КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

https://doi.org/10.28925/2412-2475.2025.26.1
УДК 8 (09)883

Олена Бондарева,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

https://orcid.org/0000-0001-7126-452X
e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

Дискурс Бандери у п'єсі Тетяни Киценко «Зелені томати»

У статті вперше здійснено літературознавчий аналіз п'єси Тетяни Киценко «Зелені томати» (2024), створеної у Швеції під час Rikstolvan Residency за програмою TUA та присвяченої пошукам нових художніх ресурсів роботи з образом Степана Бандери. Драматургиня власним прикладам показала, що розмова про Бандеру засобами театру сьогодні є можливою: у п'єсі створено ситуацію вибору для українських біженок — чи наважитися робити театральний проєкт про Бандеру в інших європейських країнах, зокрема Німеччині та Польщі, у яких офіційне ставлення до постаті Бандери є вкрай упередженим, чи, навпаки, прислухатися до таттешніх грантодавців та обрати для себе нейтральну, не таку провокативну тему. Метою вбачаю інтерпретацію п'єси «Зелені томати» в аспекті авторського бачення її ключового концепту — Степана Бандери — на тлі нинішнього етапу українського опору російській агресії. Методологічно працюватиму з театральною антропологією, ритуально-міфологічними практиками, інтерпретаційним поворотом у художній біографістиці та постнекласичними теоріями дієвця / жертви, також візьму до уваги модель «театру-мережі». Під впливом знайомства з сучасними візіями європейських театрів, які повсякчас залучені до суспільного обговорення тих проблем, які недопроговорені або маргіналізовані політичними інститутами, українські драматурги масштабували практики створення животрепетних драматургічних текстів гострого полемічного спрямування. Зокрема, розмова про Степана Бандеру як одна із тенденцій драматургії нових українських біженців уже мала місце в п'єсах «Зелені коридори» Наталки Ворожбит і «Заощаджуйте світло» Поліни Положенцевої. Т. Киценко в п'єсі «Зелені томати» вдало сполучає елементи політичної біографії Степана Бандери, подані в евристичному ключі, модель театру-мережі та прийоми сучасних екранних мистецтв, доповнені мережевими активностями. Це дозволяє жінкам-мисткиням у її п'єсі по-новому осмислювати власну громадянську ідентичність та свою причетність до нинішньої і майбутньої долі України й українства.

***Ключові слова**: війна, біженство, Бандера, міф, ритуал, театр-мережа, постнекласичний драматургічний текст.*

Вступ. У панорамному інтерв'ю журналістки Вікторії Кіхтенко з сучасними українськими драматургинями для українського суспільного мовника та онлайн-медіа «Суспільне. Культура» вкотре прозвучали докори сучасному українському театру, у більшості своїй індиферентному до реалій сьогоденного суспільного життя у надскладних умовах війни. Драматургиня Тетяна Киценко пояснює, що «справжня причина, з якої сучасні п'єси на військові та соціальні теми рідко мають попит в українських (особливо державних) театрах, в тому, що, на жаль, у багатьох художніх керівників та режисерів відсутній досвід або бачення, як інтегрувати сучасні реалії в театральний формат без зайвого трагізму чи пафосу. Вони просто не знають як. Зовнішньо це виглядає як снобізм та ігнор. Уся ця картина сильно розчаровує та демотивує авторів, які чесно прагнуть зробити щось корисне для суспільства та, наприклад, присвятити себе документуванню війни» (Кіхтенко). У той же час, як засвідчує мистецтвознавиця, режисерка, драматургиня і кураторка театральних проєктів Олена Апчел, західні театри мають діаметрально протилежну тенденцію: «В європейському та американському суспільстві театр — це трибуна, він підсвічує соціальні, гендерні, екологічні, релігійні, комунікаційні та інші проблемні питання,

kubg.edu.ua

над якими недостатньо працюють політичні інститути» (Кіхтенко).

У статті буде розглянуто одну із таких сучасних п'єс, за яку в силу різних обставин не поспішатиме братися сучасний український театр, тож своєю метою вбачаю аналіз драматургічного твору Тетяни Киценко «Зелені томати» в аспекті авторського бачення її ключового концепту — Степана Бандери — на тлі нинішнього етапу українського опору російській агресії.

Спробую досягти цього на засадах театральної антропології та ритуально-міфологічних практик, з урахуванням того, як у ситуації ексцесу через «поворот до інтерпретацій» (Р. Роудс) трансформуються різновиди сучасної політичної біографії. Коментуючи теоретичні напрацювання Рода Роудса, Ігор Стамбол наголошує, що «поворот до інтерпретацій» «має відбуватися не шляхом появи нових традицій чи напрямів, а нового й ширшого інтерпретування вже усталених»: «надмогильна» має трансформуватися до трактування ілюзій (бо власна вирішальна роль — лише ілюзія, тому варто дивитися на досягнення певної постаті з позицій детермінізму), життя треба пов'язати з теоріями (варто дивитися на постать та її дії в контексті світоглядних течій і культурного коду, які притаманні оточенню й періоду), від фактів — до мереж інтерпретацій (…перевіряти гіпотези під різним кутом зору), від характерів — до життєвих міфів і ситуативних пунктів (варто розглядати постать крізь мережу міфів і вірувань, яких вона набула в соціумі, і розуміти її інтерпретації певних ситуацій саме крізь такі «стереотипи»), розповіді мають набувати варіативності (тобто біограф має шукати кращий писемний жанр, у якому постать буде зображено найліпше) (Стамбол, 2021, с. 306–307). Водночас візьму до уваги і тезу Еви Доманської, в якій наголошується, що на межі XX–XXI ст. разом зі зміною моделі влади («з вертикальної, пірамідальної чи ієрархічної (верх — низ) на горизонтальну «модель мережі» (центр — маргінеси)») відбувається зміна моделі жертви: «з пасивної та позбавленої суб'єктності на активного та свідомого власних прав дієвця» (Доманська, 2012, с. 140).

П'єсу «Зелені томати» Т. Киценко написала у 2024 р., визначивши її стиль як сюрреалізм, жанр — як трагікомедію для дорослих, а ключові теми для пошукових запитів позначивши «війна», «війна в Україні», «Бандера». Текст є у відкритому доступі на ресурсі UKRDRAMAHUB (Киценко, 2024), п'єса увійшла у лонг-лист X конкурсу Драма.UA 2025 р. В анотації до п'єси її авторка солідаризувалася зі своєю провідною героїнею — українською мисткинею Ольгою, котра хоче запропонувати західній аудиторії власний театральний проєкт, через який насамперед для себе прагне віднайти відповідь на запитання: «*Хто такий Бандера, якщо його очистити від товстого шару ворожої пропаганди, а з іншого боку — ідеалізації?!*» (Киценко, 2024).

Складність роботи з цією постаттю і для самої Ольги, і для інших учасниць проєкту обумовлена насамперед ризиками, пов'язаними зі сприйняттям постаті Бандери за кордоном, у тих країнах, де українські мисткині знайшли тимчасовий притулок у своєму біженстві від війни, зокрема у Німеччині та Польщі (достатньо згадати лише кілька фактів з німецького контексту: замовлену та профінансовану берлінськими очільниками хіп-хоп-оперу Юрія Гуржи «Бандера. Міфи реальності» у Maxim Gorki Theater — у 2017 р. співак українського походження на замовлення співав про неоднозначну постать та переконував західну публіку, що українці не сприймають Бандеру як «свого» Героя, а ще, так само як і європейці, засуджують смолоскипні марші «нинішніх апологетів Бандери» (Гогун, 2019); видану у Києві українською мовою напередодні повномасштабного російського вторгнення, а саме наприкінці 2021 р., перекладену з німецької книгу «Життя Степана Бандери. Тероризм. Фашизм. Геноцид. Культ», яку написав німецький псевдоісторик польського походження Ґжеґож Россолінський-Лібе, в якій автор закликає накласти на ім'я і спадщину Бандери нові табу; видану німецькою 2024 р. книгу Джонатана Літтела «Незручне місце», автор якої намагається довести, що Бандера був головним союзником Гітлера у нищенні євреїв, а «незручним місцем» для Європи ще від XX століття є саме Україна, яку не варто так підтримувати. Ну і, звісно ж, антибандерівську політичну риторику нинішніх очільників Республіки Польща також відносимо до аналогічного глобального контексту у Європі).

Невипадково Ульрих Бек веде мову про «нову асиметрію незгоди та консенсусу в національному та транснаціональному просторі», позначаючи її терміном «метагра», і супроводжує введення в обіг цього терміну низкою відкритих питань: «Хто або що ухвалює рішення про легітимність зміни правил гри? Чи відбувається трансформація правил гри на старих, легітимних засадах національної гри в шашки? Або самі національні джерела легітимності влади й панування знаходяться в розпорядженні метагри? Хто і що захищає? Хто грає у «гра-змінись» і на яких прихованих засадах?» (Бек, 2015, с. 52). Георгій Філіпчук зауважує, що, на превеликий жаль, «народи, що вели(-дуть) визвольну війну проти московського тоталітаризму, щоразу опинялися у вельми

драматичній ситуації» через неготовність провідних світових гравців консолідовано протистояти російському диктаторському режиму (Філіпчук, 2023, с. 207).

Також важливо взяти до уваги закцентовану Оленою Левченко теоретичну позицію «театр і мережа» у контексті постнекласичних парадигм видовищних мистецтв: «сцена як укорінений в культуру антропологічний феномен упродовж історії змінюється, але поки не замінюється нічим» (Левченко, 2012, с. 157), а джерелом рецептивних емоцій у моделі «театру-мережі» може бути «відчуття правильності руху, запропонованого мережею, яке з'являється в результаті осяяння смислом, котрий виникає як власне відкриття» (Левченко, 2012, с. 168).

Бандера та проблематика українських біженців: нова актуалізація

Тетяна Киценко у п'єсі «Зелені томати» показово пов'язує образ і дискурс Степана Бандери з проблематикою українських жінок-біженок, які вимушено опиняються у Польщі та Німеччині, тікаючи від війни. Мабуть, тут варто ретроспективно подивитися на раніші п'єси українських авторів, у яких біженцем з України зображено самого Степана Бандеру. Емігрантському життю цього персонажа повністю присвячено п'єсу Володимира Петранюка «Чорна рілля (Любов і смерть Степана Бандери)» (2010): у ній розповідається, як під новим ім'ям — Штефан Попель — Степан Бандера в останній рік свого життя мешкає у Мюнхені, де веде ретроспективні уявні діалоги з трьома головними жінками свого життя, а також близько приятелює зі своїм майбутнім вбивцею Богданом Сташинським (у п'єсі це фотограф-орнітолог Юзеф Леман: В. Петранюк не бере до уваги, що під таким псевдонімом Сташинський у 1957 р. скоїв інше політичне вбивство — одного з лідерів ОУН Льва Ребета, а за Степаном Бандерою він полював під новим конспірологічним іменем — Ганс Йоахім Будайт): «цікавими можна вважати діалоги між Бандерою і Сташинським, в яких містифіковані протагоніст Штефан Попель і антагоніст Юзеф Леман спочатку мають чимало спільного й сприймаються ледь не як брати-близнюки, потім у процесі проговорювання кожен із них у той чи інший спосіб видає себе справжнього, а не позірного, зрештою, у фіналі один із них стає Христом, проходить свій шлях на Голготу, вмирає і воскресає, а інший обертається на Пілата і прирікає себе на блукання довічними колами Агасфера» (Бондарева, 2023, с. 375).

У п'єсі «Зелені коридори», яку Наталка Ворожбит 2022 р. створила на замовлення театру Münchner Kammerspiele у Німеччині, драматургиня обіграла образ Степана Бандери з урахуванням власного досвіду біженства — по-перше, цей образ включено у ширший контекст видатних українських емігрантів, серед яких Олена Теліга, Олег Ольжич та Микола Леонтович, по-друге, схоплено нерозуміння західним світом особливостей такої української еміграції, коли видатні люди не адаптуються до країни перебування і не мімікрують під неї, а прагнуть залишитися українцями навіть при тому, що на батьківщині для них немає місця, по-третє, драматургиня побачила, що західній глядацькій аудиторії необхідно коментувати та роз'яснювати багато що з української історії — тож невипадково «німецьким глядачам пояснюють, як і чому Степана Банеру перетворили на страшилку» (Чиченіна, 2023) і що уявлення західної спільноти про бандерівців сильно спотворені. Аналізуючи здійснену Олексою Гладушевським виставу за цією п'єсою у Театрі Драматургів, Лєна Чиченіна звертає увагу, що «Степан Бандера має вигляд моделі, яка щойно зійшла з подіуму», а також рефлексує щодо сцени, де іноземний кінопродюсер «змінює концепт твору і стверджує, що персонажа Бандеру треба викинути, бо глядачів це шокує і вони обговорюватимуть лише «його співпрацю з нацистами». Натомість треба побільше історій про дітей чи жінок, бо їх більше шкода, особливо зґвалтованих» (Чиченіна, 2023). Катерина Яковленко на прикладі здійсненої Максимом Голенком вистави за п'єсою «Зелені коридори» у Театрі на Подолі звертає увагу на кілька важливих аспектів щодо епізодичного образу Бандери: у контексті видатних українських емігрантів минулого вона бачить «чергу за смертю»: «У черзі за цим минулим — Микола Леонтович, Степан Бандера, Олена Теліга, Олег Ольжич, розстріляні євреї та українці, вбита інтелігенція. І ця черга на смерть продовжується іменами наших сучасників та сучасниць, убитих російськими ракетами, артилерією та розстріляних в упор» (Яковленко, 2023). Також вона коментує закладений у цей образ абсурд — коли роль Степана Бандери у західній постановці грає українська акторка, яка раніше активно знімалася у російських серіалах, а тепер розкаялася і пропонує уявити, як було би гарно, коли б історія завершилася інакше. Для Ганни Щокань візуалізовані на сцені Степан Бандера, Олена Теліга з Олегом Ольжичем та Микола Леонтович сприймаються «неочікувано», провокуючи обговорення такої актуальної в умовах екзистенційної війни проблематики, як «порозуміння українців самими з собою, самоідентифікації», і водночас засвідчують, як мало направду самі українці знають про свою

kubg.edu.ua

історію, як схематизовано досі її сприймають (Яковленко, 2023), — то що вже говорити про західноєвропейську театральну публіку?

Дискурс Степана Бандери як персонально важливий для української біженки бачимо у п'єсі Поліни Положенцевої «Заощаджуйте світло» (2022): її протагоністка, українська біженка, рефлексує щодо того, що її у Європі інколи називають «бандерівкою»=«фашисткою» лише через те, що вона приїхала з України, а вона не бачить сенсу з цим сперечатися, бо ще у 2008 р. за власним бажанням побувала на могилі Степана Бандери у Мюнхені — у розділі «меморіс» фейсбук підкидає їй фотографію з тої поїздки, тож вона сприймає це як свою нову місію — говорити за кордоном про Україну, про український націоналізм, про Бандеру, розповідати, що Бандера прагнув вільної та незалежної української держави. Драматургиня порівнює Бандеру із постаттю Джохара Дудаєва, про якого навіть Вікіпедія писала як про терориста. Війна загострює потребу знімати ярлики й цінувати національних достойників.

Роже Каюа наголошує, що саме війна «виявляє закон народження націй і відповідає внутрішнім рухам, обов'язково жахливим за своєю природою, що керують фізичним народженням», що спустошливі кризи війни «відкривають у людині цінність і силу самих підземних енергій», «виривають її з огидної стагнації мирного часу, де вона існує у принизливому спокої, прагнучи досягти найнижчого ідеалу: безпеки у володінні» (Каюа, 2003, с. 222). У його інтерпретації нація — «це спільність людей, які ведуть війну пліч-о-пліч; і, своєю чергою, війна визначає найвище вираження волі національного існування», а стан національного духу під час справедливої війни стає «насправді релігійним»: «війна постає як час сакрального, як період об'явлення божественного»; «людина вірить, що вона, як під час опускання до пекла у стародавніх ініціаціях, отримує тут силу душі, диспропорційну земним випробуванням» (Каюа, 2003, с. 222–223).

Паломництво на могилу Бандери в українських п'єсах під час повномасштабної російської агресії логічно інтерпретувати через культ предків, який став результатом стихійного пошуку універсального та концентрованого символу українського опору. Про надання таким символам особливого релігійного статусу розмірковує Отець Юзеф Тішнер: «Додаткова проблема полягає в тому, що в людині існує тенденція до творення сурогатів голосу Бога, бо це голос абсолютний. І через це змінюється образ абсолюту. Абсолютом, наприклад, стає нація або інший колектив» (Переконати Господа Бога, 2017, с. 119). З одного боку, творення таких сурогатних голосів Бога священнослужитель відносить до сфери «приватної міфології», з іншого ж боку, обдумуючи можливі шляхи виховання сумління в людині, він допускає, що для цього «треба знайти дорогу», на якій здійснюється формування особи через приклад іншої особи», та резюмує, що це теж власне «християнська дорога виховання сумління» (Переконати Господа Бога, 2017, с. 123).

У п'єсі «Зелені томати» українську біженку Ольгу, яка опиняється у Мюнхені, вже у переліку дійових осіб позиціоновано як «бандерівку» — саме їй належить ідея зробити спільний театральний проєкт разом із колегами, яких розкидала по різних країнах війна, причому такий проєкт розглядається як унікальний шанс відкрити Бандеру перш за все для себе, а також неупереджено розповісти про нього західній театральній публіці — опанувавши «*тему, яка всіх чіпляє*» (Киценко, 2024). Через те що проєкт спонсорується західними культурними інституціями як колективна робота, а його учасниці перебувають у різних країнах і спілкуються через зум, актуалізується модель «театру-мережі», і центром моделі у п'єсі стає ініціативна Ольга, яка розповідає, що емоційно опанувати себе у Німеччині вона змогла лише після того, як побувала на могилі Бандери у Мюнхені:

Ольга. А ми у 2022 році разом з подругою до нього на могилу їздили.
Павлина. Серйозно?
Марія. Офігеть!
Аліна. І як?
Ольга. Дуже добре пам'ятаю той момент, коли ми раптом почали йому молитися.
Павлина. Молитися?
Аліна (сміється). «Отче наш»!
Марія. І що ви в нього просили?
Ольга. Щоб він нам допоміг у цій війні...
Марія. Погано просили.
Аліна. Символізм — такий символізм. (Киценко, 2024)

Станіслав Ґроф для визначення глибоких психодуховних криз використовує термін «духовна аварія», вказуючи як на позитивний потенціал таких станів людини («це криза, яка водночас має можливість піднятись на вищий рівень психологічного функціонування і духовної свідомості» (Ґроф, 2019, с. 174)), так і на те, що причиною такої кризи може бути травматичне емоційне переживання людиною якоїсь події (Ґроф, 2019, с. 176) (у нашому випадку — це початок повномасштабного російського нападу на Україну та вимушена втеча

багатьох українських жінок у Європу, де вони відчувають себе заручницями глобальної «бездомності»), а однією з форм осмислення подібної кризи та спроби її подолати Ґроф називає «спілкування з духами-провідниками», які перебирають на себе функцію «вчителя, провідника, охоронця чи просто зручного джерела інформації»: «Такі істоти зазвичай сприймаються як невтілені люди, надприродні сутності, що існують на вищих планах свідомості і наділені надзвичайною мудрістю. Іноді вони набирають форми людини, часом проявляються як яскраве джерело світла чи просто присутність. Їхні повідомлення можна отримати у формі прямих думок або через екстрасенсорні канали. У деяких випадках спілкування може бути вербальним… Духи-провідники зазвичай сприймаються як розвинені духовні істоти на вищому еволюційному рівні свідомості, що наділені вищим розумом і надзвичайною моральною зрілістю» (Ґроф, 2019, с. 202–203).

Для тих жінок-біженок, котрі під кінець твору, попри власні вагання і страх, все ж таки залишаються у проєкті, Бандера стає рятівником від їхніх персональних «духовних аварій» та своєрідним містком до усвідомленої власної української самоідентифікації, а п'єсу Т. Киценко наповнює багаторівневий символізм, який виходить далеко за межі української еміграції, але аж ніяк не оминає особливої уваги до неї.

Магія культу предка

Наскрізною метафорою через весь драматургічний текст проходить перформативне виготовлення / варіння фоновою персонажкою, маркованою як *Оголена* (одразу відсилання до прадавніх магічних ритуалів), дивної для багатьох страви — варення із зелених томатів: на початку твору ці овочі розсипані на сходах, і ми не розуміємо їх походження та призначення. Для пояснення майбутнього магічного супроводу авторка тексту вводить окрему сцену, в якій Оголена встановлює необхідне для відеозапису обладнання та фіксує нібито фудблогерський процес, ріже зелені томати, складає їх у миску, але туди ж потрапляє і її кров із порізаного через необережність пальця. Глядачам жінка повідомляє, що готуватиме популярне від 50-х рр. XX століття блюдо — «*варення з боротьби*» (Киценко, 2024). Упродовж дії ми будемо бачити, як зелене вариво поступово перетворюватиметься на червоне, реалізуючи метафору посвятницької містерії, через яку пройдуть як жінки на сцені, які раніше ніколи не були переконаними українськими націоналістками, так і гіпотетичні глядачі у залі. Врахуємо, що «структура ритуалу передбачає взаємодію жестів (рухів, танцю), слів та візуальних об'єктів чи предметів, навколо яких організовується стереотипна послідовність. Його можна назвати "емблемою в дії". Він має стабілізовану, однотипну, законсервовану повторюваність, його значення — відносно визначені і незмінні, принаймні в межах кількох поколінь. Відтак його провадження — це умовне "читання" і "народження" (розкодування, розгерметизація) емблематично впорядкованого сенсу» (Солецький, 2018, с. 88).

Виготовлення особливого варива відбуватиметься за певними законами, які не варто порушувати через їх одвічну унормованість: «***Оголена***. *При варенні якоїсь страви звичайно на початку підсичуємо сильніший вогонь, щоб допровадити до кипіння. А дальше може бути слабший, але постійний вогонь, щоб підтримувати кипіння. Власне, так і в стратегії боротьби*» (Киценко, 2024). Паралельно із цим фоновим процесом через формат «театру-мережі» відбуватиметься сама посвятницька містерія, своєрідний ритуал новонавернення, ініціації в українську громадянську ідентичність розвіяних по світу мисткинь та їх потенційних реципієнтів.

Юлія Вишницька наголошує, що ініціація «покликана виконувати терапевтично-психологічну функцію зцілення» (Вишницька, 2016, с. 413), звертаючи увагу, що це «шлях в один кінець», «шлях із метою здобуття нової, очищеної душі, що пізнала істину», «шлях абсолютних утрат усього старого, усіх попередніх структур», «вхід до первинного хаосу задля того, щоб оновленим, чистим вийти в новому бутті» (Вишницька, 2016, с. 421). У такому контексті важливими атрибутами стають і задекларований театральний експеримент, і акції паломництва на могилу, і точково задіяні елементи містичного культу мертвих: «у традиційній культурі після смерті людини її душа, на відміну від тіла, не помирає, а набуває нового соціяльного статусу — стає предком» (Маєрчик, 2024, с. 41), а міфічний Предок, у свою чергу, перманентно наділений особливими захисними та космізуючими функціями, він супроводжує неофітів та дозволяє їм змінитися, аби дорости до рівня посвячених, стає для українців після лютого 2022 р. «*однозначним помічником у питаннях складного вибору*» (Киценко, 2024).

Спочатку нам здається, що сценічне дійство відбуватиметься без присутності на сцені такого персонажа, як Степан Бандера. Авторка п'єси перебуває у пошуку ресурсів, які б дозволили їй не виводити до глядачів політичного агітатора або плаского персонажа чоловічої статі, тож у нагоді їй стають сюрреалістичні прийоми гри з часом і простором, і, як написала сама Т. Киценко в анотації до «Зелених томатів», «*після*

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

кількох псевдоспіритичних сеансів, контактів із загадковою Оголеною та подкаст-допиту Ольга зрештою розуміє: для неї найважливіше розібратися в питанні: Хто такий Бандера?..» (Киценко, 2024). Для цього треба, з одного боку, очистити цю постать, як уже було наголошено, «*від товстого шару ворожої пропаганди*», а з іншого — від «*ідеалізації*» (Киценко, 2024). Схожі принципи понад десятиліття тому декларували й укладачі антології біографічних п'єс «Таїна буття», коли зазначали, що збірка постулює нові дискурсивно-біографічні практики драматургічного письма, зосереджені на «очищенні від бруду, оживленні із каменя і поверненні із забуття» (Таїна буття, 2015, с. 3) імен і постатей українських достойників (у цій антології було надруковано й одну із версій п'єси Я. Верещака про Бандеру — «Дорога до раю»). Як бачимо, за 10 років у суспільній рецепції імені й постаті Бандери для пересічних українців та європейської спільноти небагато змінилося, а українські театри досі обережно озираються на п'єси, присвячені Бандері, проте драматурги продовжують працювати з цим матеріалом.

Р. Каюа сам процес очищення у стародавніх ініціаційних обрядах витлумачує як проходження через смерть, здатне виліковувати й звільняти від чарів: «Або ж ми перебуваємо перед нечистим, і тоді ми знаємо, що останнє атакує надра буття, конституює хворобу і, як симптом, — смерть… Або ж ми визнаємо чистоту, яку уподібнюють до сакрального і, коли вона досягає святості, до надмірної життєвості, до надмірної, нездоланної, небезпечної у самій своїй інтенсивності сили» (Каюа, 2003, с. 53).

Під час розгортання дії Ольга викликає на сцену дух Степана Бандери, але, щоб менше тригерити упереджену західну аудиторію, цей дух одразу з'являється під несправжнім ім'ям — як Поппель — «*дух Штефана Поппеля, людини, яка нікого не лишає байдужим*» (Киценко, 2024). Більш того, спочатку на сцену впевнено приходить його антагоніст Будайт — «*дух Будайта Гансса Йоахіма, вбивці Поппеля*» (Киценко, 2024). Тобто, сценічний шлях до розуміння Бандери для наших митців — це все ще той самий шлях через Іншого — як ми це бачили у п'єсах «Чорна рілля (Любов і смерть Степана Бандери)» Володимира Петранюка, «Степан Бандера» Марії Лелеки (2012), а також у сценарії «Кохання вбивці» Зази Буадзе (2011).

Чим прикметний підхід Тетяни Киценко до роботи з драматургічним образом Степана Бандери? Зайва «п» у несправжньому прізвищі, перетворення псевдоніма на ім'я, приховування обличчя, якому дозволено з'явитися лише через екран монітору, бо інакше реакція на нього може мати напрочуд сильний — аж до непередбачуваного — ефект… Все це створює певну дистанцію, мовби свідомо позбавляючи цього персонажа реалістичності, та до певної міри є способом епатування реципієнтів. Підготовлений читач розумітиме, з яких праць Бандери беруться ті чи інші цитати, так само як вгадуватиме розхожі таврувальні штампи щодо Бандери та кліше совєцької пропаганди у репліках Будайта. Непідготовлений реципієнт відкриватиме для себе те, наскільки близькі йому та суголосні актуальному моменту думки та ідеї Бандери, висловлені ще у 50-ті роки минулого століття (власне, ось чому рецепт «варення з боротьби» датований саме цим періодом). Також для драматургині важлива функція Бандери не просто як мірила визвольної боротьби українців, але і як її унікального Провідника, здатного до мобілізації української політичної нації в умовах екзистенційної загрози самому існуванню України. Невипадково саме він першим знімає пробу з «*варення боротьби*» і залишає тарілку з цим варенням Ользі, продовжуючи таким чином жити в концептуальних ідеях та в новому українському опорі. А українським мисткиням, аби наважитися таки працювати з матеріалом про Бандеру, треба «*серед усіх версій себе обрати найкращу*» (що концептуально перегукується з п'єсою Наталки Блок «Вибери Кращу Версію») та зробити «*квантовий стрибок*» (один із параметрів, яким вимірюється сучасний театр) (Киценко, 2024).

Очистити від пропаганди та ідеалізації…

Вагання українських жінок щодо можливості говорити про Бандеру в сучасній Європі зумовлені не стільки особистими страхами, скільки підваженою позицією людей з обмеженими правами у чужих країнах: «*Можливо, зараз варто стримати себе, щоби зберегти єдність та нормальні відносини*?»; «*є теми, які зараз не на часі*»; це «*якийсь розбаланс*»; «*мабуть, краще пошукати тему, яка не так тригерить*»; «*спитаю в німців, наскільки це критично*»; «*якщо мене один раз забанять, я просто не знайду тут роботу*»; «*українці за кордоном залежать від підтримки місцевих, її можна втратити на раз!*»; «*мені шкода людей — українців, які наразі мають притулок у Польщі*»; «*але фіг ми пояснимо німцям, чому в нас кожного дня відвалюється по учасниці*» (Киценко, 2024). Зрештою, Ольга бере на себе сміливість переконати інших: «*якщо ця тема викликає стільки емоцій, навіть серед нас, якраз її і треба піднімати*» (Киценко, 2024).

Українки, обговорюючи через інтернет можливість створити спільний театральний проєкт

Kiev.edu.ua

про Бандеру, розуміють, що вони самі практично нічого не знають про цю постать, окрім кількох ідеологічних штампів ще з часів совєцької пропаганди. Але у різних європейських країнах вони вже встигли стикнутися з тим, що ім'я Бандери досі перебуває під суспільним табу — наприклад, після лютого 2022 р. у Німеччині українку не пускають у культовий нічний клуб лише через те, що на її одязі є значок із зображенням Бандери, адже у німецькій Вікіпедії написано, «*що Поппель терорист*» (Киценко, 2024); представниця культурного центру в Німеччині застерігає одну з жінок не брати участь у проєкті про Поппеля, бо тоді перед нею тут зачиняться двері усіх культурних інституцій, і вона у цій країні взагалі ні з ким не зможе працювати; незалежно від змісту будь-якого проєкту, якщо в ньому буде згадано бодай ім'я Бандери, у Польщі він позиціонуватиметься як такий, який «*пропагує тероризм, насильство та не подобається полякам*»: «***Будайт**: Це провокація! Радикалізм! Ми маємо рахуватися з суспільством! Ви попередили публіку?! Це може її зневажити! Травмувати! Зачепити почуття віруючих!*» (Киценко, 2024). Але виявляється, що і до 2022 р. європейці мали великі упередження проти Бандери: у п'єсі згадано, як кілька років тому поляки не пропустили через свою територію учасників дитячого велопробігу «Соснівка-Мюнхен», бо він був присвячений Бандері, — юних велосипедистів допитували на предмет «*антипольської пропаганди*», а їхнім тренерам скасували візи, тож дітям довелося робити виснажливий крюк через Словаччину; наголошено, що «*ініціативні поляки*» свого часу зірвали у своїй столиці творчий вечір Оксани Забужко — «*щось там кричали, розмахували перекресленими портретами Бандери і Шухевича*» (Киценко, 2024); досвідчена мисткиня Павліна пригадує, як ще «*до війни*» вона була зі своїм дитячим «театром діалогу» у Польщі: підлітки спокійно сиділи і розмовляли між собою в альтанці — «*і поляк один підійшов, такого вже старшого віку, і каже: "Ну що, бандерівці?". З такою злостю. Я розумію, що це частково невігластво, неосвіченість, нелюдськість. Але сиділи підлітки — та щиро не розуміли. От їх Польща запросила спочатку, да? на проєкт, їм тут добре. І тут раптом вони отримують оце…*» (Киценко, 2024).

Коли дівчата обмірковують проєкт, то щодо Бандери не можуть відповісти навіть собі або одна одній на питання «*Так а що з ним не так?!*» (Киценко, 2024), тож ховаються за чужими думками та висловлюваннями: «***Павлина**. Олю, чесно? я сильно не розбиралася, і зараз на це не маю ні часу, ні бажання. Але історик Ярослав Грицак, якого я дуже поважаю, сказав, що це фігура не-однозначна… і багато, хто так вважає, у тому числі за кордоном*» (Киценко, 2024). Контраргумент, що Ярослав Грицак не досліджував глибоко Бандеру та його справу, не працював з відповідними архівами, провокує ще більш парадоксальну сентенцію: «*Грицак казав, що є історія, яка пишеться в Україні для українців, а є історія, яка пишеться у Польщі. І в історії для поляків Бандера не є героєм*» (Киценко, 2024), більш того, ім'я Бандери стає подразником, який може зашкодити ставленню до багатьох українських біженок, оскільки українцям за межами України нібито гнучке і толерантне європейське суспільство нетолерантно відмовляє у праві прямо зараз мати *своїх* героїв — а в майбутньому, «*коли все заспокоїться*», можливо, українцям і нададуть це право, але тільки з обмовками та еківоками на кшталт: «*це постать, яка зробила багато для України, але при тому не відповідає критеріям сучасного героя*» (Киценко, 2024).

Та й для самих українців усвідомлення свого власного зв'язку з історією українського визвольного руху обтяжується тим, що «тисячоліття української державності розвивалося не за прямим вектором, скоріше характеризувалося етапами дискретності, спадами та підйомами» (Гуменюк, 2023, с. 2003), тож так само дискретним є і наше знання про українських достойників — його основний фактаж базується переважно на штампах совєцької пропаганди та на російській версії історії XX століття, яка щодо багатьох зон російсько-українського протистояння стала офіційною і в сучасній Європі: «***Оголена**. Отак завжди: коли йдеться про Бандеру, кожного разу доводиться проходити через брудний пропагандистський шар — і далі нього зазвичай ніколи не йде. Гадаю, це і є метою пропаганди. Хто з вас до цього намагався щось дізнатись про Бандеру? Читав його статті? А в кого при цьому є претензії — "Я не читав, але засуджую"?*» (Киценко, 2024).

Здається, навіть сам простір пручається уможливленню мистецької розмови про Бандеру: зум «запікує» спробу назвати це табуйоване ім'я та миттєво завершує спільну конференцію мисткинь — «*Чутно голосне "пі-і-і-і-і", конференція переривається*» (Киценко, 2024); «*досвідчена мисткиня*» Павліна швидко виходить із зум-конференції, коли її учасниці погоджуються спільно реалізувати проєкт про Поппеля, — і надалі відмовляється співпрацювати з подругами; Ольга навіть під час спіритичного сеансу переживає, що, назвавши ім'я того, кого вона хоче викликати, спричинить ситуацію, коли «*знов усе нафіг поламається*» (Киценко,

kubg.edu.ua

2024); жінки пропонують одна одній не називати в онлайні це ім'я, просто натомість нічого не казати, або шукають формати евфемізмів табуйованого імені: «*"Сірий", "С.А.С.", "Власт", "Поппель"*» (Киценко, 2024). Останній приклад повертає нас до еволюції задуму й варіантів тексту про Бандеру в Ярослава Верещака, який теж кілька десятиліть шукав формати називання-неназивання свого протагоніста Бандери у драматургічному тексті — і в різні періоди його звали Гайовий, Відважний Гайовий, Стефко, С.Б., Вчитель, ВІН, або ж героя заміщав у тексті Його портрет — до того ж, на думку драматурга, цей персонаж навіть під не-своїм іменем не мав жодного шансу опинитися в якості протагоніста на сучасній українській сцені, але місія українських драматургів — таки писати «*п'єси про НЬОГО*», попри все, бо ВІН терпляче чекатиме свого часу: «*Нормальні українці вистав про Бандеру не ставлять. Беккета ставлять. Йонеску… московські п'єски… нормальні українці… О, вони знають, що треба ставити…*» (Верещак, 2018, с. 70).

Екзистенційна війна XXI століття, в якій українці знову обстоюють власне право на життя у незалежній державі, здавалося, мала би зняти всі раніші упередження, у тому числі обмеження та самоцензуру стосовно можливості театрального тексту про Бандеру: «Ольга. *Так а в чому власне питання? Чи потрібна під час війни самоцензура? Та *єр його, б**, зна. Отак самоцензуриш-самоцензуриш, робиш те, за що тебе, можливо, похвалять. А потім прилетить якийсь дрон чи уламок — і все, лежиш собі така можливо похвалена, а всі відкладені справи — в тобі, поховані разом з тобою. І за них тебе вже точно ніхто ніколи не похвалить. І не посварить. І що робити? Задача, *лять, із зірочкою*» (Киценко, 2024).

Те, що Ольга вирішує для себе все ж таки не відступатися від свого початкового дослідницького задуму і створити на його основі мистецький твір, у центрі якого буде Бандера-Поппель, розгортає алгоритм її особистого «квантового стрибка», який, допомагаючи мисткині обрати кращу версію себе, маркує її еволюційні сходинки:

— зберігати власну людську й громадянську гідність навіть у складних зовнішніх умовах та будучи обмеженою у статусі біженки;
— наважитися говорити про Бандеру в країнах, які поки не дуже готові до такої розмови;
— привідкрити завісу ірраціонального, бо раціональні аргументи про Бандеру, на жаль, ніхто не готовий сприймати;
— не боятися відмов та упереджень європейських грантодавців — натомість спробувати переконати їх у користі театрально-дослідницького проєкту про Бандеру-Поппеля;
— виправити Вікіпедію, відредагувавши таврувальну статтю про Бандеру та перетворивши її на нейтральну, наповнену конкретними життєвими датами та історично валідними фактами, — після чого для всіх, хто там відтепер шукатиме інформацію, Бандера більше не поставатиме як Світове Зло;
— розуміти сьогоденні страхи та упередження Заходу, особливо на тлі цитат про хибні переконання західних країн від самого Степана Бандери, яким уже 70 і більше років;
— через віднайдення власної української громадянської ідентифікації прийти до себе справжньої, прийняти доленосне рішення повернутися в Україну і бути там корисною під час війни — пройти курси такмеду, волонтерити, допомагати фронту, спонукати інших вчити власну історію.

Дух Степана Бандери, у п'єсі представлений як «*дух Штефана Поппеля*», артикулює вголос помилки європейського світу після другої світової війни, які кореспондують з нинішніми страхами Європи перед путінською росією, і коло колективних помилок вільного світу мовби повторюється — тільки тепер це колективний страх не перед Гітлером, а перед путіним. До таких помилок належать: м'яка реакція світу на те, що росіяни розпоряджаються атомною зброєю, шантажуючи нею країни Заходу; нерозуміння сутності совєцького тоталітарного режиму, який постійно ініціюватиме конфлікти у різних країнах, роблячи це руками «місцевих добровольців»; хибна ставка на росіян, «*налаштованих проти теперішнього московського керівництва*» (Киценко, 2024) — натомість того, аби підтримати українців, бо ж росіян математично більше, а українці все одно боротимуться за будь-яких обставин, бо у них немає іншого виходу; страх Заходу перед війною з росіянами — а отже, слабкість Атлантичного альянсу перед викликами з їхнього боку, намагання все залагодити, «*торгувати та жити в добрій приязні*» (Киценко, 2024) з державою, яка чинить міжнародні злочини; несприйняття культури як фронту, на якому не можна програвати своїм катам. Парадоксально, але здається, що це все говориться про 2020-ті роки, а не про 1950-ті, коли, власне, Бандера й формулював ці дум-

Kubg.edu.ua

ки. Вони не просто не втрачають актуальності для України та Європи, а після початку повномасштабного російського вторгнення в Україну та повітряних провокацій над країнами Альянсу прирощуються новою інтонацією — пророцтва, до якого свого часу не дослухалися, та й зараз не готові йому слідувати. «*Чи зменшиться від наших поступок страх Заходу перед атомовою війною?*», — запитує Поппель в Ольги і, почувши у відповідь її «*Ні*», робить логічний висновок: «*То навіщо нам змінювати свої цілі? Найсильніший аргумент на міжнародній арені — мова фактів боротьби*» (Киценко, 2024).

Глибше знайомство Ольги зі спадщиною Бандери відкриває для неї нові знаки його «присутності» у просторі сучасного українства: у її рідному місті з'являється вулиця Степана Бандери, його вишитий уквітчаний портрет вона знаходить на стіні в бабусиній хатині, приймаючи спадщину, зрештою, вона відчуває «проникнення» Бандери у свою кров, у власне українське єство.

Мистецьке середовище нової української еміграції: жінки, війна, Бандера

Окрім Ольги (для української культури це ім'я-архетип), яка по ходу п'єси все міцніше ідентифікує себе як «бандерівка», яка на рівних включається у суперечки Поппеля і Будайта, у п'єсі діють й інші українські жінки, які шукають власні способи виживання в умовах війни або ж в еміграції. Незалежно від того, в який спосіб вони рятуються від нових життєвих викликів (йога, смачна їжа, творчі експерименти, спільні проєкти, які реалізуються попри обставини і відстані), українські жінки прагнуть бути реалізованими і почутими: «У моделі "театр-мережа" індивідами бувають не лише видатні особистості, а й ті, хто перебуває "по той бік рампи", — "маленькі" люди, з яких складаються маси. В очікуваннях (хай, може, і неусвідомлюваних) такого індивіда смисл його життя раптом може виявитися частиною якогось великого й значного колективного процесу — безсмертного цілого» (Левченко, 2006, с. 28).

Водночас, шукаючи тему й матеріал для проєкту, молоді українки не хочуть бити на жалість до себе та безкінечно експлуатувати співчуття європейців, тож відразу відкидають ідеї про безкінечні повітряні тривоги чи «*про нещасних біженок з плачущімі дітьми*» (Киценко, 2024), а також заяложені розповіді про свій емоційний досвід пережиття війни — подібні «мінус-теми» ними навіть не розглядаються.

У пошуках «своєї» теми для проєкту жінки діляться тим, наскільки «гумовою» є європейська толерантність. Їх дуже тригерить безмежна лояльність європейців у різних країнах до росіян, до російських грошей на культурні проєкти, але ж вони також бачать, як українці та українки у Європі теж працюють на росіян: «***Ольга***. *Мене дуже вкурвлює, що наша сусідка 18 років тому виїхала до Німеччини, вся така патріотична, говорить українською — і працює в агенції, що займається туризмом до росії*» (Киценко, 2024). Жінки обмінюються власним досвідом біженства та розповідають, як українським біженкам в якості соціальної допомоги у європейських країнах пропонують психологів-росіян, як у дитячі садочки до їхніх дітей приходять вихователькі і стажистки-росіянки, російською мовою розповідаючи маленьким українцям, що «*у війні винні не росіяни, а Путін та Зеленський*» (Киценко, 2024), більш того, у наших біженок складається стійке враження, що «*в Німеччині росіяни скрізь*» (Киценко, 2024), одна з мисткинь навіть зізнається, що потайки вчинила маленьку акцію особистого протесту: «***Ольга***. *А я не витримала і в школі німецької, в туалеті, наліпила стікер Russia is a terrorist state. Що тут почалося! Ціле розслідування, хто стікер наклеїв. Якби на мене вийшли, платила б штраф*» (Киценко, 2024). У результаті тривалої дискусії між пропозицією «*краще пошукати тему, яка не так тригерить*» (Киценко, 2024) та ідеєю зробити проєкт про Поппеля, від чого «*місцевим росіянам пердаки попече*» (Киценко, 2024), творчий колектив таки обирає другий варіант.

Можна лише дивуватися, що саме ім'я Бандери досі функціонує у суспільній свідомості як пропагандистська метафора залякування українців та європейців — воно може зашкодити кар'єрі української мисткині-біженки за кордоном. У п'єсі Т. Киценко Бандера невипадково виявляється своєрідним камертоном, лакмусовим папірцем, який проявляє всі людські страхи й вагання, і водночас дає українським жінкам-біженкам шанс перестати боятися — це відбувається, коли вони відмовляються чутися жертвами й здобувають власну суб'єктність — мистецьку й людську:

Марія. Українці за кордоном залежать від підтримки місцевих, її можна втратити на раз! У мене в Харкові будинок розбомбили, мені нема куди повертатися!

Аліна. Все, що зараз відбувається, — це прям сцена з п'єси!

Ольга. Зіткнувшись з чимось, від чого хочеться відвернутися, ми маємо повернутися

в тому напрямку — і саме про це говорити! Інакше навіщо все?! Мистецтво не має бути беззубим! (Киценко, 2024)

Доволі показовим є образ харківської режисерки Жанни, яка, відмовляючись спілкуватися українською, втекла від війни у Баварію і там знайшла органічну для себе російськомовну спільноту — «*союз JunOst*» (Киценко, 2024) — абсолютно реальну організацію, яка вербує у Європі молодь з колишніх пострадянських країн та гуртує її довкола російських наративів. Зокрема, один із них — втома європейського суспільства від війни в Україні та від українських біженців, другий — про те, як на російські гроші (між іншим, чималі) можна робити у Європі спільні російсько-українські проєкти, до участі у яких Жанна намагається схилити Ольгу та її колег. Зневажаючи цю свою персонажку, Т. Киценко глузує з неї та фіксує її реакцію на раптову появу в моніторі обличчя Поппеля, «*тобто, 50-річного Степана Бандери*» (Киценко, 2024). Цю глузливу інтонацію підхоплює Аліна, яка якраз щойно у Києві прикрила вікно, аби сигнал повітряної тривоги не заважав учасницям зум-конференції: «***Аліна**. Це учасник нашого проєкту Степан Андрійович*» (Киценко, 2024). У блюзнірську гру з Німеччини включається і Марія: «***Марія**. Багато розповідав нам про спільноту рускагаварящєй маладьожи в Мюнхені*» (Киценко, 2024). На усвідомлення, що вона бачить перед собою Бандеру, Жанна реагує як чорт на ладан чи на храмовий хрест: «*На обличчі Жанни одна одну зміняють недовіра, образа, обурення, лють. Зрештою, вона виходить з відеоконференції*» (Киценко, 2024).

Задекларувавши, що «*Жанну та Будайта грає один і той самий актор*» (Киценко, 2024), авторка п'єси дає нам підказку, що Жанну і всіх українців, кого вона уособлює, можна сприймати як сучасних «вбивць» Бандери та руйнівників його справи. Перш ніж поцілити у Бандеру, Будайт у тексті є його затятим політичним опонентом, він транслює штампи совєцької / російської пропаганди — про хороші колгоспи та привабливість комуністичної ідеології, про «*баланс сил*» у світі, про здатність російського очільника натиснути «*на червону кноп*ку», про те, що росіян більше, тож з ними варто рахуватися, що українки за кордоном мають бути «*гнучкішими*» (Киценко, 2024). Вражає сцена, в якій Будайт намагається «дресувати» норовливу Ольгу та поводиться з нею як з собакою, яка має покірно коритися сильнішому, але Ольга — не Жанна: її спротив командам і тиску Будайта призводить до того, що вона з Бандерою стає єдиним цілим. Так, коли Бандера з'являється в моніторі відеоконференції, то Марія й Аліна переконані, що це Ольга бавиться із його маскою, але потім «*за стільцем, на якому сидить Бандера, з'являється Ольга, вони сперечаються, але звук вимкнено*» (Киценко, 2024). Ще раз нагадаю, що саме під впливом заглиблення в біографію та праці Бандери Ольга приймає рішення повертатися в Україну зараз, а не чекати на кінець війни. Якщо на початку проєкту вона декларувала бажання написати кілька пісень про Бандеру, то після описаної сцени пісні-зонги вже починають звучати — вони сучасні та оптимістичні, несуть особливу енергетику трансформацій українства у роки війни, дають віру у перемогу. Сама Тетяна Киценко переконана, що саме цією вірою зараз варто наповнювати театрально-драматургічні розмови про війну: «Як на мене, запорукою успіху в глядача цілком може бути сильна позиція головних героїв та оптимістичний вайб: просто зараз вистави про війну зобов'язані бути наснажливими та духопідйомними» (Кіхтенко). Її п'єса про Бандеру вповні відповідає цим критеріям.

Висновки. У п'єсі «Зелені томати» Тетяна Киценко у форматі полемічного драматургічного тексту поєднує у єдину картину три ключових концепти сучасної визвольної боротьби українців проти імперського підкорення — «війна», «еміграція» та «Бандера». На очах реципієнтів у моделі «театру-мережі» перформативно відбувається знайомство з постаттю і працями Степана Бандери, завдяки чому з нього знімається тавро «фашиста» або «приспішника фашистів», натомість для українців під час війни він стає єднальною постаттю, міфічним «Батьком», здатним центрувати громадянську ціннісну вертикаль. Еміграція як особлива ситуація ексцесу каталізує зацікавлення українських мисткинь постаттю Бандери спочатку як одного з українських біженців (ми бачили це також у п'єсах Наталки Ворожбит і Поліни Положенцевої), потім — як унікального українця, якого досі бояться наші екзистенційні вороги: саме остання позиція дає поштовх до осмислення його постаті через «культ предків», і у п'єсі цьому підпорядковані історія паломництва на його могилу, його «допити» у подкастовому форматі, полеміка його духу Поппеля з духом його вбивці Будайтом, зрештою, його «зрощення» з Ольгою як ініціаторкою театрального проєкту про нього. Це однозначно новий ракурс драматургічної інтерпретації постаті Степана Бандери, а інтерактивний формат тексту п'єси Тетяни Киценко робить його цікавим для сучасного театру. Тепер справа за театром, який ризикне зі сцени говорити про Бандеру.

kubg.edu.ua

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бек У. Влада і контрвлада у добу глобалізації. Нова світова політична економія / пер. з нім. О. Юдіна. Київ : Ніка-Центр, 2015. 404 с.
2. Бондарева О. Постать Степана Бандери у сучасній драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу. Література та історія: антропос—топос—тропос : монографія [М. Ільницький, І. Терехова, О. Шостак та ін.]; за ред. М. Гнатюка. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2023. С. 363–379.
3. Верещак Я. Пекельна дорога до раю. Маленька п'єса про великий український сюр. Центрифуга. Варіанти : зб. п'єс. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2018. С. 65–84.
4. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. 614 с.
5. Гогун О. Мюзикл «Бандера» у Берліні: про що він? URL: https://www.radiosvoboda.org/a/29791598.html (дата звернення: 03.09.2025).
6. Гуменюк Б. Відроджена Україна між Заходом і Росією: шлях до самопізнання. *Заборонити рашизм* : колективна монографія / за заг. ред. В. Піскун. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. С. 203–212.
7. Ґроф С. Психологія майбутнього. Уроки сучасних досліджень свідомості / пер. з англ. Я. Винницької та О. Редчиць. Львів : Видавництво Terra Incognita, 2019. 400 с.
8. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / пер. з польськ. та англ. В. Склікіна. Київ : Ніка-Центр, 2012. 264 с.
9. Каюа Р. Людина та сакральне / пер. з фр. Київ : Ваклер, 2003. 256 с.
10. Киценко Т. Зелені томати. https://ukrdramahub.org.ua/play/zeleni-tomaty (дата звернення: 03.09.2025).
11. Кіхтенко В. «Мистецтво — суцільний ризик і рух уперед»: чи достатньо сучасної драми в українських театрах — драматургині. URL: https://suspilne.media/culture/936965-mistectvo-sucilnij-rizik-i-ruh-upered-ci-dostatno-sucasnoi-drami-v-ukrainskih-teatrah-dramaturgini/ (дата звернення: 03.09.2025).
12. Левченко О. Театр у системі філософської антропології. Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012. 296 с.
13. Левченко О. Текст культури у пошуках автора. Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006. 288 с.
14. Маєрчик М. Ритуал і тіло: українські обряди переходу. 2-ге вид., перегл., випр. та змін. Київ : Критика, 2024. 272 с.
15. Переконати Господа Бога: з о. Юзефом Тішнером розмовляють Дорота Занько та Ярослав Ґовін / пер. з польськ. Кость Москалець. Київ : Дух і Літера, 2017. 272 с.
16. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 400 с.
17. Стамбол І. Новітня політична біографіка в світі і в Україні. Українська біографіка XXI століття: мозаїка контекстів і форм : колективна монографія. Київ : Національна бібліотека України імені В. І. Вернадсткого, 2021. С. 301–322.
18. Таїна буття : біографічна драма. Антологія / упоряд.: О. Миколайчук, Я. Верещак, Н. Мірошниченко. Київ : Світ знань, 2015. 304 с.
19. Чиченіна Л. Чорний гумор, біженки в шубах та гламурний Бандера. Колишній гендиректор Нового каналу зробив постановку «Зелених коридорів». URL: https://antonina.detector.media/withoutsection/post/217597/2023-10-03-chornyy-gumor-bizhenky-v-shubakh-ta-glamurnyy-bandera-kolyshniy-gendyrektor-novogo-kanalu-zrobyv-postanovku-zelenykh-korydoriv/ (дата звернення: 03.09.2025).
20. Щокань Г. Вистава «Зелені коридори»: як українці стали нацією, яка вже не бідкається. URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/12/254269/ (дата звернення: 03.09.2025).
21. Яковленко К. Чотири жінки: про виставу «Зелені коридори» за однойменною п'єсою Наталки Ворожбит. URL: https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/ (дата звернення: 03.09.2025).

REFERENCES

1. Bek, U. (2015). Vlada i kontrvlada u dobu hlobalizatsii. Nova svitova politychna ekonomiia [Power and Counterpower in the Age of Globalization. The New World Political Economy]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].

2. Bondareva, O. (2023). Postat Stepana Bandery u suchasnii dramaturhii u konteksti heterotopii novoho ukrainskoho bandero-dyskursu [The Figure of Stepan Bandera in Modern Drama in the Context of Heterotopias of the New Ukrainian Bandera Discourse]. *Literatura ta istoriia: antropos–topos–tropos,* Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, 363–379 [in Ukrainian].
3. Vereshchak, Ya. (2018). Pekelna doroha do raiu. Malenka piesa pro velykyi ukrainskyi siur [Hell's Road to Paradise. A small play about the great Ukrainian thriller]. *Tsentryfuha. Varianty*: zb. pies, 65–84 [in Ukrainian].
4. Vyshnytska, Yu. (2016). Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhnoimu ta publitsystychnomu dyskursakh [Mythological Scenarios in Contemporary Artistic and Journalistic Discourses]. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
5. Hohun, O. (2019). Miuzykl «Bandera» u Berlini: pro shcho vin? [The Musical "Bandera" in Berlin: What is it about?] [in Ukrainian].
https://www.radiosvoboda.org/a/29791598.html
6. Humeniuk, B. (2023). Vidrodzhena Ukraina mizh Zakhodom i Rosiieiu: shliakh do samopiznannia [Revived Ukraine between the West and Russia: The path to self-understanding]. *Zaboronyty rashyzm [Ban Ruscism],* Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University, 203–212 [in Ukrainian].
7. Grof, S. (2019). Psykholohiia maibutnioho. Uroky suchasnykh doslidzhen svidomosti [Psychology of the Future: Lessons from Modern Consciousness Research]. Lviv: Vydavnytstvo Terra Incognita [in Ukrainian].
8. Domanska, E. (2012). Istoriia ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennia z teorii znannia pro mynule [History and Modern Humanities: Studies in the Theory of Knowledge about the Past]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
9. Kaiua, R. (2003). Liudyna ta sakralne [Man and the Sacred]. Kyiv: Vakler [in Ukrainian].
10. Kytsenko, T. (2024). Zeleni tomaty [Green Tomatoes]. [in Ukrainian].
https://ukrdramahub.org.ua/play/zeleni-tomaty
11. Kikhtenko, V. (2025). «Mystetstvo — sutsilnyi ryzyk i rukh upered»: chy dostatnio suchasnoi dramy v ukrainskykh teatrakh — dramaturhyni ["Art is all about risk and moving forward": Is there enough contemporary drama in Ukrainian theatres — playwrights]. [in Ukrainian].
https://suspilne.media/culture/936965-mistectvo-sucilnij-rizik-i-ruh-upered-ci-dostatno-sucasnoi-drami-v-ukrainskih-teatrah-dramaturgini/
12. Levchenko, O. (2012). Teatr u systemi filosofskoi antropolohii [Theatre in the System of Philosophical Anthropology]. Kyiv: Les Kurbas' National Centre for Theatrical Art [in Ukrainian].
13. Levchenko, O. (2007). Tekst kultury u poshukakh avtora. Masova svidomist i khudozhnia kultura u teksti radianskoi kultury (za materialamy teatru i kino) [The Text of Culture in Search of an Author. Mass consciousness and artistic culture in the text of Soviet culture (based on theatre and cinema materials)]. Kyiv: Les Kurbas' National Centre for Theatrical Art [in Ukrainian].
14. Maierchyk, M. (2024). Rytual i tilo: ukrainski obriady perekhodu [Ritual and the Body: Ukrainian rites of passage]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
15. Perekonaty Hospoda Boha: z o. Yuzefom Tishnerom rozmovliaiut Dorota Zanko ta Yaroslav Govin (2017) [Convincing God: Dorota Zanko and Jarosław Gowin talk to Father Józef Tishner]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
16. Soletskyi, O. (2018). Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu [Emblematic Forms of Discourse: from myth to postmodernism]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].
17. Stambol, I. (2021). Novitnia politychna biohrafika v sviti i v Ukraini. Ukrainska biohrafika XXI stolittia: mozaika kontekstiv i form: kolektyvna monohrafiia. Kyiv: V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, 301–322 [in Ukrainian].
18. Taina buttia. (2015). Biohrafichna drama. Antolohiia [Biographical drama. Anthology]. Kyiv: Svit znan [in Ukrainian].
19. Chychenina, L. (2023). Chornyi humor, bizhenky v shubakh ta hlamurnyi Bandera. Kolyshnii hendyrektor Novoho kanalu zrobyv postanovku «Zelenykh korydoriv» [Black humour, refugees in fur coats and the glamorous Bandera. The former CEO of Novy Channel staged "Green Corridors"]. [in Ukrainian].
https://antonina.detector.media/withoutsection/post/217597/2023-10-03-chornyy-gumor-bizhenky-v-shubakh-ta-glamurnyy-bandera-kolyshniy-gendyrektor-novogo-kanalu-zrobyv-postanovku-zelenykh-korydoriv/
20. Shchokan, H. (2023). Vystava «Zeleni korydory»: yak ukraintsi staly natsiieiu, yaka vzhe ne bidkaietsia [The play "Green Corridors": How Ukrainians became a nation that no longer complains]. [in Ukrainian].
https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/12/254269/

21. Yakovlenko, K. (2023). Chotyry zhinky: pro vystavu «Zeleni korydory» za odnoimennoiu piesoiu Natalky Vorozhbyt [Four Women: About the play "Green Corridors", based on the play of the same name by Natalkia Vorozhbit]. [in Ukrainian].
https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/

Olena Bondareva,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)
https://orcid.org/0000-0001-7126-452X
e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

BANDERA'S DISCOURSE IN TETIANA KYTSENKO'S PLAY "GREEN TOMATOES"

This article presents the first literary analysis of Tetiana Kytsenko's play "Green Tomatoes" (2024), written in Sweden during the Rikstolvan Residency under the TUA project and dedicated to the search for new artistic resources for working with the image of Stepan Bandera. The playwright has shown by her own example that it is possible to talk about Bandera through the medium of theater today: the play creates a situation of choice for Ukrainian refugees — whether to dare to do a theater project about Bandera in other European countries, in particular Germany and Poland, where the official attitude towards Bandera is extremely biased, or, on the contrary, to listen to local grantors and choose a neutral, less provocative topic for themselves. My goal is to interpret the play "Green Tomatoes" in terms of the author's vision of its key concept — Stepan Bandera — against the backdrop of the current stage of Ukrainian resistance to Russian aggression. Methodologically, I will work with theatrical anthropology, ritual-mythological practices, interpretive shifts in artistic biographies, and post-classical theories of the actor/victim, and I will also take into account the model of "network theater." Influenced by their acquaintance with contemporary visions of European theaters, which are constantly involved in public discussion of issues that are under-discussed or marginalized by political institutions, Ukrainian playwrights have scaled up their practices of creating vivid, sharply polemical dramatic texts. In particular, the conversation about Stepan Bandera as one of the trends in the dramaturgy of new Ukrainian refugees has already taken place in the plays "Green Corridors" by Natalka Vorozhbit and "Keep the Light" by Polina Polozhentseva. In her play "Green Tomatoes", Tetiana Kitsenko successfully combines elements of Stepan Bandera's political biography, presented in a heuristic manner, with the theater-network model and techniques of contemporary screen arts, supplemented by network activities. This allows the female artists in her play to rethink their civic identity and their involvement in the present and future fate of Ukraine and Ukrainian identity.
Key words: *war, refugees, Bandera, myth, ritual, theater network, post-classical dramatic text.*

Стаття надійшла до редакції 30.08.2025
Прийнято до друку 07.10.2025

kubg.edu.ua