



Надія МІРОШНИЧЕНКО

Неоритуальність у театрі ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Численні словесні надбудови «нео-», «сюр-», «транс-», «пост-» маркують, певно, кожне друге поняття, течію з ознакою вторинного й водночас суттєво відмінного, неадекватного самому собі - того, що ми вже звично називаємо постмодерном. Важко говорити відсторонено про явище, в якому існуєш, яке ще триває, межі якого нечітко окреслені (що це - стиль, течія, епоха чи «стан»?), у якому є багато пророків і жодного месії, де один і той же термін визначає протилежні речі, де шарлатани маскуються під апологетів, а справжні апологети зрікаються навіть самої назви (як Дерріда), коли для декого (зокрема, Ліотара) це лише початок, а для іншого (Бодріяра) це кінець не лише історії, а й самої реальності. Сам термін виник 1917 року, та широкого застосування спершу набув в архітектурі (повоєнні роки), потім в мистецтві взагалі (кінець шістдесятих), далі поширився на філософію (Ліотар, Бодріяр, Барт, Дерріда та інші), але не як цілісна концепція, а як різнорідна полілогічна «ситуація».

Визначити формальні риси постмодерну не так складно. Найголовніші з них - використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне «цитування», визнання вторинності, принципової неможливості створити щось нове, але цитування не формальне, а переосмислене (до пародіювання включно). Як похідні цих принципів - застосування гри, багаторівнева організація «тексту» (поняття «твір» замінюється поняттям «тексту» в Бартівському розумінні). До того ж це розмивання кордонів жанрів, родів, стилів, ця пульсуюча химерність не лишається в межах мистецтва - поступово зникає межа між високим і низьким мис-

...в ХХ столітті ми побачили наслідки нереалізованих потреб людини у катарсисі і у «вихлюпі» підсвідомого через маску і гру, які, подібно до комплексу, перейшли у жакливе «збочення» - я кажу про велетенські паради Сталіна і Гітлера, про масові судові процеси і таке інше. Театр втратив свою функцію профілактики.

тецтвами, між мистецтвом і немистецтвом. Це стає зрозумілим, якщо звернутися до коцепції симуляції Бодріяра, окресленій у роботі «Символічний обмін і смерть», що протистоїть класичній теорії означення де Соссюра і Лакана. Якщо йти услід за вищезгаданим Бодріаром, то раніше реальність, можливо, існувала разом зі знаками, а знаки (чи, точніше, символи) не дублювали реальність, а були включені у символічний обмін. Тепер знаки у сучасному розумінні не просто означають, а кидають тінь на реальність, змінюють її, створюють гіперреальність. Таким чином ми маємо подвійну симуляцію, тому протиставлення знака і реальності, сигніфіката і сигніфіканта, або ж видимої форми і схованого змісту втрачає сенс, так само як у філософії розмиваються межі суб'єкту-об'єкту. Обернена сторона знаку зовсім не обов'язково є змістом, подібно до того, як «решка» не є змістом «орла». «Поза текстом нічого немає» - писав Дерріда.

Значно важче окреслити сутність постмодерну. З одного боку ключ до поняття у самій назві, що має відверто часовий характер, і до того ж парадоксально-часовий: ми відстаємо від власної сучасності, женемося і не встигаємо. За Ліотаром це виражається у французькій дієслівній формі: «попереднє майбутнє». Ця парадоксальна

назва і є сутністю постмодернізму. Але, може, й говорити про майбут-

нє чи сучасне тут недоречно, бо йдеться про розмивання часових кордонів, цієї класичної часової парадигми. Але поки що ми говорили абстрактно. Якщо ж спробувати чіткіше окреслити «місце» постмодерну по відношенню до попередніх стилів, епох, то загалом можна виділити дві основні тенденції: розташування постмодерну на векторній шкалі розвитку течій як закономірного явища - продовження попередників, або ж принципове розмежування - розуміння постмодерну як принципово іншого, початок нової ери, чи кінець будь-яких закономірностей чергувань епох. Якщо говорити мовою фізики, то це початок ланцюгової реакції, це критична маса урану, або це вихід за межі земного тяжіння.

Якщо говорити мовою біології, то це початок неконтрольованих мутацій - довільна гра природи, що не фіксує власні набутки, а продовжує грати. Якщо говорити мовою психоаналізу - це анамнез, що застосовується у психотерапії, коли пацієнт у намаганнях зрозуміти причину страждань, «проводить довільні асоціації між його елементами», а також граючи пережитими ситуаціями (подібно до того, як це відбувається уві сні), «що дозволяє йому розкрити таємний смисл свого життя» (Ліотар «Нотатки про смисли «пост», 1985). За тим же Ліотаром цей момент єднає модерн і постмодерн, бо він розглядає останній як постійний стан початку, як постійні «пологи» модерну.

Звернемося до першої точки зору (яка, до речі, не приймається «класиками» постмодерну), що виражена зокрема у статті російського дослідника Віктора Халіпова «Постмодернізм у системі світової культури». Розглядаючи світовий процес (зауважимо - європейські цивілізації) як поетапну черговість домінування аполлонівського і діонісійського начал (за концепцією Шлегеля - Шеллінга - Ніцше), де грецьку та греко-римську класику, мистецтво «темних віків», відродження, класицизм та реалізм відносять до першого, а архаїку, еллінізм, занепад римської класики, готику, барокко, романтизм та модернізм - до другого, постмодернізм трактується як повернення до аполлонівського начала. Проте навіть при поверховому розгляді можна помітити в останньому тенденції обох напрямків - скажімо, принцип цитування - ознака аполлонівського, а принцип

гри - діонісійського. Так загалом опозиції на кшталт суб'єктивне-об'єктивне, раціональне - ірраціональне, варіювання форми при сталому змісті чи навпаки - втрачає сенс з точки зору наведених вище міркувань. Таким чином, ми повертаємось якоюсь мірою до первісної синкретичності, до міфологічної свідомості і ритуалу, але на якісно новому рівні - ми описали коло спіралі європейської цивілізації. Ми повертаємось до того перехідного стану трагедії давньогрецької, що поєднувала органічно аполлонівське і діонісійське начала і не знала сократівської саморефлексії (за роботою Ніцше «Народження трагедії з духу музики»).

Отже, ми схилиємось більше до другої точки зору. Але постає інше питання - причини появи постмодернізму. Формально, скажімо, в архітектурі перехід від модерну до постмодерну позначився скасу-

ванням евклідової геометрії (згідно з Портогезі), тобто, втратою пріоритету однозначної логічної ясності, навіть у царині точності і ясності. Якщо ж спроектувати це на людські стосунки - це крах ідеї прогресу, це крах створення ідей ідеального суспільства чи ідеальної людини - всього того, чим тішилося людство останні два століття, і про що немає сенсу говорити після того явища, яке Теодор Адорно називає словом-символом «Освенцім». Технократизація, феномен «відчуження», створення іншої реальності, ворожої і неконтрольованої, руйнація і мутація не лише природи, а передусім людини, включеної в цей процес не як творець, а як «інструмент», як елемент «наявного стану» (Хайдеггер «Питання про техніку»). Якоюсь мірою це і є та гіперреальність, що не піддається означенню, що не контролюється, випереджає нас і що є прообразом постмодернізму.

А тепер спробуємо окреслити ту нішу, яку займає чи може займати театр у цьому мерехтливому і химерному світі. Але спершу, щоб зрозуміти проблему, звернемося до витоків останнього. Майже аксіоматичним стало твердження про походження театру з ритуалу. Ми не будемо спростовувати, лише зауважимо, що не з кожного і не будь-коли, а лише з певного у певний час. Що втратив театр у порівнянні з ритуалом? Передусім свій сакральний зміст - адже це був не лише спосіб спілкування з паралельними (іншими) реальностями (чи перехід в іншу реальність, своєрідний ключик до потаємних дверей), а й моделювання майбутнього - проектування символічного дійства на життєве як запорука його успішності і контрольованості. З іншого боку, театр здобув глядача - адже театр починається з розділу на глядачів та акторів. Як правило, театр розглядають з позиції появи других, а не перших. Це не враховує метаморфози, яка відбулася з глядачем: з пасивного другорядного спостерігача він перетворюється на монстра, на догоду якого влаштовується дійство, що поступово демістифікується, втрачає свій психологічно-компенсаторний зміст, свій катарсис і перетворюється на забаву (або на дидактичний коментар релігійного чи ідеологічного спря-

Фестиваль відкритих театрів.

«Театр восьми днів» / Познань. Бреслав, 1978.





Сцена з вистави «Кінець карнавалу» за п'єсою Жозефа Тополя. Режисер О.Крешко. Національний театр. Прага. 1965.

мування), що поступово приводить театр у глухий кут. Ще одна небезпека, що чатувала на театр - це життєподібність: коли замість створення, моделювання нової реальності театр починає мавпувати життя (наприклад, катарсис символічний грецької трагедії дійшов до кривавих арен смерті пізнього Риму). Коли гра підмінюється «вживанням», а участь - спогляданням, ми маємо чи то дійсну смерть театру, що сталася в Римі, адже він справді був «забутий» впродовж століть, чи то смерть духовну - буржуазний театр, чи театр бульварів, що становить переважачу більшість сучасного театру. Це його Євреїнов свого часу в роботі «Театр як такий» називав своєрідним будинком розпусти, що спекулює на почутті театральності. З іншого боку, в XX столітті ми побачили наслідки нереалізованих потреб людини у катарсисі і у «вихлюпі» підсвідомого через маску і гру, які, подібно до комплексу, перейшли у жахливе «збочення» - я кажу про велетенські паради Сталіна і Гітлера, про масові судові процеси і таке інше. Театр втратив свою функцію профілактики. В той час як розважальне начало вийшло за межі театру і перетворилося у справжнього

монстра - спочатку кіно, потім телебачення, відео, комп'ютерні ігри. Психологія споживача стала домінуючою, власне це те, що мав на увазі Барт в означенні класичного «читача» по відношенню до «тексту». Якщо прирівняти текст до вистави, то матимемо те, що шукаємо: «...читач перебуває у стані пасивності, нетранзитивності, іншими словами, сприймає все занадто серйозно і замість того, щоб зробити власну ставку у грі, сповна насолодитися чарами того, що означає... він не отримує нічого, крім жалюгідної свободи прийняти чи відмовитися від тексту». (Барт » s / z »).

Таким чином, говорячи про повернення до витоків, до неоритуальності, маємо на увазі не буквально включення у театр, не самодіяльність (тобто непрофесійний театр, його жалюгідну пародію).

Неоритуальність може проявлятися в інтерпретації, у включеності в гру, у вторинній творчості - на різних рівнях. Драматургічний текст - лише привід для самостійної творчості режисерів, акторів, художників, в той же час сама вистава стає багатозначною, відкритою системою для глядацьких означень, вона дає простір для

уяви, фантазії, не розставляє крапки над «і».

З вищезначеного зрозуміло, що театр постмодернізму - це театр, який протиставляється «бульварному», споживацькому театру, це театр експериментальний. Говорити можна не про єдиний театр, а лише про загальні тенденції його проявів. Зауважимо, що течіями його можна назвати пошуки модерністів, починаючи, певно, з рубежу століть (системи Станіславського, Антуана), потім російського авангарду (Вахтангов, Мейерхольд, Таїров), далі - французьких новаторів (Копо, Баті, Жуве, проєктів Баухауса, Моголі-Надя і Гропіуса). Проте всі вони лише частково реалізували проєкт трансформації театру, більше займаючись формальними пошуками, ніж самою сутністю. Напевно, найближче до сучасного театру стояв Арто з його театром жорстокості (зауважимо, що жорстокість не мала нічого спільного з фізичним насиллям, це була саме спроба повернення до ритуального дійства з приматом дії, а не слова, зі створенням образів, звернених у підсвідомість глядача, з відновленням катарсису тощо). Про спадкоємність стосовно останнього говорили чимало театральних труп, зокрема Брук, панічний театр Аррабаля, «Лівінг театр». Ми не будемо зупинятися на особливостях окремих груп і митців, а виділимо основні риси, лише зазначивши найвидатніших: Брука, Гротовського, Мнушкіну, Лассалю, Шехнера, Кантора. Серед цих рис - маргіальність театру, можливість самодостатнього театру-лабораторії, мета якого - не результат, а процес. Це акцент на стосунках актор-глядач, експериментування з глядачем, включення його в гру, це освоєння незвичних для театру площ, коли все стає театром, і ніщо ним не є (перформенс, хеппенінг), це примат самого процесу означення, а не виявлення окремих знаків, це створення, за Бартом, не твору (закритої матеріальної системи), а тексту. Це, зрештою, розмивання меж між окремими жанрами, стилями, техніками, між мистецтвом і немистецтвом.

Закінчення в наступному номері.