

Содержание

Введение	12
--------------------	----

Катастрофа и театр

Театр ротозеев	22
Кого не было в Аушвице?	65
Отыгрывая еврея	81
Плохо увиденное	100
Без оплакивания	132

Театр и Катастрофа

Война еврейская, постыдная	142
Лишний еврей и разящий гром	186
Лучше, чем мамзель Саган	228
Первичная сцена	253
Театр по ту сторону принципа удовольствия	294
О чем в Польше нельзя и подумать	325
Демонтаж акта смотрения	349
Аплодисменты и смех в Национальном театре	361
Публику сминают	382
Тревога и что дальше...	425
Эффект китча	440
Архив недостающей картины	454
Точка, лишенная продолжения	497
Антигона	529
Гамлет-психоз	550
Зритель лукавит, зритель беспомощен	561
Благодарности	597
Библиографическая справка	599
Библиография	600
Источники иллюстраций	610
Указатель имен	612

Введение

Самое важное — постараться прочувствовать, что все это находилось в поле зрения, что произошло на самом деле и что каждый видел хотя бы фрагмент происходящего.

В «Актуальности Холокоста» Зигмунт Бауман¹ поставил вопрос, способна ли социология как наука, которая выросла из просвещенческих модернизационных проектов, внести что-то существенное в наше знание о Катастрофе. Не «слепа» ли она по отношению к Катастрофе? Не привыкла ли она, будучи созданием просвещенного разума, раз за разом подтверждать всю ту же веру в социальный прогресс и способность человечества морально себя совершенствовать, идя по пути улучшения общественной самоорганизации, и следовательно — не привыкла ли она трактовать Катастрофу исключительно как aberrацию и варварство, которому можно оказать сопротивление — морально, политически и идеологически? Так социология вроде бы защищает догматы гуманизма, которые Катастрофа самим фактом, что она имела место, внезапно уничтожила. Бауман предложил, как мы помним, радикально изменить перспективу. Катастрофа, по его мнению, — это не поражение модернизационных проектов в обществе, а их интегральная часть, вырастающая из тех же самых предпосылок; ее реализация стала возможной в столь массовом масштабе благодаря внедренным в повседневную

1. Бауман З. Актуальность Холокоста. М.: Европа, 2010. (Оригинальное название книги — «Современность и Катастрофа». — *Примеч. пер.*)

общественную практику моделям функциональности и продуктивности, неразрывно связанным с идеологиями современности. Социолог, занимающийся Катастрофой, должен, таким образом, пересмотреть основополагающие положения своей научной дисциплины, изучить и поставить под вопрос все, что их обосновывает, и все те догмы, из которых она исходит. «Социология не способна предоставить нам знание о Катастрофе, ей самой следует учиться у Катастрофы», не уставал повторять Бауман.

Его выводы, несколько переформулированные, я и пытаюсь применить к театру. Не должны ли были формы театра, рожденные на почве образовательных проектов Просвещения и романтических идеологий национально-освободительной борьбы (а также процедуры, создаваемые в рамках таких форм театра), стать, по своему определению, инструментом, при помощи которого практикуются общественные и индивидуальные стратегии защиты по отношению к такому опыту, каким была Катастрофа? Могли ли выработанные в рамках театральных институций практики, при помощи которых создаются спектакли, конструируются идентичности (базирующиеся на вытеснении инакости) и устанавливаются отношения со зрительным залом (понимаемым как некая человеческая общность), способствовать тому, чтобы честно проработать пережитое: все то, что изолировало друг от друга разные социальные группы и, как пишет Ежи Едлицкий, слишком высоко подняло планку эмпатии? Не получилось ли так, что театр, рассчитывая на его традиции, рьяно запрягли в идеологические проекты, направленные на вытеснение памяти о слишком болезненном прошлом? И не стал ли театр в результате — так же как критикуемая Бауманом социология — «слепым» по отношению к Катастрофе? В этой книге на множестве примеров я анализирую, чем была обусловлена эта слепота, хотя больше всего внимания уделяю анализу случаев «плохого видения» (и все же — *видения!*).

Явление слепоты театра по отношению к Катастрофе, однако, — тревожащее и парадоксальное. Ведь все свидетельства Катастрофы наполнены театральными метафорами, о Катастрофе невозможно рассказать без таких слов, как: игра, маска, иллюзия, режиссура, роль, сцена, кулисы, непристойность, трагедия, жертва. Выжившие готовы определять себя как «комедиантов», которым удалось остаться в живых только благодаря «игре». Те, кто наблюдал события того времени, охотнее всего и дальше бы скрывались в темноте зрительного зала. Те, кто вершил преступления, хотели бы видеть свои действия (если бы им разрешили) как трагическое произведение. Более того, эти метафоры не только позволяют описать события Катастрофы, но также по-своему их

обуславливают, организуют, приводят в движение. Каждое событие Катастрофы опиралось на распределение ролей и организацию поля зрения. Театр, таким образом, был втянут в дело Катастрофы в качестве поставщика как зловещих стратегий в ходе создания иллюзии, оправдания пассивных позиций, так и инструментов спасения (хотя бы благодаря изменению идентичности скрывающихся людей). Что не позволяет нам сегодня рассматривать эти события как брешь в истории культуры, поскольку они — ее неотъемлемая часть. Мысля таким образом, я ощущаю себя должником по отношению к Зигмунту Бауману и его книге.

Начиная свои рассуждения, я вспоминаю один из «банальных» эпизодов Катастрофы: реакцию польских прохожих на неожиданное появление на варшавской улице еврея, выгнанного из своего убежища. Хотя пример взят из романа Казимежа Брандыса «Самсон», известно, что писатель его не выдумал и что этот случай — больше чем элемент литературного вымысла. Брандыс зафиксировал один из эпизодов, свидетелем которых сам мог быть в оккупированной Варшаве. То, что я отказываюсь сохранять уважительную дистанцию к описанному в романе событию как к литературной фикции, предвосхищает мою стратегию трактовки театра как пространства, где даются свидетельства, а не где создаются спектакли. К описанному Брандысом уличному инциденту я не раз обращаюсь в первой части книги, стараясь прежде всего проанализировать, что переживали прохожие, которые самих себя позиционировали в ролях пассивных и бессильных зрителей, в шатающемся еврее увидели протагониста, жертву трагического зрелища, а отсутствующих в этот момент преследователей/палачей признали безжалостной судьбой. Событие, в котором участвовали, они, следовательно, преобразили в театр, с присущими ему ролями и непреодолимыми линиями разделов между сценой и зрительным залом — таким образом помечая эту ситуацию знаками фальшивой трансцендентности. Не я навязываю этому эпизоду театральную структуру, именно так прочитывали ее — или не до конца осознанно ощущали — сами его участники. Отсюда название первой главы: «Театр ротозеев». Я концентрируюсь в ней на явлении вытеснения позиции свидетеля чужого страдания и на том, как это вытеснение складывалось исторически, иначе говоря, на изменяющихся формах его культурных симптомов. Причиной столь сильного вытеснения не является само событие, то есть вызывающая ужас судьба кого-то иного, но занятая в этом событии позиция, чаще всего — позиция пассивная. Сильно упрощая, можно сказать, что вытеснение польским обществом памяти о собственном безразличии оказало решающее влияние на то поле напряжений, которое сложилось во всей послевоенной польской культуре — конечно, если мы предполагаем, что истребление

евреев, сцены их преследования, унижения, исключения из человеческого сообщества и убийства были хорошо видимым и повсеместным опытом общества bystanders (как называет сторонних наблюдателей Катастрофы Рауль Хильберг). За театром в истории этого вытеснения следует признать особую роль, поскольку он принимал участие как в процессах, поддерживающих состояние вытеснения, так и в попытках через него пробиться. Он стал местом *повторения* — безудержного воспроизведения не столько вытесненных событий, поскольку они взывали бы к непосредственной и читабельной для зрителей репрезентации, сколько самого факта вытеснения. Это повторение вытеснения я и называю тем свидетельством, что было дано театром.

Один из самых важных вопросов, которые я ставлю в книге, касается влияния столь активных театральных метафор на сам медиум театра. Медиум, который Марвин Карлсон называет машиной памяти², — театр — появляется в его концепции как набор множимых и культурно детерминированных процедур — творческих и перцепционных — опирающихся на механизмы памяти и повторения. И если «театр», понимаемый как инструмент ограничивания поля зрения и распределения ролей — инструмент, обладающий в культуре огромной силой, — был втянут в массовое преступление, не привела ли память об этом факте к разрушению традиционных моделей театральности, прежде всего — к тому, что безопасное пребывание зрителя «вовне» происходящего вдруг оказалось поставлено под вопрос? Этой теме посвящена первая часть книги, озаглавленная «Катастрофа и театр». Я представляю в ней гипотезу глубокого преобразования театра как медиума в результате повсеместного общественного опыта наблюдения чужого страдания и столь же повсеместного вытеснения этого опыта. Когда дают сбой механизмы репрезентации — то есть создания читабельных и понятных образов прошлого (а таковые по разным причинам оказались нежелательными или с трудом артикулируемыми), — театр прибегает к механизму повторения, благодаря которому может безнаказанно черпать из резервуара общественного опыта: он не обязан давать название, о чем он, собственно, говорит. Он может оперировать в пространстве табу. Затаенный опыт может быть повторяем в символическом и аффективном измерениях, ситуации вытеснения и сбой защитных механизмов — множимы во все новых вариантах, зрителя же можно ставить в неудобную для него позицию равнодушного или полного издевки наблюдателя чужого страдания, вызывая в нем шок, агрессию, равнодушие,

2. Carlson M. The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

раня его, приводя в состояние тревоги и страха. Особенно творчество Тадеуша Кантора и Ежи Гротовского, как представляется, подтверждает эту гипотезу.

В разделении регистров репрезентации и повторения я прежде всего опираюсь на фрейдовскую концепцию вытеснения — на расхождение между образом памяти и связанным с ним аффектом. Высвобожденный аффект может соединяться с другими картинами памяти; в свою очередь, картины, лишённые соответствующего им аффективного заряда, могут появиться в поле сознания как нейтральные репрезентации, которые не вызывают живых эмоциональных реакций. «Ведь мы уже не раз об этом слышали», — звучит тогда ответ зрителей. Повторение же становится результатом работы аффекта, подбирает себе деформированные или же дистанцированные образы и позволяет продлить действие аффекта, обновить его в рамках театрального опыта и в то же самое время поставить его на новые рельсы. Вызвать потрясение, но причины его оставить в состоянии мучительной неизвестности.

Маргинализация театра в изучении памяти Катастрофы должна вызывать удивление, особенно по сравнению с обилием аналитики, посвящённой литературе, кино, визуальным искусствам, памятникам, музейному делу. А также и потому, что все исследования текстов культуры, посвящённых Катастрофе, вырабатывают свой инструментарий, опираясь на модели театра и театральности — одновременно не решаясь ответить на тот вызов, которым по-прежнему остается осмысление: каким образом театральные стратегии соучаствовали в том, как создавалась Катастрофа (подразумевая под этим словом нечто целостное и помня о метком замечании Станислава Лема, что каждое запланированное массовое убийство создает свою автономию — подобно тому, как это делает культура)? Театральные категории, таким образом, чаще всего используются в Holocaust studies без их критического рассмотрения, как если бы театр существовал вне истории и представлял собой культурно стабильную модель генерирования идеологических разделов социального пространства, был синонимом власти и инструментом распределения ролей, резервуаром удобных метафор и легко поддающихся разоблачению стратегий самоопределения. Тот ущерб, который был нанесен театру как медиуму, не принимается во внимание.

Переосмысление роли театральных метафор как в самом деле Катастрофы, так и в дискурсе о ней заставляет с большим недоверием относиться к любой абсолютизированной концепции по поводу отношений между настоящим и прошлым. Особенно к концепции травмы, позволяющей вбирать в себя (а тем самым маскировать) слишком обширный, на мой взгляд, спектр реального опыта. О том, что оно будет

спасено благодаря «травме», и мечтает общество bystanders. А что с ре-сентиментом, глупостью, отсутствием воображения? Исследования травмы — хороший пример того, как театральные метафоры оказываются присвоены без попытки конфронтации их с таким полиморфным медиумом памяти, каким является театр, а также без конфронтации с деструктивной стихией театральных метафор, которые всегда выводят нас к реальному опыту, а не только к символической репрезентации утраты этого опыта. Театр, прежде чем станет метафорой, должен сначала быть чувственным, конкретным, укорененным в некоем здесь и сейчас переживанием. Проведенные мною исследования исторических театральных фактов, располагающихся в широких временных рамках между 1946 и 2009 годами, заставляют быть недоверчивым по отношению к таким понятиям, как травма и скорбь, которыми столь часто злоупотребляют. Особенно функции оплакивания охотно присваиваются театром в связи с тем, что в нем живет смутное и мистифицированное воспоминание о собственных ритуальных корнях. Обнаружение в анализируемых спектаклях тех или иных форм повторения все того же опыта (вытеснения факта, что это общество было свидетелем чужого страдания) с трудом поддается определению и категоризации. Нужно научиться уважать их безымянность и аффективную силу, которая скорее поддается описанию в категориях экссесса, чем утраты. Из анализа избранных театральных фактов складывается вторая, более объемистая часть книги, озаглавленная «Театр и Катастрофа». Тут анализируются спектакли Леона Шиллера, Александра Бардини, Яна Швидерского, Эрвина Аксера, Юзефа Шайны, Ежи Гротовского, Тадеуша Кантора, Казимежа Деймека, Конрада Свинарского, Анджея Вайды, Ежи Гжегожевского, Кристиана Люпы, Кшиштофа Варликовского и Ондreja Спишака. А также две польские пьесы о Катастрофе, одна из которых была написана сразу после войны, а другая — несколько лет назад: «Пасха» Стефана Отвиновского и «Наш класс» Тадеуша Слободзянека.

Свидетельство, даваемое посредством театра, не может служить, однако, никаким символическим возмещением фактов пассивности, равнодушия, страха и глупости, имевших место в прошлом. Оно не помогает проработать прошлое, не входит в число ритуалов скорби. Оно бессильно — и даже гордыня перформатики и оптимизм антропологии театра (Виктор Тэрнер всегда позиционировал театр среди ритуалов возмещения ущерба) тут не помогут. Свидетельства театра, о которых я тут пишу, ничего не способны спасти. Ничего не в состоянии представить. Они не приносят катарсиса. Но *существуют*. Существовали. С прошлым их соединяет симптом. Один из многих, через которые

прошло общество bystanders. Единственная цель этой книги — выявить и описать этот симптом.

Как в первой, так и во второй части книги я часто ссылаюсь на понятие либидо. Идя вслед за тем, что предложили Зигмунд Фрейд и Жан-Франсуа Лиотар, я трактую эту разновидность энергии жизни как стигию трансгрессии, которая делает возможным преодоление бинарных оппозиций между опытом внутренним и общественным, между переживанием позитивным (избытка, эксцесса, налаживания связей) и негативным (утраты, пассивности, блокировки, паралича), между настоящим и прошлым, между оплакиванием и забвением. Я не могу прочитывать пространство театра иначе, нежели в перспективе «либидинальной экономики» — то есть создания аффектов и не всегда удачного контроля над ними, высвобождения их силы, последствия которой трудно предвидеть. В спектаклях, которые я разбираю, такого рода события, эпизоды, эксцессы да и либидинальные поражения занимали меня больше всего — как раз они являются для меня театральными фактами, следы которых мы все еще можем найти в сохранившейся театральной документации. Я анализировал не целостные художественные структуры, интенциональные конструкции значений, формы репрезентации, но прежде всего — общественные и художественные условия, в которых могли в рамках театрального опыта появиться те или иные аффекты. Методологический фундамент таким образом задуманного исследования я представляю в главе «Плохо увиденное».

Обратимся к первой части книги, в которой театр рассматривается не как медиум памяти о Катастрофе, а как ее активный элемент, как ее «соучастник». Станислав Лем под конец 1970-х годов поразительным образом описал театральность Катастрофы, ее связь с эсхатологическими формами христианских зрелищ — обращая внимание на либидинальный аспект Катастрофы, вписанный в нее эксцесс спектакля³. Провокацию Лема у нас скромно обошли молчанием, хотя сегодня ее стоит трактовать не только как то, что оказалось провозвестием концепции Славоя Жижека, который в книге «Кукла и карлик» сделал из Катастрофы непристойный секрет европейской культуры, основанной на христианстве⁴, но также и как фундаментальное дополнение — *avant la lettre* — тезисов Зигмунта Баумана, выдвинутых в «Актуальности Холокоста». Осуществленное с индустриальным размахом, беспрецедентное убийство людей создавало, по мнению Лема, пустоту в переживании тех, кто принимал в нем участие. Эту пустоту заняли китчевые

3. Лем С. Библиотека XXI века. М.: АСТ, 2002.

4. Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа, 2009.

идеи об эсхатологическом зрелище. Театр оказался тем явлением европейской культуры, которое позволяло возместить утрату переживания; он становился лекарственным средством от невозможности переживать события, в которых эти люди участвовали. Театральный китч, как объясняет Лем, закрался в «драматургию конвейерного убийства, хотя никто этого не заметил».

Театр — наиболее аутотелическое из всех искусств: явно или скрыто он стремится к самообнаружению. Используемый как ключевая метафора в любом хорошо запланированном деле деконструкции, он позволяет разоблачать разнообразные иллюзии, свои и чужие. В том числе терминологические. Поэтому в книге написание таких слов, как Катастрофа, Холокост, Шоа, появляется во всевозможных вариантах: с прописной и со строчной буквы, в том числе в англоязычной версии. Это проистекает из правил цитирования, но не только из них. Разнообразие терминов и различие в их написании должны направить внимание на идеологические, этические и эмоциональные манипуляции (и их культурные контексты), к каковым все мы без устали прибегаем в связи с этим историческим событием. Даже если сам я довольно последовательно использую слово «Катастрофа», внутренне я против него бунтую (заглавная буква, эффектное отсутствие объяснения, возвышенность, которая вымарывает реальность событий)⁵. Но я соглашаюсь на компромисс с правилами коммуникации, которые выдвигают требование, чтобы название было повсеместно идентифицируемо. Я выбираю, таким образом, этот термин как менее стесняющий, чем слово «Холокост» — вызывающее, на мой взгляд, в случае польской культуры пустоту в воображении и паралич эмпатии, поскольку звучит оно чуждо, а его происхождение абсолютно нечитабельно. Стоит помнить, что Имре Кертес никогда не называл свой роман «Без судьбы» книгой о Холокосте, поскольку — как сам признавался — хотел описанные в нем переживания «поднять до уровня человеческого опыта», а термин «Холокост» считал эвфемизмом, «трусливым, лишенным воображения и поверхностным»⁶. Хотя — как признавался — был вынужден во многих обстоятельствах его использовать, чтобы быть понятым. Занимаясь театром как свидетельством уничтожения евреев, я имел дело

5. В переводе термин «Катастрофа» заменяет утвердившийся в Польше термин *Zagłada*, который, в свою очередь, использует слово, чье нарицательное значение переводится как «гибель» или «уничтожение», однако при написании с прописной буквы это же слово однозначно отсылает к историческому событию уничтожения евреев в ходе Холокоста. — *Примеч. пер.*
6. Kertész I., Dossier K., przeł. Elżbieta Sobolewska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2008. S. 62–63.

Введение

с произведениями и текстами, которые оставляли чаще всего этот опыт полностью неназванным и в то же время делали его — благодаря этой неназванности — более конкретным и осязательным.

«Мученичество не оставляет после себя никаких следов», — написала Леония Яблонкувна об *Arcalypsis cum figuris* Ежи Гротовского⁷. Опыт, заключающийся в том, что событие чрезмерно экспонировано и в то же время все следы его оказываются стерты, создал театр, о котором я пишу в этой книге, и его публику.

7. Jabłonkówna L. Klucz od przepaści // Teatr. 1969. Nr 18. S. 5.