

ГЕНЕЗА ТЕАТРАЛЬНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Часто кажуть, що життя – мандри, індивідуальна подорож, яка не завжди приводить до зміни місця. Саме ж місце можна змінити випадково і з плином часу.

У всіх культурах зафіксовані випадки, які позначають перехід від одного до іншого відрізка цієї подорожі. У всіх культурах існують церемонії, що супроводжують народження, перехід від юности до зрілості, шлюб чоловіка з жінкою. Лише один відрізок не позначений жодною церемонією: початок старості. Існують церемонії смерті, але ніхто не святкує переходу від зрілості до старості.

Ця подорож і ці церемонії проживаються з гризотами, відмовами, байдужістю, жагою. Незважаючи на це, вони знаходяться у структурі тих же культурних цінностей.

Багато що *відомо*. Але що зрештою означає: *я знаю?* Що міг би я сказати про *свою* подорож, про її відрізки та переміни на контрастному тлі колективного порядку та хаосу, досвіду, стосунків, від дитинства до юности, від юности до зрілості, – цього щорічного перерахунку, де кожний день народження: п'ятде-

сятий, п'ятдесят перший, п'ятдесят п'ятий, – святкується спогадами моїх колишніх досягнень?

Якщо знанням є пам'ять, тоді я знаю, що моя подорож пройшла через різноманітні культури.

Першою з них є культура віри. Це – хлопець у затишному приміщенні, повному людей, які співають, запашних ароматів, живих кольорів. Перед ним – високо вгорі – статуя, закутана в пурпуровий одяг. І раптом, коли починають бити дзвони і запах ладану стає ще гострішим, а спів посилюється, – пурпуровий одяг статуї спадає, оголюючи розіп'ятого Христа.

Так святкували Великдень в Галліполі, селі на півдні Італії, де я провів своє дитинство. Я був глибоко віруючим. Я відчував неймовірну насолоду, йдучи до церкви, перебуваючи в атмосфері темряви і світла запалених свічок, тіней та позолочених фресок, запахів, квітів і людей, заглиблених у молитву.

Я чекав на миті напруження: Вознесіння Духа, Святе Причасття, процесії. Перебуваючи з іншими людьми, відчуваючи спорідненість з ними, поділяючи щось спільне, мене переповнювало почуття, яке навіть зараз резонує в моїй душі та підсвідомості.

Тож і зараз я відчуваю той біль в колінах, коли в Галліполі у Велику П'ятницю я бачив матір мого друга. Хід Христа з хрестом на плечах, у супроводі чоловіків, звивався вузькими вуличками старого містечка. Хід Діви Марії, яка кликала Свого Сина, рухався півкілометра позаду. Ця відстань поміж Матір'ю та Сином була дуже разючою, попереджувала про останнє прощання і це підсилювалося голосовим контрастом: “страсну пісню” Матері Христа співали тільки жінки. Ті, чий молитви були почуті, колінкували за Нею. Поміж цими жінками і була мати мого друга. Я не думав, що стріну її тут, і мене охопив сором, притаманний дітям, які натикаються на своїх батьків або батьків своїх друзів у час, коли ті поведуться досить незвично. Але одразу ж після того мене пройняв біль, який повинна відчувати людина, яка проколінкувала сотні метрів.

Я жив у домі старої жінки. Їй було близько сімдесяти років. В очах десяти чи одинадцятирічного хлопця вона була справді старою. Це була моя бабуся. Щоранку о п'ятій годині вона прокидалася і робила собі дуже міцну каву. Вона могла розбудити мене й дати мені трішки. Я не міг відірватися від теплового ліжка в холодній хаті в південному селі, де взимку не було опалення. Мені було тепло, а моя бабуся, одягнена в довгу, білу, вишиту нічну сорочку, підходила до дзеркала, розпускала своє волосся і розчісувала його. Вона мала дуже довге волосся. Я спостерігав за нею зізаду: вона здавалася мені стрункою дівчиною. Я міг бачити лише зів'яле тіло старої жінки, закутане в нічну сорочку, але водночас я бачив юну дівчину, зодягнену нареченою. Аж потім було її волосся, дуже довге і красиве, але сиве, мертве.

Ці образи, як і інші, що приходять до мене з культури віри, містять в собі “момент правди”, коли протилежності обнімають одна одну. Найяскравіший образ старої жінки, яка в моїх очах є водночас жінкою і дитиною: її тягуче, але сиве волосся. Портрет кокетування, честолюбства, витонченості. Але варто було мені поглянути в дзеркало, – і я бачив її обличчя, виснажене і викарбуване роками.

Всі ці образи поновлюються завдяки фізичній пам'яті: той біль, який я відчував у колінах, спостерігаючи за матір'ю мого друга, те відчуття тепла, коли я стежив за моєю бабусею, що розчісувала волосся. Фізичні відчуття є найпершим, від чого ми відштовхуємося, аби знову потрапити в культуру віри.

Моя подорож крізь цю культуру була щасливою, хоча позначилася глибокими жалями. Я нажив болючого досвіду, набуваючи його не в анонімності шпиталів, а в інтимній атмосфері сім'ї. Я стояв біля смертного ложа батька, будучи свідком його довгої агонії. Коли вона затягнулася до ночі, я зовсім збентежився і перелякався. Нічого не говорили чітко, однак, з виразів обличчя і поведінки присутніх, з їхнього мовчання та поглядів, я

зрозумів, що сталося щось непоправне. З плином часу страх переріс у нетерпіння, тривогу, втому. Я став молитися, аби батькова агонія припинилася, щоб мені не треба було стояти коло нього.

Знову ж таки “момент правди”, коли обнімаються протилежності. Водночас я бачив невловимість життя і матеріальність трупа. Я був близький до безповоротної втрати людини, яку найбільше любив, але, незважаючи на це, відчував у собі імпульси, реакції та думки, які неминуче призвели б до кінця.

Чотирнадцятилітнім я вступив до військової школи. Тамтешні порядки вимагали фізичної покірності і спонукали нас до механічного відбування військових церемоній, які стосувалися тільки тіла. Одна частина мене була відрізаною. Нам не дозволяли виявляти емоції, сумніви, вагання, будь-які спалахи м'якості чи потребу в захисті. Моя присутність визначалася стереотипними настановами. Найвищі цінності виявлялися назовні: офіцер вимагав поваги до себе і вірив, що вона йому висловлюється; кадет лаявся або ж нашіптував непристойності, приховуючи за безтурботним показом уваги – гнів і презирство. Наша поведінка була видресирована кодифікованими позами, які виражали покірність і згоду.

Я маю своє бачення себе у культурі віри: зі співом чи без нього, але я заангажований цілісно, всією своєю суттю, – сам собою, але в унісон з групою жінок, що співають посеред світла, ладану, барв. У новій культурі мій образ безтурботний і нерухомий, геометрично визначений жменем моїх перів під наглядом офіцерів, які не дозволяють найменшої реакції. В той час я був поглинутий групою: Левіафан, в череві якого розтрощилися мої думки і відчуття власної цілісності. Це трапилося в культурі іржавіння.

До того – відчуття і дії були двома синхронними фазами простого наміру; тепер з'явилася тріщина поміж духом і дією; хитрість, зверхність і цинічна байдужість стали міцним самозахистом.

Існує статика віруючого під час молитви. Існує статика виструнченого солдата. Молитва є проєкцією цілісності, напруженням у бік того, що водночас знаходиться всередині та назовні людини, виявом внутрішньої енергії, наміром-дією, яка окрилює. Увага на параді – це вияв сценічної декорації, видимість, яка оголює свою механічну зовнішність, в той час як суть, дух, розум можуть знаходитися деінде. Існує нерухомість, яка рухає тобою і дає тобі крила. А є нерухомість, що сковує і вганяє твої ноги в землю.

Так відчуття оживляють мій перехід через ці дві культури, де статика дістала такі різні заряди енергії та значення.

Наче кислота, культура іржавіння в'їлася у віру, відвертість і чутливість. Вона примусила мене втратити чистоту у всіх розуміннях – фізичну і духовну. Вона пробудила в мені потребу вільно відчувати. Так трапляється тоді, коли тобі сповнюється сімнадцять років, – ти відмовляєшся від всіх географічних, культурних і соціальних застережень. Так я увійшов у культуру бунту.

Я відкинув убік усілякі цінності, устремління, потреби та амбіції культури іржавіння. Я відчував потребу не інтегруватися, не пускати корені, не віддавати якір у першому-ліпшому порту, – а втекти, відкрити світ, який десь там назовні, і залишитися чужинцем. Ця потреба стала моєю долею, коли, маючи неповних вісімнадцять років, я покинув Італію та емігрував до Норвегії.

Коли яке-небудь чуття людини відмирає, загострюються інші: слух сліпця є особливо гострим, а для глухого найменші видимі деталі стають живими і незабутніми. За кордоном я втратив свою батьківську мову і мусив боротися з непорозуміннями. Будучи учнем електрозварника, я намагався уникати норвезьких працівників, бо, через мою середземноморську екзотику, вони мене сприймали як плюшевого ведмедика, а часом як простака. Я перебував у постійному напруженні, досліджуючи їхню поведінку, яка не піддавалася безпосередньому тлумаченню.

Я зосередив свою увагу на рухах, поглядах, посмішках (доброчливі? зверхні? з симпатією? сумні? презирливі? потворні? іронічні? ніжні? ворожі? розумні? покірні? Але понад усе – посмішка за чи проти мене?).

Я намагався зорієнтуватися в цьому лабіринті пізнаваної, але ще незнаної тілесности та звуків, щоб з'ясувати – чи ставляться інші до мене з повагою і що означає їхня поведінка стосовно мене, які наміри приховані за компліментами, згодами, банальними і серйозними дискусіями.

Як емігрант, я багато років кожного божого дня пізнавав на практиці повільні коливання сприйняття і несприйняття мене на рівні “передвиражального” спілкування. Перебуваючи в трамваї, я, без сумніву, не “виражав” нічого, однак дехто відходив, звільняючи для мене місце, в той час, як інші віддалялися і трималися на відстані. Люди дуже просто реагували на мою присутність, яка не виявляла ні симпатії, ні агресії, ні бажання брататися, ні виклику.

Розшифровувати ставлення до мене інших людей було щоденною потребою, що тримала всі мої почуття в напруженні і привела мене до швидкого розуміння щонайменшого імпульсу, будь-якої несподіваної реакції, до “охоплення” життя у всіх його найдрібніших напруженнях, які для мене, – уважного спостерігача, – набували особливих значень і цілей.

Під час моєї емігрантської подорожі я викував зброю для своєї майбутньої професії театального режисера, того, хто насторожено досліджує кожну реакцію лицедія. Завдяки цій зброї, я навчився бачити, навчився визначати, в якій частині тіла народжується імпульс, як він розвивається, з якою динамікою і по якій траєкторії. Протягом багатьох років я працював з акторами Театру “Одін” як *maître du regard**, досліджуючи “життя”, яке виявлялося часами підсвідомо чи випадково, чи помилково, визначаючи те багатство значень, яких воно може набувати.

Та все ж таки, один рубець закарбувався в моїй пам'яті: період з 1961 до 1964 року, які я провів в Ополі у Польщі, спостерігаючи за роботою Єжи Гротовського та його акторів. Я набув досвіду, який мало кому в нашій професії дається, – автентичний момент переходу.

Тих небагатьох ми називаємо повстанцями, еретиками або реформаторами театру (Станіславський і Мейєрхольд, Крег, Копо, Арто, Брехт і Гротовський), вони – творці театру переходу. Їхні твори розбили всі погляди і способи роботи в театрі та зобов'язали нас сприймати минуле і теперішнє зовсім з іншого погляду. Сам факт, що вони існували, знищує будь-які правила, які так часто трапляються в нашій професії і доводять, що вже нічого не можна змінити. Саме тому послідовники можуть лише змагатися з ними, якщо самі живуть на переході.

Перехід, вже сам собою, є культурою. Кожна культура повинна мати три аспекти: матеріальне виробництво за допомогою певних технік, біологічне відтворення, яке уможливорює передачу досвіду від покоління до покоління, і створення значень. Для культури найсуттєвішим є створення значень. Якщо вона цього не робить, тоді вона не є культурою.

Коли ми переглядаємо фотографії вистав “повстанців”, нам часом важко збагнути – що на технічному рівні є в них новим. Але новизна значень, якими вони окреслили свої театри в контексті свого часу, є незаперечною. Доречним прикладом є Арто. Його твори не залишили слідів. Проте він все одно з нами, тому що він відточив нові значення для того соціального зв'язку, яким є театр.

Важливість реформаторів полягає в наповненості новими цінностями театрального простору. Корені цих цінностей містяться в переході, вони – відмова від духу свого часу, і тому наступні покоління не можуть опанувати ними. Реформатори можуть нас тільки навчити бути людьми переходу, які відкривають особисті цінності свого театру.

Спершу Гротовський і його актори були частиною традиційної системи та фахових категорій свого часу. Потому, поступово – від технічного способу роботи з’явився плід нового значення. День за днем, протягом трьох років, я сприймав усіма своїми почуттями – подробиця за подробицею – очевидне сповнення цієї історичної події.

Я вірив, що перебуваю *в пошуку втраченого театру*¹, але натомість я навчився бути в переході. Сьогодні я знаю, що це не пошук знання, а пошук незнаного.

Після заснування 1964 року Театру “Одін” моя робота часто приводила мене до Азії: на Балі, до Тайваню, Шрі-Ланки, Японії. Я бачив багато театрів і танцювальних груп. Для західного глядача немає нічого сугестивнішого, ніж традиційна азійська вистава, побачена в своєму контексті, часто просто тропічного неба, з численною публікою, що жваво реагує, з постійним музичним супроводом, який заворожує нервову систему, з багатими костюмами, що радують око, і з лицедіями, які поєднують акторатанцівника-співака-оповідача.

Водночас немає нічого монотоннішого, чому бракує дії та розвитку, як, – судячи з вигляду, – нескінченна декламація тексту, який лицедії то промовляють, то виспівують своїми незрозумілими (для нас) мовами, неймовірно подібних мелодійно.

У ці монотонні моменти моя увага випрацювала тактику як уникнути небажання дивитися виставу. Я вперто намагався зосередити увагу і слідкувати лише за однією деталлю лицедія: пальцями однієї руки, ступнею, плечем, оком. Ця тактика проти монотонності привела мене до усвідомлення дивного збігу: азійські лицедії грають із зігнутими в колінах ногами, саме так, як актори Театру “Одін”.

І справді, після кількох років занять в Театрі “Одін”, актори були схильні приймати позицію, де коліна, легко зігнуті, містилися в собі *самс*, імпульс на пряму дії, – поки що невідомої, але яка може відбутися в будь-якому напрямку: стрибок чи згинання, крок назад чи вбік, піднімання чогось важкого. *Самс* є

основною позицією в спорті – у тенісі, бадмінтоні, боксі, фехтуванні, – коли треба бути готовим до реакції.

Обізнаність зі *самс* моїх акторів – характерною спільністю їхніх індивідуальних технік – допомогла мені заглянути поза розкіш костюмів і привабливу стилізацію азійських лицедіїв і розгледіти загнуті коліна. Так для мене відкрився перший принцип театральної антропології – зміна рівноваги.

Як *самс* акторів театру “Одін” допоміг мені побачити зігнути коліна азійських лицедіїв, так і їхня впертість дала мені добру нагоду для подальших припущень і роздумів, – цього разу, далеко від Азії.

Усі актори 1978 року покинули Гольстебро в пошуку стимулів, які, можливо, допомогли б їм розвинути такий стиль поведінки, який би привів до нових форм в кожному індивідуумі чи групі. На три місяці вони роз’їхалися в різних напрямках: Балі, Індія, Бразилія, Гаїті та Струер, маленьке містечко в якихось п’ятнадцяти кілометрах від Гольстебро. Двійко тих, хто поїхав до Струеру в школу бальних танців, навчилися танцювати танго, віденський вальс, фокстрот і квікстеп. Ті, що потрапили на Балі, вивчали *баріс* і *леон*; той, хто побував в Індії, – катакалі, двоє інших відвідали Бразилію і навчилися танців *кароера* і *кандомбле*. Всі вони вперто стояли на тому, чого, на мою думку, цілком треба було уникати: вони навчилися технік, які є результатом технік інших людей.

Збитий з пантелику і повний скептицизму, я спостерігав за цим вихваланням екзотичними вміннями, опанованими поспіхом. Я звернув увагу на те, що, коли мої актори виконували балійський танок, вони одягали на себе інші скелети-шкіри, зумовлені позиціями, рухом і “експресивним” началом. Потому вони могли вийти з цього стану і входити в скелет-шкіру акторів театру “Одін”. Однак, незважаючи на це, після зміни одного скелета-шкіри на інший, – всупереч різниці у “виражальності”, – вони використовували подібні принципи. Використання цих принципів привело акторів до різноманітних напрямів. Я побачив

результати, які не мали нічого іншого, крім “життя”, яким прониклися актори.

Пізніше потрібно було поступово дати визначення антропології театру, як я її бачив і розумів; так, як я зауважив здатність моїх акторів приймати якийсь скелет-шкіру – цю особливу сценічну поведінку, особливе використання тіла, специфічну техніку, – а потім позбуватися його. Це “одягання” і “роздягання”, цей перехід від повсякденної техніки тіла до надповсякденної і від особистої техніки до сформованих азійських, латиноамериканських, європейських технік, примусили мене поставити серію запитань, що вивели мене на нову територію.

Щоб переконатися, поглибити і підтвердити практичність цих спільних принципів, я мусив вивчати сценічні традиції, далекі від моєї. Дві європейські форми, які я міг проаналізувати (класичний балет і пантоміма), були мені занадто близькі і не могли посприяти відкриттю міжкультурного аспекту повторювальних принципів.

1979 року я заснував ІСТА, Міжнародну школу театральної антропології. Її перша сесія проходила в Бонні². Вчителями були мистці з Балі, Китаю, Японії та Індії. Робота і дослідження підтвердили існування принципів, які на передвиражальному рівні визначають сценічну присутність, – тіло-життя здатне зробити відчутним невидиме: намір. Я віддавав належне тому, що штучність форм театру і танцю, які приймає на себе лицедій, переходячи від повсякденної поведінки до “стилізації”, є передумовою створення нового потенціалу енергії, що виникає від зіткнення зусилля з протидією. На сесії в Бонні в азійських лицедіїв я знайшов ті самі принципи, які побачив у роботі акторів театру “Одін”.

Часом кажуть, що я “експерт” азійського театру, що я був під його впливом і в своїй практиці адаптував його техніки і способи поведінки. За правдоподібністю цих банальних речей криється протилежне. Саме завдяки обізнаності в роботі західних лицедіїв, акторів театру “Одін”, я побачив, – поза технічним рівнем і стилістикою, – результати специфічних традицій.

Однак це правда, що деякі форми азійського театру чи деякі тамтешні актори сильно на мене вплинули, подібно до того, як це роблять актори театру “Одін”. Завдяки їм я наново відкриваю культуру віри, як агностик і як людина, що дійшла до останнього пункту своєї подорожі: зворотного рахунку. Я відкриваю злагоду поміж почуттями, розумом і духом, напруженням до того, що знаходиться як всередині у мені, так і назовні. Я знову знаходжу “момент правди”, де обнімаються протилежності. Я знову бачу – без жалю, ностальгії чи гіркоти – свої корені і всю подорож, яка, видається, віддалила мене від них і яка, насправді, привела мене до них знову. Я знову бачу старця, яким я є, і хлопця, яким я був, посеред барв, аромату ладану і жінок, що співають.

У кожній виставі театру “Одін” є актор, який несподівано знімає свій або чийсь костюм і, не оголюючись, відкриває інший колоритний костюм. Упродовж багатьох років я думав, що це був *coup de théâtre*** , інспірований *кабукі*, *зікінукі*, де протагоніст – за допомогою одного або кількох асистентів – раптово знімає з себе костюм і цілком змінює свій вигляд. Тоді мені здавалося, що я використовую японський звичай. Тільки зараз я розумію цей *détour**** і поворот. Це момент Життя, коли в Галліполі спадала пурпурова накидка і я бачив фігуру розіп’ятого Христа.

Часом варто зіставити історію з біографією. Моя подорож через культури підсилила мою сенсорну чутливість і нагостила пильність, які вдвох опікувалися моєю професійною роботою. Театр дав змогу мені не належати до жодного місця, не кинути якір поблизу якоїсь перспективи, а перебувати в зміні.

З плином років я відчуваю біль у колінах і тепло, як майстер, який розчиняється у момент довершеності свого мистецтва.

* *Майстер спостереження* (фр.).

** *Театральний прийом* (фр.).

*** *Закрут, обхідний шлях* (фр.).