

Ольга ПАВЛІЧЕНКО
 студентка магістратури ННІ
 іноземної філології
 Житомирського державного
 університету ім. І. Франка
 Науковий керівник:
 М. Л. Лінісівіцький

МЕТАМОРФОЗИ ТА МЕТАМОРФІЧ- НА ІДЕНТИЧНІСТЬ ОБРАЗУ СОЛ- ДАТА В П'ЄСІ Б. БРЕХТА “ЛЮДИНА - ЦЕ ЛЮДИНА”

П'єса Б. Брехта “Людина - це людина” (“Mann list Mann”), у центрі якої перебуває перетворення однієї людини на іншу, її розчинення у колективі, займає особливе місце у творчому доробку німецького драматурга. Робота над п'єсою розпочалася ще у ранній період творчості - 1918-1921 рр. У властивій для себе манері Б. Брехт ще неодноразово повертався до роботи над драмою: у 1924-1928 рр., під впливом більш детального знайомства із творчістю Р. Кіплінга, поглядами К. Маркса та як результат співпраці з Е. Гауптманн; у 30-ті рр. у зв'язку із переосмисленням значення відносин між колективом та окремим індивідом, перед зростаючою загрозою поширення впливу нацистської ідеології [14: 185]. У 1953 році Б. Брехт востаннє звертається до обробки тексту п'єси, в якій пропонує амбівалентне зображення перетворень однієї людини на іншу, метаморфоз окремого індивіда під дією колективу.

Метаморфоза (від грец. metamorphosis – “перетворення”) – перенесення однієї форми образу на інший, видозмінення тропу. Цей прийом, поширений у фольклорі, де у вигляді міфологем зафіксовано релікти давнього міфологічного світосприйняття загального зв'язку складників космосу, можливості переходу одних сутностей в інші [5: 32]. Експеримент з формою та змістом набуває універсальних рис, хоча в різні епохи трактується по-іншому, пропонуючи відображення сучасного і злободенного. Багато літературних образів, зокрема в творчості Б. Брехта, характеризується несталістю, динамічністю, яку можна позначити як метаморфічна ідентичність. Наприклад, визначальною рисою образу Галі Гея є змінність на текстовому та паратекстуальному рівнях, в ставленні автора до цього образу, яке змінюється від позитивного у першій версії п'єси до більш негативного при подальших обробках тексту.

Більше двохсот сюжетів перевтілень налічується в праці “Метаморфози” Овідія Публія Назона. В його типових історіях перетворення, метаморфози – зовнішні фізичні перетворення, що постають результатом вже первинно закладених психологічних станів та рис характеру:

“Так і податливий віск: набуваючи форм усіляких, Він, хоча виглядом різний буває, весь час мовби інший,-
Завжди є воском. Ось так і душа є постійно душою, Лиш переходить - так я навчаю - у постаті різні”
[7: книга 15:170]

Так метаморфози героїв Овідія позначені внутрішньою статикою, або незмінністю “душі” і відбуваються за волею богів, але їх тілесні перетворення – лише зовнішній прояв первинно властивих їм психологічних станів і схильностей, що відбувається не свідомо і не залежно від волі людини, проявляється у конфлікті з кількома індивідами, в той час як архетип модерністських метаморфоз, наприклад, у “Перевтіленні” Франца Кафки, проявляється у конфлікті одразу з цілим світом, який постає як аморфна маса людей, суспільних інститутів і законів без чітко сформованих окремих образів. “Одного ранку, прокинувшись від неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливую комаху” [4: 24]. Така метаморфоза – вивільнення назовні “нікчемної комаху”, ознаки і риси якої Грегор носив, мов в личинці, протягом всього життя: якісних психологічних змін в процесі перетворення не відбувається, пригнічувані психологічні властивості вивільняються і набувають зовнішньої тілесної форми вираження.

Метаморфози дійових осіб драм Б. Брехта, наприклад, у пєсах “Добра людина із Сичуані” та “Людина - це людина” – суто якісні внутрішні зміни, які лише маскуються за штучною, фіктивно створеною зовнішньою формою: героїня Шен Де розуміючи, що бізнес не можна вести по-доброму, чесно, добровільно перетворюється на свого злого двоюрідного брата Шой Та. Таке внутрішнє перетворення, зміна індивідуальності ззовні лише маскується за чоловічим одягом, накладанням штучної бороди. В п'єсі “Людина - це людина” відбувається перетворення вантажника Галі Гея на солдата Британської колоніальної армії Джіраю Джіпа. Цілковита зміна ідентичності при цьому проявляється лише зміною цивільного одягу на військову уніформу: Галі Гей, “котрий не п'є, дуже мало курить і майже зовсім позбавлений пристрастей” [18: 2], і не може сказати “ні” перетворюється на безжалісну військову машину для вбивств.

Метаморфізм Б. Брехта у п'єсі “Людина - це людина” – це не зовнішнє вивільнення внутрішніх психічних станів, а заповнення внутрішнього вакууму безвольної людини, яка є лише матеріалом для перетворення. “Грудкою м'яса, волосся, нігтів, то був я” [18: 32] – така людська сировина підходить для створення образу як Галі Гея, так і Джіраї Джіпа, адже для збереження фізичного існування, ідентичність не має значення. Мова йде вже не про збереження власного “я” чи “душі” при зміні зовнішньої форми, що є провідним мотивом “Метаморфоз” Овідія, чи основним пріоритетом у проповідуваннях різних релігійних вчень про безсмертя душі, яка, залишаючись незмінною, може навіть зазнавати різних реінкарнацій, а про збереження фізичного існування у будь-якій формі.

При написанні п'єси Б. Брехт використовує епізод з роману Альфреда Дьобліна “Три стрибки Ван Луня”, в якій протагоніст також втрачає локон волосся, коли вривається в храм, з метою вкрати пожертвування віруючих. При цьому перетворення Галі Гея можна розглядати як своєрідну пародію на експресіоністський образ Дьоблінівського героя Ван-Луня, духовна трансформація якого проходить у конфлікті з відчуженим світом. Але в процесі протистояння світові відбувається становлення індивідуальності, духовний ріст героя роману А. Дьобліна, в той час як у Б. Брехта, індивідуальність визначається і формується під впливом цього світу, винятково під натиском зовнішніх соціальних сил. Б. Брехт використовує у своїй п'єсі протиріччя, притаманні експресіоністичній драмі, яку П. Сонді охарактеризував наступним чином: “Я-драматургія експресіонізму досягає найвищого рівня розвитку парадоксальним чином не в зображенні самотньої людини, а у шокуючому викритті сутності передусім великого міста і його розважальних закладів [16: 107]. “Техніка окремих етапів на шляху головного героя (нім. die Stationentechnik) хоча й підтримує формально належним чином процес усамітнення людини, проте тематичного вираження у ній набуває не ізольоване “Я”, а відчужений світ, якому воно протистоїть” [16: 107].

В “Людина - це людина” Б. Брехт ставить на противагу експресіоністичному герою, який протистоїть світові, героя, ідентичність якого визначається і формується світом. Механічна трансформація Галі Гея в солдата Джіраю Джіпа відбувається під впливом дії колективного, особистісна ідентифікація встановлюється масою: “одна людина – це ще ніхто, хтось інший мусить її окликнути, щоб вона стала людиною” [18: 23]. Про перетворення Галі Гея повідомляється у парабасі виголошеній вдовою Бегбік, яка прямо звертається до глядачів, руйнуючи таким чином ілюзорність театральної вистави:

“Людина - це людина, що й казати,
Навряд чи можна більшого чекати
Та Брехт нам також показати зміг
В людині зміну з голови до ніг”

[Б. Брехт “Людина - це людина”, переклад Дзери О. за Стайн, 8: 189].

Але і за головним задумом автора, вистава повинна бути реальною, але не реалістичною. П’єса, над першим варіантом якої Брехт працював у 1918-1922 рр., повна циркових трюків, елементів кабаре і мюзик-холу і може слугувати гарним підтвердженням думки видатного російського радянського режисера В. Мейерхольда, висловленої приблизно у той же час влітку 1918 року, про те, що “театр зародився не в надрах літератури, а в балагані” [6: 329.]. Використання Брехтом подібних прийомів при постановці п’єси знизили останні сліди експресіоністичного ідеалізму і душевного страждання [8: 190]. Так при постановці п’єси 6 лютого 1931 року в “Staatstheater” міста Берліна, Б. Брехт виступив у якості режисера спільно з Ернстом Легалем, режисером Дармштадського театру. (Роль Галі Гея виконував Петер Лорре, роль вдови Бегбік – Гелена Вайгель. Музика – Курта Вайля). Костюми відіграли значну роль для втілення задуму автора на сцені: для представлення образів солдатів більш гротескно, він звів акторів, що виконували ролі солдатів Урії та Поллі (Theo Lingen, Wolfgang Heinz) на ходулі, в результаті чого вони ставали більш ніж на 50 см. вищими на зріст. Іншим солдатам, у тому числі Джессі та сержанту Феарчайлду, приладнали здоровенні руки та носи. В решті решт і Галі Гей перетворюється в одну з таких військових машин. Сам Брехт так коментує такі засоби створення образів дійових осіб: “Маски, ходулі, гігантські руки, і т.і. служать не лише для ясності притчової природи трансформації, але і для деперсоніфікації акторів, які, таким чином, були вимушені вивести на поверхню, через зовнішні жести та поведінку, емоції, які б у іншому випадку залишились би прихованими. Таким чином, «природне обличчя» провідного актора можна ефективно використати в певний момент дії” [цитата Брехта, 13: 168].

Відповідно трансформація Галі Гея, “маленької” людини в гротескну фігуру солдата, величезну, перевдягнену у військову форму, і зі зброєю в руках справляє сильний візуальний ефект на глядача. Однак, використання таких костюмів не допомагало деперсоніфікувати, а, навпаки, вирізняло акторів, тому солдатам також накладали білий макіяж. Перед постановкою Б. Брехт запитав Карла Валентина, народного комедіанта з Мюнхена, творічесь якого він високо цінував, про те, що солдати роблять перед битвою. Той відповів: “Вони бояться - тому бліді” (нім. “Fürcht

hams, blass sans”) [цитата К. Валентина, 13: 169]. Тому білий макіяж використовувався як театральний прийом для вираження психологічного стану і водночас для деперсоніфікації солдат. Тож, сценічне перетворення Галі Гея поєднує одночасно і зовнішнє тілесне перевтілення в одне з величезних “чудовиськ”, якими постають солдати, і внутрішню зміну ідентичності вантажника, людини слабкого типу на ідентичність солдата Джипа – безжалісного знаряддя для вбивства. Потенціал перетворення людини в живу бойову машину Б. Брехт бачив також і в особі боксера Пауля Самсона-Кьорнера, чиїм стилем бою і відмовою від усього, що має місце за межами рингу, драматург захоплювався: «Самсон-Кьорнер — прекрасний та значний тип. Я хотів зафіксувати його для себе. [...] Що мене передусім вразило у Самсоні, так це те, що він, здавалося, боксував за якимсь зовсім ненімецьким спортивним принципом. Він боксував діловито, механічно і без емоцій» [Цитата Б. Брехта за 19: 108]. Так у драматурга навіть з’явився намір написати п’єсу під назвою “Людська бойова машина” [15: 74]. Такий же потенціал до механізації Б. Брехт вклав і в образ Галі Гея.

Хоча, перетворення такого типу, здається, свідчать про слабкість характеру головного героя, у коментарях до радіоверсії вистави автор зауважує: “Очевидно, він звик багато що зносити. Він рідко може дозволити собі мати особисту думку... Я думаю, ви звикли вважати дуже слабкою людину, яка не здатна сказати “ні”, а от Галі Гей – нітрохи не слабкий; навпаки – він – найсильніший. Тільки, найсильнішим він стає лише після того, як перестає буди приватною особою, він стає сильним, тільки злившись з масою” [цитата Б. Брехта за Є. Еткінд, 1].

Додаючи до “Один – це ще ніхто” (нім. “Einer ist Keiner”), і наголошуючи таким чином на значенні ролі маси в становленні і розвитку окремої особистості, він виголосить своєрідну “мораль п’єси”:

“Бо людині добре втрюх, а краще вчотирюх,
Тому вона з однієї залюбки стане однією з чотирюх”
[цитата Б. Брехта, 12: 77].

Найбільш привабливою для слабкої людини є властивість маси, що визначає всіх її членів як рівних: ми всі хочемо бути рівною, однак тільки тим, хто сильніше нас. В своїй фундаментальній праці “Маса і влада”, німецькомовний письменник і філософ, Еліас Канетті пояснює такий феномен терміном “розрядка”, що позначає процес, коли всі, “хто належить до маси, звільняються від відмінностей і відчувають себе рівними” [3: 21]. Так людина стаючи частиною маси звільняється від відмінностей звання, статусу і стану.

Приєднання Галі Гея до рядів солдатів Британської колоніальної армії було здійснено шляхом соціального насилля над його індивідуальністю. Але жертва піднімається над насильником, своєю жорстокістю в бою Галі Гей перевищив навіть сержанта, відомого Кривавого П'ятерика. І якщо "Кожен відчуває, що приєднавшись до маси, він переступив межі власної особистості, ліквідував всі дистанції..." [3: 24], то при початковій відсутності почуття власної індивідуальності і приналежності, маса заповнює таку порожнечу найвиднішим для неї чином. Тому, сильнішим врешті решт є той, кому штучну ідентичність вселяють і нав'язують насильницьким способом.

Така легка відмова від власного "я", в праці відомого німецького соціального психолога, філософа Еріха Фрома "Втеча від свободи", трактується як спроба перетворитися в частину більшого, більш владного цілого, "спроба розчинитися в зовнішній силі і стати її частиною... Індивід цілком відрікається від себе, від власної свободи, але при цьому знаходить нову впевненість і нову гордість у своїй причетності до тієї сили, до якої він тепер себе зараховує" [9: 186]. Таким чином, процес деконструювання однієї ідентичності і реконструювання іншої передбачає первинну втрату власного "я", відмову від особистої свободи і підпорядкування колективному. Приєднання Галі Гея до рядів Британської колоніальної армії, його прагнення підкоритися зовнішньому впливу, масі, визначається як бажання влади та панування. Перетворення на одного з солдатів Британської армії дає Галі Гею почуття причетності до великої соціальної сили – це чи не єдиний можливий для нього варіант. Його можна віднести до типу людей, які вважають владу ознакою сили, а "влада над людьми є проявом переважаючої сили в суто матеріальному сенсі: якщо в моїй владі вбити іншу людину, то я сильніше за неї" [9: 206].

Так у версії 1953 року Б. Брехт додає сцену бомбардування фортеці і знищення 7 тисяч людей. В світлі таких змін Галі Гей постає імперіалістичним завойовником, знярядям винищення, для якого не має значення "той крик чи інший", він чітко усвідомлює себе як "гвинтик" державного апарату, відчуває себе в масі як володар, що має владу не лише над собою, а визначає долі інших, творить історію. Галі Гей приєднується до солдатів Британської армії, що представляє собою масу закритого типу, як визначає Канетті, тобто таку, що "відмовляється від росту і зосереджує увагу на внутрішній структурі" [3: 20]. На протигагу відкритій масі, яка "може рости до безкінечності, котра існує всюди, і саме тому притягує всезагальну цікавість" [3: 20]. Тому в закриті масу "сильних" Галі Гей може потрапити тільки як заміна вже іс-

нуючої складової, яка проте чудово "вписується" і тільки укріплює систему.

Масу закритого типу представляв собою і Третій Рейх, становлення якого Б. Брехт описує у листі до Бернарда фон Бретано 1934 р.: "В цілому, правлячий апарат укріплюється, стає сильнішим але більш ізольованим, втрачаючи своє впровадження "в люди", стаючи більш відстороненим, чужерідним тілом. Це безсумнівно добре. І процес цей швидкий. Режим і справді стає сильнішим" [11: 177]. На думку Канетті, Гітлер "ніколи не досяг би цієї мети, якби Версальським договором не була розпущена німецька армія. Заборона загального військового обов'язку відняла у німців їх найголовнішу закриті масу" [3: 197]. Закрита маса німецької армії, ліквідована насильницьким шляхом, поступово перетворилася в масу партії: заборона ідентифікувати себе як частину армії переросла в необхідність приналежності до маси національно-соціалістичної партії.

Самоідентичність великою мірою залежить і визначається іншими суб'єктами, це обґрунтовує ще Гегель у своїй відомій праці "Феноменологія духа". В "Діалектиці панування і рабства" раб, будучи цілком залежним від волі господаря, усвідомлюючи власну громадянську, моральну, юридичну неповноцінність, вбачає своє існування тільки в бутті володаря, але не в своєму власному [2]. Ще К. Маркс стверджував, що сучасне - капіталістичне, буржуазне - суспільство лише здається позбавленим відносин панування і підпорядкування, властивих феодальному суспільству. Але, насправді, якщо раніше це були відносини між двома особистостями (селянином і його паном), тепер воно збереглося у знеособленій формі підпорядкування індивіда "надлюдським об'єктивним соціальним законам". Всі ніби однаково вільні, проте одні за умов свого соціального і економічного статусу підпорядковані іншим. Це означає, що панування і рабство зберігаються, але невпізнанно, в прихованій формі. Тому, Галі Гея можна вважати рабом, в той час, як господарем виступає не персоніфікований образ, а безлика цілісна соціальна система, як і у Кафки, в романах "Процес" та "Замок", героям так і не вдається наблизитись до уособлення найвищої влади. А Галі Гей, ідентифікувавши себе як частину цієї системи, стає її рабом, втрачаючи при цьому власну ідентичність: інстинкт самозбереження змушує людину добровільно підпорядкувати своє "я" суспільству, принести його в жертву.

Парадоксальним чином суспільна система функціонує так, що свою жертву вона може підняти на найвищі щаблі влади, де вона все одно залишиться її заручником. Таким чином відбувається у п'єсі і формальне перетворення Джіраї Джипа на бога: він – солдат, "замараний власною блюво-

тиною”, він беззахисний, “п’яний настільки, що не впізнав би власну матір” [18: 26], але і такий, непридатний на перший погляд, матеріал слугує для створення культу особистості – як механізму влади і способу маніпуляції масами, адже “немає толку від бога, якщо про нього не говорять” [18: 26]. Коли мова йде про культові особистості як Сталін, Гітлер та ін. в уявленні мільйонів людей виникає образ міфічного напівбога, ім’я якого вимовляється з особливим трепетом, а можливості і сила якого – надприродні.

Але і божественні ролі виконуються людьми, які є взаємозамінними. Соціальні механізми тоталітарних суспільств функціонують таким чином, що будь-яка людина може зайняти місце в ієрархії, отримавши низку незначних зовнішніх змін, певні атрибути влади. Зрештою, ці ж культові особистості визначають, що історія – така, яка є, і будь на їх місці інша людина – “все обернулося точно таким же чином” [цитата Л. Йоніна, 3:10]. Таким самим чином як сила, що є випадковістю, і з’являється як результат слабкості інших - влада визначається здатністю виживати, тому володар – “той, хто виживає, коли інші гинуть... той, хто стоїть, коли навколо всі полягли” [цитата Л. Йоніна, 3: 13].

Таким чином, саме соціальна система, безлика маса, стає причиною метаморфічних перетворень у п’єсі Б. Брехта. Так як у Овідія перетворення спричинені непідвласними людині надприродними силами: “О Боги, - ви ж перевтілення ці вершили” [7: книга I:2], так і у Б. Брехта соціальні сили, які набувають в певній мірі надприродного характеру, спроможні до перетворення людської матерії, надання їй нової форми і ролі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брехт Б.: Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах.. — М.: Искусство, 1963. — Т. 1.
2. Гегель Г.В.Ф.: Феноменология Духа. - Санкт-Петербург: «Наука», 1992
3. Канетти Э.: Масса и власть. Перевод с немецкого и предисловие Леонида Ионина. – Москва: “Ad Marginem”, 1997, 528.
4. Кафка Ф.: Твори. – Київ: „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА“, 2012, 592.
5. Ковалів Ю. І.: Літературознавча енциклопедія. У 2-х томах. Київ: «Академія», 2007. – 624с
6. Мейерхольд В. Сценоведение и режиссура. Лекции // Искусство режиссуры. XX век / Сост. С. К. Никулин, А. А. Пичхадзе. — Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 768 с
7. Публій Овідій Назон: Метаморфози. Переклад А.Содомори. К.: Дніпро, 1985. 304 с.
8. Стайн Дж.: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Переклад з англ. - Львів: 2004. - 288 с.

9. Фромм Э.: Бегство от свободы. – Москва: Академический Проект, 2008, 256.
10. Bently E.: Bently on Brecht. Northwestern university press, 2008, 513.
11. Brecht B.: Journals 1934-1955. Routledge, 1995, 574.
12. Jameson F.: Brecht and Method. – New York: Verso, 1998, 186.
13. Kugli A., Opitz M. Brecht-Lexikon. — Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006. — 289 S.
14. Patterson M.: The Revolution in German Theatre 1900-1933. – Boston: Routledge, 1981, 232.
15. Thomson P., Sacks G.: The Cambridge Companion to Brecht. - Cambridge University Press, 2007, 366.
16. Szondi P.: Theorie des modernen Dramas. - Suhrkamp, 1966, 169.
17. Voelker K.: Bertolt Brecht. Eine Biographie. – Rowohlt Verlag, 1997, 210.
18. Брехт Б.: “Что тот солдат, что этот”. Електронний ресурс. Режим доступу: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1_1.txt
19. Mazumdar S.:Feuchtwanger / Brecht. Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. – Wuerzburg: Konigshausen und Neumann, 1998, 156S. Електронний ресурс. Режим доступу: http://books.google.com.ua/books?id=SyFNinDNrHQC&pg=PA108&lpg=PA108&dq=samson+koerner+mann+ist+mann&source=bl&ots=-o32W0yuA_&sig=ZL9I94RLcxZv2oaLem3qaES5qdU&hl=uk&sa=X&ei=x40OUeeEIs_IAb7ICoCA&ved=0CDUQ6AEwATgK#v=onepage&q&f=false