



Іренеуш Гушніт (Вроцлав)

**«APOCALYPISIS CUM FIGURIS» –
ЖИТТЯ ПІСЛЯ СМЕРТІ***

I.

Остання вистава «Apopalypsis cum figuris»¹ відбулася 11 травня 1980 року, майже через одинадцять років після офіційної прем'єри. Через рік – 1 вересня – помер Антоній Яголковскі. Він – окрім Реної Мірецької та Зигмунта Молика – був одним із тих акторів, які співпрацювали з Гротовським з моменту, як той очолив «Театр 13 рядів» (Teatr 13 Rzędów) в Ополі.

Смерть спектаклю та відхід у небуття ключового для його значення й структури героя зрештою лишили театральних шанувальників надії на хоча б гіпотетичне мистецьке відродження. І тому для тих, хто народився пізніше, комунікація артиста із глядачем була замінена спілкуванням із документами безповоротно втраченого життя, які наукою про театр в цілому називані «документами праці» або «робочими документами». Від «Apopalypsis cum figuris» залишився також і відеозапис.

Завдання зйомки фільму для італійського телеканалу «RAI 3»² отримав видатний італійський кінорежисер,

* Це скорочена та перероблена версія нарису із такою ж назвою, опублікованого у: «Konteksty. Polska Sztuka Ludowa» – 2011. – № 2/3 – S. 315–324.

¹ Дослівно назва перекладається як «Апокаліпсис із фігурами», проте у доробку С. Гротовського ця вистава завжди згадується саме у лагінській транскрипції, тож ми не порушуватимемо цієї традиції (прим. ред.).

² RAI – Radio Audizioni Italiane 3.

лауреат «Золотої пальмової гілки» на фестивалі у Каннах у 1978 році за фільм «Дерево для черевиків» Ерманно Ольмі. Виставу було зафільмовано у лютому 1979 року «у повному обсязі і щонайменше вісім разів». Допрем'єрний показ відбувся 2 грудня у Мілані. Фільм було прийнято холодно. Гротовський попросив публічно не демонструвати цей запис.

II.

Прохання митця створило для прихильників його творчості шизофренічну ситуацію. З одного боку, запис доступний на відповідних носіях, з іншого – повага до волі померлого зобов'язує обмежити чи навіть заборонити розповсюдження цієї роботи.

Коли нині поважні дослідники театру Гротовського переживали особистий досвід зустрічі із його останньою виставою, їм було приблизно стільки ж років, скільки минуло із часу сценічної смерті вистави. Тоді театральні афіші інформували про репертуар, існування якого засвідчити могли хіба поважні білетерки чи забуті відвідувачами, запилюжені архівні сховища. Вітрини книгарень заманювали обкладинками книжок, купувати які здебільшого уникали. До мрій, настільки ж нездійснених, як про золоту рибку чи виграш у лотерею, належали також мрії про подорожі, паспорт, публічну свободу думки та щасливе вполювання туалетного паперу. Варто зазначити й цілковито відмінні декорації та реквізит, та й взагалі побутові обставини, у яких доводилося виконувати визначені суспільні ролі. Подібними до теперішніх були хіба що небо та земля. І так само інтенсивною, як у сучасних збурених духом мандрівників Сходу, юнацька потреба захоплюватися чимось. І таке саме небажання його оцінювати чи у будь-який спосіб уніфікувати. У цей час зустріч із виставою «Apocalypse...» була виваженим вибором, більшим, аніж вибір назви театральної вистави, це був вибір світогляду і чогось більшого за естетику. Це можна розглядати як своєрідну ініціацію. Такі спогади про зустріч з чимось суттєвим нерозривно пов'язані з місцем, тією однією, єдиною, невеличкою залогою на вроцлавській площі Ринок, до якої потрібно було приходити, наче на прощу. І вже на місці передусім зустрічали собі подібних. Й усі говорили про аутентичність акції.

Думки свідків та учасників мистецьких подій тих років – сторожів печатки, а може, й мимовільних агіографів – не залишають сумнівів. Вистава спершу вмерла, а вже потім Гротовський дав згоду на її зйомку. Однак він не передбачив ані непевності свого становища, ані фінальної незгоди із мистецькою формою документа, що у результаті вийшов. І ніколи вже ми не дізнаємось, чи зрадив його висублімований інстинкт тактика чи естетичне відчуття, а може, певні супутні обставини примусили змінити рішення. Одне знаємо точно: для наступних поколінь глядачів на вибір залишено мовчання, а може, тільки глухий, глузливий сміх, замість надії отримати досвід особистого спілкування із минулим життям, хоч би й з його не до кінця вдалим варіантом. Наче було забуто, що варіант – це також частина процесу.

Фільмокопія вистави була у мене уже давно. На «моїй» копії нема жодних написів (назви, учасників, складу технічної групи, дати й місця зйомки), сам запис уривається за кілька секунд до фактичного кінця вистави. Загальна стилістика нагадує фіксацію на плівці репетиції перед офіційним записом, яка відбувається у не до кінця підготовлений до цього телевізійній студії. У кадрах з’являються елементи телевізійного обладнання, а також силуети технічних робітників. Зафіксовано незапланований (для того, хто знає виставу) вихід актора зі сцени, за мить – його повернення, подеколи камера не встигає за сценічною дією.

Тож це типова робоча версія. Але також відомо, що монтаж відзнятого матеріалу здійснювали Чешляк та Цинкутіс. Отже, це могла бути просто одна із робочих версій. Свідома й навмисна відмова від естетичного кадру, від підлагодженого майстерного монтажного переходу від однієї сцени до іншої, відмова від продумування та від якнайбільш послідовної комбінації планів, що уможливило б симультанне, а не вибіркове представлення дійства. Потрапляння у кадр стін знімального павільйону, камер, рефлекторів, штативів, мікрофонів, різноманітних проводів, заскленої режисерської кабінки, переходів вздовж майданчика – місця дії – членів знімальної групи. Свідомо невірзаний фрагмент зі Збігневим Цинкутісом, який несподівано перериває виставу, встає, сходить із подіуму,

наче прямуючи до знімальної групи, аби пояснити якусь мізансцену, його повернення за мить, після чого усі актори також повертаються до гри.

Таким чином, маємо свідоме компоновання кадру тут і зараз. Тому що те, що становить суть сценічної, людської реальності, в «Apocalypsis cum figuris» у жодному разі не може і не повинно бути незмінне лише для вибраного місця та визначених обставин. Місце зустрічі суттєво визначають потреба зустрічі, раптовий та особливий перетин людських шляхів, який може не відбутися через помилку. На дерев'яному помості по черзі з'являються учасники зустрічі. Перший – Симон Петро, бородатий чоловік із залізним хрестом на шиї, він сідає, не рухається, очікуючи на щось. Потім входять Марія Магдалина, Лазар, Темний із тростиною в руках, Іоанн у шапці, останній – Іуда. Вбрання сучасне, нестилізоване: світла сорочка і довгий жилет, квітчаста сукня і щось типу безрукавки, куртка і смугаста сорочка, чорний плащ, світла коротка курточка, джинсова блуза. Прибульці завмирають, наче шукаючи у собі стану готовності, який дозволить представити відому, але незворотну історію. Це дійство відбудеться, адже можливе не тільки у чорній театральній залі, але де завгодно, на залізничних станціях Ополе чи Вроцлава, сільських хлівах, терміналах міжнародних аеропортів, на вкритих росяною травою узбіччях бетонних автострад. Також і в безіменній, емоційно та естетично нейтральній кіностудії, в якій ця зустріч – начебто випадково, поквапом, ніби в продиктований імпульсом і раптовим відчуттям моменту спосіб – записана.

Умовність фільмування та монтажу була – як треба розуміти – спрямована до одноразового глядача; такого, який не буде порівнювати, але зацікавиться естетикою «де завгодно», захоче скористатися із запрошення, поданого виставою, й вирушить у напрямку, вказаному Майстром, наприклад, ступить на шлях до цієї культури. Прийняття такої перспективи сильно послаблює або навіть зовсім нівелює проблеми дослідників. На користь тих, хто народився пізніше, говорить і сама форма запису. Не слово, але образ; образ світу, його відображення, копія, свідома

деформація, навіть віртуальна версія – трактується як щось реально відчутне. Театр у мережі є для них настільки ж реальним, як свинячі котлети із сої, вегетаріанське сало та натуральний яєчний порошок. Єдина проблема – це знайти спосіб зчитування, оживлення електронної версії життя. Реалізація Гротовським та його акторами ідеї «бідного театру» полягала не тільки у вилученні матеріальних складових театру та в униканні звичних для акторів масок, виразів та поз. Це також позбавляння від уявлень про своєрідну усталеність форми, наскільки то було можливе; натомість – начебто безмежне покладання на творчі сили духу. Тож, як заміну бракові прямого зв'язку із живим актором у телеверсії, сучасному глядачеві слід запропонувати низку прийомів, які б допомогли кожному скомпонувати власну виставу «Apocalypsis cum figuris»; запропонувати участь у створенні свого обряду, який, можливо, дасть шанс особистого проживання (досвідчення) вистави-міфу.

Таку спробу було здійснено спільно зі студентами вроцлавської полоністики театральної спеціальності у рамках семінару з відчитування театру (теорії театру). Процес зчитування відбувався як слідування за структурою думок, викладених у відомій праці «Читаючи театр» Анни Юберсфельд³. Йдеться про те, що вивчення театральної вистави – це процес, у якому фізична активність нероздільно пов'язана із символічними діями, створюючи своєрідну текстуру, текст смислів та емоцій, ідей та їхніх смислової конкретизації. Звісно, ніхто зі студентів не бачив виставу ані на власні очі, ані її відеозапис. Більшість знала хіба тільки назву театру та ім'я митця, але тільки декілька – назву останньої вистави, з них тільки одиниці володіли більшим обсягом інформації про завдання та діяльність цього театру, аніж той, що поданий у театрознавчих словниках. Перед початком занять усіх учасників попросили не шукати нової інформації про театр Гротовського, щоб компенсувати власне невігластво, зокрема не користуватися доступними матеріалами, присвяченими «Apocalypsis cum figuris»:

³ Czytanie teatru I, Warszawa 2002, Wydawnictwo Naukowe PWN.

рецензіями, описами, спогадами, дослідженнями та аналітичними роботами.

III.

Першим етапом було скрупульозне вивчення афіші, створеної Вальдемаром Кригером. Висхідна установка звучала так: у різних частинах міста ти зустрічаш афішу, яка привертає твою увагу, інтригує. Опиши її якомога точніше. Беручи до уваги образ, колористику, напис, композицію і графічний уклад (графічну систему), винесені на неї назви, прізвища та імена, прорахуй очікувану проблематику, а також структурні «зруби» вистави.

Більшість авторів робіт пов'язували афішу із відомим циклом ксилографій Альбрехта Дюрера. Однаково часто вихідною точкою для опису було слово «апокаліпсис», яке напряду пов'язувалося із книгою «Апокаліпсис» святого Іоанна. Більш широкий релігійний контекст складали біблійні асоціації.

Цей шлях виводив авторів, що до нього удавалися, до ось такого сприйняття чоловіка: «мабуть, то є сам Бог», «може, Христос», «Ісус сидить на купі каміння. Наче мученик дивиться на звіра і творить знак миру», «картину спокуси Христа у пустелі через багатоголового апокаліптичного дракона», «Симон Петро, якому Ісус повинен був дати ключі до Царства Небесного», «[нагадує з Біблії в картинках], малюнок, подібний до того, що на афіші, – уклінний Мойсей, а перед ним палаючий куш». Натомість фігура звіра «може бути біблійним Антихристом», «[то] Бог – дракон суровий, непримиренний, гнівний», «здалека скидається на палаючий куш».

Не бракувало також погляду і суто практичного, життєвого, звільненого від віри та метафізики. Згідно з ним, мужчина то «мудрець – оаза спокою», «спокійна людина, яка сидить у позі мудреця, на його обличчі видно смуток», «незграбна фігура зі стражденним обличчям святого», «старий чоловік зі смутними очима та засмученим виразом обличчя», «наляканий чоловік», «чоловік, що сидить на хмарі». Хтось побачив у чоловікові Темного, інший прокоментував: «мабуть, то є сам Гротовський».

На думку студентів, вигляд плаката рішуче готував до проблематики вистави. Якнайширше її бачили як «провокацію, спрямовану проти католицької церкви», зустріч «із чимось іконоборчим, між одкровенням і катастрофою», «остаточна зустріч Бога і Сатани, а також, щоб перший зазнав спокусу другого», розповідь «про фальшиву релігійність». Очікувано постановку питань: «Чи Бог злий? Чи зло є частиною Бога?».

Ті ж припущення були і більш конкретизовані. Хтось питає: «Чи творить Гротовський своє бачення Апокаліпсису, своє бачення Святого Писання». А постаті на афіші – хоча саме вони найчастіше наділяються однозначно біблейським родоводом – налаштовували на сприйняття очікуваної тематики поза контекстом святої Книги (Святого письма): «Чи буде ця вистава про боротьбу між тілесністю, що її репрезентує звір, та інтелектом, духовністю, які повинна символізувати постать чоловіка. ... Чоловік, напевно, буде підданий випробуванню, буде ведений до спокуси через демона».

В інформації про компоновання сценарію вистави із текстів різних авторів, що також містилася на афіші, допитливий розум вбачав додаткові цінності вистави. «Отже, це не буде короткою розповіддю, але серйозною варіацією на тему кризи віри, моральності і свободи, сумніву і прагнення трансцендентності, оперте на інтертекстуальне сполучення текстів канонічних, символічних, поліфонічних і містичних. В апеляції до біблейських постатей не йдеться про них самих, але про ті питання та прагнення, які вони уособлюють і які прочитуються наново через сучасників». Хтось запевняє: «коли йдеться про Біблію і Достоевського, то значить, що справа серйозна, найвищої ваги». Проте автори не приховували також скептицизм стосовно схожих практик, наводячи як приклад досвід сучасного кінематографу: «Як хтось змішує різні тексти із Біблією, то виходить з того завжди якась суперечлива інтерпретація історії Ісуса: “Код да Вінчі”⁴ або “Остання спокуса Христа”⁵».

⁴ Екранізація роману Дена Брауна «Код Леонарда да Вінчі», режисер Рон Ховард (2006)

⁵ Фільм Мартіна Скорсезе (1988) за однойменним романом Ніколаса Казанзакіса.

Також були спроби інтерпретації теми вистави через символіку використаних в афіші кольорів: білого й чорного, як боротьби добра зі злом, стану напруги, драматичної опозиції.

Головними героями передбачуваного кінця кінців будуть Симон Петро і Темний, оскільки то їх імена Кригер графічно виділив. З огляду на це виділені імена стають своєрідною рамкою для решти героїв, «є кінцями опозиції чорне – біле, представниками сил і носіями ідей цих світів». Знання першої постаті не викликало жодних сумнівів: рибак, скеля, перший апостол, постать, яка переконливо стоїть на – як сказав би шанувальник сучасного кіно – світлому боці сили. Інакше було із Темним, який породжував виключно негативні асоціації. Деякі припускали: «мабуть, це уособлення якихось нечистих намірів і сил». Інші знали, що «то не може бути ніхто інший, як Сатана». Але з'являлися також і сумніви: «Темний є таємницею, оскільки може позначати однаково Сатану, що існує під темною зіркою, або когось нерозумного», чи ті ж найнесподіваніші антагоністичні навіювання, що Темний – то «якесь втілення сатани, чи Ісус».

Інтерпретатори афіші також звернули увагу на назву театру, що містилася у нижній частині плакату. Це дало підстави для тверджень про особливе значення акторської гри у цьому спектаклі, новаторства сценічної дії, очікуваної герметичності мистецької інтерпретації.

Час впорядкувати зауваження щодо цих шляхів, гаданих напрямків, імовірних сенсів, передбачуваних вражень та очікуваного вигляду вистави. Глядач може очікувати апокаліптичної картини кінця старого світу. Проте не обов'язково ототожнювати той світ із населеною людьми землею кулею. З однаковою ймовірністю може йтися про світ ідеї, віри, спокути та воскресіння. Але це також може бути метафорою для старих методів створення вистави, старих способів вибудовування драматичної дії, застарілих і відмираючих напрямів у акторській грі. Смерть старого театру – то остаточна смерть театру фальшивих пророків. Аналізована вистава може бути сучасною містерією, яка з надією шукає свої джерела в ідеї духовної співучасті середньовічних містерій. Чи спектакль можна

розуміти як особливу форму екзорцизму, форму залять, що звільняють від безумств, пут, неправди, демагогії, брехні, словом – од протягом віків затято препарованого людського пекла; також від пекла мистецтв й обмежень, що їх накладають обрані ролі. Врешті, суб’єктом і предметом вистави буде актор і його святість, наочний показ перебігу і значення творчого акту актора, його місце у процесі створення вистави.

IV.

А потім студенти дізналися, що біля витоків «Apocalypsis cum figuris» була робота колективу над «Самуїлом Зборовським» Юліуша Словацького та Новозавітним Євангелієм і що Гротовський хотів, щоб то було «подобою нового театрального Ренана з його “Життям Ісуса”»⁶. Кількарічний репетиційний процес вивершився виставою, афіша до якої не виявляла усіх імпульсів натхнення, проте додала до них кілька нових першорядних літературних імен. Завдання учасників семінару полягало у придумуванні форми й змісту гіпотетичної версії свого «Apocalypsis...», а також приписування цитат із творів згаданих авторів конкретним сценічним постатям.

Дискусію відкрила тема інспірована інформацією з плакату: «Цитати із Біблії, Еліота, Достоевського, Вайль⁷». «Цитати із...», тобто не літературна адаптація текстів, що спеціально компонується й перероблюються для вистави, а всього лише фрагменти, позбавлені смислового контексту рідних текстів, орнаменти, елементи, ужиті, напевно, з метою підкреслити нелітературні деталі. Цитата визначає дистанцію особи, яка цитує, стосовно цитованих слів, оскільки те, що вона говорить, є відтворенням, повтором, відсилає до минулого як її, так і її слухачів. Слід припускати, що в «Apocalypsis cum figuris» цитатами будуть не лише слова, що промовляються. Ними будуть також втілені акторами постаті, які найпевніше не є психологічно ідентичними до біблійних образів. А сценічні фрази тих

⁶ 10 minut z Jerzym Grotowskim, rozmawiała Krystyna Zbijewska, „Dziennik Polski” 1966 nr 86, s. 3.

⁷ Симона Вайль (1909 – 1943) – французький філософ, християнський містик та громадська активістка.

біблійних постатей необов'язково мусять бути цитатами зі Святого Писання. Лазар, Іуда, Марія Магдалина, Іоанн і Симон Петро можуть містити в собі також елементи інших текстів. Можна навіть сказати, що, за великим рахунком, кожна вистава, то особливого виду перетворення і використання незліченної кількості цитат та елементів різних видів мистецтв, свідчень діяльності, варіантів поведінки, символів і знаків, за допомогою яких відтворює сучасність вседержитель театру – актор.

Розмір шрифту, застосованого на афіші, вказує на те, що Біблія може бути головним джерелом цитат, зважаючи на їхню кількість, і що вони можуть принципово вказувати на зміст історії, яка розповідається, і на її філософський сенс, або також ще – через цитати з Еліота, Достоевського і Вайль – вона стає засадами до деміфологізації.

У зауваженнях, присвячених «Самуїлу Зборовському», підкреслено, що він не був закінчений, відповідно ми вкотре не знаємо, що особливо важливо, закінчення історії, яка описує зіткнення минушого і вічного. Апелюють до символічної жертви Зборовського, необхідної жертви. Пролунало навіть риторичне запитання: «Хіба колись людство вже не чуло цю історію?». Хіба що не чуло як факту втілення ідеї, тобто своєрідного оволодіння, що нерозлучно супроводжує процес розкладу; де святе і духовне минуле втрачає силу, де летять додолу образи, що раніше засліплювали, де люди стають байдужими до метафізичного світу, і божественне божевілля є всього лиш хворобою. А якщо і чуло, то чи хоч якось на це реагує?

Інформація про намір втілити на сцені нову версію «Життя Ісуса» Ернста Ренана дозволила однозначно пов'язати постать Темного – для багатьох уже не сатани і не уособлення зла – з Христом. Адже всі його сценічні партнери є колишні товариші Галілеянина. Вірний і лояльний Іоанн, єдиний із учнів, хто навіть під час фінальної трагедії був поруч, а потім опікувався самотньою Марією Магдалиною. Симона Петра Ісус вибрав за «наріжний камінь» Церкви земної. Іуда зрадив свого Вчителя. Марія Магдалина також була на Голгофі, і то їй явився Воскреслий, який сам раніше повернув життя Лазарю.

плащ) і його сценічного антагоніста Симона Петра, а також Марію Магдалину. Однак найчастіше виконавці описувалися через стать, зовнішність, одяг, їх дії чи використання реквізиту — хліба, рушника, палиці, ножа.

Послідовний опис супроводжувався спробою синтезування вражень, передовсім через звертання уваги на якість фізичної дії акторів та стверджувальну через дію особливу сценічну присутність. «Вихід акторів на сцену відбувається у повній тиші. Усе це, видається, більше особистісним, аніж за обставин, коли на сцену виходять вже в образі заданого персонажа. Такий спосіб підкреслює певний стан готовності, через який актор водночас “зависає” між театром і лабораторією: між сценічним персонажем та найкращою для його відігравання/ вираження/відтворення формою. Від початку усе це лишається закодованим у рухові та жестові, аби з розвитком дії і появою слова — підкреслити й загострити театральність вистави «Аpocalypsis cum figuris». Поєднання руху і слова, часто на засадах взаємного заперечення чи буквального прочитання, запроваджує певного штибу умовність і пропонує глядачеві роль критично налаштованого спостерігача, а не роль співпереживаючого. Не доходить до ідентифікації глядача із персонажами, а радше із виголошеними речами/ідеями/світоглядом».

В одній із робіт спроба відшукати ключ до описання і розуміння цілісності привела її авторку до цілком неочікуваного висновку. «Склалося враження, що спостерігаю за забавками групи дітей, а сцена — це пісочниця, місце, яке знаю, де я почуваюся у безпеці. Ватажком банди є Симон Петро. Найстарший, наймудріший, найдосвідченіший. Це до нього усі дослухаються, він — оракул. Іоанн, у свою чергу, – наймолодший учасник забави. Сповнений енергії, емоцій, він привчається до існування в групі. Темний останнім долучається до забави, але це завдяки йому пісочниця живе, він є головним рушієм конфлікту. Це зловмисник, який пасивно долучається до усіх витівок групи, немов увійти до стада є ціллю його життя. Коли опускається ніч, діти лишають у спокої змученого (нового), в результаті не прийнявши його до своєї спільноти».

Отже, перед нами радше інтелектуальне, ніж емоційне сприймання живої вистави. Спроба зрозуміти структуру і сенси, але також свідoctво зосередження на експресії та інтенсивності руху, що запам'яталися концентрацією акторів на сценічній дії; відчуття спілкування із пульсуючим організмом. І жодного голосу жалю, що це не був «справжній театр».

VI.

На наступних заняттях студенти отримали змогу ознайомитися із повною добіркою цитат, які виголошують у виставі актори і якими студенти могли послуговуватися під час подальших переглядів. І, зрештою, представили власні інтерпретації твору. Філологічно безпорадні, обеззброєнні складністю сценічного полотна, відчайдушно загрузлі у біблійному контексті, частково – без посилянь – послуговуючись чужими думками, сповнені емоційного напруження у зв'язку з порушенням табу. Але також проникливі і вражаюче байдужі, попросту бунтівні, зрілі у висновках, що сприймають різнорідність театральних елементів і здатні віднайти в їхньому переплетінні смисли й семантичні ключі.

У принципі, усі – з тих, які про це згадали, – визначили місце дії, як «тут і тепер». Це було зумовлено костюмами – одяг акторів: сьогodнішній, повсякденний, далекий від вишуканої модної стилізації, типовий для представників тих чи інших соціальних верств. «У костюмах полягає ключ до загальної інтерпретації. Це відбувається ЗАРАЗ, немовби реально відбувалося на очах глядача-свідка. Гротовський не зробив модного перенесення реалій одного світу, представленого у п'єсі, в інший, сучасний. Він насмілився на щось, що значно більше пасує «Laboratorium» – це певна візія, спекуляція, експеримент. Можна сказати, що він реалізував на сцені те, про що писали Достоевський, Вайль чи Еліот, те, у чому звинувачують євреїв християни — у зреченні Христа. Маємо суть, узятую з цілості».

У такому придуманому світі Темний – конкретний інтерпретаційний ключ – є «новою реінкарнацією Христа», що піддається різноманітним випробуванням через постаті,

що носять імена католицьких святих. «Таким чином, ми побачили на сцені незвичну й гостру виставу, що показує стан сучасної людини, яка часто є хрещеною, з біблійним іменем, та своїм життям суперечить вченню Ісуса. Гротовський переказує песимістичне бачення світу, що погруз у мороці зла. Можна сказати, що це він є Святим Іоанном, тим з афіші, який побачив і записав усю цю історію. Застерігає людство від дракона, вивільнене землею зіпсутістю. Звір, який з'явився і в останні дні, що надходять, запанує над світом, є передовсім ворогом Христа — тож у нім можна шукати оборонця, не варто відвертатися від нього».

Інколи вживалися найсильніші визначення, а оповіді набували тону виразно особистих висловлювань. «Спектакль “Apocalypsis cum figuris” – це спектакль на релігійну тематику. ... Однак він далекий від політичної та католицької коректності. ... Усі релігійні ритуали, пісні, процесії, Страсті Христові лишилися у цій виставі немовби висміяні, піддані знуцанню. Представлені у простий, навіть вульгарний спосіб, позбавлені коріння духовності, стали лише показом рутинності. Натомість Христос постає лише як хтось непотрібний, що люди його зреклися, не зрозуміли. Його місія завершилася».

Темного також названо «відкритою раною натопту, яку він не може зцілити». А містить вона у собі усілякі «страхи, травми, а також зневіру людини. ... Люди не витримують тягара божественного єства, що є в кожному, не можуть його нести».

На завершення цієї частини ще одна робота. Стисла, чітка та логічна. Цікава у спостереженнях, синтетична у формі, чутлива до питань театрального мистецтва; вона може стати певною кульмінацією до попередніх викладів, напрямків та смислів, що піднімаються, до інтерпретаційної певності та емоційних сумнівів.

«Основна складність в інтерпретації “Apocalypsis cum figuris” пов'язана з великою кількістю рівнів, які накладаються один на інший і які не завжди доповнюють один одного, а часто видаються протилежними або ж поєднуються без визначеної провідної ідеї. Маємо у виставі

театральний рівень, чи події, що відбуваються тут і зараз, <...> маємо біблійний – посилення на деякі події з історії Ісуса, — маємо рівень фабули, у якій групка шаленців один одному ці історії оповідає, а також літературний шар, котрий через численні інтертекстуальні асоціації відкриває безкінечні інтерпретаційні шляхи. Можна розгадувати значення кожного з цих рівнів окремо і робити різні, часом суперечливі висновки, однак так неможливо віднайти в них щось, що можна було б назвати загальною ідеєю вистави. Насправді, вона знаходиться десь поміж, чи над тими рівнями.

Для мене вистава Гротовського – як цілісність – не є історією про Бога, ані питанням про сенс його другого пришествя, не є теж блюзнірською опозицією релігії, чи пошуком нових цінностей у світі, що їх позбавлений. ... Однак, як цілісність, вона є для мене спробою зрозуміти архетипний зміст у формі, зміст найбільш первинний і позбавлений нав'язаних суспільством поглядів, принаймні, у вигляді табу чи логіки. Це ніби відображення на сцені психічних змістів, може, божевільної свідомості окремої особистості, можливо, збірної свідомості християнської спільноти, можливо, навіть загалом людства...

Міф Ісуса є лише зовнішньою, нелогічно потятою формою сну, за якою криються справжні, складно відчитувані смисли. Можливо, історія, показана Гротовським, зберегла б своє основне значення, навіть якби режисер скористався міфом про якогось грецького чи індійського бога. Бо ж тут не йдеться особисто про Бога, але про причини, через які ідея Бога, міфу, святості, жертви і спокути віками підпорядковується людською підсвідомістю. Важливим видається також мотив відкинутого суспільством іншого. Я не вбачаю в ньому винятково Ісуса, котрого не прийняли свої, але радше тенденцію спільнот до зачарування відмінністю, з одного боку, але і страху перед нею – з іншого. На початку Темний висміюється групою, яка хоче підтвердити свій статус, хоче якимось переконатися, що інакшість гірша, ніж нормальність. Однак потім кпини з іншого спричиняються страхами і допитливістю. Висміювання перетворюється на спосіб оборони, реакцію

на страх, група об'єднується проти спільної загрози. Проте подеколи здається, що елемент зачарування переважає, інший здобуває перевагу над групою, підпорядковує її собі — стаючи таким чином Богом.

Тож можна стверджувати, що «Apocalypsis cum figuris» — це вистава про закладені в архетипічній підсвідомості нахили людських спільнот...».

VII.

Інтерпретація з перспективи дібраного реквізиту дозволяє побачити — зазвичай залишені поза увагою — деталі структури; найчастіше до подібного оминання призводить звичка до причинно-наслідкового сприйняття. Необхідність переакцентувати увагу з особи на предмет спонукає до сприйняття, в якому переплітаються синхронія з діахронією, а орієнтири втрачають своє стале — наприклад, визначене вибудованою свідомістю фабулою — розташування. Надає також можливість глибокого розуміння важливості та значущості реквізиту як неоднозначного партнера актора: злочинця, коментатора, свідка, навіть жертви його сценічної активності. Досліджено було: свічки-світло, хліб, палицю, савантканину-рушники-ганчірки, ніж, чоботи, таз і тіло, яке визначається у цьому разі як предмет, що використовується актором.

Така зміна оптики була непростим завданням для студентів. Найчастіше праці виглядали як лінійний опис послідовності дій, в яких з'являвся обраний реквізит, як правило, доповнений — виписаними з відповідних словників — символічними значеннями цих предметів та здійснюваними ним у виставі функціями. Все супроводжувалося стислим коментарем, в якому оцінювалися якість режисерського задуму та його художнє втілення.

Однією з найцікавіших була робота, присвячена чоботам Симона Петра.

«Він відходить і повертається до них, без нього вони нічого не можуть зробити, то не вони його, а він їх вибирає, ставить, аби йшли вперед і приносили плоди. Що наказує їм шукати? Тільки себе, нікого іншого. ...У будь-якому

разі, тут йдеться про ходіння та шукання. Може, навіть про кружляння чийось слідом. ...Пошук – це повернення. Однак Темний повернутися не може – вже тому, що тим, хто лишився, не вдасться загубитися, з тої причини, що взагалі від себе не відійшли, себе не покинули. Їхня мандрівка проходить визначеним маршрутом, хтось збивається зі сліду, стоячи на місці, готовий. Готовий саме для того, аби стати на місці, на твердій, непорушній скелі. ...Неможливість повернення Темного – це, власне, кружляння тих, хто лишився, бо в процесії, очолюваній Марією Магдалиною та Іоанном, є ще третій.

Хто він, той третій, що завжди йде з тобою?

Як лічу, нас двоє – я і ти,

Та коли погляну вперед на засніжену дорогу,

Є завжди ще хтось, хто йде поруч із тобою

В темному плащі й капюшоні

Не знаю, чоловік чи жінка,

Хто він, хто йде там, де я і ти?

(Т. С. Еліот, *Безплідна земля*)

Третій – це Симон Петро. Він завершує процесію. У структурі кола кожний кінець є також початком, з огляду на це очолювання процесії (її початок) може відбуватися лише як прямування чийось слідом (її завершення). Не можна зрозуміти, чий то слід, бо невідомо, до кого подібний третій (Симон Петро), він не вбраний у плащ, як Темний. Відомо, однак, що робить його третім: те, що завжди йде там, де ті двоє попереду /я і ти, Марія Магдалина та Іоанн/ <...> і, перш за все, те, що, як і ті двоє попереду, йде босоніж. Насправді, процесія налічує п'ять осіб, але тільки три вищезгаданих йдуть босоніж. Протягом усієї вистави без взуття ми бачимо лише Марію Магдалину, Іоанна та Темного. Тут немає значення, що Симон Петро знімає взуття або що вдягає його знову – важливо, що йдучи, несе їх із собою, коли тримає їх у правиці, з костюму перетворюються на реквізит. Босі ноги Темного, Марії Магдалини та Іоанна еднають їх у любовний трикутник, безумство тієї любові (і рани від неї) проявляється в пристрасному бігові Іоанна в той час, як зближаються Марія Магдалина і Темний, у взаємному припаданні до ніг

тих двох та в хапанні стоп Темного Іоанном. Такого безумства Симон Петро не розуміє, – а також Євангеліє та “Апокаліпсис...” так показують його нерозуміння жесту омовіння ніг, що робить чистим того, хто до того вдається. Чистота й безумство йдуть пліч-о-пліч; більше: спільно з любов’ю утворюють трикутник. Жодного з них не розуміє Симон Петро.... Симон Петро, знявши взуття, виключає Темного із того трикутника, займаючи одну із його вершин і уподібнюючись до безумства тих, хто розпочинає ходу...Симон Петро – це брехня. Брехня на коротких ногах. Іконологія представляє брехню як кульгаву фігуру з однією дерев’яною ногою. Симон Петро, аби його кроки не звучали фальшиво, позбавляється хоч і не від ніг, але від взуття, його брехня – не босі ноги, а сама можливість зняти взуття...

Розглядання чобіт як реквізиту у просторі вистави вимагає звернути увагу і на більш пізній повтор цього мотиву. Цього разу (йдеться про ситуацію, коли взуванку, що лежить поруч Симона Петра та Темного, вбирають Марія Магдалина й Іуда. – *І. Г.*) зворотній механізм: залишене взуття на момент перетворюється на реквізит, аби за мить стати частиною костюму. Окрім цього, істотним стає й інше: не те, що Іуда міг вдягти взуття й взуває його, важливе те, що спершу він знімає власне. Постає Іуди трагічна у тому сенсі, що так від нього хочуть боги: втрачає свого учителя й шукає його, губить себе і думає про себе, як про такого, що втратив себе. Шукаючи зрадника, Симон Петро каже Іуді: «Ми разом», – і помиляється. Якщо Симон Петро є тим, ким є, то заперечує, чи то Бога, чи то Темного; Іуда це той, ким є тільки тоді, коли когось вдає. Іуда завжди виявляється у своїй втраті: тоді, коли віднаходить себе, він вже загублений. Знає шлях і минає його в шуканні. Він не є разом з Симоном Петром, бо перший видає людину духові, а другий зраджує духа.

Різниця – це питання взуття».

VIII.

Опис дій актора на сцені є одним з найбільш важких завдань, що постають перед дослідником театру. Причини такого стану речей можна пояснювати по-різному.

По-перше, незнанням анатомії людини, бідним запасом слів, що стосуються конкретних частин тіла, не володінням загально зрозумілою мімікою, невмінням називати хай би констатованих через заперечення послідовних фаз руху. По-друге: надто вибіркоким знанням, що стосується умовностей, техніки та естетики акторської гри, як з перспективи історичної, так і географічної диференціації. По-третє, начебто атомізацією колись єдиного (цілісного) образу людини; людина зовнішня – наче об'єктивна через видиму форму (форму, що сприймається) – заміщується людиною внутрішньою, предмет і жертву когнітивної деконструкції. Вібуючі психологічні стани, імпульси, відчуття, почуття, пригнічені поривання, нестримний біг, помилкові комплекси замінили чітко визначені Аристотелем пристрасті, для яких театральна практика щоденно добирала відповідні схеми, а критики та інші представники пера засвоювали їх літературно. Сучасна людина відкрила замало можливостей опису самої себе, сучасний театр поставив своїх дослідників у – доволі часто – ситуацію професійної безпорадності.

Роботи студентів виглядали так само. Найчастіше вони зводилися до подання хронології існування обраного актора на сцені, опису зовнішнього, фізичного і незначною мірою пластичного аспектів, що оминає емоції та запропоновані відчуття. Зрештою, лише одна особа зважилася на інтерпретацію опису, який стосувався образу Іуди, роль якого виконував Зигмунт Молік.

«Іуда вирізняється zdeформованою, покрученою поставою тіла, яке не може триматися рівно, яке іноді охоплює безлад, і, заточуючись, з усіх сил він намагається зберегти рівновагу. Домінує положення зіщуленості, згинання спини, схиленості додолу. Рухи неспокійні, непередбачувані, поривчасті, їм бракує плавності, керують ним спазми та імпульси, одночасно рухи є по-звіриному швидкі та спритні. Через таку фізичну покрученість демонструється викривлена моральність Іуди – його каліцтво перебільшене і демонстративне, а стан постійного алкогольного сп'яніння тіла править за своерідну немічність. Міміку актора важко описати достеменно точно,

переважають численні гримаси, на обличчі відбиваються спазми. Молік часто дивиться з-під лоба, в його очах читається виклик, погляд пронизує, наче викриває внутрішнє зло та жорстокість натури, іноді нагадує злочинця, шахрая, або іншого типа з-під темної зірки. Його голос – досить низький і вібруючий, у поєднанні з інтимними інтонаціями, справляє враження, ніби він безупинно намовляє до чогось поганого та безсоромного. Усю постать вивповнює атавістична гра інстинктів».

ІХ.

Читання закінчилося. Матеріальні свідчення – речові докази перебігу семінарських занять – документально підтверджують і унаочнюють рівень вразливості, емоції та ангажованості, масштаб компетентності і безпорадності глядача-читача. Наскільки ці свідчення є гіршими від тих з газет та запальних товариських суперечок сорок років тому? Чи не про це варто запитувати? Може, вони відрізняються? І так, і ні. Відмінні настільки, наскільки різняться зміст цінностей, понять, поглядів, ідеологій і значень, що формують засади світогляду сучасного глядача. Настільки, наскільки відмінною є їхня індивідуальна неповторність, на яку не розповсюдилася, огортаючи коконом, стандартизація культури. Подібні тоді, коли за відправні точки визнають те, що надає сенс їхньому життю, поглинає тіло та розум, виявляється «між вигодами і втратами». Таким чином, віра, безтурботність у колі ближніх, право вибору, прийняття різноманітності, ненависть до будь-якої інквізиції, фальш нелюдської доброти, простота і ясність святості, щастя спокою або властива нашому існуванню боротьба. Або ж «*nihil novi sub sole*»⁸.

А відсутність контакту з живим актором? Хіба це не турбує? Але ж – не турбує. Народжений пізніше глядач, набагато частіше, аніж колишній, контактує з театральними творами через технічних посередників. Камери й монітори, Інтернет-зв'язок, численні цифрові носії для запису

⁸ Нічого нового під сонцем (лат.).

успішно заступають – без шкоди для естетичного досвіду – колишню ситуацію «віч-на-віч». Йому вже не потрібний запах, що подразнює або заспокоює ніс, стимулююча емоції температура, просторова обмеженість зали, невідповідність займаного місця, ритм подихів, що чується й нав’язується оточуючими, або ж – напівжартома кажучи – увесь той гомін крові, поту й сліз. Цей глядач напевно виріс із необхідності пережити на власному досвіді театральну комунікацію і вже знає, що приховувана за закритими дверима легенда не є чимось більшим, не пропонує жодного шляху до «неймовірної зустрічі» – до Свята. Не цікавить його забава проживання ритуалів колишніх рицарів Граалю, він створює власний обряд. Від фільмової версії «Apocalypsis cum figuris» він не очікує більшого, аніж від подібної версії будь-якої іншої вистави, щонайбільше – кращої технічної якості запису та відповідного до сучасних уявлень монтажу. І я переконаний, що будь-яке «більше» можна досягнути винятково завдяки якості самого твору і завдань, що стимулюють процес читання.

*Переклад з польської
під загальною редакцією Н. Соколенко*