didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
DOI: 10.34762/p7ge-bw82
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/krytyka-i-nostalgia-o-problematycznosci-przelomu-w-rosyjskiej-kulturze-lat

/ ROZLICZENIA

Krytyka i nostalgia. O problematyczności przełomu w rosyjskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych

Katarzyna Osińska | Instytut Slawistyki PAN w Warszawie

Criticism and Nostalgia: The Complexity of Change in Russian Culture of the 1990s

This article examines key political and artistic trends in Russia during the 1990s, as well as the shifting perspectives on that decade – ranging from nostalgia to criticism. Today, critical views seem to dominate, especially regarding the political elites of that time, whom opposition leader Alexei Navalny accused of "selling Russia." However, his critique sparked opposition from some contemporary dissidents, who view the 1990s as a period of freedom. The cultural scene of the decade also resists simple classification, partly due to the surprising connections between the underground movement and the National Bolshevik ideology, which is now considered far-right. Debates about the 1990s remain unresolved: Was it a time of transformation, the conclusion of the 20th century, or the beginning of new possibilities?

Keywords: Russia; 1990s; transformation; underground; National Bolshevik Party

„Czarne dziewięćdziesiąte" (*лихие девяностые – lichije diewianostyje*) – tak

potocznie nazywana jest w Rosji ostatnia dekada XX wieku. W określeniu tym (przymiotnik *lichoj* oznacza zarówno dziarski, jak i zły albo czarny – w ludowych porzekadłach; związek frazeologiczny *lichije diewianostyje* nacechowany jest negatywnie) wyraża się stosunek znacznej części społeczeństwa do dziesięciolecia, które zamiast oczekiwanych postępów w rozpoczętej pieriestrojką transformacji przyniosło polityczną i ekonomiczną niestabilność[1]. Stąd narastająca z biegiem lat krytyka tego okresu, a jednocześnie jego mitologizacja w literaturze, teatrze i filmie. Stał się on tematem bądź tłem akcji w wielu filmach i serialach[2]. Pierwsze odcinki popularnego serialu *Ulica razbitych fonariej* (Ulica rozbitych latarni), kręcone w połowie dekady, ukazywały realia ówczesnego zubożałego, zaniedbanego, niebezpiecznego Petersburga, w którym pełne ręce roboty mieli śledczy milicjanci zajęci rozwiązywaniem kryminalnych zagadek (serial zaczął być emitowany w telewizji w roku 1998). W latach dziewięćdziesiątych toczy się akcja mających status kultowych filmów, jak *Brat* Aleksieja Bałabanowa (1997) czy *Bumier* (Beema), kryminalne kino drogi w reżyserii Piotra Busłowa (2003). Sceny z ulic Moskwy lat dzikiego kapitalizmu można zobaczyć w ekranizacji najbardziej bodaj znanej powieści Wiktora Pielewina *Generation P* w reżyserii Wiktora Ginzburga. Powieść opublikowana została u schyłku dekady – w 1999 roku, film wszedł na ekrany w roku 2011. W kolejnych latach eksponowanie i zarazem eksploatowanie w sztuce „burzliwych dziewięćdziesiątych" stało się jeszcze częstsze. W dekadzie tej umieszczali akcję swoich powieści i opowiadań m.in. Aleksiej Iwanow, Paweł Sanajew, Wiktor Szenderowicz (pomijam tu książki historyczne i dokumentalne, dotyczące epoki Jelcyna). Jako temat i jako kontekst dla ukazania trudów życia Rosjan epoka ta nadal pojawia się w spektaklach teatralnych, ostatnio w takich jak: *Skazka pro posledniego angieła* (Baśń o ostatnim aniele) na motywach utworów pisarza i matematyka Romana

Michajłowa w reżyserii Andrieja Moguczego (Teatr Narodów, Moskwa, 2019), *Polarnaja bolezń* (Choroba polarna) Marii Małuchiny w reżyserii Mariny Brusnikiny (MChT im. Czechowa, Moskwa, 2022), czy „spektakl-verbatim" zatytułowany po prostu *Dziewięćdziesiąte* (2022) w reżyserii Daniiła Obuchowa (wywodzącego się ze Studia Sztuki Teatralnej Siergieja Żenowacza) grany na nowej moskiewskiej scenie impresaryjnej Prostranstwo „Wnutri" – Przestrzeń „Wewnątrz"[3]. Do politycznej rzeczywistości początku lat dziewięćdziesiątych odnosił się po części spektakl Alvisa Hermanisa *Gorbaczow* wystawiony w Teatrze Narodów (2020)[4], po rozpoczęciu wojny – zgodnie z wolą reżysera – już nie grany. A do społeczno-obyczajowego kontekstu epoki – „dokumentalny audiospektakl-promenada" przygotowany przez grupę Stereo Story do tekstów Jurija Kławdijewa *Marszrut pieriestrojen* (Trasa zmieniona, 2024) – można w nim uczestniczyć za pośrednictwem aplikacji, dzięki której spacer po moskiewskim Arbacie i okolicznych zaułkach pozwala – jak głosi reklama spektaklu – zanurzyć się w rozmyślania o Rosji tamtych czasów. „Burzliwe, szalone, głodne – do dziś nie ma jednej opinii na temat tych lat. Rock i maniacy, guma do żucia i wódka, kioski i piramidy finansowe, kasyna i gwałtownie tracący na wartości rubel…" – tak brzmi opis na stronie internetowej[5]).

Krytyczna ocena epoki Jelcynowskiej (Boris Jelcyn sprawował funkcję prezydenta Rosyjskiej Federacji w latach 1991-1999; 31 grudnia 1999 roku po rezygnacji Jelcyna obowiązki prezydenta Rosji przejął Władimir Putin) – to jedna strona medalu. Bowiem część społeczeństwa, zwłaszcza przedstawiciele opozycyjnych elit politycznych, skłonna była postrzegać to dziesięciolecie jako czas wolności, a negatywne efekty reform gospodarczych – jako cenę, jaką trzeba było zapłacić za przejście od gospodarki planowanej do kapitalizmu. W ostatnim czasie za sprawą Aleksieja Nawalnego (1976-2024) spory rozgorzały na nowo. Duże poruszenie, zwłaszcza w

środowiskach opozycyjnych, wywołał list napisany przezeń w sierpniu 2023 roku, po procesie zakończonym bezprecedensowym wyrokiem dziewiętnastu lat pozbawienia wolności w kolonii karnej. W pierwszych akapitach listu opublikowanego na łamach opozycyjnej „Nowej Gazety" pod tytułem *Moj strach i nienawist'* (Mój strach i nienawiść) Nawalny, mierząc się z własnymi negatywnymi emocjami, ogłosił, że choć stara się przezwyciężyć nienawiść w sobie, zwłaszcza kiedy siedzi w więzieniu, to zdarza mu się nienawidzić niektórych sędziów, „efesbeszników" (czyli funkcjonariuszy Federalnej Służby Bezpieczeństwa), Putina, ale jeszcze bardziej tych, których „kiedyś kochał" i „siebie […] za to, że tak ich kiedyś kochał". Najkrócej rzecz ujmując, Nawalany oskarża liberałów, czyli otoczenie Borisa Jelcyna, nie tylko o to, że nie wykorzystali szansy na przeprowadzenie głębokich zmian, jaką jego zdaniem stworzyły lata dziewięćdziesiąte, ale też, że w imię własnych interesów dopuścili do władzy dawne służby bezpieczeństwa, w tym samego Putina. Nawalny w liście tym nie przebiera w słowach:

> […] nienawidzę tych, którzy zaprzedali, przepili, roztrwonili tę historyczną szansę, jaką nasz kraj miał na początku lat dziewięćdziesiątych. Nienawidzę Jelcyna z „Tanią i Walą", Czubajsa i całą pozostałą sprzedajną rodzinką[6], która wyniosła Putina do władzy.
> Nienawidzę aferzystów, których z jakichś powodów nazywaliśmy reformatorami. Teraz jest jasne jak dzień, że nie zajmowali się niczym innym poza intrygami i własnym dobrobytem. W jakim jeszcze kraju tylu ministrów „rządu reform" stało się milionerami i miliarderami? Nienawidzę autorów głupiej autorytarnej konstytucji, którą nam, idiotom, wciskali jako demokratyczną, a która nadawała już wówczas prezydentowi pełnomocnictwa legalnego monarchy

(Nawalnyj, 2023)[7].

Radykalizm ocen Nawalnego wywołał u większości (choć nie u wszystkich) jego sojuszników, w tym dziennikarzy i przedstawicieli świata sztuki, konsternację, a nawet gniew, łagodzony w publicznych wypowiedziach[8] z uwagi na fakt, że słowa te napisał więzień polityczny z długoletnim wyrokiem. Nawalny zadawał bowiem cios nadal pokutującemu wśród części opozycyjnego establishmentu przekonaniu, że pod względem politycznym lata dziewięćdziesiąte były złotym okresem demokracji: zniesienia cenzury, powstania wolnej prasy, wycofania wszechobecnej kontroli państwa. Jednak zarówno wówczas, jak i dziś optymistyczną ocenę tamtej epoki zaciemniają takie powiązane z nią zjawiska, jak spowodowana radykalnymi reformami ekonomicznymi, tzw. szokową terapią Jegora Gajdara, pauperyzacja dużej części społeczeństwa, a co za tym idzie narastanie podziałów społecznych oraz uaktywnienie się zorganizowanej przestępczości.

Już na przełomie wieków niektórzy uważni komentatorzy życia publicznego i artystycznego zaczęli zadawać pytania, czym było owo dziesięciolecie? „Czy można mówić o fenomenie lat dziewięćdziesiątych? Tak, jak to było w przypadku *roaring twenties*, rozmytych (lub mglistych) pięćdziesiątych, czy roku ‘68, który naznaczył całą tamtą dekadę i nie tylko tamtą? Czy da się powiedzieć, że te lata stanowiły etap z wyraźnie zaznaczonymi granicami?” – pytała filozofka i kulturoznawczyni Jelena Pietrowska w przedostatnim roku XX wieku (Pietrowskaja, 1999, s. 13). Wówczas próba podsumowania kończącej się dekady zderzała się nie tylko z trudnością wychwycenia jej istoty (co zrozumiałe w sytuacji braku czasowego dystansu), ale też z niepewnością co do jej usytuowania w historycznym *continuum*: czy było to dziesięciolecie kończące epokę, czy też zwiastujące nową? Kreśląc „mglisty obraz lat dziewięćdziesiątych” (tak zatytułowany był artykuł), Pietrowska

przywoływała „twarde” fakty, które sprawiły, że pełna sprzeczności epoka rozczarowała tych, którzy liczyli na nowy początek.

> I kiedy zdaję sobie sprawę, że zaczęły się one [lata dziewięćdziesiąte – K.O.] trwającym jeszcze optymizmem pieriestrojki, a potem, przeciągnąwszy nas przez wszystkie kręgi „disnejowskiego” kapitalizmu (kapitalizmu na wskroś irrealnego, opartego na jedynej produkcji, a mianowicie spekulatywnym obrocie ogromnych mas pieniędzy), naraziły nas na strach i rozpacz, zderzając w finale z nową realnością *brave new world* (i nie była to antyutopia), to wówczas odbieram ten czas jako kolosalny sprasowany blok, który wchłonął w siebie także energię mojego świadomego życia (Pietrowskaja, 1999, s. 13).

Postrzeganie lat dziewięćdziesiątych jako złowieszczej, zasysającej ludzką energię otchłani znalazło potwierdzenie w artykule politologa Siergieja Prozorowa z 2012 roku: „Okres ten często określany jest jako bezczas, czarna dziura między upadkiem radzieckiego systemu a ustanowieniem rosyjskiego «liberalno-biurokratycznego państwa»” (Prozorow, 2012). Według politologa krytyczna ocena, dominująca w debatach politycznych po 2000 roku, utrwalała przekonanie, że po okresie chaosu nastąpiła Putinowska epoka stabilizacji (*stabilnosti*). Jednak wielu komentatorów dekadę tę nadal postrzegało jako czas wolności, a upadek instytucji, krytykowany przez jednych, w opinii innych sprzyjał wyzwoleniu energii społecznej i indywidualnej inicjatywy. Zatem próby podsumowania dziesięciolecia cechuje krańcowa rozbieżność ocen: od radykalnej krytyki po idealizację. Lata te wspominane były (i są do dziś) bądź jako okres niezwykle bogaty w zdarzenia, bądź jako czas zmarnowany.

> Dla jednych dziewięćdziesiąte to okres *nieprzerwanej* [tu i dalej – podkreślenia autora cytatu] aktywności politycznej, niekończących się przemian i wiecznego kryzysu; okres, kiedy czas przyspieszył na tyle, że tempo zmian stało się nieznośne, w związku z czym polityczna stabilizacja epoki Putina rozpatrywana zaczęła być jako „zdrowy" symptom powrotu do normalności po sennym koszmarze. Dla innych dziewięćdziesiąte – to epoka pozbawiona treści; epoka, w której albo do niczego nie dochodziło, albo wszystko, co się działo, działo się po nic (Prozorow, 2012).

Jeśli zestawić te opinie, to nie były lata dziewięćdziesiąte ani czasem końca, ani nowego początku. Rzeczywiście dużo się wówczas zdarzyło, jednak to, co się zdarzyło nie miało – według Prozorowa – konsekwencji:

Diagnozę bezczasu odnieść należy nie do samej temporalności, lecz do ostatecznego wyniku zdarzeń. Lata dziewięćdziesiąte były czasem potężnych zmian bez końca i bez celu: nie istniały cele, ponieważ zmiany ciągnęły się bez końca, a nie kończyły się, ponieważ nie miały celów (Prozorow, 2012).

Autor tych słów wyjaśniał, że właśnie z powodu braku określonych celów przejściowość lat dziewięćdziesiątych przedłużała się, zatem nie były też one dekadą transformacji. Metaforycznie ujmował ten okres tytuł zbioru opowiadań Wiktora Pielewina *Dialektika Pieriechodnogo Pierioda iz Niotkuda w Nikuda* (Dialektyka Okresu Przejściowego Znikąd Donikąd, 2002). W efektownej figurze retorycznej, a zwłaszcza w owym „donikąd", kryła się myśl, że w latach dziewięćdziesiątych nie dokonał się przełom: nie pojawiły się nowe idee, nie zostały wypracowane nowe praktyki społeczne i polityczne, które doprowadziłyby do gruntownej zmiany w ramach demokracji w rozumieniu zachodnim, traktowanej przez znaczną część klasy

politycznej, a także wielu przedstawicieli środowisk artystycznych jako jedyna alternatywa dla upadłego systemu.

Dzisiejszy kontekst, jakim jest tocząca się w Ukrainie wojna, zachęca do przyjrzenia się na nowo sytuacji w życiu artystycznym i sztuce lat dziewięćdziesiątych w Rosji. Czy istotnie okres ten charakteryzował się amorficznością; czy nie należałoby zweryfikować owego znikąd donikąd? Czy perspektywa 2025 roku pozwala na dostrzeżenie w tamtym okresie ziaren, które przyniosły owoce (zarówno zdrowe, jak i zatrute)? Zarazem owo „przyjrzenie się" może być tylko fragmentaryczne – nie sposób ująć zjawisk ówczesnego życia, ówczesnej sytuacji całościowo, poddając je generalizacji. Zresztą nie o generalizację i ocenę chodzi. Na pewno nie o przykładanie zwierciadła: projektowania na dzisiejszą sytuację ówczesnych zdarzeń. Lecz o próbę uchwycenia, jak świat sztuki zareagował na upadek Związku Radzieckiego, ów „koniec historii", jak niektórym się wówczas zdawało. Inaczej mówiąc, jakie, niekiedy paradoksalne, konsekwencje dla postaw artystów przyniosło krążące po Rosji „widmo wolności"?

Epoka wolności i etyka bezczynności

Paradoksalnie, wraz z narastającą po 2000 roku krytyką lat dziewięćdziesiątych opisywanych jako dekada zmarnowanych szans na przeprowadzenie politycznych zmian, w środowiskach artystycznych nasilała się nostalgia za epoką wolności w sztuce. Już w 2008 roku Michaił Gołynko-Wolfzon zauważył (w recenzji książki o Timurze Nowikowie, jednym z najważniejszych reprezentantów undergroundowego środowiska artystycznego Leningradu/Petersburga[9]), że stało się dlań oczywiste wytracanie eksperymentalnego potencjału, jaki cechował poszukiwania artystów poprzedniej dekady:

> Stąd tradycyjne już nostalgiczne „wspominki” lat dziewięćdziesiątych w petersburskich galeriach, gdzie ta miniona, przełomowa epoka nie tyle zostaje przemyślana na nowo, bez emocji, ile opłakuje się ją i idealizuje, jako że wielu utożsamia ją z sytuacją maksymalnej samorealizacji (Gołynko-Wolfzon, 2008).

Do dziś w wypowiedziach niektórych przedstawicieli środowisk twórczych tamten pełen sprzeczności czas oceniany jest pozytywnie – jako sprzyjający artystycznemu fermentowi. Kuratorka Irina Gorłowa, do niedawna kierująca oddziałem sztuki najnowszej Galerii Trietjakowskiej, w 2024 roku wspominała:

> Lata dziewięćdziesiąte […] – to okres wstrząsów i radykalnego przekraczania granic. Były to dzikie lata – nietrudno sobie wyobrazić, w jakich warunkach żyli wszyscy, nie tylko artyści. Z jednej, materialnej strony życie było niezwykle trudne, z drugiej – było w nim dużo wesołości i beztroski, wypełniało je poczucie wolności, nadziei i radość nieustannych odkryć. To były czasy moskiewskiego akcjonizmu i przewartościowania moskiewskiego konceptualizmu, poszukiwania wewnątrz malarskich stylów, pojawienia się wielkich instalacji (Gorłowa, 2024).

Również w środowiskach teatralnych, szczególnie powiązanych ze sztuką nieoficjalną, z artystycznym undergroundem lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte były czasem wielkiego wyzwolenia energii twórczej (trzeba tu bowiem przypomnieć, że okres wielkich przemian rozpoczął się od pieriestrojki – w połowie lat osiemdziesiątych). Założenie grupy teatralnej nie wymagało już pokonywania biurokratycznych przeszkód, a do tego

zawieszeniu uległy wymogi formalnie traktowanego profesjonalizmu: legitymowania się odpowiednim wykształceniem. I nawet jeśli większość małych grup, zajmujących piwnice i strychy w kamienicach Moskwy czy Leningradu/Petersburga zakładali absolwenci szkół teatralnych, to dołączali do nich muzycy, przedstawiciele awangardy i rocka, artyści sztuk wizualnych. W internetowym archiwum Borisa Juchananowa (https://www.borisyukhananov.com/), jednego z najbardziej wyrazistych przedstawicieli generacji, która debiutowała w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, można znaleźć wiele świadectw tamtej epoki, w tym fotografie i rejestracje wideo, które wraz z ustnymi i pisemnymi relacjami uczestników i obserwatorów ówczesnych zdarzeń stanowią materiał potwierdzający rewolucyjny charakter dokonujących się przemian. Uczestnicy ruchu „nowej kultury”[10], jak ją niekiedy określano, angażowali się w poszukiwania już nawet nie tyle „nowego języka teatralnego”, ile nowego rozumienia, i co ważniejsze – praktykowania teatru. Mimo że słowo „performatywny” w odniesieniu do teatru jeszcze wówczas nie funkcjonowało, to eksperymenty polegające nie tylko na wyjściu poza przestrzeń sceny, lecz na przeniesieniu akcentu z funkcji przedstawieniowej teatru na zdarzeniową i relacyjną, inaczej mówiąc – na przejściu od dzieła do działania lub od reprezentacji do prezentacji, oznaczały odejście od dotychczasowego paradygmatu sztuki teatralnej. Poszukiwania podejmowane były rzecz jasna nie tylko w kręgu Juchananowa (zob. Osińska, 2021), ale też w innych grupach teatralnych, szczególnie aktywnych w Leningradzie/Petersburgu, jak Derevo, Teatr Inżynieryjny AKHE, Teatr Formalny Andrieja Moguczego, Do-Teatr Jewgienija Kozłowa (zob. *Fenomien pietierburgskogo niezawisimogo teiatra 90-ch*, 2018), a także w działalności artystów starszego pokolenia, choćby w Szkole Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa otwartej w Moskwie w 1987 roku. Trudno zaprzeczyć, że

miało wówczas miejsce „bogactwo zdarzeń”, nie powinno zatem dziwić, że budzą one dziś u wielu nostalgiczne wspomnienia.

Wraz z nasilającą się polityką dokręcania śruby (zwłaszcza po masowych protestach z lat 2011-2013 nazywanych „błotną rewolucją” od miejsca największych demonstracji – placu Błotnego w Moskwie), odczuwaną w coraz większym stopniu przez środowiska teatralne (do czego przyczyniło się aresztowanie Kiriłła Sieriebriennikowa[11]), ocena lat dziewięćdziesiątych zaczęła się zmieniać, a nostalgia ustępować krytyce. I tak, Marina Dawydowa w wypowiedzi z 2016 roku dla internetowego pisma „Polit.ru” zaznaczała, że choć dekada ta w środowiskach inteligenckich wspominana jest z nostalgią jako dziesięciolecie wolności, to teatr w tych „nowych okolicznościach założonych” zawisł między przeszłością a teraźniejszością, zamiast wychylać się w przyszłość. Jej zdaniem widać było, jak w męce próbuje znaleźć jakieś swoje ścieżki. Krytyczka konstatowała, że był to czas stagnacji, że nic ciekawego i nowego wówczas się nie zdarzyło, że w konfrontacji z teatrami z Zachodu, które dopiero na przełomie wieków zaczęły docierać do Rosji, m.in. dzięki festiwalowi Nowy Teatr Europejski (NET), rosyjski teatr jawił się jako miejsce naznaczone eskapizmem, ucieczką od rzeczywistości. Brakowało nowej krwi, nowych nazwisk, polemiki z poprzednim pokoleniem[12]. I choć Dawydowa podkreślała, że istniały wyjątki, jak Lew Dodin, Anatolij Wasiljew, Kama Ginkas, że właśnie wówczas narodziła się Pracownia Piotra Fomienki, to jednocześnie pominęła inne topowe nazwiska ówczesnego meanstreamu, jak Walerij Fokin czy Siergiej Arcybaszew, a także zjawiska nie sytuujące się w centrum rosyjskiego życia teatralnego, a przy tym rozpoznawalne poza jej granicami, odbierane dotąd jako nowe oblicze rosyjskiego teatru, jak choćby petersburskie teatry Derevo czy AKHE. Kilka lat później krytyczka określiła teatr tamtego czasu jako „mieszczański i asocjalny, gerontofilski, niezainteresowany cyrkulacją krwi”; jej zdaniem, mimo podejmowanych prób

eksperymentowania, kiedy już „kurtyna opadła, wszyscy zobaczyli, jak beznadziejnie jesteśmy zacofani, YouTube'a jeszcze wówczas nie było, a festiwale międzynarodowe dopiero zaczęły powstawać" (za: *Obszczij urowień tusowki…*, 2020).

Z tak negatywną oceną Dawydowej nie zgodzili się aktywni w latach dziewięćdziesiątych twórcy, między innymi Olga Muchina, autorka dramatu *Tania-Tania* wyreżyserowanego przez Piotra Fomienkę w jego teatrze Pracownia Piotra Fomienki (1996), Oleg Żukowski (aktor teatru Derevo, reżyser, założyciel teatrzyku La Pushkin w Nowosybirsku w 2000 roku), Maksim Isajew (twórca Teatru Inżynieryjnego AKHE założonego w Leningradzie w 1989 roku) czy Oksana Mysina – aktorka i reżyserka (grała między innymi w słynnym monodramie *K.I. ze Zbrodni* wg Dostojewskiego w reżyserii Kamy Ginkasa, prezentowanym w roku 1995 w Ośrodku Grotowskiego we Wrocławiu). Przypomnieli nazwiska, spektakle, zdarzenia. Dla twórców związanych wówczas z Leningradem/Petersburgiem (jak Żukowski i Isajew) kluczowym wydarzeniem stało się powstanie w 1989 Centrum Artystycznego Puszkinskaja-10. Koncentrowało się w nim życie niezależnych grup artystycznych, życie biedne w sensie materialnym, ale pod względem twórczym niezwykle bogate – wspominał Isajew.

> Było nas ze stu artystów, trzydzieści grup muzycznych, pięć wydawnictw. Z jednej strony – wolność, z drugiej – nędza. Czy możecie sobie wyobrazić atmosferę twórczego squata? Zupełne szaleństwo. […] Grupa SWOI[13] urządzała performanse; […] działał tam teatr „OF", art-grupa „Rieczniki"[14]. Sytuację tę można porównać z Berlinem po upadku muru: taka sama jak tam atmosfera w tym jednym jedynym budynku. A jeśli Centrum Puszkinskaja-10 porównać z normalnymi kulturalnymi squatami, to

było to takie berlińskie Tacheles albo Köpi (*Obszczij urowień tusowki…*, 2020).

Ze wspomnień Isajewa i innych wynika, że młodzi – i nie tylko młodzi – Rosjanie, mimo rozmaitych ograniczeń, szybko nadrabiali zaległości. Oleg Żukowski podkreślał, jak ważny dla niego była możliwość zapoznania się z tekstami Grotowskiego czy Artauda (krążyły w świecie teatralnym w odbitkach, wydań książkowych jeszcze nie było[15]), a pierwsze kontakty z grupami zachodnimi, między innymi z Teatrem Nucleo czy brytyjskim Footsbarnem nawiązywał w 1989 roku podczas zorganizowanego przez Sławę Połunina (z teatru klaunów Licedej) festiwalu Karawana Pokoju. Olga Muchina z kolei przypomniała Festiwal Młodej Dramaturgii Lubimowka założony w 1990 roku jako laboratorium nowego dramatu oraz moskiewskie Centrum Dramaturgii i Reżyserii powołane do życia pod koniec dziesięciolecia – w 1998. To właśnie ta instytucja stworzona przez dwóch dramaturgów starszego pokolenia – Aleksieja Kazancewa i Michaiła Roszczyna umożliwiła zaistnienie wielu młodym reżyserom i reżyserkom, dramaturgom i dramaturżkom, jak wspominany już Kiriłł Sieriebriennikow, jak Wasilij Sigariew, Olga Subbotina, Jelena Isajewa, Michaił Ugarow, Marat Gacałow i inni – odmienili oni oblicze rosyjskiego teatru w następnym dziesięcioleciu.

Jeśli zatem w ocenie Mariny Dawydowej w latach dziewięćdziesiątych w teatrze rosyjskim niewiele lub zgoła nic ciekawego się nie zdarzyło, to z punktu widzenia innych uczestników i świadków tamtego czasu działo się bardzo dużo. Rozbieżność ocen do pewnego stopnia można uzasadnić subiektywnym spojrzeniem i osobistym doświadczeniem. Dawydowa spogląda na teatr lat dziewięćdziesiątych przez pryzmat własnych doświadczeń krytyczki, a z jej wypowiedzi wynika, że kluczowym momentem

w przewartościowaniu własnych ocen było powstanie – przy jej udziale – festiwalu Nowy Teatr Europejski (z czasem została jego dyrektorką artystyczną – wraz z Romanem Dołżańskim). Festiwal NET nie tylko odegrał znaczącą rolę w przybliżeniu Rosjanom najnowszych dokonań teatru światowego, ale też pozwolił spojrzeć na rosyjski teatr z innej, przede wszystkim zachodniej perspektywy. I to właśnie ta perspektywa sprawiła, że w opinii Dawydowej lata dziewięćdziesiąte okazały się dziesięcioleciem zmarnowanym. Natomiast w opinii jej adwersarzy, nie porównujących się z Zachodem (choć przecież dążących do kontaktów ze światem), był to okres pełen ekscytujących odkryć i nowych możliwości.

Czy teatr rosyjski lat dziewięćdziesiątych uciekał od rzeczywistości, jak twierdziła krytyczka? Jeśli mieć na uwadze kategorię teatru politycznie zaangażowanego, to istotnie, w teatrze tamtego czasu niewiele pojawiło się przedstawień wprost podejmujących tematykę polityczną czy społeczną, nie mówiąc już o teatrze interwencji. Teatr nie wypracował jeszcze języka i środków, pozwalających mierzyć się z traumatycznymi aspektami przeszłości i rozczarowującą teraźniejszością. Dopiero lata dwutysięczne przyniosły zmianę, czemu sprzyjało pojawienie się potężnego nurtu teatru dokumentalnego. Jednak kwestię zaangażowania lub nieangażowania się twórców teatralnych – ale też przedstawicieli innych dziedzin sztuki – trzeba rozpatrywać w szerszej perspektywie.

Po upadku Związku Radzieckiego samo pojęcie upolitycznienia stało się problematyczne. Już w latach poprzedzających pieriestrojkę odrzucanie politycznego zaangażowania stało się postawą dominującą wśród artystów, a konceptualiści wprost odżegnywali się od jakiegokolwiek mariażu z polityką. Podobna postawa charakteryzowała znaczną część artystów, którzy wyszli z undergroundu (por. artykuł o Borisie Juchananowie – Osińska, 2021). Na

początku lat dziewięćdziesiątych większość środowisk artystycznych odżegnywała się od jakichkolwiek związków z polityką, bowiem kojarzyły się one z przymusami minionego reżymu. W środowiskach tych nie stawiano pytań o to, jak można myśleć o polityczności, w jaki sposób można byłoby uprawiać politykę? Jednak odmowa zaangażowania, czy szerzej – wyrażania za pośrednictwem sztuki swojego stosunku do bieżącej rzeczywistości – również jest polityką. Stąd w refleksji na temat ówczesnych zjawisk w przestrzeni społecznej i artystycznej pojawiły się takie określenia, jak: „bezczynność" czy „etyka nieuczestniczenia".

> Pojęcie drugiego końca historii, końca historii we właściwym rozumieniu, pozwala przyjrzeć się na nowo przysłowiowej depolityzacji społeczeństwa rosyjskiego (po krótkim okresie wzlotu politycznej aktywności w okresie pieriestrojki) po rewolucji sierpniowej 1991[16]. Mimo że radykalną depolityzację ocenia się negatywnie, upatrując w niej dziedzictwo autorytaryzmu i paternalizmu oraz dowód na pasywność ogółu ludności, słabość społeczeństwa obywatelskiego, niedostatek kultury politycznej, brak nawyku angażowania się w politykę, to można ją również oceniać jako szczególną formę polityki – polityki fundamentalnej pasywności, bądź *bezczynności*

– pisał Siergiej Prozorow (2012) i dalej objaśniał:

> Pojęcia bezczynności (*inoperosita*), centralne dla etyczno-politycznej myśli Agambena, nie należy rozpatrywać jako czystej niezdolności do działania, czyli *apraksji*, a raczej jako sposób na aktywność pozbawioną jakiegokolwiek celu. To, co dzieje się w jej

> ramach zachodzi bez żadnej przyczyny i nie może być włączone w jakikolwiek projekt.

Tyle politolog o sytuacji społecznej w ostatniej dekadzie XX wieku. W świecie sztuki jednak, mimo dominacji postaw apolitycznych wśród artystów i artystek, działały inne mechanizmy, nie da się bowiem w sztuce całkowicie zlekceważyć celów estetycznych, a zatem „projekty" artystyczne czemuś jednak służyły. A poza tym, w środowiskach artystycznych ujawniły się, początkowo u jednostek, jednak z czasem ogarniając większe kręgi, polityczne postawy, jednak nie zawsze takie, jakich można byłoby się spodziewać po upadku żelaznej kurtyny i zbliżeniu Rosji do Zachodu.

Kontrkultura[17] z nacjonalistycznym obliczem

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w sztuce (zarówno w jej nurcie głównym, jak i na obrzeżach) raczej nie składa się politycznych deklaracji, a przynajmniej nie czyni się tego wprost. A są to lata, w których powoli dochodzą do głosu nie tylko liberalne tendencje, co wydawałoby się oczywistym skutkiem obalenia poprzedniego systemu, lecz także radykalnie antyliberalne. Pojawiają się wówczas sygnały o przystępowaniu do ruchów nacjonalistycznych znanych i cenionych artystów, przede wszystkim reprezentujących muzykę rockową. W 1993 roku powstaje Partia Narodowo-Bolszewicka. Partię tę, łączącą w swoim programie ideologie prawicowe z lewicowymi[18], czyli nacjonalizm z komunizmem (w 2007 roku została ona uznana za ekstremistyczną i zdelegalizowana), założyli: pisarz Eduard Limonow, filozof, socjolog i politolog Aleksandr Dugin – główny ideolog rosyjskiego neoimperializmu, kojarzony z obecną polityką Kremla – oraz muzyk rockowy Jegor Letow (1964-2008). Ten ostatni był twórcą

legendarnego zespołu Grażdanskaja oborona (Obrona cywilna; zespół został założony w Omsku w 1984 roku); nazywano go patronem rosyjskiego punk rocka. Tendencje nacjonalistyczne to w Rosji nie nowość, jednak podczas gdy w środowiskach literackich tego okresu pisarze, określający siebie jako patrioci, nawiązują do zjawisk z poprzednich epok (choćby do tzw. prozy wiejskiej, rozwijanej od lat sześćdziesiątych XX wieku przez takich pisarzy, jak Fiodor Abramow, Walentin Rasputin czy Wasilij Biełow), to pojawienie się nacjonalistycznych, a niekiedy wręcz ksenofobicznych postaw wśród przedstawicieli grup rockowych może zaskakiwać[19]. Przy czym sygnały o zwrocie na prawo w tych środowiskach pojawiły się już w schyłkowym okresie Związku Radzieckiego. Jednym z pierwszych był Siergiej Żarikow, założyciel zespołu DK powołanego do życia w Moskwie w 1980 roku. Ukształtowany przez moskiewski konceptualizm, ewoluował w stronę skrajnego nacjonalizmu połączonego z antysemityzmem; z czasem stał się działaczem politycznym, doradcą osławionego polityka Władimira Żyrinowskiego. A trzeba tu dodać, że autorytet artystyczny samego Żarikowa, jak i grupy DK – pionierów muzyki eksperymentalnej, rozciągał się na inne obszary młodzieżowych subkultur. W latach dziewięćdziesiątych, nie tylko zresztą pod wpływem Żarikowa, w środowisku muzyki rockowej postawy reakcyjne nie należały już do rzadkości; poza Jegorem Letowem, wymienić tu trzeba innego charyzmatycznego artystę – awangardowego muzyka, scenarzystę, aktora, twórcę kolektywu artystycznego Pop Mechanika – Siergieja Kuriochina (1954-1996). Literaturoznawca Ilja Kukulin w obszernym artykule z 2007 roku nazwał rozpowszechniania się skrajnie prawicowych idei w tych środowiskach „imitacją nonkonformizmu”. Co ciekawe, Kukulin przekonująco argumentował, że wbrew utartym wyobrażeniom, faszyzujące ideologie mogły występować w formach awangardowych i postmodernistycznych estetykach (Kukulin, 2007; zob. też:

Lipowieckij, 2018).

Wśród twórców teatralnych aktywnych i podziwianych w latach dziewięćdziesiątych napotykamy na Siergieja Kurginiana, założyciela moskiewskiego studia „Na Deskach" (Na doskach). Kurginian (rocznik 1949), z wykształcenia historyk, obecnie jest rozpoznawalny przede wszystkim jako politolog, reprezentujący ideologię nacjonalistyczną. Za poparcie wojny przeciwko Ukrainie trafił na sankcyjne listy krajów Unii Europejskiej. Do dziś prowadzi teatr „Na Deskach", na którego stronie internetowej możemy przeczytać deklaracje w duchu idei uniwersalistycznych: „[Nasz] teatr bada wieczne problemy bytu, stanowienia człowieka i otaczającego go świata. A jednocześnie każdy [nasz] spektakl wyróżnia się głęboką więzią z politycznymi procesami, dokonującymi się w kraju i na świecie"[20]. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w okresie, gdy o studiu było naprawdę głośno, nie było ono kojarzone z reakcyjnym programem. Wręcz przeciwnie – przy studiu powstało Laboratorium Współczesnej Kultury prowadzone przez Michaiła Epsztejna, znanego filozofa i kulturologa (znany jako Mikhail Epstein, od 1990 mieszka i pracuje w USA); na afiszu z 1988 roku, zapowiadającym spotkania w ramach Laboratorium widnieją nazwiska artystów, uczonych i pisarzy dalekich od wszelkich radykalizmów, zwłaszcza prawicowych czy narodowo-bolszewickich, wśród nich: Wiktor Jerofiejew, Tatiana Tołstaja, Siergiej Awierincew, czy uczestnicy wieczoru poezji konceptualnej: Dmitrij Prigow, Lew Rubinstein, Timur Kibirow, Michaił Suchotin[21].

Dodać tu trzeba, że dopiero w latach dwutysięcznych zaczęły być słyszalne głosy artystów lewicujących – w duchu lewicy zachodniej. W 2003 powstał w Petersburgu kolektyw Czto diełat' (Co robić) oraz platforma internetowa pod tą samą nazwą[22]. Również w teatrze można obserwować większy wpływ idei

lewicowych, a przede wszystkim powstanie zespołów realizujących programy politycznej i społecznej interwencji (jak Teatr.doc). Rozpowszechnianie lewicowych idei i prospołecznych praktyk ograniczało się jednak zazwyczaj do wąskiego kręgu przyjaciół i zwolenników.

Nie od dziś, a co najmniej od czasów greckich wiadomo, że politykę i poetykę łączą skomplikowane relacje. Czy omawiane dziesięciolecie było czasem przełomu? Trudno o jednoznaczną odpowiedź na to pytanie, choć wygląda na to, że stanowiło ono jedynie odcinek czasowy w historycznym *continuum*, że zasiane wówczas ziarna (dobyte z przeszłości – z dawnych zapasów), które dały pozytywne, niekiedy rewelacyjne efekty w dziedzinie estetyki, zrodziły również zatrute owoce w sferze ideologii i etyki.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Krytyka i nostalgia. O problematyczności przełomu w rosyjskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 185, DOI: 10.34762/p7ge-bw82.

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska (katarzyna.osinska@ispan.edu.pl) – prof. Instytutu Slawistyki PAN; rusycystka, zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations* –https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84). ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. O latach dziewięćdziesiątych w Rosji pisała – nazywając je „fatalnymi” – Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, 2020.
2. Spisy niektórych filmów i seriali z ostatnich lat, których akcja toczy się w latach dziewięćdziesiątych, znaleźć można m.in. tu: https://www.afisha.ru/selection/10-novyh-russkih-filmov-pro-90-e-v-kotorye-ubivali-lyudey-i-vse-begali-absolyutno-golye/ (ankieta z 2023 roku) lub tu: https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/vihodnie/lihie-90-v-kino-i-serialah/ (opublikowane w 2021).
3. Na scenie tej jeszcze w styczniu 2025 roku grane były spektakle grupy Córki SOSO w reżyserii Żeni Berkowicz, skazanej na sześć lat kolonii karnej za rzekome wspieranie terroryzmu w sztuce autorstwa Swietłany Pietrijczuk (która otrzymała taki sam wyrok w tym samym procesie) *Finist, jasny sokół*, zob. https://vnutri.space/ [dostęp: 21.01.2025].
4. Zob. Osińska, 2020.
5. https://stereostory.ru/stereostory#team (dostęp: 3.02.2025).
6. Tania – imię młodszej córki Jelcyna, Tatiany Jumaszewej (później – Diaczenko); Wala – zdrobnienie imienia zięcia Jelcyna, polityka Walentina Jumaszewa. Anatolij Czubajs – polityk, ekonomista i przedsiębiorca, jeden z ideologów reform ekonomicznych w Rosji lat dziewięćdziesiątych. Zaliczany do najbliższego otoczenia Borisa Jelcyna nazywanego „rodziną” – do tej nieformalnej grupy najbardziej wpływowych w państwie osób należeli, oprócz wyżej wymienionych, między innymi późniejsi oligarchowie: Boris Bieriezowski, Aleksandr Mamut, Roman Abramowicz.
7. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki.
8. Reakcje na wypowiedź Nawalnego – zob. https://meduza.io/feature/2023/08/14/navalnyy-obvinil-eltsina-i-ego-sovremennikov-v-tom-chto-rossiya-poluchila-putina-mnogie-prinyali-eto-na-svoy-schet-i-vydvinuli-vstrechnye-pretenzii [dostęp: 20.01.2025].
9. Leningrad zmienił nazwę na Petersburg w 1991 roku, dlatego gdy piszę o przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, używam podwójnej nazwy.
10. O „rewolucji kulturowej”, dokonującej się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pisał m.in. badacz leningradzkiego undergroundu Andriej Chłobystin, 2017.
11. Jeden z najbardziej znanych i cenionych w Rosji i poza jej granicami reżyser Kirił Sieriebriennikow został aresztowany w 2017 roku pod zarzutem uczestniczenia w machinacjach finansowych, które doprowadziły do defraudacji środków wydzielonych przez państwo na projekt „Platforma” realizowany w ramach kierowanego przezeń Siódmego Studia. Przez półtora roku reżyser przebywał w areszcie domowym. Za twórcą ujęli się liczni przedstawiciele rosyjskich środowisk artystycznych, w tym artyści uznawani za sojuszników Kremla, jak na przykład Władimir Urin, ówczesny dyrektor Teatru Bolszoj w Moskwie czy aktor Jewgienij Mironow, a także społeczność międzynarodowa (w tym Thomas Ostermeier, Cate Blanchett, Elfriede Jelinek). W 2019 Sieriebriennikow i pozostali pozwani w tej sprawie (czwórka współpracowników artysty) zostali zwolnieni z aresztu. W 2020 sąd ogłosił wyrok: Sieriebriennikow (nie przyznający się do winy) zastał uznany za winnego zdefraudowania dużej sumy pieniędzy i skazany na trzy lata więzienia w zawieszeniu oraz wypłacenie kompensacji. W marcu 2022 roku sąd zwolnił reżysera z reszty kary, uznając ją za wykonaną; jeszcze w tym samym miesiącu artysta wyjechał za granicę.

12. Strona „Polit.ru”, z której pochodzi wypowiedź Dawydowej, została zablokowana przez rosyjskie władze w 2024 roku. Wypowiedź Dawydowej, która stała się podstawą przywoływanego tekstu, można znaleźć na YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=4KLrWn_Nx8U; materiał zatytułowany jest *Teatr lat 90*. [dostęp: 25.01.2025].
13. SWOI – grupa artystów malarzy, działała w Leningradzie/Petersburgu w latach 1987-1992, znana z oryginalnych performansów urządzanych wraz z teatrem Derevo Antona Adasińskiego. Uznawana za jeden z najbardziej twórczych kolektywów artystycznych tamtego okresu. Szerzej zob. https://www.maksa.de/ru/maksa/svoi-ru [dostęp: 20.01.2025].
14. Grupa Rieczniki, z czasem przekształcona w Klub Riecznikow (nazwa pochodzi od słowa rieka – rzeka), powstała w Leningradzie w 1989 roku, skupiała artystów działających w wielu obszarach sztuki: malarstwie, wideo, filmie, poezji, „teatralnych misteriach”; grupa odwoływała się do XX-wiecznych tradycji awangardowych, a także do dokonań słynnych leningradzkich grup rockowych z lat osiemdziesiątych, jak Pop-Mechanika Siergieja Kuriochina. Członkowie grupy od początku lat dziewięćdziesiątych konsekwentnie manifestowali przywiązanie do praktyki skłotingu. W 1993 roku stali się pierwszymi studentami Nowej Akademii Sztuk Pięknych założonej przez Timura Nowikowa; w twórczości wideo i filmowej za swoich nauczycieli uważali Borisa Juchananowa, braci Igora i Gleba Alejnikowów, Siergieja Dobrotworskiego. Szerzej zob. https://bogemnyipeterburg.narod.ru/vocabulare/alfavit/persons/r/rechniki.htm [dostęp: 20.01.2025].
15. W 1993 ukazało się pierwsze wydanie *Teatru i jego sobowtóra* w przekładzie Siergieja Isajewa (wcześniej – od 1977 w czasopismach publikowane były pojedyncze teksty twórcy „teatru okrucieństwa”). W 2000 wyszło nowe wydanie *Teatru i jego sobowtóra* uzupełnione o inne teksty Artauda (w przekładzie wielu tłumaczy), artykuł Martina Esslina i komentarz filozofa Meraba Mamardaszwilego. W 2019 opublikowany został nowy (wysoko oceniany) przekład książki autorstwa Natalii Isajewej z przedmową Anatolija Wasiljewa. Pierwsze książkowe wydanie tekstów Jerzego Grotowskiego w przekładzie Natełły Baszyndżagian ukazało się dopiero w 2003 roku; wcześniej jego teksty publikowane były w czasopismach, a zbiór tekstów poświęconych Grotowskiemu opublikowała w 1992 roku Jelena Chodunowa.
16. Rewolucja sierpniowa, nazywana także puczem moskiewskim – nieudany zamach stanu przeciwko prezydentowi ZSRR Michaiłowi Gorbaczowowi; zamachowi przewodził ówczesny wiceprezydent ZSRR Giennadij Janajew.
17. O rosyjskiej kontrkulturze tamtego okresu pisał w Polsce Konstanty Usenko, 2012, 2018.
18. Pojęcia „prawica” i „lewica” (podobnie, jak „liberalizm” czy „konserwatyzm”), używane dziś w zachodnim dyskursie (także w polskim), jeśli w ogóle mają cokolwiek znaczyć, domagają się precyzyjnych wykładni, ponieważ w dużej mierze wyczerpały swój potencjał i niewiele mają wspólnego ze znaczeniami ukształtowanymi w czasach, kiedy powstały (w okresie rewolucji francuskiej). W Rosji określenia „prawica”, czy „lewica” odbiegają nie tylko od ich pierwotnej semantyki, ale też często używane były (i są nadal) w znaczeniach innych, niż przyjęte na Zachodzie. Na przykład, w latach dziewięćdziesiątych prawicowymi nazywali sami siebie liberałowie (jak byliby określani wedle zachodniej terminologii) Boris Niemcow, Siergiej Kirijenko, Irina Hakamada, założyciele partii Sojusz Sił Prawicowych (Sojuz prawych sił). W wyniku ewolucji pojęć i chaosu w ich stosowaniu podejmowanie dziś refleksji na temat sytuacji politycznej w Rosji, nie tylko w odniesieniu do lat dziewięćdziesiątych, wymaga obszernych komentarzy i uściślenia terminologii (co wykracza poza zadania tego artykułu).

19. Choć może zaskakiwać nie powinno, nie tylko z powodu „długiego trwania" rosyjskiej idei, ale też, paradoksalnie – z uwagi na rozpowszechnianie się podobnych, lewicowo-prawicowych ideologii w muzycznym undergroundzie lat osiemdziesiątych w innych krajach, również na Zachodzie. W Stanach Zjednoczonych w latach osiemdziesiątych: „Zespoły takie, jak Youth Defense League [założony w 1986 w Nowym Jorku – K.O.] z jednej strony opowiadały się po stronie robotników i walczyły (często zresztą dosłownie) z próbami gentryfikacji Lower East Side, a z drugiej strony flirtowały ze skrajną prawicą, a nawet nazizmem, śpiewając utwory takie jak *Old Glory* czy *Skinheads'88*" (Błaszczak, 2024, s. 87-88). Związek Radziecki mimo żelaznej kurtyny nie istniał w próżni.
20. Zob. https://na-doskah.ru/#about [dostęp: 21.01.2025].
21. Afisz znajduje się na stronie internetowej Teatralne Muzea i Archiwa Rosji i Rosyjskiej Zagranicy (Театральные& музеи и архива России ирусского зарубежья) – zob. https://theatre-museum.ru/exhibit/11540719 [dostęp: 15.01.2025]. Dodam, że sama uczestniczyłam w (prowadzonym przez Epsztejna) spotkaniu z Aronem Guriewiczem na temat „Religijne aspekty kultury średniowiecznej" (8.05.1988 roku).
22. Zob. https://chtodelat.org/?lang=ru [dostęp:15.01.2025]; Wilenskij, 2003.

Bibliografia

Błaszczak, Jan, *Dzielnica w stanie wrzenia*, [w:] *Miłosz Benedyktowicz. Prawie niebo* [katalog wystawy], Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2024, s. 66-91.

Chłobystin, Andriej, *Szizorewolucyja. Oczerki pietierburgskoj kultury wtoroj połowiny XX wieka*, Borej-art, Petersburg 2017.

Fenomien pietierburgskogo niezawisimogo tieatra 90-ch, dyskusja z udziałem: Żanny Zarieckiej (moderatorka), Andrieja Moguczego, Nikołaja Piesoczinskiego, Jewgienija Kozłowa, Maksima Isajewa, Aleksandra Płatunowa, „Tieatr" 2018, nr 35, s. 76-99, https://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/ [dostęp: 20.01.2025].

Gołębiowska-Suchorska, Agnieszka, *„Fatalne lata 90." Od doświadczenia, przez mit polityczny, do e-folkloru*, „Czas Kultury" 2020, nr 3, https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/AGolebiowskaSuchorska_FatalneLata90_CzasKultury_3_2020.pdf [dostęp: 20.02.2025].

Gołynko-Wolfson, Dmitrij, *Strategija i polityka wsiego nowogo. Kak siegodnia pisat' konceptualnuju biografiju Timura Nowikowa i pietierburgskogo iskusstwa 90-ch*, „Chudożestwiennyj żurnał" 2008, nr 70, https://moscowartmagazine.com/issue/22/article/353 [dostęp: 10.10.2024].

Gorłowa, Irina, *Kak intuicyja pomogajet razobrat'sia w sowriemiennom iskusstwie*, „Snob", 21.10.2024, https://snob.ru/art/irina-gorlova-kak-intuitsiia-pomogaet-razbiratsia-v-sovremennom-iskusstve/ [dostęp: 21.01.2025].

Kukulin, Ilja, *Altiernatiwnoje socyjalnoje projektirowanije w sowietsom obszczestwie 1960-1970-ch godow, ili: Pocziemu w sowriemiennoj Rossii nie priżylis' lewyje politiczeskije praktyki?*, „Nowoje litieraturnoje obozrienije" 2007, nr 88 (artykuł obecnie nie jest już dostępny na stronie internetowej).

Lipowieckij, Mark, *Psiewdomorfoza: Rieakcyjonnyj posmodernizm kak problema*, „Nowoje litieraturnoje obozrienije" 2018, nr 3, https://magazines.gorky.media/nlo/2018/3/psevdomorfoza-reakczionnyj-postmodernizm-kak-problema.html [dostęp: 25.01.2025].

Nawalnyj, Aleksiej, *Moj strach i nienawist'. Pierwoje pis'mo Aleksieja Nawalnogo posle prigowora*, „Nowaja gazieta", 11.08.2023, https://novayagazeta.ru/articles/2023/08/11/moi-strakh-i-nenavist [dostęp: 16.10.2024].

Obszczij urowień tusowki był powysze, czem siegodnia. Olga Muchina, Maksim Isajew i inni o rosyjskim teatrze lat 90. (wywiady przeprowadziła Anastasija Fołomiejewa), „Teatralij", 2020, https://teatralium.com/interviews/devyanostye/ [dostęp: 20.01.2025].

Osińska, Katarzyna, *Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/boris-juchananow-czyli-teatralna-wieza-babel [dostęp: 20.01.2025].

Osińska, Katarzyna, *Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego*, „Didaskalia" 2021, nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego [dostęp: 20.01.2025].

Pietrowskaja, Jelena, *Etot smutnyj obraz diewianostych*, „Chudożestwiennyj żurnal" 1999, nr 25, s. 13-15.

Prozorow, Siergiej, *Wtoroj koniec istorii: polityka bezdiejatielnosti ot pieriestrojki do Putina,* „Nieprikosnowiennyj zapas" 2012, nr 2 (82), https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/82_nz_2_2012/article/18687/ [dostęp: 17.01.2025].

Usenko, Konstanty, *Buszujący w barszczu. Kontrkultura w Rosji sto lat po rewolucji*, Czarne, Wołowiec 2018.

Usenko, Konstanty, *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Czarne, Wołowiec 2012.

Wilenskij, Dmitrij, *Czto diełat'?*, „Chudożestwiennyj żurnal" 2003, nr 51-52, https://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1130 [dostęp: 15.01.2025].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/krytyka-i-nostalgia-o-problematycznosci-przelomu-w-rosyjskiej-kulturze-lat