

Мова непорозуміння у п'єсі Девіда Мемета "Олеанна"

Nataliya Bidasyuk. The Language of Misunderstanding in David Mamet's "Oleanna".

The article analyzes causes of miscommunication between "Oleanna" protagonists: differences in ideology and worldviews, psychological traumas and complexes, clash of discourses and lack of empathy. Linguistic barrier is the external manifestation of the conflict – elliptical sentences and fragmented speech.

Key words: pragmatics, poetics, hierarchy, (mis)communication, discourse.

Наталія Бідасюк. Язык непонимания в пьесе Дэвида Мэмета "Олеанна".

В статье рассматриваются причины невозможности найти взаимопонимание между героями пьесы "Олеанна": идейные разногласия, различия в мировоззрении, психологические травмы и комплексы, столкновение разных дискурсов и отсутствие эмпатии. Внешним проявлением конфликта есть лингвистический барьер – эллиптическая и фрагментированная речь персонажей.

Ключевые слова: прагматика, поэтика, иерархия, (не)понимание, дискурс.

Багато драматургів сьогодення зосереджуються у своїх творах на актуальній проблемі сучасних філологічних наук – на прагматиці мови, тобто на закономірній взаємозалежності між характером і поведінкою персонажів та їхньою мовою, на мові як формі агресії. П'єси Девіда Мемета (нар. 1947) у цьому розумінні стоять поряд із "Зубом злочину" С. Шепарда, "Хто боїться Вірджинії Вулф" та іншими п'єсами Е. Олбі. До мови п'єс Д. Мемета постійно прикута увага театральних оглядачів та літературознавців, які підтримують критика-журналіста Дж. Крола, котрий ще у 1977 році підмітив, що Мемета потрібно слухати, тому що він є "рідкісною пташкою" — "драматургом-мовником" [6, 79]. У певному сенсі кожен письменник скрупульозно добирає слова, але ритміка та поезика п'єс Мемета перетворюють мову на щось більше, ніж діалог, "вона

надає форми самому твору” [2, 15]. Мета статті – проаналізувати особливості мовної прагматики п’єси Д. Мемета “Олеанна”.

“Олеанна” (1992 р.) – п’єса не тільки про освіту, стосунки між викладачем і студенткою та політкоректність. Глибший аналіз показує, що вона піднімає проблеми влади, ієрархії, спілкування. Систему освіти та локус університету зокрема драматург використовує як засіб досягнення вищої мети, а саме – висвітлити причини непорозуміння між людьми. У цій конкретній п’єсі відбувається зіткнення взаємовиключаючих бажань – прагнення домінувати і бути зрозумілим. Завдання двох сучасних драматургів США – Д. Мемета і Е. Олбі – багато в чому перегукуються. Вони змальовують песимістичну картину світу в основному через те, що в умовах відмови від моральних цінностей люди не вміють і не хочуть щиро спілкуватися. Мова персонажів відображає ту культурну прірву, в яку котиться країна; “вони приглушили емоції в боротьбі за виживання в безглуздому світі” [2, 32]. Ми бачимо окремі сліди справжнього людського контакту, які залишилися після втрати істинних почуттів та привласнення рольових масок. Е. Олбі “хвилює той факт, що ми занадто короткозорі, ми не хочемо ризикувати, багато людей ідуть цим коротким життям напівживими, а багато хто з них у кінці гірко пожалкує, що не брав активної участі у власному житті, що набагато легшим є не ставитися гідно одне до одного, що спілкування є життєво необхідним і водночас небезпечним” [1, 161].

Спілкування між двома протагоністами у п’єсі Д. Мемета “Олеанна” є якраз таким – життєво необхідним і небезпечним. Студентка, незадоволена низькою оцінкою з предмета, заходить до викладача і просить пояснити їй незрозумілі терміни. Ця тривіальна ситуація переростає у драму з нещасливим кінцем саме через проблеми у взаєморозумінні. Керол потрібно здати курс, щоб отримати диплом, без якого, на її глибоке переконання, вона не зможе нічого досягнути в житті. Її мета – опанувати науковий дискурс і почуватися на рівних в академічній спільноті, адже їй важко зрозуміти лекції професора через складну термінологію. Студентка і професор знаходяться у різних лінгвістичних площинах – і стилістично, і лексично, і синтаксично. Вона запинається, робить часті паузи,

повторює уже сказані фрази. З десятка реплік зрештою може вийти одне повноцінне речення: “КЕРОЛ: Я роблю те, що ви кажете. Я купила вашу книгу, я прочитала вашу... ДЖОН: Ні, я впевнений... КЕРОЛ: Ні, ні, ні. Я роблю те, що мені кажуть. Це важко для мене. Це важко ... ДЖОН: ...але... КЕРОЛ: Я не... багато слів... ДЖОН: ...будь ласка... КЕРОЛ: Слова, речі, які ви пояснюєте... ДЖОН: Вибачте. Ні. Не думаю, що це так. КЕРОЛ: Це так. Я...” [10, 10]. Мова професора – повна протилежність: помпезна, по-науковому мудрована і громіздка. Як говорив французький учений П’єр Бурдьє, від викладача очікують елегантної та розумної мови, усипаної пишними метафорами та прихованими алюзіями, цитатами з французької та латини, що створює прірву відчуження і непорозуміння між студентами і викладачами [14, 130]. Крім того, Джон постійно перебиває Керол, що посилює її відчуття меншовартості і приниження.

Керол здається, що засвоївши окремі слова, такі як “концепція” і “директива”, “індекс” і “пріоритет”, вона зможе осягнути матеріал лекції. Але Керол не розуміє Джона не тільки через складну термінологію, а й через те, що різняться їх погляди на освіту. Джон у своїй книзі виклав думки про університети, які він називає “віртуальним складом для молоді”, “прокляттям сучасної освіти”, “оманою”, “ритуалізованим джерелом роздратування” [10, 12-20]. Для Керол освіта – це мрія; вона прагне отримати доступ до цієї “замкненої лінгвістичної спільноти, тому що вона дає своїм членам доступ до влади, грошей та/ або привілеїв” [11, 126]: “Але ми так важко працювали, щоб потрапити в цей університет. (Пауза.) А дехто з нас... (Пауза.) Боротися з упередженнями. Економічними, сексуальними, ви навіть не можете собі цього уявити. Терпіли приниження, яких не бажано ні вам, ні вашим близьким. (Пауза.) Щоб нас прийняли. Наша мрія така ж, як і ваша – досягти благополуччя” [10, 42].

Джон єхидствує з такого благоговіння перед інститутом освіти і дає студентці цінний урок, який вона згодом використає у своїх цілях. Він пропонує “забрати будь-яку містику” з їхньої дискусії [10, 8], вийти з ролей викладача і студентки та відверто поговорити. Він неприховано викладає перед Керол свої погляди на процес навчання, стверджуючи, що освіта – це ринок, який грає за

правилами масового виробництва культурного продукту. Освітній бізнес потребує студентів і в якості споживачів, і як кінцевий товар для підтримки своєї рентабельності. Уже давно немає колишнього взірця просвітництва, його замінила споживацька система “затуманювання мізків” та “навчання усякого непотребу” за гроші [10, 24-21]. Освітні заклади – це гра, в якій правила диктують випадкові люди. Джон іронізує з усієї академії – її ритуалів, практик, керівництва. Він наспіхається з контрактної комісії університету, яка нещодавно оголосила про його можливе підвищення: “За мене голосували люди, яких я навіть не найняв би помити машину”, а про тестування каже: “Вони зовсім не перевіряють твої знання. Вони визначають твою здатність запам’ятовувати та видавати на гора дезінформацію” [10, 18]. Керол сподівалася, що завдяки освіті перед нею відкриється цілий світ, а Джон говорить, що в університеті вона заплутається в тенетах нікому непотрібних сумнівних теорій. Вона записалася на цей курс на пораду одногрупників, які стверджували, що Джон вчить молодь відповідальності, виховує наступні покоління викладачів по-новому. Але Керол не готова вийти за межі приписаних ролей. Вона хоче конкретних результатів навчання, а не абстрактного уроку на тему соціальної свідомості; їй потрібні корисні факти, а не критика недолугих методів викладання. Тобто їй потрібна та ілюзія освіти, яку критикує Джон; вона хоче знаходитись у конкретному середовищі культурного продукування, а не стояти збоку і з нього глузувати [7, 111]. Здається, що Керол хоче того, чого, на думку Д. Мемета, бракує в сучасному суспільстві: “У сучасному житті не вистачає духовності – зв’язку з глибокими істинами всесвіту. Бракує знання свого місця і відчуття приналежності в цьому світі” [12, 10.]. Керол не сприймає нетрадиційних підходів Джона – провокуючого діалогу, стимулюючих до роздумів звертань, відкритих питань, на які, можливо, і немає відповідей.

Джон дає Керол час подумати, хоче пробудити в ній самостійне мислення, домагається, щоб вона не зациклювалась на розумінні і запам’ятовуванні, відійшла від чужих тверджень і гіпотез. А Керол вперто повторює “Я не знаю” [10, 21]; вона хоче, щоб їй “допомогли”, “навчили”, “вклали” знання [10, 12]. Ми

бачимо зіткнення двох світоглядів – просвітницького та постмодерністського, що є одним із чинників непорозуміння між дійовими особами. Джон показує, що університетські правила та істини відносні, а сама система основана на ілюзії. Для Керол це звучить богохульством.

У двох подальших діях ми переконуємось, що Керол все-таки засвоїла науку. Вона знайшла групу підтримки (феміністок), які її вислухали і підказали план. У результаті вона поскаржилась у контрактну комісію на Джона за сексуальні домагання. Її конспект, який Джон сприймав за ознаку уваги і послуху, став обвинувачувальним актом проти нього ж. Дії, які видавались йому невинними, трактують як докази тиску, сексизму, насилля. Керол сфабрикувала свою заяву у кращих традиціях постмодернізму – вирвала слова та дії викладача з контексту, перетасувала їх і видала за правду: *“КЕРОЛ: Мої обвинувачення – це не дрібниця. Вам так могло здатись через поспіх, з яким їх прийняли. Історія, яку ви мені розказали, мала сексистські упередження... А класти руку на чиесь плече... ДЖОН: У цьому не було жодного сексуального підтексту. КЕРОЛ: А я кажу, що був. Я КАЖУ, ЩО БУВ. Ви не починаєте бачити...? Ви не починаєте розуміти? НЕ ВАМ ЦЕ ВИРІШУВАТИ”* [10, 42-43].

Керол перетворюється із сором’язливою недотепою на рішучу активістку: вона контролює діалог, диктує свої умови гри, вільно послуговуючись мовою юриспруденції. Група підтримки озброїла її і психологічно, і лінгвістично: *“КЕРОЛ: Яке ви маєте право? Саме так. Розмовляти з дівчиною наодинці... Так. Так. Вибачте. Вибачте. Вам здається, що ви маєте такі повноваження... як ви самі заявляєте. Хизуватися. Грати роль. Викликати мене сюди... Правда? Ви стверджуєте, що вища освіта – це жарт. І відповідно до неї ставитесь – як до чогось несерйозного. Ви визнаєте, що вам подобається вдавати із себе Патріарха в класі”* [10, 33]. Опанувавши новий дискурс, Керол отримує нову ідентичність. *“Мова стала інструментом або способом домінування, а не засобом спілкування”* [13, 137]. Саме тому актуальнішим є потрактування п’єси не в рамках політкоректності та гендерної нерівності, а з позицій ієрархії та мовного контролю [8; 11; 15]. Гендерний конфлікт з’являється

тоді, коли Керол усвідомлює, що може “використати стратегію полеміки навколо гендерної політики, щоб змінити своє місце в ієрархічній структурі. Це питання тактики – найдоцільніше використання наявних засобів” [8, 207].

На думку Т. Гогганса, Керол побачила сексуальні домагання в діях Джона, оскільки пережила насилля в дитинстві [4]. Тому в неї така збуджена реакція на ремарку Джона “*Я тобі не батько*” [10, 11], тому вона відсахується від дотику Джона і тримається від нього на відстані. Можливо, саме про це вона думала розповісти в першій дії, коли неодноразово хотіла пояснити, чому вона вважає себе такою поганою [10, 25], але їх переривали телефонні дзвінки і відвертість уже не відновила. Це потрактування видається досить переконливим, хоча Д. Мемет не дає жодних прямих доказів на його підтвердження. Його підкріплює тільки режисура фільму самим драматургом, у якій можна прочитати прихований підтекст пережитого раніше інцесту головною героїнею.

Джон помилився, думаючи, що Керол підтримає його критику органів університетського управління, тому що насправді вона хотіла доступу до цієї влади. Вона хоче не тільки здати предмет, а й очистити систему освіти від еретиків типу Джона. Він поступово втрачає і свій авторитет викладача, і дар мови, і здатність до розуміння. Його бесіду зі студенткою постійно переривають телефонні дзвінки, і він веде паралельний діалог про придбання нового будинку, з якого і починається п'єса. Якщо спочатку Джон не розуміє мови ріелтора, то в другій половині твору він не може вести продуктивний діалог ні зі своїм адвокатом, ні з Керол. Як і його студентка, Джон збивається, вдається до повторів, не закінчує речення, робить паузи, що свідчить про його невпевненість, гнів і вразливість. А за законами Меметівської драми, той, хто дозволяє собі слабкість, програє. Завжди діє правило, проголошене у “Гленгаррі Глен Рос”: “*Доводь усе до кінця*” (“*Always Be Closing*”) [9, 13]. Перемагає Керол, яка не добирає методів у боротьбі за місце в університеті. Джонови також потрібно було грати свою роль професора, доки йому не підпишуть контракт на підвищення [7, 106], а він почав здаватися ще тоді, коли не зміг впевнено відповісти, що таке

“технічно-юридичний термін” (“a term-of-art”), коли зізнався, що викладачі також можуть чогось не знати чи забувати [10, 8].

Коли Джона позбавляють словесної зброї, то він удається до фізичної розправи над Керол (як і Едмонд в однойменній п'єсі Д. Мемета). У цій драмі виразно проявляється каузальність між мовою та вчинками. Мова настільки сильно впливає на підсвідомість, що може мотивувати певну поведінку: спочатку Керол висловила про насилля, а пізніше стала його жертвою. Слово “гвалтувати”, – зауважує Г. Елам, – “викликає конотації перформативності дії. Керол переконує, що слова Джона є фактично його діями... “Олеанна” розширює значення слова “гвалтувати”, ставлячи його на перетині слова та дії” [3, 157]. Це стається після двох неочікуваних атак студентки. По-перше, ставши свідком телефонної розмови Джона з дружиною, вона втручається в його особисте життя, забороняючи називати жінку “крихіткою” [10, 47]. По-друге, вона оголошує вимоги своєї групи – виключити з програми Джонову книгу. Від негативного емоційного вибуху Джон перейшов на нецензурну лайку на адресу Керол і побив її. Він переступив професійні та етичні рамки, тому що, як зауважує у своєму аналізі Л. Кейн, за роки переслідувань євреїв книга для них стала символом свободи та самоідентифікації, тому будь-які спроби “позбутися євреїв шляхом заборони їхніх творів зараз неодмінно пов'язують зі спаленням Тори та інших книг під час геноциду... Іншими словами, забрати книгу у євреїв – це знищити джерело їхньої нескоримості і зрівняти їх з мерцями” [5, 179]. Тому Джон відмовляється піти на компроміс, щоб залишитися в університеті: *“О, тепер я розумію, що я перед вами в боргу. (Пауза.) Ви небезпечна, ви помиляєтесь, і моє завдання – сказати вам “ні”. Це моє завдання. Ви абсолютно праві. Ви хочете заборонити мою книгу? Забирайтесь до дідька, а зі мною можуть робити усе, що їм заманеться”* [10, 46].

Джон намагався врятуватись, звертаючись спочатку до сфери емоцій: він пояснював Керол, що йому “боляче”, що він “розчарований”. Після цього він хотів установити елементарний людський контакт і почати розмову заново зі звичайного привітання “Добрий день”: *“Не думаю, що ми можемо*

продовжувати, якщо не визнаємо, що ми обоє люди,” – каже він [10, 33-34]. Керол висловлювала подібну потребу у спілкуванні: “КЕРОЛ: ...Я не хочу помсти. Я ХОЧУ РОЗУМІННЯ. ДЖОН: ...справді? КЕРОЛ: Так. (Пауза.) ДЖОН: Для чого. Все закінчено. КЕРОЛ: Що? Що закінчено? ДЖОН: Моя кар’єра. КЕРОЛ: А-а, ваша кар’єра. Ось про що ви хочете поговорити” [10, 43]. Здається, що вони обоє прагнули того, про що говорив Д. Мемет: “Я пишу про те, чого не вистачає в нашому суспільстві. А це спілкування на найпростішому рівні” [цит. за 2, 33]. Проте їхній комунікативний акт закінчився трагічно.

Персонажі п’єси не змогли порозумітися з ряду причин. Вони мають ідейні розбіжності в поглядах на освіту та місце навчального закладу в суспільстві; у них різні світоглядні парадигми. Між ними стоїть, можливо, психологічна травма Керол після пережитого інцесту, комплекси соціальної та інтелектуальної неповноцінності (Джон ніяк не може отримати контракт, а Керол – зрозуміти лекції). Відбувається зіткнення академічного, юридичного, ріелторського дискурсів. Але лінгвістичний бар’єр між персонажами є тільки зовнішнім виразником перерахованих перешкод, адже розуміння – це не усвідомлення вербального наповнення, а емпатія між співрозмовниками. Як бачимо, у п’єсі “Олеанна” така емпатія відсутня, тому не тільки мова героїв є еліптичною та фрагментованою, а й власне діалог розпадається на монологи, у яких кожен відстоює свої егоїстичні прагнення і непорушні переконання, не слухаючи іншого, що є однією з характерних особливостей драматургії Д. Мемета.

ЛІТЕРАТУРА

1. Conversations with Edward Albee [Text] / Ed. Ph. Kolin. – Jackson, MS : University Press of Mississippi, 1988. – 223 p.
2. Dean, A. David Mamet : Language as Dramatic Action [Text] / A. Dean. – Hackensack, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 1990. – 241 p.
3. Elam, H. J., Jr. “Only in America”: Contemporary American Theater and the Power of Performance [Text] / H. J. Elam, Jr. // Voices of Power : Co-Operation and Conflict in English Language and Literatures / Ed. M. Maufort. – Liege, Belgium : English Dept., U. of Liege, 1997. – P. 151–163.

4. Goggans, Th. Laying Blame : Gender and Subtext in David Mamet's "Oleanna" [Text] / Th. Goggans // *Modern Drama*. – Winter, 1997. – № 40.4. – P. 433–441.
5. Kane, L. The Humanist Fallacy [Text] / L. Kane // Kane, L. *Weasels and Wisemen : Ethics and Ethnicity in the Work of David Mamet* / L. Kane. – Basingstoke, UK : Palgrave Macmillan, 2001. – P. 141–184.
6. Kroll, J. The Muzak Man [Text] / J. Kroll // *Newsweek*. – Feb. 28, 1977. – P. 79.
7. Kulmala, D. "Let's take the mysticism out of it, shall we?" : Habitus as Conflict in Mamet's "Oleanna" [Text] / D. Kulmala // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. – Spring, 2007. – Vol. XXI, № 2. – P. 101–121.
8. MacLeod, Ch. The Politics of Gender, Language and Hierarchy in Mamet's "Oleanna" [Text] / Ch. MacLeod // *Journal of American Studies*. – 1995. – № 29.2. – P. 199–213.
9. Mamet, D. *Glengarry Glen Ross : A Play* [Text] / D. Mamet. – NY : Grove Press, 1984. – 108 p.
10. Mamet, D. *Oleanna* [Electronic resource] / D. Mamet. – Dramatists Play Service Inc., 1993. – 45 p. Retrieved from : eres.lndproxy.org/edoc/DR351Mamet-09.pdf
11. Murphy, B. "Oleanna" : Language and Power [Text] / B. Murphy // *The Cambridge Companion to David Mamet* / Ed. Ch. Bigsby. – Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2004. – P. 124–137.
12. Nuwer, H. *Two Gentlemen of Chicago : David Mamet and Stuart Gordon* [Text] / H. Nuwer // *The South Carolina Review*. – 1985. – № 17. – P. 10.
13. Pirnajmuddin, H. David Mamet's "Oleanna" : A Bourdieusian Reading [Text] / H. Pirnajmuddin, Sh. Shanbazi // *The Journal of International Social Research*. – Summer, 2011. – Vol. 4, Issue 18. – P. 130–141.
14. *Understanding Bourdieu* [Text] / Eds. J. Webb, T. Schirato, G. Danaher. – Thousand Oaks, CA : Sage, 2002. – 204 p.
15. Weber, J. J. Three models of power in David Mamet's "Oleanna" [Text] / J. J. Weber // *Exploring the Language of Drama from Text to Context* / Eds. J. Culpeper, M. Short, P. Verdonk. – London : Routledge, 1998. – P. 112–127.