

*Пйотр Грущинський*  
театрознавець (Варшава)

## НУЛЬОВА ЗОНА

Нульова зона — винахід ХХ століття. Уперше таке визначення застосували після бомбардування Хіросіми. Військова термінологія позначає ним стан земної поверхні в епіцентрі вибуху бомби, як правило, атомної. В подіях ХХІ ст. термін закріпився за дірою на місці веж-близнюків WTC<sup>1</sup>. Потужний удар по самій верхівці капіталістичної святині повернув цей цікавий вираз до нашої лексики. Ми ж бо вже й забули про нього, так, наче повірили на довший час, що живемо в якійсь зоні, приналежній до вищої цивілізаційної нумерації. Тим часом нульова зона, раз утворившись, має виняткову здатність збільшуватися, охоплювати дедалі ширші простори нашого цивільного життя, є різновидом антиматерії, антисвіту, супротивником усього людського. Театр, який творить К. Варліковський, від самого початку вимірює й описує нульову зону, цілком усвідомлюючи її невинне розростання.

Тягар вини лежить на кожному з нас. Невинні лише загинули, ті, котрих ми вилучили з-поміж себе, зни-

---

<sup>1</sup> Тут і надалі — прим. ред.: WTC (англ.: World Trade Center) — Всесвітній торговий центр.

© Piotr Gruszczynski, 2010;

© І. Волицька, переклад, 2010.

щили, замордували. Усі решта — винні. Єдине, на що вони заслуговують, — лишень бути вислуханими. Театр існує для того, щоб розмовляти. І коли ми знаходимо можливість і відвагу озвучувати речі, про які говорити не вміємо, боїмося, не знаємо як, — це вже дуже багато. Інколи вважаємо за краще промовчати, але наше мовчання ні до чого не приведе. Скорботна праця над нашими вчинками, нашими — кожного зокрема і людства в цілому, можлива лише через розмову, спільну дискусію. В такому разі театр починає функціонувати як група підтримки. З усіма неминучими наслідками. Тому в театрі К. Варліковського сценічні простори, вибудовані М. Щенсник, завжди постають як місця тимчасового перебування, де неможливо замешкати, вигідно влаштуватися, створити затишок. Це гігієнічні простори. У каплиці віденської психіатричної лікарні на Штайнгофф О. Вагнер<sup>2</sup> спроектував похилу підлогу. Ішлося про те, аби вона легко змивалася водою зі шланга. Ретельна завбачливість не повинна стосуватися храму? Якраз навпаки. Адже на Службу Божу приходять не боги, а такі люди. До того ж хворі, отже, гігієна понад усе. Сценічні простори М. Щенсник — не декорації. Це чистилища із встановленими вказівниками «пройди цією дорогою». Іншого виходу немає. Мусимо з'явитися в усіх цих душевих, бійнях, прозекторіях — єдиному запропонованому нам місці — надією на те, що навіть якщо й розіграється з нами тут якась драма, втратиться завжди очікувана від людини західної культури стриманість — усе легко й швидко вдасться прибрати, усунути будь-які сліди. Важливо зберегти пристойний вигляд, відчуття «комфарту» для

---

<sup>2</sup> Отто Коломан Вагнер (Otto Koloman Wagner, 1841—1918) — австрійський архітектор, митець стилю модерн.

прийдешніх, котрі і на нюх не повинні відчути стаєнь нашого страху і нашого приниження. Важливо, щоб наші драми не збурювали спокій організації, яку ми щодня так ревно плекаємо, називаючи по-різному: людством, культурою, цивілізацією тощо.

Колись для Гамлета в режисурі К. Варліковського ключовими були слова: «Здійснилася темна магія ночі». Потреба дослідження природи зла, вивідування темних боків людської натури і людського буття — першопричина театру К. Варліковського. Звідси — вибір В. Шекспіра й античних греків, як авторів найважливіших, улюблених. Ніхто ж бо краще й масштабніше не описав витоків зла і способів, якими воно проникає в наше життя, спокійну і стабільну повсякденність, щоб крок за кроком, без жодного методу, зате остаточно заволодіти нею і знищити. Споконвічне питання добра чи зла у суті своїй людина — предмет роздумів не для К. Варліковського. Адже зло — іманентна складова нашого буття, і навіть якщо з якогось дива ми зробилися радше святими, нічого нам з того не буде, позаяк зло все одно візьме своє. Зрештою, щоб комусь бути святим, хтось інший мусить чинити зло. От тільки святість — категорія релігійна, а театр К. Варліковського цілком світський, інакше кажучи міжлюдський. Усе розігрується поміж людей. Виняток становить хіба що присутність на сцені Діоніса у «Вакханках» і мстиве запаморочення, яке він насилає на Агаву, але ж, по суті, навіть і тут бог, попри всю свою могутність, надто глибоко входить у людський світ і починає діяти за його правилами. У інших же виставах прокляття богів — це тільки спосіб перекладання відповідальності на людей, єдиних винуватців того, що відбувається. Храм міжлюдський — пекельний, але як можемо мислити про нього інакше, маючи перед со-

бою наші вчинки, і не важливо — гірше, чи краще вони задокументовані. Оскільки театр К. Варліковського цікавиться перш за все злом, на горизонті мусить з'явитися голокост. Отже, К. Варліковський працює з матерією найважливіших подій. Інколи його вистави займаються й буденними справами, здавалося б, незначними, а може, й справді-таки незначними, і показують, як на поверхні звичайних і дрібних випадків підспудно проявляються трагічні механізми, наприклад — неминучість смерті, яка надає вищий сенс усьому, навіть будь-якій звичайній речі.

Якби нашому життю вдалося надати трагічний вимір, ми були б врятовані. Тому що трагічність озмітовлена, вона має спрямування, має мету. Є певним обґрунтуванням, виправданням чи, може, алібі того, що з нами діється, а діється завжди зле, недобре, без сенсу, по-дурному, убивчо, примітивно, нещасливо, не відомо як. Частково щось може вдатися, десь, у якомусь фрагменті, тільки не ціла програма, лише якісь кавалки.

У театрі К. Варліковського не визнаються виступи як такі. Можна було б застосувати неприємне і знівельоване маркетингом слово комунікація. На щастя існують ще слова старого лексикону: порозуміння і навіть об'єднання. Варліковський пропонує глядачам щось на зразок спільної подорожі. Співпраці, співмислення, можливо, навіть співвідчування, хоча у його театрі, як пропозиції інтелектуальній, мислення завжди найважливіше. Тому до глядача ставлення тут дуже своєрідне, покликане збурити його звичний хід життя, виштовхнути із спокійної (чи хаотичної) повсякденності, дозволити увійти в інший вимір мислення. Згодом починається бомбардування. Бомбардування збудниками, емоціями, образами. І так три-

ває до кінця вистави. Так, щоб, вийшовши з театру, глядач поринув у довготривалий процес роздумів і їх упорядкування. Вистава мусить захопити глядачів, не дати їм легко видихнути, забути про себе, викреслити однією вечерею і келихом вина.

А що має спільного з цим усім наша сексуальність? Вона не є джерелом зла. Але її придушування, трактування культурою як збочення у разі відхилення від так званої норми може спричинити агресію, бунт. Цілком обґрунтований. Гомосексуальність і її функціонування поза гетеронормальним суспільством — одна з важливих тем театру К. Варліковського. Але його хвилює не її емансипаційна декларація. Значно цікавіший та істотніший внутрішній перебіг цієї сексуальної орієнтації. Не йдеться про епатування гетеросупільства, а радше про бунт гомосупільства. Адже відчуження від більшості не гарантує ані щастя, ані спокою. Зрештою, такі категорії, як щастя і спокій, взагалі не належать до світу К. Варліковського. Тут діють тільки трагічні категорії. Щастя — примарність, ба навіть — узурпація. Та хіба нам хтось колись обіцяв, що ми будемо щасливі?

Актори наразились на свій власний сором, тілесність, що уникає публічної демонстрації. С. Целінська в ролі танцівниці з реер-show в «Очищених» переступала межу, виставляючи своє немолоде безформне тіло на загальний огляд. Хтось навіть назвав цю сцену «абсолютним актом». Але ж таких абсолютних актів у виставах К. Варліковського більш ніж достатньо. «Очищені» за своєю тональністю, заданою текстом Кане, справді зосереджувалися навколо проблем, пов'язаних з еротичною і тілесною трансгресією. Однак найбільш трансгресивними були дві вистави Варліковського, поставлені за кордоном: «Сон літньої

ночі» у Ніцці та «Мадам Де Сад» у Амстердамі. Перша — очевидно, через молодість акторів, позбавлених обмежень умовностями, із вражаючою свіжістю реакцій, спонтанністю поведінки (хор ремісників складався із студентів театральної школи). Друга — незвично перверсійна, — мабуть, завдяки врегулюванню і освоєнню в Голландії будь-яких можливих фетишистських перверсій. Для тамтешніх акторів не існувало жодних порогів. Усі ролі виконувалися мужчинами, за винятком ролі служниці. На сцені поставав дивний еротичний паноптикум, в якому дискурсу не треба було продиратися крізь перешкоди, ламання табу, власного сорому, він відразу переходив до дії, займався складністю повідомлення. К. Варліковський, треба зауважити, прекрасно розуміє, що театр — це не текст, не актори і не режисери. Це місце, де він віднаходить себе, де він мусить перш за все з'явитися, і тільки згодом — творитися. Інакше з'явиться якийсь експонат, відбудеться просто виступ — тільки й усього.

Для К. Варліковського театр — це спосіб життя і спосіб виправлення світу. Можливо, тільки тут маємо шанс зрозуміти щось про себе, побачити, що ми виробляємо і до яких наслідків це приводить. Тут можемо, ба навіть змушені, почуватися винними, тому що до нас приходить відчуття відповідальності за наші вчинки. Участь у процедурі буття неминуче обтяжує нас виною за те, що ця процедура приносить, часом без особливих намірів, але завжди з неминучістю наслідків. Вистави, які мають, по суті, пізнавальний характер, аналізують виняткові події. У цьому бачиться найперша і основна тема, мотор подій, що перемелює своїх учасників. Завжди спочатку хтось вважає себе кращим за інших, дозволяє собі вирішувати чийось долю, виключати когось з нормального існування, переводити

до іншої категорії, де вступають у силу особливі права. Це початок людської катастрофи. Вона може мати одиничний вимір, розіграватися у затишку домашніх справ, а може сягати і понадхмарних вимірів. Можна виключити і позбавити права на існування расу, народ, або людей певної сексуальної орієнтації. Тоді катастрофа набирає велетенських розмірів, але не перестає стосуватися окремих людей, поодиноких жертв, кількість яких може сягати навіть мільйонів. Театр К. Варліковського не цікавлять маси і натовпи. Він завжди аналізує конкретний і одиничний випадок. І в цьому його сила. «(А)поллонія», остання на сьогодні вистава К. Варліковського, є у певному сенсі кульмінацією його дотеперішніх театральних пошуків. Її важко однозначно охарактеризувати. Що це, театральне есе? Можливо. На мою думку, найважливішою рисою «(А)поллонії» є прагнення дослідити явище, у суті своїй недосліджене. К. Варліковський знайшов такий простір, де конкретний випадок і смерть зустрічаються разом за виняткових обставин: жертвування життям. Акт, власне, немислимий, спонтанний, без жодного розрахунку, часто небажаний, відсуваний, відштовхуваний, але обов'язково вчинений. Зазвичай, думаємо про тих, хто віддав своє життя за інших, як про героїв. Захоплюємося ними, встановлюємо пам'ятники, увічнюємо. З одного боку, тому що відчуваємо докори сумління за наше вигідне життя, у той час коли їх немає з нами, з другого боку, тому що насправді захоплюємося. К. Варліковський в «(А)поллонії» відкриває нову тему, яку до цього часу, можливо, ніхто не мав відваги обговорювати. Піднімає завісу над героїзмом жертв, показує, до яких наслідків приводять їхні рішення, як впливають на інших, тих, що вижили, а часом і тих, в ім'я кого було віддане життя. Раптово все

перестає бути простим і однозначним. Виявляється, що героїв не існує взагалі — існують тільки загони людей маленьких, негідних, злих. Декотрих можна назвати катами, але існують і такі, що не заслуговують навіть на таке різке визначення. Просто люди, котрі не з власної волі вплуталися в історію, що перевищують їхню уяву і розуміння. Саме вони — найцікавіші, в них здійснюється «темна магія ночі». В «(А)поллонії», що являє собою складну адаптацію текстів, починаючи від античної трагедії і закінчуючи дописаними і зімпровізованими словами, К. Варліковський вперше виступає як автор. Ступінь компіляції і фрагментаризації джерельних матеріалів настільки високий, що в результаті постає цілком новий твір, власний авторський текст, незважаючи на те, що складений він із чужих фрагментів. В «(А)поллонії» змінюється також застосування й цілої відпрацьованої раніше театральної машини.

Три жінки — Іфігенія, Алкеста і Аполлонія Машчинська віддають своє життя заради життя інших. Їхня самопожертва визначає структуру «(А)поллонії». Перша віддає життя задля Вітчизни, хоча, власне, убита батьком за ніщо. Друга віддає життя заради чоловіка, третя (невигадана постать) гине через те, що намагалася врятувати 25 євреїв під час Другої світової війни. Одночасно її батько, який міг взяти вину на себе, не зробив нічого для порятунку своєї молоді вагітної доньки. От і всі жертви. Але є й інші. Наприклад, Агамемнон, що повертається з Трої і виголошує монолог про війну текстом Максиміліана фон Ауе з «Ласкавих» Дж. Літтелла<sup>3</sup>, в якому не тільки пробує привести вбивства до арифметичного порядку, перерахувати трупи на

---

<sup>3</sup> Джонатан Літтелл (Jonathan Littell, 1967 р. н.) — сучасний французький письменник американського походження, що мешкає у Барселоні.

секунди і євреїв на німців, але й зізнається також у найбільшому своєму бажанні — стати покірною жінкою, підвладною чоловічому бажанню, а ще розмірковує про простату — сверблячку убогих. Парад жебраків і убивць складається у чіткій ланцюг, де тісно пов'язані між собою винні і невинні, де еринії стають евменідами і навпаки. Ця вистава являє собою також спробу включити в структуру грецької трагедії голокост. Тільки, щоб це відбулося, антична трагедія піддається точному і складному процесові демістифікації, в результаті якого всі мотивації героїв позбавляються фатального виміру. Навіть Аполлон, який в «Алкесті» Еврипіда, борючись за життя улюбленого Адмета, керує, в певному сенсі, долею його жінки, компрометує себе, стає посміховиськом, зводиться до рівня готової на все, заблудлої мізогенічної бабенці. Жодних богів, жодного фатуму. Все вирішуємо тільки ми. Так було завжди, і саме про це писав Еврипід, вимащуючи кров'ю руки людей, а не богів. Саме у такий спосіб голокост сягає рівня трагедії, незважаючи на те, що розігрується без участі фатуму, а винятково за участі, до прикладу, А. Ейхмана. Та це вже інша історія. Оголені, здані на ласку і неласку люди стають безмежно страхитливими. Люди стають почварами. Для радикалізації протиставлення знадобилася навіть гучна промова Елізабет Костелло, головної героїні повісті Дж. Кутзее<sup>4</sup>. Костелло, монолог якої триває у виставі майже 40 хвилин, вдається до простого, переконливого, і в суті своїй іконоборчого порівняння винищення євреїв під час Другої світової війни із щоденним масовим винищенням тварин для потреб нашого скромного або ж розкішно-

---

<sup>4</sup> Джон Максвелл Кутзее (John Maxwell Coetzee, 1940 р. н.) — південноафриканський письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (2003).

го столу в атмосфері домашнього затишку. До цього треба ще додати представника держави Ізраїль, який проводить церемонію посмертної нагороди А. Машчинської медаллю «Праведники світу», і виглядає у виставі як клоун, чи може як Джокер із «Бетмена», щоб мати цілий арсенал провокативних зіставлень, через які часом навіть звинувачують К. Варліковського в антисемітизмі. Ото вже скандал! Та пам'ятаймо лишень, що говорить сам режисер: «Скандална дійсність, а не театр, який цю дійсність показує і обговорює».

Театр К. Варліковського невпинно розвивається і постійно дивує. Якись із напрацьованих засобів відкидаються задля вирішення нових ризикованих завдань. Океан, який треба перепливати, щоразу ширшає, кожна вистава відкриває нові теми, які необхідно осилити, винести з театру на форум дискусії, роздумів, спільних міркувань. У якомусь сенсі мистецтво театру тут збіднюється, та тільки для того, щоб збагатитися. Думаю, що ми маємо справу з різновидом посттеатру, який мусить зійти зі сцени, аби повернутися до суті театральної зустрічі й полеміки, що точиться між глядачами й акторами. Ця мрія не нова на театрі, але якщо вона засіялася, якщо з'являються артисти, готові відмовитися від поверховості виступів, то вона часто приносить гарні плоди. Врешті-решт, чи личить виступати в нульовій зоні?

*Переклад з польської Ірини Волицької*

### **Анотація**

Подається аналіз творчості відомого польського режисера Кшиштофа Варліковського.

Автор аналізує проблеми, що порушуються у виставах режисера. Творчість К. Варліковського охарактеризована як одна з тих, що обстежує «нульову зону» (епіцентр вибуху), яка, з'явившись, розширюється доти, доки не охопить простір цивілізації.

Реальність — це скандал, а театр мусить про це оповідати. Тож вистава перетворюється у простір спілкування між глядачем та акторами — задля того, аби прийти до згоди.

### **Аннотация**

Представлен анализ творчества известного польского режисёра Кшиштофа Варликовского.

Автор анализирует проблемы, поднимаемые в спектаклях режиссера. Творчество К. Варликовского охарактеризована как одна из исследуемых «нулевую зону» (эпицентр взрыва), которая, появившись, расширяется, пока не охватит пространство цивилизации.

Реальность — это скандал, и театр должен об этом рассказывать. Потому спектакль превращается в пространство общения между зрителем и актёрами — для того, чтобы прийти к согласию.

### **Summary**

The article presents an analysis of work of the wellknown Polish theatre director Krzysztof Warlikowski.

The author reviews the issues explored in his performances. Warlikowski's work is described as the one which investigates ground zero (the point on the ground directly below an explosion), which if once appear is expanding till embracing the space of civilized world. The reality is a scandal, the aim of a theatre therefore is to talk about it. Performance become then a space of communication between the audience and actors in order to come to an agreement.

### **Skót**

Tekst stanowi analizã dokonañ teatralnych polskiego reżysera Krzysztofa Warlikowskiego.

Autor tekstu rozpatruje problematykã poruszanã w pracach Warlikowskiego. W spektaklach badana jest bowiem strefa zero (punkt na powierzchni ziemi, gdzie miała miejsce eksplozja), która jeñli raz powstanie, powiãksza siã ogarniając coraz wiãksze obszary cywilizowanego ùwiata. Rzeczywistoúã jest wiãc skandalem, zadaniem teatru jest o tym mówiã. Spektakl staje siã wiãc przestrzeniã dialogu miãdzy publicznoúciã a aktorami w celu osiãgniãcia porozumienia.