

Тема

Тамара Денисова

ЩЕ РАЗ ПРО ТРАНСГРЕСІЮ Й ТЕННЕССІ ВІЛЬЯМСА

В американських компаративістів є традиція кожні десять років підбивати підсумки своїх досліджень. І на кожному такому зібранні вони наголошують на тому, що компаративістика не для неофітів, що нею мають перейматися лише зрілі фахівці – професіонали в тих ділянках літератур чи культур, із якими вони працюють. Можу сказати, що в роботі відділу ми фактично цією настановою керуємося, але, читаючи вітчизняні опуси з компаративістики, американську мудрість я згадую досить часто.

“Трансгресія у п’єсі “Трамвай бажання” Т. Вільямса та у фільмі “Все про мою матір” П.Альмодовара: стратегії інтермедіальності” – така назва статті Д. Дроздовського, опублікованої в рубриці “Зарубіжна література” (Слово і Час. – 2012. – №8. – С. 21-27).

Досвідчений дописувач намагається одразу створити в читача “горизонт очікування”, який налаштовує на довіру до високого наукового потенціалу автора статті. У назві заявлено власну велику заглибленість у предмет дослідження: автор подає нове написання псевдоніма Томаса Ланіра Вільямса (Теннессі Вільямс), спираючись на новітні лінгвістичні відкриття В. й О. Радчуків і не зважаючи на те, що їх не легітимізовано в українському правописі. Тому, аби не вносити плутанину у вітчизняний енциклопедичний апарат, зберігатимемо написання “Вільямс”, практиковане в українському літературознавстві принаймні піввіку.

Уже в першому абзаці нас повідомляють, що авторові випало побувати на двох міжнародних конференціях із нагоди ювілею американського драматурга в Європі. Звісна річ, за кордоном, а тепер і в нас, можна брати участь у будь-яких конференціях, навіть виступити з доповіддю, якщо гість оплачує своє перебування. Щоправда, там запропонований науковий текст перш, ніж надрукувати віддадуть кільком фаховим рецензентам. А я спробую виконати цю функцію для вітчизняного видання.

Я вірю, що Д. Дроздовський бачив фільм, я ж фільму не бачила й не належу до фахівців-кінознавців, тому синематографічної частини опусу не торкатимусь. А ось щодо трансгресії та п’єси Вільямса дозволю собі висловити власне судження.

Для більш-менш освіченого філолога “горизонт очікування” не справджується вже з першого абзацу, для читача академічного журналу тут закладено дезінформацію. Теннессі Вільямса так собі, побіжно, названо “фундатором нового американського театру” (с. 21). Філолог-бакалавр має знати, що в американській драматургії цю роль відіграв Юджин О’Ніл, а слово “нового” не несе в собі конкретики: заснувавши “пластичний театр”, Вільямс школи послідовників не створив, наступна драматургія прикметна як гетерогенністю, так і широким діапазоном нових тенденцій і трендів. Такою ж “науково

достовірною” виявляється й подальша інформація про те, що обидві конференції було присвячено питанням інтермедіальності драматургії Вільямса. “Зрештою, – пояснює Д. Дроздовський, – у контексті творчості Т. Вільямса цей літературознавчо-компаративістичний напрям видається цілком природним, оскільки екранізації його п’єс <...> привернули до американського автора величезну увагу й забезпечили світове визнання нової американської драми” (с. 21). Екранізація, робота драматурга в Голлівуді, звичайно, фактори важливі для популярності творчості Т. Вільямса. Але, мабуть, зосередженість дослідників на інтермедіальності зумовлена перш за все самою природою драматургії “пластичного театру” Т. Вільямса, де невербальному компоненту (світлу, музиці, навіть використанню екрана) надано чи не рівного зі словом та іншим театральним інструментарієм значення. До слова, принципи “пластичного театру” Т. Вільямс пояснював не тільки в докладних ремарках й авторських настановах до кожної п’єси, а й у кількох есе, широко відомих театральному загалові. “Мемуари” ж Вільямса, які автор статті видає за підсумки теоретичних відкриттів драматурга, безумовно, матеріал важливий, найбільше – як сповідь неординарної талановитої людини із трагічною долею.

Ще одна дезінформація для читача статті. Головна героїня Бланш Дюбуа зінтерпретована як символ американської мрії, приреченої на загибель у фіналі п’єси. Тут порушено фундаментальні уявлення про американську мрію як можливість для кожного досягти щастя та демократичний шлях до вершин суспільства; Бланш від народження все має й від неможливості та небажання “вписуватися” в реальність (“Я не хочу реалізму. Я хочу магії!” – волає вона до Мітча) усе втрачає. Вона все життя намагається “не скотитися” до рівня демосу, залишитися аристократкою в радикально відмінних обставинах. Недаремно сприйняття цього образу американською громадою було вкрай суперечливим. Скажімо, американська письменниця Мері Маккарті на прем’єрну виставу “Трамвая” 1948 р. зреагувала так: “Жінка, яка приїздить, щоб неодмінно залишитися і яка викликає жалість через свою порожнечу, тому що нічого не може відбутися в її житті, бо воно – паскудна журнальна історія, “подає” себе як мрію (she tells herself in a daydream)”. А відомий театральний критик К.Тайнен на той же спектакль прореагував так: “Коли, врешті, її відправляють у психіатричну лікарню, ми відчуваємо, що частина цивілізації йде з нею”.

Бланш Дюбуа, надзвичайно дорогий для американського драматурга образ (на чому він неодноразово наголошує й в останній частині своїх мемуарів), – це символ краси “прив’ялої”, занепадницької, яка зрощена на ілюзорному ґрунті і приречена на загибель у жорсткій реальності. Тут сконцентровано стільки реалій та артефактів загальнолюдського, американського й культурного простору Півдня США, що немає й не може бути однозначного потрактування.

Образ Бланш неоднозначний, символічний, а символіка, у гіперболізованому тяжінні до якої зізнавався Вільямс, генетично пов’язана з міфом, виростає з різних міфічних пластів. Для Теннессі Вільямса, чиєю малою батьківщиною був американський Південь, своєрідна історія й міфологія цього краю стала підґрунтям власної творчості, перш за все, і великою мірою відбилася в образі Бланш Дюбуа, чю постать подано і з любов’ю, й зі співчуттям, і з болем, і з відчаєм. Бланш – краса й духовність, якій немає місця у прагматичній брутальній реальності; жінка, здатна до великого внутрішнього емоційного напруження. А ще вона несе звироднілість того, що вважало себе величним. Образ Бланш уперше з’являється в уяві драматурга одразу після завершення “Скляного звіринцю” як жінка, що сидить у кріслі в місячному сяйві (саме під такою назвою й було задумано п’єсу). Для американців образ промовистий: адже всю південну літературу янки з Півночі трактували як романтичний роман

про кохання під квітучою магнолією в місячному сяйві. Тож місце дії п'єси досить чітко визначено – Нью-Орлеан, а ще ширше Південь. Плантація Дюбуа, котра закарбувалася в душі Бланш як ідеальне прекрасне й водночас хворобливе, приречене на смерть – це південна глибинка. І назва її, як свідчать дослідники, теж неоднозначна: Belle Reve, на перший погляд, звучить як чудова мрія. Але французькою, яка була рідною для предків Бланш, засновників плантації, чудова мрія звучала б як Beau Reve. Belle Reve означає тільки прекрасний берег річки. Тут усе окреслено земним життям.

Проте топос Півдня – лише один із багатьох рівнів прочитання п'єси, на котрому вибудовано інші напластування. Центральний конфлікт п'єси (зіткнення Бланш Дюбуа і Стенлі Ковальські, яких, до речі, ще не можна дорівнювати до “вічних образів” масштабу Гамлета або навіть Дон Жуана), запроєктовано як *зіткнення/тяжіння* маскулітності/влади/модерності з традиційною фемінітністю/жертвоністю/красою, що й становить – за всіх численних нюансів, підтекстів, рівнів інтерпретації, конкретного історико-соціального і метафізично-міфологічного наповнення – дуальну сутність драматичного конфлікту.

“В контексті реляцій між фільмом і п'єсою Т. Вільямза йдеться про рівень перформанції, стилю і сюжету й тематики, а також часовопросторової організації кінотексту, в якому все підпорядковано принципам трансгресії, запозиченим із п'єси Вільямза” (с. 23), – стверджує Д. Дроздовський. Відтак принцип трансгресії постає як провідний організатор і п'єси Т. Вільямса, і статті компаративіста. Так що таке трансгресія?

Єдиного тлумачення цього терміна сьогодні не знайдемо. Філософське потрактування трансгресії, започатковане Гегелем, означає вихід людського ества в духовний простір поза межами унормованого буденного існування (що, судячи з тексту статті Д. Дроздовського, справді слугує топосом, котрий центрує кінофільм Альмодовари). Новітня філософська енциклопедія розглядає трансгресію як одне із ключових понять постмодернізму, що фіксує феномен переходу нездоланої межі між можливим і неможливим. Тлумачний словник Вебстера пояснює трансгресію як перетин кордонів, порушення або насильницьку ліквідацію будь-яких законів. Д. Дроздовський наводить різні потрактування терміна й називає низку прізвищ теоретиків постмодернізму, які ним послуговуються (до того ж спирається, як і в інших випадках, не на першоджерела, а на фрейдистські та психоаналітичні студії), об'єднує трансгресією всі спектри порушення конвенційності соціальної. Отже, випадає з поля зору найважливіший сигніфікат уведеної категорії (тоді навіщо її вводити, ускладнюючи й так заплутану термінологію?) – вихід за межі земного, означення тяжіння до космосу – універсуму, як казали американські трансценденталісти, чия філософія і стала підґрунтям американського менталітету. Тож питання засадниче – чи правомірно аплікувати цей термін до п'єси Т. Вільямса?

Мої спостереження над текстом п'єси в контексті творчості згаданого митця та літератури США приводять до висновку, що стверджувати домітанту трансгресії в композиційних і поетологічних елементах “Трамвая “Бажання” – це значить розмити сам концепт трансгресії, позбавити його семантики. З одного боку, драматург пишався тим, що його твір побудовано майже в повній відповідності до законів класицистичної драми: у ньому збережено єдність часу, сценічного простору й незмінності дійових осіб, тобто ніякого порушення драматургічного канону тут немає. З другого – обидва конфронтаційні несумісні компоненти конфлікту (вічна краса і ница тваринність) подано не одномірно, багато нюансовано, можна сказати, “гетерогенно”, насичено емоційно. Проте перетинання кордонів цих ролей персонажами не відбувається.

Як уже констатовано, героїня Вільямса свідомо відгороджується від реальності, повністю занурившись у світ магічного, ілюзорного, більш того – усіма правдами й неправдами намагаючись вибудувати його навколо себе. Але... то шлях згубний. Тут усе окреслено земним життям, замкнено/розімкнено в межах його глибинної поліфонії, з домінуючим у творчості цього митця мотивом умирущої краси, позбавленої можливості вільного дихання, органічне поєднання, здавалось би, несумісного, нерозривність протилежного. Концентрованість виразності до рівня поетичності й робить “Трамвай “Бажання” одним із найвизначніших творів американської драматургії.

Мабуть, як доказ трансгресивності, наближеної до трансцендентності, Д. Дроздовський намагається вивести на поверхню носія архетиповості – глибинний міфічний пласт, проектуючи його ознаки на прикмети локусу: відгородженість убогого району річкою, потрактованою як аналог Стіксу; або те, що одну із сестер Дюбуа названо Стелою, тобто зіркою, унаслідок чого нібито виявляється алюзія на позаземний характер головного конфлікту. Але не кожна річка символізує Стікс, навіть коли на її берегах розташований цвинтар. Інших ознак грецької міфології як креативного джерела в п'єсі знайти не вдається. Не певна, що й згадані було імпліковано в авторському задумі. Зате в усій тропології активно “працює” комплекс американського Півдня. Повторюся. Тяжіння до символізму Т. Вільямса базоване перш за все на притаманній специфічному регіону міфологізації реальної історії, про що Д. Дроздовський не згадує і що стає підґрунтям основного конфлікту й відбивається в численних епізодах (скажімо, у неодноразовій появі на сцені напівбожевільної старої, яка торгує штучними квітами на квітучому вічно зеленому Півдні). Автором п'єси чітко визначена Агеа, тобто специфічна територія проживання людей одного соціального прошарку, де й розташовано вбогий будиночок, що в ньому мешкає Стелла: вона окреслена залізницею, котра для Півдня становить ознаку його переможеності індустріальною Північчю. А з іще глибшого Півдня, зі штату Міссісіпі (Барак Обама – перший американський президент, який відвідав цей штат) прибуває на цю “осучаснену” землю Бланш Дюбуа, носій духу колишньої південної аристократії. Місцевість прорізано/об'єднано трамвайною колією, що нею рухається трамвай “бажання” (“Жадання” в перекладі Б. Бойчука).

Бажання – центральна метафора п'єси, а персонажі – її метонімічні відгалуження. Еротичним, сексуальним бажанням пронизано ауру п'єси, воно, варіюючись між ілюзією і реальністю, замріяністю і тваринністю, життям і смертю підтримує внутрішню напругу інтриги (те, що називається *suspense*). Для Стенлі секс – спосіб самоствердження, для Бланш – єдина можливість уникнути самотності, для обох, так само як і чи не для всіх інших персонажів, – модус життя. Звичайно, хоча пуританські догми зазнали поразки ще в Америці “доби джазу”, майже за два десятиліття до сексуальної революції (1968), створена на сцені Т. Вільямсом наелектризованість еротикою була кроком новаторським, але була суголосною тим американським настроям, котрі визрівали в повоєнному суспільстві й бурхливо виявилися в буремні шістдесяті. Трансгресія у вигляді сексуальної революції відбулася 1968 року.

Виходячи з презентації кінофільму Д. Дроздовським, можна дійти висновку, що в ньому акцентовано гендерний вимір трансгресії. Не зрозуміло, як він спирається на матрицю п'єси Вільямса, де, як уже було зазначено, жіночі-чоловічі ролі розмежовано чітко й незрушно. Навіть той гомосексуальний акт, що закарбовується в пам'яті Бланш і стає ніби поштовхом до її персональної трагедії, впливаючи на сприйняття рольових функцій чоловіка і жінки (що можна було б визначити як порушення загальноприйнятих норм, тобто трансгресію), не змінює уявлень героїні про гендерні ролі в суспільстві.

Недоречними щодо “Трамвая “Жадання” виглядають і спроби утвердити трансгресію, апелюючи до гомосексуалізму самого драматурга. Саме в “Мемуарах”, а не у творчості (особливо в ранній, яку вважають за найбільший набуток драматурга) оприлюднено гомосексуальний аспект його приватного інтимного життя. Проте в розгорнутому інтерв’ю, що його письменник дав в останні роки життя Дотсонові Рейдеру, кореспондентові “Paris Review”, Вільямс так говорив про гомосексуалізм: “Я ніколи не вважав за необхідне звертатися до цього в моїй праці. Я ніколи цим не переймався у творчості, лише в моєму інтимному, приватному житті. У своїй праці я добре розумів психіку жінки. Її особистість, її емоції, як вона страждає і що відчуває. Ті, хто кажуть, що я створив жінок-трансвеститів, повне лайно. Правда. Просто порочне лайно. Мені жінки подобаються значно більше, ніж чоловіки. Вони імпонують мені більше, ніж чоловіки. І так було завжди. Серед тих, хто мене любив, співвідношення чоловіків і жінок становить 1:5, я би сказав”. Можу навести ще одну цитату з інтерв’ю: “Так чи так, я не думаю, що сексуальність письменників – це саме те, що має бути цікавим. Я вам скажу, що це безплідно. Надзвичайно рідко вона впливає на їхню спроможність змальовувати другу стать. Я здатний писати про чоловіків так само, як про жінок, і я завжди “проектую” себе на ту стать, про яку в цей момент пишу”.

Отже, у чому полягає трансгресивність претексту, на котрій оснований кінофільм, залишається цілком незрозумілим для тих, хто фахово обізнаний із першоджерелом. Тобто компаративістичне завдання статті не вирішене, замість заявленої високої науки маємо її імітацію.

Я зупинилася лише на кількох важливих із погляду автора надрукованої статті роздумах про п’єсу “Трамвай “Бажання”. Тут не місце для розгорнутої розмови про драматургію Т. Вільямса – про нього написано й монографії, і статті, і дисертації (зокрема в Україні). Це не означає, що більше про нього писати не треба. Так само це не означає, що творча молодь не повинна друкувати свої розвідки на сторінках академічного журналу. Будь-яка людина, тим більше молода і креативна, має право на публічне висловлювання власної думки, позиції, кута зору, імпресії, гіпотези, знахідки в усіх жанрах – але у відповідних виданнях. Мій месидж продиктований повагою до журналу “Слово і Час”, котрий зобов’язаний дотримуватися високої планки науковості публікованих досліджень.

Отримано 10 грудня 2012 р.

м. Київ

