didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego

/ Russian case

Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego

Russian Case – Festiwal Złota Maska 2021, 1-6 kwietnia 2021

Katarzyna Osińska

Powyższy tytuł nawiązuje do spektaklu Kiriłła Sieribriennikowa przygotowanego w moskiewskim Gogol Center[1], będącego adaptacją bestsellerowej powieści uralskiego pisarza Aleksieja Salnikowa *Pietrowy w grippie i wokrug niego* (w polskim, dosłownym tłumaczeniu: *Pietrowowie w grypie i wokół niej*). W powieści, wydanej w 2016 roku, mieszkająca w Jekaterynburgu rodzina Pietrowów: mechanik samochodowy, jego żona i ich syn chorują na grypę. Wysoka gorączka sprawia, że zaczynają postrzegać otaczającą ich rzeczywistość przez pryzmat halucynacyjnych wizji, a realistycznie opisana codzienność odsłania plan mitologiczny z odwołaniami do mitów o Hadesie i Persefonie.

W Rosji teatry – poza krótkim okresem wiosną 2020 roku – nie przeniosły się do królestwa cieni. Przez cały rok odbywały się premiery z publicznością na widowni, przy ograniczeniach – obecnie (w kwietniu-maju 2021 roku) może być zajętych pięćdziesiąt procent miejsc. Również tegoroczny festiwal

teatralny Złota Maska odbywał się na żywo, do Internetu natomiast został przeniesiony program Russian Case – przeznaczony dla zagranicznych obserwatorów.

Kuratorka programu, Marina Dawydowa, krytyczka, reżyserka teatralna, redaktorka naczelna pisma „Tieatr", wybrała dla jego uczestników ponad dwadzieścia spektakli do obejrzenia w sześć dni (w trybie on-line oczywiście), które ułożyły się w panoramę gatunków: od współczesnego tańca i opery po zdarzenia takie, jak teatr immersyjny. Każdego dnia trwania programu odbywały się dyskusje z udziałem artystów i krytyków, przy czym każda z rozmów poświęcona była innemu tematowi: miejscu współczesnych kompozytorów w dzisiejszym teatrze rosyjskim, teatrowi *site-specific*, cenzurze, relacji między teatrem a współczesnym dramatem, wreszcie idei „teatru horyzontalnego". Dyskusje prowadzili: Marina Dawydowa, Julia Biedierowa i Aleksiej Kisielow, a uczestniczyli w nich twórcy spektakli włączonych do Russian Case.

Kompozytor w teatrze

Jednym z komentowanych dziś w Rosji zjawisk jest ekspansja współczesnej muzyki na sceny dramatyczne, a także intensywnie rozwijające się w ostatnich latach formy operowe, wystawiane zresztą już nie tylko na scenach *stricte* operowych, ale też dramatycznych i poza tradycyjnymi przestrzeniami teatralnymi. W rozmowie na ten temat wzięli udział Siergiej Niewski, Aleksiej Siumak i Aleksandr Biełousow. Pierwsi dwaj znani są z wielu wykonań swoich kompozycji na rosyjskich i zagranicznych estradach koncertowych; obaj też współpracują z teatrami dramatycznymi, Siumak pełni między innymi kierownictwo muzyczne w teatrze Praktika. Aleksandr Biełousow, wieloletni współpracownik Borisa Juchananowa, związany jest z

Elektroteatrem Stanisławski, który odgrywa dużą rolę w rozwijaniu eksperymentów muzyczno-dramatycznych, w tym opery kameralnej. Na scenę Elektroteatru przeniesiono niedawno operę *Octawia/Trepanacja*, której premiera została przygotowana na zamówienie Holland Festival i wystawiona pierwotnie na scenie Muziekgebouw w Holandii (2017). To zrealizowane z rozmachem dzieło do muzyki Dmitrija Kurlandskiego i libretta napisanego przez Juchananowa w oparciu o esej Lwa Trockiego o Leninie (1924) oraz przypisywany Senece dramat o Neronie.

Rola kompozytorów w dzisiejszym teatrze w Rosji nie kończy się na dostarczaniu teatrowi partytury; niektórzy z nich podejmują się reżyserii własnych utworów. Przykładem w pełni autorskiego dzieła operowego (ten sam twórca jest autorem libretta, muzyki oraz reżyserem spektaklu) są spektakle wystawiane w Elektroteatrze: *Proza* Władimira Ranniewa (2017) oraz nowa premiera: *Księga Serafina* (2020). Autor spektaklu, Aleksandr Biełousow, ma za sobą studia w konserwatorium kijowskim, a także doświadczenia wyniesione z laboratorium Anatolija Wasiljewa oraz Pracowni Indywidualnej Reżyserii Juchananowa. W przeszłości realizował rozmaite projekty muzyczne, komponował muzykę dla innych twórców, a w samym Elektroteatrze wystawił przed trzema laty własną operę w dwóch częściach zatytułowaną *Maniosis*.

Tekst *Księgi Serafina* powstał na podstawie rozdziału *Biesów* Dostojewskiego zatytułowanego *U Tichona* (ten usunięty przez cenzurę rozdział, opublikowany po śmierci pisarza w 1920 roku, zawiera fragment, funkcjonujący w polskim przekładzie jako „Oświadczenie Stawrogina”) oraz *Księgi Thel* Williama Blake’a. Tekst nie stanowi jedynie narracyjnej podstawy opery, lecz pełni rolę formotwórczą, na równi z muzyką, z którą wchodzi w skomplikowane relacje: fragmenty obu dzieł są śpiewane, mówione,

nakładają się na siebie, widz je słyszy, ale też widzi – na ekranach, przy czym śpiewane i wyświetlane są w obu językach – rosyjskim i angielskim.

Co łączy te dwa, tak odległe w czasie utwory? Można domyślać się, że Biełousowa interesował akt transgresji, jaka staje się udziałem Stawrogina i Thel z *Księgi* Blake'a. Stawrogin, opanowany przez demona nieograniczonej niczym wolności, przekracza granice moralnych zakazów: uwodzi czternastoletnią (lub dwunastoletnią – w innym wariancie) Matrioszę, po czym pozwala jej popełnić samobójstwo. Thel, córka Serafinów, powodowana pragnieniem poznania świata innego niż ten, do którego należy (jej imię pochodzi od greckiego *thélēma* – chęć, pragnienie) przedostaje się do świata śmiertelników. Staje przed możliwością przeżycia życia ziemskiego, ale w obliczu przepełniającego ten świat bólu ucieka zeń z krzykiem, powracając do krainy życia wiecznego.

Spektakl grany w różnych przestrzeniach budynku, mieszczącego scenę kameralną Elektroteatru, rozpoczyna się na prowadzących na widownię schodach od rozmowy Stawrogina z Tichonem. Dialog prowadzony jest przez śpiewaków w formie recytatywu w języku rosyjskim. Na ekranach wyświetla się angielski przekład. Przy Stawroginie pojawia się dziewczynka w białej sukience, z białą kokardą we włosach. Bawi się, chowa pod jego płaszcz. Scenę kończy upadek z górnego piętra klatki schodowej zawieszonej na linie białej sukienki. Dalsza część spektaklu odbywa się na scenie zorganizowanej na podobieństwo dziecięcego placu zabaw: niskie ogrodzenie, wydzielające część sceny, za nim drabinka gimnastyczna. Na scenę wchodzą cztery Córki Serafina ubrane w białe sukienki z marynarskimi kołnierzami, ich dziecięcą kondycję podkreślają tornistry oraz trzymane w rękach elementarze. Pojawieniu się dziewcząt towarzyszą fragmenty z poematu Blake'a wyświetlane na ekranie.

Od strony muzycznej *Księga Serafina* w dużej mierze opiera się na recytatywach, jak to miało miejsce w dawnej operze, z towarzyszeniem *basso continuo* tworzonym przez dźwięki perkusyjne (wydobywane przez rozmaite przedmioty) oraz smyczki (partytura instrumentalna pochodzi z nagrania). Podstawą są jednak głosy ludzkie, przeplatające się ze sobą, tworzące gęstą fakturę. Niekiedy do partytury wkrada się linia melodyczna – śpiewana po angielsku pieśń. W końcowych partiach spektaklu rytm nadawany jest przez powtarzanie liczb. Słyszymy: jeden, dwa, trzy, siedem… To – jak można się domyślać – dosłowne przeniesienie na głosy ludzkie zasad *basso continuo*, w którego zapisie liczby pełnią określoną funkcję (oznaczają odległość poszczególnych składników akordu od dźwięku w najniższym głosie). Wokalną partyturę wykonali śpiewacy z zespołu muzyki współczesnej N'Caged pod kierunkiem Ariny Zwieriewej (tegorocznej laureatki specjalnej nagrody Złotej Maski między innymi za „rozwój i poszerzenie współczesnych technik wokalnych”) oraz – częściowo – aktorzy dramatyczni.

Wydaje się, że twórca opery pragnął wyeksponować w niej antynomię niewinności i doświadczenia. Główna bohaterka rozdwaja się na Thel tańczącą (Jekatierina Andriejewa) i Thel śpiewającą (Olga Rossini). Thel tańcząca, początkowo jakby nieśmiała, w coraz bardziej dynamicznym tańcu staje się – w pierwszej części spektaklu – radosna, wyzwolona. Stawrogin opowiada Tichonowi o haniebnych czynach, jakie popełnił z nudów, ale też z potrzeby upojenia własną podłością. Mówi o kradzieży w domu urzędnika, o uwiedzeniu Matrioszy. Scena uwiedzenia to taniec Stawrogina z Thel-Matrioszą (bowiem staje się jasne, że Thel i Matriosza to ta sama osoba); nie ma w niej przemocy, a po tańcu dziewczyna kładzie się na ziemi z nogami uniesionymi w górę. Temat przekraczania granicy między niewinnością a doświadczeniem wybrzmiewa w finale spektaklu. Matriosza-Thel siedzi w wannie wypełnionej ziemią (to nawiązanie do poematu Blake'a, w którego

finale Thel rozmawia z ziemią); kiedy z niej wstaje – widzimy wypukłość brzucha zarysowanego pod białą sukienką. Kurtyna zasłania scenę, ukazuje się napis: koniec spektaklu. Widzowie zaczynają wychodzić, jednak zostają zatrzymani. Poza sceną, w przejściu między nią a wyjściem z teatru, spektakl toczy się dalej. W takt złożonego rytmu stuków tańczy Thel-Matriosza. Jej ruchy są zamaszyste, a zarazem mechaniczne: nie emanują życiową energią.

Jak rozumieć ten finał, wprawiający w zakłopotanie swą niezgodnością z Dostojewskim i Blakiem? Matriosza nie popełnia samobójstwa (stąd powieszona pusta sukienka na początku spektaklu), ale też nie sprawia wrażenia ofiary, a w jej ciele rozwija się nowe życie. Thel nie ucieka z krzykiem od świata realnego w świat duchowy, ale pozostanie na tym świecie oznacza utratę niewinności. Operę finalizuje miarowy stukot wydawany przez mechaniczne urządzenie, przeznaczenie którego trudno rozpoznać. Dopiero zasięgnięcie informacji u źródła daje odpowiedź – to stary radziecki dalekopis, drukujący tekst Dostojewskiego. Rekwizyt ten przywołuje echa spektakli Anatolija Wasiljewa, który w latach dziewięćdziesiątych chętnie wprowadzał na scenę dziwne przedmioty, niepełniące tradycyjnie rozumianej metaforycznej funkcji. Nie metafory, lecz raczej metabole, oznaczające przerzucenie znaczeń, „dzięki czemu przedmioty łączą się ze sobą poza czasem, jak gdyby w przestrzeni wielu wymiarów, kiedy jeden przedmiot może zespolić się z innym, a jednocześnie zachować własną odrębność" (Epstein, 2000, s. 127)[2]. Miarowy stukot dalekopisu wzmacnia mechaniczny rytm tańca uwięzionej w ziemskim bytowaniu Thel-Matrioszy. Utkwiła ona w miejscu, w którym niewinność przestała lękać się doświadczenia, a doświadczenie nie musi zakończyć się katastrofą. To świat zdominowany przez powtarzalność; świat, z którego nie ma ucieczki.

Innym interesującym przykładem kameralnej opery, sytuującej się na styku

teatru dramatycznego i formy operowej, okazał się spektakl *Mróz Czerwony Nos* Aleksieja Siumaka do tekstu poematu XIX-wiecznego poety Nikołaja Niekrasowa, wystawiony na scenie moskiewskiego teatru Praktika w reżyserii Mariny Brusnikiny (obecnie dyrektorki artystycznej teatru). Baśniowy poemat Niekrasowa (z 1863 roku) opowiada o ciężkiej doli chłopów. Jego główną bohaterką jest młoda kobieta Daria, która po śmierci męża zostaje sama z dwójką dzieci. Zrozpaczona, w przeczuciu smutnego i głodnego losu dzieci, idzie do lasu po drwa. Z goryczą rozmyśla o własnym życiu, a z jej myślami kontrastują piękno zimowego lasu i panująca w nim śmiertelna cisza. Na jej drodze pojawia się Mróz, przybiera on postać Prokla, męża Darii. Całuje ją, a ona zamarza, śniąc o lecie i szczęśliwej, sytej rodzinie.

W spektaklu wystąpiły zespoły teatru Praktika – wokalny i instrumentalny, oba z udziałem młodych kobiet; skład zespołu wokalnego został uzupełniony o głosy dziecięce. Wykonawczynie, dorosłe i dziewczynki, ubrane w stroje o niebieskawym, lodowatym odcieniu prowadzą za sobą widzów – po labiryncie teatru, po podłogach wyłożonych podświetlonymi od dołu sosnowymi deskami, między pniami drzew. Baśniową scenografię, w której pojawiają się też bryły prawdziwego lodu, zaprojektowała Ksenia Pierietruchina. W spektaklu nie ma odwołań do folkloru; to uniwersalna przypowieść o spotkaniu ze śmiercią. W kluczowej scenie monologu głównej bohaterki (w tej roli aktorka dramatyczna Jana Jenżajewa), przechodzącej stopnie wtajemniczenia w cierpienie, partytura jej ekspresyjnej deklamacji łączy wypowiadane słowa z rozmaitymi efektami dźwiękowymi, a także z partią akordeonu, będącego partnerem dla słownej – chciałoby się rzec – arii wykonywanej przez aktorkę.

Mróz Czerwony Nos nazywany jest „spektaklem-podróżą” (*spiektakl-*

putieszestwije), jako że na jego potrzeby została zaadaptowana cała, niewielka zresztą, przestrzeń teatru, od szatni po klatkę schodową, a widzowie przemieszczają się wraz z wykonawcami przez cały czas trwania spektaklu (co zresztą utrudnia, podobnie jak w przypadku *Księgi Serafina*, jego rejestrację i mimo dobrej jakości technicznej nagrania, spektakl z pewnością wiele traci oglądany w trybie on-line).

Site-specific i teatr tekstu

Przekraczanie granic sceny oraz wychodzenie poza budynek teatralny to nic nowego w historii teatru. Od co najmniej stu lat teatr w miejscach nieteatralnych jest przedmiotem badań teatrologów, a artyści wciąż podejmują próby wyjścia poza dotychczasowe praktyki, ponieważ w sztuce naszego kręgu kulturowego wysoko waloryzowane są poszukiwania. Jako nowe zjawisko oceniany jest dziś w Rosji teatr spod znaku *site-specific*. Pod tym zaczerpniętym ze sztuk wizualnych określeniem mieszczą się rozmaite działania performatywne, organizowane zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak i otwartych, przeznaczone dziś – w przeciwieństwie do widowisk masowych z początku XX wieku – dla niewielkich grup widzów.

Bardziej masowy odbiór zyskują natomiast niektóre formy teatru w sieci lub korzystające z nowych sposobów komunikowania się z widzem. Należy do nich działający pod tym samym skrótowcem, co Moskiewski Teatr Artystyczny – Mobilny Teatr Artystyczny, założony w 2019 roku. Dzięki aplikacji w telefonie komórkowym za niewielką opłatą można uczestniczyć w spektaklach, będących połączeniem audiospektaklu (w każdym razie ta formuła jest najbliższa nowemu MChT-owi) oraz wycieczki po mieście. Część audio bowiem zawsze łączy się z wędrowaniem po miejskich przestrzeniach, zatem uczestnictwo w spektaklu musi być połączone z fizyczną obecnością w

konkretnych miejscach. W pierwszym roku działania teatru odbyło się kilka premier. Oto przykłady. *Świniarka i pastuch* – spektakl nawiązujący do radzieckiej komedii muzycznej z 1941 roku połączony ze spacerkiem (ze słuchawkami na uszach) po innej pamiątce z epoki stalinowskiej – Muzeum Osiągnięć Gospodarki Narodowej (WDNCh; obok wejścia na teren do dziś działającego centrum wystawienniczego znajduje się słynny pomnik robotnika i kołchoźnicy autorstwa Wiery Muchiny). Inną formułę miał spektakl, którego bohaterem i wykonawcą był Kirił Sieribriennikow. W 2019 roku reżyser przebywał w areszcie domowym; miał wówczas prawo do codziennego krótkiego spaceru w centrum Moskwy po zaakceptowanej przez służby policyjne trasie. Uczestnicy spektaklu *1000 kroków z Kiriłłem Sieribriennikowem* prowadzeni byli tą samą marszrutą przez głos reżysera, który opowiadał o słynnych ludziach, artystach i uczonych, mieszkających niegdyś w okolicy ulicy Prieczystienka. Popularność mobilnego teatru zatacza coraz szersze kręgi, powstają w nim spektakle inspirowane literaturą i historią miasta, występują znani aktorzy, a twórcy teatru widzą jego przyszłość również w innych miastach.

Zagadnieniom teatru *site-specific* poświęcona została dyskusja prowadzona przez Aleksieja Kisielowa (krytyka oraz współzałożyciela i dyrektora nowego MChT-u) z udziałem reżyserów Wsiewołoda Lisowskiego i Kiriłła Lukiewicza oraz scenografki Kseni Pierietruchiny. Dyskutanci skupili się na scharakteryzowaniu ich własnego rozumienia przestrzeni. Na istotny aspekt teatru *site-specific*, odróżniający go od dawnych działań w nieteatralnych przestrzeniach, wskazał Wsiewołod Lisowski: jest nim nadanie przestrzeni subiektywności. Można to rozumieć jako zaproszenie do sytuacji, kiedy teatr rodzi się z przestrzeni, a nie narzuca się jej – jak to miało miejsce w dawniejszych formach teatru ulicznego, który przestrzeń podporządkowywał swoim celom.

Jak to wygląda w praktyce? Kiriłł Lukiewicz, uczestnik wspomnianej dyskusji, został w tym roku nagrodzony Złotą Maską w kategorii eksperyment teatralny za projekt *4elovekvmaske* (czytaj: *Człowiek w masce*). Tego petersburskiego „spektaklu świadka" (ros. *swidietielskij spiektakl* – chodzi o sytuację, kiedy aktor staje się świadkiem jakiegoś wydarzenia/wydarzeń, a następnie „świadczy" o nim wobec widzów; określenie to spopularyzował Michaił Ugarow w Teatrze.doc) – nie da się przenieść w inne miejsce, ponieważ wyrasta on z konkretnej przestrzeni miasta, z zakamarków omijanych przez większość mieszkańców, odwiedzanych natomiast przez ludzi w kapturach lub maskach. Bohaterem i przewodnikiem uczestników tego zdarzenia jest bowiem petersburski graficiarz. On też prowadzi grupę ludzi, którzy wcześniej na Messengerze otrzymali informację o miejscu i czasie spotkania (uprawianie graffiti jest nielegalne): „ryzykowna wędrówka po okolicach dworca z elementami *parkour* pozwala wczuć się w życie prostego graficiarza" – pisze na swoim blogu krytyk Paweł Rudniew. Graficiarz opowiada o graffiti, o *Style-Writting* i tagowaniu, ale też o niebezpieczeństwach, z jakimi musi się mierzyć: o ucieczkach przed policją i ochroniarzami. Jego tożsamość jest zagadką: czy to prawdziwy graficiarz, czy aktor w jego roli? „Ta jego dwoistość czyni tę wycieczkę – teatrem" – twierdzi Rudniew. „Bohater opowiada nam o samym sobie […]. Z czasem jednak staje się jasne, że nie potrafimy wychwycić granicy między prawdopodobieństwem, fikcją i prawdą. Narrator – graficiarz Kasjan – funkcjonuje w dwóch wcieleniach. To jednocześnie stalker miejskich zaniedbanych kątów i profesjonalny aktor, absolwent szkoły teatralnej, władający swoim ciałem i tekstem, który tworzy sam" (Rudniew, 2020). Aktor-graficiarz Nikita Kasjanienko pozwala uczestnikom zdarzenia wejść w świat im nieznany, nastroić oko na niezauważaną na co dzień stronę miasta, a wreszcie – wziąć do ręki puszkę ze sprayem, stać się współuczestnikami.

W ramach Russian Case pokazano inny petersburski spektakl związany nie tyle z konkretnym miejscem, ile z pamięcią o lokalnej przeszłości: *Studium grozy* (*Issledowanije użasa*, 2019)[3]. Za podstawę literacką spektaklu posłużyła książka poety Leonida Lipawskiego *Razgowory* (Rozmowy), będąca zapisem dyskusji, jakie w jego mieszkaniu, w latach 1933-1934 prowadzili „czinari" – członkowie poetyckiego ugrupowania znanego pod nazwą OBERIU (Ob'jedinieje riealnogo iskusstwa – Stowarzyszenie Sztuki Realnej[4]). Lipawski nazywał swoje zapiski „fotografowaniem rozmów"; uczestniczyli w nich poeci Daniił Charms, Nikołaj Zabołocki, Aleksandr Wwiedienski, Nikołaj Olejnikow, filozof Jakow Druskin, a także sam Lipawski i jego żona Tamara. Po latach zapomnienia oberiuci zostali odkryci w epoce pieriestrojki. Od lat osiemdziesiątych XX wieku rosła ich legenda, zwłaszcza w Leningradzie-Petersburgu, z którym to miastem ściśle związane są ich losy. Wzrastające zainteresowanie ich twórczością wyraziło się między innymi w organizowanych od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku festiwalach Charmsa, a w ostatnich latach w „Marszrutach staruchy"[5] – ulicznych akcjach, których nazwa odsyła do opowiadania Daniiła Charmsa *Starucha*.

Spektakl powstał w siedzibie projektu „Kwartira" powołanego do życia przez Borisa Pawłowicza (zob. Osińska, 2019, s. 80-81). Wielopokojowe mieszkanie, wypełnione starymi przedmiotami, kuchnia z jej realnością nie najwyższej rangi (stół pokryty ceratą, stare meble kuchenne) – to idealna przestrzeń dla wybrzmienia rozmów poetów, w twórczości których byt codzienny ściśle splatał się z literaturą. Pawłowicza nie interesowała legenda oberiutów ani ich biografie, lecz zapisane przez Lipawskiego dialogi. Reżyser deklarował: „Wychodzę nie od dokumentalności i nie od związku z realną przestrzenią, topografią, ludźmi, lecz od hermeneutyki tekstu. […] Nigdy nie wbudowuję dzieła w kontekst biografii autora, epoki, miejsca" (Pawłowicz, Uczitiel, Parchomowska, 2019, s. 244-245). Spektakl wypełniają rozmowy,

jakie prowadzą – w bezpośredniej obecności widzów – aktorzy, a raczej aktorki, bowiem w rolach historycznych, męskich postaci występują przeważnie młode aktorki, przy czym niekiedy dwie z nich grają na zmianę jedną postać. Zatem nie biografie (dlatego nie jest istotna tożsamość płciowa postaci i aktora/aktorki), nie realia, nie miejsce, lecz tekst stanowi siłę napędową spektaklu. To teatr tekstu, jak niegdyś teatrem tekstu były niektóre prace Anatolija Wasiljewa, choćby inscenizowane przezeń w latach dziewięćdziesiątych XX wieku *Dialogi* Platona. Uczestnicy rozmów w spektaklu Pawłowicza roztrząsają problemy sensu, absurdu, czasu i przestrzeni, czyli abstrakcyjnych pojęć. Treścią spektaklu jest samo myślenie oberiutów – nielinearne, wymykające się rygorom logiki. To rodzaj czterogodzinnego szamańskiego obrzędu słów, przerywanego wspólnymi z widzami posiłkami: śledź, ziemniaki, herbata na stole przykrytym ceratą.

Uderzające, że w rozmowach tych nie ma w zasadzie odniesień do świata zewnętrznego, do rzeczywistości Leningradu i Związku Radzieckiego lat trzydziestych XX wieku, do polityki. Odgrodzenie się od świata zewnętrznego idzie w parze ze zgłębianiem własnej świadomości – tego, co kryje się wewnątrz „ja" poety, filozofa. Mamy tu więc do czynienia z krańcowym przejawem idealizmu, świat zewnętrzny istnieje o tyle, o ile jest projekcją umysłu jednostki. Wewnątrz „ja" toczy się nieprzerwana aktywność myślowa; myślenie staje się zatem działaniem, jedyną rzeczywistością, która daje poczucie wolności.

Tym, co tworzy zarys akcji spektaklu, są personalne relacje poetów. Dynamika owych relacji przebiega od porozumienia między poszczególnymi członkami spotkań, nawet jeśli podszyte jest ono ironią czy drażliwością – do narastających nieporozumień, konfliktów, oskarżeń. Mimo zaznaczających się podziałów, w finale poeci ustawiają się do wspólnej fotografii, po czym

znikają, pozostawiając po sobie puste krzesła. To tragiczny podtemat spektaklu, ukazującego ucieczkę w świat idei w warunkach narastającej grozy.

Struktury horyzontalne i silny reżyser wobec „nowej etyki”

W ostatnich latach wiele mówi się w Rosji o potrzebie struktur horyzontalnych w teatrze, rozumiejąc przez to pojęcie zniesienie hierarchii wewnątrz zespołu, a także pozbawienie reżysera jego dominującej pozycji w procesie powstawania spektaklu. Podczas dyskusji na ten temat Ada Muchina, przedstawicielka najmłodszego pokolenia twórców teatralnych, zauważyła, że upowszechnienie się pojęcia „horyzontalność” nie musi oznaczać dążenia do całkowitego zniesienia hierarchii, lecz często stanowi reakcję na złe obyczaje panujące w zespołach teatralnych. Na przykład niedostatek szacunku w relacjach między reżyserem a aktorami. Reżyser Ilja Moszczicki dodał, że nieprzypadkowo w Petersburgu wśród młodych zespołów upowszechnia się idea horyzontalności, bowiem w teatrach petersburskich panują feudalne stosunki, a teatr w zakresie organizacji i obyczajów przypomina dawny majątek ziemski: reżyser lub/i dyrektor teatru występują w roli pana (*barina*), a reszta zespołu stanowi czeladź. Natomiast Boris Pawłowicz zauważył, że wielu tego typu problemów można by uniknąć, gdyby aktorzy i reżyserzy czytali regularnie *Etykę* Stanisławskiego. „Zaczynamy mówić o nowej etyce, bo nie przeczytaliśmy starej” – dodał. W trakcie dyskusji wypłynął również problem: czy w dzisiejszym teatrze jest jeszcze miejsce dla silnych osobowości o cechach przywódczych? Prowadząca dyskusję Marina Dawydowa poruszyła kwestię manipulacyjnej natury sztuki teatralnej, a także zastanawiała się, czy wraz z odrzuceniem

modelu teatru reżyserskiego należy zanegować rolę charyzmatycznej jednostki w procesie powstawania spektaklu. Uczestnicy dyskusji nie byli skłonni do radykalnych rozstrzygnięć, choć podkreślali konieczność większego zaangażowania na rzecz pracy zespołowej. Ada Muchina zauważyła, że zamiast mówić o strukturach, więcej uwagi należy poświęcić kwestii wspólnego autorstwa – teatru „kolaboracyjnego"; powoływała się na doświadczenia Wooster Group czy Rimini Protokoll. Boris Pawłowicz, który przyczynił się do rozpropagowania pojęcia „teatr horyzontalny", przyznał, że wiele satysfakcji sprawia mu praca w teatrach jak najbardziej „wertykalnych": że pracując na przykład z zespołem repertuarowego teatru w Jarosławiu, ma poczucie, że może coś zaoferować aktorom, proponując im swój styl pracy.

Mimo coraz głośniej wyrażanej przez środowisko teatralne, zwłaszcza młodych twórców, potrzebie zmiany w myśleniu o teatrze i roli w nim reżysera, trudno mówić o deficycie silnych osobowości reżyserskich w Rosji. Należy do nich Konstatnin Bogomołow, od 2019 roku pełniący funkcję szefa artystycznego moskiewskiego Teatru na Małej Bronnej, postrzegany już nie tylko jako reżyser teatralny i filmowy, ale też jako celebryta – media szeroko komentowały jego ekstrawagancki ślub z dziennikarką, prezenterką, polityczką Ksenią Sobczak, do którego para udała się na… katafalku zaprzężonym do samochodu. Wcześniej Bogomołow przebył drogę od uczestnika antyrządowych protestów w 2010 roku w charakterze zwolennika Aleksieja Nawalnego do krytyka salonowej opozycji. W lutym tego roku opublikował na łamach opozycyjnej „Nowej Gazety" manifest *Porwanie Europy 2.0*, w którym poddał miażdżącej krytyce europejską „nową etykę", prowadzącą do „eliminacji człowieka skomplikowanego". W manifeście reżyser porównał zwolenników nowej etyki do bohatera filmu *Mechaniczna pomarańcza*, który pod wpływem terapii wyrzeka się przemocy. Punktem

odniesienia dla Bogomołowa stała się zasygnalizowana przez Kubricka myśl, że człowiek pozbawiony możliwość wyboru, nawet jeśli jest to wybór zła, staje się mechanizmem.

„Człowiek – to piękna, ale i niebezpieczna istota" – tak zaczyna swoje rozważania Bogomołow. „Niczym energia atomowa wyposażony jest zarówno w twórczą, jak i destrukcyjną siłę. Ukierunkowanie tej energii, ograniczenie jej destrukcyjnej mocy jest wzniosłym zadaniem. Zadaniem zbudowania skomplikowanej cywilizacji, uwzględniającej skomplikowanego człowieka. Tak rozwijał się świat zachodni aż do najnowszych czasów: powstrzymując – dzięki religii, filozofii, sztuce, edukacji – ujawnienie się ciemnych stron człowieka, ale też pozwalając temu, co mroczne pokonać zawory i wyrwać się na powierzchnię niczym para z przegrzanego kotła". Zachód, według Bogomołowa, sam siebie przedstawia jako społeczność „skazaną" na realizację swobód jednostki. W istocie jednak prowadzi – już nie za pomocą policji czy służb, lecz posługując się progresywną częścią społeczeństwa – walkę z myślącymi inaczej. Długi wywód zamyka konkluzja, że Rosja przerabiała podobne procesy po 1917 roku i teraz, w obliczu sytuacji, w której „oni" Europę utracili, to w Rosji, będącej co prawda daleko od Europy, do której niegdyś dążyła, nadal istnieje szansa na utrzymanie przy życiu człowieka skomplikowanego (Bogomołow, 2021).

Manifest spotkał się z falą krytyki w środowisku liberałów – raczej prozachodnio nastawionej inteligencji. Polemikę wywołały główne tezy manifestu, a wysoce niepoprawny politycznie język wypowiedzi Bogomołowa (określił on Europę mianem „nowego etycznego Reichu") jednych zbulwersował, innych skłonił do zignorowania wystąpienia reżysera. Jeszcze inni, jak Iwan Wyrypajew, zarzucili mu demagogię oraz nieznajomość Europy (choć warto w tym miejscu zauważyć, że konstruowanie przez autora

manifestu wizji jednowymiarowego tzw. Zachodu stanowi odbicie tego, jak odbierana jest na Zachodzie Rosja).

W pierwszej premierze Bogomołowa przedstawionej pod szyldem Teatru na Małej Bronnej, *Biesach Dostojewskiego* (2020) reżyser przedstawił swój stosunek do dzisiejszej Rosji, a raczej – jej celebryckich salonów. Tu potrzebny jest komentarz, dotyczący premiery przedstawienia. Została ona przygotowana w sali koncertowej Barwicha Luxury Village na tzw. Rublowce – rejonie pod Moskwą zamieszkanym przez przedstawicieli elity politycznej i biznesowej. Poruszenie wywołały ceny premierowych biletów – najdroższe po pięćdziesiąt tysięcy rubli (dwa i pół tysiąca złotych), co reżyser tłumaczył stanem portfeli premierowych gości i podkreślał, że nie zamierza stosować takich cen w swoim teatrze (który jest obecnie remontowany).

W spektaklu łatwo odnaleźć najbardziej charakterystyczne cechy stylu reżyserskiego Bogomołowa: ascetyczna przestrzeń sceny, wielkie ekrany, na których widzimy filmowane twarze aktorów, odreżyserskie komentarze do tekstu wyświetlane nad sceną, popkulturowe wstawki, rozmaite odniesienia do bieżącej polityki lub kronik towarzyskich. Fragmenty *Biesów* oraz cytaty z *Braci Karamazow* i *Zbrodni i kary* reżyser wykorzystał jako pretekst do konstruowania sytuacji i postaci, w których widzowie mogą zobaczyć siebie. Efekt krzywego zwierciadła wywoływał śmiech na widowni, choć łatwo można wyobrazić sobie reakcję zażenowania. Oto kilka przykładów. Barbara Stawrogin zostaje na początku spektaklu przedstawiona jako założycielka Fundacji Barbara; z napisów pojawiających się nad sceną dowiadujemy się, że Barbara wstawiła sobie nowe zęby, a stare oddała dzieciom na grzechotki, jej mąż zginął, ale nie na wojnie, a syn Nikołaj (Stawrogin) siedzi za granicą – nie wiadomo, czy kogoś zabił, czy zgwałcił, a może pieniądze przepuścił. Na ekranie ukazuje się ogromny nagłówek gazetowy: „Skandal w rodzinie z

Rublowki! Stawrogin potajemnie ożenił się z obłąkaną". Stawrogina gra aktorka – chwyt od lat powtarzany przez Bogomołowa, tyle że w tym przypadku zmiana płci zostaje objaśniona operacją chirurgiczną, jakiej Stawrogin dokonał w Europie. Maria Lebiadkina śpiewa popowy hit, a Maria Szatow jest w ciąży z pochodzącym z Nigerii aktorem porno itd., itp. Parada tego rodzaju pomysłów wypełnia znaczną część spektaklu; nie zabrakło w nim bezpośrednich nawiązań do rozpoznawalnych przedstawicieli śmietanki towarzysko-politycznej. I tak, w charakterze Wielkiego Inkwizytora pojawia się na ekranie znany polittechnolog, były doradca Władimira Putina, a w wolnych chwilach pisarz i kompozytor, praktykujący medytację – Władisław Surkow. Jako Wielki Inkwizytor ogłasza, że istnieją trzy siły, które mogą uspokoić „słabosilnych buntowników": cud, tajemnica i autorytet. Zdjęcie Eduarda Bojakowa, byłego dyrektora festiwalu Złota Maska, deklarującego się w ostatnich latach jako rosyjski patriota, towarzyszy wypowiedziom Szatowa o wyjątkowości narodu rosyjskiego. A do tego wszechobecne, kiczowate symbole religijne.

W tym pasztecie z Dostojewskiego pierwowzory postaci i sytuacji utraciły swą oryginalność i wyjątkowość. Nie fascynują i nie odpychają, jak powieściowy Stawrogin czy Piotr Wierchowieński (grał go sam Bogomołow), nie budzą współczucia, jak Liza, Szatow czy jego żona Marie. Bogomołow naśmiewa się z moskiewskich salonów z ich pretensjami, w gruncie rzeczy wulgarnych i prymitywnych. Nieuchronnie nasuwa się pytanie: w jaki sposób miałby się urzeczywistnić „człowiek skomplikowany" w takiej Rosji, jaką nam reżyser przedstawia?

Verbatim ma się dobrze. Cenzura również

Próżno dziś szukać pośród ważniejszych rosyjskich wydarzeń teatralnych inscenizacji nowych dramatów. Twórczość dramaturgów prezentowana jest najczęściej jako tzw. *czitka* (performatywne czytanie dramatu), która niewątpliwie awansowała na nowy gatunek sceniczny. Najważniejszą instytucją stwarzającą możliwość zaprezentowania się młodych (i nie tylko młodych) dramaturgów pozostaje Festiwal Lubimowka, podczas którego odbywają się czytania nowo powstałych dramatów i dyskusje wokół nich. Natomiast nie zniknął ze scen verbatim – rodzaj teatru dokumentalnego, w którym tekst powstaje na podstawie dokumentów, a przede wszystkim rozmów z ludźmi, o których spektakl będzie mówił. Przedstawienia przygotowane tą metodą, upowszechnioną przez Teatr.doc, wystawiane są w całej Rosji i weszły do repertuarów dużych scen. Podczas Russian Case można było obejrzeć (on-line, oczywiście) jedną z najbardziej gorących premier tego nurtu – *Gorbaczowa* (2020) zrealizowanego na scenie Teatru Narodów w Moskwie przez Alvisa Hermanisa.

O łotewskim reżyserze ostatnio zrobiło się w Rosji głośno nie tylko w związku z najnowszą premierą, ale również z powodu podania do publicznej wiadomości kodeksu etycznego opracowanego przezeń dla Nowego Teatru w Rydze[6]. Kodeks zakłada „wolność słowa bez żadnych ograniczeń” oraz przeciwstawia się zasadom poprawności politycznej: „nasz teatr i poprawność polityczna wykluczają się”. Nie tylko jest dopuszczalne, ale wręcz pożądane swobodne wypowiadanie własnych poglądów, a im bardziej różnią się one od siebie, tym lepiej. Kodeks nie ogranicza się do sfery światopoglądowej. „W naszym teatrze wolno flirtować i romansować zarówno między aktorami, jak i publicznością, w dowolnych kombinacjach” – głosi jeden z jego przepisów. Siedem punktów kodeksu zamykają słowa:

„Niech Bóg będzie z wami”. Hermanis zakłada zatem istnienie wyższej instancji, która – jeśli podziela się jego stanowisko – wyznacza granicę indywidualnej wolności i stanowi podstawę etyki.

Postulat wolności poglądów i obyczajów, sprzeciwiający się regułom proponowanym przez środowiska liberalne (co wydaje się paradoksem, choć nim nie jest) mógł stać się wynikiem sytuacji, w jakiej znalazł się Hermanis. O bezpośrednim doświadczeniu kultury unieważnienia (*cancel culture*) opowiedział on podczas dyskusji poświęconej cenzurze. W 2015 roku pracował w jednym z niemieckich teatrów i udzielił wówczas publicznej wypowiedzi, w której krytycznie odniósł się do ogłoszonej przez Angelę Merkel decyzji o otwarciu granic dla imigrantów. W rezultacie stał się przedmiotem ostracyzmu ze strony zachodnich środowisk teatralnych; intendent jednego z niemieckich teatrów miał mu wówczas powiedzieć: „Alvis, you are down!”. Warto przypomnieć, że w okresie tym łotewski reżyser miał już złe stosunki z Rosją: po aneksji Krymu oświadczył, że nie będzie współpracował z teatrami rosyjskimi, a następnie władze w Rosji zabroniły mu wjazdu do kraju.

Podczas dyskusji Hermanis chętnie wypowiadał się na temat wykluczania ludzi o odmiennych poglądach przez wpływowe środowiska lewicowe na Zachodzie, podkreślając zarazem, że na Łotwie kodeks wywołał zróżnicowane reakcje, a mimo to jego teatr nadal może funkcjonować. Według Mariny Dawydowej w dzisiejszej Rosji raczej nie obserwuje się przejawów *cancel culture*, natomiast cenzura, choć formalnie jest zabroniona, daje o sobie coraz bardziej znać. Przybiera ona rozmaite formy: od autocenzury, poprzez odmawianie teatrom dotacji, po inicjatywy lokalnych urzędników, którzy coraz częściej wchodzą w rolę cenzorów.

Przyjmując propozycję zrealizowania spektaklu w Teatrze Narodów,

Hermanis spodziewał się kłopotów – zwłaszcza że postać Michaiła Gorbaczowa, ostatniego sekretarza generalnego KC KPZR, pierwszego i ostatniego prezydenta Związku Radzieckiego, człowieka, który zainicjował politykę *pieriestrojki* (przebudowy) i *głasnosti* (jawności, czyli m.in. zniesienia cenzury) budzi kontrowersje, przede wszystkim z uwagi na to, że za rządów Gorbaczowa doszło do rozpadu Związku Radzieckiego. Jednak – jak twierdzi reżyser – nie spotkały go żadne trudności.

Alvis Hermanis jest mistrzem tworzenia spektakli z materiału dokumentalnego. Niektórzy polscy widzowie pamiętają jego *Łotewskie historie* (2004), *Dziadka* (2010) czy zrealizowanych w Szwajcarii *Ojców* (2006). Tym razem reżyser sięgnął do dokumentów, pamiętników, listów, wspomnień Michaiła Gorbaczowa, jego żony Raisy oraz ludzi z ich otoczenia; na podstawie zebranego materiału napisał tekst, opowiadający historię byłego sekretarza i jego żony. Nie jest łatwo stworzyć spektakl na temat żyjącej postaci historycznej, wywołującej wiele emocji i to przeważnie negatywnych. Hermanis skoncentrował się na osobistej historii dwojga ludzi, urodzonych na początku lat trzydziestych XX wieku, na ich pochodzeniu, dzieciństwie, młodości, ich drodze zawodowej, a przede wszystkim na ich wzajemnej relacji. Zazwyczaj bohaterami teatru dokumentalnego są tzw. zwykli ludzie, tu zaś mamy do czynienia z postaciami publicznymi, których wizerunki są dobrze znane, a do tego jedna z nich żyje: Michaił Gorbaczow od dawna nie udziela się publicznie, ale któż nie rozpozna jego charakterystycznej postaci ze znamieniem na czole? Zapewnienie wiarygodności postaciom w ramach estetyki teatru dokumentalnego – to wielkie wyzwanie dla aktorów. Spektakl zaczyna się od przymierzania się przez Jewgienija Mironowa i Czułpan Chamatową do ról, a raczej „przymierzania" na siebie postaci Gorbaczowa i Raisy Maksimowny. Aktorzy siedzą w garderobie, przed lustrami, szukają gestów, intonacji. Ćwiczą

fragmenty tekstu. Mironow uzyskuje niesamowity efekt: zaczyna mówić intonacją Gorbaczowa. Michaił Siergiejewicz urodził się i wychował we wsi Priwolnoje w Kraju Stawropolskim, w rodzinie chłopskiej. Matka była Ukrainką – stąd jego śpiewna intonacja. Raisa Maksimowna, Sybiraczka, urodziła się na Ałtaju w rodzinie inżyniera kolejowego. Poszczególne etapy życia pary przedstawiane są w postaci krótkich sekwencji: przedwojenne dzieciństwo, bieda, represje w rodzinie (represjonowany był dziadek Gorbaczowa), wojna. Każda ze scen opatrzona jest tytułem, rzutowanym na ścianę: „Gorbaczow i ikona" (w jednym kącie wiejskiej chałupy stały książki Marksa, Lenina, Stalina, w drugim – ikona), „Gorbaczow i książki" (nie chciał się uczyć, ale matka go zachęciła). I dalej – „Raisa i zapach metra": oboje pojechali na studia do Moskwy i tam się poznali. Ślub odbył się w stołówce akademika studenckiego. Ona miała na sobie ładną sukienkę (zawsze ceniła elegancję) i pożyczone buty, na własne już nie starczyło pieniędzy. On ukończył prawo ze srebrnym medalem; ona filozofię z medalem złotym, na tym samym wydziale obroniła doktorat. I to ona otrzymała propozycję pracy na Uniwersytecie Moskiewskim, jednak pojechała z mężem do Stawropola, gdzie zaczęła się jego polityczna kariera. Początki były trudne: jedenastometrowy wynajęty pokój, miasto prowincjonalne i biedne, w latach pięćdziesiątych jeszcze nieskanalizowane. Gorbaczow nie miał samochodu, jeździł po okolicznych wsiach ciężarówką. Po latach – przenosiny do Moskwy. Moskiewskim zdarzeniom, działalności na stanowisku szefa partii i rządu poświęcono stosunkowo niewiele miejsca, a już zupełnie pominięta została działalność Gorbaczowa na arenie międzynarodowej. Jest to bowiem spektakl o nich dwojgu: Michaile Siergiejewiczu, którego ona nazywała żartobliwie Mickey, i Raisie Maksimownie, nazywanej przez niego Zacharką. O ich wzajemnym przywiązaniu, lojalności, miłości. Liryczny ton spektaklu wzmacniany jest przez pojawiające się między niektórymi sekwencjami

fragmenty z opery *Eugeniusz Oniegin*. Z głośników dobiega aria Leńskiego: „Co mi zgotuje dzień jutrzejszy? / Daremnie chcę go złowić okiem. / Nic to, że jeszcze skryty mrokiem” (przeł. Adam Ważyk).

Słowa te, mówiące o nieprzewidywalności losu, niemożności zajrzenia w przyszłość stanowią – moim zdaniem – klucz do tego spektaklu. Hermanis za pośrednictwem biografii byłego prezydenta i jego małżonki opowiada o doświadczeniach, będących udziałem większości mieszkańców Związku Radzieckiego. Nie może nie spoglądać w przeszłość inaczej, niż z dzisiejszej perspektywy, ale jednocześnie pozwala, by głos bohaterów spektaklu dobiegł z głębi czasu. Jest to odmienne podejście od dominujących obecnie ujęć historii z perspektywy dzisiejszej o nich wiedzy. Nie odnajdujemy w spektaklu stanowiska reżysera wobec historii. Na scenie obecni są aktorzy, mówiący słowami swoich bohaterów. Są wiarygodni i bardzo podobni do granych postaci. Czułpan Chamatowa nawet fizycznie przypomina Raisę. Nie potrzebują wielu rekwizytów: zmieniają kostiumy, wyglądające na oryginalne stroje z przeszłości, nakładają peruki, a w finale Mironow zakłada na twarz postarzającą go, silikonową maskę ze znamieniem na czole. To koncert aktorstwa określanego w dawnym słowniku jako umiejętność przeistaczania się.

Gorbaczow nie jest spektaklem rozliczeniowym, ale to nie znaczy, że nie ma w nim politycznego przesłania: w scenie rekonstruującej przemówienie Gorbaczowa z 1991 roku, kiedy zdecydował o swoim odejściu z polityki, mocno wybrzmiewają jego słowa o tym, że Rosja powinna budować demokrację. Gorbaczow podkreślał wtedy, i pozostaje konsekwentny w swoich wypowiedziach do dziś, że jego intencją były głębokie reformy, a nie dopuszczenie do rozpadu kraju. Zwolennicy i przeciwnicy takiego stanowiska pozostaną przy swoich racjach. Spektakl oddaje sprawiedliwość nie racjom,

nawet nie polityce Gorbaczowa, lecz jemu i jego żonie jako ludziom. Hermanis w jednym z wywiadów powiedział, że obecnie jego ulubionym tematem jest starzenie się, czemu dał wyraz w spektaklu *Barysznikow / Brodski*. W ostatnich scenach Mironow-Gorbaczow jest sam na scenie. Po śmierci żony porządkuje jej rzeczy, a ona przychodzi do niego jako panna młoda. Z głośników dobiegają słowa arii Leńskiego: „Gdzieście, ach, gdzieście uleciały / Wy, dni młodości mojej złote?". Ostatni prezydent Związku Radzieckiego był obecny na premierze.

Verbatim w połączeniu z zabytkiem literatury staroruskiej – to pomysł reżysera Kiriłła Wytoptowa i dramaturżki Saszy Denisowej na spektakl zrealizowany na scenie kameralnej Teatru na Małej Bronnej. *Słowo o wyprawie Igora* z końca XII wieku, uznawane za arcydzieło literatury staroruskiej, traktuje o zakończonej porażką wyprawie ruskich książąt pod wodzą Igora, syna Światosława na Połowców, a zarazem opowiada o wcześniejszych wydarzeniach i zwycięskich bitwach, stąd uznawane jest za narodowy epos. Twórcy spektaklu pod tym samym tytułem (2019) zbudowali go na relacjach ochroniarzy z moskiewskich instytucji, firm i banków. Na scenie pojawiają się kolejni bohaterowie, poddawani swoistym sprawdzianom na przydatność do zawodu: kobiecy głos z offu zadaje im pytania w rodzaju: „Dlaczego zostałeś ochroniarzem?", „Co robiłeś wcześniej?". A także wyznacza im zadania do wykonania: egzaminowany ochroniarz powinien powtórzyć frazę ze staroruskiego zabytku. Opowieści ochroniarzy o sobie, o tym, jak trafili do zawodu, o ich pracy przerywane są fragmentami eposu, wykonywanymi początkowo w pojedynkę, a w końcu chóralnie. Komiczne zderzenie dwóch nieprzystających do siebie rzeczywistości: heroicznych mitów o obronie ziem ruskich z mało heroiczną, przyziemną codziennością pracowników firm ochroniarskich podszyte jest ironią. Spektakl można

odczytać jako odpowiedź na nieustanne odwołania do historii – w sferze publicznej, w programach szkolnych, w mediach – w celu wzmacniania narodowej tożsamości.

Na scenach rosyjskich rzadziej niż jeszcze kilka lat temu pojawiają się tematy odsyłające wprost do obecnej sytuacji politycznej, coraz bardziej opresyjnej. A jednak polityczność w teatrze rosyjskim jest mocno obecna. Teatr staje się polem kształtowania opinii i wypracowywania programów, w których estetyka spotka się z polityką i etyką. Moskiewskim ośrodkiem propagującym teatr krytyczny, chętnie udostępniającym swoją scenę nowym inicjatywom, pozostaje Centrum im. Meyerholda (CiM). Od 2019 roku Centrum organizuje Festiwal NONAME, którego program zawiera najważniejsze postulaty nowego teatru: łączenia praktyk artystycznych z zadaniami społecznymi, otwartości na nowe formy i gatunki, zwłaszcza dokumentalne, wreszcie propagowania struktur horyzontalnych i twórczości zespołowej. Jest to też miejsce realizacji projektów feministycznych.

Spektakl *Finist jasnyj sokoł* (Finist – jasny sokół, 2020) powstał w wyniku wspólnej pracy zespołu kobiet: reżyserki Żeni Berkowicz, jej współpracownic oraz aktorek w ramach niezależnego projektu „Córki SOSO”. Spektakl opowiada – na podstawie materiałów dokumentalnych – historie młodych dziewcząt, mieszkanek krajów byłego Związku Radzieckiego, które porzuciły domy i naukę, by udać się za swoimi ukochanymi – bojownikami Państwa Islamskiego – do miejsc, gdzie toczyły się walki. Porzucając patriarchalne rodziny, trafiły do miejsc, gdzie stawały się półniewolnicami, a po powrocie do swoich krajów – do więzień. Nawiązania do *Baśni o Jasnym Sokole*, do motywów folklorystycznych nadają spektaklowi kształt przypowieści: o jeszcze jednym obróconym wniwecz marzeniu o symbolicznym Wschodzie.

Do tragicznej historii Związku Radzieckiego odwoływał się spektakl

Nabludatieli (Obserwatorzy, 2020) pokazywany w Muzeum Historii GUŁAG-u. Jego twórcy, reżyser Michaił Plutachin i zespół Teatru Przedmiotu, wykorzystali w nim techniki teatru animacji. Aktorzy animowali nie lalki, lecz muzealne eksponaty, pamiątki po więźniach obozów przywiezione z Czukotki i Kołymy przez członków ekspedycji naukowych. Te ocalone przedmioty: zardzewiałe kubki, wiadra, talerze, kawałki drutu kolczastego, pogięte puszki po konserwach wprawiane w ruch przez aktorów ustawionych wzdłuż długiego stołu więcej mówiły o życiu obozowym, niż niejedno przedstawienie operujące słowem.

Na przeciwległym krańcu w stosunku do teatru problemów i tematów politycznych, społecznych, historycznych sytuuje się laureat głównej nagrody festiwalu w kategorii przedstawień dramatycznych małej formy: *Pinokio. Teatr* Andrieja Wiszniewskiego w inscenizacji Borisa Juchananowa (2019). Wystawiony na scenie Elektroteatru Stanisławski i trwający pięć godzin spektakl jest drugą częścią dyptyku zbudowanego wokół postaci Pinokia, wyprowadzonego poza przestrzeń powieści Collodiego i wrzuconego w mityczny wszechświat. Narodziny Pinokia stają się aktem przemiany: z ciała materialnego rodzi się istota materialno-duchowa, przy czym uobecniona w dwóch bliźniaczych wcieleniach. Pinokia grają dwie identycznie ucharakteryzowane aktorki. Świat „pinomitologii", jak go nazywa reżyser, to kosmos rządzący się własnymi regułami, odległymi od naszych, bieżących i łatwych do rozszyfrowania. To świat, którego ezoteryczna natura i struktura opiera się poznaniu. A jednocześnie – świat, który wabi widza feerią teatralności. Świat wykreowany dzięki wyobraźni autora, reżysera, ale też scenografa Jurija Charikowa, fantastycznie utalentowanej kostiumografki Anastazji Niefiodowej, kompozytora Dmitrija Kurlandskiego i zespołu Elektroteatru.

Miniony covidowy rok obfitował w premiery; życie teatralne wbrew okolicznościom nie zamarło. Jednak trudno byłoby określić, w jakim kierunku podąża dziś rosyjski teatr; jest on bardzo różnorodny. Po części – polityczny. Jednak trudno byłoby dowieść, że w Rosji decydującą rolę w aktualizacji estetyki odgrywa dziś polityka, jak tego chciał Jacques Rancière. *Pinokio.teatr*, przykładowo, przeczy takim rozpoznaniom, przy czym trudno byłoby posądzić Juchananowa o eskapizm, ponieważ spektakl ten stanowi logiczną kontynuację jego myślenia o teatrze. Otwarte zatem pozostaje pytanie: czy w świecie globalizujących przepływów kulturowych nadal istnieje szansa na kształtowanie się kultury lokalnej? Albo inaczej: czy glokalizm pozostawia miejsce dla indywidualizmu?

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego [dostęp: 7 VII 2021].

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska - 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).

Przypisy

1. A także filmu Sieriebriennikowa włączonego pod angielskim tytułem *Petrov's flu* do programu konkursowego tegorocznego festiwalu w Cannes.
2. Termin ten upowszechnił się w poezji rosyjskiej lat osiemdziesiątych XX wieku, w środowisku tak zwanych metarealistów (zob. Epstein, 2000, s. 121-130)
3. Tytuł zapożyczony od Leonida Lipawskiego; *Studium grozy* ukazało się w przekładzie Adama Pomorskiego w „Literaturze na Świecie" 2013 nr 11-12, s. 381-400.
4. „Czinariami" nazywali siebie członkowie grupy poetyckiej OBERIU (działającej w latach 1927-1930 w Leningradzie; większość członków ugrupowania była represjonowana w latach wielkiego terroru). Według jednego z nich – Jakowa Druskina – słowo *czinar*' wymyślił poeta Aleksiej Wwiedienski, a pochodziło on od słowa *czin* – ranga (w znaczeniu: ranga duchowa).
5. Wideomateriały i komentarze odnoszące się do tych akcji można znaleźć na stronie: http://starukha.ru/ [dostęp: 29 VI 2021].
6. Z przetłumaczonym na polski kodeksem można zapoznać się tutaj: https://e-teatr.pl/lotwa-alvis-hermanis-publikuje-kodeks-etyczny-dla-teatru-i-widzow-9367 [dostęp: 29 VI 2021].

Bibliografia

Bogomołow, Konstantin, *Pochiszczenije Jewropy 2.0*, „Nowaja Gazieta", 10 II 2021, nr 14, https://novayagazeta.ru/articles/2021/02/10/89120-pohischenie-evropy-2-0 [dostęp: 30 IV 2021].

Chitrow, Anton, *„Mobilnyj chudożestwiennyj tieatr" Michaiła Zygaria – eto toczno tieatr? Razwie możet byt spiektakl w tielefonie?*, „Meduza" 11 VII 2019, https://meduza.io/feature/2019/07/11/mobilnyy-hudozhestvennyy-teatr-mihaila-zygarya-eto-tochno-teatr-razve-mozhet-byt-spektakl-v-smartfone [dostęp: 22 IV 2021].

Epstein, Michaił, *Postmodern w Rossii. Litieratura i tieorija*, izd. R. Elinina, Moskwa 2000.

Osińska, Katarzyna, *Horyzontalność vs wertykalność: O nowych sytuacjach w rosyjskim teatrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2019 nr 151-152, s. 78-85.

Pawłowicz, Boris, Uczitiel, Konstantin, Parchomowska, Nika (moderatorka rozmowy), *Pietierburg i OBERIU: – kto kogo*?, „Tieatr" 2019 nr 37, s. 236-248.

Rudniew, Paweł, *„Czełowiek w maskie", reż. Kirił Lukiewicz, Sankt-Pietierburg* – https://pavelrudnev.livejournal.com/2410265.html (dostęp: 20 IV 2020).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego*