

Театр Хесуса Кампоса: сексуальність як зброя проти суспільства (за п'єсою «d.juan@simétrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)»

Дослідженням образу та сюжету про Дон Жуана, розглядом історико-генетичних і типологічних зв'язків у світовій та українській літературі займалися такі літературознавці: В. Агеєва, О. Бабишкін, Г. Брандес, В. Вересаєв, А. Гозенпуд, О. Забужко, Н. Зборовська, В. Гуменюк, А. Кузьменко, Т. Мейзерська, Л. Міщенко, М. Наєнко, С. Наумович, Д. Новохатський, А. Нямцу, С. Павличко, Я. Поліщук, О. Рисак, Я. Розумний, Т. Тацій, І. Турянська, Л. Фурсова, В. Ходасевич, С. Чорній, Ю. Шерех.

Мета дослідження полягає в інтерпретації традиційного іспанського міфу про Дон Жуана у драматургії постмодернізму Хесуса Кампоса Гарсія.

Це передбачає розв'язання таких завдань:

- Виділити головні особливості драматургії Хесуса Кампоса;
- дослідити способи інтерпретації традиційного міфа про Дон Жуана у п'єсі сучасного іспанського драматурга;
- визначити симетричний зміст п'єси;
- виокремити риси постмодернізму у п'єсі «*d.juan@simétrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)*».

Предметом дослідження є порушення сюжету традиційного міфу про Дон Жуана в п'єсі сучасного іспанського драматурга Хесуса Кампоса.

Об'єктом дослідження стала п'єса «*d.juan@simétrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)*» Хесуса Кампоса.

Театр Хесуса Кампоса Гарсія є одним із найбільш узгоджених і не класифікованих творчих пригод сучасної іспанської театральної сцени, і це також є явним показником деяких найбільш характерних рис, з якими поява постмодернізму ознаменувала театр нашого часу. У своїй довгій кар'єрі Кампос не переставав експериментувати чи шукати нові мальовничі сценічні форми, саме ця різноманітність і множинність мов одна з його постійних велечин як автора, разом з його глобальною концепцією шоу, що змушує його взяти на

себе керівництво постановки на сцені та сценографію його текстів – конкретну концепцію *компромісу*, віддаленої від постулатів, яку захищали реалістичні драматурги попереднього століття, – рішучий захист *драматизованості* як складової його театру, або співіснування в його творах традицій та авангарду, так само як і «висока» культура й народна культура; деякі постійні велечини (константи), які відрізняють його траєкторію часу, повністю оформлені в явищі мистецького постмодерну. Як каже сам Хесус Кампос: «У мене немає жорсткої поетики, кожна робота повинна визначати свою мову. Я використовую необхідні матеріали, щоб виразити (показати) те, що я хочу сказати. Звичайно, є постійні величини, що диктує теорія про те, що повинно бути в театрі, але я не згодний з ними до кінця. Головний та єдиний закон при створенні п'єси полягає в тому, що немає ніякого закону. [...] Створювати значить порушувати, ризикувати, знищити себе» [2, С.2-3]

В рамках художньої постмодерністі, і беручи до уваги рух трансавангарду в Італії, з чинними припущеннями ми знаходимо чіткі схожі риси у театрі Хесуса Кампоса, який критики назвали «Новий іспанський театр» («*Nuevo Teatro Español*») завдяки своїй експресивній зухвалості і анти-франкістській відданості. Однак, він відрізняється від більшості авторів цієї групи в тому, що далеко відкидає реалізм 50-х і 60-х років ХХ століття, а також традицію писати комедії та сонети, яку вшановують консервативні автори.

Хесус Кампос Гарсія розпочав свою театральну діяльність на початку 70-х років ХХ століття, в час повного розквіту неоавангардних рухів (течій) в Іспанії. З того часу він написав більше п'ятдесяти драматичних творів, більшість з яких були опубліковані та випущені з постановкою на сцені і сценографією самого драматурга. Протягом усієї своєї довгої кар'єри він виграв безліч нагород, таких як нагорода «Лопе де Вега» (*premio «el Lope de Vega»*), нагорода «Тірсо де Моліна» (*premio «el Tirso de Molina»*) і нагорода «Національної драматичної літератури» (*premio «el Nacional de Literatura Dramática»*). В той час Кампос, починаючи з початку 70-х років ХХ століття, використовує деякі з цих форм як виразні ресурси, виходячи з переконання в тому, що авангарди – це ще одна ланка в традиції. Аналіз цих аспектів ставить

під сумнів періодизацію, яку регулярно використовує історіографія останнього іспанського театру. [6, С. 637]

Як і всі неоавангардисти, Кампос був проти диктаторського режиму Фрэнко, критично ставився до реалізму попереднього покоління драматургів, і мав прагнення до експериментів з новими театральними формами. Але драматург ніколи не відмежувався повністю від реалізму ХХ століття і не відмовлявся від його зв'язку з театральною традицією, у тому числі більш комерційними жанрами, такими як комедія або сонет, тому з самого початку своєї творчості автор включав до своїх творів елементи цих видів. Головна відмінність Кампоса від більшості його колег-драматургів, полягає в тому, що він не обмежився лише написанням драматичних творів: робота як сценічного творця також охоплювала і керівництво над акторами, і оформлення сценічного простору, і, навіть, оформлення освітлення й звукового простору спектаклю. Це є найважливішою частиною його поетики як драматичного автора. Франсіско Нієва згадав театр Кампоса як «авторський театр» у стилі найвідомішого «авторського кіно»: «Ми знаємо, що певні кінематографічні автори беруть на себе всілякі другорядні обов'язки, тобто займаються підбором музики, та, навіть, другорядного персонажа [...] Кампос, переможець численних призів, серед них премія «Лопе де Вега», з'являється серед наших нових авторів з первинним наміром створити «театр автора.» [7, С. 76].

У той же час інші елементи в його роботах віддаляють його від так званої групи «неореалістичного покоління вісімдесятих» (*Floeck*), такі як використання політичної притчі в деяких його текстах (п'єси «*Це брехня*», написана протягом останніх розстрілів режиму Фрэнко, і «*7000 курей і один верблюд*», алегорія необхідності і надія зміни, яке надихнуло іспанське суспільство протягом періоду «Переходу» (*la Transición*), або важливий вплив у багатьох своїх творах театру абсурду (п'єси «*Народження, пристрасть і смерть ... наприклад: ти*»; «*В мебльованій ніші*»; «*Наослін*»); абсурд, який ніколи не відбувається в чистому стані, але в злитті з іншими формами, успадкованими від традиції. З усіх цих причин театральне творіння цього драматурга важко класифікувати за звичними параметрами в дослідженнях

сучасного іспанського театру, на який все ще дуже сильно впливає метод покоління. Як зазначав доктор філологічних наук Марк Наумович Липовецький, «формальний еkleктизм і відмова обмежувати себе єдиним стилем не є чимось винятковим серед західних творців цього історичного моменту, але вони чітко сформульовані в феномені художнього постмодернізму».

Кампос об'єднує в його театральній поетиці постмодерне бажання справжності і не обумовленого вираження «Я» з сучасним гаслом трансформації суспільного і політичного оточення через мистецтво. Фактично, для драматурга справжність (автентичність) тісно пов'язана зі здатністю трансформації сценічного мистецтва, як з точки зору суспільства, що його одержує, так і тих, які беруть участь у його процесі створення. Хесус Кампос сказав: «Створити – це винайти знак, за допомогою якого можна більш ефективно передавати значення. Отже, чим більш ризиковані режими, тим більше порушується встановлена насильницька конвенція; Коротше кажучи, чим більше ви «кричите», тим більше ми почуємо. Тепер існує небезпека того, що силою порушення кодексу наш «крик» стає настільки обурливий, що надлишок сингулярності (оригінальності) веде нас до комунікативного парадоксу бути почутими, але не правильно зрозумілими [4, С. 9-10].

Також однією з основних тем робіт драматурга Хесуса Кампоса Гарсія є використання сексуальності як зброї проти суспільства, як це дуже добре зображено у п'єсі «*d.juan@simétrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)*». Приступаючи до написання цієї п'єси в Мадриді у 2008 році драматург хотів створити нове обличчя всіма відомого персонажа, «який не має нічого спільного з класикою, окрім міфу». «Дон Жуан, який він прийшов до нас, перевершує свого попередника і не має нічого з ним спільного. Сьогодні це буде кривдник, хитрий й сварливий грішник для тих, хто заповнює телевізійні сміттєві програми», – каже Хесус Кампос. Однак його Дон Жуан спирається на чотири основи класичних п'єс XVII століття Тірсо де Моліна і Зоррілля: секс, насильство, релігія і смерть. Але, якщо в перших творах про Насмішника Дон Жуан – персонаж, який користується громадським становищем з високими

привілеями, то в сучасних текстах трансформується класичний міф про Насмішника, створюючи якогось «Іншого» Дон Хуана, в якій роль Спокусника, традиційно пов'язаного з чоловічими фігурами, займає жінка. Проте головний герой виявляється також фундаментальним персонажем у цій п'єсі, показуючи свою «периферичну сексуальність», – термін, який розмежовує чоловічу сексуальність, введений Міхаелем Фукаультом [2, С. 11]. Вихваляння джентльмена, задерікуватого (запального) брехуна, може бути порушенням в інший час, але в світлі ХХІ століття не можна стверджувати, що такий персонаж може здійснити будь-які трансформаційні дії. Його функція як попередження для грішників не має місця в нашому суспільстві. За словами самого автора, «В даний час амальгама (суміш) сексу, насильства, релігії та смерті, з якою був створений міф, зберігає всі свої драматичні здатності, і драматург вирішив переписати міф про Дон Хуана, створити історію про нового Насмішника, яка описує пригоди минулого і, в той же час, відображає нову реальність» [2, С. 12]. Але, на відміну від творів Тірсо й Зоррилльї, в цій п'єсі закладений відмінний, симетричний зміст теми сексуальних відношень між героями. «Але секс сьогодні є інший. Цей Дон Хуан є симетричним, тому що з'являється жінка, яка теж є Насмішницею, яка знущається не шкодуючи жодних зусиль». І ця тендітна Донья Інес, що зітхає на дивані на сцені, має ту саму роль, що й Дон Хуан. Фактично, ці відносини поставлені «з точки зору співучасті» [8, С. 11-12].

Доктор з іспанської філології (теорія, історія та практика театру) Берта Муньоз Каліз справедливо вказує на те, що поки гріхи Дон Жуана проти патріархальної культури чітко представлені в роботах ХVІІ століття, складнішим є пошук очевидного паралелізму в сучасних творах через більшу плинність владних відносин, які були немислимі в Іспанії часів Бароко. Однак велика кількість переписів та трансформації історії про фігуру Дон Хуана, що з'являються у ХХ столітті та на початку ХХІ століття, спростовують цю ідею. Це факт, що культура постійно переписується протягом століть. Кілька теоретичних течій глибоко вивчили увічнення та перечитування класичних текстів, зокрема, школи неоісторизму і культурного матеріалізму. Це ті школи

(течії), які приділяли найбільшу увагу ідейним принципам культурного створення та відтворення [6, С. 644]. Англійські теоретики Джонатан Доллимор й Алана Синфілда відзначають, що «матеріалізм протистоїть ідеалізму: він наполягає на тому, що культура не перевершить матеріальні сили та виробничі відносини. Культура – це не просто відображення економічної та політичної системи, насамперед, вона не може бути незалежною від цієї системи. Тому культурологічний матеріалізм вивчає наслідки літературних контекстів в історії. [...] Те, що п'єси означають, – залежить від культурного поля, в якому вони створюються і знаходяться.» [3, С. 2-17].

Хесус Кампос визнає моделями (канонами) на різних рівнях версії Тирсо де Моліна, Антоніо де Замора, Зоррілья, Мольєра, Моцарта і, перш за все, п'єсу Макса Фріша «Дон Жуан або любов до геометрії». Очевидно, що головний герой твору Хесуса Кампоса вводиться у твір з невеликою насмішкою на відміну від свого колеги у творі швейцарського драматурга, але наш автор йде далі: він підходить до строгого іспанського сьогодення, представляючи дії з точки зору фарсової перспективи, з навмисно безсоромною і гострою мовою, сильними (гучними) відповідями-репліками, і, як це не парадоксально, часто ґрунтується на словесній невизначеності та подвійному значенні слів або фраз, викликаючи безперервну посмішку, а то й сміх, читача чи глядача. [5, С. 12-13].

У п'єсі «*d.juan@simetrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)*» тема *донжуанства* служить для критичного відбиття як на суворому міфі, так і на домінуючій нині реальності, в якій переважають комп'ютерні технології. Кампос ідентифікує трансгресивну перспективу міфу більше з моделлю Тирсо, ніж з моделлю Зоррілья. Але перепис, незалежно від того, наскільки він трансгресивний, не є повним руйнуванням, оскільки нові герої і нові ситуації й ідеологічні установки несуть за своєю суттю непрямий натяк, наявність або відсутність, подібність або невідповідність до різних аспектів переписаного міфу. Будь-який перепис міфів, подібних до міфу про Дон Жуана, є сполученням пам'яті та винаходу. [4, С. 11-12].

Для Кампоса «у цій п'єсі трансгресія (порушення) сюжету здійснюється без розрізнення статі, хоча, коли жінка робить це з запалом, наче завойовує

нову територію, чоловік, натомість, збентежений через нову ситуацію. Тоді *донжуанство* розвивається (еволюціонує) в напрямку симетрії, тобто насмішники майбутнього будуть без гендерних відмінностей».

Пояснюючи назву свого твору, драматург наголошує, що його версія міфу є симетричною, тобто в світлі століття, коли існує тенденція до симетрії жанрів у всіх аспектах людської діяльності, здається логічним, що Севільський Насмішник натрапляє на Насмішницю. Кампос стверджує, що героя треба було знищити і переписати у новій манері, що автор вдало зробив у своїй п'есі. «Секс, насильство, релігія та смерть все ще залишаються основою драматизму, але дискурс не тільки відмінний, але він зовсім зворотний. За надання інформації, мій дон Хуан жалкує про те, що він був християнином, і саме через це він врятований. Донья Інес візьме його у «Королівство Ігор»...».

Драматург у своїй роботі використовує маленьку версію складу *Opus Dei* (Прелатура Святого хреста и Діло Боже – світська католицька організація консервативного спрямування): у п'есі дія розвивається в тісному університетському світі, який керується конгрегацією (згромадження) «Хакери Христа», так звані пародії католицьких радикальних груп, які існують в Іспанії, одержимою підтримкою жорсткого контролю над сексуальністю її конгрегантів (учасників). У своєму переосмисленні міфу Кампос Гарсія розповідає історію Дон Хуана та Донї Інес, які є одночасно викладач та студентка університету, але в той же час вони активісти в секті «апостольські хакери». «Вони присвячують себе зараженню вірусами порнографічних відео, котрі знаходяться в Інтернеті, щоб вони потрапили на комп'ютери, на які завантажують ці відео». Інес залишає свою войовничу діяльність через відсутність мотивації, але Дон Хуан продовжує бути *Божим хакером* до остаточного покаяння. І, незважаючи на його проривний дух, *Дон Хуан Сіметріко* вечеряє зі смертю, як і класичний *Кам'яний господар*.

У цій роботі жіноча сексуальність представлена як величезна підривна сила, здатна перевірити структури жорсткого патріархального суспільства. Сексуальна свобода Інес в значній мірі є двигуном, який рухає п'есу вперед. Донья Інес – це жінка, яка володіє своєю долею, яка має секс з тими, хто її хоче,

і хто не дозволяє традиційній моралі диктувати свої дії. Вона керує своєю сексуальністю настільки, що вміє використовувати її для задоволення своїх фізичних бажань, і не має жодних проблем з використанням своєї сексуальності як підривної зброю для досягнення своїх політичних цілей. Перше речення твору, яку вона каже, має сильний спокусливий і еротичний зміст: «*Чи подобаються тобі моя стегна? (¿Te gustan mis muslos?)*» [1, С. 1]. Незабаром після цього Інес показує своє тіло, яке вона демонструє без сорому, і, також відкрито дівчина визнає, що вона зазнала численних втручань пластичної хірургії задля підвищення своєї привабливості:

– Хуан: *Через стегна і через їх збіжність.*

– Інес: *Так як я «купила» їх в Бразилії.*

– Хуан: *Як в Бразилії?*

– Інес: *Справа в тому, що це найкращі.*

– Хуан (Встаючи): *але: ¿r ти їх «купила»?*

– Інес: *Не зовсім так. Це була суборенда, або краще, одна оренда. Ти не висловлюєш їх у власності, але у них є перевага, завдяки якому ти можеш оновлювати (ремонтувати) їх.*

– Хуан (Наближаючись): *Ти спокушаєш мене стегнами, які не є твоїми?*

– Інес: *то, що вони не були оформлені нотаріальним актом, не означає, що ми не змогли б користуватися ними в узурфрукті (право оренди) [1, С. 1-2].*

Натуральність та чесність, з якою дівчина розповідає про зміну зовнішності, здивували Хуана надзвичайно:

– Інес: *О, так! Ну, можеш уявити собі, з цієї іншої речі, де знаходяться мої груди.*

– Хуан: *Ваші груди?*

– Інес: *Так, мої груди.*

– Хуан: *Чи це не твої груди?*

– Інес: *як ні? Що ж, якою маленькою фортуною вони коштували мені.*

– Хуан: *також груди? Ти «купила» ...?*

– Інес: *Так. Ці молочні кулі, на які ти не можеш перестати дивитися, я придбала у Голландії.*

– Хуан: *Але це шахрайство.*

– Інес: *Саме це я думала, коли вони сказали мені ціну. Тепер, побачивши результат, – настільки тверді, настільки пишні, настільки бархатисті, – мені здається сума найбільш підходяща. [1, С. 3].*

Це ставлення до жіночої сексуальності суперечить способом, яким жінки, спокушені Дон Хуаном, традиційно представлені в творах, написаних ще до

XX століття. Всі жінки Севільського Насмішника були незаймані дівчата, і цей твір Кампоса змушує робити великі зусилля, щоб зробити цю ситуацію зрозумілою.

П'єса «*d.juan@simétrico.es* (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)» – це робота, у якій, використовується більше гротескних мотивів, які систематично позбавляють історію Дон Хуана його трагедії. Від безглуздої дуелі з Доном Луїсом Мехія через відеоігри до смерті Дон Хуана, якого отруїли, підсипавши йому отруту в салат:

– Ректор: *він помістив отруту в оцет.*

– Хуан: *Отрута?*

– Інес: *Ти з'їв салат?*

– Хуан: *Так, звичайно, я спробував його.*

– Інес: *Тепер в тобі є отрута.*

– Хуан: *Ні-ні, цього не може бути. Дон Луїс Мехія отруїв мені оцтом? Він вже не використовує меч? Уже не б'ється на дуелі?*

– Інес: *З віком, еволюціонують до отрут.*

– Хуан: *Тоді: я мертвий?*

– Інес: *Так і є.* [1, С. 85-86].

П'єса деформує міф про Дона Хуана, перетворюючи його в абсурдну історію, але яка не втрачає своєї трагічної сутності.

Драматург спростовує, що у п'єсі Дон Хуан, якщо він про щось шкодує, – це тільки про те, що він став «Хакером Христа», останнім в цифрових сектах (культях), з якими насміхається з інших груп тиску, які в даний час є небезпечними».

Таким чином, п'єса Хесуса Кампоса «*d.juan@simétrico.es* (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)» зосереджена на декількох аспектах барокового та сучасного сексуального дискурсу, тому що в даний час амальгама сексу, насильства, релігії та смерті, з якою був створений класичний міф про Севільського Насмішника, зберігає всі свої драматичні здатності. Автор вирішив створити історію про нового Дон Хуана, яка описує пригоди минулого і, в той же час, відображає нову реальність. Драматург у своїй роботі використовує маленьку версію складу *Opus Dei* (Прелатура Святого хреста и Діло Боже – світська католицька організація консервативного спрямування), що називають себе «Хакери Христа» і стежать за усіма членами згромадження.

Дон Хуан – це трансісторична і транснаціональна фігура, яка також виходить за рамки обмежень, накладених художнім жанром. Але, на відміну від класичного міфу про Насмішника, в цій п'єсі закладений відмінний, симетричний зміст теми сексуальних відношень між героями: роль Спокусника, традиційно пов'язаного з чоловічими фігурами, займає жінка. Донья Інес є меншим гендером, слабка стать, в глибоко патріархальній соціальній системі, але вона чудово усвідомлює ідеологічні наслідки своєї ситуації і свідомо використовує свою сексуальність як зброю проти домінуючого дискурсу, якому вона протистоїть. Цим автор наполягає, що *донжуанство* розвивається в напрямку симетрії, тобто насмішники майбутнього будуть без гендерних відмінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Campos, Jesús. d.juan@simétrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI). Madrid: Consejería de Cultura y Turismo/Asociación de Autores de Teatro de la Comunidad de Madrid, 2008, – 90 pp.
2. Campos García, Jesús "Nota del programa de mano", plano de la escenografía y 5 il. en b/n (fotografías de la representación). Madrid, In-Cultura Editorial, col. Teatro A Teatro, 2008, – 78 pp.
3. Dollimore, Jonathan y Alan Sinfield. – Foreword to the First Edition: Cultural Materialism. Manchester: Manchester UP, 1996. – pp. 2-17.
4. Fernández Insuela, Antonio "Humor y crítica en una reelaboración del Don Juan: d.juan@simetrico.es, de Jesús Campos García". Madrid, In-Cultura Editorial, col. Damos la Palabra, 2009. – pp. 9-15.
5. Fernández Insuela, Antonio «Una mirada al transgresor teatro de Jesús Campos García», Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo. XXXVIII, 1, 2012. – pp. 12-26.
6. Muñoz Cáliz, Berta «La alegoría en la obra de Jesús Campos», Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. 23, 2013. – pp. 635-660
7. Nieva Francisco «Brave poética teatral», Madrid: Cátedra, 1983. – p. 76.

8. Sala Fernando Rojas del Círculo de Bellas Artes. Marqués de Casa Riera. reportaje con Jesús Campos 2. Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo. XXVII, 3, 2009. – pp. 11-12.

Театр Хесуса Кампоса: сексуальність як зброя проти суспільства (за п'єсою «d.juan@simétrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)»

Анотація. У статті автор аналізує порушення сюжету традиційного міфу про Дон Жуана в п'єсі Хесуса Кампоса «d.juan@simétrico.es (Севільський Насмішник і Ель Теноріо XXI століття)». П'єса має зовсім симетричний зміст теми сексуальних відношень між героями, тому що роль Спокусника займає саме жінка – Донья Інєс.

Ключові слова: Новий іспанський театр, постмодернізм, неоавангард, традиційний сюжет, вічний образ, симетрія, порушення сюжету.

**Theater of Jesús Campos: Sexuality as a weapon against society
(by the play «d.juan@simétrico.es (Seville Tempter and
El Tenorio XXI Century)»**

Summary

Annotation: The author of the article analyzes the violation of the plot of the traditional myth of Don Juan in the play of Jesu Campos «d.juan@simétrico.es (Seville Tempter and El Tenorio of the XXI century)». The play has a completely symmetrical content of the topic of sexual relations between characters, because the role of the Tempter exactly takes the woman Donya Ines.

Key words: new Spanish theater, postmodernism, neo-avant-garde, traditional plot, eternal image, symmetry, violations of the plot.