РОЗДІЛ 10
ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.111(71)-32.09Манро
DOI https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2026.49.53

МІЖ ІРОНІЧНОЮ ДИСТАНЦІЄЮ ТА ЕТИЧНОЮ ЗАЛУЧЕНІСТЮ: ПОСТІРОНІЧНА ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ «ДИТЯЧА ГРА» ЕЛІС МАНРО

BETWEEN IRONIC DISTANCE AND ETHICAL ENGAGEMENT: THE POSTIRONIC POETICS OF ALICE MUNRO'S "CHILD'S PLAY"

Зимомря І.М.,
orcid.org/0000-0003-3211-8268
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії та практики перекладу
Ужгородського університету,
професор
Поморського університету в Слупську (Польща)

Цар І.М.,
orcid.org/0000-0001-9570-4518
викладач кафедри англійської філології
Ужгородського університету

У статті досліджено постіронію як принцип стильової організації англомовної прози на матеріалі оповідання «Дитяча гра» Еліс Манро. Мета роботи – з'ясувати, як взаємодія іронічного дистанціювання, афективної залученості та неподоланої відповідальності визначає лексичну, наративну й композиційну структуру твору. Постіронію розмежовано з іронією, «новою щирістю» та метамодернізмом; її розглянуто як робочу аналітичну категорію, а не беззастережну характеристику творчості Е. Манро чи всієї англомовної літератури. Матеріалом слугує журнальна редакція оповідання, опублікована в «Harper's Magazine» у лютому 2007 року. Простежено функції самоіронії дорослої оповідачки Марлін, евфемістичних і стигматизувальних найменувань, модальних застережень, самокорекцій, тілесних деталей та відтермінованого розкриття вбивства Верни. Показано, що антропологічна компетентність нараторки не забезпечує етичної прозорості її самопояснення: відмова від застарілої лексики співіснує зі збереженням об'єктивації іншої людини. Епізоди лікарні та пошуку священника інтерпретовано як випробування іронічної самодостатності дією, результат якої не гарантує ані примирення, ані прощення. Розкрито, як поєднання предметної точності зі стриманою тональністю порушує можливість безпечного спостереження за чужою провиною. Наукова новизна полягає в обґрунтуванні постіронічної домінанти як взаємодії мовного дистанціювання, композиційного повернення витісненого та етичної незавершеності, а також у переосмисленні «трикутника відповідальності» Марлін – Шарлін – Верна. Встановлено, що постіронічний потенціал твору пов'язаний не з доведеною щирістю оповідачки, а з неможливістю зробити її іронічну дистанцію остаточною позицією читання. Висновки окреслюють можливості й межі застосування категорії постіронії до малої прози, в якій саморефлексія не усуває обов'язку відповідати за насильство.

Ключові слова: постіронія, стильова домінанта, англомовна проза, Еліс Манро, іронія, нова щирість, ретроспективна нарація, наративна етика, ейблізм.

The article examines postirony as a principle of stylistic organisation in Anglophone prose through Alice Munro's short story "Child's Play". Its aim is to establish how ironic distancing, affective involvement, and unresolved responsibility interact across the text's linguistic, narrative, and compositional levels. Postirony is distinguished from irony, New Sincerity, and metamodernism and employed as a working analytical category rather than an unqualified designation of Munro's oeuvre or Anglophone literature as a whole. The analysis uses the magazine version published in Harper's Magazine in February 2007. It explores the adult narrator Marlene's self-irony, euphemistic and stigmatising labels, modal qualifications, self-corrections, bodily details, and delayed disclosure of Verna's killing. Marlene's anthropological expertise does not guarantee the ethical transparency of her account: her rejection of outdated terminology coexists with the continuing objectification of another person. The hospital visit and the subsequent search for a priest are interpreted as a test of ironic self-sufficiency through action that guarantees neither reconciliation nor forgiveness. Material precision combined with tonal restraint unsettles the reader's position as a detached observer of another person's guilt. The study's contribution is an account of the postironic dominant as an interaction between linguistic distancing, the compositional return of suppressed experience, and ethical non-closure. It also reworks the "triangle of responsibility" involving Marlene, Charlene, and Verna to examine unequal narrative authority. The story's postironic potential resides in the impossibility of treating the narrator's ironic distance as a sufficient position for reading, rather than in any proven sincerity or moral conversion on her part. The conclusions identify both the value and the limits of postirony as a category for analysing short fiction in which self-reflection fails to dissolve responsibility for violence.

Key words: postirony, stylistic dominant, Anglophone prose, Alice Munro, irony, New Sincerity, retrospective narration, narrative ethics, ableism.

Постановка проблеми. Проблематика постіронії в англомовній прозі пов'язана передусім із переосмисленням функції іронічної дистанції. Саморефлексивна іронія дає змогу поставити під сумнів усталені пояснення, мовні кліше та готові моделі самоопису, проте ця сама дистанція може перетворюватися на спосіб уникнення безпосередньої участі й відповідальності за наслідки власних учинків. Звідси постає центральне для цього дослідження питання: якими художньо-стильовими засобами текст зберігає критичний потенціал іронії, водночас демонструючи недостатність позиції, за якої дистанціювання стає формою самоусунення? В есеї Д. Ф. Воллеса «E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction» ця проблема осмислюється через суперечність між викривальною силою іронії та її поступовим перетворенням на звичну культурну стратегію самозахисту [12]. Подальші дослідження постіронії та «нової щирості» по-різному розвивали цю проблематику, зосереджуючись на можливості повернення до емоційної й етичної залученості після іронічної деконструкції [3–5]. У цьому дослідженні постіронія, однак, не ототожнюється ані з відмовою від іронії, ані з безпосередньою щирістю. Вона розглядається як форма напруженої взаємодії між іронічним дистанціюванням, критичним усвідомленням його меж і відновленням етичної вимоги, яка не гарантує ні прозорості мотивів, ні остаточного примирення.

Оповідання Еліс Манро «Дитяча гра» дає змогу дослідити цю проблему в межах ретроспективної першоособової наратії. Доросла Марлін реконструює дитячу близькість із Шарлін, їхнє ставлення до Верни та власну участь у подіях, що призвели до загибелі останньої. Нараторка демонструє інтелектуальну впевненість, коментує культурні упередження, дистанціюється від власних дитячих уявлень і піддає іронічному переосмисленню мовні та соціальні умовності. Водночас її здатність пояснювати власне минуле істотно перевищує можливість Верни бути представленою як самостійний суб'єкт [7]. Унаслідок цього наративна саморефлексія не усуває асиметрії між тим, хто має право пояснювати подію, і тим, чий досвід доступний лише через чужу перспективу. Ця невідповідність між високим рівнем самопояснення та неповнотою етичного самоосмислення становить ключову передумову постіронічного прочитання оповідання. Тому постіронічний аспект «Дитячої гри» доцільно шукати не в декларації щирості як такої, а в художній організації напруження між наративним контролем, його внутрішнім порушенням і неможливістю остаточно зняти відповідальність.

Поняття стильової домінанти в цьому дослідженні позначає принцип організації тексту, який поєднує різнорівневі художні прийоми та визначає їхню спільну функціональну спрямованість. Воно не означає ані найбільш уживаного тропу, ані окремого стилістичного прийому, ані характеристики історико-літературної доби. Відповідно, гіпотеза полягає в тому, що постіронічна домінанта твору «Дитяча гра» реалізується через повторювану структуру переходу від іронічного або наративного дистанціювання до його часткового порушення, після якого етична відповідальність не зникає, але й не отримує остаточного розв'язання. Ця структура виявляється на кількох взаємопов'язаних рівнях – у слововживанні та мовній самокорекції, організації ретроспективної оповіді, композиційному розподілі інформації, сенсорному зображенні насильства, асиметрії наративних голосів і способах передбачуваної читацької участі. Отже, завдання аналізу полягає не в тому, щоб довести наявність окремих «постіронічних» прийомів, а в тому, щоб показати, як їхня сукупна взаємодія змінює функцію іронічної дистанції та створює простір для етичної залученості без переходу до спрощеної моделі каяття, прощення чи морального примирення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У монографії «Cool Characters: Irony and American Fiction» Лі Константіну розглядає іронію не лише як стилістичний прийом, а як етос – спосіб орієнтації суб'єкта у світі, що виявляється у типах персонажів, моделях поведінки та формах літературного стилю [5]. У такій перспективі подолання іронічної позиції не означає простого повернення до доіронічної наївності: йдеться про пошук форм переконаності після досвіду іронічного сумніву. Для цього дослідження принципово важливим є перенесення уваги з окремого іронічного висловлювання на організацію суб'єктної позиції та її ставлення до власних переконань. Лукас Гоффманн, аналізуючи переважно нехудожню прозу Девіда Фостера Воллеса та Дейва Еґґерса, пов'язує постіронію з пошуком контакту з читачем в умовах недовіри до безпосередніх декларацій правдивості [3]. Однак перенесення цієї моделі на малу прозу Еліс Манро потребує методологічної корекції: художня нарація, на відміну від авторської чи автобіографічної комунікації, передбачає принципове розмежування між авторкою, нараторкою та персонажем. Тому постіронічні характеристики у випадку твору «Дитяча гра» мають застосовуватися до організації оповіді, а не безпосередньо до позиції Е. Манро.

Адам Келлі, уточнюючи поняття «нової щирості», показує, що її не можна зводити до простого протиставлення емоційної відкритості та нібито безафективної іронії. Важливими стають перформативний характер висловлювання, проблема авторського або суб'єктного наміру та неможливість остаточно встановити його незацікавленість [4, с. 5–10]. Такий підхід є продуктивним для аналізу Марлін: емоційна відвертість нараторки сама собою не гарантує щирості її самооцінки, так само як її саморефлексивність не виключає етичної залученості. Своєю чергою, концепція метамодернізму Тіма Вермюлена та Робіна ван ден Аккера описує ширшу структуру сучасної чуттєвості, побудовану на коливанні між протилежними позиціями, зокрема між залученням і дистанціюванням [11]. Ця модель допомагає окреслити ширший культурно-естетичний горизонт проблеми, проте не є синонімом постіронії. Вона також не дає достатніх підстав автоматично включати творчість Е. Манро до метамодерністського поля. У межах цього дослідження обидві концепції використовуються не як взаємозамінні визначення, а як теоретичні орієнтири для розмежування іронічної дистанції, щирості, залученості та етичної відповідальності.

Безпосередні дослідження твору «Дитячої гри» формують переважно етичне, наратологічне та афективне проблемне поле. С. Криворучко аналізує часові, емоційні й моральні параметри жіночої дружби та наголошує на значенні довіри у відносинах Марлін і Шарлін [1]. Цей підхід є важливим для запропонованого прочитання, однак потребує додаткового розмежування між довірою всередині пари та відповідальністю перед третьою особою. Зокрема, пояснення внутрішньої логіки співучасті не може автоматично перетворюватися на її етичну легітимацію. Відповідно, першоособові судження Марлін не слід безпосередньо ототожнювати з авторською позицією Е. Манро. Це розрізнення особливо істотне там, де злочин розглядається через категорію відданості: психологічне пояснення механізмів співучасті не скасовує питання про її наслідки [1, с. 345–346].

Інші дослідження розкривають окремі аспекти тієї самої проблематики. Ірис Лусіо-Вільєґас Спіллард простежує взаємодію мотивів минулого, води та фотографічної образності в оповіданнях Е. Манро про смерть дітей, окремо звертаючи увагу на їхню функцію у відтворенні пам'яті та травматичного досвіду [6, с. 34–37]. К. Ґ. Сазерленд аналізує «Дитячу гру» через етичну невизначеність і рухливість наративних позицій [10], тоді як С. Ворвік розглядає вбивство через суперечність між уразливістю іншого та можливістю здійснення насильства [13]. Г. Т. Даррок переносить акцент на проблему інтелектуальної інвалідності, аналізуючи способи виключення відповідних персонажів із повноцінної суб'єктності та обмеження емпатійної ідентифікації [2]. Особливо безпосередньо з цією статтею перетинається дослідження Ділії Нардуцці, присвячене саме твору «Дитячій грі», в якому негативні афекти щодо інвалідності розглядаються як механізми відтворення нормативних привілеїв [8]. Сукупно ці праці показують, що центральні проблеми оповідання – пам'ять, дружба, насильство, інвалідність, наративна перспектива та етична невизначеність – уже мають розгалужену критичну історію. Водночас вони не зводяться до однієї інтерпретаційної моделі, що робить можливим їхнє подальше зіставлення через категорію постіронічної дистанції.

Ф. Пішон досліджує відтермінування зізнання, наративні обхідні шляхи та співвідношення минулої й теперішньої ідентичності Марлін [9]. Це спостереження безпосередньо наближає нас до питання, яке залишається недостатньо розробленим у попередніх підходах: як функціонує дистанціювання нараторки в той момент, коли воно вже не може забезпечити повного морального самоусунення? Саме тут запропоноване прочитання вводить категорію постіронії не як альтернативу етичним чи наратологічним інтерпретаціям, а як спосіб пов'язати їхні окремі спостереження. Йдеться про перевірку того, чи здатна ця категорія пояснити взаємодію мовної саморефлексії Марлін, композиційного відтермінування й повторного введення факту вбивства, асиметрії між голосом нараторки та голосом Верни і відсутності остаточного морального розв'язання. Отже, завдання полягає не в тому, щоб замінити наявні інтерпретації новою термінологічною рамкою, а в тому, щоб з'ясувати, чи дозволяє постіронічна перспектива побачити функціональний зв'язок між уже встановленими текстовими особливостями.

Мета дослідження. Мета статті – обґрунтувати можливість розгляду постіронії як стильової домінанти оповідання «Дитяча гра» («Child's Play») Еліс Манро, визначивши текстові механізми, за допомогою яких вона формується, а також межі й обмеження такого прочитання. Для досягнення цієї мети передбачено виконання таких завдань: 1) розмежувати постіронію з концептуально суміжними поняттями іронії, нової щирості та метамодернізму; 2) встановити співвідношення

між іронічним дистанціюванням нараторки та композиційною організацією оповідання; 3) проаналізувати функції лексики на позначення інвалідності, наративних самокорекцій і тілесно-сенсорної образності; 4) з'ясувати композиційне та етичне значення лікарняного й церковного епізодів; 5) дослідити асиметрію наративного доступу та відповідальності Марлін, Шарлін і Верни; 6) визначити, чи функціонує сукупність цих ознак як організувальний принцип тексту, а не лише як окремі прийоми, що допускають постіронічну інтерпретацію.

Матеріалом дослідження є англомовна журнальна редакція оповідання «Child's Play», опублікована в Harper's Magazine у лютому 2007 року [7]. Згодом твір увійшов до збірки «Too Much Happiness» (2009). Основними методами є уважне читання (close reading), наратологічний аналіз оповідного голосу й фокалізації, композиційний та функціонально-стилістичний аналіз. Положення наративної етики та досліджень інвалідності залучено для розмежування подієвої інформації, самооцінок і пояснень нараторки та інтерпретаційних висновків дослідника, що дає змогу уникати безпосереднього ототожнення позиції Марлін із позицією авторки.

Критеріями постіронічного прочитання вважаємо: 1) наявність упізнаваної іронічної або самоіронічної дистанції; 2) повторюване порушення цієї дистанції через тілесний досвід, конкретну дію, композиційне повернення до витісненої події чи інший механізм етичного залучення; 3) збереження етичної вимоги після втрати впевненості в можливості остаточного самопояснення та морального розв'язання. Жоден із цих критеріїв окремо не є достатнім. Ненадійність наратора, трагічний сюжет, наявність іронії або відкрита кінцівка самі собою не дають підстав визначати твір як постіронічний. Стильову домінантність пропонуємо встановлювати через системну взаємодію зазначених ознак на рівнях наративу, композиції, мовної організації та етичної проблематики, а не через частотність окремих іронічних висловлювань чи формальну наявність лексеми «іронія». Отже, постіронія в цьому дослідженні має операційний, а не декларативний статус: її наявність потребує перевірки на різних етапах розгортання оповідання та співвіднесення між собою текстових механізмів дистанціювання, його порушення й збереження етичної відповідальності.

Виклад основного матеріалу. Іронія передбачає дистанцію між буквальним змістом висловлювання та способом його оцінювання, який пропонується текстом або відтворюється в читацькому сприйнятті. Така дистанція може виконувати критичну, комічну, самооборонну чи іншу функцію і не передбачає автоматично цинічної або нігілістичної позиції. Постіронія, відповідно, не означає простого зникнення іронічних прийомів або повернення до безпосередньої щирості. Вона виникає в ситуації, коли сама іронічна компетентність – здатність розпізнавати умовність, суперечливість чи самообман – виявляється недостатньою для етичної взаємодії з іншими. Розпізнавання умовності не звільняє від участі, так само як викриття власних ілюзій не забезпечує моральної невинності. У цьому сенсі постіронічність передбачає не скасування дистанції, а її критичне обмеження: іронічна свідомість зберігається, проте перестає бути достатньою підставою для самозахисту від етичної відповідальності. Таке розуміння спирається на проблематику постіронічного етосу, розроблену в працях Л. Константіну та Л. Гоффманна [5; 3], однак конкретизація поняття стосовно твору «Дитяча гра» здійснюється в цій статті через операційні критерії, сформульовані на основі текстового матеріалу.

Для оповідання «Дитяча гра» принциповим є розмежування голосу Марлін і загальної наративно-композиційної організації твору. Нараторка може іронізувати, мінімізувати, переоцінювати або раціоналізувати пережите, проте послідовність епізодів, розподіл інформації та спосіб повернення до центральної події підважують достатність її самопояснення. Тому постіронічний потенціал твору не передбачає, що сама Марлін має перетворитися на зразок «нової щирості» чи досягти повної самопрозорості. Предметом аналізу є напруження між тим, як вона позиціонує себе у власній розповіді, і тим, що структура оповіді дозволяє побачити поза межами або всупереч цьому самопозиціюванню. Інакше кажучи, йдеться не про встановлення «справжніх» мотивів персонажа, а про аналіз меж її наративного самоконтролю. У цьому аспекті стильовий аналіз відрізняється від психологічного діагностування персонажа: дослідник не встановлює приховану психічну причину поведінки Марлін, а простежує, як текст організовує співвідношення між її мовленням, діями, самооцінками та наслідками цих дій.

Додаткове обмеження стосується самого поняття «домінанта». Постіронічний принцип не витісняє інших способів художньої організації оповідання – реалістичної деталізації, драматичної іронії чи готичних проєкцій страху. Його домінантність у запропонованому прочитанні полягає

не в тому, що ці елементи зводяться до постіронії, а в тому, що вони вступають у функціональну взаємодію, яка послідовно випробовує межі іронічного дистанціювання. Реалістична деталь конкретизує наслідки подій і не дає їм розчинитися в абстрактному моральному міркуванні; драматична іронія виявляє розрив між обсягом знань читача, дорослих персонажів і самих дітей; демонізація Верни показує, як суб'єктивний страх може набувати статусу очевидного знання та впливати на спільне сприйняття іншої людини. Постіронічний ефект виникає на наступному рівні: критичне розпізнавання цих механізмів не перетворюється на остаточне звільнення від їхньої дії та наслідків. Навіть коли нараторка ретроспективно ставить під сумнів власні минулі оцінки, це не скасовує факту здійсненого насильства й не усуває асиметрії між тими, хто має можливість розповідати, і тією, чий голос у тексті залишається принципово обмеженим. Ця одночасність дистанціювання, його часткового порушення та збереження етичної вимоги становить операційне ядро постіронічного прочитання «Дитячої гри».

Оповідання починається з реконструкції батьківської розмови після неназваної трагедії. Початкова формула «I suppose» відразу позначає припущення, а короткі репліки із зазначенням мовців у дужках створюють ефект пам'ятєвого монтажу [7, с. 73]. Марлін не відтворює минуле як суцільний достовірний запис: вона припускає, добудовує, оцінює. Це джерело її часткової відкритості, але також засіб контролю над тим, що саме стане предметом читацького знання. Інформаційна неповнота тут не нейтральна, оскільки найважливіше знання про власну участь з'явиться лише наприкінці. Відтак, доросла оповідачка узагальнює дитячу змінність: минулі стани себе можуть здаватися віддаленими й несуттєвими. Однак, повернення спогаду суперечить моделі безперервного звільнення від попередніх ідентичностей [7, с. 73]. Цей вступ задає дві несумісні настанови: особистість змінюється, але факт учиненого не стає від цього чужим. Саме розбіжність між часовою дистанцією та збереженням причетності організує подальшу розповідь. Проблема полягає не лише в ненадійності пам'яті, але й у спокусі зробити зміну особистості підставою для припинення відповідальності.

Композиційний розрив особливо помітний перед сценою вбивства. Наближення Верни під час останнього купання переривається переходом до дорослого життя Марлін, професійної діяльності й листування [7, с. 79–81]. Оповідь уникає центрального вчинку саме тоді, коли читач очікує його розвитку. Зовнішньо це створює інтригу, але функція прийому ширша: доросла біографія тимчасово заступає факт, який міг би змінити її оцінку. Повернення до утоплення після церковного епізоду виявляє, що досягнення й самокоментарі не вичерпують історії суб'єкта [7, с. 84]. Такий порядок дає підстави говорити про композиційну критику дистанціювання. Реципієнт спочатку знайомиться з компетентною, самостійною, іронічною жінкою й лише потім одержує докладне повідомлення про дію, яку ця жінка описує. Завершення змушує переглянути попередню довіру, проте не пропонує перейти до зручної позиції всезнаючого обвинувача. Читач знає більше про подію, але не отримує безпосереднього доступу до досвіду Верни чи всіх мотивів Шарлін. Знання збільшує вимогу відповідальності, не усуваючи неповноти розуміння.

Марлін повідомляє про свою антропологічну підготовку в самоіронічному зауваженні, включеному до міркування про жіночі розмови. Вона пояснює близькість через узагальнену картину поділу занять між жінками й чоловіками, а потім відмежовується від практики жіночої відвертості [7, с. 74–75]. Стильове зіткнення професійної компетентності й побутової дотепності створює привабливий голос співрозмовниці. Водночас її спостереження за іншими співіснує з небажанням вступати в аналогічний обмін. Оповідачка знає мову пояснення близькості, проте оберігає себе від її вимог.

Постіронічне прочитання починається там, де самоіронія перестає бути достатньою гарантією самокритики. Здатність кепкувати із власного професійного статусу може знижувати пафос, але водночас випереджати можливе заперечення читача. Той, хто вже визнав свої слабкості, отримує перевагу перед чужим викриттям. Текст Е. Манро не дає підстав назвати кожне таке зауваження свідомою маніпуляцією. Проте їхній захисний ефект стає видимим, коли пізня сцена насильства змушує зіставити легкість самокоментаря з вагою того, що залишалося невисловленим.

Центральним випробуванням професійного дистанціювання є книжка Марлін «Imbeciles and Idols» [7, с. 80]. Нараторка пояснює, що досліджувала ставлення різних культур до людей із фізичними та ментальними відмінностями, зокрема приписування їм особливих сил. Вона помічає проблемність застарілих найменувань і реагує на зміни мовної норми. Проте готовність переглядати терміни не усуває її зацікавленості в уявленні про виняткову, подекуди загрозливу силу таких людей. Дитячий страх повертається всередині дорослого пояснювального дискурсу.

Звідси не випливає, що фахові дослідження Марлін є суцільною містифікацією або що їхня єдина причина – прагнення виправдати злочин. Текст дозволяє обережніший висновок: професійне знання може поєднувати самопізнання з самозахистом. Іронія спрямована на впевненість у тому, що інтелектуальна дистанція вже означає подолання упередження. Постіронічний вимір полягає у вимозі перейти від коректного опису категорії до відповідальності перед конкретною людиною.

Верну доцільно характеризувати виключно в межах доступних текстових даних. Оповідання описує її навчання в окремому класі, особливості мовлення та поведінки, однак не містить конкретного медичного діагнозу [7, с. 75–77]. Тому означення «дівчина з інтелектуальною інвалідністю» у цьому дослідженні має статус узагальнювальної дослідницької характеристики, тоді як категоричне приписування Верні синдрому Дауна виходило б за межі першоджерела. Таке розрізнення є принциповим для аналізу ейблізму – системи уявлень і практик, що вибудовують ієрархію між людьми відповідно до нормативних уявлень про тілесність, інтелект, комунікативні здібності та самостійність.

Колективне найменування «Specials» функціонує в оповіданні як маркер межі між дитячим «ми» та іншою, виокремленою групою [7, с. 77–78]. Евфемістична форма цього позначення не усуває механізму відокремлення, а, навпаки, робить його соціально прийнятнішим: індивідуальні відмінності редукуються до колективної категорії, присутність якої сприймається як відхилення від звичного порядку. У цьому самому інституційному просторі співіснують формальна турбота дорослих і дитяче виключення, що дає підстави розглядати ейблізм не лише як наслідок індивідуальної неприязні, а як механізм нормативного розподілу видимості, належності та соціальної дистанції. Такий підхід узгоджується з аналізом нормативного відтворення афектів у праці Д. Нардуцці [8]. Оповідна перспектива Марлін ускладнює цю систему відносин. Її неприязнь до Верни передається через зооморфні асоціації, відчуття небажаного дотику та страх переслідування; водночас нараторка час від часу фіксує розбіжність між власним сприйняттям і тим, як ситуацію могли бачити інші [7, с. 76–78]. Ці самокорекції мають важливе наративне значення, проте не скасовують сформованого нею образу Верни як загрозливої присутності.

У тексті співіснують дві версії персонажки: Верна, яку Марлін сприймає як потенційно небезпечну й нав'язливу, і Верна, чия поведінка не дає достатніх підстав для однозначного підтвердження таких намірів. Напруження виникає саме в цій невідповідності: дорослий наративний голос уже здатний розпізнавати обмеженість власної первісної реакції, однак не виходить повністю за межі її емоційної логіки. Унаслідок цього Верна не може розглядатися лише як функціональний засіб психологічного розвитку Марлін, джерело її моральної складності або образ «темної» сторони жіночої дружби.

Праці Т. Даррок і Д. Нардуцці увиразнюють ширше теоретичне питання: якою є етична ціна інтерпретації, коли інша свідомість доступна читачеві переважно через реакції нормативного суб'єкта [2; 8]. В оповіданні «Дитяча гра» ця проблема не розв'язується остаточно. Навіть там, де нараторка виявляє здатність до самокорекції та дистанціювання від власних минулих оцінок, асиметрія голосів зберігається: Марлін залишається суб'єктом оповіді, тоді як Верна позбавлена можливості самостійно пояснити себе. Саме тому постіронічне прочитання не повинно ототожнювати наративну самокритику Марлін із відновленням голосу іншого. Критичне ставлення оповідачки до власного минулого сприйняття може засвідчувати етичне зрушення, але не компенсує структурної втрати наративної суб'єктності Верни.

Римовані імена, схожі капелюхи та гра в близнючок формують в оповіданні початкову модель взаємного впізнавання й символічної подібності. Водночас ця подібність від самого початку співіснує з ретельним переліком тілесних відмінностей [7, с. 73–74]. Отже, «ми» Марлін і Шарлін не є природно даною тотожністю: воно виробляється через спільне спостереження, обмін історіями та взаємне підтвердження власної схожості. Така близькість має реальну емоційну цінність, а тому подальше перетворення довіри на співучасть не можна пояснювати простим викриттям дружби як удаваної. Навпаки, оповідання показує, що автентична емоційна близькість може одночасно бути механізмом включення одних і виключення іншого. Коли Марлін розповідає Шарлін про Верну, остання приймає запропоновану модель загрози й починає її розвивати. Спільний страх у такому разі виконує подвійну функцію: він створює уявлення про зовнішню небезпеку і водночас зміцнює зв'язок між самими подругами. Доросла нараторка визнає, що дозволяла Шарлін уявляти переслідування значно виразніше, ніж могла описати його сама [7, с. 78]. Ця деталь переводить аналіз від питання про об'єктивність поведінки Верни до механізму колективного продукування її образу. Розповідь усередині дружби породжує афективну реакцію, яка згодом починає сприйматися як підтвердження правдивості самої

розповіді. Так формується замкнене коло: страх підтверджує історію, а історія підтримує страх.

Обмін поглядами під час утоплення стає граничним проявом цієї замкненості [7, с. 84]. У момент насильства подруги координують свої дії через взаємний зоровий контакт, тоді як тіло Верни опиняється поза центром їхньої уваги. На рівні сенсорної організації сцени виникає показове протиставлення: погляд підтримує єдність пари, тоді як руки здійснюють насильство над третьою особою. Отже, співучасть конструюється не тільки психологічно чи наративно, а й через конкретну тілесну організацію взаємодії. Здатність бачити себе в погляді іншої – і тим самим підтверджувати власну спільність – не означає здатності побачити іншого як самостійну суб'єктність. Близькість виявляє тут свою етичну межу: взаємність може бути максимально інтенсивною всередині замкненої пари й водночас передбачати радикальне виключення третьої особи.

Такий аналіз уточнює співвідношення щирості та етичності. Емоційна взаємність між Марлін і Шарлін не є фальшивою лише тому, що вона сприяє насильству; водночас її автентичність не може слугувати етичним виправданням наслідків цієї близькості. Відтак поняття «нової щирості» у межах літературознавчого аналізу не варто ототожнювати з позитивною оцінкою відвертості як такої. У творі «Дитяча гра» постіронічна проблематика виникає там, де щирість і близькість піддаються етичній перевірці: кого вони роблять видимим, кому надають право на визнання і кого залишають за межами взаємності? Така постановка питання дає змогу аналізувати жіночу дружбу як складну форму емоційної близькості, не перетворюючи ані жіночність, ані сам факт довіри між подругами на пояснення чи виправдання насильства.

У фіналі твору розрізнено випадковий поштовх події та подальше свідоме утримування Верни під водою. Хвиля створює ситуацію втрати рівноваги, проте не пояснює всієї наступної дії [7, с. 84]. Ця відмінність руйнує можливість підмінити причинність виправданням. Текст не дає підстав говорити про заздалегідь укладений план убивства; водночас відсутність такого плану не перетворює свідоме продовження насильства на нещасний випадок. Нараторка сама вводить захисну версію, а потім обмежує її придатність. Припущення про можливе виправдання змінюється запитанням щодо його правдивості, після якого оповідачка уточнює межу між початком ситуації та усвідомленим учинком. Така самокорекція є важливішою за загальне визначення Марлін як «ненадійної». Вона не лише приховує чи повідомляє: у межах одного фрагмента випробовує можливість пом'якшення і наводить матеріал, що цю можливість підважує. Читачеві запропоновано стежити за виробленням алібі та його неповнотою. У цьому епізоді фактура купальної шапочки повертає розповідь до фізичної конкретності вчинку. Річ не просто заступає жертву – вона зберігає слід контакту з нею. Поєднання точного відчуття в долонях із неповнотою пам'яті про інші обставини показує вибірковість ретроспекції. Тож матеріальна виразність не є автоматичним доказом каяття, але перешкоджає цілковитій абстракції.

Особливість тональності полягає у відсутності пропорційного події риторичного піднесення. Стримана оповідь не відновлює моральної рівноваги авторським вироком і не переводить смерть у сентиментальний образ. Проте цю стриманість годі ототожнювати з байдужим тоном усього твору. Розрив між майже буденним способом викладу й незворотністю дії робить звичну дистанцію дискомфортною. У цьому й проступає постіронічний ефект: знання про умовність наративного самозвіту поєднується з необхідністю поставитися до його предмета цілком серйозно. Назва оповідання посилює цю суперечність. Буквальний зв'язок із дитячими іграми співіснує зі звичайним ідіоматичним значенням англійського вислову – чимось надзвичайно простим. Після фінального розкриття легкість назви набуває моторошного звучання: здійснити незворотне виявляється можливим усередині звичної гри, тоді як осмислити його наслідки значно важче. Водночас вичерпати назву формулою «це насправді не гра» означало б втратити небезпечну суміжність гри, наслідування та реальної дії. Постіронічний ефект виникає в неможливості остаточно відділити дистанційоване розпізнавання словесної двозначності від серйозності її предмета.

Завершальні репліки дорослих також не відновлюють повноти визнання. Спочатку зниклу дитину називають через належність до групи, потім з'ясовують її ім'я; оповідання обривається на запитанні про «щось у воді» [7, с. 84]. Такий фінал повертає до проблеми найменування: Верна залишається людиною, яку соціальне оточення насамперед розпізнає як представницю категорії. Відсутність подальшої сцени покарання чи примирення не усуває етичної визначеності шкоди. Вона позбавляє читача завершальної процедури, яка дозволила б вважати відповідальність уже розподіленою, а тему – закритою.

Модель «трикутника відповідальності» дає змогу пов'язати стильові спостереження з асиметрією наративної влади. Першу позицію в ньому займає Марлін, яка контролює порядок подій, добір деталей і мову спогаду. Другу – Шарлін, чий досвід відтворюється фрагментарно через листування, записку та сприйняття самої нараторки. Третю – Верна, чия перспектива взагалі не набуває форми самостійної оповіді. Отже, персонажі представлені не як рівноправні носії альтернативних версій однієї історії, а як учасники нерівномірно розподіленого наративного доступу: Марлін має можливість говорити, пояснювати й інтерпретувати, тоді як Шарлін і особливо Верна значною мірою позбавлені можливості контролювати власне представлення в тексті. Показово, що найбільша шкода припадає саме на персонажку, чия здатність до саморепрезентації є мінімальною. У цій перспективі зізнання, каяття та відновлення справедливості належать до різних рівнів етичної проблематики. Розкриття факту є наративною дією; каяття передбачає оцінку внутрішньої позиції нараторки, яка лише частково доступна читачеві; натомість повернення Верні життя або повноти голосу принципово неможливе. Тому текст не вимагає від читача вибору між безумовною довірою до Марлін і повним запереченням етичного значення її пізніх дій. Постіронічне прочитання залишає відкритою можливість етичного залучення, водночас не ототожнюючи її з автоматичним виправданням або прощенням.

Додаткова цінність постіронічної перспективи полягає не у відкритті принципово нових художніх прийомів, а у виявленні логіки їхньої взаємодії. У творі «Дитяча гра» окремі наративні та стильові засоби випробовують межі позиції незалученості: текст демонструє прагнення нараторки дистанціюватися від минулого й водночас створює ситуації, в яких така дистанція виявляється недостатньою для остаточного зняття відповідальності. Якщо визначати постіронію винятково як перехід до позитивної віри, безпосередньої щирості або гарантованої моральної визначеності, це оповідання не відповідає такому визначенню. У запропонованому прочитанні постіронічність означає складніший процес – критичне обмеження самодостатньої іронічної дистанції за одночасного збереження етичної вимоги. Саме в цьому, обмеженому й операційному значенні поняття постіронії воно є продуктивним для інтерпретації оповідання.

Висновки. Аналіз оповідання «Дитяча гра» дає підстави визначати його постіронічну домінанту як динамічну взаємодію іронічного дистанціювання, поступового порушення цієї дистанції та принципової етичної незавершеності. Постіронічність у цьому випадку не зводиться ані до наявності гумористичних або іронічних висловлювань, ані до прямого переходу оповіді в регістр щирості. Вона формується на рівні композиції, наративної організації та тілесно-сенсорної конкретизації: через самоіронічне конструювання професійного авторитету Марлін, подвійність мовної коректності, постійні самокорекції ретроспективного наративного голосу, контраст між вербальною стриманістю та сенсорною конкретністю опису насильства, а також відкладене розкриття центральної події. Сукупна дія цих прийомів виявляє обмеженість самопояснювальної стратегії нараторки: її мовлення прагне впорядкувати минуле, надати йому переконливої причинно-наслідкової форми й водночас спрямувати читацьке моральне сприйняття, проте сам текст послідовно демонструє неможливість повного контролю над цим процесом. У розриві між прагненням наративного контролю та його неповнотою виникає простір для постіронічного прочитання.

Дії нараторки в творі не зводяться до моделі радикального відчуження, в якій будь-яка можливість етичної участі принципово виключена. Відвідини лікарні та пошук священника свідчать про порушення сформованої протагоністкою стратегії самозахисту й дистанціювання. Водночас ці вчинки самі по собі не засвідчують завершеного процесу каяття, морального прозріння чи остаточного примирення. Ця невизначеність є принциповою для постіронічної серйозності: етична дія стає можливою за відсутності гарантії щодо власних мотивів, однозначного морального виправдання, прощення або позитивного результату. Неповнота знання про внутрішні мотиви нараторки, однак, не нівелює того, що фінал фіксує свідоме продовження нею насильства. Отже, текст одночасно утримує два взаємопов'язані виміри – відповідальність за конкретний вчинок і відкритість його подальшого морального осмислення.

Конфлікт інтересів: автор Зимомря І. М. є головним редактором журналу. Для забезпечення незалежності редакційного процесу рукопис розглядався уповноваженим редактором, який не перебував у підпорядкуванні автора та не мав конфлікту інтересів. Автор не брав участі у відборі рецензентів, процесі рецензування та прийнятті рішення щодо публікації статті. Рукопис пройшов стандартну процедуру подвійного сліпого рецензування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Криворучко С. Феномен жіночої дружби в новелі Еліс Манро «Дитяча гра». *Bibliotekarz Podlaski.* 2025. T. 67. Nr 2. S. 337–347. DOI: https://doi.org/10.36770/bp.1054.

2. Darroch H. T. “Chunks of Language Caught in Her Throat”: The Problem of Other(ed) Minds in Alice Munro’s Stories of Cognitive Disability. *Ethics and Affects in the Fiction of Alice Munro* / ed. by A. DeFalco, L. York. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. P. 109–126. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-90644-7_6.

3. Hoffmann L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: transcript Verlag, 2016. 210 p. DOI: https://doi.org/10.1515/9783839436615.

4. Kelly A. David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts. *Orbit: A Journal of American Literature.* 2017. Vol. 5. No. 2. Article 4. P. 1–32. DOI: https://doi.org/10.16995/orbit.224.

5. Konstantinou L. Cool Characters: Irony and American Fiction. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2016. 384 p. DOI: https://doi.org/10.4159/9780674969490.

6. Lucio-Villegas Spillard I. “Honey, Where Are the Kids?”: Motifs of the Past, Water, and Photography in Munro’s Stories Featuring Dead Children. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries.* 2022. Vol. 19. No. 1. P. 29–40. DOI: https://doi.org/10.4312/elope.19.1.29-40.

7. Munro A. Child’s Play. *Harper’s Magazine.* 2007. February. P. 73–84. URL: https://harpers.org/archive/2007/02/childs-play-2/

8. Narduzzi D. Regulating Affect and Reproducing Norms: Alice Munro’s “Child’s Play”. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies.* 2013. Vol. 7. No. 1. P. 71–88. DOI: https://doi.org/10.3828/jlcds.2013.5.

9. Pichon F. Alterity in Alice Munro’s Short Story “Child’s Play”. *International Review of Literary Studies.* 2023. Vol. 5. No. 1. P. 13–22. DOI: https://doi.org/10.53057/irls/2023.5.1.2.

10. Sutherland K. G. Child’s Play: Ethical Uncertainty and Narrative Play in the Work of Alice Munro. *Ethics and Affects in the Fiction of Alice Munro* / ed. by A. DeFalco, L. York. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. P. 153–176. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-90644-7_8.

11. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture.* 2010. Vol. 2. No. 1. Article 5677. P. 1–14. DOI: https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677.

12. Wallace D. F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *The Review of Contemporary Fiction.* 1993. Vol. 13. No. 2. P. 151–194.

13. Warwick S. Alice Munro and the Shame of Murder. *Ethics and Affects in the Fiction of Alice Munro* / ed. by A. DeFalco, L. York. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. P. 127–152. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-90644-7_7.

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 05.10.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.11.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 24.11.2026