

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. *Cumata*, 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

Після вистави "Вирубвання" Х. Мюллера в режисурі К. Люпи.  
Акція протесту акторів Польського театру та публіки.  
Вроцлав, листопад 2016 р.  
<http://wroclaw.wyboreza.pl/wroclaw/51,35771,20961725.html?i=11>



Вроцлаві, Бидгощі та Кракові, однак, значно відрізняються між собою засобами, що їх застосовували протестуючі, а також і здобутими результатами.

Першого вересня 2016 р. Цезар(ій) Моравський, другорядний актор з досвідом директора Міжнародного фестивалю театральних шкіл – та ще скарбника Спілки польських театральних митців (під час виконання своїх функцій оскаржений у тому, що наразив організацію на втрату 9 мільйонів злотих), був призначений директором Польського театру у Вроцлаві. Доти, упродовж десяти років, директором згаданого театру був Кшиштоф Мешковський; хоча він і не уникнув контроверсій, пов'язаних із способом керівництва театром, використанням фондів та з внутрішніми конфліктами в колективі, однак польська публіка і критика визнавала його як досконалого організатора і творця одного з найкращих театральних колективів в країні і однієї з найцікавіших (з погляду мистецького) сцен в Європі. Контроверсії, пов'язані з особою Мешковського, поглибилися вже під час вияву протесту, оскільки колишній директор, явно втрачаючи раціональне розуміння ситуації, проголосив знаменні слова: "Польський театр – це я". Мешковський, ангажуючись одночасно в протест і політичну діяльність (він став опісля депутатом-послом до сейму від опозиційної партії "Nowoczesna"), використовував акторський колектив як аргумент для полишення його на посаді директора, що напiткало на спротив акторів. Цей спротив є особливо суттєвим, оскільки відрізняє протестні виступи вроцлавських акторів від тих, що були у Кракові та Бидгощі й доводить, що колектив виступив на захист інституції, яку спільно творив своєю працею, і репрезентованих нею мистецьких цінностей, а не лідера, що керував нею упродовж десяти років.

У Польському театрі в Бидгощі 2017 року завершувався період директорування Павла Водзінського і Бартоша Фронцков'яка, які за три роки – тобто втричі коротшому часі, ніж Мешковський – створили з провінційної сцени один з найважливіших театрів у Польщі та інституцію, яка здійснює виняткову місію й широко закроєну освітню й партиципаційну програму. Театр у Бидгощі став місцем істотних мистецьких експериментів, де свої вистави реалізували Йоланта Янічак і Віктор Рубін, Вероніка Щавінська, Рабіха Мчоне, Анна Смоляр та Міхал Борчух, – але водночас і місцем з виразними лівими етичними нормами. Першими вісниками проблем з приводу продовження контракту Водзінському та Фронцков'якові були протести, що виникли після показу на бидгощівському Фестивалі прапрем'єр Олівера Фрліса "Наше насильство і ваше насильство". Одним із досягнень Фронцков'яка і Водзінського було створення колективу дивовижних акторів, що відразу, коли місцева влада не зважилася на продовження контракту чинній дирекції, виступили на її захист. Саме в цьому пункті ситуація Польського театру в Бидгощі відрізняється від ситуації Польського театру у Вроцлаві. Актори з Бидгощі захищали Водзінського та Фронцков'яка, а в листі до міських властей підкреслювали, що заслуга попередніх директорів полягала у високій позиції театру й виконанні, попри несприятливі умови, своєї місії.

Протест акторів Національного Старого театру в Кракові мав ще інший характер. Після чотирилітнього перебування на посаді директора Яна Кляти було скликано конкурсну комісію (коли йдеться про національну сцену, її скликає не самоврядна влада, а міністр культури та національної спадщини), яка з-поміж семи кандидатів (в їх числі був і Ян Клята), мала вибрати нового директора. Хоча багато акторів

театру підтримувало кандидатуру Кляти, протести решти стосувалися не самої його особи, а конкурсної процедури, в межах якої колектив не мав ніякого вирішального права. Кількісна перевага представників міністерства, а отже, і домінуючої, політичної правої опції в конкурсній комісії, призвело до того, що директором театру з величезним історичним престижем, а також ще й з нинішнім високим мистецьким рівнем, став Марек Мікос, нікому не відомий театральний критик і журналіст місцевого відділу Польського телебачення.

Подальші виступи творили, з плином часу, “критичну масу”, що викликала зростання спротиву публіки по всій Польщі проти політики правлячої партії, що нищила високоартістичні інституції. Саме тут виявляється певна генеральна засада, що стосується польської публічної сфери. Суперечки, зокрема, ті, що стосувалися культури, як і закони про аборти й надання притулку імігрантам, є невеликими символами політичної боротьби, що точиться між двома таборами. Тому й не дивує політика спаленої землі, яку провадять у найкращих польських театрах – йдеться не про те, аби запропонувати новий спосіб господарювання у сфері символічній (мистецькій) – а про те, щоб не допустити до керівництва в ній політичних противників.

Незважаючи на заангажованість громадськості і проявів солідарності з боку театрів в усій Польщі, потуга акторських протестів слабшала в процесі їхнього подальшого поширення на інші інституції.

Особливо інтенсивними виявилися виступи у Вроцлаві, і це здається цілком зрозумілим, якщо згадати скандальну діяльність Цезаря Моравського, номінованого на посаду директора. Моравський раз по раз дорікав акторам (часто навіть під час антрактів) у коридорах і в шатнях. Приводом для невдоволення були пости, що їх публікували актори на фейсбуках (у соцмережі) та їхні висловлювання в медіях. Актори Польського Театру у Вроцлаві використовували якнайширший арсенал протестних засобів: виходили після вистави до публіки з заклеєними чорною стрічкою губами, страйкували, захоплюючи приміщення театру, влаштовували маніфестації з залученням публіки. Театр почав діяти підпільно, ставлячи спектаклі в прихильних до нього закладах, підносячи насамперед тему свободи слова у творчості та політичній ситуації митців. У краківській Новій Лазні Марцін Лібера поставив спектакль “Fuck... Сцени бунту”, що також стало важливим елементом протесту. У виставі міркування акторів, яких звільнив Моравський, порівнювалися з іншими формами публічних протестів. Саме тоді, коли на сцені йшов прем’єрний “сет” вистави Лібера, прийшла звістка про те, що

Водзінський та Францков’як не працюватимуть на директорських посадах у Бидгощі.

Вроцлавські актори після показів вистави зачитали лист колективу, де йшлося про знищення сцени, однак поза такою формою протесту (поєднаною з надісланням листа до міської влади) колектив у Бидгощі не скористався засобами, напрацьованими Підпільним польським театром. Отож можемо сказати, що між Вроцлавом і Бидгощем акторські протести втратили запал, а випадок Кракова частково підтвердив цю тезу. Вистава Яна Кляти “Весілля” стала, власне кажучи, свідченням безпорадності митців і суспільства супроти дій влади, а бурі оплесків та овацій стоячи, що ними завершувався кожен показ, були доказом солідарності публіки з артистами. Так само, як під час попередніх протестів, читали листи акторів і влаштовували невеликі акції з ініціативи публіки – зокрема, “Квіти під Старий” чи “Вільні польові квіти”. У фое театру з’явився транспарант з написом “Не бійтеся!”, а на фейсбуку використовували “Тримайся, старий!” і “Це ще не кінець”. Колектив після виборів нового директора, очевидно, розділювався. Частина акторів вирішила підтримати Мікоса; дехто, отримавши пропозицію працювати в інших театрах (переважно варшавських), виїхав, а решта залишилася в Старому [театрі], усвідомлюючи, звичайно, якою нелегкою буде їхня діяльність в несприятливому середовищі й при такому значному зниженні рівня акторської творчості. Приблизно так само колективи постраждали в Бидгощі та Вроцлаві.

З одного боку, протести акторів сприяли тому, що вони стали рівноправними учасниками дебатів на тему публічних театрів, а також – як у випадку Польського театру у Вроцлаві – виникненню нових, неієрархічних, альтернативних інституцій – таких, як Польський театр в підпіллі. З іншого боку, годі собі уявити незмірну шкоду, зв’язану з незаконними звільненнями: актори змушені були полишити свою працю і місце проживання, і навіть більше – митці зазнали довготривалого стресу у зв’язку з судовими процесами. Поновилася також централізація театального життя. Актори, які раніше працювали на периферії, підживили колективи варшавських театрів.

Як ми маємо сприймати зміни, що відбулися на польській театральній сцені? Без сумніву, в категоріях знищення. Але треба обов’язково звернути увагу на те, що на рівні театрологічного дискурсу значного розвитку набуло сприйняття акторської праці. Протести довели, що існує нагальна потреба переосмислити позиції польських акторів з перспективи іншої, ніж суто естетична: зосередження на умовах їхньої праці, можливостях діяльності в межах інституції та суб’єктивності в межах спільно здійсненого.

*Переклад з польської – Ніна Бічуя*