

*Міхал Задара*  
режисер (Варшава)

## «ТЕАТР — ЦЕ МІСЦЕ ВЗАЄМООБМІНІВ»

— *Чи відчувається польський театр невід'ємною частиною європейського? Наскільки важливо особисто для вас бути у цьому контексті?*

— Поняття європейського театру поки що лишається тільки мрією, візією, адже, видається, що ми й до цього часу маємо окремі національні театральні культури. Зазвичай люди добре обізнані у тому, що відбувається у театрі на національному рівні, однак далі не йде! Гастролю відомих закордонних театрів, як і раніше, стають значними подіями у будь-якій країні. Чи то виступи німецької трупи у Польщі, чи польської — у Франції — часто ще й події, що демонструють місцевій публіці нові шляхи розвитку театрального мистецтва, нові форми театру. Насправді, спільні міжнародні проекти, співпраця акторів та режисерів з різних країн все ще лишаються не дуже то й поширеними, переважна більшість митців продовжує працювати в межах своєї мовної території.

Не думаю, що це варто сприймати якось драматично, оскільки для театру, на мою думку, найбільш важливим є місто, в якому він існує, саме цей суспільний та культурний проект. На цьому «базовому», місцевому рівні театри можуть відігравати дій-

сно важливу соціальну роль. Натомість інші медіа, зокрема образотворче мистецтво та телебачення, більш придатні до міжнародного обміну, існування в глобальному просторі.

— *Якими, на вашу думку, є функції та естетика сучасного театру? Чи можете ви уявити собі його без політичних підтекстів і прямих відгуків на актуальні події?*

— Не можу говорити від імені сучасного театру в цілому, але особисто для мене найпринциповіше — створити простір, у якому можливі серйозні роздуми про мистецтво та суспільство. Це чи не єдине подібне місце у нашому страшно модернізованому світі, де кожний квадратний метр використовується лише для однієї визначеної функції. Театр — це місце, де можуть відбуватися найрізноманітніші взаємообміни, — при чому за досить незначні кошти. Тож мені, як особистості, якій подобається думати і сприймати світ серйозно, що не лише шукає розваги у барах, клубах чи кінотеатрах-мультиплексах, потрібен театр, де глядача сприймають серйозно, а організатори не намагаються щось йому продати. Думаю, що система, яку ми маємо в Центральній Європі, коли державні та комунальні театри отримують субсидії, допомагає громадянам бути громадянами, а не тільки споживачами. Звісно, далеко не всі театри усвідомлюють свою роль, — і невідомо, скільки ще існуватимуть такі привілейовані, позакомерційні культурні заклади.

Це не означає, що всі вистави повинні бути політичними — театр політичний за своєю природою, тож зміст п'єси не має бути політичним лише задля того, аби театр служив цій функції. З іншого боку, я переконаний, твори розважальні, які намагаються уникати складних злободенних питань, мають гратися у

несубсидійованих театрах, задля отримання прибутку. Однак не варто забувати, що платники податків обирають соціальні інституції, а не місця, де можна відволіктися від повсякденних проблем. Ринок розваг пропонує сьогодні достатньо речей, що дозволяють відсторонитися від буденності (Голівуд, поп-музика, наркотики, алкоголь), і я не думаю, що держава повинна конкурувати на цій ниві.

— Ви почали активно працювати наприкінці ХХ ст. Разом з тим, чи відчувається якась різниця між театром 1990-х років і сучасним? У чому саме?

— Дев'яності — це час, коли багато старих дискурсів добігали логічного завершення — дискурс модернізму, психологізм і лінійний нарратив досягли кризового стану. Навіть тим, кому була не до впадоби нова постмодерністська естетика, стало зрозуміло, що нова естетика є сучасною, а стара, що ж, застарілою, якою б привабливою вона не продовжувала видаватися. Натомість, тепер навіть постмодерністська естетика є застарілою, хоча лишається незрозумілим, що ж власне можна називати сучасним. І це триматиме, доки якісь нові технології не змінять наше бачення світу, як у дев'яностих доступність комп'ютерів породила хвилю техномузики та відеопроєкцій на театрі, що у свою чергу змінило вигляд театру, і власне коло тем, якими він займався. Схоже, постмодерністський театр уже увійшов у так звану «класичну» фазу, адже режисери, для яких ця естетика була визначальною, такі як Р. Вілсон чи Р. Форман<sup>1</sup>, сьогодні належать до сонму класиків, чия робота видається нам дещо старомодною та консервативною.

---

<sup>1</sup> Ричард Форман (Richard Foreman, 1937 р. н.) — американський драматург, режисер, фундатор Ontological-Hysterical Theatre (прим. ред.).

— Чи можете висловити свої припущення, які зміни відбудуться в мистецтві й культурі в майбутньому?

— Сподіваюся, що штучне розрізнення опери та театру припиниться. Однак, здається, що це станеться не так уже й швидко, як мені б того хотілося. Так само як і ідея, що твори мають бути створені однією мовою, бачиться мені застарілою. Кожний з нас щоденно чує різні мови, тому я не розумію, чого наше мистецтво продовжує послуговуватися лише однією.

— Чи лишається режисер, як і раніше, головним лідером театру XXI ст.?

— Ну, це лише питання термінології. Лідер театрального мистецтва XXI століття називається «режисером». Однак він/вона можуть робити все, що їм заманеться, і немає потреби, аби вони притримувалися у своїй діяльності стереотипних уявлень про те, що саме має робити режисер або як він має себе поводити. Скажімо, Р. Поллеш — автор, який ставить свої твори, але він не працює з акторами по обставинах дії чи емоційній виразності, а лише з тлумаченням проблем, про які йдеться у тексті. У результаті, естетика його вистав абсолютно незвична — і ви можете стверджувати, що Р. Поллеш — не «режисер», але ж він просто інакше працює з акторами! Моя роль режисера іноді полягає просто у роботі з акторами над піснями, у перенесенні їх у контекст технологій, а не у створенні ролей. Існує єдине правило: усе, що відбудеться на сцені, не повинно виглядати як вистава.

— Якими мають бути основні ознаки нового театрального лідера?

— Бути новим театральним лідером — означає вирішувати естетичні та організаційні питання з позицій сьогодення.

— *Існують прогнози щодо зникнення так званого «психологічного» театру. Чи згодні ви з цією думкою?*

— Психологічний театр занепав ще у 1990-і рр., коли я лише починав працювати. Великі актори цього театру знали низку способів, як виголошувати текст і поводити себе на сцені, аби це виглядало, наче у театрі, але не відбувалося власне психологічної роботи, якою послуговувалися піонери цього методу. Тому — принаймні, у Польщі — немає сенсу говорити про психологічний театр, адже ніхто цим не займався упродовж багатьох років. В Америці ця школа існує досьогодні, і хоч називається просто акторською грою — означає, по суті, саме психологічну дію. А все тому, що там існує злагоджена індустрія — телебачення і кіно, — що потребує такого типу акторської гри. Це справді цікаво. Але особисто я вважаю справжньою проблемою у ХХ ст. фетишизацію методів як таких — у минулому люди послуговувалися методом К. Станіславського, Є. Гротовського, Л. Страсберга, М. Чехова — і це все були дійсно значні інструментарії, але вони поступово стали занадто важливими, придушуючи тим самим експресію в театрі. А театр є для мене місцем, де можна спостерігати не просто за неймовірною майстерністю акторів, які володіють певним «методом», а передовсім — за цікавими людьми, які роблять цікаві речі.

— *Як ви думаєте, сучасні відео-медіа-технології партнери чи конкуренти театру?*

— Відео є такою ж самою частиною театру, як і світло. Люди, які говорять, що їм не до вподоби застосування відеотехнологій у театрі, так само можуть сказати, що вони не сприймають освітлення у театрі, чи акторів, чи підвищення сцени — бо будь-

який інший з інструментів, якими ми послуговуємося, аби щось висловити. Ми можемо робити театр без них або з ними — це лише питання обладнання, що у вас є, як ви його використовуєте, і як воно працює разом з акторською грою або проти цієї гри, якщо вам це необхідно.

— *Яким має бути інноваційний актор сучасного театру?*

— Будь-яким новатором. Я би мріяв зустріти інноваційних прибиральниць, аби сцена постійно була білою, а не брудною...

— *Ви задоволені вашою польською театральною освітою? Чи вважаєте, що ваша німецька освіта була значно кращою, ніж у рідній країні?*

— Вони були різними, і поєднання декількох систем освіти (польської, німецької, міжнародних шкіл, американського коледжу) дало мені справді багато, багато аспектів дійсності, які мене надихають. Загалом, американська театральна освіта присвячена оволодінню інструментарієм та методологією (це стосується й акторської майстерності, і сценографів, і, навіть, режисерів, — ви пізнаєте, як щось зробити, досягти певних ефектів) — натомість режисерська освіта в Кракові провокує відхід від інструментів, методів та технік і вчить дивитися прямо на проблему. Обидва аспекти мають надважливе значення для мене.

— *Над чим ви зараз працюєте? Що є головним для вас у цьому процесі створення вистави — лише розповісти щось аудиторії, зрозуміти певні актуальні для вас проблеми, чи, може, винайти нові цікаві театральні форми?*

— Перепрошую, мушу бігти на виставу, тож не зможу відповісти на це питання повністю. Я працюю над оперою, і що найпрекрасніше — це дає можли-

вість переключатися поміж засобами виразності, тобто акторською грою, а потім взагалі відключати усі засоби, лишаючи лише музику як живе виконання, і це дає мені нові варіанти, нові можливості творення. Завжди намагаюся спровокувати глядача замислитися над чимось — і, оскільки мені самому подобається думати, мої вистави можуть зацікавити і розважити глядачів, які подібні до мене. Це і є моя мета.

*Запитував В. Собіянський.  
Переклад з англійської*