

Агнешка ЄЛЕВСЬКА

СВЯТО ТЕАТРУ

Кожний театральний фестиваль, а в Польщі їх є кілька, згідно з етимологією терміна, повинен бути святом театру. Святом, яке завдяки своїй феєричності та насиченості є чимось на зразок зупинки суб'єктивного часу, що так безжально спливає, своєрідною протиотрутою від навколишньої дійсності. Правда, ці мрії та фантазії не завжди втілюються. Та часом їм усе ж вдається заявити про себе на фестивалях, принаймні в шокуючому спектаклі, який пробуджує глядача й відновлює його віру у всемогутню магію театру. Одним із таких фестивалів у Польщі є познанські "Маски."

П'ятий Міжнародний Театральний Фестиваль "Маски", який відбувся з 13 до 17 листопада 2001 року, привернув увагу величезної кількості прихильників театру такого типу. Це особливий театр, тому що він, на думку Адама Зяйського, одного з директорів фестивалю, аж ніяк "не адресований людям з вулиці і передовсім тому, що оперує експериментальною, витонченою мовою". То невже саме специфіка мови визначає суть сучасного альтернативного театру? Щоб з'ясувати це питання, пригляньмося, що відбувалося на щогорічних "Масках."

Познанський листопадовий фестиваль вражав, як і щороку, таким безміром та розмаїттям, що годі було навіть віднайти "ключик" до таємниці репертуару. Це розмаїття проявлялося на кількох рівнях: у доборі вистав, у їхній стилістиці та поетиці, у використанні прийомів акторської майстерності, у розмахові пошуків, нарешті у темах, мотивах, ідеях, порушених у театральних постановках. Одне слово, ціла палітра альтернативного театру. Традиційна формула фестивалю зазнала певних змін. У його рамках відбувся симпозіум, який влаштували ще на II фестивалі, а також показ фільмів. На додаток у першій половині дня проходили зустрічі з дослідниками театру на тему "Енергія та ентропія", презентації нових видавництв і демонстрації фільмів, а ввечері було щось для душі, тобто показували вистави. Ідея організації фестивалю, так би мовити, за принципом *complementa oppositorum* (тобто поєднання розумової сфери з духовною) незаперечно довела, що в театрі не існує простих суперечностей. Театральна практика і її теоретичний аналіз не обов'язково трактувати як протиставні категорії, вони повинні взаємодоповнюватися та стимулювати одна одну. Шкода тільки, що надто мало творців молодого театру приходило на ранкові зустрічі. Очевидно, що все ж і досі обидві ці категорії трактують як суперечливі.

ПОМІЖ ТЕКСТОМ І ТІЛОМ

Однією з характерних особливостей альтернативного театру є розмаїте трактування тексту. Спектакль, створений на основі драми, – рідкість, найчастіше маємо справу з тим, що можна назвати партитурою тексту, витвореною,

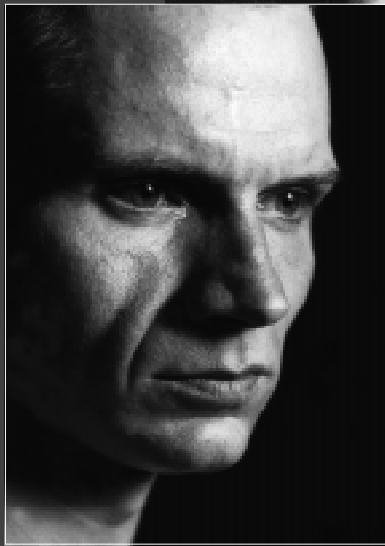


Сцена з вистави "Торт з мухомора" за О. Токарчук,
Театр Восьмого Дня

наприклад, із різних прозових та поетичних фрагментів. Доволі часто також використовують розмовну мову чи побутові ситуації, які є джерелом цитат, персифляжів*, пастишів** чи незв'язних структур. Таку текстуальну конструкцію актори доповнюють тілесною експресією, і

* Персифляж (фр. *persyflage*) – прихований жарт, насмішка, іронія (прим. ред).

** Пастиш (фр. *pastiche*) – мистецький твір, в якому свідомо наслідувано стиль, манеру іншого твору або автора (прим. ред.)



Пшемислав Васильковський у монодрамі "Ламентації Доктора Фаустуса" за Т. Манном, (світлина Артура Журавського)

конструкція оживає завдяки їх пластичним рухам. Вистави, запропоновані під час "Масок," можна розглядати як прийоми відходу та повернення до тексту, як своєрідний вид напруження, що утворюється між текстом і його сценічною реалізацією.

Уже з першого ж дня на фестивалі можна було побачити "Мертву царівну" в постановці Павла Шкотака – нинішнього головного режисера відомого й визнаного не тільки в Польщі познанського Театру "Бюро Подорожей". На жаль, це була ремісничка реалізація драми Миколи Коляди, молодого російського драматурга, за участі акторів Польського Театру в Познані. Якщо взяти до уваги специфічну роботу Шкотака з текстом ще у попередніх його проектах, особливо вуличних, то цей, представлений на фестивалі, не міг не здивувати надзвичайно точним трактуванням тексту драми. Лише кілька режисерських прийомів створювали сценічний світ, занурений у хаос та марноту. Ось на сцені, що мала вигляд холодної кімнати ветеринарної лабораторії з металевим ліжком посередині, яке використовують у морзі, з'являється Римма – головна героїня, мертва ще за життя, мертва через життя, яким живе. Вистава – своєрідний урок умирання, розкладу світу, породженого розривом взаємин між людьми і страхіливою самотністю. Безнадійно сподіватися на повернення до гармонії, до справжнього життя. У реалізації цього тексту російського драматурга пасткою для режисера може стати легкий перехід від однієї стилістики до іншої. Витворений у драмі світ російського лиха і марноти Коляда забарвив

Януш Столярський у монодрамі "Гробар королів" за Єжи Лукошем, (світлина Томаша Журека)

поетикою казки. На жаль, перехід та зіткнення цих двох поетик у "Мертвій царівні", особливо в кінці вистави, несподівано привели до сентиментальності, тобто до мелодрами, і викликали в деяких глядачів сльози, які, проте, вони втирали об схематизм вистави.

Повість Ольги Токарчук під назвою "Дім денний, дім нічний" лягла в основу спектаклю Галіни Хмеляж, актриси Театру Восьмого Дня. Вистава схилила до роздумів над можливостями та способами гри з текстом, який режисер цитує у своєму творі. Порівнявши "Торт з мухомора" з повістю, знайдемо значні відмінності. Світ маленького села, у якому народжуються мікроісторії окремих постатей, замінено світом великого міста, де розвиваються на перший погляд подібні драми. Проза Токарчук – проста, тут ідеться про звичайні справи, звичайних людей, звичайні предмети, і в цьому її магія, оригінальність і краса. Натомість спектакль шокував не тільки змішанням естетичних засобів вираження (елементи сучасного танцю, жінка з тортом з мухомора, яка проїжджає вряди-годи серединою сцени, голий, загорнутий у фольгу чоловік, обвішаний мертвою птицею і з телевизором за плечима). Семантичний пласт справляв враження порозриваного ланцюга сенсів, з яких постає лише темний бік дійсності, позбавлений магії, перенасичений хворобливою шизофренічною атмосферою. Робота Галіни Хмеляж і постмодерний витвір Ольги Токарчук – це ніби два окремі тексти, об'єднані хіба що феміністичним мотивом, пов'язаним з образом святої Вільгельфорт з обличчям Христа. Глядачі побачили перед-прем'єрну роботу. Її, як запевняє автор, буде ще вдосконалено.

Суботнього вечора свою монодраму показав Пшемислав Васільковський – актор, який тривалий час працював з Єжи Гротовським у Понтедері. Це були “Ламентації Доктора Фаустуса” за романом Томаса Манна, – п’єса, яку, як зазначав автор, створено на самоті, “без ока глядача”. Можливо, тому глядач не є співтворцем вистави, його присутність – це специфічна присутність свідка сповіді Леверкюна. Ми стаємо свідками життя, яке розкриває перед нами сповідь актора. Спектакль став не тільки сповіддю персонажа, якого грав Васільковський, а й також сповіддю його як актора. Ролі, створені Васільковським на основі роману, спиралися на його акторський досвід і дар зачаровувати. Можна було зауважити цитати з незабутньої ролі Ришарда Цесьляка у виставі “Незламний принц” у “Театрі Лабораторія,” а також використання певних прийомів акторської техніки, які входили до системи вправ для “перформерів” у Понтедері. Технічний бік монодрами (пластика жесту, рух, голосова техніка) був краще представлений, ніж її семантика. Сповідь Леверкюна відкрила можливість для сповіді актора, що могло розчарувати тих глядачів-свідків, для кого “Доктор Фаустус” є однією з “книг життя.” Ця подвійна сповідь існувала радше у вимірі самоочищення, ніж була бажанням поділитися історією життя в присутності глядача, який, на жаль, залишився свідком на маргінесі.

Зовсім в іншій ситуації опинилася публіка під час монодрами “Гробар королів” у виконанні Януша Столярського. Це – адаптація твору Єжи Лукоша. Від початку принципом побудови вистави Столярський обрав традицію гри з глядачем (у дослівному значенні). Ідея, звичайно, не нова, але тепер її дедалі рідше вміло використовують. Герой – емігрант, який на чужині займається кремацією трупів і вміщенням урн у відповідні гробівці, запрошує глядачів на сцену, дає їм урни з прахом, а потім відправляє за куліси. Дезорієнтовані глядачі-актори покидають сцену, а на їх місці залишаються лише... звичайно, урни з їх прахом. Задум цікавий, хоча не до кінця відпрацьований. Загалом монодраму було зіграно добре. Події на сцені справді розгортались за драмою Лукоша. Скромний емігрант пропонує новий ритуал поховання праху померлих – ті, що за життя були бідними, спочивають на місцях, призначених для сильних світу цього, і навпаки. Перенесений у сучасність середньовічний образ смерті, яка танцює з усіма покійними, для яких уже не має значення суспільне становище, поданий у виставі дещо іронічно, з лукавинкою. Хоча залишений на місцях глядачів “прах” змушує здригатись.

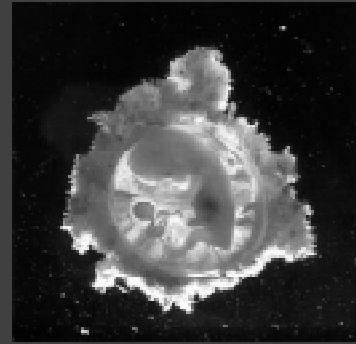
симптоми забуття

Третю з показаних під час фестивалю монодрам підготував Олег Жуковський, актор Театру “Derevo” і “Формального Театру”, який співпрацює також із петербурзьким Театром АХЕ. У своєму спектаклі “Незви-

*Олег Жуковський
у монодрамі “Незвичайна школа”*

чайна школа” він використав чудову ідею поєднання й замкнення сцени та зали для глядачів в одному просторі шкільного класу. Глядачі, сидячи на маленьких лавках, брали участь у цій незвичайній лекції. Часопростір вистави вийшов за рамки спектаклю, викликаючи спогади з закамарків пам’яті. Інакше кажучи, він складався з багатьох окремих часопросторів минулого кожного учня. Шокуючий експеримент повернення в минуле підсилювали сцени-образи, які переривали лекцію. Вони стосувалися питання сенсу й мети народження, основних життєвих цінностей, побудови всесвіту. Учителю-диригент був своєрідним деконструктором дійсності, з хаосу наново створював слова, розкривав їхню глибоко приховану семантику, пов’язану з аксіологією слова, про що ми, ставши дорослими, часто забуваємо. Забуваємо ми й про ті перші найважливіші лекції, під час яких наш світ творили слова, сказані іншими, слова, які народжували фавулу. Отже, “Спеціальна школа” – це потрібний урок повернення до минулого.

З Театром “Derevo” пов’язаний також Театр Нового Фронту, який цього року показав спектакль “Перші сим-



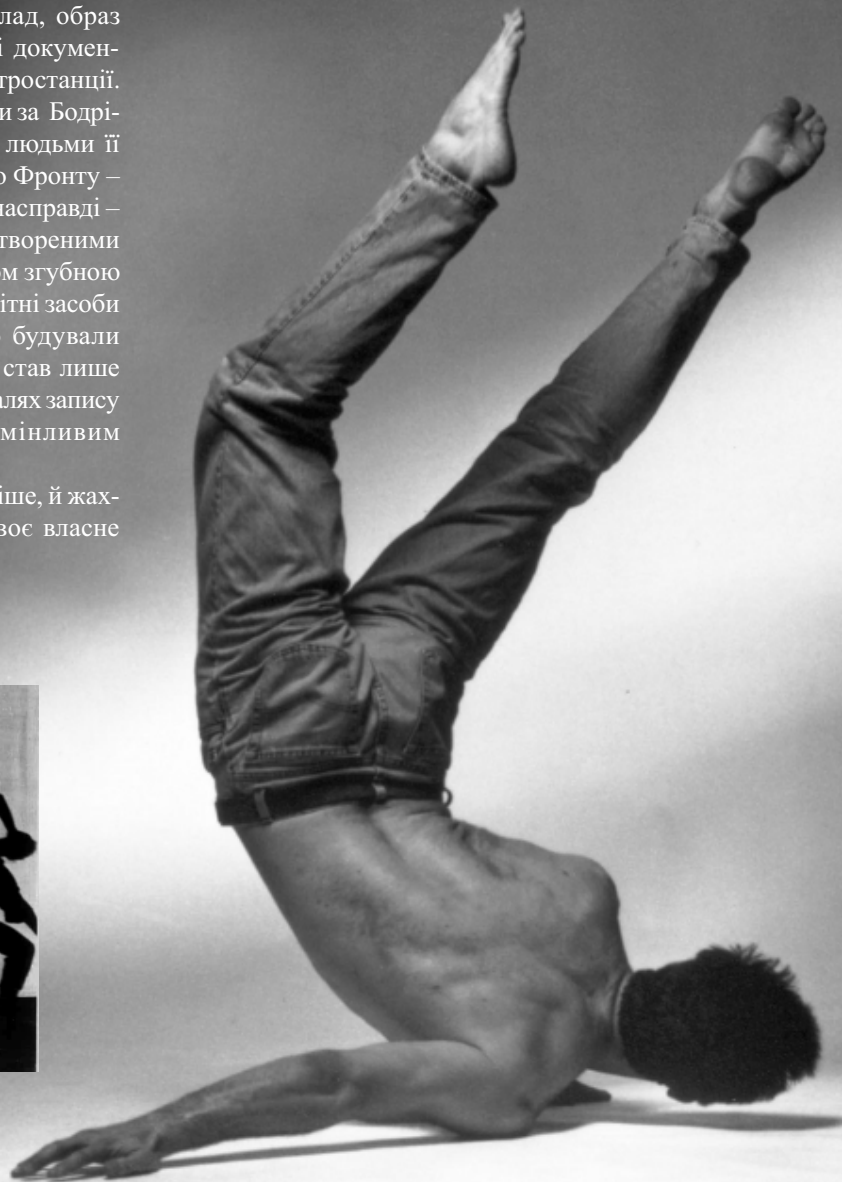
*Фрагмент сценографії з вистави
“Стосунки”, театр “Козміно”*



птоми втрати назви.” Два актори, які є осердям театру, майстерно поєднують елементи сучасного танцю, пантоміми, клоунади з високою акторською технікою, досконало балансує між настроями, які постійно змінюються в часі вистави, – від сміху до крику (що, зрештою, також є особливістю “Dereva”). “Перші симптоми втрати назви” – це театральна адаптація щоденника, знайденого сімнадцять років тому на радянській фабриці. “У виставі, – зазначають актори, – цю історію, що відбулася насправді, передаємо мовою танцю, мовою тіла – і називаємо її “поезією документа”. Театралізована поезія документа відтворює три часові виміри. Історичне минуле, описане в знайденому тексті, сучасність, оскільки дія твору відбувається у нас на очах, і водночас зазирає в майбутнє, попереджаючи про негативні наслідки нашого легковажного ставлення до тих симптомів загибелі, свідками яких ми є. Актори стають іноді живими образами-символами тих сфер дійсності, яких торкнувся “смуток, що виникає з втрати”. Цією втратою у виставі є втрата другої істоти, а також втрата незмінних вартостей, які могли б стати парадигмою оцінки людських вчинків. Красномовним є, наприклад, образ Мишки Мікі, яка тягне під гору хрест на тлі документальних кінокадрів про вибух на атомній електростанції. Тотальний хаос цінностей. Хотілось би запитати за Бодрільяром: де є межі дійсності, а де витворена людьми її імітація? Досконалий спектакль Театру Нового Фронту – спроба показати дійсність такою, якою вона є насправді – розірваною, неповною, насиченою штучно створеними знаками, які повинні її замінити, що дихає часом згубною множинністю. Використані акторами різноманітні засоби – від танцю до клоунади – винятково точно будували значеннєвий пласт вистави. Текст щоденника став лише приводом для ширших роздумів. В окремих деталях запису актори відчитували історію дійсності з мінливим Протеєвим обличчям.

Проблему забування про те, що найважливіше, й жахливої самотності людини, яка влаштує своє власне

життя за зразком схематичних взаємин, підносить вистава “Стосунки” театру “Козміно.” Це розповідь про взаємне нерозуміння між чоловіком та жінкою. Вони постійно завдають болю один одному. Обидвоє виконують ролі, покладені на них життям. З життя звичайного, яке вони бачили в телевізійних серіалах про кохання, вони переносять деякі уявлення у власні будні. Вдало скомпонована вистава з чіткою драматургією, яка весь час тримає глядача в напрузі, розігрується між двома полюсами кохання, чоловічим і жіночим первнем, і водночас між правдою і фальшем у почуттях. Театр “Козміно” існує вже три роки. Його створила Рейчел Карафістен, яка приїхала з Англії, щоб грати в познанському Театрі “Бюро Подорожей”. Спектакль поставлено у співпраці з Кубою Пежхальським (нині теж актором “Бюро”). Публіка дуже тепло прийняла прем’єру.





Світлина з вистави “Танець біля ніг Калі”, Para-Active Theatre, Лондон

щоб сформулювати метафору

Цьогорічна вистава Театру Восьмого Дня з характерною назвою “А все ж таки обертається...” не була зв’язана з конкретним літературним текстом. “Це чергова робота Театру Восьмого Дня, – зазначають актори, – задля театру уяви, театру, відкритого навстріч уяві інших, театру, який шукає естетичних вирішень поза словом”. І справді, задана ідея була зреалізована у виставі. Окрім яскравих образів з історії Європи, додатково показаних крізь історію вистав Вісімок і Театру “Бюро подорожей” (з яким працювали разом під час реалізації цього проекту), а також вміло поєднаних сцен, видовище було візуальною зразковою лекцією з історії. Може, тому, що актори цього театру вперше вирішили розширити коло своїх глядачів. А може, назва вистави мала довести глядачеві, що Вісімки ще існують, і навіть після довгого мовчання їм є що сказати. На жаль, вистава “А все ж таки обертається...” не виходить за межі штамлів і банального трактування історії ідей.

Сценічною невербальною мовою оперували також вистави двох присутніх на “Масках” театрів танцю Thing-sezIsee’m Dance Theatre зі Сполучених Штатів і Польського Театру Танцю – Познанського Балету. Американський театр показав: “Гампі Дампі” і “Мистецтво дегенерації”. Мова першої з показаних вистав, тобто жести, рухи, міміка обличчя, була спробою акторів передати всі враження і почуття, що виникли в них від прочитання повісті Міхаеля Вільсона Данека “Черговий самотній день.” “Безпорадність – це слабкість, – пише Данек, – для більшості людей це ознака поразки. Як вони глибоко помиляються... Безпорадність – це стан відпруження”. Вистава розповіла про те, як поступово впадають в інертність і апатію, про нездоланне бажання дозволити світові плисти, як йому забagnetься, про потребу блаженного

відокремлення від дійсності. Повторювані елементи модерного танцю, акробатики і мімопластики створювали враження сповільненого перебігу подій, сповільнення часу, в пастку якого потрапила нинішня людина.

Виставу “З тіні” запропонувала Павліна Цисевська, донька Еви Виціховської, танцівниці, хореографа й директора Польського Театру Танцю. Це був своєрідний діалог, розіграний на сцені між матір’ю й донькою (Виціховська шістнадцять років тому презентувала хореографічну монодраму “Тінь”), між танцівницями різних поколінь, між різними концепціями й танцювальними традиціями.

Фрагменти традиційного індійського танцю використала в дуже цікавій виставі “Танець біля ніг Калі” лондонська група Para-Active Theatre. Оскільки до групи належать актори європейського та індійського походження, спільні проекти містять сюжети й мотиви, характерні для обох традицій. У виставі, презентованій на “Масках”, анекдот

переплітається з міфом, дійсність із світом марень, факти з фантазіями і сонною маячнею. На перший погляд це звичайна історія, побудована на одному з багатьох мандрівних сюжетів про психологічну травму з дитинства, котра тепер являється молодій індустрі в нічних кошмарах. І ось в її житті з’являється учитель снів. У виставі ця постать є поєднанням психоаналітика і харизматичного релігійного лідера (це, без сумніву, акцент культури Заходу). Учитель пояснює дівчині, що вона в дитинстві була предметом сексуальних домагань. Молода індіанка, попрохавши заступництва в богині Калі, вирішує помститися своєму кривдникові. Ця історійка оживає на сцені завдяки оригінально вибудованій акторській партитурі, яка поєднує дві театральні традиції: східну і західну. Актори ведуть гру із цими напрямками, досконало балансують між ними, використовують моменти напруження, щоб, скажімо, створити комічний ефект. “Танець біля ніг Калі” передусім виявляє сучасні театральні пошуки, оскільки пропонує один із шляхів розвою концепції інтеркультури в театрі. Шлях цей простий, як і показана історія: актори не відриваються від коренів своєї традиції і не перетворюють свою майстерність на зашифровані цитати, не переносять їх у зовсім чужий інший контекст, лише використовують свою техніку у відповідних моментах, як, наприклад, мову жестів, за допомогою якої героїня розповідає свій сон. Вистава, яка не мала наміру сягати глобальних тем, показала, як на сцені можуть співіснувати дві зовсім окремі форми творчості, які походять із різних традицій.

Одне з головних завдань фестивалю “Маски” – підтримати молоді аматорські театри. Цього року можна було подивитися дві студентські прем’єри Культурологічного Театру з Познані та Театру “Свиня” з Іданська. Це чудова ідея – показувати на фестивалі молоді театри, які тільки розпочинають свій шлях, захочувати їх до пошуків і праці.

треба мати відвагу

Ці слова професора Доброхни Ратайчакової, сказані в одному з інтерв'ю, стосуються тематичної пропозиції цьогорічного симпозіуму "Енергія та ентропія." "Мені здається, – зазначила Ратайчакова, – що суттю театру є його фізичність, тільки над нею вибудовується духовний вимір, і його можна навіть описати за допомогою мови фізики: говоримо про "концентрацію", "розширення", "зміни стану концентрації (агрегатного стану)" Протягом чотирьох днів симпозіуму, організованого Інститутом Драми і Театру УАМ, чимало запрошених театрологів спробували порівняти з цією концепцією мислення природу предмета своїх досліджень. Посталями, які стали суттю роздумів, були сучасні творці театру, власне, його деміурги, оскільки кожен із них, а йдеться тут про Єжи Гротовського, Тадеуша Кантора, Пітера Брука, Тадаші Судзукі, виробив власний неповторний тип театру. Їхні ідеї надихнули інших – звідси поява Еудженіо Барби чи Влодзімежа Станевського (обидва – відомі сподвижники Гротовського). Часто в дискусіях чи виступах доповідачів можна було почути фізичну термінологію. Говорили, між іншим, про різні властивості енергії, які виникають між сценою та залом, про явище зростання ентропії спектаклю під час його чергового показу. Іжегож Зьолковський, автор монографії "Безпосередній театр Пітера Брука", на прикладі тренінгу акторів Брука описав процес переходу від "енергії грубої" до "тонкої". Кшиштоф Плеснярович у своїй докладній доповіді довів принциповість використання термінів "енергія" та "ентропія" щодо театру смерти Тадеуша Кантора. Він говорив про концепцію, що є суттю Канторівського бачення театру, – про кліше пам'яті, кожне з яких породжує наступне, внаслідок чого існує неперервна трансформація (маємо справу із збереженням енергії). Водночас кліше, реалізуючись, взаємно витісняють одне одного, залишаючи за собою тільки слід (наслідок ентропії). Вживання термінів із царини природничих наук в театрологічному контексті існують неначе за принципом фізичної метафори. Оскільки, як ствердив фізик Яцина-Онишкевич у доповіді, якою відкрили симпозіум, фізика не займається якісним описом явища, то вона залишається на кількісному рівні. Проте, природа театру насамперед фізична – ось хоча б пил, який здіймається над дошками сцени від кожного кроку актора. Науково-фізичне мислення відкриває зовсім нові перспективи розгляду такого фізичного явища, як театр. Можливо, це вихід із деяких дилем сучасної театрології?

У рамках симпозіуму відбувалися також презентації нових видань. Серед них – "Театральний щоденник", повністю присвячений Єжи Гротовському, "Контексти", що містять матеріали, пов'язані з Гардженіцями – театром, який створив Влодзімеж Станевський, зокрема з їхнім останнім спектаклем "Метаморфози"; перша перекладена польською мовою книжка Еудженіо Барби "Земля попелу та діамантів" і досконалий переклад Ігії Родович трактату Дзеамі. Симпозіум та вистави єднали покази фільмів, які впроваджували глядача до візуальної дійсності. Найціка-

вішим був документ про Єжи Гротовського – "Ненадудка." Це сентиментальна мандрівка творця "Акрополісу" до джерел, до місця свого народження, початку дороги життя. Це фільм, який показує Гротовського не як актора (хоча, звичайно, цього не вдалося уникнути, оскільки його життя було творчістю), а як людину. Фільм дозволяє побачити особистість митця без міфологізації, вигадок, інтерпретацій, без усього багажу метатексту. Велике враження на фестивальну публіку справив також запис вистави за твором "Гамлетмашина" Гайнера Мюллера. Він використовує метафору колеса історії, яке підганяють хворі ідеї та злочини.

Отже, що таке фестиваль "Маски", якщо не свято молодого експериментального театру, який протягом чотирьох днів виблискує багатством звабливих концепцій, ідей і шляхів їх вирішень? У широкому розумінні гібридність театру такого типу свідчить про його силу, здатність до трансформації, еластичність, відкритість до різноманітних перетворень. Крім новаторської форми самовираження, цей театр завжди прагнув до відображення дійсності, намагався стати її голосом, розповідати її макро- і мікроісторії. Це триває й нині. Багато вистав намагається висловлювати щось важливе для нашої сучасності, щоб краще її зрозуміти. Це аж ніяк не театр у табакерці, він не переносить на сцену анекдоти тільки задля того, щоб їх показати. Для нього анекдот є вихідним пунктом. А зрештою, часто трапляється так, що перший-ліпший текст, навіть драматичний, є лише певною рамкою, яку виповнює тіло актора на сцені. Перенесення акценту з наслідування тексту на його інтерпретацію за допомогою фізичної дії актора стало очевидним на фестивалі. Звідси тенденція до метафоризації, поетизації, поєднання різних засобів вираження, використання перифрази, що часто створює щось на зразок сценічної поезії, яка може стати втечею від вихідного тексту. Переглядаючи ці різноманітні вистави, часом можна подумати, що різноманітність на різних рівнях вистави перешкоджає "чистому сприйняттю," осягненню суті певної концепції чи ідеї. Може, в цьому віддзеркалюється дух постмодернізму?

Хотілося б, щоб експериментальний театр злагіднював розшарпаність наших часів, але чи тоді не перетворився б він на той тип театру, проти якого сам колись збунтувався – театр у табакерці? Може, це постійне, нехай часом невміле, але послідовне бажання говорити щось про нас і про наш світ спричиняє те, що такі фестивалі, як познанські "Маски," стають винятковим моментом для театру.

Переклала з польської Тетяна Білик