

КАТОЛИЦЬКИЙ І ХРИСТІЯНСЬКИЙ ТЕАТР У ПОЛЬЩІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ **Ситуативний нарис**

Наявність у польському театрі християнських, а особливо католицьких елементів після відродження незалежності Польщі 1918 р. ні для кого не підлягає сумніву. А якщо згадати, що європейський художній театр 20–30 рр. перебував під величезним впливом антирелігійної, революційної більшовицької ідеології, то даний факт набуває особливого змісту. Авангардні, можна сказати навіть революційні інсценізації Леона Шіллера, Вільяма Гожиці, а також новаторська діяльність Театру Редута пов'язують розмаїті концепції відродженого польського театру з глибоко осмисленою християнською проблематикою. В цьому немає нічого дивного, оскільки ідейним фундаментом цього театру стала містична романтична драма, а також творчість С. Висп'яньського, глибоко закорінена у християнській і національній спадщині. Театр того часу справляв значний вплив на свідомість польської інтелігенції.

Релігійні риси польського театру не змогла знищити, попри всі зусилля, комуністична держава. Особливо після 1956 р., коли процес відродження християнської культури супроводжувалося все більшим впливом на суспільне і національне життя. Так, відзначення 1000-ліття польської держави у 1966 р. зміцнило авторитет костьолу й дозволило, незважаючи на вороже ставлення держави, розвивати різні форми католицької культури, літератури, преси, мистецтва, а також, хоч і не в такій мірі, театру. Зростання релігійної свідомості польського сучасного мистецтва у 60–80 рр. ХХ ст. деякі дослідники пов'язують із: «браком довіри до науки, надто зінструменталізованої, залежної від технологічних процесів <...>, позбавленої епосу пошуку істини, а також з негативною поставою щодо наукового прометеїзму та з пробудженням подавлених метафізичних імпульсів, з потребою трансценденції, самоусвідомлення обмежених людських можливостей» [1]. Причини, отже, різні, але лишається фактом те, що вже протягом багатьох років маємо у Польщі католицький *aggiornamento*, спричинений моральною поставою гнобленого костьолу, симбіозом національних

і релігійних мотивів, вибором папи-поляка, виникненням «Солідарності», впровадженням воєнного стану і пробудженням мартирологічних настроїв у 1980 рр. Падіння комунізму дало, в свою чергу, підставу для виникнення політичного руху католицького характеру та розвитку католицьких медіа. 1980–1989 рр. були у Польщі періодом бурхливого розвитку релігійного мистецтва, у тому числі різного виду театральних і паратеатральних форм [2]. Власне, католицький театр був, і надалі залишається в Польщі рідкісним явищем. Розповсюдженням є використання костюлом різноманітних аматорських ініціатив театрального характеру, хоч і не завжди високого художнього рівня, для здійснення євангелістської місії костюла. Численність такого типу випадків дозволяє стверджувати, що для костюлу театр є важливим катехетичним інструментом. Величезний вплив на розвиток аматорського католицького театру мав і має донині у Польщі той факт, що поляк папа Римський був людиною театру як драматург, актор і режисер. У сучасній польській культурі з'явився врешті провидець і реформатор, що поза костюлом говорить про необхідність створення театру, який виростає з обрядовості, сакрального досвіду і метафізичних переживань — це засновник Театру-лабораторії Єжи Гротовський зі спектаклем *Apocalypsis cum figuris* (1969).

Згадані обставини вказують на те, що проблематику християнського театру та християнських ідей у Польщі неможливо звести виключно до рамок діяльності католицького костюла, хоча він залишається найбільшою культуротворчою силою у даній області. Проблема ця набагато ширша. Спробую представити її, хоча б побіжно, у трьох сферах. По-перше, у сфері театральних явищ, які виникають у рамках інституцій католицького костюлу. По-друге, у сфері професійного і репертуарного театру, формально пов'язаного з інституціями держави чи після 1989 р. — самоуправління. По-третє, у сфері діяльності альтернативного театру, що діє незалежно від костюльних і державних інституцій, але інколи у глибокому зв'язку з християнською традицією польської і європейської культури.

ТЕАТР, ПОВ'ЯЗАНИЙ З ІНСТИТУЦІЯМИ КАТОЛИЦЬКОГО КОСТЮЛУ

Серед багатьох нуртів польського театру, особливо у другій половині ХХ ст., католицький театр належав до явищ не надто помітних, і свою присутність виявляв у особливі моменти літургічного року, тобто, у святковій періоді. Слід чітко зазначити, що це був театр аматорського характеру, не репертуарний, але програмний, нерідко принагідний. Розвиток усіх форм католицького театру був обмежений комуністичною державою, яка або забороняла їхнє функціонування, або однозначно лімітувала їх наявність. Наприклад, забо-

ронялася діяльність семінарійних театрів. Не дозволялося розвивати літургійний театр у місцях культу: на Ясній Гурі у Ченстохові, у Зебжидовській Кальварії, у Вамбежице та ін. Попри заборони, такі постановки відбувалися ціною відмови від більшої кількості глядачів, напр., у закритих приміщеннях семінарій чи в костьолах. Після 1956 р. постійно діяли театри у рамках Люблінського католицького університету. Найбільша кількість театрів виникла у духовних семінаріях дієцезій, у кількох орденах і т. зв. малих семінаріях, а також у культурно активних парафіях. Парафіальні театри виникали більш спонтанно, з'являючись і зникаючи залежно від ситуації, небагато з них нараховує кілька років постійної діяльності. Маємо, отже, таку систему театральних явищ: 1) театральна діяльність у місцях культу, обмежена подіями, пов'язаними з літургійним роком (Зебжидовська Кальварія, Шльонські Пекари та ін.); 2) семінарійні театри, які розвивають літургійну свідомість у рамках навчання учнів духовної семінарії і братчиків; 3) діяльність театральних груп у парафіях, найчастіше — це молодіжні театри, спонтанні, із досить невизначеним статусом.

Вертеп і Кальварія

Театралізація костьольних свят, особлива атмосфера, яка панує під час цих подій, їх релігійна та культуротворча вага приваблює значну кількість людей. У період Різдва ставлять урочисті вертепи, пасторалі, а у найважливіший час Великого Тижня — містерії і моралітети. Найславніші відбуваються в Зебжидовській Кальварії, у Шльонських Пекарах, у Щижиці, у Вамбежицькій Базиліці, на Горі Святої Анни, у Пацдавській Кальварії, на Ясній Гурі. Після 1989 р. спостерігається зріст різноманітних локальних кальварій, які пишуться власним різдвяним дійством. Нелегко описані тут явища віднести до якоїсь певної моделі театру. Найчастіше вказується на певні літургійні, біблійні, театральні, художні чи музичні тенденції, але бракує якоїсь однозначної формули. Це впливає з аматорського характеру даних театрів, а також з підпорядкування їхньої думки принципам костьолу, теології.

Діяльність семінарійного театру

Його часом називають театром семінаристів, службовим стосовно інституції, у якій він діє [3]. З життям спільноти семінарії або ордену пов'язані різні урочистості, а також святкування загальних історичних свят чи із сучасного життя костьолу, наприклад, величезна хвиля інсценізацій, пов'язаних з 1000-літтям польської держави, а потім із святкуванням ювілею 600-ліття ікони Ясногурської Матері Божої (на початку 80-х рр.) під час воєнного стану [4].

Цей театр є важливим навчальним чинником, пізнавальним, естетичним і пасторальним. Його творці охоче звертаються до середньовічних містерій та мо-

ралітетів, а також до нечисленної сучасної літератури, до творів Єжи Завейсько-го (*День Суду*), Романа Брандштеттера (*День гніву*), Кароля Войтили (*Брат нашого Бога* і інші). Ідею семінарійного театру колись виразно сформулювали семінаристи із Плоцької семінарії: «Ми не письменники, що пишуть драми, але ми прагнемо бути проповідниками, які промовляють мовою театру» [5]. Отже, це є формою апостолату, у якій прагнуть впливати на якнайширше коло сприймачів.

Головною рисою католицького театру, а також усіх театральних явищ, які пов'язані з християнською символікою, що утворюють значний альтернативний нурт у польській культурі 1970–1990 рр., є вихідна простота театральної форми, зв'язок із примітивним театром [6].

Профанний аматорський релігійний театр

До 1939 р. натхненниками театального життя були товариства й громадські організації, що діяли під егідою Костьола. Після другої світової війни організацією релігійних інсценізацій займаються, передусім, парафії і монастирі. Нині традиція стимулювання театального життя профанними католицькими організаціями поволі відроджується, але найчастіше це відбувається у рамках діяльності парафій, а часом середніх католицьких шкіл. Після другого Ватиканського Собору в польському католицькому театральному житті спостерігаємо два нурти, а може, навіть, типи театру: декламаційно-рапсодійний і драматичний [7]. Популярний релігійний театр — це, в основному, декламаційно-рапсодійні постановки, т.зв. театр поезії. У 1970-ті рр. відомими серед них були Поетична сцена «Дабар» під керівництвом кс. З. Адамека та Декламаційна група ксьондзів Філіпінів (обидва театри з Тарнова). Подібну роль відігравали: релігійний «Театр Слова», оснований 1971 р. у Трибші на Спішу тодішнім парафіяльним священником цистерцем Болеславом Козирою. 1979 р. театр підготував містерію за текстом Миколая з Вілковецька. Іншим був «Театр Слова Під Хрестом», оснований 1979 р. у монастирі цистерців у Могилі, який спирався на концепцію Рапсодійного театру М. Котлярчика. Цей театр мав численні виступи наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр., а велику славу принесла йому інсценізація старопольської містерії *Історія славного воскресіння Господнього* Миколая з Вілковецька. У спектаклях грали учні та студенти, а також охочі місцеві мешканці, гуралі.

Даний нурт театального життя є нині дуже відчутним і має різний рівень. Буває, що релігійні події за участі театральних колективів тішаються значним глядацьким успіхом, що не обмежується виключно віруючими конкретної церкви або членами парафії. Цей театр, як правило, діяв у сакральних місцях (костьол, каплиця, прикостьольний зал). Як структурні елементи спектаклю використовувалися не лише поетичні твори, але й тексти Святого Письма, літургії, сакральна музика. Отже тут можна говорити про певну форму літургійного театру [8].

Професіонали, пов'язані з інституціями костьола

У принципі, лише одна католицька сцена мала програмно-художній характер — це Рапсодійний театр Мечислава Котлярчика у Кракові. Якщо аматорський католицький театр, зважаючи на його функції, можна назвати водночас літургійним і релігійним театром, то Рапсодійний театр належало б охарактеризувати як позалітургійний театр католицького світогляду. Літургійний театр не є театром дискусії, в свою чергу Котлярчик і Кароль Войтила, що співпрацював з ним, доправили до високого рівня стиль морального диспуту.

Рапсодійний театр виник 1941 р. в окупованому німцями Кракові і діяв, попри клопоти, двадцять п'ять років. Після війни був тісно пов'язаний з краківською курією і краківськими католицькими середовищами, однак, концесіонований державою, хоча репертуарно, до певної міри, самостійний. Значну роль відіграв у ньому в свій час Кароль Войтила, пізніше папа Ян Павел II.

Котлярчик виводив свою концепцію з поглядів Юліуша Остерви і його «Редути». Передусім він проголошував культ слова у театрі. Починав від містичних постановок — *Король-Дух* Ю. Словацького, *Акрополіс* С. Висп'янського. Такий репертуар мав бути голосом польського сумління, вписаного в історію, що розумілася як *Gesta Dei per homines*. Котлярчик в останньому своєму спектаклі — *Акрополіс* (1966) — показав магічний обряд з триумфальним в'їздом Бога-Аполона на руїни Вавелю як візію майбутнього визволення.

Невипадково однією з перших вистав Театру Лабораторії Ежи Гротовського був також *Акрополіс*. Лінія театральної традиції, дуже збагаченої Гротовським, тягнеться тут виразно. Котлярчик спирався на слов'янське коріння польської культури, поєднував цей спадок з історією і баченням християнства та класичною культурою. Котлярчик пропонував містичний театр. Важливий нурт становив блок містерійних вистав, що розпочався відразу після закінчення війни. Цільовим пунктом у діяльності театру мав бути християнський репертуар: укладання вистав за літургійним ключем, організація відкритих релігійних видовищ у Зебжидовській Кальварії, Пекарах і Щижиці, вироблення форми для проголошування Старого і Нового Заповіту [9]. Але вже 1948 р. влада змусила Котлярчика припинити містерії, розірвати з традицією містичного театру. У даній ситуації театром обирався нейтральний світовий репертуар. У наступні роки літературною базою театру стане драматургія Кароля Войтили. У такий спосіб формується програмний, оснований на глибоких художніх і релігійних принципах драматичний католицький театр Польщі. Підкреслимо, художній, який дотепер не має аналогів.

Наявність драм Кароля Войтили стала у сфері католицького драматичного театру після Другої світової війни найбільшою подією, хоча б з огляду на їхні наслідки, які тривають до сьогодні. У 1979–1981 рр. драми Войтили ставилися на різних сценах, від професійної до аматорської, навіть на сценах популярних

театрів. Говорять про явище — «театр Кароля Войтили» — яке перейшло межі релігійного театру у вузькому розумінні. Зрештою, жоден із творів Войтили не є релігійним у вузькому значенні, виключно через його євангелістську чи апокрифічну тему...» Театр Кароля Войтили «формально ні до кого не залицяється, не кокетує ні з ким. Він складний щодо своїх намірів, але є самим собою — так як собою завжди і до кінця є його творець. У підназві твору *Перед магазином ювеліра* знаходимо покірне, але змістовне визначення: медитація про таїнство шлюбу, що переходить часом у драму. «Випромінення батьківства» автор визначає як містерію» [10]. Особлива роль належала видатним безсловесним формам, таким як Пластична сцена Люблінського католицького університету, що діяла понад тридцять років під керівництвом Лешека Мондзіка. Цей театр, хоч і пов'язаний з католицьким навчальним закладом, реалізує мистецькі завдання, він не є засобом катехези, духовного наставництва чи формування семінаристів. Він належить до найвідоміших явищ альтернативного театру у Польщі та в Європі, так само, як Школа сільського театру «Венгайти» чи театр «Гардзеніце». Ці театри виходять за звичні форми сценічної діяльності. Їхній безпосередній зв'язок з християнською традицією не підлягає сумнівам, але форма існування у культурі виходить за межі, пропонувані інституцією косяола. Тому ці форми будуть обговорені у третій частині.

Базовою концепцією репертуару католицького театру, що виступає в усіх згаданих сферах (спонтанно-народній, семінарійній, парафіяльно-шкільній), була традиція обрядового, релігійного, особливо містерійного театрів. Цей театр, як правило, служив виконанню апостольських завдань, мав формувати і навчати. Брак багатой сучасної літератури не перешкоджав розвитку театральних форм, оскільки міг бути і певним бар'єром у такому розвитку. Очевидно, що за відсутності політичної цензури, у час, коли держава не втручається у справи місцевої культури, католицький театр має величезні можливості розвитку.

РЕПЕРТУАРНИЙ ТЕАТР У ПЕРІОД І ПІСЛЯ КОМУНІЗМУ

У польському художньому театрі 1960–1990 рр., що функціонував поза структурами католицького косяола, але був пов'язаний із католицькою традицією, можна виділити три нурти. Перший — це лінія нестандартної діяльності Котлярчика. Другий нурт пов'язаний із репертуарним театром, де з'явилася католицька література, особливо варто підкреслити тріумфальний похід п'єс Кароля Войтили у 1980–1981 рр. Третій нурт пов'язаний передусім з діяльністю альтернативних театрів. Оскільки перший нами уже описаний, відтак перейдемо до другого напрямку, — пов'язаного із репертуарним театром. Для по-

чатку варто вказати на два важливі явища: постановку середньовічних містерій, започаткованих Казімежом Деймеком [11] ще у 1960-і роки, що стали сенсацією і мали великий художній успіх і значний суспільний резонанс — *Dialogus de Passione*, Історія про славне воскресіння Господне; а також архіважила для польської культури низка постановок *Дзядів* А. Міцкевича, у тому числі спектаклів К. Деймека (1967/1968) у Національному театрі та інсценізацій за Конрадом Свинарським у Старому театрі Кракова (1973).

Старопольський моралітетний і містерійний театр Казімежа Деймека у час антирелігійної і антикостьольної політики держави був явищем і несподіваним, і таким, що стимулював зацікавлення старопольською епохою й широким виміром релігійності. До містерійно-моралітетного нурту серед робіт Деймека, які складають окрему сторінку в історії польського театру, належать моралітет *Жуміє Іосифа* Миколая Рея (1958) та *Історія про славне воскресіння Господне* Миколая з Вільковецька (які, починаючи з 1961 р., кілька разів ставили у Новому театрі в Лодзі та у Варшаві). Інша відома вистава *Dialogus de Passione*, створена на основі старопольських літургійних текстів — про муки Христа — Деймек ставив тричі у 1975, 1977 і 1998 рр. У спектаклях Деймека захоплювала проста народна символіка, сценографічна суворість, наголос на ролі слова. 1981 р. в Архікатедральній Базиліці у Варшаві під час Великого Тижня Деймек зреалізував *Ludus Passionis et Resurrectioni*, масовий спектакль у дусі традицій польської народної релігійності, у якому брало участь кілька десятків тисяч людей. У діяльності Деймека релігійний чинник не був явним. Навпаки, режисер підкреслював, що це погляд на середньовічні містерії із профанної точки зору із наміром надати їм стилізованого старопольського і народного характеру, що викликало певну критику з боку католицького середовища. Сам режисер казав: «Мені видається, що ці “починання”, поза чисто естетичними вартостями, ведуть нас до забутих джерел національного театру. Для мене старопольська драма, особливо містерійна, “п’ястівська”, є, можливо, чи не єдиною у нашій літературі, яка найчастіше виражає дух народу і все, із чого цей дух складається — риси нашого племені, специфіку гумору, ментальності, характеру, якийсь особливий колір і запах польськості... Усе, що прийшло потім, належить уже до європейської, надиктованої культури, з допасованою компромісною поетикою...» [12]. Протиставляючись легенді Деймека та його уславленим інтерпретаціям літургійної старопольської літератури, молодий режисер Пьотр Чепляк 1998 р. поставив *Історію славного воскресіння Господнього*. Згодом про нього писали, що це: «Спектакль іконічний, похмурий, ніби оповитий таємницею страстей Божого Сина, що сягає сфери метафізики і у певному сенсі, релігії» [13]. Можна говорити про інтерпретаційну модель релігійної літератури, ініційованої у репертуарному театрі Деймеком. Це модель театру, яка інтерпретує релігійні тексти передусім як антропологічні, культурні

явища. Цій моделі протиставлялася лінія, яку розвивав Чепляк, виразно католицька і паралітургійна.

Традиція інсценізації *Дзядів* А. Міцкевича — явище самодостатнє. Твір Міцкевича став принциповим випробуванням як для театру, так і для глядацької зали. Нурт інсценізації цього твору — єдина у своєму роді історія польської культури. Тут поганська традиція переплітається з символікою жертви і воскресіння, любові Бога з блюзнірством, жертвовності із стражданням, духовної переміни особи з національним містицизмом. *Дзяди* — просто окремий світ, окрема антропологія і містика. Якщо спектакль Деймека 1967 р., що став предметом суперечки і політичної кризи у Польщі весною 1968 р., вважався однією з найважливіших подій політичного характеру, то *Дзяди* в інсценізації Конрада Свилярського, поставлені вже після трагічної смерті режисера, критика трактувала як переломне мистецьке явище. Спектаклі Деймека і Свилярського стали для сучасного театру основою традиції і водночас предметом полеміки в інсценізаціях останнього часу — Ю. Гжегожевського (Краків, 1995), М. Пруса (Познань, 2000).

Напрямок пошуків Котлярчика, як і нурт старопольських містерій і моралітетів, а також традиція *Дзядів* належать до християнської і католицької культури у широкому розумінні, навіть якщо серед намірів авторів дані ідеї не були найважливішими (Деймек). Виявилось, що кожна активізація польської літературної і культурної традиції мусить викликати рефлексії на тему значення релігії, сакруму і містичних почуттів у свідомості поляків.

АЛЬТЕРНАТИВНИЙ ТЕАТР, ТЕАТР ПОШУКУ САКРУМУ, ТЕАТР КУЛЬТУРНОГО ЕКУМЕНІЗМУ

Театр Котлярчика, поставивши на перший план слово, звернувся до польського романтичного і національного репертуару, до містичного зв'язку між реальним світом і Богом і таким чином утворив одну із традицій пізнішого альтернативного нурту. Другою важливою польською традицією, живою й дотепер, була діяльність Театру Лабораторії Єжи Гротовського. Кілька років тому Малгожата Дзедушицька, згадуючи постать Єжи Гротовського, писала про *Apocalypsis cum figuris*: «Цей спектакль був апогеєм і межею визначних досягнень Гротовського у театрі. Аналізований критиками і коментаторами передусім щодо методу акторського і театрального новаторства, він являв собою висловлювання на тему суті християнства... Гротовський змагався з образом Бога. Усі його спектаклі були пошуком Бога — Бога-Людини, Бога-Спасителя» [14].

Альтернативний театр, який передусім визнає вплив Гротовського — був християнським у широкому розумінні цього слова, при якому католицизм займав важливе місце як чинник, що експонує екуменічне ставлення до відмінних

культур і вірувань. Найцікавіші театри даного нурту переважно походять зі східних теренів Польщі, де контакт із багатокультурною суспільною масою, з традиціями православ'я, грекокатолицизму, реформації, ісламу, іудаїзму був набагато сильніший, ніж у центрі. У польському альтернативному театрі власне периферія стала імпульсом до створення нової естетичної та гуманітарної якості. На початку, однак, був Є. Гротовські з його двома історичними спектаклями «Акрополь» та *Apocalypsis cum figuris*.

Ведучи мову про альтернативний театр, який звертався до християнських джерел, маю на увазі такі, майже модельні, явища, як: «Пластична сцена» Католицького люблінського університету, засновник Лешек Мондзік (початок 1970-х рр.); «Театральне товариство Гардженіце» — керівник Влодзімеж Станєвські (1980-і рр.) «Школа сільського театру «Венгайти»» — керівник Вольфганг Ніклаус; «Театр Вершалін» — засновники Тадеуш Слободзянек [15] і Пьотр Томашук (початок 1990 рр.).

Загалом можна сказати, що ці театри репрезентують власну дорогу до поганських і християнських джерел фольклору і через їх віднайдення прагнуть виразити універсальний зміст. Ці театри мають спільний духовний фундамент. Його формує: усвідомлення існування і діяльності на пограниччі культур, використання простору стикування різних релігій і вірувань, зокрема, зіткнення християнства і праслов'янського світу; прагнення до сакруму; зв'язок із культурою села і фольклору, до міфу; потреба створення театральної експресії, що не є штучною, а у природній спосіб випливає з історичного, літературного, ментального досвіду суспільства, яке живе у багатокультурному просторі.

Названі театри поділяються на дві течії: 1) виразно пов'язану з релігійним досвідом, з літургією, з іконічними і музичними формами середньовіччя — «Пластична сцена» Католицького люблінського університету Лешека Мондзіка та «Школа сільського театру «Венгайти»»; 2) спрямовану на представлення живої, сільської традиції пограниччя культур на сході Польщі, там, де вони стикаються і взаємопроникають у білоруську, українську, литовську, лемківську, єврейську, російську, там, де католицизм стикається із православ'ям, уніатством, хасидством, аріанізмом — театр «Гардженіце» і «Вершалін». Перший нурт ближче пов'язаний з костьольними інституціями, навчальними закладами, єпископатом. Два театри другого нурту рухаються за своїми азимутами, їх не можна назвати католицькими, але напевно вони є глибоко християнськими у тому найширшому, екуменічному значенні.

До джерел християнської уяви і культури

«Пластична сцена» КЛУ — це театр пластичної уяви, пересичений музикою, але безсловесний» [16] — Матеріалом спектаклів Сцени є людська доля в її красі, болю, проминанні, у таємниці посмертної мандрівки душ. Головним питанням

цього театру є питання про сенс страждання і проминання дітей Божих на цьому світі (теодицеа). Мондзік сягає архетипів людської уяви, в чому допомагає йому пластично-сценографічне аранжування, глибоко поєднане з музикою. Митець дуже сильно впливає на емоції, які сягають виміру метафізичного переживання. Його актор німий, уособлює собою Еврімена, людину взагалі, безпорадну перед стихіями, які мають перевагу над нею: Богом, природою, часом. Однак експресія людської постаті, представлені анонімно й тим самим узагальнено, належить до важливих засобів впливу цього театру. Театр Мондзіка промовляє про життя людини як по велику містерію, повну опозицій, таких, як народження і смерть, любов і проминання. Найбільше, однак, мова в його театрі ведеться про смерть, умирання, про перехід через межу між життям і смертю. Основною опозицією театральних засобів є опозиція темряви і світла. Символічний сенс світла як присутності Бога є тут очевидним. Театр Мондзіка прагне бути метафізичним, це означає, що у центрі його уваги перебувають екзистенційні питання та спроби проникнення у таємницю життя після смерті, у осмислення сакруму. Такими є відомі у світі спектаклі *Вологість, Берег, Брама, Подих*. Це театр великих метафор, які неможливо одягнути у слова. У докопуванні до сенсу людського життя Мондзік завше залишається чутливим до різних психічних станів людини, її страхів, прагнень, страждань, сподівань і прагне відшукати фінальний сенс людського існування. Мондзік промовляє мовою пластичних метафор, глибоко закорінених у традиції християнської культури і думки. Власне, християнська містика надає їм сенсу і складає — разом із художньою формою — унікальність цього театру в європейському і світовому вимірі.

Школа сільського театру «Венгайти» (з 1987 р.) була заснована німцем Вольфгангом Ніклаусом [17]. Ніклаус, маючи досвід роботи у театрі Є. Гротовського і у театрі «Гардженіце», створив колектив, ідеєю якого стало відродження григоріанського хоралу та середньовічної літургійної драми. То мала бути зустріч театру з етнічною культурою. Ніклауса цікавила літургія як часопростір, як співана драма. Григоріанський хорал — це галузь мистецтва, яка сягає глибоких основ духовності. Для його належного виконання і сприйняття потрібна зміна естетики виконання, що є спробою віднайдення середньовічного сприйняття. Ніклаус вдався до такої спроби у рамках своєї концепції «естетики живої традиції». Він вважає, що Європа втратила контакт з архетипною, сакральною мовою руху і жесту. З початку ХХ ст. у театрі можна відчутися цю втрату. Лише театр Гротовського знову ступив на шлях, який веде до віднайдення метафізичного і навіть містичного сприйняття. Творці театру «Венгайти» вважають, що їм вдасться воскресити мову руху і жесту, якою вже не розмовляють в Європі протягом кількох століть. Пробують відродити містерійну драму, що є однією з вершин літургії. Адже Великий Тиждень був однією великою літургійною драмою. У літургійній драмі постає одна з найважливіших таємниць — таємниця Втілення.

Актори у ній говорять і співають латиною. Ніклаус вважає, що в цьому теж криється певна таємниця, що відхід від латини у бік національних мов знищило частину європейської традиції, до складу якої входило виконання голосом літургійних книг, середньовічна іконографія та досвід візантійського церковного театру. В театрі «Венгайти» відбувається поєднання цих чинників через спів і ритм. Жест є сильно зритмізованим, інтегральним, охоплює усе — тіло, свідомість і душу. Виконавцями є професійні актори, співаки, музикологи і, водночас, віруючі люди, оскільки кожна вистава Школи трактується як частина літургії. Школа виступає лише в костьолах. Дане повернення до культури має дозволити повернутися до вартості архаїчного підґрунтя нашої культури.

Таким підґрунтям є спів — «Усі великі літургії, і не лише християнські, подають слово або через спів, або через мелодекламацію. Спів освячує слово, надає йому виміру Логосу» [18]. Актори вважають, що літургія національною мовою, порівняно із тисячоліттям латинської літургії, є молодішою і не володіє чуттям глибокого релігійного змісту. Найважливішими літургійно-театральними виставами «Венгайти» є драми *Ordo Stellae* і *Ludus Paschalis*, які виконуються у сільських костьолах і містечках північної Польщі, на Вармії, Курп'ях, а також у великих катедральних містах; вони поєднують у собі велику європейську музично-літургійну традицію із місцевим сприйняттям і культурою.

Театр у пошуку коренів слов'янської і християнської культури

Театр «Гардженіце» (1976) реалізує власну художню творчість, яка поєднується із Проектом-Життя, намагаючись здобути те, що складає натуральне джерело творчості і сприйняття, дозволяє використати увесь людський потенціал і еманує величезну енергію. Це театр, що сягає християнських джерел, католицьких, православних, протестантських та інших: праслов'янських, хасидських. Подібно, як і у видку інших, відбувається тут відкриття вразливості середньовіччя як того величезного простору, у якому формувалася християнська культура Європи [19].

У сфері взаємопроникнення екзистенційного і релігійного досвіду, у сфері пошуку сакруму містяться, зокрема, дві вистави — *Гусли*, що виводяться із *Дзядів* Адама Міцкевича, та *Життя пророка Аввакума*. В обох виставах обрядність, сакрум, Старий і Новий Завіт, а також *Дзяди* сплітаються у незвичайну оповідь, яка має характер особливої слов'янської драми, що породжується поєднанням обряду і літургії. Особливо драма про Аввакума, православного святого, якого спалили за оберігання прадавніх обрядів, є прикладом незвичайного морального виміру. Тут, зрештою, мова не йшла лише про релігійну свободу. Спектакль Гардженіце сприймався як універсальна притча про зіткнення особи з насиллям, з жорстокою авторитарною системою. Спектаклі театру Гардженіце творив колективний спів і спільний ритм, опозиція сакральне — профанне, дуже сильна акторська експресія.

Житіє Протопопа наблизилося до релігійної містерії, яка пробуджує душі глядачів пісню, жестом, шепотом і виттям, з використанням таких реквізитів, як хліб, свічі, хрест, коло, драбина, брама, що символізують досвід смерті, переживання страждання. Ці спектаклі мали поетичну конструкцію, їхня форма нагадувала музичну структуру. Театральна мова Гардженіце твориться звуком, має характер обряду. Для багатьох критиків спектаклі цього колективу стали переломом у театральному розумінні сакральних проблем. Жоден свідомий театр у Польщі не може нині ігнорувати проблеми, пов'язані з явищами святості і свободи.

У світ містичного і водночас літургійного театру вписується спектакль Театру Вершалін *Жертва Вігельфортіс* (2000) із Супраслі. Це розповідь про святу Старосту, котру легенда увічніює як дівчицю-мученицю з V або VI ст. нашої ери, яка основана на повісті Ольги Токарчук *Дім денний, дім нічний*. Театр Вершалін у своїй естетиці поєднує суворий реалізм народного дійства з релігійною символікою костельної літургії. Поєднує також далекий середньовічний час із дійсністю сучасного глядача. На сцені з'являються середньовічні масони, дія відбувається на тлі величезного хреста, до якого прибите вирізьблене з білого дерева тіло Ісуса Христа. У спектаклі грають актори і дерев'яні фігури ненатурального розміру, ніби двійники постатей акторів.

Історія Вігельфортіс оповідується за законами літературної, пластичної, театральної агіографії. Спостерігаємо життя святої від народження до смерті. Воно становило невпинну боротьбу із земними спокусами і жаданнями земного королівства. Боротьбу, яку виграно ціною мучеництва. Дівчицю Вігельфортіс розпинає її власний батько і на хресті вона поєднується зі своїм справжнім «коханим» — Ісусом Христом. Свята Вігельфортіс — це жінка, яка захищає право власного вибору, незламна у вірі і в прагненні до мети, якою є жертва. Творцям вистави йшлося про віднайдення під рухомими масками людства подоби Божої, якої неможливо показати людськими способами. Вершалін виходить тут від глибоких джерел християнства для того, щоб дати коментар сучасності.

Ісус Христос промовляє до Вігельфортіс словами Майстра Екхарта. З цього приводу вистава сприймалася як театральна оповідь про таємницю зустрічі людини з Богом. Жінка з обличчям чоловіка і навпаки — це образ людства, межі якого належить переступити для того, щоб досягнути статі позбавленого, це незвичайний образ духовної переміни. В ефекті такої переміни на сцені сільського театру народжується образ дитини Божої — «внутрішньої людини, що є вільною від земних недуг та обмежень».

Можна сказати, що ці три театральні нурти — пов'язані з інституціями костюлу, репертуарний, альтернативний — по-різному використовують величезний вантаж християнської і католицької традиції в Польщі. Перший тип — це службовий, стосовно костельного життя, театр у різних проявах — органі-

зацінному, літургійному, освітньому, формаційному. Другий — шляхом використання національної драми (середньовічної та романтичної) намагається нав'язати контакт зі світом сучасної культури, із сучасним сприймачем. Це театр реконструкції і національної полеміки. Третій — реалізує варіант найбільш екуменічний, це театр віднайдення тотожності через шукання спільних коренів культури, мови, уяви, через доходження до архетипу.

Перший тип театру зазвичай є аматорським. Другий і третій — професійний, але у специфічному розумінні. У репертуарному театрі роль і життя актора закінчується після виходу з театру. У Гардженіцах, Вершаліні, Школі «Венгайти» театр — це не тільки професія, а ризиковане поєднання дії, духу, думки з Проектом-Життя. Кожен із трьох типів театру має свій особливий зв'язок з релігійною ідеєю, з літургією, із досвідом сакруму. У моєму розумінні вони разом утворюють багату, яка постійно розвивається, форму артикуляції того, що ми, звичайні люди, не здатні виразити нашою щоденою мовою. Цей театр не замінює літургії, але нею живиться і дає додаткові можливості діалогу із трансценденцією. Адже це у нинішньому світі значить дуже багато.

У 1980-і рр. мистецтво, скульптура, театр, література, ідентифікуючись із рухами захисту демократії, пов'язували себе із життям костьола, навіть із релігійним життям. Як приклад, можна навести опозиційний театр Восьмого Дня, котрий на початку 1980 рр. виступав зі спектаклями у костьолах, хоча важко було б його вписати в католицький світогляд. Обов'язковий тогочасний національно-релігійний декор спричиняв до переплітання художніх вартостей, не принижуючи при цьому суспільної вартості творів, навіть підносячи її. Меценат костьолу, хоч і не примушував до релігійного змісту, однак обмежував поле художнього вираження. Після 1989 р. репертуарний театр відмовився від релігійної і католицької проблематики, яка поєднувалася у попередньому десятилітті з епосом культури опору. Тим промовистішими були ті явища, котрі головною вартістю робили дискусію про значення релігійного змісту і вимовність християнських традицій у польській культурі. Водночас все виразніше видно, що автентичне мистецтво, яке виростає з християнського коріння, не мусить бути мистецтвом релігійним. Гадаю, що принциповою силою у сучасному польському театрі не є і не буде суто католицький театр, а театр у широкому сенсі християнський, який не цурається художніх провокацій, веде діалог з традицією католицького мистецтва в польській культурі, а також пов'язує цю традицію з багатокультурним, мультірелігійним історичним спадком давньої Речі Посполитої, що пробуджує до життя католицькі символи і традиції шляхом впровадження їх у різноманітні контексти.

Познань, червень 2003 р.

Переклад з польської Наталії Судащенко

1. *Morawski S.* O sztuce zwanej religijna // *Wież.* — 1988. — # 3. — S. 30.
2. Про роль християнської символіки і значення релігійної культури свідчать також голосно коментовані у 90-х рр. акти блюзнірської десаκραлізації релігійних символів, особливо у скульптурі, що викликало протест не лише з боку костела, а й суспільства. 2003 р. суд у Гданську засудив Дороту Незнанську на 6 місяців виправних робіт за блюзнірську виставку композиції під назвою Страсті, яка складалася з хреста, на якому були розташовані чоловічі геніталії. Ця художня провокація стала нагодою для суперечки про межі свободи у мистецтві, а також про межі втручання державних інституцій у справи мистецтва.
3. *Wilk Ks. W.* W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego // *Dramat i teatr sakralny.* — Lublin, 1988. — S. 241–242.
4. *Bankowski T.* Popularny teatr religijny dzisiaj // *Dramat i teatr sakralny.* — Lublin, 1988. — S. 269–270.
5. *Wilk Ks. W.* W poszukiwaniu modelu teatru... — S. 274.
6. Там само.
7. На цю тему пише ксьондз *Z. Adamek*, Czwarty wymiar teatru religijnego. Z doswiadczen rezysera-teologa-teologa // *Dramat i teatr sakralny.* — Lublin, 1988.
8. *Bankowski T.* Popularny teatr... — S. 270.
9. На тему Рапсодійного театру див.: *Ciechowicz J.* Obszary swietosci w Teatrze apodycznym // *Dramat i teatr sakralny.* — Lublin, 1988.
10. *Bankowski T.* Popularny teatr... — S. 273.
11. Про це пише *W. Sulisz.* Wspolczesne interpretacje staropolskiego dramatu religijnego // *Dramat i teatr sakralny*; *M. Glowacka.* Misteria i moralitety wedlug Dejmka // *Wież.* — 1999. — # 3. — S. 102–108.
12. *Glowacka M.* Misteria i moralitety... — S. 107.
13. Там само. — S. 108.
14. *Dzieduszycka M.* Moim synom — aby pamietali o Grotowskim // *Odra.* — 2000. — # 12. — S. 64.
15. Один із найвідоміших драматургів 1990-х рр., автор п'єси «Пророк Ілля», яку охоче грали театри у минулому десятилітті.
16. *Sajkiewicz M. I. W.* Teatr w poszukiwaniu sacrum (O «Scenie Plastycznej KUL») // *Akcent.* — 1993. — # 4 (54). — S. 181–185; *Michalowski P.* W ciemni wiecznosc: O teatrze Leszka Madzika // *Pogranicza.* — 2002. — # 3. — S. 18–29.
17. Misterium Wcielenia. Z Wolfgangiem Niklausem, kierownikiem Scholi Teatru Wiejskiego «Wegajty» rozmawia Jacek Borkowicz // *Wież.* — 1999. — # 3. — S. 49–60.
18. Misterium Wcielenia... — S. 58.
19. *Taranienko Z.* Gardzienice: Praktyki teatralne Wlodzimierza Staniewskiego. — Lublin, 1997.