову і знову не лише очужують батьківщину, а й стають на заваді усталеної ідентичнісної моделі живих, яка до тепер забезпечувалася колективною свідомістю, бо як “істоти без ідентичності” вони перетворюють і живих на істот без ідентичності, розпростуючи над ними тінь і перетворюючись на тінь пам'яті, що супроводжуватиме кожного: *“У смерті вони звикли до тотальної незахищеності, їх гнали пукаючи падлюки з нагайками, які уявили себе бурєю над Європою, і тепер вони не соромляться і з'являються у тому, як були зодягнені, коли повставали. Як тінь спускаються їхні погляди, цю тінь вони вважають справжньою, бо не може бути те, що з ними сталося не справжнім <...>. Те, що з ними сталося не може бути правдою. Лише їхні тіні – те, що насправді не можна сховати, тож запізнілі повертанці на Батьківщину стали нашими живими тіннями (так, так, спробуйте! Хіба вони рухаються? Ваша тінь не слідуватиме більше за Вами!)”* [8, с. 464].

Дія роману, яка починається у цілком визначених часово-просторових координатах, поступово втрачає цю конкретність і переходить у сферу позачасовості, надчасовості, а разом з тих і повсякчасної актуальності. Те саме стосується й персонажів роману. Попри те, що вони наділені конкретними іменами і кожен із них має індивідуальну долю, у романі вони виступають узагальненими фігурами-символами, які утілюють пам'ять про жертв та травматичну реальність. Таким чином у романі Слінек історичний травматичний досвід утілюється в образах скалічених тілесно персонажів. Історична травма перетворюється на тотальну силу, яка повертається у світ, щоб відшукати і відновити історичну справедливість.

Таким чином сприйняття та рефлексія травматичного історичного досвіду у творчості І.Бахманн та Е.Слінек суттєво відрізняються. У Бахманн індивідуальна травма, яку переживають персонажі, завжди психологічна, яка, проте може виявлятися і на фізичному рівні. Історія та історична травма, творять необхідне підґрунтя для ілюстрації інтенсивності індивідуальної, а у випадку із романом “Справа Франци” дозволяє розглядати образ жіночого персонажа як символічне втілення “скаліченої” в результаті історичних подій Австрії. У І.Бахманн історична

травма розглядається як порушення часового континууму, що порушує цілісність і ідентичності австрійської нації. Тому її персонажі прагнуть повернутися в минуле, до історичної травми, до утопії, з метою зцілення від завданої травми. У Е. Єлінек натомість трагедія Голокосту і її тілесне втілення займають центральне місце, а скалічені фізично істоти репрезентують історичну пам'ять. При цьому Єлінек, на відміну від своєї попередниці, не шукає шляхів зцілення від травми, навпаки, акцентуючи на відчутті провини, засуджуючи бажання “зцілитися” від травми за рахунок забуття, розкрити очі на злочини сучасного суспільства проти історичної правди.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Джеффри Александер [Пер. с англ. Г.К. Ольховникова под ред. Д.Ю. Куракина]. – М. : Праксис, 2013. – 640 с.
2. Гаврилів Т. І. Феноменологія художньої ідентичності (на матеріалі німецької та австрійської літератури) : дис. докт. філ. наук : 10.01.06, 10.01.04 / Гаврилів Тимофій Іванович. – Львів, 2008. – 436 с.
3. Плахина А. В. Послевоенный синдром : литература в поисках австрийской идентичности / А. В. Плахина, В. Д. Седельник // История австрийской литературы XX века: в 2 т. – Том 2. 1945–2000 / [ред. В. Д. Седельник, А. В. Белобратов, Р. В. Гуревич, Е. А. За-чевский и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – С. 3–17.
4. Bachmann I. Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann / Ingeborg Bachmann. – München und Zürich : Piper, 1989. – 192 S.
5. Caduff C. Elfriede Jelinek: ich gedeihe inmitten von Seuchen: Elfriede Jelinek Theatertexte / Corina Caduff. – Bern : Lang, 1991. – 287
6. Carp St. Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek [Електронний ресурс] / Stefanie Carp // Theater der Zeit. – Mai, Juni 1996. Режим доступу до інформації : <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fstab.htm>
7. Jelinek E. Herren der Toten / Elfriede Jelinek // O Österreich! / [hrsg. Von Hanz Ludwig Arnold]. – Göttingen: Wallstein-Verl., 1995. – S. 7 – 10.
8. Jelinek E. Die Kinder der Toten [Roman] / Elfriede Jelinek. – Reinbek b. Hamburg : Rowohlt, 1995. – 672 S.
9. Konzett M. Preface: The many faces of Elfriede Jelinek // Elfriede Jelinek : Writing Woman, Nation, and Identity: a Critical Anthology [ ed. by Matthias Konzett, Margarete Lamb-Faffelberger]. – Crunbury : Fairleigh Dickinson University Press, 2007. – 317 p.