



Сцена з вистави "1946" Ремігія Брика.  
Театр імени Стефана Жеромського.  
Кельці, Польща.  
<http://teatrzeromskiego.pl/spektakle/1946>



Матеї ГУЗИ

## ЮВІЛЕЙ НЕПРИСУТНОСТІ. Питання польсько-єврейських стосунків у сучасному театрі. Рік 2018

Питання про стосунки поміж поляками та євреями в історичних і сучасних контекстах для польського театрального глядача не є новим чи несподіваним. Достатньо пригадати, як багато емоцій викликала "(А)поллонія" Кшиштофа Варліковського, і ми побачимо, який значний відбиток на польській театральній практиці залишила ця складна проблема після переломного 1989-х р.

Однак, неможливо не помітити, що у нинішньому сезоні вона знову була актуалізована. Дуже багато митців (і, що важливо, молодих) наважилося зануритися в минуле і поставити питання про присутню відсутність єврейської меншини в польському суспільстві сьогодні.

Анна Смоляр, Агата Дуда-Грач, Ремігій Брик чи Міхал Задара, а також багато інших популярних режисерок і режисерів протягом кількох місяців зреалізувало в різних театрах низку постанов, часто один від одного віддалених з формального боку, але без винятку зосереджених на цьому питанні.

Очевидно, у короткій розвідці неможливо обговорити кожну з постанов, тому посеред усіх, надзвичайно цікавих, я вибрав дві – "Справедливість" Міхала Задари (Театр Повшехни у Варшаві) і "1946" Ремігія Брика (Театр імени Стефана Жеромського в Кель-

цах). Вибір був зроблений з огляду на запропоновані творцями цікаві стратегії пригадування минулого і відважно поставлених перед сучасним глядачем завдань, пов'язаних з цим, котрі постараюся коротко представити.

Щоб уникнути різночитань історичного тла, яке є відправним пунктом для обидвох постанов, гадаю, варто розпочати з короткого фактографічного вступу, що мав би полегшити можливість зорієнтуватись у складному матеріалі, до якого звертаються Міхал Задара і Ремігій Брик.

Творці "Справедливості" згадують березневі події 1968 р. Поняття "березневі події" можна розглядати у двох контекстах. У загальному сенсі воно стосується антиурядових студентських страйків з березня 1968 р., причини яких потрібно розглянути в низці контролюючих постанов влади, що придушувала культурне життя в Польщі. Однак, ці протести можна розглядати також як один із симптомів набагато розлогішої в часі кризи, що її систематично поглиблювала влада, основним інструментом якої було посилення антисемітської риторики. У такому висвітленні студентські протести можна трактувати як привід, використаний владою для загострення кризи.

Сцени з вистави  
 “Справедливість” Міхала Задари.  
 Театр Повшехні. Варшава, Польща.  
[https://www.powszechny.com/spektakle/sprawiedliwosc,s1453.html?ref\\_page=controller;index;action;spektakle-aktualne](https://www.powszechny.com/spektakle/sprawiedliwosc,s1453.html?ref_page=controller;index;action;spektakle-aktualne)



Почну від “Справедливості” Міхала Задари. Її автори ставлять у центрі ключове питання, що стосується відповідальності за злочини в часі березневих подій. Межі цієї відповідальності були визначені в інший спосіб, ніж робила це доти польська полеміка...

Не йдеться про досягнення “дієвої справедливості”, “повернення гідності” чи “утвердження історичної правди”, а про виразно окреслену правову кримінальну відповідальність. До співпраці при створенні постанови були запрошені фахові адвокати; разом з акторами вони намагалися відповісти на два питання. По-перше: на кого можна покласти відповідальність за проведення антисемітської акції під кінець 60-х років минулого століття? І по-друге: чи надалі щось подібне є можливим, а якщо так, то на якій підставі? У такий спосіб етап підготовки до постанови витворив формулу квазіправового розслідування, що мало визначний вплив на сценічну конструкцію спектаклю. Втім, у якомусь сенсі вона є інсценізацією розслідування, здійсненого перед прем’єрою – актори і акторки показують ефект наново проведеного розслідування через його сценічне втілення. Прийняття такої, власне кажучи, простої конвенції може свідчити, що початковою метою “Справедливості” Міхала Задари є передусім повне оприлюднення висновків, сформульованих у ході розслідування. З’ясується, що знайти конкретних відповідальних осіб за exodus 1968 року ймовірно лише серед кількох поіменно вказаних журналістів, котрі 50 років тому писали пропагандивні антисемітські статті, і то лише коли визнаємо це злочином перед людством, а їх – винними у злочині поширення мови ненависти, що не має терміну давности.

Внаслідок широко проведеної чистки, яка включала пропагандивні та адміністративні акції, значна частина польських євреїв була змушена емігрувати.

У 1968–1972 роках Польщу залишило 13-20 тисяч осіб. Щоправда, потрібно зазначити: багато хто з них у своїх поясненнях підкреслював, що причиною такого рішення були не лише урядові утиски, а дозвіл на такого типу дії.

Ремігій Брик у кельцькій виставі звертається до подій, що відбулися за двадцять років перед цим березневим exodus. “1946” торкається історії кельцького погрому, вчиненого мешканцями Кельц над єврейською меншістю міста. Четвертого липня 1946 року 37 осіб (з походження євреї) – і троє поляків були замордовані – мовляв, вони були покарані за так звані криваві ритуальні практики, хоча насправді твердження про такі ритуали були просто плітками. Призвідцями згаданих акцій були як цивільні особи, так і члени розмаїтих регульовальних служб. Згодом усі ці події використала комуністична влада для пропагандивної боротьби, через що ніколи не дійшло до зв’ясування усіх обставин.

Висвітливши коротко історичні події, хочу перейти до аналізу названих двох, дуже відмінних між собою, постанов.

Маючи за основу заявлену Задарою необхідність викриття всіх винних (що актори і акторки часто наго-

лошують – усіх винних – тобто de facto ціле суспільство), таке рішення з легкістю можна назвати недієвим, таким, що торкається лише периферії проблеми. Парадоксально, цей цілком безплідний висновок, який завершує розслідування, окреслений театром, переходить на витворення дуже специфічної ситуації, в якій несвідомих глядачів втягують у запроєктовану творцями гру. Анонсована ймовірність викриття злочину породжує ситуацію повідомлення про це карних органів. Кожна особа, котра є учасником вистави, постає перед реальною, практично санкціонованою необхідністю висловити своє ставлення до події, в якій не можна зайняти дистанційованої позиції спостерігача, інтерпретатора – обов'язок можна виконати або ні – проміжної відповіді немає.

Таким чином, відбувається своєрідне “щеплення провини”. Цей термін використовує професор Гжегож Нізюлек в своїй книжці “Польський театр знищення” щодо методу Кшиштофа Варліковського в його скандальній “(А)поллонії” [1]. Однак у випадку постанови Міхала Задари провинна набирає реального, юридичного характеру, виходить за межі її символічного виміру. Таке досить суттєве розширення можна трактувати як спробу зовсім нового погляду на проблему відповідальності за минуле, що виокремлюється на тлі інших польських вистав схожої проблематики. А також і кельцької вистави Ремігія Брика.

Творці “1946”, без сумніву, сигналізують, що основою проблеми, пов'язаної з кельцьким погромом, є практично цілковита відсутність його у свідомості польського суспільства. Завдання, яке ставлять перед собою творці – це спроба з'ясування такого стану і нагадування про ті події. Під час підготовки постанови виконано великий обсяг архівної роботи, що допомогло нагромадити багато документального показового матеріалу. Актори й акторки (а також глядачі) немовби завалені матеріалами розслідування: офіційними прощальними промовами, приватними спогадами свідків, а навіть поетичною і драматичною творчістю однієї з жертв погрому, Белії Гантер. Наплив інформації спричинює, що цілковите прийняття і реконструкція усіх викликаних з минулого уривків стає недосяжним, бо кожен з них витісняє інші. Однак постава Брика стає ще одним простором зіткнення – не лише поміж окремими історичними нараціями, але також між ними і сьогоденням.

Упродовж вистави акторки й актори як наратори дотримуються видимої дистанції щодо розказаних подій (деякі з них інсценовані) і щодо своїх персонажів. Вони часто звертаються до партнера, називаючи справжні імена, по-брехтівськи коментуючи те, що

відбувається на сцені. Народжується цікава залежність – театральне “тут і тепер” стає для кельцького погрому ще однією підставою на шляху до присутності у колективній свідомості. Досконалим прикладом такої багатовимірності відносин є постать Белії Гантер. Бейля-поетка і Бейля-жертва в певному сенсі дві різні особи, які змагаються між собою за місце у колективній свідомості. Однак як одна, так і друга повинні “підкорити” собі виконавицю їхньої ролі акторку Анну Антонєвіч. Вона також бореться за це місце, як кожна акторка чи актор. Коли разом з Бартоломеем Цабасем (Сімха) вони виходять на *proscenium* і від свого власного імені розповідають про те, що вже понад рік працюють разом в кельцькому театрі, то вся увага концентрується на них як на “свіжоспечених” випускниках театральної школи. Бейля відступає на другий план, а театр стає медіумом і викликає певні особи й події з минулого, щоб одночасно змагатися з ними за місце в пам'яті.

Так Ремігій Брик, демаскуючи механізми колективної пам'яті, в якій ніколи не затримуються жодні історії, підводить глядачів до необхідності вибору. Однак це інший вибір, ніж той, про котрий можемо говорити у випадку “Справедливості”. Наскільки в проекті Міхала Задари вибір мав привести до своєрідного транспонування провини за події 1968 р. на сучасного глядача, настільки постава Брика має лише прищепити глядачеві пам'ять про кельцький погром через усвідомлення причин, які примусили усунути його з пам'яті.

Легко можна помітити, що варшавська постава Міхала Задари і кельцька Ремігія Брика помітно між собою різняться, попри те, що в обидвох йдеться про польсько-єврейські взаємини і про відповідальність сучасного громадянина за те, що вже сталося. Відмінність є важливою. Можливо, це свідчить, що не вдалося поки що створити в Польщі мову, яка б дозволила проробити те, що суспільство витіснило. Варто однак підкреслити, наскільки важливі ці пошуки і якою цінною була реакція польського театру на чергову річницю подій, що нагадують про невіршені епізоди з польської новітньої історії. Зостається сподіватися, що ця реакція зреалізувала хоча б частину цілей, які ставили перед собою театральні митці.

*Переклад з польської – Уляна Рой*

1. Niziołek G. *Polski Teatr Zagłady* / Grzegorz Niziołek. – Warszawa, 2013. – s.561.