

<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.110.278>

УДК 821.112.2-322.6.09“20”:78

«ВІЛЬНІ ФАНТАЗІЇ»: ФІКЦІОНАЛІЗАЦІЯ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ОПОВІДІ ЗА ДОПОМОГОЮ МУЗИКИ

Світлана Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

Докторка філологічних наук, професорка

Кафедра німецької філології

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. Розглянуто проблему фікціоналізації автобіографічного письма за допомогою музики. Теоретичним підґрунтям дослідження слугує розгляд фікційності зі співставної перспективи мистецтв і медіа. Центральним поняттям при цьому слугує «автомедіальність», яка тісно пов'язана із культурним і медійним характером індивідуальних та колективних ідентичностей, а також із засадами інтермедіальності. Суб'єктивність у цих теоретичних рамках розуміють як таку, що конструюється разом із тілесними і медійними техніками. Тому метою дослідження є розкриття моделі творчого становлення, яким його представляє у своєму автобіографічному оповіданні «Майбутнє краси» («Die Zukunft der Schönheit», 2018) сучасний німецький письменник Фрідріх Крістіан Деліус (*Friedrich Christian Delius, 1943–2022*). Зазначено, що вирішальну роль у зображеному процесі пригадування автором своєї юності і молодості відіграє визначний концерт фрі-джазового саксофоніста Альберта Айлера (*Albert Ayler, 1936–1970*), на який поет-початківець Ф. К. Деліус потрапив 1966 року, будучи учасником не менш відомого засідання «Групи 47» у Принстоні. У процесі аналізу відстежено, як американський фрі-джаз стає важливою ненаративною формою самоконструювання й основним модусом зображення самого себе. Концерт зображено як одкровення власного творчого життя. Констатовано, що німецькому письменнику притаманна особлива медіа-специфічна техніка розмислів про власну творчу особистість, зокрема він володіє

майстерною здатністю семантизувати окремі номери джазового концерту, фікціоналізуючи в такий спосіб автобіографічну розповідь. Контекстуалізована й активізована джазовим концертом комунікація із власним минулим сприймається як фікційна подія саме в аспекті її перформативності: в межах концерту як перформативного дійства спостерігається поступова і безпосередня зміна не тільки у сприйнятті музики, але й у ставленні автора до власного минулого.

Ключові слова: автобіографічне письмо; фрі-джаз; фікціоналізація; автомедіальність; пригадування; вільні фантазії; Альберт Айлер; Ф. К. Деліус.

В автобіографічному оповіданні «Майбутнє краси» («Die Zukunft der Schönheit», 2018) сучасний німецький письменник Фрідріх Крістіан Деліус (*Friedrich Christian Delius, 1943–2022*) моделює своє творче становлення у складних соціально-історичних обставинах другої половини ХХ століття, обравши для структурування, процесуалізації і фікціоналізації автобіографічного матеріалу відомий концерт фрі-джазу. «Я визнаю, – заявляє письменник, – я подобався собі у таких спогадах, стимульованих музикою, я охоче віддзеркалювався в них, саме у таких екзотичних місцях, як цей джазовий салон, у найглибшому Мангеттені, в Нижньому Іст-Сайді, чим більший контраст, тим краще» (Delius 2018b: с. 55). Текст Деліуса слугує яскравим прикладом наголошення в автобіографії на її медіальності. Знаковий у музичній культурі концерт американського саксофоніста Альберта Айлера (*Albert Ayler, 1936–1970*) відбувся 1 травня 1966 року в Нью-Йорку, на нього Фрідріх Крістіан Деліус потрапив випадково, напередодні повернення додому зі США, куди його, поета-початківця, запросили для участі в не менш відомому літературному засіданні Групи 47 у Принстоні. Враження від цієї події довгий час залишалися неопрацьованими, як і ранній період життя письменника, а особливо травматичні переживання його юності. Тільки з великої часової дистанції і після того, як молодший колега Деліуса, письменник Марсель Байєр заохотив його повернутися до цієї теми і надіслав йому запис концерту, що уможливило багаторазове його прослуховування, естетика фрі-джазу і поетика німецького автора виявили спорідненість. Так джаз став вирішальною ненаративною

формою самоконструювання і важливим модусом зображення самого себе. Авто-графія, тобто зв'язок із собою, який налагоджується у процесі письма, розширюється тут джазовою формою налаштування зв'язку із собою – аж до загальної «автомедіальності». Тож автобіографічний текст Ф. К. Деліуса дає підстави для розмислів про фікційне в документальному із погляду інтермедіальності, а також привертає увагу до ролі медіа у самоконструюванні і саморепрезентації.

Сучасне німецьке літературознавство приділяє проблемам фікціональності велику увагу. Яскравим свідченням цього є ґрунтовні видання інтердисциплінарного посібника «Фікціональність» за редакцією Тобіаса Клаука і Тільмана Кьоппе (Klauk und Köppe 2014), а також посібника «Фікціональність» із серії «Ключові теми літературознавства» за редакцією Лют Міссінне, Ральфа Шнайдера і Беатрікс ван Дам (Missinne, Schneider und Dam 2020). Обидві книги розглядають фікціональність як центральний і активно дискутований концепт літературознавства. Помітно, що останнім часом дискусії розгортаються в напрямку інших видів мистецтва та медіа. Збірник наукових праць під назвою «Фікційність у порівнянні мистецтв та медіа» порушує питання медійного радіуса дії теоретичних засад, які ґрунтуються на мові, а також евристичного потенціалу мистецько-порівняльного і медійно-порівняльного підходу до вивчення фікційного. Феномени фікційного розглядаються тут із перспективи порівняння мистецтв та медіа, роблячи внесок у дослідження фікційного, заснованого на трансмедіальності й інтердисциплінарності. Як зазначають у передмові редактори книги Анне Ендервітц і Ірина Раєвські,

уже вказівка на фільмознавство, медіазнавство або мистецтвознавство й образознавство увиразнює, що під цією тенденцією розуміють засади, які сприяють відкритості творення теорії в напрямку інших мистецтв та медіа, а тим самим із ними пов'язують спробу звільнити теорію фікційного від традиційної (й усе ще панівної) мовно- та літературоцентрованості. Тут виявляється зміщення уваги всередині фікціонально-теоретичного дискурсу, яке демонструє чіткі паралелі до аналогічного розвитку в дослідженнях оповіді (Enderwitz und Rajewsky 2016: с. 5).

Теоретичне питання щодо застосовності концепту фікціонального до нелітературних мистецьких форм і невербальних чи не виключно вербальних феноменів у різних медіа стає дедалі нагальнішим.

Усі три моменти – фікціональне, його відносини з документальним, а також аспект медіальності цієї взаємодії – охоплює сучасна теорія «автомедіальності», під якою розуміють інтердисциплінарний підхід до текстуалізації життєвих даних, який зосереджує особливу увагу на різноманітних медіа, залучених до представлення себе (Moser 2019: с. 247). Поняття концептуалізували як альтернативне до автобіографії: якщо автобіографія і життєпис імпліцитно приписують привілейовану функцію письму (графі) як ключовому медіуму для вираження суб'єктивності, то автоматедіальність враховує широкую палітру мистецьких і технологічних медіа, які використовуються для виконання завдання самопрезентації. Студії автоматедіальності, такі, наприклад, як «Автомедіальність. Конституювання суб'єкта у письмі, образі і нових медіа» (Dünne und Moser 2008), аналізують розвиток і взаємодію медійних практик, спрямованих на самопрезентацію, і відводять їм конститутивну функцію:

медіа – це не лише нейтральні знаряддя для вираження преекзистентного особистісного; значно більше вони сприяють, виходячи із специфічної матеріальності, значеннєвих практик і технологічних апаратів, які їх визначають, формуванню і творенню особистості, яка ними послуговується. Залежно від історичних і культурних умов, різні модуси автоматедіальності продукують різні форми суб'єктивності (Moser 2019: с. 247).

Розвиток інноваційних технологій спричиняється до нових форм зв'язку із собою і самопрезентації. Інтерес до не-мовних форм автоматедіальності загострює усвідомлення того, що об'єкт самопрезентації завжди є фікційним конструктом – іншим особистісним – і що кожне самозображення містить елемент автофікційності. Тож теорія автоматедіальності модифікує наше розуміння автобіографії. Вона уможлиблює розгляд автобіографії не як літературного жанру, прив'язаного до певного медіума, а як

культурної практики суб'єктивізації, яка згідно з історичними обставинами послуговується різними медіа, часто у формі мультимодальних комбінацій (Moser 2019: с. 257).

Розширення автобіографії до «автомедіальності» – саморепрезентація через джазовий концерт. Поняття «автомедіальність» пов'язують із дослідницькими засадами генеалогії суб'єктивності, які розробляють історичний, культурний і медійний характер індивідуальних та колективних ідентичностей, причому індивідуум у межах такої спрямованої на конструювання роботи забезпечується певним ігровим простором «формування себе». Концепт «практикування самого себе» Мішеля Фуко теж відіграє тут важливу роль. Принципово, що суб'єктивність вважають не наявною, а такою, яка конструюється разом із тілесними практиками і медійними техніками (Dünne und Moser 2008: с. 12).

Використання медіа з метою самопізнання, а також формування себе є важливими складовими цієї «технології себе». Більше того: зв'язок із самим собою («rapport à soi», поняття Мішеля Фуко), який налагоджує індивідуум у практичному опрацюванні своєї «етичної субстанції», обов'язково містить покликання на зовнішній медіум (Dünne und Moser 2008: с. 13).

Французький мислитель вважає, що зв'язок із самим собою передбачає рефлексію як відчуження себе у медіум, який об'єктивує і тим самим забезпечує опрацювання (Foucault 2012). Тож для сучасного розширеного розуміння автобіографії суттєво, що, налагоджуючи зв'язок із самим собою, автор-суб'єкт має вдаватися до обхідного шляху через медійне відчуження, вийшовши в екстериторіальність медіума, який уможливорює йому «практикування самого себе». У цьому сенсі концепт автоматедіальності «постулює конститутивну взаємодію медійного диспозитива, суб'єктивної рефлексії і практичного опрацювання самого себе», а тим самим відкриває можливість розглядати автобіографію не просто як літературний жанр, а як культурну і медійну практику (Dünne und Moser 2008: с. 13–14). Важливо, що поряд з автографією існують також інші форми медійно

трасльованого конституювання суб'єкта, які можуть конкурувати з медіумом письма. Такий підхід до того ж дозволяє охоплювати інтермедіальну взаємодію різних форм самореферентності й описувати її історичну специфіку.

Для Фрідріха Крістіана Деліуса таким обхідним медійним шляхом у «практикуванні самого себе» стає фрі-джазовий концерт, переживання якого наживо понад п'ятдесят років тому слугує вихідним моментом для пригадування й осмислення початків свого творчого життя, підкріплене актуальним прослуховуванням концерту в записі і нестримним бажанням пізнати стимули своєї творчої діяльності. У «Майбутньому краси» письменник майстерно і видовишно відображає фрі-джазовий концерт відомого американського саксофоніста Альберта Айлера. Ця визначна подія музичної культури представлена як одкровення власного творчого життя. Про пережите в юності розмірковує зрілий митець, чия творча манера і поетика вже склалися. Тому йому йдеться про сам механізм творчого становлення, а також про роль у його осмисленні спогадів, збагачених фантазією й інтенсифікованих настільки, що вони перетворюються на художні мініатюри, витісняючи суто автобіографічне на задній план. Та перш ніж досягти «свободи художнього» Деліусу, як він стверджував, необхідне було «щеплення із документальним», яке сприяло розвитку його власної мови. Саме до таких моментальних знятків із власної біографії, опоетизованих завдяки фрі-джазу на мініатюру недавньої історії, належить «Майбутнє краси». Пригадування імпровізацій видатного фрі-джазового музиканта інтенсифікують розмисли про природу творчості, взаємозв'язок писання і супротиву, опрацювання складних стосунків із вимогливим та суворим батьком, спричиняються до музикалізації мови.

Із перших звуків, «пронизливих, жалісливих, різких», з обстрілюванням вух «дудінням, вереском, стукотнею, завиванням», із залякуванням залу «низкою дисонансів» (Delius 2018b: с. 9) «дилетант» і «позбавлений фантазії» слухач, яким представляє себе Деліус, шокований і не сприймає як музику цей «цирковий гуркіт», цей «звуковий напад» (Delius 2018b: с. 10). Увесь джаз-бенд постає перед його закритими очима як групка дітлахів, які «сурмлінням, биттям кришками до баняків і кухонними ложками, гримотінням, із

губними гармоніками і гребінцями перед вустами, зі старою розладнаною скрипкою» намагалися привернути до себе увагу (Delius 2018b: с. 12). Слухати такий джаз було дуже складно, так що «початківець, якому пропонувалося щось нове» (Delius 2018b: с. 13), переконує себе в тому, що не слід лякатися цієї «збудженої, настирної музики», треба просто дозволити «барабанити і сурмити собою», щоб «розкрити вуха так широко, як тільки це було можливо» (Delius 2018b: с. 14). Тож під впливом фрі-джазу тіло слухача-дилетанта поступово саме перетворюється на інструмент, на резонатор потужного звуку. Деліус називає слухання фрі-джазу «випробуванням, яке він хотів витримати, нікого не розчарувавши» (Delius 2018b: S. 15). У цьому залі, в якому публіка була в основному темношкірою, оповідач, «неотесаний європеєць» серед американців, провінційний німець, немюзикальний, скутий, нерішучий, чувається підкреслено чужим, «іншим». «Я володів усіма сімома мовами мовчання, проте не трьома люб'язними мовами говоріння, аргументування, розповідання. У кожному разі, я не був людиною для Нью-Йорка, це було ясно» (Delius 2018b: с. 16). Згодом він починає дослухатися, розгойдувати в такт ногами і розрізняти маршовий ритм. Перша музична п'єса видається оповідачеві знайомою і катапультиє його назад у часи юності, коли він уперше чув схожі такти, підспівував і розмірковував, чи може він приміряти «Я»-зонгу до себе. Йдеться про відомий госпел під назвою «Коли святі ідуть маршем». Деліус використовує назву зонгу, цитує його рядки, частково репродукуючи музичну п'єсу. Ця репродукція «вкладена водночас у евокацію засобами музичного екфразису, завдяки чому збудження, якого зазнає пригадуване Я, зіткнувшись із незнайомим йому джазом, переноситься також на читача», – зазначає Ніколя Гесс, бо в цьому збудженні через часткову репродукцію зринає спогад про госпел, а через екфразисну евокацію виникає акустичне уявлення зовсім іншої відчужувальної звучності (Gess 2021: с. 116). Деліус пише:

Після дитячих пісеньок, хоралів, народних пісень, органу шкільний джаз був першим ритмічним одкровенням, близько двох років я захоплювався диксилендом, приблизно так довго, як тривав розвиток від Альберта Швейцара до Альбера Камю, від зразка доброї людини до зразка мислителя питань (Delius 2018b: с. 16),

а далі від прокладає місток до Альберта Айлера, прагнучи потрапити у його музичну п'єсу. Та заледве в оповідача складається враження, що він саме знайшов доступ до цієї музики, як саксофон Айлера починає суперечити й жалітися.

Там дехто волів, щоб його почули, зрозуміли, звільнили, там дехто хотів вийти з музичного номера, а не прагнув увійти в нього, там дехто перебував під обстрілом ударних і відстрілювався, там дехто, наче зашнурований струнами скрипки, був у пастці і боронився, там дехто хотів бути врятованим із вогню (Delius 2018b: с. 18).

Особливим ефектом, вважає німецька дослідниця, стає збудження імагінаційної рецепції: читач знає мелодію, проте має уявити саме її відчуження. Цікавий такий ефект саме тим, що тут утворюється ситуація, гомологічна викликанню спогадів, про які розповідає текст:

так само, як музика в процесі слухання породжує спогади, які пригадуване Я чи то Я, яке пригадує себе, ословлює роками пізніше, так і текст за допомогою часткової репродукції й екфразисної евокації викликає у читача спогади про госпел, які однак поряд із цим порушені або залежні від очуження в результаті акустичної імагінації (Gess 2021: с. 117).

Деліус поетизує музичне звучання, за допомогою метафор семантизує його, фікціоналізуючи в такий спосіб автобіографічну розповідь. Оповідач виразно чує в звуках фрі-джазу ознаки свого часу: вбивство Кеннеді, війну у В'єтнамі, гул біржі. Імпровізація зіставна для нього з письмом, позаяк віршем не можна ані керувати, ані планувати його.

Імпровізувати, продовжувати, мова приходила сама собою, наче в мені існував незнайомий, невичерпний запас слів, почуттів і думок, запас, який ставав тим багатшим, чим більше я його використовував. Часто достатньо було вловити динамічне слово чи зворот, записати його на папері і розпочати вільно імпровізувати. Після перших рядків чи перших трьох слів вірш сам вирішував, куди йому націлюватися, що він хотів чи саме не хотів повідомити, а на що тільки натякнути. Раптові думки коливаються між випадками й образною логікою, метафори наштовхуються одна на одну, слова

слідують одні за одними через фільтр голови, і я сам не знаю, які з них підхоплюються і в яку десятку секунди опиняються у певному рядку, і куди ще спрямовується саме явлений ритм рядка. Мені байдуже, що вважати так званим змістом вірша, якщо тільки він оригінальний, іронічний, звучить хвилююче і парадоксально, а в цьому типі музики, зрозумів я раптом, із звуками відбувалося щось дуже подібне (Delius 2018b: с. 24–25).

Фікційною здатністю фрі-джазу було також те, що він породжував особливий всеосяжний простір, об'єднаний ідеєю супротиву. Його скандальні звуки, його нахабство і невгамовність стають оповідачеві у плині концерту не тільки зрозумілими, але й близькими.

Чи не було це завданням митця – провокувати, витримувати і смакувати невдачею, як робили ці фрі-джазові музиканти? Справлятися із нищівною критикою, дозволяти відчутній критиці, упередженням, невичерпним потокам глупоти відбиватися від себе, як перлинам? Бути готовим робити щось неправильно, неправильно грати, як Айлер та його хлопці, готовим підставляти голову і після неприйняття, можливо, продовжувати далі, ставши зрілішим, кращим, сміливішим (Delius 2018b: с. 29).

Оповідач підкоряється «чудовому галасу музики», усвідомлюючи його дієвість і антивоєнну спрямованість. На ці звуки чимраз більше відгукується його власний життєвий досвід. У наступній композиції він чує «заледве не гармонійні звуки, хоралові цитати», які перевертаються у фальшиві гармонії. Син пастора, Деліус добре знайомий із хоралами, цитуючи які, фрі-джаз «пробуджує» його спогади. «На подвійному ґрунті цієї музики духовні співи були неможливі, очевидно, знову пародія, і це було дуже вдало, що Айлер після останніх тактів коротко і сухо виголосив назву *Наша молитва*» (Delius 2018b: с. 33). Реакція «вулканічної сили музики» на оповідача ставала дедалі потужнішою: «Виверження звуків розчинило утворення відкладів, мені здавалося, що щось вирвалося із глибинних пластів, щось почало в мені дрижати і звільнило місце для вільних фантазій» (Delius 2018b: с. 33). Ці «вільні фантазії» щоразу повертають оповідача до самого себе, до власного становлення, до власних асоціацій, до

«мікроскопічних видінь своєї сутності» (Delius 2018b: с. 48). Біль у вухах, який викликає музика, завдаючи удари, спричиняється, наприклад, до відгомону історії з батьком, який мав суворий характер і міг несправедливо карати.

Під оглушливим звучанням я чи не вперше невиразно запідозрив, кому я завдячував своїм відчуттям мови, а саме дуже далекому звідси чоловікові, який навіть на кладовищі лякав і підбадьорював мене щоразу своїм імперативом *Не бійся себе!* Напевно, і матері з її піснями і казками, та найбільше все ж цьому проповіднику, який вишколив мене могутньою лютерівською німецькою, поетичними псалмами й ударною силою хоралів, і, не хочучи, спровокував водночас протистояння готовій мові і загострив слух для фраз і пустоти. Мене пронизала думка добросердечності до батька, ніжності, так, любові до того, хто жбурляв у мене подушкою, хто збурих мою протидію, і штовхнув мене, сам того не хочучи, на правильний, хоч і тернистий шлях. Якщо б я не захоплювався словами, не боявся їх, якщо б я продуктивно не мовчав, не утримувався, саме так можна було окреслити логічну лінію, то я не знайшов би себе у перших поетичних збудженнях і перших субверсивних ударах музики аж до теперішніх хвилин (Delius 2018b: с. 84).

Програмно впродовж концертного дійства оповідач звільняється від тягарів минулого, вбираючи в себе характер фрі-джазу. Він віддає належне літературній творчості, яка стала для нього засобом віднайдення власних слів у «горах слів дитинства», які його заледве не задушили і не засипали, засобом виявлення своїх «власних золотих та інших копалень» і риття в них, щоб протиставити це тому, що змусило його мовчати (Delius 2018b: с. 58). Так у нього з'являється самоповага й усвідомлення того, що «джерелом, з якого він черпав, був він сам» (Delius 2018b: с. 59). Отже, фрі-джаз сприяє стабілізації і поглибленню «розхитаного Я».

Фікціоналізація автобіографічного матеріалу. Якщо розглядати «Майбутнє краси» як приклад автомедіальності у сенсі «практикування себе» через медіавзаємодію письма та джазу, то процес фікціоналізації автобіографічного матеріалу, який провадить тут Деліус, можна розуміти як «антропологічну структуру уможливлення» (термін Барбари Вебтарола (Vehtarola 2016: с. 66)).

Контекстуалізована й активізована джазовим концертом комунікація з власним минулим сприймається як фікційна подія саме в аспекті її перформативності: спостерігається поступова і безпосередня зміна не тільки у сприйнятті музики, але й у ставленні до власного минулого в межах концерту як перформативного дійства. Обидва процеси взаємозумовлені й засновані на продуктивній міжмедійній комунікації літератури та музики. Отже, Фрідріх Крістіан Деліус практикує тут особливу модель фікційного, яку в межах сучасної міжмистецької (чи трансмедіальної) теорії фікційного характеризують як процесуальну і плюралістичну, розуміючи фікціональність як імовірнісну величину, в якій тісно пов'язані пізнання і переживання, а її межа з нефікційним нечітка. Оскільки медійною рамкою автобіографічного оповідання є концерт, то фікційне часто перекривається репрезентацією або показом. Оповідач розпізнає в імпровізаціях мелодії і гармонії, які фрі-джаз цитує, спотворює, розкладає і збирає знову, – техніка, яку автор також застосовує до власного життєвого матеріалу. Фікціоналізований звуковий простір джазового салону відіграє врешті важливу роль для комплексного відображення стимульованого звуком процесу пригадування і зумовленого ним факту ініціації.

Вогнетний саксофон прибрав у моїй голові, він знову порозставляв усе на свої місця, показав кахлеву піч берлінської кімнати на задньому дворі і втішний вогонь, яскраву подію, визнання однозначності й незворотності. Саксофон повернув відчуття захоплення від добровільного спалення поезії, звільнення від суцільної прикrostі, очищення, виправлення чи щоб там не означала ця усамітнена акція, яку, очевидно, переживали також інші автори (Delius 2018b: с. 64).

Так у поле уваги оповідача потрапляє і поняття «межі», концептуальне для його автобіографічного проєкту, заснованого на фрі-джазі.

Так само, як я сам не позбувся своїх привидів, Айлер і його хлопці не позбулися своїх *Ghosts*, своїх вогняних духів, фінал постійно відтерміновувався гуркітливими ударними і сповільнювався тріскітливою скрипкою. Межі, всі музиканти шукали межі, п'єса була суцільним бунтом проти меж, і мій мозок пронизали нові

підбудження, нові імперативи: не бійся меж, рухайся до самої межі, пересувай її, як далеко як глибоко як високо можна вести мелодію, шукай свої межі (Delius 2018b: с. 68).

Концертну подію Деліус фікціоналізує в знакову подію свого творчого досвіду. Естетичні засади джазу відіграють при цьому суттєву роль: інтеракції, націлені на суб'єктивні артикуляції й експресії в їхній інтерактивній структурі, зосередженість на формальних законах як виклик для реципієнтів, залучення слухачів у перформанс як можливість артикулювання ними самих себе.

Джазовий перформанс як мініатюра представляє щось, випливаючи із самого себе. Джазовий перформанс, проте, не можна усвідомити з нього самого. Він конститутивно пов'язаний із тим, що надає привід для суб'єктивної артикуляції, завдяки якій суб'єкти, з одного боку, залишаються під владою перформансу, а з іншого – розвиваються самі в їхніх артикуляціях. Джазовий перформанс – це не мініатюра, а можливий елемент вдалого життєскеровування (Früchtl und Moog-Grünwald 2014: с. 28).

«Вільні фантазії» в «Майбутньому краси», породжені в результаті «фонтанування звуків», стосуються процесу пригадування, а формально відповідають оповідній манері внутрішнього монологу. Цей процес зображено як асоціативний потік образів, породжений свідомістю слухача. «Вільні фантазії» також відповідають імпровізаційному фрі-джазу. У поетологічному коментарі Деліус описує це так: «писати дещо так, як працює наш мозок, який не синхронізований за схемою суб'єкт–предикат–об'єкт і за граматиною Дудена. Не лінійно, а фрактально, в ритмі бачення, мислення, бігу, дихання, асоціювання, фантазування» (Delius 2018a: с. 12). Літературна оповідь, зауважує Ніколя Гесс, функціонує як посередник між відособленим безмовним спогадом і цілісною самістю, між музичним моментом, в якому потонуле раптом виринає знову, і його наративізацією як спогаду, який стає тому вловимим, і яка упорядковує те, що відбулося, в неперервність і приписує йому смисл опісля, «процес, який в оповіданні Деліуса найкраще усвідомлюється у переході від внутрішнього монологу, який пов'язаний із пригаданим Я, до тлумачного упорядковувального

коментування, яке провадить Я, що пригадує» (Gess 2021: с. 119).

Із погляду теорії інтермедіальності, «Майбутнє краси» Деліуса засвідчує, що концепти фікційного і фікціонального помітно відсторонюються від централізації тільки на мові та літературі й відкриваються в напрямку інших видів мистецтва. Конкретно йдеться про внесок фрі-джазової музики у теорію фікційного, про медіаспецифічні особливості фікціональної практики Фрідріха Крістіана Деліуса. Вона дозволяє порушувати питання про співвідношення фікційності, медіальності і метаізації (поетологічних розмислів). Метаізація постає в її трансмедійній якості (джаз / літераризований джаз), розширюючи медіа-порівняльну перспективу фікціональності трансмедійним виміром. Такі літературні практики дозволяють теоретикам трансмедійного статусу фікційного говорити про те, що культура пронизана горизонтами можливостей і фікцій, як і сама реальність містить фікційні елементи, ігрові акти, інсценування. Завдяки появі дедалі новіших медійних і естетично змішаних форм опрацювання реальності можна говорити про складні переплетення фікційного, фікціонального, реального, можливого. Мистецтво кваліфікують як уподобане місце згущення чи акумуляції фікцій і заохочення до процесів фікціоналізації. Це те місце, в якому самореференція, не-референція і нібито-референція тісно переплітаються і нерідко перекривають одне одного. Саме таке автобіографічне письмо видатного німецького письменника Фрідріха Крістіана Деліуса.

Delius, F. C. (2018a). Die Tücken des autobiographischen Erzählens. *Sprache im technischen Zeitalter*, 56. Jg., H. 225, S. 4–15.

Delius, F. C. (2018b). *Die Zukunft der Schönheit*. Berlin : Rowohlt Verlag, 2018, 92 S.

Dünne, J. und Moser, C. (Hrsg.) (2008). *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. München : Wilhelm Fink, 440 S.
<https://doi.org/10.30965/9783846745786>

Enderwitz, A. und Rajewsky, I. O. (Hrsg.) (2016). *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston : De Gruyter, 247 S.
<https://doi.org/10.1515/9783110498646>

Foucault, M. (2012). *Sexualität und Wahrheit*. Bd 2: Der Gebrauch der Lüste. Übersetzt von Ulrich Raulff. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 326 S.

Früchtl, J. und Moog-Grünewald, M. (Hrsg.) (2014). *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft*. Bd. 59, H. 1: Ästhetik des Jazz, 168 S.
<https://doi.org/10.28937/ZAEK-59-1>

- Gess, N. (2021). Ein Schreiben des Selbst am Leitfaden der Musik. F. C. Delius' „Zukunft der Schönheit“. *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge XXXI, H. 2. S. 110–124. https://doi.org/10.3726/92169_110
- Klauk, T. und Köppe, T. (2014). *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston : De Gruyter, 549 S. <https://doi.org/10.1515/9783110322606>
- Macenka, S. (2019). Jazz als ein erinnerungskulturelles Phänomen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur („Abendland“ von Michael Köhlmeier und „Die Zukunft der Schönheit“ von Friedrich Christian Delius). *Philological Class*, 58. Jg., H. 4, S. 118–126. <https://doi.org/10.26170/FK19-04-15>
- Missinne, L., Schneider, R. und Dam, B. T. van (Hrsg.) (2020). *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin, Boston : De Gruyter, 633 S. <https://doi.org/10.1515/9783110466577>
- Moser, C. (2019). Automedialität. In: Wagner-Egelhaaf, M. (Hrsg.). *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Vol. I: Theory and Concepts. Berlin, Boston : De Gruyter, pp. 247–261. <https://doi.org/10.1515/9783110279818-030>
- Vehtarola, B. (2016). Fiktionen als Medien möglicher Kommunikationen. Überlegungen zu einer neuen Fiktionstheorie, mit einigen Beispielen aus Literatur, Malerei und Musik. In: Enderwitz, A. und Rajewsky, I. O. (Hrsg.). *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston : De Gruyter, S. 63–96. <https://doi.org/10.1515/9783110498646-004>

**“FREE FANTASIES”:
FICTIONALIZATION OF AUTOBIOGRAPHICAL NARRATION
WITH THE HELP OF MUSIC**

Svitlana Macenka

orcid.org/0000-0003-1373-2887

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

Department of German Philology

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The article explores the fictionalization of autobiographical texts with the help of music. The theoretical basis of the research lies in an analysis of fictionality from a comparative perspective of arts and media. Central to the analysis is the concept of “automediality” which is closely linked to the cultural and media nature of individual and collective identities as well as the principles of intermediality. Within such a theoretical framework, subjectivity is seen as a concept constructed using bodily and medial techniques. Thus, the study aims to reveal a model of creative becoming in the way it is presented in the autobiographical short story “The Future of Beauty” („Die Zukunft der Schönheit”,

2018) by the contemporary German writer *Friedrich Christian Delius* (1943–2022). It is stated that the decisive role in the described process of remembering adolescence and youth by the author is played by a well-known concert of free jazz saxophone player Albert Ayler, which F. C. Delius attended in 1966 as a member of the not least famous meetings of Group 47 at Princeton. The analysis revealed how American free jazz is becoming an important non-narrative form of self-construction and the main modus for portraying oneself. The concert is depicted as a revelation of one's own creative life. It is argued that the German writer has a particular media-specific technique of reflecting on one's own creative personality, namely that he skilfully semanticizes specific performances of the jazz concert and, thus, fictionalizes the autobiographical story. Communication with one's past, contextualized and activated by a jazz concert, is perceived as a fictional event, specifically in its performability aspect: within a concert, as a performative act, we observe gradual and immediate change not just in the perception of music but also in the attitude toward one's past.

Keywords: autobiographical writing; free jazz; fictionalization; automediality; remembering; free fantasies; Albert Ayler; F. C. Delius.

Suggested citation

Macenka, S. (2024). “Vil’ni fantazii”: fiktsionalizatsiia avtobiohrafichnoi opovidi za dopomohoiu muzyky [“Free Fantasies”: Fictionalization of Autobiographical Narration with the Help of Music]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 110, pp. 278–292. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2024.110.278>

Стаття надійшла до редакції 15.12.2024 р.

Стаття прийнята до друку 30.12.2024 р.