

до вихованців використовує заборони і накази, що вимагають абсолютного послуху, і використовують щодо них позицію пригнічуючи авторитету, який не допускає спротиву. У поставі виразно звучить: “Дорослі керують світом”, а їхній аргумент – “бо так”, що не підлягає дискусії.

Підкорення індивідуума демонструє також сцена “Маріонетки”: старша дівчинка (десь чотирнадцяти років) ставиться до своєї молодшої подруги (худенької, невеличкого зросту) як до ляльки: крутить нею, махає її руками, ногами, кладе на підлогу, щоб потім підняти. Робить з її тілом що заманеться: фіксує її підборіддя; переставляє з місця на місце – нерухома дівчинка не має жодної влади над своїм тілом і над тим, що з нею відбувається. Сцена представляє метафору формування особистості, що піддається впливу, ніби глина, з якої можна зробити що завгодно.

Проблематика у виставі піднімає тему суспільно-культурних конструктів, що стосуються статі індивідуума. Вказує на силу аксіо-нормативних цінностей, з якими важко дискутувати, перебуваючи у позиції пригнічених.

“Очевидно, Пан ніколи не був тринадцятилітньою дівчинкою...”. Вже у назві вбачаються між досвідом жінок і чоловіків межі, що виникають з різних статевих конструктів і пов’язаних з ними сподівань. Життя тринадцятирічної дівчинки, яка входить у процес дорослішання, є важким періодом, особливо піддатли-

вим на вплив оточення. Під час читання щоденника глядач довідується, як багато подій у житті авторки стають “кінцем світу”. Спільні заняття з хлопцями, де потрібно з’ясувати біологічні відмінності розвитку, закінчуються висміюванням і знущаннями. Вчителі не вміють розмовляти про дозрівання, натомість батьки уникають цієї теми, ігноруючи зміни в тілах дівчат. Вони не здатні підтримати своїх дітей, легковажаючи проблеми, з якими підлітки змагаються. Відсутність віри в себе, у свою вартість і привабливість спричинює важкість переходу від статусу дитини до статусу дорослого. Зразки жіночності, рекламовані через медіа, справи абсолютно не полегшують. Цю тему піднімають акторки-аматорки, коли одна з них, сидячи на дивані, різними фотографіями облич жінок (поміж іншими Ані Рубік чи Мерлін Монро) прикриває своє обличчя. На деяких фотографіях очі або губи заклеєні написами: “Stop ignoring”, “Stay strong”, “Dying inside”, “I’m fine”, “Don’t give up” – популярні в інтернеті гасла, що звужують простір відчуття жіночності, обмежуючи їх затертими кліше і схемами. Однак дівчата дозволяють на демонтаж усталених “манекенів” жіночності і демонструють прийняття самих себе у фінальній пісні: “Мені подобається, що можу ворухити вустами; подобається мені, що можу махати волоссям. Люблю своє тіло, бо воно зачароване!”. Можливо, завдяки цьому, щораз більше дівчаток ставатимуть видимими.

Переклад з польської – Уляна Рой

Вікторія ТАБАК

ПРОЦЕС У ПРОЦЕСІ

Репетиції вроцлавського “Процесу” за романом Франца Кафки в режисурі Кристіяна Люпи розпочалися 10 березня 2016 року. Прем’єру призначили на 18 червня, пізніше перенесли на 23 листопада, а із заяви тодішнього директора Польського театру у Вроцлаві Кшиштофа Мешковського можна було зрозуміти, що й другу дату буде, очевидно, змінено: про це навіть уже повідомили міністерство культури та національної спадщини. Однак 23 серпня того ж року конкурсна комісія (упродовж 16 хвилин) сотворила нового менеджера згаданої установи, тож про остаточну дату прем’єри годі було говорити. Відтепер на посаді опинився актор Цезарій Моравський (кілька років тому Польська спілка театральних митців звинуватила його у неналежному використанні спіл-

чанських коштів). Як член цього колективу, Люпа вважав за потрібне засудити спосіб з’яви переможця, саму ж подію назвав комедією, і вирішив відмовитись від реалізації постави, підкреслюючи водночас, яким прикриттям для нього і всіх інших творців спектаклю було таке рішення [1]. Новий директор, аргументуючи свою поведінку тим, що його репутації було завдано шкоди у публічних медіях та приватних соцмережах, звільнив працівників, нищив сценографію і знімав з репертуару вистави, оминаючи традиційне попереднє прощання зі спектаклями. Політична штурханина між нижньосілезьким воєводою, маршалком воєводства, міністром культури і національної спадщини та акторами театру завершилася в суді. Прийнявши рішення відкликати з посади Цезарія Мо-



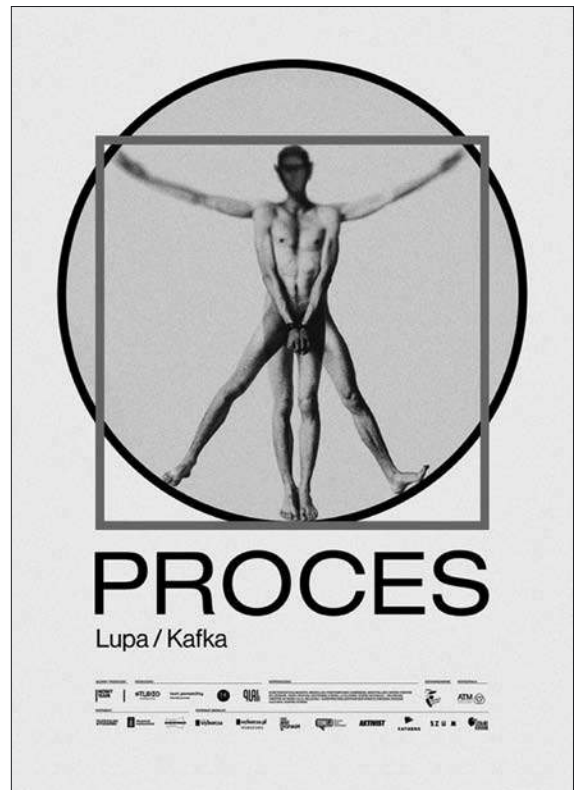
равського, керівництво Нижньосілезького воєводства прикликло на його місце Ремігія Ленчика; але новий керівник навіть не зміг потрапити до театру: всередині приміщення забарикадувався Моравський. Рішення виявилось не до смаку воєводи: він розпорядився утриматися від касаційного процесу. Подія закінчилася розглядом в адміністративному суді у Вроцлаві; суд відхилив скаргу на рішення воєводи, таким чином схиляючись до того, щоб залишити на посаді Моравського [2]. Перелом настав нарешті у серпні 2017 р. Дружні контакти з багатьма французькими союзниками, а також символічний патронат Польського театру у підпіллі допомогли відновити працю над “Процесом” чотирьом варшавським театрам (театру Студію, Театрам Повшехному, Новому і Польському).

Моравський не надав попереднього варіанту інсценівки, тим самим змусивши Люпу відмовитися від існування персонажів, над якими працювали Янка Возницька, Адам Цивка, Томаш Коцуй і Пйотр Нерлевський [3].

Мені здається, що запропонований тут майже слідчий опис подій, які передували прем’єрі, може слугувати інтригуючим прологом, оскільки перегукується своєю абсурдною суттю зі світом, показаним у “Процесі”. Поза тим, сам аналіз спектаклю надто складний, принаймні вже з тієї причини, що кожна із зіграних досі вистав значно відрізняється від попередньої. Виставу я бачила двічі: у Варшаві 16 листопада і в Кракові 12 грудня 2017 р., що дозволяє мені посилаючись на ці два конкретні перебіги дії.

На перший погляд наче несуттєві, з побічним впливом на сприйняття, є організаційні розбіжності в перебігу вистав. Варшавські розпочиналися при-

*Афіша та сцена з вистави “Процес” за Ф. Кафкою.
Режисер – Кристіян Люпа.
Новий театр, 2017 р. Варшава, Польща.
<https://kultura.onet.pl/teatr/koniec-proces-wedlug-franza-kafki-rez-krystian-lupa-recenzja/mds8mge>*



близно о 19-ій і з перервами тривали близько семи годин, краківські – стартували о 18-ій і були коротші на кількадесят хвилин. За Ерікою Фішер-Ліхте, це мало вплив на щось, що можна назвати “самозвотною і безнастанно змінною петлею feedbacku”. Або ж, інакше кажучи, взаємовпливом акторів та глядачів, що виникає внаслідок їхньої співприсутності в конкретному просторі і генерує специфічну атмосферу, від якої залежить поведінка частини публіки (зокрема, позіхання, крутанина, шарудіння, дрімота, коментування та ін.). “Такі реакції привертають до себе увагу решти глядачів та акторів, вони їх відчувають, чують і бачать, а це, зі свого боку, впливає на їхню голим оком помітну реакцію. Актори грають з більшою або меншою заангажованістю [...] Коли йдеться про глядачів, спостереження за реакцією інших підвищує або знижує рівень чи силу їхньої заангажованости, зацікавлення чи напруги”[5].

У листопаді така поведінка фізично втомлених до крайньої межі реципієнтів посилилася. Вони часом навіть демонстративно виходили із зали під час сценічної дії. Фінальне bravo – це годі було приховати – символізувало радше полегшу, аніж захоплення. Отже, у такий спосіб перемагала іронічна теза китайського режисера Тіана Гебінга, нібито “публіка

засинала під час видовищ Кристіяна Люпи, а наприкінці стоячи нагороджувала його голосними оваціями – лише тому, що він – Кристіян Люпа”[6].

Рішення про скорочення і не такий пізній початок показів краківської вистави виявилось слушним: це, без сумніву, вплинуло на її сприйняття. Відсоток глядачів, що виходили під час вистави, був значно менший, а завершальні оплески – інтенсивні й сповнені визнання.

Незаплановані перетворення спіткали послідовність сцен зі стражниками. Оскільки виникли проблеми зі здоров’ям у Мацея Харитон (виконавця ролі одного з них), то його замінив Бартош Беленя, якого спочатку в обсаді не було. Однак на відеопроекціях незмінно присутній Харитон – і це могло викликати легке сум’яття серед глядачів, які не знали про згадані вище обставини. Заміна відбулася під час останніх варшавських вистав, а також мала місце і в Кракові. Тепер актори обмінюються ролями. І позаяк ми торкнулись акторства, наголосимо на аспекті шизофренічного розщеплення особистості головного героя, яке дедалі прогресує. Початковий задум Люпи звучав – “Ідея: Пемпусь – Клак. Дублери нової генерації: перехресний акторський досвід”. Часові обмеження поламали цей задум і врешті-решт цю роль перейняв Анджей Клак, а Марцін Пемпусь став своєрідним голосом свідомої частини його особистості – що, власне, і є близьким до фрейдівського аналізу. Однак від своєї концепції режисер не відмовився, і в лютому 2018 р. виконавцем головної ролі став Пемпусь.

Музичний мотив – *Libertango* Астора П’яцолли – уперто повертався в обох версіях “Процесу”. Задум цей високоестетичний, а водночас вельми парадоксальний; досить узяти до уваги хоча б той факт, що твір, який у своїй назві містить скорочення від іспанського слова *libertad* (у перекладі – свобода), є семантичною опозицією становищу, в якому опинилися герої (цю композицію було також використано у фільмі *Frantic* режисера Романа Поланського; основа фабули фільму полягала в подібних відчайдушних мандрівках-пошуках правди). Своєрідна суперечність заявлена також і в самій афіші до вистави. На “вітрувіанську людину” Леонардо да Вінчі режисер наклав ще одну постать із з’єднаними ногами і сплутаними руками. Назва рисунка – “Леонардо ув’язнений” – свідчила про обмеженість автономності руху та самовираження. Таке нагромадження оксиморонів виразно підкреслює тезу, що сьогодні давно переступило межі розумного, а обґрунтування цієї тези можна відшукати у другій дії під час зачитування фрагментів тексту книги, названої “Рік 2017 – Антиутопія”. Книга ця – чорна футуристка, в якій увечері “лягаєш спати в одному, а прокидаєшся в іншому”[8]. В цьому тексті йдеться про спільноту, охоплену “явищем ре-

сентименту, феноменом офірного цапа”[9], засновану насамперед на фантазматичних переконаннях щодо своєї вартості. Врешті-решт, переконання ці викликають появу неназваного зла: метафоричної хвороби. Уся ця частина практично ґрунтується на акторських імпровізаціях і дещо відступає від сюжетної лінії роману Кафки. Творці пильно придивляються до двох нібито протилежних, але водночас взаємопроникних почуттів – страху та сорому. У спектакль ці роздуми вдерлися, прибрані в оніричну конвенцію, що нагадує мову, знану з попередніх реалізацій Люпи, зокрема з “Міста сну” за Альфредом Кубіним (Варшава).

До переліку змін треба додати і перевернуті білі трикутники – знак, що з’явився на картині Художника, а потім, під час фінальної сцени, був закомпонований до висвітленого позаду пейзажу. Значення перенесення для Люпи – ключове, якщо прийняти символіку, запозичену з християнства (де трикутник означає Святу Трійцю, божественну епіфанію, що опікується над затраченим людиною). Спрямованість донизу вершини фігури означає безодню пекла, а далі провадить до висновків, що перед нами – візія світу, позбавленого провидіння Господнього, – а також перекинутого догори дригом порядку.

Досвід мого особистого спілкування з цим твором міститься десь посередині. Признаюся щиро – перше сприйняття дало мені безмір дивних відчуттів. Я довго не могла висловити їх конкретно. Можливо, було це розчарування, викликане нагромадженнями–власними–захмарними сподіваннями, а поза тим – підсвідомим залученням у стратегії маркетологів, які до занудства рекламували “Процес” як подію сезону. А може, причина у складній, непроникній матерії вистави, її неможливо було засвоїти одразу, і як наслідок – терпкий присмак, його не хотілося сприймати, це означало б визнати безнадію. І, однак, я не могла відкинути геть дещо інфантильне – і цілком тривіальне – запитання: чому? Чому раптом Люпа, майстер – на мою думку – витягати з людини її сутність і піддавати цю сутність болісній репарації, займається чимось, що на перший погляд стосується більше політики, аніж метафізики? Можливо, тому, що це своєрідне продовження дошкульної думки, яка містилася в дещо раніше реалізованій інсталяції перформативної *SPI >RA> LA?* Люпа саме там відкрив перед світом свої страхи й у формі авдіовізуального маніфесту остерігав – мовляв, “укоотре ми погодилися на щось таке жахливе” [10]. “Процес” – своєрідна експлікація колись давніше висловлених неспокоїв, дотичних до всезростаючого нерозуміння, наслідком якого є суспільне відчуження, ізоляція; і водночас це відповідь на численні запитання про зобов’язання митця й мистецтва у сучасній політичній ситуації. Підтвердити ці зв’язки може, як приклад, уже сам

початок вистави, коли по телевізору, уміщеному в суворому, величезному міщанському салоні, показують програму: європосол PiS Ришард Чарнецький – коментує між іншим (о, іроніє!) – діяльність слідчої комісії та стан польського судочинства. Оскільки використання телевізії не було звичним у театрі Кристіяна Люпи, то цей прийом містить певну дозу інновації. Однак про його значення, що символізує “політичну порнографію”, яка нищить усі шляхи духовних можливостей, ба навіть їхній сенс, режисер висловлював свої міркування у вже згаданому монолозі, навіть називаючи телебачення “наркотичною політичною втіхою для очманілих” [12].

Усе це разом витворює сприйняття, в якому “Процес” – пейзаж пост-апокаліптичного світу. Показує послідовність узурпування собі права на вирішення людської долі невідповідними особами, які своєю приватною вендетою доводять суспільство ледь не до психозу. Висловлює сумнів у сенсі змін, переконуючи, ніби відповідний для цього момент уже прогавлено... Гіркий цей коментар виник як відповідь на реальність” [13].

Не пропонуючи рецептів, Люпа залишає глядачів у непевності, мовляв, “щось могло ще статися. Щось більше. Очікування продовжувалось. Та насправді ніхто не знав – що тут ще можна...” [14].

Переклад з польської – Ніна Бічуня

1. Magda Piekarska, *Krystian Lupa: jesteście nieuczciwi albo ślepi*, *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 24.08.2016.

2. *tam/kv/jb*, *Konflikt wokół dyrektora Teatru Polskiego. Jest decyzja sądu*, *TVN24*, 04.10.2017.

3. *Lupa/Kafka, Proces, program do spektaklu*, *Warszawa*, 2017, s. 132.

4. Erika Fisher-Lichte, *Estetyka Performatywności*, *Księgarnia Akademicka, Kraków*, 2008.

5. *Ibidem*, s. 57-58.

6. *Цитата, яку почула і записала авторка, є фрагментом розмови Тіаном Гребінгом під час зустрічі, що супроводжувала прем'єру його Декалогу в Національному старому театрі в Кракові у травні 2015 р.*

7. *Lupa/Kafka, Proces, program do spektaklu*, *Warszawa*, 2017, s. 31.

8. *Ibidem*, s. 46.

9. *Krystian Lupa, Łukasz Maciejewski, To jest choroba [w:] Koniec świata wartości*, *Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź*, 2017.

10. *Krystian Lupa, I znowu się na coś straszego zgodzimy*, *Notatnik Teatralny 80-81/2015-2016, Wrocław*. 11 *Ibidem*, s.9. 12 *Ibidem*.

13. *Lupa/Kafka, Proces, program do spektaklu*, *Warszawa*, 2017, s. 37.

14. *Krystian Lupa, Labirynt*, *Wydawnictwo W.A.B., Warszawa*, 2001, s. 316-317.

Зузанна БЕРЕНДТ

АКТОРИ В БОРОТЬБІ.

Кілька випадків з найновішої історії польського театру

Найпопулярніша сучасна модель організації драматичних театрів у Польщі на найвищу позицію в театральній ієрархії ставить режисерів. Їм надано право пропонувати директорам (художнім керівникам) твори, якими хотіли б займатись; вибирати виконавців серед провідних мистців театру – хореографів, завітів, творців музики та сценографії. Тим часом в останні роки політичні події скерували погляд польської публіки на акторів, оскільки саме вони заплатили найвищу ціну за зміни в організаційних структурах театрів, а водночас ладні були захищати їх з найбільшою жертвовністю.

Парламентські вибори в Польщі 2015 року виграла партія правих – Справедливість, котра негайно, щойно здобувши владу, розпочала процес впровад-

ження політичних реформ та змін у структурах інституцій, зв'язаних з культурою. Упродовж останніх двох років у найзначніших театрах країни (Театр польський у Вроцлаві, Театр польський у Бидгощі та Національний Старий театр у Кракові) здійснено продиктовані політичними інтересами зміни в директорських посадах, що призвело до тривалого нищення колективів, численних звільнень штатних працівників та деградації недавніх мистецьких досягнень, якими могла пишатися кожна з названих інституцій.

Тож боротьбу, рятуючи від небезпеки свої театри, одразу розпочали актори, які працювали в цих театрах, а поштовхом для всіх акторських протестів були зміни на директорських посадах. Ситуація у