didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pokoleniowa-zmiana-warty

/ TEATR W UKRAINIE

Pokoleniowa zmiana warty

Ewa Bal

VI Festiwal Premia Gra we Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie, 23 listopada – 2 grudnia

Na przełomie listopada i grudnia tego roku odbyły się w trzech miastach Ukrainy – Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie – pokazy finałowego etapu ogólnokrajowego festiwalu teatralnego Premia Gra, który już po raz szósty organizuje Narodowy Związek Artystów Teatru w Ukrainie (NSTDU, *Nacjonalna Spiłka teatralnych dijacziw Ukrajiny*, https://nstdu.com.ua/). Festiwal, do tej pory organizowany wyłącznie w Kijowie, gościł w tym roku jeszcze we Lwowie i Iwano-Frankiwsku, gdzie oprócz lokalnych produkcji pokazywano spektakle z mniej bezpiecznych stron kraju, jak Charków i Odessa (tam ostrzały artyleryjskie są zbyt dotkliwe). W Kijowie pokazy trwały tylko dwa dni i zakończyły się ceremonią wręczania nagród. Miałam przyjemność być członkiem międzynarodowego jury tego festiwalu, razem z Henrikką Lindquist z Finlandii, Jørgenem Knudsenem z Norwegii i Meelisem Oidsalu z Estonii. Ktoś pewnie zapyta od razu: sześć edycji to dużo czy mało? I jakie znaczenie ma ten festiwal dla ukraińskiego teatru oraz na ile pozwala

zagranicznym gościom i rodzimej publiczności zorientować się w teatralnych trendach panujących w Ukrainie?

Zanim odpowiem, muszę wyjaśnić polskim czytelnikom, którzy nie podróżowali po Ukrainie od czasu rozpoczęcia pełnowymiarowej napaści Rosji na ten kraj, że życie teatralne na terenach dalekich od linii frontu toczy się w miarę normalnie. Oczywiście organizacja festiwalu obecnie jest dla wszystkich wielkim wyzwaniem, głównie z powodu przerw w dostawach energii elektrycznej (wtedy przedstawienie grać trzeba na generatorach prądu, co znacznie ogranicza możliwości techniczne sceny) albo alarmów bombowych (kiedy trzeba przerwać spektakl i zejść do schronu, po czym dograć go do końca po odwołaniu alarmu). Taka sytuacja na szczęście nie zdarzyła się ani razu, a do schronu schodziliśmy tylko w nocy, na kilkanaście minut lub kilka godzin, w zależności od długości trwania „powitrjanoj trwohy". Ten względny spokój nie byłby możliwy rzecz jasna bez nienagannie działającej ukraińskiej obrony przeciwrakietowej, która rozpościera ochronny parasol nad głównymi miastami Ukrainy. Odnieśliśmy nawet wrażenie, że w warunkach pokoju i dobrobytu nie można byłoby przygotować tego festiwalu lepiej.

Pomysł na Festiwal Premia Gra zrodził się sześć lat temu w ramach odnowionej struktury NTSDU, związku, który można uznać za odpowiednik polskiego ZASP-u – czyli organizacji branżowej o niemal stuletniej tradycji, która w ostatnich latach w Ukrainie przeszła gruntowną reorganizację. Cele działalności NTSDU wydają się zbliżone do ZASP-u, choć ukraiński związek nie zajmuje się na przykład ochroną pośrednich praw autorskich ludzi sceny. Funkcjonuje raczej jako gildia zrzeszająca praktyków, pedagogów i krytyków teatru, a także teatralne instytucje, by działać na rzecz rozwoju rzemiosła scenicznego. Dlatego zwykle organizuje warsztaty i szkolenia dla młodych

adeptów sztuki scenicznej, wspiera twórcze projekty wykraczające poza obieg państwowych teatrów, promuje rozwój niezależnych zespołów, a także zajmuje się rozwijaniem współpracy ukraińskiego teatru z zagranicą i ze środowiskiem lokalnym. Przede wszystkim jednak organizuje co roku ogólnokrajowy konkurs ukraińskich produkcji teatralnych różnych gatunków i estetyk.

To pod wieloma względami zjawisko nie do przecenienia, gdyż w kraju tak rozległym i jednocześnie tak wewnętrznie zróżnicowanym pod względem językowym, kulturowym, finansowym, politycznym i społecznym jak Ukraina, najzwyczajniej potrzebna była inicjatywa, która umożliwiałaby widzom i praktykom teatru zobaczenie, co istotnego dzieje się na tym polu w całym kraju. Musimy pamiętać, że do 2014 roku, pomimo odzyskanej niepodległości, teatr ukraiński pozostawał nadal pod silnym neokolonialnym wpływem Rosji, która nie tylko izolowała Ukrainę od Zachodu, odgrywając rolę kanału filtracyjnego płynących stamtąd nowości, ale i podtrzymywała swoją imperialną pozycję artystycznego i pedagogicznego centrum po to, by „naturalnym" dążeniem twórców z Ukrainy było zdobycie uznania w Moskwie lub Petersburgu (Harbuziuk, 2023a, s. 73). I nawet jeśli po 2014 roku – czyli po Rewolucji Godności na Majdanie, aneksji Krymu i początku wojny w Donbasie – ukraińskie środowisko twórcze postawiło na budowanie własnej podmiotowości w kontrze do rosyjskich wpływów (do głosu doszło młode pokolenie urodzone już w wolnej Ukrainie), to jednak wciąż do 2018 roku widzowie we Lwowie na przykład mieli niewiele okazji, by zobaczyć na własne oczy, co dzieje się na charkowskich scenach, zaś kijowska publiczność nie jeździła regularnie do teatrów w Odessie, Równem czy w Sumach. Festiwal Premia Gra to zmienił, pełniąc funkcję narzędzia kreowania ukraińskiej wyobrażonej wspólnoty i przecierania szlaków dla nowych estetyk, co nie udało się wcześniejszym efemerycznym inicjatywom

festiwalowym o charakterze kuratorskim, jak choćby Gogol Fest (Harbuziuk, 2023a, s. 57-80). Po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę, która, jak wiemy z relacji prasowych, wycelowana była także w instytucje kultury i teatry, okazało się, że widzowie, na przekór zagrożeniu, ze zdwojoną siłą zapragnęli gromadzić się i wspólnie przeżywać to, co na scenie. W ostatnim tylko roku teatry w głównych miastach Ukrainy zanotowały wzrost sprzedaży biletów o sto sześćdziesiąt procent[1].

Zatem skala i ranga tego festiwalu też jest ogromna. Zgodnie z jego regulaminem, do konkursu w siedmiu kategoriach teatry mogą zgłosić po jednym przedstawieniu. Na pierwszym etapie komisja ekspertów, złożona z ukraińskich badaczy teatru i krytyków, zapoznaje się z nagraniami wideo zgłoszonych spektakli (w tym roku było ich aż osiemdziesiąt pięć), następnie wybiera z nich trzydzieści (ustalając tzw. długi ranking), które ogląda na żywo, jeżdżąc od jednego miasta do drugiego. Na koniec ukraińskie jury w anonimowym głosowaniu przyznaje każdemu ze spektakli odpowiednią liczbę punktów w kategoriach, do których zostały nominowane, i po ich zsumowaniu ustala tak zwaną krótką listę czternastu przedstawień. Spośród tych czternastu przedstawień, pokazywanych na ostatnim etapie konkursu we Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie, międzynarodowe jury wybiera najlepsze spektakle teatru dramatycznego (na dużej scenie), na scenie kameralnej, teatru dla dzieci, najlepszy spektakl operowy lub operetkowy, baletowy, eksperymentalny, oraz traktujący o wojnie rosyjsko-ukraińskiej. Przyznaje także nagrody indywidualne za najlepszą rolę męską, najlepszą rolę kobiecą, najlepszą reżyserię, scenografię, choreografię, oprawę muzyczną i dla autora najlepszej sztuki dramatycznej. Decyzję o zwycięstwie w konkursie NTSDU podejmuje międzynarodowe jury, którego członkowie nie są związani z lokalnym środowiskiem branżowym, co ma zapewnić sprawiedliwy werdykt. Ukrainie chodzi o to, by stworzyć jak najbardziej

odporny na manipulacje system selekcji i oceny przedstawień, co, jak wiadomo, w żadnym kraju nie jest łatwe.

Największą bodaj trudnością dla zagranicznego jury okazała o się rodzajowa rozpiętość kategorii w zderzeniu z liczbą nominowanych do nich spektakli na ostatnim etapie konkursu. Na przykład w ramach kategorii najlepszy spektakl dla dzieci do ostatniego etapu dostało się tylko jedno przedstawienie, *Żyrafa Mons* w reżyserii Oksany Dmitrijewej, podobnie stało się w przypadku najlepszego przedstawienia o wojnie rosyjsko-ukraińskiej, gdzie jury oceniało tylko jeden spektakl – *Córka* w reżyserii Ihora Bilyca. Wynik był zatem właściwie przesądzony na wstępie (choć mogliśmy tych nagród nie przyznać wcale). Poza tym w poszczególnych kategoriach ujawniały się krytyczne dysproporcje zamożności poszczególnych teatrów, wpływające na ich możliwości inscenizacyjne. Na przykład wtedy, kiedy musieliśmy nagrodzić spektakl eksperymentalny, mając do wyboru niskobudżetowe, offowe *one man show* Teatru Nafta z Charkowa pod tytułem *Tęcza nad Saltiwką* oraz *Dziady. Дзяди* w reżyserii Mai Kleczewskiej, będące koprodukcją Teatru im. Słowackiego w Krakowie i Narodowego Akademickiego Teatru w Iwano-Frankiwsku. Jury *de facto* nie wybierało więc zwycięzców z puli czternastu przedstawień, a jedynie spośród dwóch, albo czasem nawet jednego zgłoszonego w poszczególnych kategoriach. Dlatego zamiast próbować wyjaśniać polskiemu czytelnikowi ten system selekcji, postanowiłam, że na podstawie tegorocznej edycji festiwalu naszkicuję subiektywną mapę ukraińskiego teatru, z której wyłaniają się dwa pokolenia twórców i twórczyń.

Pokolenie dwóch matek: zależnej i niezależnej

Ukrainy

Ukraińscy reżyserzy średniego pokolenia, mający dzisiaj czterdzieści parę i pięćdziesiąt lat (świadomie mówię tylko o mężczyznach, bo kobiet w tym pokoleniu jak na lekarstwo), to osoby, które urodziły się w latach siedemdziesiątych lub wczesnych osiemdziesiątych XX wieku, wykształcone jeszcze za czasów Związku Radzieckiego lub niedługo po jego rozpadzie. Dzisiaj pracują w dużych państwowych teatrach lub nimi zarządzają. To pokolenie przyzwyczajone do konstruowania linearnego, wręcz chronologicznego porządku akcji dramatycznej w obrębie zamkniętego świata przedstawionego. Spektakle te zwykle chcą na różne sposoby widza olśnić lub wzruszyć – czy to scenografią, czy muzyką, choreografią albo psychologicznym aktorstwem. Maja Harbuziuk (2023b), analizując praktykę sceniczną mainstreamowych teatrów w Ukrainie, mówiła o potrzebie zrewidowania niewygodnego dziedzictwa scenicznego realizmu oraz tekstocentrycznego teatru dramatycznego opartego na modelach kształcenia oraz praktyce scenicznej z czasów sowieckich. Oczywiście ten rodzaj realistycznego teatru i aktorstwa psychologicznego jest nadal częścią programów kształcenia aktorów w wielu krajach europejskich, także w Polsce. Jednak, jak podkreślała Harbuziuk, w Ukrainie ma ono dodatkowe ideologiczne zaplecze:

> W XX wieku w Ukrainie ten naturalistyczny, pozytywistyczny światopogląd stał się jedynym dopuszczalnym sposobem konstruowania świata scenicznego w totalitarnym/kolonialnym teatrze rosyjskim. Ta *episteme*, nowoczesna w swojej genezie i zamknięta w teatralnej ramie, zaszczepiona na rosyjskim gruncie, okazała się idealnym narzędziem kolonialnym w procesie

> imperialnej rosyjskiej ekspansji kulturowej, która promieniście objęła rozległe terytoria od Azji po kraje bałtyckie i od Lwowa po Władywostok (2023b).

Innymi słowy, twórcy z tego pokolenia rzadziej traktują teatr jako narzędzie krytycznego myślenia i poznania, a częściej jak pole twórczego rozmachu, okazję do wymyślania lepszych lub piękniejszych światów, które zwykle oglądamy w tradycyjnych teatrach operowych lub baletowych. Do tego pokolenia zaliczyłabym twórców takich przedstawień jak *Wizyta* z Narodowego Akademickiego Teatru im. Iwana Franki w Kijowie, na podstawie *Wizyty starszej pani* Friedricha Dürrenmatta, w reżyserii i opracowaniu muzycznym Dawida Pretrosjana, *Wrogowie. Historia miłości* z Narodowego Akademickiego Teatru im. Marii Zankoweckej we Lwowie w reżyserii Maksyma Holenki, według powieści Isaaka Bashevisa Singera w adaptacji scenicznej Oleksija Doryczewskiego, przedstawienie baletowe *Cienie zapomnianych przodków*, do którego muzykę napisał Iwan Nebesnyj, dyrygentem był Jurij Berweckij, choreografem Artem Szoszyn, a reżyserem Wasyl Wowkun, będący równocześnie autorem libretta oraz dyrektorem Lwowskiego Narodowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu imienia Sołomiji Kruszelnickiej, czy wreszcie dwa *stricte* musicalowe przedstawienia: *Pinokia* z Kijowskiego Miejskiego Akademickiego Teatru Opery i Baletu w reżyserii Witalija Palczykowa, z muzyką Borysa Sewastionowa według libretta Dmytra Todoriuka i *Łowcy tygrysów* z Kijowskiego Narodowego Akademickiego Teatru Operetki w reżyserii Serhija Pawljuka, z muzyką Kyryła Beskorowianego, współautora libretta razem z Antonem Humaniukiem.

Status tych teatrów widać nie tylko w nazwie, ale i w architekturze sięgającej czasów cesarstwa austro-węgierskiego albo rosyjskiego i

sowieckiego imperium. Wszystkie one przeszły kosztowne remonty, jeśli popatrzeć na złocenia, ornamentykę, obicia foteli, a nawet szykowne toalety. Budżet tych teatrów pozwala na wystawną oprawę scenograficzną i muzyczną. Imponująca jest także wielkość zespołów artystycznych złożonych z orkiestry, baletu, aktorek i aktorów oraz chóru. Robi to rzeczywiście ogromne wrażenie.

Nasuwa się więc palące pytanie, na ile i w jaki sposób te fikcyjne światy, tworzone za pomocą tak bogatego instrumentarium, można odnieść do dzisiejszej wrażliwości i doświadczeń lokalnych widzów oraz jak sytuują się one ze swoim przekazem w trudnych czasach wojny. W nagrodzonym przez jury przedstawieniu *Wrogowie. Historia miłości* w reżyserii Maksyma Holenki na podstawie powieści Singera głównym bohaterem jest żydowski pisarz Herman Broder, któremu udało się uciec z Europy przed II wojną światową do Stanów Zjednoczonych. Podobnie więc jak dzisiejsi uciekinierzy z Ukrainy – którzy wyjeżdżają z ojczyzny czasem w strachu przed mobilizacją lub i w trosce o własny byt – Herman Broder żyje bezpiecznie na emigracji, w oderwaniu od tragicznych wydarzeń w kraju, skupiony wyłącznie na swoim losie pisarza. Trzon akcji stanowi zaś jego uwikłanie w trzy równoczesne związki z Rosjanką, Polką i amerykańską Żydówką, w których bohater przegląda się jak w lustrze. Ten ciekawy temat przedstawiany jest jednak za pomocą psychologicznego i do bólu stereotypowego aktorstwa: kobiety na scenie odgrywają role ofiar lub kobiet fatalnych (czyli typowych męskich wyobrażeń). Akcja rozgrywa się na kręcącej się jak karuzela obrotowej scenie, na której ustawiono pnące się wysoko regały z książkami. Jest dużo muzyki, tańca, zmiany scen są wartkie, jakby reżyser bał się, że publiczność się znudzi albo na chwilę niepotrzebnie odetchnie. Dążenie do oszołomienia widza bierze więc górę nad potencjałem intelektualnym tkwiącym w fabule.

W strachu przed nudą inni twórcy ingerują w znane kulturowe scenariusze, jak w przypadku *Pinokii* (czyli żeńskiej wersji Pinokia: zamiast chłopca, Gepetto wystrugał sobie dziewczynkę). To musical kierowany do dzieci, zrobiony z przepychem, z ogłuszającą, żwawą popową muzyką i przepięknymi kostiumami Arlekina i Kolombiny. Zamiana płci głównej postaci wręcz idealnie nadawałaby się do opowiedzenia dzieciom historii o emancypacji dziewczynek spod władzy patriarchatu, który kształtuje kobiety od wczesnych lat życia. Tak przecież przewrotnie przeczytał Pinokia/Frankensteina Jorgos Lantimos w filmie *Biedne istoty* (2023). Kijowska *Pinokia* nie dąży jednak wcale do przeformułowania norm rządzących płcią, a na dodatek, kiedy po okresie buntu i pracy w cyrku drewniana lalka wraca do ojca, musi przeprosić go za nieposłuszeństwo i błagać o ponownie przyjęcie pod jego patriarchalne skrzydła. I dopiero wtedy z zabawki może stać się człowiekiem – kobietą. Bardziej antyfeministycznej historii nie można chyba było opowiedzieć.

Czasem jednak bogactwo oprawy i scenicznych możliwości czołowych państwowych scen pracuje skutecznie na rzecz budowania świadomości historycznej Ukraińców i rodzimego kanonu kultury. Od 2014 roku w ukraińskim teatrze trwa bowiem nadrabianie zaległości w dekolonizacji ukraińskiej historii i prostowania rosyjskich i sowieckich przekłamań, które wymazywały lub zamazywały odrębność narodową Ukraińców. Dlatego teatr sięga często po trudne tematy, jak hołodomor, katastrofa w Czernobylu, zesłania i forsowane wysiedlenia do łagrów na Syberię. Przykładem takiej historycznej rewizji jest przedstawienie *Łowcy tygrysów* oparte na fabularyzowanej autobiografii Iwana Bagrjaniego z 1944 roku, zbiegłego z łagrów sowieckich Ukraińca, inżyniera lotnictwa, któremu udało się przeżyć dwa lata w tajdze dzięki wsparciu ukraińskiej rodziny zajmującej się

polowaniem na tygrysy. Polowanie na dzikie zwierzęta, ta niecodzienna umiejętność głównego bohatera, będąca metaforą partyzanckiej walki ze znacznie silniejszym przeciwnikiem, stała się natchnieniem dla innych ukraińskich więźniów łagrów do wzniecenia rewolty przeciwko sowieckim oprawcom.

Musical opowiada więc linearnie tę historię za pomocą wpadających w ucho songów i układów choreograficznych, które wykonują aktorzy grający zesłanych na Syberię więźniów. Ale ta gładkość i sprawność zamienia przedstawienie w rodzaj syberyjskiego westernu (a właściwie easternu). Przy okazji przekonałam się, jak różnie każdy naród kształtuje poprzez sztukę, teatr i literaturę swoją pamięć historyczną, biorąc pod uwagę swoją wrażliwość i odbiorcze przyzwyczajenia. W zetknięciu z tymi formami musiałam wyjść poza sferę własnego komfortu, gdyż trudno byłoby mi jako Polce wyobrazić sobie na przykład musical z tańczącymi radośnie więźniami obozów koncentracyjnych. Tymczasem w Ukrainie, oprócz *Łowców tygrysów*, istnieje wiele przykładów musicali o stalinowskich biopolitykach, jak chociażby spektakl o hołodomorze, *Spichlerz* według dramatu Natalii Worożbyt, w reżyserii Maksyma Holenki, który w 2023 roku zdobył główną nagrodę Festiwalu Premia Gra, czy rapowy musical *Mur* o tzw. Rozstrzelanym Pokoleniu artystów i intelektualistów ukraińskich, zamordowanych przez NKWD w 1937 roku.

Przy tej okazji warto zaznaczyć, że tocząca się wojna nie wysuwa się na pierwszy plan większości konkursowych przedstawień. Po wysypie dramaturgii dokumentującej pierwsze miesiące pełnoskalowej inwazji Rosji – oddającej głównie poczucie szoku i przerażenia tym, co się wtedy działo – w tej chwili reżyserzy i reżyserki oraz dramatopisarze i dramatopisarki unikają raczej pokazywania wprost na scenie efektów wojny, mając na uwadze

psychiczny dobrostan jej weteranów i ofiar. Ewentualne leczenie traum musi odbywać się z fachowym psychologicznym wsparciem, o czym w Ukrainie wszyscy już wiedzą. Zaś teatr nie powinien nachalnie pokazywać tego, o czym na co dzień ludzie słyszą w mediach, znają z własnych doświadczeń i relacji najbliższych członków rodziny. Na tym polega między innymi problem z ukraińskimi *Dziadami* Mai Kleczewskiej, w których reżyserka w sztampowy, by nie powiedzieć efekciarski sposób pokazuje Ukraińcom, jakimi to zombie i wampirami są Rosjanie (co nie znaczy wcale, że spektakl nie porusza do głębi polskiej publiczności). Tutaj raczej każdy wie, czym jest Rosja i żaden reżyser z Polski nie musi Ukraińcom tego wyjaśniać.

Pozytywnym przykładem szczególnego wyczulenia na wrażliwość widza jest spektakl dla dzieci *Żyrafa Mons* Charkowskiego Państwowego Teatru Lalek imienia W.A. Afanasjewa w reżyserii bardzo cenionej w Ukrainie, a dla mnie absolutnie najlepszej reżyserki teatralnej w tym kraju – Oksany Dmitrijewej. By wyjaśnić dzieciom, co dzieje się obecnie w Ukrainie i jaką rolę odgrywają w tej sytuacji żołnierze, Dmitrijewa sięgnęła po bajkę Olega Mychaiłowa pod tym samym tytułem, opowiadającą o bombardowaniu przez Niemców charkowskiego zoo podczas II wojny światowej. W tej historii mała żyrafa, którą do Charkowa przywieziono kiedyś z Niemiec i dlatego mówi czasem po niemiecku, jest szczerze zdziwiona, gdy dowiaduje się, że zagrożenie może przyjść ze strony kogoś, kto posługuje się tym samym co ona językiem. Ta alegoryczna historia oddaje zatem emocjonalny stan dzieci w tej części Ukrainy, mówiących często w języku rosyjskim, którym trudno pojąć zło przychodzące do nich zza pobliskiej granicy. A fakt, że narratorem, zarówno w książce, jak i w spektaklu jest mała żyrafa (siedząca w dziecięcym łóżeczku), pozwala przedstawić wojnę nie wprost, a za pomocą dostępnych dziecku skojarzeń. Wydarzenia przywoływane przez nią odgrywane są równocześnie na scenie przez mniejszych rozmiarów lalki, którymi poruszają

animatorzy na metalowych podestach imitujących architekturę Charkowa. Dlatego w opowieści Żyrafy spadają nie bomby, a kamienie, które ktoś niedobry zrzuca z nieba. Zaś największym jej zmartwieniem jest poczucie osamotnienia, gdy wszystkie inne zwierzęta uciekły z zoo. Żyrafie dziecko szuka więc przede wszystkim wsparcia i znajduje je w ramionach ukraińskiego żołnierza, który w odróżnieniu od wrogiej armii nie rzuca kamieni, i choć ma w ręku karabin i mówi nieco innym językiem, przytula żyrafę, przynosząc ukojenie.

To historia z morałem, ale przedstawiona za pomocą zaskakująco metaforycznych obrazów, tworzonych przez Konstantyna Zorkina z drewnianych lub metalowych chropowatych figur, lalek, masek, plansz, prętów, które składają się na osobną, paralelną do słownej narracji, plastyczną wizję opartą na niedosłowności. Z metodą pracy Dmitrijewej polscy widzowie mogli się zapoznać w Łodzi w 2023 roku na festiwalu Retrosperspektywy, gdzie reżyserka pokazywała swoje wojenne jasełka *Wertep*. W tamtym spektaklu centralnym wydarzeniem poprzedzającym przyjście na świat zbawiciela, który pokona zło, była rzeź niewiniątek, do których strzelały czołgi. Mowa tu o skojarzeniowym efekcie scenicznej animacji, gdyż aktorki jedynie układały w kształt przypominający czołg drewniane klocki wielkości ludzkiej dłoni. I chcąc oddać żal matek po stracie dzieci, spuszczały pojedynczo po sznurku czerwone koraliki długiego czerwonego naszyjnika, niczym krople łez albo krople krwi, po czym zwijały naszyjnik w kłębek i kołysały jak dziecko do snu. Spektakl cały czas jest dostępny na platformie streamingowej Dramox. Te dwa krótko omówione przeze mnie przykłady pokazują, że teatr Dmitrijewej cechuje wyjątkowa uważność i czułość wobec widza, czy to dorosłego, czy dziecka, a także kameralny, wręcz intymny charakter komunikacji między sceną a widownią i

rzadka w Ukrainie umiejętność przeciwstawiania się dominującej realistyczno-psychologicznej konwencji teatru dramatycznego.

Nieco inny rodzaj czułości wobec ukraińskiego widza i kulturowego kanonu proponuje przedstawienie Narodowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu we Lwowie *Cienie zapomnianych przodków*. To adaptacja powieści Michaiła Kociubińskiego z początku XX wieku, zafascynowanego kulturą Hucułów (górali Zakarpacia). Przedstawia ona historię nieszczęśliwej miłości Iwana i Mariczki, huculskich Romea i Julii, pochodzących z dwóch zwaśnionych rodów. Ich romans osadzony został w lokalnych ludowych wierzeniach i praktykach kulturowych Zakarpacia, gdzie na równi z istotami ludzkimi żyją istoty nadprzyrodzone, na przykład leśna nimfa Mawka, w którą przemienia się Mariczka po tragicznym utonięciu w rzece. Właśnie ta fantastyczna i nawiązująca do folkloru historia stała się podstawą znanego dobrze również w Polsce filmu Siergieja Paradżanowa (1964) pod tym samym tytułem.

W inscenizacji Lwowskiego Narodowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu postawiono głównie na scenografię (w której dominuje kolor zielony i niebieski) i choreografię (która układem i ruchem ciał tancerzy naśladuje na przykład wzburzone wody rzeki pochłaniające Mariczkę). Oba środki wyrazu służą oddaniu tego fantastycznego i jednocześnie uduchowionego związku świata ludzkiego z naturą (jeden z toposów ukraińskiej kultury). Elementy folkloru huculskiego uproszczono, zhieratyzowano i zmonumentalizowano poprzez geometryczne kostiumy tancerzy i chóru, utrzymane rygorystycznie w odcieniach bieli, oraz zbiorowe układy choreograficzne nawiązujące do motywów huculskich wyszywanek krzyżykowych, co wizualnie przyniosło efekt naściennych hieroglifów. Trudno jednak oprzeć się czarowi tego przedstawienia i atmosferze podniosłości, zwłaszcza że pokaz rozpoczynał

się od odsłonięcia kurtyny Henryka Siemiradzkiego oraz odegrania hymnu Ukrainy (co stało się codziennym zwyczajem w tym teatrze od 2022 roku).

Podsumowując, można powiedzieć że teatralne pokolenie dwóch matek, choć dość niejednorodne, uczestniczy w tworzeniu specyficznego performansu normalności: za pomocą przedstawień konstruuje dla ludzi otulającą warstwę bezpieczeństwa, dzięki której widzowie mogą żywić nadzieję, że ich życie toczy się jak dawniej, że Ukraina istnieje, pracuje, bawi się, wzrusza, zachowując swoje nawyki i społeczne rytuały. Taki teatr jest po prostu potrzebny.

Pokolenie self-made

Teatr młodszego pokolenia, bliższy mojej wrażliwości, w odróżnieniu od wspomnianych wyżej twórców, jest bardziej wyczulony na palące kwestie społeczne oraz nieheteronormatywną i niepatriarchalną perspektywę postrzegania świata. Po Rewolucji Godności w 2014 roku nowe okoliczności spowodowały zmiany w sposobie myślenia, pracy w teatrze i potrzebę testowania europejskich estetyk z nurtu teatru postdramatycznego i politycznie zaangażowanego, ale ze świadomością przepaści między realiami życia Ukrainy a zamożnych zachodnioeuropejskich krajów. Ten kierunek zmian przyciągnął do siebie dzisiejszych trzydziestolatków, którzy urodzili się już w wolnej Ukrainie i wchodzili w dorosłość w 2014 roku. To najczęściej artyści i artystki z niezależnych teatrów, takich jak Teatr Nafta w Charkowie, lub z tzw. teatrów akademickich, o znacznie niższej randze i budżecie niż teatry narodowe: Akademicki Teatr Dramatyczny Łesi Ukrainki we Lwowie, czy Akademicki Teatr Zołoti Worota w Kijowie. Twórcy i twórczynie z tego nurtu odcięli się radykalnie od postsowieckich standardów kształcenia, „cuchnących naftaliną” (jak powiedziała kiedyś Olena Apczel) i swoją

teatralną edukację uzupełniali lub budowali na własną rękę poprzez lekturę zagranicznych tekstów dramatycznych, pracę nad ich tłumaczeniami, rezydencje twórcze czy długofalowe projekty organizowane w kraju i za granicą przez British Council i Polski Instytut Kultury (na przykład *Mapy strachu, mapy tożsamości*, którego liderką była Joanna Wichowska). Dlatego uprawnione wydaje mi się nazwanie tego pokolenia „self-made", gdyż swój teatralny język kształtowało często poza oficjalnym obiegiem. Artyści ci, kolektywnie albo każdy z osobna, pracują nad własnym scenicznym językiem. I to właśnie najbardziej przykuło uwagę tegorocznego międzynarodowego jury, które nagrodziło przede wszystkim twórców młodych, nieznanych dobrze szerokiej publiczności.

Niemal jednogłośnie przyznaliśmy nagrody tym spektaklom, które unaoczniały tę pokoleniową zmianę warty. Najlepszym przedstawieniem na kameralnej scenie okazał się *Cortés. Niemal epicka historia* według sztuki Leny Laguszonkowej – dramatopisarki na stałe rezydującej w Polsce, ale często pracującej też w innych europejskich krajach – w reżyserii Tetjany Hubrij z teatru Zołoti Worota w Kijowie. Reżyserka i autorka sztuki umiejętnie zestawiają ze sobą dwie historie: dzieje Cortésa i podbicia przez niego stolicy Azteków Tenochtitlan oraz skutki rosyjskiej i sowieckiej kolonizacji Europy Środkowo-Wschodniej. Osią scenicznej akcji są etapy konkwisty Cortésa, przeplatane dygresjami na temat dziejów naszego regionu świata. Autorki konsekwentnie budują dystans do scenicznej akcji: wszystkie działania aktorów na scenie ujęte są w kognitywną ramę teatralnej próby, podczas której reżyser, a jednocześnie aktor wcielający się także w postać Cortésa, najpierw rozdziela arbitralnie poszczególne role, czasem wbrew płci postaci, a także interweniuje w akcję swoimi uwagami. Dla widzów jest oczywiste, że cały świat przedstawiony na scenie jest tu tylko makietą, polem do performatywnego odgrywania historii.

Umowność i aktorski dystans do scenicznego świata służy tu więc przeciwstawieniu się zakorzenionej w Ukrainie szkole realistycznego teatru oraz pełnej patosu wersji narodowej kultury. To ostatnie widać już w pierwszej scenie, kiedy na ekranie telewizora oglądamy sfingowany wywiad z reżyserem spektaklu w telewizyjnym studiu państwowego kanału, co czytelnie parodiuje styl mainstreamowego ukraińskiego dziennikarstwa. Prowadząca program, mówiąca ze swadą, ubrana w narodowy strój ukraiński, czyli wyszywaną lnianą bluzkę, przewraca oczami na dźwięk słów: dekolonizacja, grant, projekt, dyskurs, co chwilę zwraca się do onieśmielonego gościa innym imieniem, aż w końcu wpada we wściekłość, nie mogąc znieść faktu, że autor zamiast po wybitnych ukraińskich klasyków, takich jak Taras Szewczenko, sięga po jakieś zamorskie, obce historie kolonizacji.

Ten ironiczny, dowcipny i mądry spektakl miał początkowo nosić podtytuł *Komedia o ludobójstwie*, ale autorka ostatecznie uznała, że w Ukrainie to by jednak nie przeszło. Chodziło jej o to, by pokazać, że proces kolonizacji ziścił się nie tylko dlatego, że konkwistadorzy mordowali rdzenną ludność, ale też dlatego, że umieli zawierać sojusze z lokalnymi grupami interesów i wykorzystywać ich wpływy. W zamian obiecywali zaś przywileje i materialne korzyści. Poza tym dzięki pracy tłumaczy, takich jak chociażby kochanka Cortésa, przedstawicielka rdzennej ludności Malinche (tragiczna w sumie postać zniewolonej kobiety), skutecznie nauczyli się rozpoznawać i rozgrywać na swoją korzyść intencje, nastroje, resentymenty i słabości lokalnej ludności. I jeśli popatrzeć tylko na powojenne dzieje Europy Środkowo-Wschodniej oraz dzisiejszą transakcyjno-hybrydową wojnę Rosji, która wypracowuje sobie daleko idące wpływy, ingerując w politykę wewnętrzną krajów na całym świecie, to przesłanie spektaklu brzmi

niezwykle aktualnie.

Dwa kolejne spektakle twórców z pokolenia self-made, o których chciałam jeszcze wspomnieć, to *Klub „Rozpaczy”. Chimeryczny wieczór na motywach „Intermezza” Mychaiła Kociubińskiego* z Akademickiego Dramatycznego Teatru im. Łesi Ukrainki we Lwowie oraz wspomniana już *Tęcza nad Saltiwką* Artema Wusyka z Teatru Nafta w Charkowie. Ich twórcy sięgają po nieco inną niż w *Cortésie* strategię dramaturgiczną, bo odwołują się do autoetnograficznych badań aktorów, którzy są współtwórcami dramaturgii przedstawienia. W *Klubie „Rozpaczy”* autorami scenariusza są członkowie aktorskiego kolektywu: Władysław Bilolenko, Nazar Bonjaszczuk, Anna Hetmanowa, Rostysław Kołanczyk, Andrij Krawczuk, Serhij Łytwynenko, Tetiana Szełełło, Mychaiło Ponzel.

Tytułowa rozpacz albo zwątpienie (ukraińska *znewira* albo greckie *akedia*), jest stanem, w jakim znajdują się aktorzy, straciwszy entuzjazm do aktywnego kształtowania swojego życia, w którym nie widzą większego sensu. Mają bowiem świadomość, że na drodze do realizacji jakichkolwiek celów stoi dzisiaj ogrom przeszkód. Scena teatralna staje się dla nich, jak głosi napis na kawałku tektury opartym o perkusję, „gettem idiotów”, w którym mogą do woli ogrywać swoje cierpienie i brak wiary w siebie. Oczywiście to klub smutnych klownów, pozornie nikomu niepotrzebnych komediantów, którzy śpiewają na scenie durnowate piosenki. Mamy tu zatem do czynienia z „teatrem idiotycznym” (od the Ridiculous Theatre, jednej z queerowych nowojorskich grup teatralnych), jak określiła go Joanna Krakowska (2020), którego cechą wyróżniającą jest specyficzna outsiderska perspektywa twórców. Rządzi nim postdramatyczny montaż numerów, kabaretowych songów, zafiksowanych improwizacji. Im bardziej ostentacyjnie aktorzy odgrywają swoje cierpienia, jęcząc i zwijając się z bólu

na scenie, podczas gdy jeden z nich czyta rozprawy na temat greckiej akedii, tym głośniej publiczność rechoce, dostrzegając absurd tej sytuacji. Zdradzane erotycznym teatralnym szeptem intymne zwierzenia aktorów sprowadzają się, na przykład, do dźwięku otwieranej butelki, wąchania benzyny i rozpuszczalnika albo odpowiedniego składania płatka do demakijażu. Z czasem jednak swoje marzenia zaczynają formułować coraz śmielej, jak w chwili, gdy aktorka zdradza, że chciałaby zdobyć siedemdziesiąt pięć (!) Oskarów, podczas gdy pewien aktor marzy o wymazaniu z ludzkiej pamięci wszystkich zasłyszanych dotąd anegdot, po to, by mógł je wszystkie sam powiedzieć raz jeszcze. „Dalekosiężne" cele kontrastują jednak ze skrzeczącą rzeczywistością, w której aktorów nie stać na nowe buty, a papierosy muszą gasić w atrapie tortu, bo brakuje pieniędzy zarówno na tort, jak i na popielniczkę. Wisielczy humor dobrze się komponuje z czasami zagrożenia i świadczy o tym, że najlepszym antidotum na wojnę lub stan beznadziei jest właśnie śmiech.

Chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na charkowski Teatr Nafta w kontekście znaczenia, jakie miasto to ma dla twórczego fermentu pokolenia self-made. Z Charkowem byli lub są związani najważniejsi dzisiaj ukraińscy twórcy teatralni młodego pokolenia, jak mieszkające w Polsce Roza Sarkisian czy Olena Apczel, która po okresie pracy w naszym kraju, a następnie w Berlinie jako kuratorka Theatertreffen, zdecydowała się dołączyć do ukraińskiej armii i walczy dzisiaj na froncie. Stamtąd pochodzi Oksana Czerkaszyna, dzisiaj aktorka Teatru Powszechnego w Warszawie, czy reżyser Konstantyn Wasjukow, również mieszkający i pracujący w Polsce, twórca politycznie i społecznie zaangażowanego Teatru Publicyst (gdzie zajmował się sprawami przemocy rodzicielskiej wobec dzieci oraz tematem ofiar gwałtów na początku rosyjskiej inwazji). W Teatrze Nafta pracuje też Nina Chyżna, współautorka, z Liubą Ilnycką, przedstawienia *Ktoś taki jak ja* pokazywanego

na festiwalu Santarcangelo dei Teatri we Włoszech w 2024 roku. To twórcze środowisko Charkowa, ze względu na bliskość rosyjskiej granicy i ryzyko częstych ataków rakietowych, musiało opuścić miasto lub działać piwnicach, gdyż teatrom zakazano grania spektakli. Niegdyś bujne akademickie życie zamarło zaś w chwili, gdy studenci i wykładowcy przenieśli się w bezpieczniejsze miejsca i uczestniczą w zajęciach online. Charkowscy twórcy, w tym wspomniana wcześniej Oksana Dmitrijewa, by przetrwać, muszą zatem grać gościnnie w kraju lub za granicą, albo przygotowywać spektakle dosłownie undergroundowe, na przykład w metrze (jak na początku inwazji). To dla nich bardzo trudna sytuacja.

Mając na uwadze powyższe uwarunkowania, entuzjazm publiczności wzbudził spektakl Artema Wusyka z Teatru Nafta w Charkowie, zatytułowany *Tęcza nad Saltiwką*. To autobiograficzny monodram o *genius loci* jednej z dzielnic Charkowa, Saltiwki, strasznego blokowiska, jakich wiele w postsowieckich krajach. Niewarte niczyjej uwagi miejsce staje się tłem opowieści o sukcesie lokalnego niezależnego performera – Artema, który czeka na swój pierwszy występ na wielkiej scenie przed tłumami widzów. Wusyk, podobnie jak kiedyś Dario Fo we Włoszech, bawi widzów pantomimiczną i dźwiękonaśladowczą grą, przemieniając się na ich oczach z jednej postaci w drugą. Krótkie dialogi z wyimaginowanym wielkim cenzorem i przedstawicielami ukraińskiego establishmentu, próbującymi powstrzymać niesfornego idola młodzieży, mającego za nic prawidła tradycyjnego teatru, przerywane są raz po raz punkowymi i rockowymi utworami, granymi na żywo przez zespół muzyczny.

Wesełka jest przykładem opisywanego przeze mnie kiedyś zwrotu ku lokalności (Bal, 2015, s. 137-147) w teatrze, a tym samym schodzenia teatru z piedestału wielkiej dramatycznej sztuki na rzecz działania dla społeczności

i kultur regionalnych, środowisk wykluczonych lub zmarginalizowanych, niebędących beneficjentami politycznej transformacji kraju. Przyznanie mu nagrody w kategoriach: najlepszy spektakl eksperymentalny i najlepsza oprawa muzyczna było czytelnym gestem przemieszczenia teatralnego centrum z państwowych teatrów Kijowa i Lwowa do Charkowa, wynikającym z potrzeby zwiększenia inkluzyjności ukraińskiego teatru.

Warto odnotować też jeszcze jedną istotną zmianę wynikającą z obecności w panoramie ukraińskiego teatru pokolenia self-made. Chodzi o przeciwstawienie feministycznej perspektywy głosom patriarchatu i zmianę sposobu istnienia i pokazywania na scenie kobiet. Jak wspominałam, na narodowych i państwowych scenach aktorki zwykle obsadzane są w rolach dość stereotypowych, jako obiekty pożądania mężczyzn i wytwory ich wyobraźni: kochanki, matki, opresyjne żony. Najczęściej widzimy je w strojach podkreślających ich cielesne kształty, co budzi, przynajmniej we mnie, zasadniczy sprzeciw. Wyjątkiem od tej reguły są wspomniane już przedstawienia *Żyrafa Mons* Oksany Dmitrijewej, *Cortés* Leny Laguszonkowej i Tetiany Hubrij, czy spektakl nagrodzony za najlepszą kobiecą rolę i refleksję na temat rosyjsko-ukraińskiej wojny – *Córka. Świadectwo* na podstawie powieści Tamary Horichy Zernii (pseudonim: Tamara Duda) w adaptacji i reżyserii Ihora Bilyca.

Spektakl mówi o początkowej fazie wojny w Donbasie, pokazując, jak skomplikowana i złożona była w tym regionie sytuacja zwolenników Majdanu i ukraińskiej Rewolucji Godności. Donbas, industrialny region Ukrainy podobny do Górnego Śląska w Polsce, pozostawał w ostatnim dwudziestoleciu pod silnym wpływem rosyjskiej propagandy. A zwolennicy Majdanu, zwłaszcza po powstaniu Separatystycznej Republiki Donbasu, byli tu prześladowani bądź uważani za zdrajców. Tytułowa Córka, pochodząca z

nieco innego regionu Ukrainy, ale mieszkająca w Donbasie, poświęca się partyzanckiej walce i próbuje w swoim ograniczonym zakresie naprawiać wielkie krzywdy, jakie poczyniła Rosja w ukraińskim społeczeństwie. Chodzi głównie o gwałty na kobietach. W tej wojnie dziewczęta, zwłaszcza niepełnoletnie, stały się walutą przetargową lub towarem, którym separatyści kazali sobie płacić za drobne ustępstwa wobec ludności cywilnej (o tym samym problemie mówił już dramat oraz film Natalii Worożbyt *Złe drogi*). Córce udaje się właśnie ocalić jedną z takich dziewcząt.

Spektakl ten jest w zasadzie rockowym koncertem Sołomiji Kyryłowej, aktorki o bardzo niesztampowej, androginicznej urodzie, która dysponuje potężnym głosem o ogromnej skali. Swoją cielesnością, grą i chropowatym śpiewem w zasadzie rozsadza całkowicie stereotyp przedstawiania kobiecego ciała na teatralnej scenie. Ubrana raz w zgrzebną tunikę, kiedy indziej robocze spodnie i czarny podkoszulek, bez makijażu, z niedbale związanymi włosami jest przykładem zaradności i skuteczności działania, jakich wiele w tej chwili, chociażby w ukraińskiej armii, gdzie służy coraz więcej kobiet i to bez taryfy ulgowej. Wierzę więc, że na dłuższą metę ta wojna zmieni radykalnie relacje władzy w Ukrainie, odsunie lub nadszarpnie autorytet patriarchatu, a już na pewno zmieni pod tym względem ukraiński teatr.

Na zakończenie

Festiwal Premia Gra na pewno może być papierkiem lakmusowym przeobrażeń zachodzących w ukraińskim teatrze. Pokoleniowa zmiana warty staje się tu faktem, co pociąga za sobą korzystanie z nowych artystycznych strategii, konstruowanie intymnej i bezpośredniej relacji z widzem. Młodzi twórcy traktują teatr jak diagnostyczne i naprawcze narzędzie w dążeniu do

społecznej i politycznej zmiany, w tym uwzględniania głosów mniejszości, rozmontowywania patriarchatu, reagowania na bieżące kulturowe wyzwania. Nie oznacza to, że pokolenie dwóch matek zniknie z pola widzenia, gdyż na razie zajmuje znaczącą pozycję w instytucjonalnym teatrze i też wypełnia swoją społeczną rolę w ramach performansów normalności, które są antidotum na strach i zmęczenie wojną. Ukraiński teatr młodego i starszego pokolenia ma dzisiaj potencjał do budowania sieci współpracy, także międzynarodowej, gdyż po prostu przemawia głośno z perspektywy wschodnioeuropejskiej, stanowiąc przeciwwagę dla zachodniej *episteme*.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Pokoleniowa zmiana warty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pokoleniowa-zmiana-warty.

Autor/ka

Ewa Bal

Ewa Bal – profesorka Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierowniczka Pracowni Badań nad Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na Wydziale Polonistyki. Jej wczesne badania koncentrowały się na teatrze i dramacie włoskim i zaowocowały dwiema monografiami: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Mobilność kulturowa i lokalność teatru* (wyd. polskie 2017, wyd. angielskie Peter Lang 2020) oraz *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2007). Była także redaktorką i tłumaczką na język polski trzech antologii włoskiego dramatu współczesnego (w tym wielu pisanych w regionalnych dialektach) oraz antologii polskiego dramatu współczesnego w języku włoskim (2007). Obecnie zajmuje się głównie kwestiami niesprawiedliwości epistemicznej i lokalnych wiedz oraz praktyk twórczych w Europie Środkowej i Wschodniej. Jej badania obejmują dekolonialne praktyki performatywne na Globalnym Wschodzie, globalne i lokalne wymiary mobilności kulturowej w sztukach performatywnych oraz dramaturgie i performanse mniejszości kulturowych. Ostatnio kierowała pracami międzynarodowej polsko-ukraińskiej grupy badawczej na Uniwersytecie Jagiellońskim „Wiedze lokalne w teatrze i performansie ostatnich dwóch dekad w obliczu niesprawiedliwości epistemicznej. Perspektywa polska i ukraińska", której efekty naukowe można znaleźć w czasopiśmie „Critical Stages" (2023/28). Obecnie pracuje nad monografią *Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres* (jako

współautorka, publikacja w 2025) oraz *Against Groundlessness. Ethonostalgias and Ethnofuturism in 21st-Century Theatre and Performance* (tytuł roboczy). Współredagowała również kilka zbiorowych monografii poświęconych teorii performansu, w tym ostatnio z Mateuszem Chaberskim: *Situated Knowing: Epistemic Perspectives on Performance* (2021) oraz kilka tomów z serii Nowe Perspektywy – Performatyka.

Przypisy

1. Źródło: https://blog.youcontrol.market/kultura-na-chasi-dokhodi-ukrayinskikh-tieatriv-znachno-zrosli-na-drughii-rik-viini/ [dostęp: 12.12.2024].

Bibliografia

Bal, Ewa, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 137-147.

Harbuziuk, Maja, *'We Could Have Ventured in the Opposite Direction': Exploring the Legacy of Polish Theatre on The Festival Map of Independent Ukraine*, „Pamiętnik Teatralny" 2023a, nr 72 (4), DOI: 10.36744/pt.1550.

Harbuziuk, Maja, *Поставити себе у центр: локальність як пер(е)форматування простору. Довгий вступ докоротких текстів*, 2023b, nieopublikowany artykuł w maszynopisie; z prywatnego archiwum autorki.

Krakowska, Joanna, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pokoleniowa-zmiana-warty*