Єва КЛЕКОТ

"МАТАДОР", АБО ІСПАНСЬКА ПОСТМОДЕРНА НЕБИЛИЦЯ

"Почекай на мене в небі, коханий,
якщо прийдеш туди першим,
почекай, швидко прийду туди, де ти.
Наша любов така велика, така велика, безмежна,
а життя таке мале, що на наше щастя його не вистачить.
Тому прошу, аби почекав на мене в небі,
а там, серед хмар із вати, зів'ємо гніздо".

Фінальна сцена "Матадора", як, зрештою, весь фільм, естетично виконаний з дуже добрим смаком, що ще настійніше велить зосередитись над твором, який є сумішшю банальності, фантазії та поважності, який уже названо і кепським порно, і тріллером, і фільмом "холодним" як на Педро Альмодовара... Іспанський режисер у дуже ефектний спосіб черговий раз виявляє свою схильність до мелодрами. "Матадор" викликає такі різнорідні судження, схоже, тому, що Альмодовар вжив характерні для нього засоби. Ті засоби справляють таке саме враження, як і в його попередніх творах, з приводу яких також висловлюються суперечливі й контроверсійні думки. Змішуючи різні способи передачі дійсності в межах одного фільму, режисер підкреслює умовність свого твору, створює додаткову дистанцію між розповіддю і глядачем. Альмодовар не хоче за допомогою поєднаної дійсності фільму імітувати того, що глядач охоче прийняв би за правду. Правда фільму штучна, а концепція дійсності заперечується завдяки змішуванню звичайного. Підсовуючи глядачеві різні виміри дійсності, режисер намагається не визнавати першості жодного з них, а, змішуючи ситуації героїв то в одному, то в іншому, може дозволити собі знущатися із кожної з них. Адже знущання завжди вимагає дистанції і заодне її підкреслює. Щось є в тому від провокації, яка вимагає близького контакту, коли не може обійтися без відповіді. Реакція - кінцевий результат провокації, під час того, коли знущання не вірить у можливість діалогу. То різновид відречення, що виникає з усвідомлення, що змінити стан речей неможливо.

"Матадор" - це знущання з тріллера в іспанських декораціях, за яким криються стосунки автора з найбільш фундаментальними проблемами існування: терпінням і насолодою, любов'ю і смертю, обманом і почуттям вини. Альмодовар, якому багато разів робилися закиди, що його фільми є сильнодіючими, говорить: "Немає в мені нічого від провокатора. То дуже немодно, в стилі 60-х років (...). Дивуюся, що в нашому столітті хто-небудь може сприйматися за скандаліста"(1). У світі, де всі трюки дозволені й приймаються байдуже, режисер переключається з однієї дійсності на іншу й оглядає її з дистанції, дозволяючи собі знущатися навіть з улюбленої мелодрами.

Створена дистанція насміхання, завдяки якій легше досягти узгодження породжених дійсністю засад, присутня в кіно Альмодовара й помітна не тільки у "Матадорі" - фільмі на таку розкішно іспанську тематику. З іншого боку, джерела творчості режисера слід шукати у панк-рокові, засади якого були митцеві дуже близькі. Довший час Альмодовар брав активну участь у творчості іспанського андеграунду, був членом панкової групи. Дія його першого повнометражного фільму ("Пепі, Люсі, Бом..." (1980) відбувалася в середовищі іспанської мовиди, а, оперуючи панковою контрестетикою, він відкинув усе, що звичайно вважається гарним, милим, приємним. Шукання правди на маргінезах культури, які визнані суспільством як позбавлені сенсу, непотрібні, безладні покидьки - весь цей панковий імідж можна знайти у "Пепі, Люсі, Бом...", а його відлуння - і в наступних фільмах режисера.

Смерть - це неминуче екзистенційне випробування, в сучасній культурі щораз більше спихується на маргінез, або відверто замовчується і табуюється як випадки, які нагадують людині про її безсилля(2). Страх перед смертю Альмодовар намагається подолати, погоджуючись на неї ціною насолоди. "Коли скінчив сценарій, зрозумів, що єдиним способом, в який міг би закцентувати смерть, було б трактування її як співучасника насолоди. Запанувати над нею, за неї вирішити, залишаючи ініціативу призначенню"(3).

Бажання диктувати свої умови в поєдинку зі смертю є одним із фундаментів поняття "іспанськості". Міхель де Кастілло писав: "...а тоді буде спроможний (іспанець) викликати її (смерть) на боротьбу на терені, який сам вибере. Буде його воля. Смерті не залишається нічого, як вимовити: "Ото я є. Від мене не втечеш!" Іспанець відповідає їй: "(...)Можеш мене вбити, але не переможеш".. І смерть обеззброєна"(4). Сам режисер, відгукуючись на ви-

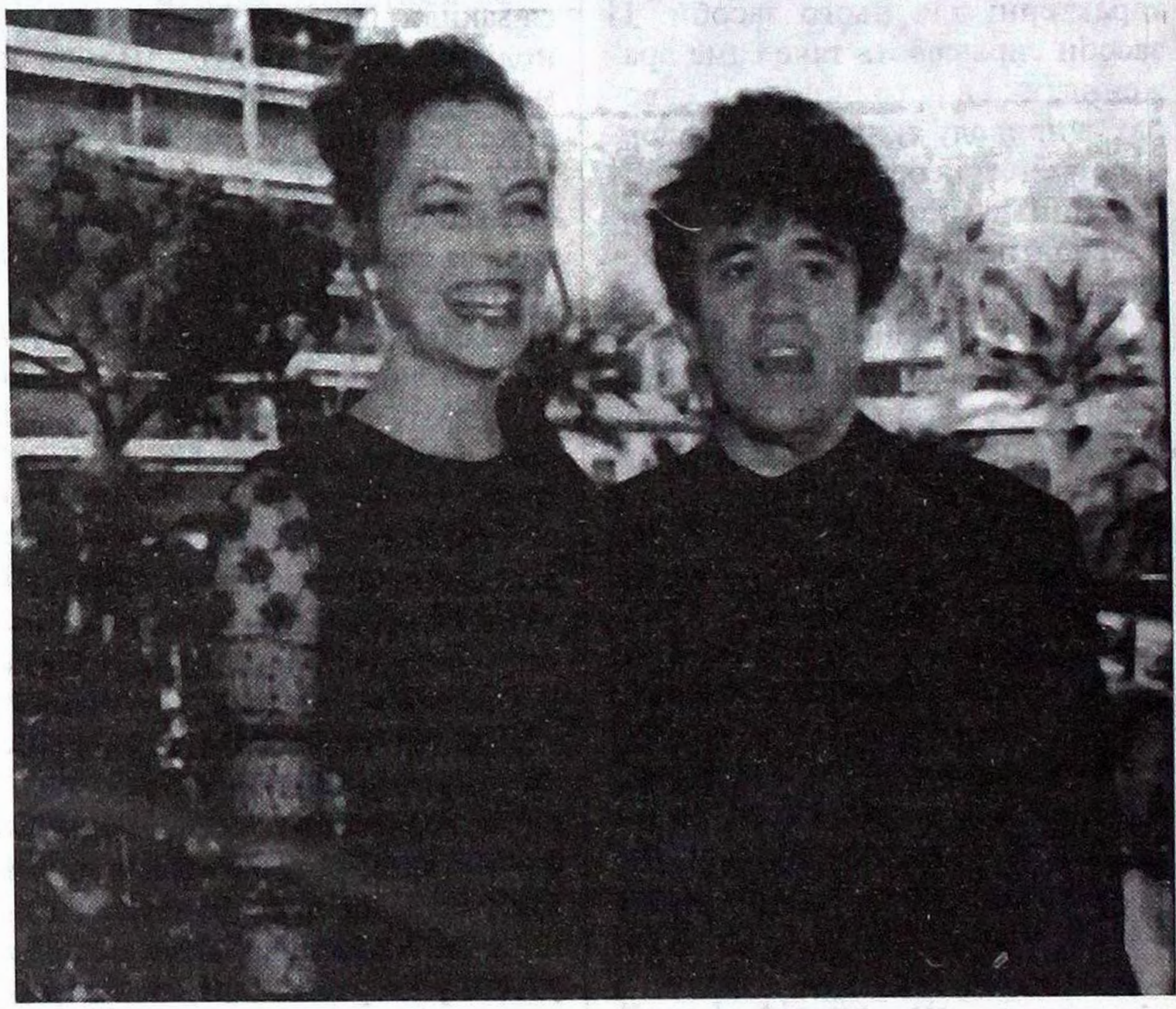
датні фільми про любов і смерть, бачить у своєму творі спорідненість з гротескною оптикою Бунюеля, зі "Злочинним життям Арчібальда де ля Круза", а не з поетичною параболою Бергманівської "Сьомої печаті"(5). Для Альмодовара смерть не є ані партнером для гри в шахи, ані прибульцем, якого очікують зі спокійним відреченням. Як і Арчібальдо де ля Круз, герої "Матадора", беручи участь у злочинах (уявних або справжніх), аби з власною смертю освоїтись, роблять з неї джерело насолоди.

Ерос і Танатос завжди спільно володіли людською уявою. Спосіб, в який розуміється і виражається їхній взаємозв'язок, утверджує культура. Наша європейська уява зіставляла смерть і насильство з поняттями насолоди і пристрасного бажання, які існують на зламі XVIII і XIX століть. Маркіз де Сад, Дон Жуан, а з іншого боку - романтичне замилування у готичних повістях і понурих історіях про великі пристрасті з трагічним фіналом лежать в основі сучасного розуміння взаємозв'язків тих понять(6). Вбивця биків поєднує смерть і насолоду - досить згадати свідчення матадорів, яких встромляння шпаги в карк бика доводить до сексуального збудження. Те задоволення, однак, людина переживає самотньо, оскільки бик, який бере участь у корриді, очевидно не в стані його поділяти.

Герої "Матадора", убиваючи своїх сексуальних партнерів, переконані в неможливості ділити насолоду, самотні навіть перед тією свідомістю. Вбивство, узгоджене з правами природи, яка мусить мордувати, аби творити нове буття, - девіз де Сада. "Матадор" натомість мирить людину з правами природи, так само нещадної у здійсненні джерел насолоди. Включаючись у сферу універсального, Альмодовар пробує окреслити сенс смерті. "Здавалося дуже ризикованим пропонувати двом героям, аби вбивали для приємності, і представляти їх як героїв легенди"(7).

Про любов і смерть, насолоду і страждання нелегко повідати щось суттєве, уникаючи банальності або фальшивого пафосу. Альмодовар створив таку можливість завдяки специфічній атмосфері чи то опери, чи то сну наяву, які сконструював, майстерно змішуючи між собою реквізити, які належать до різної дійсності. Сексуальна символіка фарбованих помадою губ Марії є очевидно ідеєю, взятою з психоаналізу. Кульгавість Дієго і комісара поліції можна прочитати як засигналізований прояв потенціалу трансгресії власного існування (у Дієго - у вбивстві, у комісара - в гомосексуальній зацікавленості підозрюваним у вбивстві Ангелом). Можливо, та фізична вада має коріння в міфічній уяві, яка виникає не за правилами логіки. Часто вона означає каліцтво особи, яка переступає суспільне становище і яка сприймається за нормальну. Для окреслення часу вузлових пунктів дії режисер вжив поетику небилиці, епосу й міфу, де, з одного боку, герої беруть участь у явищах космічних, а з іншого - природа бере участь в їхній історії. Ангел намагається згвалтувати Єву під час бурі, а дощ починає падати якраз в момент еякуляції. Фінальна сцена відбувається під час затемнення, явища, що становить параболу доль двох коханців.

В Альмодовара немає довгих розмов про сенс буття і смерті, герої не витрачають часу на екзистенційні роздуми - оповіді короткі, а кожне слово має свою вагу, подібну до подвигу. Смерть і вбивство не є тут проблемами з царини моральності, так само як еротизм і насолода. Показана у фільмі жорстокість схожа на ту, що міститься у сагах чи небилицях. Оформлення сцен, в яких розігруються ключові епізоди фільму, також створює атмосферу іншої дійсності. Місцем лекції вбивання, яку Дієго читає своїм учням, як і самих вбивств, є призначений для занять зал, повний реквізиту і начиння. Намальовані на підлозі кола для навчання рухаються по арені, замикаючи Дієго у колі вбивання. Перша розмова з Ангелом чи діалог матадора з Євою, коли та відкриває в ньому справжнього вбивцю, відбувається на широких сходах перед будинком і в будинку Дієго. Це додає театрального пафосу, який поза цією сценою не має ніякої сили і переконливості. Вирішальна розмова Дієго і Марії, в ході якої стає ясно, що вони призначені одне одному, розігрується



Грета Скаччі й Педро Альмодовар. Канн, 1996.

на високому віадуці. Небуденність ситуації підкреслюється ще й одягом Марії - сучасна, оригінальна сукня, що підкреслює лінії фігури, з полискуючими кольорами, що свідомо апелює до традиційного розуміння іспанськості. Цей епізод, який має величезні зображальні достоїнства, не є вже однак театром - таємничість Марії, її раптова поява і сила, з якою її присутність впливає на Дієго, перетворюють Марію з акторки на демонічну жрицю понурих ночей.

Обидві жінки, які пов'язані з Дієго, хочуть його для себе врятувати - кожна у свій спосіб. Єва однак залишається тільки акторкою (наприклад, коли Дієго каже їй вдавати мертву під час ласк), тоді як Марія має свою реальну роль у тій містерії. Розпачливе змагання Єви з Марією відбувається у відповідно оформленій сцені: Єва у довгій червоній сукні й шалі, що розвіюється, збігає білими сходами, які спіраллю в'ються довкола заскленої шибки ліфта, тоді як одягнена в чорне Марія з'їжджає на тому ж ліфті.

Мати навчила Єву бачити світ через призму вартості, яку любов несе життю. Зв'язок, що єднає матір і дочку, повний тепла, але вільний від сентиментальності, дозволяє їм вважати щастя за річ доступну. Любов є сила, що дозволяє створити собі щастя. Закохана Єва хоче в тій системі вмістити і Дієго. Не усвідомлюючи, що для матадора виклик не є життям, тільки смертю, що еротизм - не інструмент до опанування життям, а для перемоги над смертю. Обоє проте пізнали в любові силу, яка може допомогти розв'язати фундаментальні проблеми існування.

Любов у "християнському" розумінні матері Ангела є в тому контексті, немов відбита у кривому дзеркалі. Героїня, вважаючи почуття слабкістю, яка веде до гріха, - єдина у фільмі постать, яка впорядковує свій світ без любові. Символічного виміру набуває сцена купання Ангела, де спотворене через шибку у дверях ванни обличчя жінки нагадує монстра. Занадто вразливий емоційно Ангел падає жертвою власної матері, яка безжально викорінює злі схильності, про які здогадується. Хлопець, який постійно живе з почуттям вини, для того, щоб справдились емоції, які не дають йому спокою, зізнається у нескоєних злочинах. Соромлячись своєї слабкості, намагається підсунути людям на очі привід, який міг бути для них зрозумілим для з'ясування його психічних страждань. Ангел шукає співчуття, шукає способу спільного переживання своїх жахів.

"Почекай на мене в небі, коханий, якщо ти туди прийдеш першим". Почекай, переживемо те небо разом. Фінальна сцена, коментована пісенькою, також порушує проблему спільного відчування. Одержання насолоди разом з іншою особою. Марія і Дієго не обманюються, що хтось розділить їхню насолоду і, засуджуючи себе на переживання її в самотності, вбивають партнерів. Готовність до такої самотності почуттів мимовільна, тільки вбивство чимось їх наповнює, як у випадку обтяженого чужими вбивствами Ангела. Дієго з першої сцени фільму, в якій онанує, переглядаючи на відео вбивства жінок, приречений на самотність почуттів. Бо не знайшов нікого, хто, як він, хотів би сполучати насолоду зі смертю. Фінальний епізод є подоланням тої самотності. "Подобається мені той різновид сцен-фікцій, де постаті мають вигляд людський, тільки належать до іншого ґатунку", - сказав Альмодовар про фільм "Пандора і Голендер Тулач"(8). Більшість із постатей "Матадора" в той чи інший спосіб порушують свою людську нормальність; Ангел зі здатністю до телепатії належить до іншого ґатунку в спосіб так само очевидний, як Дієго чи Марія, хоча не є це той самий ґатунок. Не можуть вони змінити своєї натури, а їхні справи тлумачаться тільки у згоді з її правами. "Чому цей гриб отруйний? Бо така його природа. Наша є така сама. Зло є в ній змістом", - стверджує комісар поліції (9). Герої залишаються самотні, поки їм не трапляється інший представник такого ж ґатунку. Коли його знаходять, їм не лишається нічого іншого, як приготуватися на спільне переживання пристрасті, втопленої в насолоді і завершеної смертю.

Дім Марії, змінений на музей, чи скоріше святиню Дієго (в музей замикають мертвих богів), приготовлений для незвичної урочистості. Вбрання, яке надягають на себе герої, аби здійснити спільне богослужіння насолоді, ніби ритуальне купання, театралізує їхню дію, перетворюючи її на таємничий квазі-обряд. Дешева символіка, очевидність драматизму ситуації ще більше підкреслює тільки парарелігійний відгук цієї сцени - поетика містерії вимагає від глядачів знайомства з фабулою і символікою вистави.

Історії коханців Альмодовар надає таким чином вимір міфу, завдяки чому може сягнути універсуму. Природа бере участь у долі цієї пари, а може, то вони беруть участь у затемненні. "Затемнення з "Матадора" є метафорою фільму. Два небесних тіла заходять одне за одне. Завдяки цьому сполученню світло гасне на якусь мить, набуваючи нового блиску, набагато яскравішого та інтенсивнішого"(10). Ідея "Матадора" не спирається на драму становища, моральний конфлікт чи психологію героя. Ключем є поетика міфу, чи оповіді, яка торкається понять основоположних. Одвічні проблеми набрали ефектної постмодерністичної оправи, а їхнє подання відповідає інтелектуальній атмосфері кінця XX століття. Цілісність впорядкована вразливістю Педро Альмодовара, який ті небилиці розповів по-іспанськи.

1 "Film", 12.08.1990.
2 Por. Ph. Aries, Czlowiek I smierc, Warszawa 1989.
3 N. Vidal, El cine de Pedro Almodovar, Madrid 1988, c.135
4 M. del Castillo, Hiszpanske czary, Warszawa 1989, c.197
5 Vidal. op. cit., c.134
6 Por. M. Praz, Zmysly, smierc I dif-bel w literaturze romantycznej, Warszawa 1974
7 "El Mundo", 3.10.1989
8 "Diagonal", 1987, c.20
9 Dialog z "Matadora" za: Vidal, op.cit., c.148
10 Pedro Almodovar, za: Vidal, op.cit., c.128

"Konteksty". №3-4. 1992.
З польської переклала
Лариса Брюховецька.