didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/komedia-o-ludobojstwie

/ ZAGRANICA

Komedia o ludobójstwie

Ewa Bal

Maxim Gorki Theater w Berlinie

Karabakh Memory

reżyseria: Roza Sarkisian, dramaturgia: Johannes Kirsten, wideo: Magda Mosiewicz, scenografia i kostiumy: Dana Kavelina, muzyka: Alexandra Malatskovska, światło: Daniel Krawietz

premiera: 25 kwietnia 2025

Od 24 kwietnia do 31 maja trwała w Berlinie siódma edycja festiwalu Berliner Herbstsalon Re-Imagine! | Ein Prolog Im Frühling (Berliński Salon Jesienny Re-Imagine! / Prolog wiosną), zatytułowana *100 +10 Armenian Allegories*[1], w całości poświęcona sztuce ormiańskiej. W ramach programu Maxim Gorki Theater przygotował serię spektakli, czytań performatywnych, pokazów filmowych, koncertów i ekspozycji, wśród których znalazła się także produkcja Rozy Sarkisian, dobrze znanej w Polsce reżyserki ukraińskiej o ormiańskich korzeniach. Głównym wątkiem całego cyklu było znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak współcześni artyści i artystki pochodzenia

ormiańskiego sytuują siebie wobec wydarzeń sprzed przeszło stulecia: ludobójstwa Ormian w Imperium Osmańskim w latach 1915-1917 oraz wobec równie dramatycznych wydarzeń ostatnich dziesięcioleci: tzw. pierwszej wojny w Górskim Karabachu w 1992 i drugiej w 2020 roku, zakończonej ostatecznym przejęciem spornego terytorium przez Azerbejdżan i wysiedleniem z niego Ormian. Fakt, że *100 +10 Armenian Allegories* wymyśliła Shermin Langhoff, dyrektorka naczelna Gorkiego, ma tu wielkie znaczenie, gdyż ona sama jest potomkinią tureckich imigrantów w Niemczech, a Turcja nie tylko aktywnie wspierała Azerbejdżan w walkach o Górski Karabach, ale także ponosi ciężar odpowiedzialności za ludobójstwo z 1915 roku. Można więc powiedzieć, że w tym projekcie Turcja symbolicznie oddała głos Ormianom, żywiąc nadzieję, że odpowiedzą oni podobnie jak Siergiej Paradżanow, represjonowany za czasów sowieckich reżyser filmowy, etniczny Ormianin urodzony w Gruzji, zafascynowany kulturą ukraińską, który mawiał, że za poniesione krzywdy należy „mścić się za pomocą miłości”[2]. Ta utopijnie brzmiąca formuła dobrze się jednak wpisuje w kontekst toczącej się aktualnie wojny w Ukrainie, wielu bowiem twórców o korzeniach ormiańskich stało się obywatelami Ukrainy i wielu z nich, tak jak Rozie Sarkisian, historia napisała wojenne biografie na swojej i cudzej ziemi.

Sarkisian nie jest jednak reżyserką, która poprzez teatr domagałaby się jakiegoś zadośćuczynienia za krzywdy swojego narodu: ormiańskiego czy ukraińskiego. Kto widział jej spektakle w Polsce czy w Ukrainie, wie, że nigdy nie interesowała ją kwestia rewindykacji podmiotowości konkretnej nacji, promocji jakiejś jednej silnej tożsamości. Raczej zawsze nieufnie i z ukosa spoglądała na wszelkie przejawy jednorodnej zbiorowej identyfikacji. To zrozumiałe, bo sama wywodzi się z queerowego środowiska, które chyba w żadnym kraju na świecie nie zostało postawione w centrum narodowego dyskursu. A poza tym mówi czterema językami, każdym z osobna albo

wszystkimi naraz, choć żadnego z nich, jak twierdzi, nie uważa za swój ojczysty. To też sprzyja poczuciu niezadomowienia w jednej narodowej kulturze. A jak wiadomo, zdystansowana pozycja poznawcza queerowego podmiotu umożliwia uruchomienie szeregu strategii twórczych, które stają się bardziej narzędziem analitycznym niż sposobem konstruowania mocnych narracji.

Przedmiotem analizy w spektaklu Sarkisian są zaś dwie, na pozór sprzeczne funkcje pamięci: świadome zapominanie i mimowolna chęć upamiętniania. Jak sama mówi, zawsze dziwiło ją, dlaczego Ormianie opuszczając Karabach w 2020 roku, palili swoje domy i opróżniali z kości groby przodków. Pewnie nie chcieli, by wpadły w obce ręce, rezerwując sobie wyłączne prawo do pamiętania lub zapomnienia o ojczyźnie. A jednocześnie, zabierając ze sobą w słoiku część prochów spalonych domów i kości, zamieniali tę pamięć w infantylny nieco, sentymentalny suwenir, który, niczym śnieżna kula z Mikołajem, zastępował i konkretyzował przedmiot pragnienia i tęsknoty. Patrząc z dystansu, obie formy zapominania i pamiętania wydały jej się ciekawym problemem. Autoetnograficzne podejście autorki i queerowy dystans jest kluczem odbioru *Karabakh Memory*.

Początek spektaklu jest zaskakujący nawet dla przyzwyczajonej do „dziwactw" widowni Gorkiego. Wchodząc do sali Я, publiczność orientuje się, że za scenografię robi tu tekturowa ściana zamykająca pudło sceny, w którym wycięto jeden wielki okrągły otwór, i dwa pomniejsze. Ten duży – przez rozpoczęciem spektaklu zasłonięty płócienną szmatą, przymarszczoną i ściągniętą ku środkowi za pomocą sznurka, tak jak zasznurowuje się dzieciom zimowy kaptur – to wypisz wymaluj anus. W samym jego środku tli się zaś wyświetlane z projektora ognisko. Za chwilę przez ten sceniczny odbyt wychodzić i wchodzić zaczną aktorzy, wywoływani na scenę do

odgrywania figur z pamięci Rozy alias jej scenicznego sobowtóra granego przez Flavię Lefèvre. Jak na dłoni widać więc, że źródło pamięci nie tkwi, jak zwykło się myśleć, w czyimś „sercu” i zmysłach (podobnie do źródeł traumy), ale raczej przeszkadza, czy nawet uwiera u ujścia jelita grubego, bo Flavia raz po raz zmuszona jest biegać do toalety po chwilę ulgi.

Roza Sarkisian robi więc wszystko, by nie popaść w ton cierpiętniczej wiwisekcji swojego życia: dziecięcego świadka wojny w Górskim Karabachu oraz wojny w Ukrainie. Dlatego zamienia sceniczną realność w teatralne laboratorium prób i błędów, gdzie w punkcie wyjścia trzeba odpowiedzieć na pytanie, jak przedstawić historię ormiańskiej rodziny pochodzącej z Górskiego Karabachu, która jak wiele innych, musiała uciekać przed agresją Azerów – do Armenii albo Ukrainy – a jednocześnie nie dać się złapać w pułapkę romantycznej nostalgii za utraconym domem. I jak nie ulec voyeurystycznej potrzebie widza zaglądania do czyjegoś psychologicznego wnętrza albo cielesnych ran?

W tym queerowym laboratorium dobrze sprawdza się konwencja rewii, czyli montażu numerów i songów napisanych przez Alexandrę Malatskovską. Ta aktorka i kompozytorka pracuje z Sarkisian co najmniej od dekady; razem kończyły Charkowski Uniwersytet Sztuk i zaczynały robić niezależny eksperymentalny teatr obok czołowych dzisiaj progresywnych artystek, aktorek, reżyserów, reżyserek i dramatopisarek z Ukrainy: Niny Khyzhnej, Oksany Cherkashyny, Oleny Apchel, Ljuby Ilnytskiej, Kostiantego Vasiukova, Kateryny Vasiukovej, Niny Batovskiej. Warto o tym środowisku pamiętać, bo dzisiaj w wyniku wojny jest ono rozproszone po różnych ośrodkach w Ukrainie i poza jej granicami, przez co ich pokoleniowy głos stał się mniej wyraźny. Sarkisian i Malatskovska, do których czasem dołączają w Polsce Krysia Bednarek, a wcześniej Oksana Cherkashyna i Joanna Wichowska,

zachowuje swój własny, oryginalny styl queerowego kabaretu. Malatskovksa jest fanką amerykańskich musicalowych evergreenów i pastiszuje je w swoich kompozycjach oraz śpiewie (z wyraźnym ukraińskim akcentem!). Takie ukraińskie queerowanie kulturowego wzorca uruchamia i jednocześnie krytycznie ośmiesza utwierdzone w ciele modele zachowań: rozpamiętywania, żałoby i nostalgii.

Dlatego właśnie pamięć i nostalgiczna tęsknota za domem przedstawione są w tym spektaklu jako wymiotowanie i defekacja – spektakl zaczyna się od dźwięku spłuczki w toalecie, dobiegającego zza prowizorycznej kotary, zza której wychodzi Tim Freudensprung, grający babcię oraz mamę Flavii/Rozy oraz kilka innych postaci. Flavia z kolei zjawia się na scenie, pchając przed sobą naturalnych rozmiarów trumnę i chwali się, że od przyjaciół z Karabachu otrzymała słoiczek cennej ziemi z rodzinnego miasta. Ową cenną ziemią, wyświechtanym symbolem nostalgii za utraconą ojczyzną, okazują się kakaowe chrupki, którymi Flavia napycha się tylko po to, by po chwili wszystko zwymiotować do trumny. Do tego służy tu teatr: ziemia to nie ziemia, tylko chrupki, łzy są sztuczne, wąsy przyklejone, peruka niezdarnie przekręcona na głowie. Pamięć i nostalgia niczym biegunka i wymioty są tu trochę nieobyczajną, niekontrolowaną, nagłą i żenującą funkcją ciała.

Można powiedzieć, że ta strategia twórcza krytycznie ustosunkowuje się do dobrze znanej teorii postpamięci, zgodnie z którą wnukowie dziedziczą emocjonalną pamięć dziadków – świadków traumatycznych wydarzeń – za pomocą „nawiedzających" mediów: przedmiotów, zdjęć, zasłyszanych historii i zachowań. Tymczasem, zamiast wzmacniać struktury pamięci, Sarkisian piętrzy na scenie różnorodne zapośredniczenia przekazu po to, by przyglądać się ciekawie ich zewnętrznym formom – raz śmiesznym, raz strasznym. Interesuje ją właśnie to przesunięcie, wypaczenie, ślepa uliczka i

pomyłki procesu pamiętania, które czynią niemożliwym rekonstrukcję przeszłości.

Najlepszym przykładem tej strategii jest scena, w której Tim i Sasha (zdrobnienie od Alexandry) odgrywają role dziadka i babci Sarkisian. Obrazy ich twarzy, niby wycięte z większej fotografii, bez szyi i reszty tułowia, są wyświetlane z projektora na tekturową ścianę i dla lepszego wyabstrahowania ich z kontekstu widnieją na tle schematycznej grafiki oddychających płuc jako ich dwa płaty. Ich nagrana rozmowa, naprawdę przeprowadzona kiedyś przez Sarkisian w języku rosyjskim z ormiańskim karabaskim akcentem, jest odgrywana przez Tima i Saszę, ale to Sasza udaje dziadka, a Tim babcię (sami też nakładają na twarze maski dziadków reżyserki). Do tego dochodzi symultaniczny przekład: na niemiecki i na angielski w napisach. Sarkisian nie stara się więc zbudować na scenie efektu intymnego kontaktu z członkami własnej rodziny, przeciwnie, traktuje je jak groteskowe figury pamięci, przejaskrawione i odrealnione. A przede wszystkim z tej rozmowy nie dowiaduje się kompletnie niczego o dawnym Karabachu ani o życiu w Azerbejdżanie.

Podobnie zapośredniczony jest kontakt Flavii/Rozy z mamą. Flavia stara się zadzwonić do mamy mieszkającej w Charkowie, dlatego Tim wychodzi na chwilę za kulisy, by odebrać telefon. I gdy tylko jego twarz, jako mamy, pojawi się w wideoczacie, Flavia przystawia swój aparat do obiektywu kamery i mikrofonu, aby widzowie też mogli jej się przyjrzeć. Widać, że Tim stoi tuż za kulisami, w krzywo założonej peruce, a gdy Flavia prosi go (jako mamę) by podał telefon babci, Tim na oczach widzów przekłada telefon do drugiej ręki, zamieniając się w babcię. Babcia niby znajduje się w tym samym mieszkaniu w Charkowie, ale twierdzi, że mieszka w tej chwili w Karabachu. Cała ta gra z czasoprzestrzenią toczy się na oczach widzów, pomiędzy sceną

a kulisami Gorkiego.

Bardzo widzów śmieszy ta jawna kpina z zasad realizmu i z przedustawnych wzorców zachowań: żałoby, smutku, tęsknoty. Ja jednak nazwałabym to podejście „ocalającym” (choć ktoś mądrzejszy ode mnie nazwałby je strategią wyparcia), w której za każdą kpiną i żartem czai się problem do przemyślenia. Bo im usilniej reżyserka stara się przekłuwać balon powagi, tym bardziej widz przekonuje się, że coś tu jednak jest na rzeczy. Nikt nie ma przecież monopolu na pamiętanie, choć niektórzy narodowcy tak właśnie uważają. A niechęć do rozpamiętywania także może być sposobem porządkowania rzeczywistości i przeszłości. I raczej nikt nie powinien go nam narzucać.

Zresztą Roza Sarkisian wielokrotnie już przećwiczyła opisywaną przeze mnie strategię budowania queerowych światów na scenie. Na przykład w *Radiu Mariia* (2022) w Teatrze Powszechnym w Warszawie, gdzie zamiast o ponurej, bezskutecznej walce polskich kobiet o prawa reprodukcyjne, wolała razem z Joanną Wichowską i Krysią Bednarek, autorkami scenariusza, pokazywać radosną, utopijną Polskę z 2035 roku, gdzie Kościół katolicki został zdelegalizowany, a w jego miejsce w wyniku feministycznej rewolucji zaprowadzono nowy ustrój. Nie oglądamy dzisiejszych czasów wprost (bo co to za frajda słuchać wściekłych, zrozpaczonych czy zawiedzionych kobiet), tylko ich żartobliwe wspomnienie, kiedy to dziewczyny musiały na ulicach domagać się od rządu praw reprodukcyjnych (wyobrażacie to sobie?). Albo jak w spektaklu *Fucking Truffaut*, współprodukcji Fundacji Reszka, Maxim Gorki Theater i Teatru Dramatycznego w Warszawie, w którym Sarkisian przyglądała się wojnie w Ukrainie z punktu widzenia osób queer, udających, niczym klowni w cyrku, że nie rozumieją zasad, na jakich zachodni świat reaguje na wojnę w Ukrainie, ani jak wygląda prawdziwa żałoba po stracie

ojczyzny. Zawsze pierwsze pytanie Sarkisian jest takie: nie wiem, jak to pokazać, jak to zrozumieć i teatr ma mi w tym pomóc. A przy okazji my sami, jako widzowie, mamy możliwość stawiania sobie podobnych pytań i znajdywania na nie odpowiedzi.

Jest w tym przedstawieniu na pewno kilka smaczków, powiedziałabym, dla koneserów queeru: na przykład muzyczny numer opowiadający historię ginekologa robiącego kobietom skrobanki. Flavia gra w nim lekarza, w białym kitlu z doklejonym wąsem pod nosem, a Alexandra Malatskovska jest pacjentką rozkładającą przed nim szeroko nogi, wystające z tiulowej falbaniastej spódnicy. Albo inny numer na temat snu Flavii o azerskim żołnierzu, granym przez nią samą, który zamiast zabijać, tańczy pole dance wokół pięciometrowego karabinu. Wszędzie w tych numerach pojawia się dobrze znana queerowa strategia dragu, zamiany płci: dla maistreamu i heteronormy pozostaje ona przykładem dopuszczalnej karnawałowej maskarady, ale dla wtajemniczonych – ujawnieniem, wyoutowaniem prawdziwych relacji między partnerami lub partnerkami.

Pod koniec spektaklu jednak ta queerowo-kpiąca i groteskowa konwencja spektaklu zaczyna przybierać nieco inne barwy. W przedostatniej scenie pojawia się bowiem sprawa niedawnego zniszczenia w Niemczech pomnika ormiańskich ofiar ludobójstwa z 1915 roku przez lokalnych „niemieckich patriotów”. Aktorzy, niby wciąż żartem, obwiniają o to Niemców, i jeszcze dolewają oliwy do ognia, mówiąc, że Cesarstwo Niemieckie pomagało przecież w 1915 roku Turcji w przeprowadzeniu rzezi, niejako zapowiadając późniejsze nadejście nazizmu. Potem chodzą między rzędami publiczności, pytając o narodowość każdego widza, po czym „nie-Niemców” poklepują po ramieniu, a „Niemców” nazywają „niedobrymi”. I w tym jednym momencie, mam wrażenie, widzom przestaje być do śmiechu. Kilka osób opuściło nawet

salę. Dlaczego? Mogę się tylko domyślać. Trzeba pamiętać, że spektakl Rozy Sarkisian szczególnie rezonuje w Berlinie – mieście muzeów i upamiętniania nazistowskich zbrodni ludobójstwa. Niemieckie społeczeństwo od lat siedemdziesiątych XX wieku rozliczało się ze zbrodni popełnionych w XX wieku, oddając cześć ofiarom. I nagle, w tym przedstawieniu, ktoś im znowu mówi, wprawdzie żartem, że są nazistami. Myślę, że niektórzy mogli poczuć się urażeni („no przecież przeprosiliśmy"), inni zaś być może widzą w tym przytyk do rosnącej w siłę AfD. Ale Berlin to bardzo kosmopolityczne miasto, a na widowni obecni byli nie tylko Niemcy. Niemniej jednak widać było, że ta przedostatnia scena wbiła gdzieś ostrą szpilę. Na końcowe radosne wezwanie aktorów do widzów, by przyszli na scenę i wspólnie odbudowali pomnik Ormian z kawałków ciał i kości (sztucznych oczywiście!) i chóralnie zanucili piosenkę o „squeerowaniu Karabachu" – publiczność odpowiedziała z pewną rezerwą. Jakby kredyt zaufania do queerowej zgrywy się wyczerpał albo miał swoje granice.

Niezależnie jednak od tego, jak zinterpretujemy ostatnie dwie sceny, spektakl Rozy Sarkisian, grany w kontekście wojny w Ukrainie i wojny na Bliskim Wschodzie, staje się potrzebnym laboratorium reprezentacji, upamiętniania, przepracowywania traum, gdzie sąsiadują ze sobą uwalniający wybuch śmiechu oraz groza i przerażenie. Ciekawe, co jeszcze przyjdzie nam za chwilę zobaczyć i czy starczy nam poczucia humoru, by to zrozumieć?

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Komedia o ludobójstwie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/komedia-o-ludobojstwie.

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. Autorka projektu: Shermin Langhoff , kuratorzy: Anahit Bagradjans, Vigen Galstyan, współkuratorzy: Johannes Kirsten, Endre Malcolm Holéczy, Erden Kosova, kuratorzy wspomagający: Asya Yaghmurian, Gari Vanisian, asystenci: Thalia Hertel, Helen Waeder, Theresa Welge, konsultacje: Arsinée Khanjian, Asena Günal, Tigran Petrosyan, scenografia wystawy: Alice Faucher,
2. https://www.gorki.de/en/100plus10 [dostęp: 24.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/komedia-o-ludobojstwie*