didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/8x7z-9d91
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/boris-juchananow-czyli-teatralna-wieza-babel

/ juchananow

Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel

Katarzyna Osińska | Instytut Slawistyki PAN w Warszawie

Boris Yukhananov or the Theatrical Tower of Babel

This article attempts to interpret the theatre work and pedagogical practices of Boris Yukhananov (b. 1957), the Artistic Director of the Stanislavsky Electrotheatre in Moscow. A closer look at Yukhananov's ideas, the concepts he uses, the historical context in which he began his work and the sources of his inspiration leads to the conclusion that the artist's aim is to depart from textual interpretation in theatre. Downplaying the importance of authorship does not mean lack of style. The postmodern aesthetics of his performances is balanced by references to esoteric religious-philosophical strands, such as anthroposophy and Kabbalah. The confusion of languages and ideas found in the director's work is explained in the article by means of the metaphor of the Tower of Babel as interpreted by Jacques Derrida (developed by the Polish philosopher Adam Lipszyc).

Keywords: Boris Yukhananov; Stanislavsky Electrotheatre; anthroposophy; Torah; The Tower of Babel; deconstruction.

Boris Juchananow to nie tylko reżyser teatralny. To także wszechstronny artysta, reżyser filmowy – uczestnik grupy tworzącej tak zwane kino paralelne (zob. Zielińska 1997, s. 70-71), autor filmów wideo, rysownik, wreszcie pedagog, założyciel Mastierskoj Indywidualnoj Rieżyssury (Pracowni Indywidualnej Reżyserii), a obecnie także dyrektor moskiewskiego

Elektroteatru Stanisławski. Urodzony w 1957 roku w Moskwie, ukończył Państwowy Instytut Sztuk w Woroneżu – na wydziale aktorskim. Po odbyciu służby wojskowej przystąpił do egzaminów w moskiewskim GITIS-ie (Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej), gdzie dostał się na wydział reżyserski, na rok prowadzony przez reżyserów Anatolija Efrosa i Anatolija Wasiljewa. Swoje doświadczenia z okresu moskiewskich studiów opisał w broszurze wydanej przez czasopismo „Sinie Fantom" (Juchananow, 1997). Relacjonował w niej metody pracy swoich mistrzów, a także początki własnej działalności teatralnej, która przypadła na lata osiemdziesiąte XX wieku – okres burzliwych zmian poprzedzających pieriestrojkę i upadek Związku Radzieckiego. W 1985 roku przeniósł się z Moskwy do Leningradu, gdzie stał się jedną z kluczowych postaci tamtejszego undergroundu. W tym samym roku założył niezależną grupę teatralną pod nazwą Teatr-Teatr. Rok później rozpoczął projekt *Wideoroman w 1000 kassietach. Sumasszedszyj princ* (Wideopowieść w tysiącu kasetach. Książę szalony, 1986-1993). Rozciągnięte w czasie, trwające latami projekty teatralne, w tym: *Sad*, *Faust*, *Dworiec* (Pałac), *Tieatr i jego dniewnik* (Teatr i jego dziennik), *LaboraTORIJA* (LaboraTORIUM[1]), *Swierlijcy, Zołotoj osioł* (Złoty osioł), *Orficzeskije igry. Pank-makrame* (Gry orfickie. Punk-makrama) stały się jego znakiem rozpoznawczym.

Nie jest łatwo w jednym artykule nakreślić sylwetkę twórcy, który w swych rozważaniach o teatrze odwołuje się do ezoterycznych nurtów religijno-filozoficznych – antropozofii i Kabały, co nie przeszkadza mu w swobodnym czerpaniu z nowych technologii, z cyfrowej rzeczywistości; którego spektakle pełne są teatralnych efektów i nawiązań do tradycyjnych, zamkniętych w swych konwencjach form (jak komedia dell'arte czy teatr nō), a zarazem stanowią ogniwa jego otwartych projektów rozwijających się w czasie, będących wcieleniem jego *idée fixe* – „nowej procesualności". „Nowej",

ponieważ nie chodzi mu o eksponowanie procesu w miejsce zamkniętego dzieła. Chodzi o nadanie procesowi znaczenia wykraczającego poza realizację konkretnego zadania artystycznego, przy czym niektóre z jego wieloletnich projektów mogą zastać przerwane (trudno bowiem mówić o ich ostatecznym zamknięciu), inne zaś mogą rozwijać się przez lata w kolejnych wariantach, odsłonach, „regeneracjach". Według Juchananowa „nowa procesualność" łączy metodę pracy, teoretyczne do niej podejście („moja praktyka zawsze wiązała się z potrzebą refleksji, artykulacji, zrozumienia. Można powiedzieć, że oplatałem ją teorią, co było częścią mojej pracy" – Juchananow, 2016) oraz strategię artystyczną, zakładającą włączenie do procesu różnych dziedzin sztuki na równych prawach. Zarówno klasyka, do której sięga, jak *Wiśniowy sad* Czechowa, *Faust* Goethego, *Książę niezłomny* Calderona, *Metamorfozy* Apulejusza, *Niebieski ptak* Maeterlincka, jak i współczesna dramaturgia (*Pinokio* Andrieja Wiszniewskiego), czy własne scenariusze (libretto do opery *Swierlijcy*) stanowią podstawę wieloletnich projektów lub wielogodzinnych, rozłożonych na kilka dni łańcuchów spektakli.

Określając istotę swoich poszukiwań, Juchananow używa sformułowań, które mogą wprowadzić obserwatora w błąd. Na przykład, kiedy mówi o „teatrze pełni" (*tieatr połnoty*) – już samo to określenie wydaje się nacechowane patosem, choć trudno byłoby o nie podejrzewać artystę o właściwym mu ironicznym poczuciu humoru – to nie ma na myśli dawnej idei syntezy sztuk, bliżej mu bowiem do założeń teatru postdramatycznego. Nieprzypadkowo zaprosił do współpracy Heinera Goebbelsa, postrzegając go jako artystycznego sojusznika. Goebbels nie tylko reaktywował na scenie Elektroteatru Stanisławski spektakl *Max Black, czyli 62 sposoby wsparcia głowy ręką* z 1998 roku, ale był też gościem spotkań w związku z wydaną przez moskiewski teatr jego książką (Goebbels, 2015a). Niemiecki

kompozytor i reżyser, wskazując na nieprzystawalność idei *Gesamtkunstwerk* do własnej praktyki scenicznej, podkreślał, że nie chodzi o „utopijną całość (jak u Wagnera), ale o jej przeciwieństwo: obfitość pytań, produktywną niekompletność, nowy model komunikacji. Sam proces pośredniczenia musi stać się tematem sztuki. Teatr jako miejsce doświadczenia (i oczywiście rozrywki), nie pouczania, nie wiedzy" (Goebbels, 2015b, s. 102).

Mówiąc o „teatrze pełni", rosyjski artysta nawiązuje, z jednej strony, do dawnych, archaicznych tradycji, sprzed podziału sztuki na różne dziedziny, a z drugiej do „teatru, który wyzwala się spod władzy narracji, dramatu i udaje się na poszukiwanie przygód" – jak pisał o jego twórczości krytyk (Berman, 2014), przy czym w centrum poszukiwań nadal ma znajdować się aktor zaniedbywany – zdaniem reżysera – przez teatr postdramatyczny. Idea „teatru pełni" ma także wymiar czasowy: każda jego nowa praca wchodzi w relację z innymi – tymi, które już zostały zrealizowane, albo też będą realizowane w przyszłości. „Teatr pełni" w pojmowaniu Juchananowa to w pewnym sensie doświadczenie życia nieustannie przetwarzane na sztukę, która spełnia się w procesie, a nie w artefaktach.

Zaliczyć go trzeba do gatunku wizjonerów, a jeśli szukać dlań jakichś analogii w teatrze przeszłości, to pod względem rozmachu podejmowanych działań, wielości zainteresowań, przypomina Nikołaja Jewreinowa. Obaj zanurzeni w swoim czasie, a jednocześnie niewpisujący się w dominujące kierunki i mody. Obaj funkcjonujący poza głównym nurtem, ale z uwagi na wyraziste osobowości mocno obecni w życiu teatralnym. Krytyk z pierwszej połowy XX wieku Abram Efros zauważył: „Talent Jewreinowa polega na tym, że nie można go nie zauważyć" (Efros, 2019, s. 90). To samo można powiedzieć o Juchananowie, który niewątpliwie jest osobowością

charyzmatyczną i nawet w latach, gdy jego przedstawienia znane były garstce obserwatorów, on sam był rozpoznawalną postacią w leningradzkim (a potem – petersburskim) i moskiewskim środowisku artystycznym. Podobnie jak Jewreinow, jest artystą komentującym własne poszukiwania. Przy czym nie tylko chętnie daje wyraz przemyśleniom w artykułach, wywiadach, książkach (zob. m.in. Juchananow, Szewczenko, 2016, Juchananow, 2017), ale też bardzo dba o rozpowszechnianie swoich idei, czemu służy strona internetowa (https://borisyukhananov.ru), na której poza aktualnościami znajduje się archiwum z bodaj wszystkimi publikacjami jego własnymi i jemu poświęconymi, wywiadami, filmami, fotografiami, fragmentami spektakli, rejestracjami spotkań i wykładów. Nie mam wątpliwości, że gdyby Jewreinow dysponował internetem, również potrafiłby go maksymalnie wykorzystać w celu popularyzacji swoich poglądów oraz własnej twórczości.

Tym, co najbardziej zbliża tych dwóch artystów, jest badanie relacji między teatrem a pozateatralną rzeczywistością, albo inaczej – zniesienie opozycji między życiem a sztuką (jak to formułowano sto lat temu). Przy czym w odróżnieniu od Jewreinowa, który dążył do odkrycia zasady sprawiającej, że życie przybiera formy teatralne i głosił teatralizację życia, Juchananow otwiera proces teatralny na interwencję z zewnątrz. Pozwala na przeniknięcie do działania scenicznego spontanicznych impulsów pochodzących od aktorów, a proces rozciąga w czasie, co przekłada się na wieloletnią kontynuację wspomnianych projektów. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej poczynaniom Juchananowa, to różnica między nim a Jewreinowem nie jest aż tak fundamentalna. Interesuje go bowiem przetwarzanie materii życia oraz ducha sztuki w „uniwersalną samorozwijającą się strukturę”, o czym wspominał już na początku lat dziewięćdziesiątych (Juchananow, 1991), zastępując tym określeniem dawne „życiotworzenie” (zob. Osińska 2021).

Ewoluujące projekty Juchananowa obejmują jego twórczość reżyserską, działalność pedagogiczną, ale też doświadczenie życia. Jest on bowiem owładnięty ideą „dziennika", przybierającego różne niekonwencjonalne formy. Dziennik to w jego przypadku nie tylko zapiski zdarzeń czy snów; dziennikiem może być spektakl, gdyż rejestruje czas, w jakim powstaje, może być nim również wystawa własnych rysunków, wspomniany wideodziennik, rejestrujący próby i eksperymenty teatralne, a także ewoluujące projekty i komentarze do nich (jak w przypadku książki o spektaklu *Powiest' o Priamostojaszczem czełowiekie* – Juchananow, 2004), może też przybrać formę serii wydawniczej *Tieatr i jego dniewnik*. Odmianą dziennika jest też wspomniana strona internetowa. Przy czym obfitość materiałów zgromadzonych na stronie tworzy swoisty system autoreferencyjny, stale rozrastający się byt, którego elementy odsyłają do siebie nawzajem.

Na zasadzie sieci skomplikowanych powiązań działa Elektroteatr Stanisławski, którego dyrekcję Juchananow objął w 2013 roku (zob. Osińska, 2015, s. 143-146). Teatr ten tylko częściowo przypomina rozpowszechniony w Rosji model teatrów autorskich, bliskich tradycji studyjnej, zakładanych i prowadzonych przez jednego reżysera, nadającego scenie wyrazisty profil artystyczny i ideowy. W tego typu teatrach (jak w przeszłości Szkoła Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa czy dziś Studio Sztuki Teatralnej Siergieja Żenowacza) jeśli dopuszcza się do pracy z zespołem innych reżyserów, to są to uczniowie założyciela albo bliscy mu twórcy. Tymczasem Elektroteatr to nie tylko miejsce realizacji projektów Juchananowa; odbywają się w nim także premiery innych reżyserów, niezwiązanych na stałe z tą sceną i reprezentujących inne estetyki, jak Romeo Castellucci, Theodoros Terzopoulos, Heiner Goebbels, Natalia Menéndez z madryckiego Teatro Español, Konstantin Bogomołow, Aleksandr Zeldowicz, Klim (Władimir

Klimienko) i wielu innych. Nie jest też Elektroteatr sceną repertuarową; bliżej mu do teatrów pełniących funkcję centrów kulturowych, będących miejscami przecinania się ścieżek intelektualistów i artystów, reprezentujących różne dziedziny sztuki. W teatrze działa tzw. Elektrozona – w foyer, na schodach i w innych pomieszczeniach odbywają się spotkania, prezentacje, wystawy, koncerty itp.; pod jej szyldem działa projekt edukacyjny „Szkoła współczesnego widza i słuchacza".

Słowo „sieć", jedno z kluczowych dla rozumienia dzisiejszego świata, dobrze oddaje intencje Juchananowa, który nie tylko podkreśla konieczność rezygnacji z autorskiej, dominującej pozycji reżysera, ale też umniejsza znaczenia autorstwa jako kategorii definiującej dzieło sztuki. Poza tym „sieć" wchodzi w związek z pojęciem „gra" (np. gra w go, ale też gry komputerowe), a w słowniku Juchananowa ważne miejsce zajmuje określenie „indukcyjna gra". Różni się ona od gier opartych na stałych regułach tym, że jej zasady wyłaniają się w procesie. W odniesieniu do teatralnych poczynań artysty można mówić o sytuacji, gdy to, co „spontaniczne przekształca się w reprezentacyjne w procesie gry albo prób, a przypadkowość może stać się rytuałem, systemem, regułą, wedle której będzie rozwijać się temat czy działanie, zaś to, co niezaplanowane, staje się częścią procesu, trafia w sam środek wcześniej rozpracowanej struktury" (za: Timofiejewa, b.d.). Takie przemyślenia towarzyszyły Juchananowi już na początku jego drogi artystycznej; założeniom tym pozostał wierny, czego dowodem są nowe, coraz bardziej rozrastające się projekty, przy czym niektóre z nich, jak np. *Złoty osioł* na motywach Apulejusza (2016, powtórzony w 2018) realizowane są w bezpośredniej obecności widzów. Z takiego podejścia do procesu Juchananow uczynił metodę, nazywając ją „otwartą przestrzenią pracy" (*razomknutoje prostranstwo raboty*).

Tym, co wyróżnia Borisa Juchananowa jako organizatora, jest jego umiejętność konsekwentnego realizowania własnych, niekiedy dość ekscentrycznych projektów artystycznych, nieprzeznaczonych dla szerokiej widowni, bez oglądania się na system państwowych dotacji, co zawsze zapewniało mu niezależność. W 2004 roku, w okresie gdy był zaangażowany w przygotowanie spektaklu *Powiest' o Priamostojaszczem czełowiekie* (Opowieść o Człowieku stojącym prosto) pisał wprost o konieczności stania się „mecenasem dla samego siebie" – bowiem dla takich, jak on „zen-dandysów"[2] to jedyna droga do uniknięcia pułapki rankingów, czyli komercji (Juchananow, 2004, s. 14). A moskiewski Elektroteatr Stanisławski rozkwitł pod jego kierownictwem w znacznej mierze dzięki prywatnemu mecenatowi[3], pozwalającemu na działalność artystyczną, której rozmach stoi w sprzeczności z ekonomią, rządzącą teatrami publicznymi. W Elektroteatrze rozwinął skrzydła także on sam jako inscenizator, na co pozwoliły mu środki pozyskiwane z prywatnego źródła. Niewątpliwie Juchananow jest artystą nie tylko świadomym swoich potrzeb (w wywiadzie dla „Didaskaliów" w 1998 roku mówił: „Wówczas [w latach osiemdziesiątych] pojąłem, że ubóstwo w teatrze, czy szerzej – w kulturze, tak samo ogranicza potencjał teatru, jak dążenie do komercji, do epatowania bogactwem" – *Z Sadu do pałacu*, 1998, s. 111), ale też konsekwentnie dążącym do ich realizacji.

John Freedman, amerykański krytyk mieszkający w Rosji, zauważył przed laty: „Juchananow nie przypomina żadnego spośród znanych wam reżyserów. Nie jest to artysta, który wystawia spektakl, przedstawia go widzom, a następnie przechodzi do następnego projektu. To reżyser, który narusza wszystkie zasady, poświęcając się wnikliwemu badaniu reguł swojego zawodu; […] słowo „ukończenie" nie znajduje miejsca w jego słowniku. Wszystko jest dlań drogą i poszukiwaniem" (Freedman, 2008).

Te ogólne uwagi uzupełniają spostrzeżenia młodych krytyków Aleksieja Kisielowa i Feliksa Sandałowa z 2015 roku:

> […] jego opusy nie wpisują się w żadną kategorię, do której przywykliśmy. Są one dalekie zarówno od psychologicznego realizmu, jak i od intelektualnego minimalizmu czy energicznego teatru przedstawień. Innymi słowy: na jego spektaklach nie wilgotnieją oczy, nie skłaniają one do rozmyślania i nie próbują dostarczyć wam rozrywki; sam reżyser przedstawia swoją metodę jako syntezę *attrakcyonu*[4] i misterium. Skłonność do form epickich i baśniowo-dizajnerskiej estetyki zbliża Juchananowa do tradycji awangardy amerykańskiej z Robertem Wilsonem w głównej roli, choć z zastrzeżeniem kulturologa Dmitrija Bawilskiego o „niedokończonej formie, braku redakcji, żywiołowości"; [przeczy temu porównaniu] także wołająca o pomstę wystawność jego spektakli. A z drugiej strony, przebija przez nie staroazjatycki, bezkompromisowy w swej powolności, pozbawiony treści rytuał. Taka pigułka niewielu posmakuje, a opadnięta szczęka i szklane oczy – to zrozumiały efekt uboczny (Sandałow, Kisielow, 2015).

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych krytyka rosyjska nie poświęcała Juchananowi zbyt wiele uwagi, a jego opusy (ma rację Marina Dawydowa, gdy pisze, że jego prace z trudem można nazwać spektaklami – Dawydowa, 2017) oglądali niemal wyłącznie „wtajemniczeni" widzowie. W „Didaskaliach" jego nazwisko pojawiało się w czasach, gdy znany był w kręgu odbiorców interesujących się bardziej marginesami teatru niż jego mainstreamem (zob. Zielińska, 1996, s. 28; *Regeneracje „Sadu"*, 1997; *Z Sadu do pałacu*, 1998; Jakubowa, 2009). Dziś należy on do dobrze

rozpoznawalnych twórców zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami, a prowadzony przezeń Elektroteatr Stanisławski zaliczany jest do najważniejszych i najodważniejszych scen moskiewskich. Przedstawienia Juchananowa nie były prezentowane w Polsce[5], natomiast widzowie Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu (2016) mogli obejrzeć wspomniany spektakl Heinera Goebbelsa, reaktywowany na scenie Elektroteatru w 2015 roku.

Skala aktywności Juchananowa jako artysty i organizatora uniemożliwia omówienie ich wszystkich w ramach jednego artykułu. Dlatego podjęta tu zostanie próba przedstawienia jego myślenia o teatrze i teatralnej pedagogice, które sprawia, że od kilku dekad pozostaje on twórcą wykraczającym poza schematy i unieważniającym podziały.

Inna pedagogika

W projektach realizowanych w Elektroteatrze uczestniczą adepci i absolwenci prowadzonej przez Juchananowa Pracowni Indywidualnej Reżyserii. Pełna nazwa działającej od 1988 roku placówki, Mastierskaja Indiwidualnoj Rieżyssury, której skrót – MIR – oznacza zarówno świat, jak i pokój, zawiera postulat rozwijania indywidualnego podejścia do twórczości reżyserskiej. Formalnie Pracownia Indywidualnej Reżyserii nie jest szkołą artystyczną, lecz „stowarzyszeniem edukacyjnym i artystyczno-praktycznym”, założonym w końcu lat osiemdziesiątych XX wieku przez reżyserów, muzyków, teoretyków sztuki, pragnących stworzyć alternatywę dla państwowego systemu edukacji, wypracowanego w Związku Radzieckim. Boris Juchananow od początku pełnił w Pracowni funkcję lidera; wśród pedagogów znaleźli się młodzi przedstawiciele świata sztuki, przeważnie związani z ówczesnym undergroundem: scenograf Jurij Charikow, reżyserzy

Igor i Gleb Alejnikowowie, teoretyk kina Jewgienij Czorba, reżyser i kompozytor Piotr Pospiełow, choreograf Andriej Kuzniecow, kompozytor Siergiej Zagnij, aktor Nikita Michajłowski.

Na stronie internetowej Juchananowa czytamy:

> Połączenie trzech słów, harmonijnie układających się w abrewiaturę MIR, nie stanowiło po prostu nazwy uczelni, lecz metaforycznie określało nową strategię w pedagogice. Przyjęta koncepcja kształcenia […] podpowiadała konieczność włączenia [do programu] różnych dziedzin sztuki: malarstwa i grafiki, muzyki i performansu, filmu i wideo. […] Od początku istnienia Pracownia Indywidualnej Reżyserii stanowiła interdyscyplinarne terytorium, o czym świadczy nie tylko praktyczne pole działalności jej studentów, ale też szerokie spektrum teoretycznych dyscyplin wykładanych na Wolnym Uniwersytecie, a następnie w MIR-1 […]. W ramach Wolnego Uniwersytetu Igor Alejnikow czytał kurs historii filmu awangardowego i uczył pracy z kamerą 16 mm, Andriej Kuzniecow-Wieczesłow wykładał plastykę i kulturę audiowizualną, Wadim Drabkin – wideoart, Andriej Biezukładnikow – fotografię, członkowie grupy Obermaneken[6] – Andrzej Zachariszczew von Brausz i Jewgienij Kałaczew – historię popu, Gleb Alejnikow – historię postmodernizmu, Rustam Juchananow – filozofię.
>
> Pracownia Juchananowa nie hołdowała klasycznemu modelowi relacji nauczyciela i ucznia, polegającemu na przekazaniu i przemyśleniu pewnej tradycji. W Pracowni proces kształcenia przebiegał na odwrotnej zasadzie: tutaj trud nauczyciela ukierunkowany był na ujawnienie potencjału ucznia w oderwaniu od

> tych czy innych tradycji. Zasada nieingerowania zakładała określony stopień wolności adepta w wyborze materiału, gatunku, a nawet rodzaju sztuki (Pawlenko, b.d.).

Pod koniec lat osiemdziesiątych MIR stał się jednym z filarów powołanej do życia w Moskwie Wolnej Akademii. Pracownia oferowała trzyletnie studia reżyserskie – jednocześnie w dziedzinie teatru, filmu i sztuki wideo. Studenci uczestniczyli w projektach teatralnych Juchananowa – w tym okresie rozwijał on projekt *Sad*, a także zajmowali się pracami dokumentacyjnymi. Juchananow od początku swojej działalności dokumentował na wideo nie tylko spektakle, próby, ale też wypowiedzi swoje i swoich współpracowników. W rejestracji z 1989 roku[7] program Akademii prezentowali sam Juchananow oraz jego młodzi współpracownicy, m.in. performer Gierman Winogradow i kompozytor (a obecnie znany krytyk muzyczny) Piotr Pospiełow. Poza przedmiotami odnoszącymi się do teatralnych czy filmowych praktyk, studentom oferowano zajęcia w ramach katedry poezji, prozy (pod kierunkiem Władimira Sorokina), filozofii, eksperymentów audiowizualnych, a także performansu rytualnego czy katedry „droga kobiety" (*żenskij put'*) prowadzonej przez Katię Ryżykową, z wykształcenia etnografkę, zainteresowaną tradycją szamańską. Program Juchananowa i jego współpracowników odzwierciedlał przekonanie o możliwości likwidowania barier między różnymi dziedzinami sztuki, stąd postulat niezamykania się w kręgu zagadnień powiązanych z konkretną profesją: aktora czy reżysera. Juchananowi chodziło o zapewnienie studentom maksymalnej wolności w poszukiwaniu indywidualnych dróg rozwoju. Stąd rozmaite niekonwencjonalne próby wykraczania poza zwyczajowo przyjęte standardy kształcenia, choćby testowanie zjawisk paranormalnych. Pierwsi absolwenci Wolnej Akademii, mówiąc o własnych

projektach, wspominali o doświadczeniach z seansami telepatycznym. Tego rodzaju propozycje, balansujące niekiedy na granicy powagi i żartu, można ocenić jako wyzwanie rzucone oficjalnej szkole, ale można w nich dostrzec też charakterystyczne dla lat dziewięćdziesiątych XX wieku zainteresowanie alternatywnymi wobec paradygmatu racjonalizmu ścieżkami poznania, co znalazło wyraz w artystycznych projektach Juchananowa.

Niekonwencjonalne, eksperymentalne kształcenie przynosiło rezultaty. Z MIR-u wyszło wielu artystów związanych filmem, sztukami wizualnymi, teatrem, działających przede wszystkim poza mainstreamem; część z nich uczestniczyła w późniejszych latach w projektach Juchananowa. Wśród nich teatralni i filmowi aktorzy, reżyserzy, producenci (często łączący różne profesje), jak Oleg Chajbulin, Inna Kołosowa, Olga Stołpowska, Andriej Silwiestrow, jak scenograf i dizajner Stiepan Łukjanow. Z kręgiem MIR-u i Juchananowa związani byli Wład Troicki, twórca DACH, pierwszego niezależnego teatru w Kijowie, i Ilja Chrżanowski, reżyser filmowy, znany z eksperymentalnego projektu filmowego *DAU*[8]. Wśród absolwentów MIR-u znaleźć można też producentów telewizyjnych i filmowych, współtworzących komercyjne stacje telewizyjne (STS czy TNT), jak Dmitrij Troicki czy Aleksandr Dulerajn. Obaj byli aktorami w spektaklach Juchananowa, obaj – zwłaszcza Dulerajn – mają pokaźny dorobek jako scenarzyści i reżyserzy filmów krótkich i pełnometrażowych (w niektórych występowali również jako aktorzy), zaliczanych do kina arthouse'owego, natomiast w okresie przemian ustrojowych, latach dziewięćdziesiątych i po roku 2000 zaczęli realizować projekty marketingowe, stając się z czasem rozpoznawalnymi postaciami ze sfery show-biznesu w Rosji i poza jej granicami (Troicki działa dziś na Ukrainie, a Dulerajn w Londynie). Obecnie jednym z przedmiotów wykładanych w Pracowni Indywidualnej Reżyserii jest „Produkcja filmów i

seriali”, a wykładowcami obaj wspomniani producenci. Wspominam o tym, by podkreślić dążenie Juchananowa – jako reżysera, organizatora, pedagoga – do przekraczania granic; jego postawa świadczy o tym, że bycie artystą, i to lokującym się na obrzeżach głównych nurtów, nie musi oznaczać izolacji od innych obszarów kultury, zamknięcia się w kręgu ludzi o podobnych estetycznych upodobaniach.

Akcentowanie indywidualnego rozwoju adeptów szło w parze z odmiennym niż w szkołach teatralnych ustawieniem relacji mistrz – uczeń. Tradycyjny model kształcenia w szkołach rosyjskich opiera się na przekazywaniu wiedzy z pokolenia na pokolenie, a także na hierarchii zakładającej dominująca pozycję nauczyciela-mistrza. Relacja mistrz – uczeń w Rosji ma długą tradycję i mocne podstawy. Tymczasem Juchananow podejmował próby zdefiniowania własnej koncepcji pedagogicznej, dystansując się od doświadczeń wyniesionych z nauk u Anatolija Efrosa i Anatolija Wasiljewa:

> Żaden z obu [wymienionych wyżej] mistrzów nie wchodził na twój teren, nie wcielał się w ciebie, nie stawał się medium dla twojej indywidualności, zamiast tego proponowali oni, byś stał się medium dla nich, dla ich podejścia. Wówczas wydawało się to naturalne, teraz zaś myślę, że podstawa pedagogiki polega na czymś odwrotnym. Aby uniknąć niebezpieczeństwa zombizacji, trzeba odświętować na terenie dialogu „mistrz – uczeń” ten typ spotkania, w którym jeszcze niewykluta, rodząca się indywidualność ucznia okaże się zdolna – jeśli przyjmie ją na siebie mistrz – wyobrazić sobie siebie jak gdyby w przyszłości i w ten sposób tam się znaleźć (Juchananow, 1997, s. 14).

Pracownia Indywidualnej Reżyserii początkowo nie funkcjonowała jako oficjalnie uznana szkoła teatralna; nie została wymieniona w wydanej w 2004 roku księdze poświęconej rosyjskiemu szkolnictwu teatralnemu, a Juchananow występuje w niej wyłącznie jako absolwent Państwowej Akademii Sztuk w Woroneżu (Russkaja tieatralnaja szkoła, 2004, s. 399). Jednak MIR ewoluuje. Od momentu jego powstania sześciokrotnie organizowano nabór studentów, ostatni, szósty z kolei w 2019 roku – jego uczestnicy pracują pod szyldem MIR-6. O Pracowni zrobiło się głośno w ostatnich latach, gdy jej działalność została połączona z programem Elektroteatru Stanisławski. W Elektroteatrze odbyły się pokazy prac i premiery spektakli wielu studentów i absolwentów MIR-u. Między innymi w ramach projektu *Próby teatru nieadptacyjnego* (*Opyty nieadaptatiwnogo tieatra*), czyli teatru, który nie adaptuje się do wyobrażonych oczekiwań widza, realizowanego jesienią 2019 roku. Absolwenci piątego rocznika Pracowni (MIR-5) przedstawili w ciągu dwudziestu sześciu dni ponad siedemdziesiąt pokazów – fragmentów spektakli i ich pełnych realizacji. W założeniach programowych projektu Juchananow pisał: „Uczestnicy programu znajdują się w różnych stadiach i różnych relacjach ze swoimi pracami. Rzecz jasna, nie widz ich zajmuje [na tym etapie], lecz realizacja idei, własnego impulsu twórczego, zajmują ich oni sami" (Juchananow, 2019, s. 4). Program pokazów ujawnił ogromną rozpiętość zainteresowań repertuarowych młodych twórców: od dzieł Nietzschego, Goethego, Michaiła Lermontowa, Aleksandra Ostrowskiego, Franza Kafki, Thomasa Manna, poprzez dramaty Daniiła Charmsa, Maxa Frischa, Sławomira Mrożka, adaptacje prozy Roberta Musila, Julio Cortazara, Władimira Sorokina, scenariuszy Sama Sheparda, Wima Wendersa, Chucka Palahniuka po utwory Dmitrija Prigowa, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk czy scenariusze budowane wokół postaci performera Piotra Pawlenskiego oraz Fridy Kahlo. Miałam

możliwość obejrzenia trzech przedstawień: *Katalog miłości* (*Katałog Lubwi*) Jeana-Claude'a Carrière'a (reż. Maria Bitti), *Letnie osy kąsają nas nawet w listopadzie* Iwana Wyrypajewa (reż. Warwara Obidor) oraz *Madame de Sade* Yukio Mishimy (reż. Żenia Seliwanowa), różniących się od siebie nawzajem pod względem stylistycznym. Nie da się po jednokrotnym obejrzeniu prac wymienionych reżyserek formułować jakichś uogólnień; co do jednego mam pewność – żadne z przedstawień nie naśladowało estetyki Juchananowa.

Program MIR-u, aczkolwiek nazwany w opisie zamieszczonym na stronie internetowej alternatywnym, nie opiera się na zasadzie ostrego sprzeciwu wobec zastanych wzorów. Juchananowowi obce jest – zarówno w podejściu do działalności pedagogicznej, jak i artystycznej – budowanie alternatyw. „Alternatywa" to „dwie wyłączające się możliwości, sytuacja wymagająca wyboru między dwiema wyłączającymi się możliwościami" (według słownika pod redakcją Mieczysława Szymczaka). W przypadku Juchananowa i MIR-u chodzi o coś innego – o uwolnienie się od konieczności dokonywania wyborów, o wyjście poza przymus określania się wobec wzorców artystycznych i metodologicznych z przeszłości. A przede wszystkim o inny sposób myślenia o pedagogice: o inspirowanie rozwoju adepta, pobudzania go do uwolnienia wyobraźni, co nie jest tożsame z zachęcaniem go do eksponowania na scenie własnego „ja" autorskiego. Na tym (pozornym) paradoksie zasadza się nie tylko pedagogiczna metoda pracy reżysera, lecz także jego filozofia teatru: wyzwolenie wyobraźni i jednoczesne powstrzymywanie się od interpretacji, od narzucania własnego poglądu na ten czy inny tekst.

Program Juchananowa wyrasta także z przekonania, że bezpośrednie zaangażowanie w bieżącą politykę, w konflikty społeczne stoi na przeszkodzie rozwoju artystycznego: „Propaganda okalecza artystę,

ponieważ zmusza go, by pozostał w samej swej istocie rozdwojony, a zatem pozbawia go energii twórczej. Energia ta generuje się tylko tam, gdzie trwa nauka i gdzie uczeń jest bardzo otwarty. W Pracowni nie ma możliwości zajmowania się propagandą czy ideologią. Uważam, że brak tej możliwości określa naturę źródeł sztuki" (Juchananow, 2019, s. 6).

Wydawałoby się, że takie założenia powinny wzbudzić krytykę lub co najmniej nieufność – jako przejaw eskapizmu bądź konformizmu. Jednak, co ciekawe, nie tylko nie słychać głosów potępienia, ale wzrasta liczba osób, pragnących podjąć nauki w Pracowni Indywidualnej Reżyserii. A Elektroteatr przyciąga przede wszystkim ludzi młodych. Aby zrozumieć zarówno postawę Juchananowa, jak i reakcje (bądź ich brak) na ten aspekt (niejedyny, rzecz jasna) programu, trzeba przybliżyć rzeczywistość polityczno-społeczną i kulturową, w jakiej artysta rozpoczynał swoją drogę.

Być pomiędzy

W 2019 roku w wykładzie dla studentów Andrieja Moguczego, dyrektora artystycznego Wielkiego Teatru Dramatycznego (BDT) w Petersburgu, Boris Juchananow mówił:

> Już na początku lat dziewięćdziesiątych przenosiłem się w przestrzenie sztuki nowomisteryjnej. Wielu ludzi w tym czasie intuicyjnie szukało nowych misteriów: po swojemu czynił to Sierioża Kuriochin, po swojemu – Garik Winogradow[9] i inni. […] Był to rodzaj odlotu ponad wszystkimi tymi społecznymi, dysydenckimi problemami, ponieważ nasze pokolenie nie było dysydenckie, nie walczyliśmy, nie uczestniczyliśmy w wojnie z drugą stroną.

> Wybieraliśmy środek, każdy na swój sposób. Ja nagle znalazłem się w Sadzie i uświadomiłem sobie, że Czechow – to rosyjski Mahatman (Juchananow, 2019a).

O *Sadzie* i o ezoterycznych zainteresowaniach Juchananowa będzie jeszcze mowa, tymczasem warto objaśnić, skąd deklaracja o nieuczestniczeniu w życiu politycznym, choć w tamtym okresie kipiało ono od zdarzeń i emocji. O tym, że polityczne zaangażowanie grozi wpadnięciem w pułapkę bycia „anty", przekonani byli konceptualiści już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dystansowali się oni od tzw. *szestidiesiatników* – tych przedstawicieli rosyjskiej inteligencji urodzonych w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, którzy po 1956 roku krytykę stalinizmu łączyli z wiarą w możliwość naprawy komunizmu, a następnie tworzyli ruch dysydencki. Poeta i artysta sztuk wizualnych Dmitrij Prigow (1940-2007) wskazywał na charakterystyczne dla pokolenia lat sześćdziesiątych kultywowanie „monojęzyka" i „monokultury", upatrując w owych „mono" zagrożenia dla „multi" – dla możliwości wyrażania różnych postaw i poglądów bez groźby wykluczenia ze środowiska. *Szestidiesiatnicy* zakładali „istnienie wspólnej kultury, a pozostałe oceniali jako niewłaściwe (*nieprawyje*). W związku z tym tworzyli pewien język, który przeciwstawiał się kłamliwemu (*łożnomu*) językowi radzieckiemu. Przeciwstawienie to powinno było stworzyć taki sam silny (*moszcznyj*) język" (Bałabanowa, 2001, s. 28). Konceptualiści dystansowali się od bycia „anty", od posługiwania się językiem totalnego przeciwstawienia, dopuszczali możliwość względności wypowiedzi. Ich język przenikały ironia i humor, a ich postawy charakteryzowała bardziej lub mniej skrywana niechęć wobec dysydentów[10] (tamże, s. 25), co nie oznaczało rzecz jasna popierania władzy. Postawa konceptualistów oddziaływała na kształtowanie się sceny artystycznej w

następnych dziesięcioleciach. Kurator Wiktor Miziano charakteryzował sytuację w sztuce lat dziewięćdziesiątych następująco:

> […] ważne jest, by zrozumieć, że totalne przeciwstawienie się systemowi może być zrozumiane jako wejście z nim w zmowę. Przecież przeciwstawianie się zawsze oznacza sytuowanie się w stosunku do niego. Im bardziej konsekwentnie budujesz swoją tożsamość na logice negowania systemu, tym mniej przestrzeni wolnej od systemu pozostaje w twojej tożsamości. Wreszcie – nic tak nie pomaga systemowi w zademonstrowaniu jego siły, jak podejmowanie walki z nim, i podobnie – nic tak nie pomaga artyście przybliżyć się do potęgi systemu, jak próby skruszenia tej potęgi. Dlatego może się okazać, że partyzancką „guerillę" przeciwko systemowi trudno będzie odróżnić od naiwnej woli sukcesu (Miziano, 2004, s. 111).

Boris Juchananow skomentował po latach swój status „człowieka undergroundu" – jako kogoś, kto zdołał wyjść poza ideologiczne uwarunkowania: „podziemie dysydentów staje się undergroundem, kiedy wojna okazuje się grą" (Juchananow, 2004, s. 197). Postawa taka wynikała (o czym świadczą liczne wypowiedzi twórcy) przede wszystkim z potrzeby odejścia od konieczności wyboru między teatrem wspierającym oficjalną ideologię a teatrem, który się jej sprzeciwia za pomocą języka ezopowego, a także z pragnienia uwolnienia się od powinności reprezentowania sztuki wysokiej, od brzemienia wielkiej rosyjskiej tradycji teatralnej.

Konceptualiści ironicznie odnosili się także do idei „wspólnoty" kształtowanej w oparciu o jednakowe poglądy. Prigow nie czynił tak pojmowanej

wspólnocie zarzutu, podkreślał jedynie, że „kolektywność" *szestidiesiatników* została sprowokowana przez zewnętrzną siłę: „My nie identyfikowaliśmy się stylistycznie z hasłem «za ręce weźmy się, przyjaciele»[11], jednak bliskie stosunki przyjacielskie w naszym kręgu wiele dla nas znaczyły" (Bałabanowa, 2001, s. 26). Relacje oparte na przyjaźni pozwalały zachować względną niezależność od instytucji. Podobne działo się w artystycznym i muzycznym undergroundzie, rozwijającym się szczególnie intensywnie w Leningradzie. I to właśnie z Leningradem związał się w latach osiemdziesiątych Juchananow.

Leningrad (potocznie nazywany Pitrem[12]) funkcjonował wówczas jako stolica nieoficjalnej kultury: „Wyjechałem do nieznanego mi Pitra – Pitra czarnego undergroundu, rodzącej się pop-mechaniki[13], nekrorealistów[14], Pitra Sajgonu[15], gdzie Wiktor Coj[16] z Borisem Griebienszczikowem[17] pili rankami kawę […]" – wspominał Juchananow (1997, s. 16), wymieniając swoje liczne aktywności z tego okresu. Za najważniejszą z nich uważa do dziś Teatr-Teatr, który swą działalność rozpoczął od *Mizantropa* według Moliera (1985): „wymyśliłem historię o wesołej kompanii na statku, który zmierza ku skałom, i tylko jeden człowiek krzyczy o tym, do czego zmierzają – Alcest. To on, krzyczący o skałach Alcest, staje się główną rozrywką dla pozostałych" (tamże, s. 17).

Połowa lat osiemdziesiątych to rozpad Związku Radzieckiego, czasy niepewności i jednocześnie nadziei, powodowanych przez to samo przeczucie, że być może ten statek, nazywany ZSRR, zmierza ku skałom. Jednocześnie, to czas rozkwitu nieoficjalnej kultury, moskiewskiego konceptualizmu, soc-artu, grup teatralnych, artystycznych, muzycznych, w tym leningradzkiego rocka. W tym kręgu działał Juchananow, w spektaklach Teatru-Teatru brali udział muzycy, a improwizacja stanowiła podstawę swobodnej twórczości. Aktywności podejmowane przez niego w tamtym

okresie wiele zawdzięczały przyjacielskim relacjom.

Przyjaźń w świecie sztuki od zawsze odgrywała niebagatelną rolę, jednak w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stała się istotną alternatywą dla instytucji, w których sztuka spoza nurtów oficjalnych nie tylko nie mogła, ale i nie chciała mieć oparcia. Problem ten poddał refleksji Wiktor Miziano, odwołując się do własnego doświadczenia organizacji projektu „Transnacional" z udziałem artystów z Moskwy i Lublany, a także innych działań artystycznych w tamtym okresie. To właśnie przyjaźnie artystyczne, zdaniem Miziano, stawały się – w przejściowym okresie zmiany systemów w społeczeństwach Europy Wschodniej – „ostatnim przyczółkiem dla kultury w sytuacji instytucjonalnej, ideologicznej i moralnej próżni" (Miziano, 2004, s. 96).

Relacje osobiste nie tylko pomagały przetrwać artystom w sensie egzystencjalnym czy organizacyjnym, ale stawały się czynnikiem formotwórczym: z relacji przyjacielskich mogło powstać zbiorowe dzieło, czy to materialne, czy niematerialne. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że choć sytuacja niezależnej sztuki w okresie przejściowym w Rosji (czy wcześniej – w Związku Radzieckim) była pochodną sytuacji politycznej, to w odmiennym kontekście politycznym i społecznym na Zachodzie pojawiły się zjawiska podobne (choć nie tożsame), opisane przez Nicolasa Bourriauda w *Estetyce relacyjnej* (polskie wydanie – 2012). Jego zdaniem zachodnia sztuka lat dziewięćdziesiątych skupiała się na relacjach, usuwając na plan dalszy tworzenie artefaktów, by przeciwstawić się uprzedmiotowieniu człowieka w społeczeństwach neoliberalnych, co nie oznaczało chęci zerwania z estetyką (zgodnie z tytułem książki). W przypadku działań rozwijanych przez Juchananowa z grupą przyjaciół na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, można mówić o podstawieniu procesu na

miejsce artefaktu. Albo inaczej mówiąc – o teatralizacji procesu, w którym swój wyraz znajdowały również międzyludzkie relacje.

Paralelene światy, ezoteryczne inspiracje

Krytyk czy badacz piszący o teatrze Borisa Juchananowa musi zmierzyć się z problemem, jaki stanowią jego odautorskie komentarze. Marina Dawydowa w artykule poświęconym projektowi *Złoty osioł* odkryła, że recenzowanie wcześniejszych spektakli Juchananowa nie miało sensu bez wiedzy o tym, co o nich mówił ich twórca, bez znajomości kontekstów jego wcześniejszych dokonań: „tekstu spektaklu nie dawało się recenzować bez hipertekstu życia jego charyzmatycznego autora" (Dawydowa, 2017). Dodajmy, że na ów hipertekst składają się nie tylko dziesiątki powiązanych ze sobą artystycznych przedsięwzięć podejmowanych przezeń na scenie, z kamerą w ręku, przy komputerze, ale także jego wystąpienia publiczne. „Jego natchnione mowy, o których w teatralnej Rosji chodziły legendy, rozpatrywane były jako coś, co należy oddzielić od jego scenicznych opusów – w istocie zaś stanowią one nieodłączną część tych opusów, które z przyzwyczajenia nazywamy spektaklami" (tamże).

W swoich wystąpieniach Juchananow posługuje się wynalezionymi przez siebie pojęciami, a znaczenia słów w jego leksykonie często odbiegają od potocznie przyjętych. Wspomniani na początku artykułu młodzi krytycy sporządzili krótki przewodnik po teatrze Juchananowa na podstawie jego wypowiedzi, artykułów i książek, bowiem, jak słusznie zauważyli, rozmaite „apokryficzne pojęcia i figury mowy" wspierają nieoczywiste na pierwszy rzut oka poczynania reżysera. Przytaczam niektóre z tych haseł. I tak: „aktor" w ujęciu Juchananowa to „cudowne, najmądrzejsze, święte dziecko;

trzeba je kochać i w żadnym wypadku nie obrażać; aktor niczego nie musi". „Reżyseria anielska" (*angieliczeskaja rieżyssura*) oznacza „szczególną postawę etyczną, kiedy reżyser nie gwałci aktora i nie dąży do zmienienia jego natury i mentalności". „Osobowość" (*licznost'*) – to „dusza, realizująca swój uniwersalny potencjał; jest to to, z czym pracuje MIR". „Tradycja" zaś – to „iniekcja krwi artystycznej, którą każdy uczeń otrzymuje od swojego mistrza; przypomina to ukąszenia wampira" (Kisielow, Sandałow, 2015).

Do kluczowych słów, będących zarówno nazwą (w odniesieniu do konkretnych projektów), jak i pojęciem z językowego zasobu reżysera należy „książę" (*princ*), czyli „obraz zawierający w sobie zasadę charakterystyczną dla danego czasu; i tak dla lat dziewięćdziesiątych – był to książę szalony, dla dwutysięcznych – niezłomny, dla naszego czasu – Swierlijski" (tamże). Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to schyłek epoki undergroundu, wtedy też artysta rozstał się z undergroundową filozofią, czyli epoką księcia szalonego. Kolejna epoka to czas krzepnięcia idei „nowej procesualności". I tu potrzebny jest komentarz: Juchananow wykorzystuje podobieństwo rosyjskich słów: *princ*, czyli książę, i *princyp*, czyli zasada, i gra nimi, stąd jego spektakl oparty na dramacie Calderona *Książę niezłomny* (ros. *Stojkij princ*) nosił tytuł *Niezłomna zasada* (*Stojkij princyp*). A skąd się wziął Książę Swierlijski? Z wymyślonej przez Juchananowa cywilizacji Swierlii, której poświęcił libretto operowe. Premiera serialu operowego w pięciu częściach *Swierlijcy* do muzyki sześciu współczesnych rosyjskich kompozytorów odbyła się w 2016 roku na scenie Elektroteatru Stanisławski. Swierlija zatem to cywilizacja paralelna w stosunku do ziemskiej, zaludniona Swierlijcami. W całej tej historii ze Swierliją ujawnia się charakterystyczne dla Juchananowa odwoływanie się do wyobraźni dziecka. Trzeba przy tym zaznaczyć, że używane przezeń określenie „fundamentalny infantylizm" jest dlań kategorią pozytywną. Na początku lat dziewięćdziesiątych krytyk

Aleksandr Sokolański zauważył, że reżyser proponuje aktorom wejście w zorganizowaną przestrzeń, w której „mogą oni sami stać się faktem dziejącej się sztuki". A w jego spektaklach „nieważka i pozbawiona wektorów «gra w życie» stara się być «grą w grę», co on sam nazywa «strategią fundamentalnego infantylizmu»" (Sokolański, 1991).

W 1990 roku artysta z grupą aktorów – uczestników MIR 2 (przyjętych do Pracowni w 1989) rozpoczyna swój pierwszy „nowoprocesualny" projekt: „U podstaw *Sadu* legło zasadniczo nowe odczytanie dramatu. Wyobraziliśmy sobie, że Anton Pawłowicz Czechow to rosyjski Mahatman, potratowaliśmy zatem ten tekst jako tekst duchowy, zawierający w sobie wiedzę tajemną; nawiązując relację z tak rozumianym tekstem tworzymy specyficzną, rozwijającą się w czasie cywilizację z nowymi rytuałami, nowymi zasadami istnienia w niej ludzi" (Juchananow, 1997, s. 15). Projekt rozwijający się kolejnych „regeneracjach" (było ich ostatecznie osiem w ciągu dziesięciu lat) Juchananow nazywał „misterium-atrakcjonem" (*attrakcyon-mistierija*), odcinając się od prób interpretacji *Wiśniowego sadu* czy to w kluczu realistycznym, czy symbolicznym. Tłumaczył: „Odnieśliśmy się do Czechowa jak do rosyjskiego Mahatmy, ponieważ napisał on tajemniczy, misteryjny tekst. Postanowiliśmy odnaleźć w samych głębinach tekstu, posługując się najróżniejszymi strategiami, mit o wiecznym sadzie, o szczęściu, którego nie da się zniszczyć. […] O miejscu zasiedlonym przez «sadowe istoty», […] w którym nie ma czasu ani przestrzeni" (cyt. za: Kołosowa, 2013).

Tekst Czechowa stał się zatem inspiracją do kreowania innej, paralelnej rzeczywistości, ustanowienia „mitu-świata", mówiąc językiem reżysera, w którym zamieszkiwali aktorzy, stając się nie tyle postaciami z dramatu Czechowa, ile ich reinkarnacjami – „sadowymi istotami". Gra, jaką proponował reżyser, zakładała improwizację, a pełnemu zaangażowaniu

uczestników sprzyjały kolejne lokalizacje pierwszych etapów projektu: zapuszczony ogród we wsi Kratowo, stara, zrujnowana willa, oranżeria[18]. Sad w intencji reżysera miał stać się przestrzenią, w której aktualizuje się pragnienia człowieka o harmonii i szczęściu.

Projekt Juchananowa ewoluował; kolejne jego „regeneracje" wyrastały z wariantywnego odczytania tekstu dramatu (lub jego fragmentu) i zmieniały się w związku z pojawianiem się w projekcie nowych uczestników oraz nowych rozwiązań scenograficznych.

Maryla Zielińska obejrzała w 1996 roku pierwszą część dwudniowego spektaklu z udziałem aktorów z zespołem Downa; pisała „Juchananow wraz ze scenografem [Jurijem] Charikowem i kompozytorem Siergiejem Zagnijem stworzyli bajkowo bezpieczną przestrzeń Sadu, w której nie obowiązują żadne granice między sceną a widownią, improwizacja dotyczy muzyki, scenografii, działań scenicznych, tekstu" (Zielińska, 1996, s. 28). Wśród fantastycznych kształtów ruchomej scenografii pojawiły się nowe istoty sadowe – osoby z zespołem Downa. Współpraca z nimi miała bezpośredni wpływ na etyczny aspekt poszukiwań Juchananowa, przejawiający się m.in. jego stosunkiem do aktorów (patrz: przytoczone wyżej hasło „aktor"), którzy zresztą nie musieli być zawodowcami, gdyż reżysera – jak podkreślał – bardziej niż umiejętności interesowały osobowości w procesie ich rozwoju.

W mijającym roku na internetowej stronie teatru czasowo udostępniono kilka starych filmów Juchananowa. W tym *Da, Dauny!* (Tak, Downy!), powstały w ramach projektu „Downy komentują świat" (1994-1997), w którym obok fragmentów *Sadu* zarejestrowane zostały rozmowy reżysera z uczestnikami projektu Dimą Polakowem, Miszą Wasianinem i innymi[19]. Podczas gdy kontakt z osobami z zespołem Downa pozwalał reżyserowi ćwiczyć się w spojrzeniu na świat z ich perspektywy, a im dać radość z uczestniczenia w

procesie twórczym, czego dowodzą wspomniane rozmowy, to w spektaklu *Opowieść o Człowieku stojącym prosto* (2004; premiera odbyła się na starej scenie Szkoły Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa przy ul. Powarskiej w Moskwie), realizowanym w ramach Laboratorium Reżyserii Anielskiej (Łaboratorija angieliczeskoj rieżyssury) – problematyka człowieka i jego relacji ze światem nabrała wymiaru makrokosmicznego. Inspirując się antropozofią, reżyser oparł kompozycję spektaklu na ćwiczeniach opracowanych przez współpracownika Rudolfa Steinera – Fritza Grafa von Bothmera. Najogólniej sens gimnastyki Bothmerowskiej polega na rozwijaniu możliwości ruchowych człowieka w relacji z otaczającą go przestrzenią, co sprzyja odnalezieniu przezeń drogi poznania duchowego[20]. Człowiek stojący prosto[21] zatem to człowiek, który szuka utraconej więzi między ziemską horyzontalnością a boską wertykalnością. Aktorzy w białych kostiumach wykonywali ćwiczenia, objaśniając sens hieroglifów kreślonych w przestrzeni przez ich ciała. Tworzyli oni kontekst i tło dla głównej bohaterki tego spektaklu – Oksany Wielikoług, dziewczyny unieruchomionej na wózku inwalidzkim, nie mówiącej, porozumiewającej się ze światem za pomocą notebooka. Wystukiwała ona jednym palcem na klawiaturze dwa własne teksty napisane pod wpływem fascynacji teatrem Juchananowa: esej (według jej własnego określenia) *Artaud i inni płonący ludzie* oraz manifest *Teatr Radości*, a widzowie mogli je czytać na ekranie. Te szczere, młodzieńcze wypowiedzi wypełnione idealistycznym przekonaniem o możliwości przezwyciężenia okrucieństwa siłą miłości, a jednocześnie niepozbawione humoru i nawet autodystansu, a także obecność ich autorki na scenie sprawiły, że zaczerpnięte z antropozofii idee wypełniały się żywą treścią (co doceniała krytyka[22]).

Do antropozofii Juchananow odwoływał się już wcześniej – choćby przy okazji rozpoczętego w 1996 roku ewolucyjnego projektu budowanego wokół *Fausta*

Goethego (co jest zrozumiałe, jeśli uwzględnimy, że twórczość Goethego stanowiła jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla Rudolfa Steinera), który przyniósł w efekcie sześć premier – kolejnych redakcji spektaklu (ostatnia odbyła się w 2009 roku). Juchananow interpretował *Fausta* jako mit o boskim dramacie, wyreżyserowanym przez Twórcę w zamiarze obudzenia ludzkiej duszy (Juchananow, 2018, s. 2). Lektura *Fausta* skłaniała go do rozmyślań o naturze Mefistofelesa, o roli Lucyfera i Arymana, o człowieku ziemskim i człowieku kosmicznym (zob. Juchananow, 2018).

W 2002 roku Juchananow wraz z aktorem i scenarzystą Grigorijem Zelcerem powołał do życia projekt LaboraTORIUM poświęcony lekturze Tory i innych żydowskich tekstów oraz „formułowaniu i rozwijaniu metody teatralnej pod wpływem spotkania z «żydowskim» typem organizacji tekstu, myślenia i życia" (Lubarskaja, 2015). Projekt trwał dziesięć lat, miał charakter interdyscyplinarny. Uczestniczyli w nim aktorzy, reżyserzy z kręgu MIR-u, ale też osoby spoza teatru. LaboraTORIUM miało charakter otwarty i jego częścią – poza praktyką czytania tekstów przez aktorów i przenoszeniem przez nich fragmentów Tory na scenę – były seminaria z udziałem rabina, a także spotkania i dyskusje, w których mogli wziąć udział wszyscy zainteresowani judaizmem i żydowską filozofią. Wyniki tych wielokierunkowych poszukiwań zostały utrwalone w artykułach, książkach, filmach wideo, a najważniejszym ich rezultatem stał się spektakl *Golem* na motywach dramatu H. Lejwika (zob. Jakubowa, 2009).

Technika wypracowana przez aktorów biorących udział w działaniach scenicznych nazwana została „Tekst-gest", a jej istota polegała na próbach odczytania fragmentów Tory za pośrednictwem warstwy fonicznej tekstu, połączeń dźwiękowych, z pominięciem interpretacji, bowiem: „podejście takie zakorzenione jest w żydowskiej tradycji, wedle której jeden z poziomów

interpretowania Tory polega na szukaniu głębokich sensów zaszyfrowanych w słowach i literach" (Lubarskaja, 2015). Dodać tu wypada, że takie nastawienie cechuje niektóre mistyczne nurty Kabały, wedle których należy podejmować próby dotarcia do głębszej niż literalna warstwy świętych tekstów (*Polski słownik judaistyczny*, t. 1, 2003, s. 727).

Motywacja podjęcia przez Juchananowa tego rodzaju poszukiwań staje się jasna, gdy weźmiemy pod uwagę całokształt jego działań, a także komentarze do nich. Od początku samodzielnej drogi twórczej szuka on sposobów na uwolnienie teatru od przymusu interpretacji tekstu, przy czym owo Juchananowskie „przeciw interpretacji" wydaje się reakcją na nadmiar interpretacji w teatrze, z jakiego się wywodzi: na rozpowszechnione w radzieckiej tradycji rozumienie spektaklu jako zintegrowanego dzieła, którego elementy podporządkowane są przesłaniu narzucanemu tekstowi przez reżysera. Od takiego teatru dystansował się również Anatolij Wasiljew, nauczyciel Juchananowa, który jednak swój sprzeciw wobec radzieckiego nadmiaru interpretacji budował na dyscyplinie formalnej, na założeniu, że inscenizacja ma stanowić rodzaj przezroczystego ekranu, spoza którego wyłania się niezniekształcony tekst dramatyczny w całej jego złożoności i duchowym bogactwie. W odróżnieniu od Wasiljewa, opierającego swoje poszukiwania, zwłaszcza w sferze aktorstwa, na ścisłych rygorach, nie stroniącego co prawda od inscenizacyjnej wystawności, ale generalnie dążącego do uzyskania efektu przejrzystości, umiaru, jasności (zob. Osińska, 2009, s. 273-317), Juchananow buduje swoją estetykę na bizantyjskim, chciałoby się rzec, przepychu form.

Wieża Babel

Jak pogodzić ezoteryczne zainteresowania Juchananowa, których celem jest – najogólniej rzecz ujmując – przezwyciężenie opozycji między światem duchowym a materialnym, doprowadzenie „indywidualnego ducha ludzkiego do powszechnego ducha kosmicznego" według antropozofii (zob. Oboleńska, Propokopiuk, 2019) czy kabalistyczna idea powrotu człowieka „do jedności lub partycypacji w jedności" (*Polski słownik judaistyczny*, t. 1, 2003, s. 727) – z estetyką jego przedstawień? Teatr Juchananowa bowiem to barokowy nadmiar: znajdziemy w nim ogrom nawiązań, cytatów, tropów kulturowych: od wschodnich mitologii do popkultury i gier komputerowych. Każdy spektakl to feeria niezwykłych pomysłów inscenizacyjnych, muzycznych, scenograficznych, to dziesiątki, a nawet setki kostiumów, będących świadectwem niewyczerpanej wyobraźni reżysera i jego współpracowników – scenografów Jurija Charikowa i Stiepana Łukjanowa, kostiumolożki Nastazji Niefiodowej, kompozytora Dmitrija Kurlandskiego i innych[23]. Do tego trzeba dodać niespotykany w świecie teatru rozmach, przekładający się na serie spektakli, których prezentacja zajmuje kilka dni. Jak nawiązujące do mitu o Orfeuszu i Eurydyce i do orfickiej kosmogonii *Gry orfickie*. *Punk-makrama* (2018), na które złożyło się dwanaście spektakli, pokazywanych przez sześć dni z rzędu. W spektaklach tych gra skrajnie różnymi estetykami, w tym kliszami kultury popularnej wydaje się przeczyć postulowanym przez reżysera założeniom nowej sztuki misteryjnej. Twórczość Juchananowa można by rozpatrywać jako przykład postmodernizmu (z uwagi na liczne cytaty, brak autorskiego głosu, przy jednoczesnym uchwytnym autorskim stylu), jednak on sam od postmodernizmu się odżegnuje, twierdząc że rozstał się z nim jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Te do niczego niepodobne widowiska, nasycone obrazami pochodzącymi z odległych od siebie regionów

wyobraźni, z ich barokową obfitością połączoną z surrealistycznym burzeniem logicznego porządku, rodzą poczucie obcowania z chaosem i sprawiają, że stajemy wobec świata rozproszonego, trudnego, a niekiedy niemożliwego do interpretacji (jak w przypadku *Gier orfickich*). Jak rozumieć tę strategię, do czego ją odnieść? Jak pogodzić takie pomieszanie z zainteresowaniem antropozofią czy Torą, systemami zakładającymi istnienie porządku ugruntowanego czy to w gnozie, czy w prawie?

W rozpoznaniu ścieżki, jaką podąża Juchananow, pomocną może okazać się interpretacja filozofii Jacques'a Derridy przez Adama Lipszyca w kontekście teologii żydowskiej. Otóż Lipszyc wskazał na pozorny paradoks: jego zdaniem Derrida, patronujący dekonstruktywizmowi, kojarzącemu się z wizją rozpadu, rozproszenia, zmierzał ostatecznie ku afirmacji nowego „porządku pokoju", który dopiero ma nadejść. Argumentując tę tezę, wskazał na „ekstrawaganckie, ale bardzo klarowne" odczytanie przez myśliciela historii o wieży Babel. Otóż Derrida nie interpretował jej jako katastrofy: jako rozpadu języka i narodzin naszej „pękniętej" mowy. U niego pomieszanie języków:

> urasta do rangi prawdziwego początku ludzkiej historii. Posługujący się jedną mową budowniczowie wieży, którzy pragną „uczynić sobie imię", w interpretacji Derridy marzą o stworzeniu jednolitego imperium, ziemskiej, domkniętej potęgi […]. Bóg interpretuje i niweczy ich plany. W ujęciu Derridy czyni to jednak zsyłając swoje Imię. Babel, które znaczy pomieszanie – i to zarówno pomieszanie języków, jak i pomieszanie, konfuzję każdej mowy i myśli, a zatem w istocie dekonstrukcję – jest także imieniem Boga. Bóg uderza w powstające imperium swoim imieniem i burzy jednolitą przestrzeń spójnej mowy. Rozdziela języki i wzywa do przekładu, czyniąc go

> jednak w ostatecznym rachunku zadaniem niemożliwym. Za pośrednictwem swojego imienia Bóg ukazuje się zatem jako zasada konfuzji, pomieszania wszelkiego języka, a także jako intruz, który niszczy pokój – jest to jednak pokój oparty na przemocy, pokój imperialnej jednolitości. (Lipszyc, 2009, s. 179-180).

W takiej interpretacji zniszczenia wieży Babel, któremu to aktowi Derrida nadaje cechy objawienia, nie kryje się myśl o negatywnych aspektach objawienia Bożego Imienia w akcie dekonstrukcji. Można tu odnaleźć aspekt pozytywny, polegający na nakazie wiecznej kontynuacji „dekonstrukcyjnej roboty, odsłaniającej fałsz i przemoc każdego domkniętego systemu". A idąc dalej tym tokiem rozumowania, w tym akcie dekonstrukcji odsłania się jego charakter afirmatywny: „Tym wszakże, co się tu afirmuje, nie jest żadna zrekonstruowana całość – albowiem każda całość oparta jest na krzywdzie – lecz pewien sprawiedliwy ład respektujący nieprzekraczalność różnic, w tym dosłownie, różnic między ludźmi" (tamże, s. 180).

Respektowanie różnic, nawet jeśli wydają się nieprzekraczalne – idea ta wydaje się bliska Juchananowi. Z jego spektakli, wyzywająco eklektycznych, czyniących pomieszanie języków zasadą, wyłania się jakiś zdumiewający rodzaj dysonansowej harmonii, a głoszona przezeń idea „teatru pełni" nie może się spełnić, ponieważ jej istotą jest niekończący się proces.

* * *

Czy przypadek Juchananowa i jego ezoterycznych zainteresowań należy ocenić jako dziwaczny wyjątek w świecie współczesnego teatru? Czy też zwrot ku ezoteryce może stanowić poważną propozycję w obliczu narastających konfliktów społecznych i politycznych, znajdujących odbicie w

dominujących nurtach sztuki[24]? Pytania te są uzasadnione, bowiem pojawiają się w Rosji sygnały świadczące o zainteresowaniu antropozofią i tradycjami ezoterycznymi. Przykładem choćby wystawa w moskiewskim muzeum sztuki współczesnej „Garaż" zatytułowana *„My chranim naszy biełyje sny". Drugoj Wostok i swierchczuwstwiennoje poznanije w russkom iskusstwie 1905-1969* („Chronimy nasze białe sny". Inny Wschód i ponadzmysłowe poznanie w sztuce rosyjskiej 1905-1969, 2020)[25]. Inny przykład to otwarcie w listopadzie 2021 roku w jednej z moskiewskich galerii wystawy *Kontemplatiwnaja żywopis'. Sakralnaja tiema i lokalnaja profanacyja* (Malarstwo kontemplacyjne. Sakralny temat i lokalna profanacja), na której zostały przedstawione prace uczestników międzynarodowej grupy Kontemplavisten, inspirowanych „duchową nauką" Rudolfa Steinera[26].

Jednak twórczości Juchananowa nie należy rzecz jasna utożsamiać wyłącznie z tymi inspiracjami. W najnowszym jego projekcie *Biesy. Katabaza*, obejmującym spektakl wyprodukowany przez Elektroteatr oraz Państwowy Teatr w Cottbus w Niemczech (premiera odbyła się w Cottbus 25 września 2021) oraz wystawę rysunków Juchananowa prezentowaną także w ramach moskiewskiego festiwalu NET (listopad-grudzień 2021), reżyser odżegnuje się od interpretacji powieści, wskazując na „pajęczą" strukturę tekstu *Biesów*, w którym – jak twierdzi – nie słychać autorskiego głosu Dostojewskiego. Owa pajęczyna utkana z przeplatających się wątków i dialogów przypomina jego zdaniem internetową sieć. Odrzucając ideę adaptacji (jako że Dostojewski napisał powieść, a nie dramat, i każda adaptacja jest już interpretacją), reżyser wpadł na pomysł, by na pierwszym etapie poszukiwań wybrać powieściowe wikicytaty w różnych językach i przetworzyć je za pośrednictwem sieci neuronowej (zob. *Dostojewskij i tieatr*, 2021). Ten dość szokujący pomysł służyć miał oczyszczeniu dialogów Dostojewskiego z aktualizacji i nawarstwień interpretacyjnych,

przyjmujących nierzadko wymiar ideologiczny. Jednak druga część tytułu spektaklu: *Katabaza* odsyła do toposów mitologicznych, ale też do chrześcijańskiego świata wyobrażeń, a – jak zauważa reżyser – *katabasis* zakłada istnienie *anabasis*, czyli ruchu wstępującego. Zatem i w tym przypadku reżyser przyjął, że początkowe pomieszanie przypadkowo wybranych cytatów doprowadzić ma do jakiegoś innego porządku, w którym tekst Dostojewskiego zajaśnieje na nowo.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/8x7z-9d91.

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska (kasiaosinska592@gmail.com) – dr hab., 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). Numer ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Drugi człon tytułu projektu odsyła do słowa Tora.
2. W wymyślonym przez siebie żartobliwym określeniu (ros. *Dzendik*) wyraża się skłonność Juchananowa do operowania przeciwieństwami – w tym przypadku buddyzmem i dandyzmem – w samookreśleniu się jako artysty.

3. Elektroteatr Stanisławski jest teatrem państwowym; z budżetu miasta opłacane są etaty pracowników i koszty utrzymania teatru. Przy teatrze powstała Fundacja, która wspomaga finansowo realizację programu artystycznego. Nie jest dziś tajemnicą, że głównym donatorem Fundacji jest Siergiej Adoniew – biznesmen i mecenas sztuki. Adoniew objął swym mecenatem wiele instytucji i ambitnych, a zarazem kosztownych projektów, w tym filmowy projekt *DAU* w reżyserii Ilji Chrżanowskiego (premiera w 2019) oraz orkiestrę MusicAeterna prowadzoną przez Teodora Kurentzisa.
4. Rosyjskie *attrakcyon* pochodzące z od francuskiego *attraction* nie ma dobrego odpowiednika w języku polskim; dosłownie oznacza urządzenie służące rozrywce (na przykład karuzelę w parku). Funkcjonuje ono w języku rosyjskim jako człon terminu „montaż *attrakcyonow*", utworzonego przez Siergieja Eisensteina i tłumaczonego na polski jako „montaż atrakcji".
5. Jedynie w roku 1997 Juchananow prezentował filmowe rejestracje swoich prac w Gdańsku na zaproszenie „Ruchu Teatralnego". Autorka dziękuje recenzentowi artykułu za przypomnienie tego faktu.
6. Założony na początku lat osiemdziesiątych w Leningradzie zespół, grający w stylu nowofalowym.
7. Film można znaleźć pod adresem: https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=1 [dostęp: 10 X 2021].
8. Już po premierach pierwszych części projektu *DAU*, rozwijającego się wokół biografii radzieckiego fizyka Lwa Landaua (Dau to pseudonim bohatera) we Francji (2019), a następnie w innych krajach, Ilja Chrżanowski w jednym z wywiadów wspominał przyjaźń z Andriejem Silwiestrowem, który z kolei poznał go w latach dziewięćdziesiątych z Juchananowem. „Wokół niego [Juchananowa] koncentrował się kwiat współczesnej sztuki tamtych lat, to byli utalentowani młodzi ludzie" (*Sowietskij zapach jeszczo nie wywietriłsia…*, 2020)
9. Siergiej Kuriochin (1954-1996) – kompozytor, muzyk-klawiszowiec, scenarzysta, aktor, artysta awangardowy, legendarna postać leningradzkiego, a następnie petersburskiego undergroundu. Gierman Winogradow (ur. 1957) – artysta akcjonista, poeta, muzyk, reżyser, twórca performansów, związany ze środowiskami artystycznymi Moskwy.
10. Prigow twierdzi, że sam on nie reprezentował radykalnej „antydysydenckiej" postawy, która np. charakteryzowała Władimira Sorokina (Bałabanowa, 2001, s. 24)
11. Cytat z ballady Bułata Okudżawy *Sojuz druzjej* (Związek przyjaciół).
12. Piter – to skrót od Piotrogród; nazwę tę nadano Petersburgowi po wybuchu I wojny światowej, w 1914 roku, z uwagi na niemieckie brzmienie nazwy pierwotnej. W 1924 roku miasto otrzymało nazwę Leningrad – na cześć Lenina. Kolejna zmiana dokonała się w 1991 roku, kiedy Leningrad stał się ponownie Petersburgiem. Jednak do dziś w języku potocznym Rosjanie często używają skrótu Piter.
13. Pop-mechanika – nazwa muzycznego kolektywu, założonego przez Siergieja Kuriochina (1954-1996), w którym występowali muzycy związani z innymi rockowymi zespołami, jak Akwarium, Kino, AukcYon; występy muzyków miały charakter teatralizowanych performansów.
14. Nekrorealizm – kierunek w sztuce powstały w latach osiemdziesiątych w Leningradzie; znalazł on najpełniejszy wyraz w niezależnym, arthouse'owym kinie za sprawą Jewgienija Jufita (1961-2016). Nazwa kierunku (nawiązująca ironicznie do socrealizmu), powstałego w opozycji do kina oficjalnego, odsyłała do śmierci w jej ideologicznym wymiarze – w latach osiemdziesiątych ceremonie pogrzebowe Leonida Breżniewa i innych działaczy partyjnych

stały się narzędziem ideologii, przy czym biologiczny wymiar śmierci zastępowano ideologicznym przekazem o nieśmiertelności radzieckiego ustroju. Amatorskie filmy powstające w ramach tego kierunku (będącego częścią szerszego zjawiska pod nazwą kino paralelne - zob. Beumers, Zvonkine, 2019) epatowały widzów mieszanką kina okrucieństwa, horrorów z udziałem zombie oraz środków awangardy filmowej; ich pokazy wywoływały w latach dziewięćdziesiątych skandale – zob. m.in. Gołubiew, 2020.
15. Sajgon – nieoficjalna nazwa legendarnej kawiarni, mieszczącej się na rogu prospektów Newskiego i Władmirskiego, miejsce spotkań przedstawicieli środowisk artystycznych.
16. Wiktor Coj (1962-1990) - jedna z kluczowych postaci leningradzkiego rocka - założyciel grupy Kino, autor tekstów i wokalista.
17. Boris Griebienszczikow (ur. 1953) – poeta, kompozytor, wokalista, założyciel zespołu Akwarium; wpływowy, ceniony również poza Rosją, przedstawiciel rosyjskiej sceny muzycznej.
18. Materiały tekstowe i dokumentację można znaleźć tutaj: https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=5 [dostęp: 10 X 2021].
19. Materiały dotyczące projektu można znaleźć tu: https://borisyukhananov.ru/now/?id=84 [dostęp: 10 X 2021].
20. „Poczuć się w przestrzeni, doświadczyć sił przestrzennych, których ogniskiem jest ciało, i które je przenikają i kształtują – to wydaje się być sposobem na przezwyciężenie tego, co abstrakcyjne, mechaniczne w ćwiczeniach fizycznych i ponowne wzniesienie się ku temu, co duchowe" – tak opisywał sens ćwiczeń von Bothmer; cyt. za: Sołek, 1990.
21. Kłopot z przekładem rosyjskiego *priamostojaszczyj czełowiek* polega na tym, że nie bardzo można użyć określenia „człowiek wyprostowany", które stanowi polski odpowiednik *Homo erectusa*. Stąd konieczność używania niezbyt fortunnego związku wyrazowego „człowiek stojący prosto".
22. Recenzje spektaklu można przeczytać tu: http://www.smotr.ru/2004/2004_shdi_povest.htm [dostęp: 10 X 2021].
23. Zob. opis spektaklu *Niebieski ptak. Podróż* na motywach dramatu Maeterlincka – Osińska, 2015, s. 144.
24. Nawiasem mówiąc, tego rodzaju tendencje ujawniły się – mimo różnicy kontekstów – po 2001 roku również na Zachodzie. Pisał o tym autor *Estetyki relacyjnej* Nicolas Bourriaud, wskazując na pojawienie się w sztuce „klimatu ezoteryki" w odpowiedzi na rosnące napięcie społeczne po 11 września oraz o „celowym elitaryzmie", który miałby zastąpić dominującą w latach dziewięćdziesiątych praktykę „demokratyzowania dzieła sztuki" (Bourriaud, 2012, s. 11). Francuski badacz podaje przykłady, w tym brytyjskiego pisma „Garageland", którego jeden z numerów (w 2008) poświęcony został zjawiskom nadnaturalnym, spirytyzmowi, szamanizmowi, czy też wystawy w Centrum Pompidou pod tytułem *Traces du sacré* (2008) poświęconej związkom między sztuką a duchowością w XX wieku.
25. Kuratorami wystawy byli Jekatierina Inozemcowa i Andriej Miziano we współpracy z Aleksiejem Ulko i Aleksandrą Suchariewą; zob.: https://garagemca.org/ru/exhibition/we-treasure-our-lucid-dreams-the-other-east-and-esoteric-knowledge-in-russian-art-1905-1969 [dostęp: 10 X 2021].
26. Zob.: https://www.colta.ru/news/28837-v-moskve-otkryvaetsya-vystavka-hudozhnikov-kontemplativistov [dostęp: 10 X 2021].

Bibliografia

Bałabanowa, Irina, *Goworit Dmitrij Aleksandrowicz Prigow*, O.G.I., Moskwa 2001.

Berman, Nikołaj, *„Tieatr wnie zakona lubwi suszczestwowat' nie możet”* [rozmowa z Borisem Juchananowem], „Gazeta.ru”, 7 XI 2014, https://www.gazeta.ru/culture/2014/11/07/a_6292237.shtml [dostęp: 10 X 2021].

Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema. Styles, characters and genres before and after the collapse of the USSR, red. B. Beumers, E. Zvonkine, Routledge, London – NewYork 2019.

Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.

Dawydowa, Marina, *Kupi słona*, Colta.ru, 30 VI 2017 – https://www.colta.ru/articles/theatre/15284-kupi-slona [dostęp: 10 X 2021].

Dostojewskij i tieatr (wideo z konferencji pod tym tytułem z udziałem Borisa Juchananowa, reżysera Klima Kozinskiego oraz prowadzącego rozmowę Jurija Sapyrkina), 30 V 2021, https://borisyukhananov.ru/now/?id=437 [dostęp: 10 X 2021].

Efros, Abram, *W dwiżenii. Profili sceny*, wybór N. Bałatowa, „Artist. Rieżyssior. Tieatr”, Moskwa 2019.

Freedman, John, *Leaps of Imagination*, „The Moscow Times”, 8 I 2008, s. 9.

Goebbels, Heiner, *Estietika otsutstwija. Tieksty o muzykie i tieatrie*, tłum. O. Fiedianina, Elektroteatr Stanisławskij, Moskwa 2015a.

Goebbels, Heiner, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, wybór i wstęp L. Jiřička, tłum. A.R. Burzyńska, S. Wojciechowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

Gołubiew, Eduard, *Za naszu i waszu smiert'. Kino leningradzkogo nekrorealizma*, „Iskusstwo kino”, 18 VIII 2020, https://kinoart.ru/texts/za-vashu-i-nashu-smert-kino-leningradskogo-nekrorealizma [dostęp: 2 X 2020].

Jakubowa, Natalia, *„Golem”: tworzyć, czy nie tworzyć – oto jest pytanie*, tłum. K. Steńczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009 nr 90, s. 97-99.

Juchananow, Boris, *Opyty nieadaptatiwnogo tieatra* (program projektu), Elektrotieatr Stanisławskij, Moskwa 2019, s. 1-8.

Juchananow, Boris, *Pierformans i tieatr* (1991), https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=1025 [dostęp: 10 X 2021].

Juchananow, Boris, *Powiest' o Priamostojaszczem czełowiekie*, „Pupiełon”, Moskwa 2004.

Juchananow, Boris, *Projekt „Faust”*, Elektrotieatr Stanisławskij, Moskwa 2018.

Juchananow, Boris, *Studientam Andrieja Moguczego. Fragmienty*, 2019a – https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=11689 [dostęp: 10 X 2021].

Juchananow, Boris, *Unikalnyj kurs*, „Sinie fantom” 1997 nr 7.

Juchananow, Boris, Szewczenko, Natalia, *Tieatr i jego dniewniki (… fragmienty żyzni, rieczi i tieksty…)*, Elektrotieatr Stanisławskij, Moskwa 2016.

Kołosowa, Inna, *Nowoprocesualnyj tieatr Borisa Juchananowa*, 6 V 2013, https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=7556 [dostęp: 30 IX 2020].

Lipszyc, Adam, *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku*, Fundacja im. prof. Mojżesza Schorra, Warszawa 2009.

Lubarskaja, Jelena, *LaboraTORIJA*, 2015 – https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=11236 [dostęp: 10 X 2021].

Miziano, Wiktor, *„Drugoj” i raznyje*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2004.

Oboleńska, Diana, Prokopiuk, Jerzy, *Antropozofia*, 2019, [w:] *Kultura polska wobec zachodniej tradycji ezoterycznej w latach 1890 – 1939* – http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/127 [dostęp: 10 X 2021].

Osińska, Katarzyna, *Polityka i estetyka w dzisiejszym teatrze rosyjskim*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2015 nr 127-128, s. 139-146.

Osińska, Katarzyna, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Osińska, Katarzyna, *Wyjść z teatru i w nim pozostać. Nikołaj Jewrienow – spojrzenie z XXI wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 161, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac [dostęp: 10 X 2021].

Pawlenko, Anna, *Mastierskaja Indywidualnoj Rieżyssury* – „MIR” – https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=1 [dostęp: 10 X 2021].

Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie , oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 1-2, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Regeneracje „Sadu” . Z Borisem Juchananowem rozmawia Natalia Jakubowa, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 17, s. 52-55.

Russkaja tieatralnaja szkoła, wyd. „Paninter”, Moskwa 2004.

*Sowietskij zapach jeszczo nie wywietrił*sia. *My po prieżniemu jego istoczajem* (rozmowa Saszy Sulim z Ilją Chrżanowskim), „Meduza”, 18 V 2020, https://meduza.io/feature/2020/05/18/sovetskiy-zapah-esche-ne-vyvetrilsya-my-po-prezhnem

u-ego-istochaem [dostęp: 10 X 2021].

Sandałow, Feliks, Kisielow, Aleksiej, *„My szpiony parallelnoj riealnosti": kak ustrojen mir Borisa Juchananowa*, „Afisza", 20 VII 2015, https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/my-shpiony-parallelnoy-realnosti-kak-ustroen-mir-borisa-yuhananova/ [dostęp: 10 X 2021].

Sokolański, Aleksandr, *„Tieatr Tieatr*", „Litieraturnaja gazieta" 1991 nr 36, s. 14.

Sołek, Marek, *Fritz Graf von Bothmer*, 1990, https://antropozofia.net/fritz-graf-von-bothmer/ [dostęp: 10 X 2021].

Timofiejewa, Leda, *Tieatr – Tieatr*, https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=2 [dostęp: 10 X 2021].

Z Sadu do pałacu. Z Borisem Juchananowem i Jurijem Charikowem rozmawia Katarzyna Osińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1998 nr 25/26, s. 111-114.

Zielińska, Maryla, *Paralelni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997 nr 22, s. 70-71.

Zielińska, Maryla, *Moskwa, jej teatry, jej performerzy, seks, zło i kasety wideo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1996 nr 13-14, s. 24-28.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/boris-juchananow-czyli-teatralna-wieza-babel*