

Marta Lechowska

Kraków, Uniwersytet Jagielloński

NOWA ONTOLOGIA. NIEZALEŻNY ROSYJSKI TEATR EMIGRACYJNY PO 24.02.2022. STUDIUM KILKU PRZYPADKÓW

New Ontology. Independent Russian Theatre in Exile Post 24.02.2022. A Multiple-Case Study

ABSTRACT: The article discusses the work of Russian independent theatre makers after the outbreak of war in Ukraine, 24.02.2022. Three plays were selected for analysis: *Memoria* by Anastasiya Patlay, *Museum of Uncounted Voices* by Marina Davydova and *I Am Here* by Anatoliy Biely. The methodology of the article is based on Mikhail Bakhtin's philosophy of culture, Yuri Lotman's semiotic theory of art and his critique of the concept of history. The aim of this article is to identify any common features of contemporary Russian theatre in exile.

KEYWORDS: Russian culture, Russian theatre in exile, philosophy of culture,

Artykuł poświęcony jest działalności rosyjskich niezależnych twórców teatralnych¹, których spektakle ujrzały światło dzienne po 24 lutego 2022 roku, poza granicami Rosji lub też – tuż przed wybuchem wojny (w lutym 2022), jeszcze w Rosji, a ich życie kontynuowane jest na emigracji.

Autorka stawia sobie dwa główne cele. Pierwszy z nich jest faktograficzno-deskryptywny: opisanie wybranych wydarzeń, których twórcami – od lutego 2022 – byli przedstawiciele rosyjskiego teatru niezależnego; cel ów obejmuje wskazanie konkretnych zjawisk, określenie zarówno ich (owych zjawisk) tematów i problemów, wokół których się skupiają, jak i uwzględnienie ich artystycznej formy. W faktograficzno-deskryptywny aspekt niniejszej pracy wpisuje się również podanie geografii owych

¹ Niezależnymi nazywamy w niniejszym artykule twórców zatrudnionych przed wojną w rosyjskich instytucjach nie finansowanych przez rosyjskie państwo (np. moskiewski Teatr.doc) lub też – nawet jeśli pracujących w teatrach państwowych – promujących w swej twórczości wartości demokratyczne, niezgodne z polityką wewnętrzną oraz kulturalną Federacji Rosyjskiej.

wydarzeń, implikującej z kolei kulturowy kontekst, w którym zaistniały. Kontekst ów w oczywisty sposób związany jest z sytuacją komunikacyjną – z określeniem grupy odbiorców, do których zaadresowana została artystyczna wypowiedź.

Drugim celem artykułu, będącym niejako rewersem proponowanego w nim ujęcia faktograficzno-deskryptywnego, jest takie spojrzenie na „teatralną empirię”, by możliwym stało się uchwycenie stojących za nią pytań. Ów drugi aspekt niniejszej pracy zakorzeniony jest w filozofii Michaiła Bachtina, zgodnie z którą zrozumienie danego kulturowego fenomenu możliwe jest o tyle tylko, o ile uchwyci się pytanie, na które owo zjawisko jest odpowiedzią. Co ważne, nie musi to być pytanie *expressis verbis* formułowane przez samego twórcę, lecz pytanie, które – jako głęboka motywacja – stoi u podstaw artystycznej wypowiedzi. Takie ujęcie zgodne jest z ustaleniami współczesnej hermeneutyki. W *Prawdzie i metodzie* Hans Georg Gadamer pisze:

Kto chce (...) rozumieć, musi cofnąć się z pytaniem poza to, co wypowiedziane. Musi on rozumieć to jako odpowiedź na pewne pytanie, na które jest on odpowiedzią. (...) Również dzieło sztuki jest rozumiane tylko wtedy, gdy się założy jego adekwatność. Również tu trzeba najpierw ustalić pytanie, na które ono odpowiada².

Próba uchwycenia najważniejszych, zadawanych dziś przez teatralnych twórców pytań jest równoznaczna z wysiłkiem określenia wspólnego mianownika branych pod uwagę zjawisk³. Problem badawczy, który leży w osnowie niniejszego artykułu obejmuje zaś pytanie o to, co nowego wnosi do kultury rosyjskiej najnowszy rosyjski teatr emigracyjny i jaką funkcję w niej pełni. Owa nowa jakość, której szukamy nie należy do wymiaru artystycznego czy estetycznego – nie chodzi o charakterystykę nowych teatralnych języków i form estetycznych, lecz o nowy (swoisty) światopoglądowo-ideowy czy też – jak bardziej szczegółowo proponujemy rzecz ująć – „ontologiczny” kierunek. Ontologia jako dział filozofii zajmujący się tym, co rzeczywiste (co istnieje naprawdę) wydaje się nam najodpowiedniejszą kategorią badawczą – zawężoną wszakże do światów przedstawionych w spektaklach teatralnych – dla uchwycenia wspólnego rysu bardzo różnych tematycznie i estetycznie spektakli powstałych od lutego 2022 roku.

Podkreślić należy, iż przedmiotem przedstawionych w niniejszej pracy badań są zjawiska teatralne, lecz problem w niej stawiany nie ma, jak pokazaliśmy wyżej, charakteru teatrologicznego, lecz kulturoznawczy. Kulturoznawcza w swym charakterze problematyzacja i cel badań – uchwycenie na poziomie ideowym wspólnego rysu teatru rosyjskiego na emigracji – może, ale nie musi obejmować szczegółową analizę języka artystycznego poszczególnych spektakli; język ów (artystyczna forma) staje się w poniższych rozważaniach tematem analizy o tyle, o ile buduje ideowe znaczenie przedstawienia. Ogólny horyzont myślenia o teatrze, bliski prezentowanemu w niniej-

² H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 344.

³ Dobór spektakli objętych analizą był podyktowany ich przynależnością do różnych teatralnych języków obecnych dziś w rosyjskim teatrze emigracyjnym i, co z tym związane, spodziewaną wysoką wartością poznawczą takiej analizy (wyodrębniającej to, co wspólne wśród różnorodności).

szym artykule metodologicznemu podejściu kreśli rosyjska teoretyk i historyk teatru, Marina Dawydowa, opowiadając o własnej teoretycznej działalności w tym zakresie:

Когда я пишу о самом театре, я (...) пишу не совсем о нем – воспринимаю спектакль не как объект описания, а как повод для размышлений самого разного свойства. (...) Мне в какой-то момент стало совершенно ясно, что текст о театре уже невозможно писать с точки зрения самого театра⁴.

W poczet metodologicznie inspirujących myśli, mających wpływ na kształt poniższych rozważań należy wpisać również słowa Jurija Łotmana, wypowiedziane w pracy *The Search for the Path*⁵ analizującej naturę nauk historycznych, w tym także historii kultury. We wspomnianym tekście założyciel tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki zestawia dwa modele pracy historyka – model historyka-archiwisty oraz model historyka-filozofa. Pierwszy poszukuje faktów, drugi – ich sensu. Według Łotmana, zasługą epoki oświecenia było połączenie owych dwóch odrębnych modeli w wyobrażeniu idealnego sposobu uprawiania historii; oświeceniowy historyk miał za zadanie nie tylko gromadzić fakty, ale i poszukiwać ich sensu. Ów oświeceniowy ideał – oparty na komplementarnym dopełnianiu się faktografii i filozoficznego nad nią namysłu, układającego fakty w ciąg, w sensowne kontinuum zdarzeń (stąd ważny dla tekstu Łotmana motyw drogi lub rzeki) – nie zniknął, zdaniem tartuskiego filozofa kultury, z ludzkich umysłów w momencie porzucenia wiary w nieskończone możliwości oświeceniowego rozumu. Oświecenie pozostawiło ludzkości w spadku ideał nauk historycznych wyrażający się w formule: poszukiwanie znaczenia. „It became an integral feature of the discipline, the highest goal of which could be characterized, in short, as the search for meaning”⁶.

Dojmująca świadomość charakteru kreowanego przez władze Rosyjskiej Federacji „sensu rosyjskiej historii”, sprowadzającego się – by sparafrazować trafne sformułowanie Siergieja Lebiediewa – do ukazywania „zbyt dobrej przeszłości”⁷, kazała twórcom teatru stanąć do walki właśnie na tym polu – polu zbiorowej pamięci, zarządzanej przez co rusz pompowane do publicznej przestrzeni państwowo-narodowe mity. Dla twórców teatru jest bowiem jasne: „ten, kto ma prawo do pamięci, dzierży tak naprawdę prawo polityczne: on kreuje, moderuje dyskurs, tworzy pole symboliczne, czyli ma bardzo istotną władzę”⁸.

⁴ М. Давыдова, *Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены*, Москва 2018, с. 7.

⁵ J. Lotman, *The Search for the Path*, [in:] J. Lotman, *The Unpredictable Workings of Culture*, Tallin 2013, p. 39-53. Jest to przekład na język angielski pracy Łotmana *Поиски пути* ze zbioru jego rozpraw *Непредсказуемые механизмы культуры*, opublikowanego przez Wydawnictwo Uniwersytetu w Tallinie w 2010 r.

⁶ J. Lotman, *The Unpredictable...*, p. 42.

⁷ Por.: S. Lebiediew, *Granica zapomnienia*, przeł. G. Szymczak, Warszawa 2018, s. 92.

⁸ *Meandry postpamięci. O koncepcji Marianne Hirsch dyskutują – z udziałem publiczności – Agata Bielik-Robson, Katarzyna Bojarska i Paweł Piszczatowski*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci zagłady*, red. P. Piszczatowski, Warszawa 2020, s. 77.

Teza niniejszej pracy brzmi następująco: najnowszy teatr rosyjski na emigracji poszukuje sensu historii i świata w nowy sposób – opierając się na względnie nowych (w odniesieniu do tradycyjnie obecnych w rosyjskiej kulturze) ontologicznych kategoriach. Precyzyjniej rzecz ujmując (i jednocześnie wyprzedzając tok poniższych rozważań): teatr emigracyjny zrywa ze swoistą dla rosyjskiej kultury ontologią wartościową, zdecydowanie zwracając się ku – względnie w niej nowemu⁹ – myśleniu horyzontalnemu.

MEMORIA

Rozpocznijmy od omówienia spektaklu *Memoria* w reżyserii Anastasiji Patłaj. Jego premiera szesnaście dni przed wybuchem wojny oraz późniejsze jego losy wydają się emblematyczne, stanowiąc niejako figurę *pars pro toto*, dla sytuacji niezależnej kultury rosyjskiej po inwazji Rosji na Ukrainę.

Po premierze 9 lutego 2022 roku, odbył się jeszcze tylko jeden, o dzień późniejszy, pokaz spektaklu w Rosji – oba w moskiewskim teatrze Centrum Meyerholda. Na tych dwóch przedstawieniach rosyjska historia spektaklu się kończy. Na tę nagle przerwana trajektorię miały niebagatelny wpływ śmiałe deklaracje i konkretne kroki dyrektor teatru, Eleny Kowalskiej, która w dniu wybuchu wojny zrezygnowała z pełnionej w teatrze kierowniczej funkcji, manifestując swoje nieprzejednane antywojenne stanowisko w pamiętnym wpisie w sieciach społecznościowych. Wpis ów zawierał ostre słowa o „niemożności wykonywania pracy dla zabójcy i otrzymywania od niego wypłaty”¹⁰. Kilka dni po tym wydarzeniu zwolniony został dyrektor artystyczny Centrum Meyerholda, Dmitrij Wołkostrielow, a Centrum Meyerholda – jako odrębna instytucja – zostało zlikwidowane, realnie natomiast – podporządkowane innej teatralnej jednostce, blisko współpracującej z Ministerstwem Kultury. Reżyserka spektaklu, Anastasija Patłaj oraz autorka dramatu, na podstawie którego spektakl powstał, Nana Grinsztejn – po wybuchu wojny na stałe wyjechały z Rosji.

Po dwuletniej przerwie od moskiewskiej premiery spektakl kontynuuje swe życie poza granicami Rosji: 27 lutego 2024 roku został pokazany w Augsburgu w ramach Festiwalu Brechta, a 16 października 2024 – w monachijskim teatrze Münchner Kammerspiele. 10 czerwca 2025 *Memoria* była pokazana poza granicami Rosji po raz trzeci, w ramach festiwalu teatralnego w Nitrze, na Słowacji. Spektakl ów w jego

⁹ Mimo iż wartości promowane przez najnowszy teatr emigracyjny nie są całkiem nowe – były obecne w niezależnej rosyjskiej kulturze (również teatralnej) od lat 2000 – por.: M. Flynn, *Witness onstage: documentary theatre in twenty-first-century Russia*, Manchester 2020, p. 26 – i mogłyby być uznane za kontynuację zjawisk wcześniej istniejących, nie zaś novum, wydaje się, że są to wciąż na tyle niezakorzenione i słabo reprezentowane jakości w oficjalnej kulturze rosyjskiej, iż można je zwać nowymi lub też, jak to czynimy, względnie nowymi.

¹⁰ *Директор ЦИМа уволилась в знак протеста против вторжения в Украину*, [w:] <https://www.colta.ru/news/29612-direktor-tsima-uvolilas-v-znak-protesta-protiv-vtorzheniya-v-ukrainu> (16.04.2025).

emigracyjnej odsłonie grany jest w dwóch językach – rosyjskim i niemieckim (przy jednoczesnym tłumaczeniu rosyjskich zwrotów na niemiecki i odwrotnie) – oraz z udziałem aktorów obu narodowości.

Warto w tym kontekście nadmienić, iż rytm zagranicznych pokazów *Memorii* oddaje niełatwą sytuację rosyjskiej kultury w kontekście prób przebicia się jej przedstawicieli do europejskiej publiczności, a przede wszystkim – do europejskich instytucji kultury. Wysilek twórców spektakli, by zlikwidować barierę językową (włączanie do spektakli tłumaczenia w języku kraju, w którym pokaz się odbywa) nie przynosi – poza nielicznymi przypadkami – zamierzonych efektów w postaci wpisania twórcy-migranta w krajobraz kulturalny kraju-gospodarza.

Dwie wspomniane wyżej narodowości oraz dwa odpowiadające im, totalitarne nawiązania, państwa wpisane są w treść spektaklu *Memoria*. Główną nić narracyjną sztuki stanowi biografia Caroli Neher – niemieckiej aktorki, ulubionej artystki teatralnej Bertolda Brechta, z którym przez jakiś czas łączyły ją relacje osobiste. Artystka uciekła w 1933 roku, wraz z mężem, Anatolem Beckerem, z nazistowskich Niemiec do Związku Radzieckiego. W ZSRR, w 1934 roku, urodziła syna, Georga, w 1936 roku natomiast została aresztowana za działalność kontrrewolucyjną i skazana na dziesięć lat więzienia; w 1942 roku zmarła na tyfus w Sol-Ilecku, w jednym z najstraszniejszych więzień tego czasu¹¹. To losy Caroli Neher bada i wydobywa na światło dzienne narratorka – historyczka Stowarzyszenia Memoriał, Irina Szczerbakowa, która jest jedną z bohaterek spektaklu.

W sztuce *Memoria* wyróżnić można trzy czasowe wymiary: okres stalinowskiego terroru, czas pieriestrojki (kiedy powstało Stowarzyszenie Memoriał) i czasy najnowsze (kiedy Stowarzyszenie zlikwidowano). Kwestię zasadności zestawienia w ramach spektaklu tak odległych epok porusza reżyserka, Anastasija Patłaj, w przenikliwych słowach o związku czasów stalinowskiego terroru z teraźniejszością:

Политический контекст, так или иначе, расширял смысловое поле судьбы Каролы Неер. (...) То, что она иностранка, и то, что она оказалась жертвой террора в СССР, и весь сегодняшний дискурс вокруг «Мемориала» как иностранным агентом каким-то странным образом сопрягаются¹².

W sztuce dominują trzy wątki. Pierwszy z nich to wspomniana już historia Neher. Drugi wątek to – łączące lata 30. XX wieku ze współczesnością – losy jej syna, Georga, który po aresztowaniu matki trafił do domu dziecka w Rybińsku (ZSRR), gdzie bez żadnej wieści o swej rodzinie, posiadając tylko szczątkowe informacje o swej

¹¹ A. Kotkiewicz, *Carola Neher – zapomniana ofiara Wielkiego Terroru*, [w:] *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* 32 (2022), s. 1-11, [w:] https://www.researchgate.net/publication/366652745_Carola_Neher_-_zapomniana_ofiara_Wielkiego_Terroru, (30.01.2023).

¹² Л. Павельева, *Три пласта памяти. Спектакль о жертвах государственного насилия*, [в:] <https://www.svoboda.org/a/tri-plasta-pamyati-spektaklj-o-zhertvah-gosudarstvennogo-nasiliya/31706642.html> (30.01.2023).

tożsamości, przeżył kilkanaście lat. Należy wspomnieć, iż wychowawca Georga w radzieckiej placówce zataił przed nim wszelkie informacje dotyczące jego tożsamości, skrywając również fakt poszukiwania go przez przebywającą w łagrze matkę. Dopiero jako dorosły mężczyzna, poszukujący śladów swej rodziny, Georg natknął się na artykuł badaczki Stowarzyszenia Memoriał, wspomnianej Iriny Szerbakowej, o kobietach Gułagu. Badaczka cytowała w nim list Caroli Neher, matki Georga. Ów artykuł stał się ogniwem pozwalającym dotrzeć synowi do historii jego rodziny. Mężczyzna, nawiązawszy kontakt z autorką artykułu i archivistką dziecięcych historii, w tym jego własnej, rozpoczął podróż do miejsc zesłania i śmierci jego matki, jak również do miejsc swojego dzieciństwa. Trzecim wątkiem jest historia samego, zlikwidowanego w 2021 roku, Stowarzyszenia Memoriał, dzięki któremu Georg dowiedział się, kim jest, poznał losy swej matki, a przede wszystkim odnalazł list od niej – rozpaczliwie poszukującej (korespondencyjnie) swojego dziecka i proszącej o podstawowe informacje o synu.

Nie sposób nie zauważyć, iż w centrum namysłu, którego owocem jest spektakl leży natura pamięci i możliwe sposoby jej odzyskiwania. Twórczyni dramatu oraz twórczyni spektaklu, Nana Grinsztejn i Anastasija Patłaj, w wykładzie na temat pracy z historycznymi dokumentami posługują się obrazem przeciągu¹³. Teatralna praca z dokumentem, jak utrzymują twórczynie, przypomina doświadczenie bycia w przeciągu; doświadczenie to skłania do szukania jego źródła – „miejsca, z którego wieje”. Ta nieuchwytna i krucha natura twórczego wysiłku dokumentalisty przynosi jednak bardzo konkretne owoce; powtórzmy, to dzięki pracom Iriny Szerbakowej, historyczki Stowarzyszenia Memoriał, syn głównej bohaterki, Caroli Neher, dowiaduje się, kim była jego matka i kim jest on sam. Na tej podstawie można sformułować sąd ogólny: działalność Stowarzyszenia Memoriał, jak każda praca nad pamięcią, pozwala odzyskiwać tę ostatnią, w jej nieoficjalnej – „niemuzealnej” (określenie to jest znaczące w kontekście poniższych rozważań) – odsłonie, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym.

W kontekście omawianego spektaklu rosyjska krytyk teatru, Kristina Matwijkeno, stawia przed widzami alternatywę: „albo płacz, albo wzięcie odpowiedzialności za przeszłość”¹⁴, ujawniając niejako intelektualno-etyczne zaplecze spektaklu, owo fundamentalne pytanie, na które spektakl – zarówno w swej treści, jak i estetyce – jest odpowiedzią. Innymi słowy, powstała na podstawie socjologicznych raportów o sposobie postrzegania przez Rosjan zbrodni stalinowskich¹⁵, sformułowana przez Matwijkeno alternatywa jest myślowym gruntem, na którym wyrosło omawiane przedstawienie. Można pokusić się wręcz o twierdzenie, że właśnie owa alternatywa pozwala zrozumieć jego sceniczną – surową, geometryczną, białą-czarną – formę.

¹³ А. Патлай, Н. Гринштейн, *Документ как отсутствие*, [в:] <https://www.youtube.com/watch?v=G79ft6ocHKs> (16.04.2025).

¹⁴ К. Matviyenko, *Опыт выученной беспомощности*, [в:] <https://flyingcritic.ru/post/opit-viychennoi-bespomoshnosti> (16.04.2025).

¹⁵ «Вестник общественного мнения 2023. Данные. Анализ. Дискуссии», [в:] <https://www.levada.ru/wp-content/uploads/2023/08/VOM1-2023.pdf> (16.04.2025).

Nie ulega wątpliwości, iż minimalistyczna i posępna estetyka spektaklu jest znaczeniowo – zdaje się być *signifiant* ogólnej postawy etycznej, etycznego wyboru polegającego na tym, by nie uciekać w cikliwość, lecz brać odpowiedzialność. Surowość rozwiązań scenicznych buduje nad wyraz powściągliwy emocjonalnie, ale radykalny w wymiarze etycznym – zgodnie z nienowym twierdzeniem o bliskim związku estetyki i etyki¹⁶ – ton. Więcej: właśnie wspomniana powściągliwość, będąc znakiem nieprzejednanej woli poznania prawdy i zmierzenia się z przeszłością, jakkolwiek by ona nie była, zasila sens bezwzględnej oceny moralnej zdarzeń, do których sztuka się odnosi. Płacz uzyskuje w tym kontekście wyraźnie negatywną moralną konotację – nie jest znakiem zdolności współodczuwania, lecz przeciwnie – ukrytej pod rozbudowaną emocjonalnością moralnej nieprzejrzystości czy wręcz nieczułości. Przeciwstawienie „czucia” i „nieczułości” znajdujemy w innych słowach tejże Matwijenko: „либо чувствовать эту разделенную ответственность за все ужасное, что происходило и происходит, либо плакать”. W świetle przytoczonych słów płacz jawi się moralnym unikiem: płakać tak naprawdę znaczy „nie czuć” – nie mieć emocjonalnego dostępu do wagi moralnego zła. Zarówno krytyk teatralna, Kristina Matwijenko, jak i Anastasija Patłaj – związana z moskiewskim Teatrem.doc, a także ze Stowarzyszeniem Memoriał oraz z Centrum Sacharowa autorka spektaklu wszystkimi dostępnymi sobie środkami formułują taki oto – obywatelski i ogólnoludzki – imperatyw: „Nie czas płakać, trzeba wreszcie stanąć do odpowiedzialności”.

Kristina Matwijenko, Anastasija Patłaj, jak również autorka dramatu, Nana Grinsztejn, stawiając Rosjan przed wspomnianą wyżej alternatywą: „albo płacz, albo odpowiedzialność” podążają śladem sposobu myślenia Marianny Hirsch, w świetle którego naród, ukrywający przed świadomością zbiorową zbrodnie popełnione w przeszłości, traci nie tylko swoją przeszłość, ale również teraźniejszość oraz przyszłość, może bowiem jedynie odtwarzać w nieskończoność tę samą optykę i te same strategie. Można zatem powiedzieć, iż podejmujący się zadania identyfikacji upiorów przeszłości rosyjski teatr na emigracji kontynuuje, nieobcą notabene niezależnemu teatrowi rosyjskiemu na długo przed wojną 2022 roku, pracę nad historią i pamięcią – za Łotmanem: pracę oświeceniowego historyka. Myśl tę podjął germanista i krytyk teatru, Władimir Kolazin, pisząc: „по суровому и мудрому Хайнеру Мюллеру, работа историка и есть раскапывание мертвецов, возвращение пропавшей жизни частица за частицей: «Нужно вытаскивать мертвецов на свет божий, только так можно возыметь будущее»”¹⁷.

MOSKWA 2022

Na marginesie niniejszych rozważań warto odnotować powstanie performansu składającego się z autentycznych wypowiedzi mieszkańców Moskwy, którzy po wybuchu wojny, mimo niezgody na prowadzoną politykę, z różnych względów pozostali w kraju.

¹⁶ I. Brodski, *Mniej niż ktoś: eseje*, Kraków 2006, s. 105.

¹⁷ В. Колязин, *Где сепн там и молот*, [в:] <https://screenstage.ru/?p=16431> (11.03.2024).

Jego pomysłodawczynią oraz realizatorką jest ponownie Anastasija Patłaj – reżyserka spektaklu *Memoria*.

Performans prezentowany był w sierpniu 2022 w ramach festiwalu teatralnego w Jyväskylä w Finlandii, pod nazwą „Moskwa – 2022”. Potem jednak, na festiwalu „Эхо Любимовки” – w listopadzie 2022 w Paryżu i w grudniu 2022 w Belgradzie – został pokazany pod nową nazwą: *В стеклянной банке. Голоса из России*¹⁸ (*W szklanej bańce. Głosy z Rosji*).

Anastasija Patłaj, znalazłszy się w pierwszych miesiącach wojny poza granicami własnego kraju i poza swoim środowiskiem (zmuszona bowiem, jak wielu jej podobnych, do emigracji z powodów politycznych), pozbawiona możliwości bezpośredniej komunikacji z rosyjskojęzycznymi widzami, zaczęła nagrywać rozmowy z pozostającymi naówczas w Moskwie znajomymi, przyjaciółmi, dotychczasowymi współpracownikami. Rozmowy dotyczyły bieżącej sytuacji społeczno-politycznej w Rosji, naturalnie zatem koncentrowały się wokół tematu wojny. Dzięki zapewnieniu rozmówcom anonimowości reżyserce udało się coś, o co w czasach zagrożenia bardzo trudno: przeprowadzenie szczerych rozmów o bieżącej sytuacji społeczno-politycznej, przede wszystkim o skutkach prowadzonej przez władze rosyjskie polityki zagranicznej na życie Rosjan. Twórczyni zgromadziła (na nagraniach) wypowiedzi układające się w różnobarwny wachlarz rosyjskich typów społecznych i swoistych dla nich reakcji na rozpoczęcie przez Rosję wojny w Ukrainie; niemało „miejsca” zajmują w performansie wypowiedzi dotyczące sposobów radzenia sobie z coraz bezwzględniej stosowaną cenzurą, z uaktywnieniem struktur siłowych, zaostreniem prawa oraz z przesładowaniami.

Aktywność Patłaj nie zakończyła się na zapisaniu wszystkich wypowiedzi (choć i to – z uwagi na zgromadzenie materiału dla badań społecznych obejmujących czasy wojny – jest samo w sobie cenne); reżyserka, i aktorka zarazem, wykorzystała ów materiał jako źródłowy w swej działalności z zakresu teatru dokumentalnego: Patłaj prezentowała go w formie performatywnej, z wykorzystaniem techniki *headphone verbatim*¹⁹ – na festiwalach teatralnych, służąc, jak sama mówi, jedynie jako medium dla podstawowego celu: zaistnienia owych głosów w przestrzeni teatralnej.

MUSEUM OF UNCOUNTED VOICES

Druga teatralna wypowiedź, której warto poświęcić uwagę w kontekście zagadnienia działalności rosyjskich twórców teatru po inwazji Rosji na Ukrainę to spektakl Mariny Dawydowej (rosyjskiej krytyk teatralnej, po raz drugi w roli reżyserki), pod tytułem *Museum of Uncounted Voices* (*Muzeum zignorowanych głosów*). Zgodnie z językiem tytułu, spektakl – grany niemal w całości po angielsku (tylko ostatni

¹⁸ A. Патлай, *В стеклянной банке*, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=QJp9fCkUDtg> (17.02.2024).

¹⁹ Technika „headphone verbatim” polega na tym, iż aktorzy słyszą nagrane wcześniej wypowiedzi przez słuchawki i powtarzają je w takiej samej jak woryginalnej formie.

monolog wygłaszany jest w języku rosyjskim) – miał swą premierę w 2023 roku w ramach wiedeńskiego festiwalu teatralnego „Wiener Festwochen”. Po dwóch pokazach w stolicy Austrii spektakl kilkakrotnie pokazano w Berlinie w teatrze HAU 2.

Spektakl ów, tematycznie zogniskowany wokół historii Rosji – występującej w politycznej odsłonie Rosyjskiego Imperium oraz ZSRR – podejmuje intelektualną pracę nad przeformułowaniem narracji obecnych w pamięci zbiorowej Rosjan. Treść spektaklu oraz jego ton zapowiadają już pierwsze sceny oraz wypowiedziane w nim słowa. Prześledźmy, jak spektakl jest zbudowany i jakie treści są w nim poruszane.

Spektakl rozpoczyna się od zgromadzenia na scenie (nie zaś, jak zazwyczaj, na widowni) wchodzących do sali widzów; obsługa teatru nie pozwala zająć im swoich miejsc oznaczonych na biletach wstępu. Na rozpoczęcie spektaklu widzowie czekają, stojąc na scenie, na której – niczym w muzealnym foyer prowadzącym do muzealnych sal, widocznych jest kilkoro okazałych drzwi. Za każdymi z nich, jak się okazuje w toku pierwszej części spektaklu, ukryty jest jeden z wielkich symboli rosyjskiej lub radzieckiej państwowości. Oto pierwsze słowa przedstawienia, kreślące punkt wyjścia całej narracji:

Witam wszystkich w naszym muzeum – w Sali Imperium. Mogą Państwo oglądać eksponaty, ale proszę ich nie dotykać. Ich sakralną moc poczują Państwo z daleka. Berło i dzierżawa, korony: carska i patriarsza, prawosławne chorągwie i radziecki sierp i młot. To wszystko symbole kraju, który nazywał się różnie – Ruś, Carstwo Rosyjskie, Rosyjskie imperium, Związek Radziecki, Federacja Rosyjska. Ale jest to jeden i ten sam kraj²⁰.

Ze wszystkimi insygniami państwowości rosyjskiej oraz zrosniętej z nią na przestrzeni wieków władzy cerkiewnej zaznajamia widzów głos płynący z głośników, a zatem, co ma niepoślednie znaczenie, nie żaden głos indywidualny (ograniczony perspektywą jednostkową) i nie zbiorowy nawet, lecz głos aspirujący do powszechnej ważności, niezależnie od czasu i miejsca, słowem: uniwersalny. Doniosłym tonem obwieszcza on światu (reprezentowanemu przez zgromadzonych na scenie widzów) niezwykłość i niespotykaną moc państwa, o którego symbolach opowiada. Co symptomatyczne – przypomnijmy, że zdajemy sprawę z pierwszej części przedstawienia, zatytułowanej „Imperium” – nie ma mowy (bo z zasady nie może być) o jakichkolwiek częściach owej imperialnej całości – etnicznych, narodowych, religijnych, ideologicznych, politycznych; ich pojedyncze głosy giną w nadrzędnej, dumnie rozbrzmiewającej – a może raczej grzmiącej – z głośników opowieści, której podmiotem jest polityczny, autotelicznie rozkochany w sobie, kolos.

²⁰ „Я приветствую всех в нашем музее – в зале Империя. Вы можете рассматривать экспонаты, но я прошу не прикасаться к ним. Их сакральную силу вы почувствуете на расстоянии. Скипетр и держава, гербы и стяги, царская корона и митра патриарха, православные хоругви и советские серп и молот... Это все символы страны, которая называлась по-разному – Русь, Русское царство, Российская империя, Советский Союз, Российская Федерация. Но это одна страна. И у нее одна судьба. [Źródło cytatu: spektakl *Museum of Uncounted Voices*, 1.10.2023, Berlin, Teatr HAU 2].

W drugiej części spektaklu zatytułowanej *Narody* (w której widzowie zajmują już miejsca na widowni), nadrzędna narracja ulega rozbiciu na głosy poszczególnych, narodów: Ukrainy, Białorusi, Armenii, Azerbejdżanu i Gruzji. Narody te snują swoją całkowicie odrębną od imperialnej opowieść na temat swych losów, swej historii i tożsamości oraz jej odniesień do historii powszechnej, czy też – co stanowi o energii tej części przedstawienia – o niemożności przyjęcia narracji historycznej innego, najczęściej sąsiedniego, narodu. W toku opowiadanych historii, pełnych poczucia krzywdy oraz zarzutów wobec innych nacji czy państw, wypowiadające się kolejno narody (głos – narracja kolejnych narodowych podmiotów zbiorowych – nadal płynie z głośników) konstruuje swoją narracyjną linię w oparciu o zupełnie inne fakty – lub też te same, lecz przeciwstawnie interpretowane – zarzucając innym to, co dla owych „innych” stanowi powód do dumy (i odwrotnie). Słowem, spierające się o historię narody w rezerwuarze pamięci zbiorowej przechowują świadectwa o zupełnie przeciwstawnym wartościowaniu oraz wymowie.

W czasie spektaklu każdemu narodowi zostaje oddany głos, by mógł opowiedzieć i, docelowo, przekonać innych – widzów, ale przede wszystkim inne narody, z którymi od wieków toczy spór – do swej historycznej perspektywy, do tego, że to jego zbiorowa pamięć sytuuje się najbliżej prawdy. Ponadto do każdego narodu przyporządkowana jest odrębna gablota, w której umieszczone są charakterystyczne dla kultury danego kraju przedmioty, kulturowo-narodowe symbole Ukrainy, Białorusi, Gruzji czy Armenii. Ukraina, z uwagi na stan wojny z Rosją oraz postawę autorki spektaklu (posiadającej rosyjskie obywatelstwo), publicznie podnoszącej kwestię odpowiedzialności Rosjan za ów stan rzeczy – zostaje na kanwie pozostałych krajów wyróżniona: oprócz podświetlanej na czas wypowiedzi (głos płynący z głośników) gabloty zaprezentowana zostaje pieśń *Czerwona kalina* – nieoficjalny hymn wojenny narodu ukraińskiego, symbol jego siły i nieugiętości, wbrew wszelkim okolicznościom. W rytm owego hymnu rosyjska aktorka – przed wojną grająca w Moskwie, po wybuchu wojny mieszkająca na stałe w Rydze, Czulupan Chamatowa – wykonuje ekstatyczny taniec, przepełniony wielką energią i żywiołowością. Dominująca w jej ludowym ukraińskim stroju czerwień, poza żywiołowością, niesie w sobie znaczenie zalanego pożogą wojenną kraju – poświęcenia i najwyższej ofiary ukraińskiego narodu. Najgłębszym jednak *signifié* owego ekstatycznego tańca wykonywanego przez performerkę odzianą w czerwień wydaje się być odradzające się z każdego śmiertelnego końca życie.

Gdy odpowiadający danej gablocie naród zabiera głos (tzn. głos płynący z głośników uosabia akurat dany naród) pada na nią, jak wspomnieliśmy, snop światła, a obecna na scenie aktorka prezentuje mapę danego kraju, najczęściej z czasów jego politycznej świetności: Ukrainy – z czasów Rusi Kijowskiej, Armenii – z czasów Tigranesa Wielkiego czy Gruzji z czasów Tamary Wielkiej. Azerbejdżan z kolei, ogłasza, że stał się w latach dwudziestych XX wieku, co prawda na krótko, pierwszym demokratycznym państwem w świecie islamu.

Opisywana wyżej część spektaklu jest zarówno dopuszczeniem poszczególnych narodów do głosu oraz uznaniem ich prawa do własnej opowieści i optyki (w wywiadzie twórczyni przedstawienia, Marina Dawydowa, wyjawiając swą osobistą historię,

stanowiącą osnowę przedstawienia, mówi o takim prawie przyznawanym Azerom, od których Ormianie – wraz z samą Dawydową i jej rodziną – wiele, jak opowiada autorka, wycierpieli), jak i ukazaniem partykularności ich interesów oraz zawsze rządząco jednostronnej perspektywy historycznej, z konieczności fałszującej bieg zdarzeń. Scenicznym wyrazem owej prawdy o narodowych partykularyzmach jest fakt, iż narodowe głosy w pewnym momencie przedstawienia zaczynają się przekrzykiwać, umniejszając i obśmiewając argumenty drugiej strony oraz forsując własną historyczną wykładnię, uznawaną za uniwersalną.

Tytuł spektaklu *Museum of Uncounted Voices* odnosi się z pewnością w dużej mierze właśnie do tej części przedstawienia, w której narody wchodzące w skład radzieckiego imperium mogą wypowiedzieć swoją, pomijaną dotychczas, prawdę. Nie tylko pomijaną, ale też wtłaczaną w jedyną słuszną opowieść o Matce-Rosji przygarniającej inne narody do kochającej piersi. Te opowieści to inna narracja, wcześniej zamazywana.

Kolejne części spektaklu noszą następujące tytuły: *Osobowości*, *Ludzie* i puentujący całość – *Monolog*. Podczas gdy w dwóch pierwszych częściach autorka podejmuje namysł nad wpływem jednostek – politycznych osobowości – na ludzkie masy, rzucając to w tę, to w inną stronę w efekcie decyzji podejmowanych przez konkretnych ludzi, ostatnia część – *Monolog* – rzuca światło na pojedynczego człowieka i jego uwikłaną w bieg zawikłanej historii egzystencję.

W ostatniej części w sposób bardzo emocjonalny – ponieważ w dużej mierze to osobista historia samej autorki – zostaje postawione fundamentalne (w kontekście zarysowanej we wstępie metodologii o Bachtinowskiej proveniencji) pytanie o to, czemu człowiek może w życiu wierzyć – której prawdzie? Wszak, przynajmniej w ramach omawianego dzieła, pewne jest, że nie ma jednej prawdy; wystarczy przejść przez wszystkie „ontologiczne poziomy”, które w swym epickim dramacie, a potem spektaklu, wyszczególnia autorka; w każdej z sal (odpowiedników owych „ontologicznych poziomów”) rozbrzmiewa zupełnie inna opowieść, odrębna – w zależności od podmiotu wypowiedzi: prawda imperium, prawda poszczególnych narodów, prawda polityków. Tylko ludzkie masy, nie mając odrębnej podmiotowości, nie mają też swojej prawdy. Za to wchodzące w ich skład jednostki – już tak.

Cały spektakl można traktować jako historyczno-filozoficzny namysł nad tym, co godne jest się zwać prawdą – ludzką prawdą, prawdą egzystencji, którą człowiek może się w życiu kierować. Zwieńczeniem owego namysłu i jednocześnie punktem ciężkości całego dramatu jest ostatni pasaż wypowiedzianego na scenie tekstu – do bólu jednoznaczna, zarówno w sensie filozoficznym, jak i w wydźwięku emocjonalnym – odpowiedź aktorki na polecenie, by zapoznała się z kolejną, przedkładaną jej uwadze mapą; przytoczmy jej kwestię w całości:

В какое МЫ мне себя встроить! В какой из залов музея я должна себя поместить? (...). Все ваши карты врут. Все учебники истории врут. Все национальные мифы врут. Все идеологии врут. Это все химеры! Этого ничего нет, есть только человеческая личность! Есть ее опыт... Есть МОЙ опыт, который правдивее всех залов

ваших гребаных музеев и ваших продвинутых дискурсов. Есть моя жизнь. Моя плоть! Моя душа! Моя экзистенция! Или как это все назвать... Подождите, я запуталась... вы не учли меня... Ах, вот! Есть мой неучтенный голос. Есть! Мой! Неучтенный! Голос! Вы слышите его? ОН ЕСТЬ!!!

Przytoczony powyżej ostatni fragment dramatu nie pozostawia wątpliwości, iż autorka sztuki, Marina Dawydowa, fundamentalne pytanie spektaklu o to, co istnieje naprawdę – a więc pytanie na wskroś ontologiczne! – bezwzględnie rozstrzyga na korzyść indywidualium. Pytanie o historię zaś zostaje sprowadzone do pytania o los pojedynczego człowieka. Znaczy to, iż, według autorki, w kalejdoskopie dziejowych przemian i zmieniających się w ich toku „głównych aktorów”: narodowych, politycznych, kulturowych, społecznych, indywidualnych wreszcie – naprawdę istnieje tylko pojedynczy człowiek, z jego niepowtarzalnym doświadczeniem, pamięcią i losem. Z jego nie usłyszanym w toku dziejowych zawieruch, głosem; to ów głos – lub lepiej: owe niezliczone indywidualne głosy – są ostatecznie prawdziwymi bohaterami historii. A także spektaklu.

Nadmienić należy, iż kolejnym tekstem Mariny Dawydowej, który zaistniał poza granicami Rosji był dramat pod angielskojęzycznym tytułem *Land of No Return (Ziemia bez powrotu)*, odczytany w formie performatywnej, po rosyjsku, na festiwalu „Voices” w listopadzie 2024 roku w Berlinie.

Я ЗДЕСЬ

Co ciekawe, z teatralnym głosem Dawydowej współbrzmi zupełnie odmienny gatunkowo spektakl Anatolija Bielego i Jegora Truchina *Я здесь (Jestem tu)*. Z przedstawieniem tym jego autor – były aktor jednego z najznamienitszych teatrów moskiewskich, MCHAT, dziś obywatel Izraela (aktor grał w macierzystym teatrze do końca sezonu 2022 roku, po czym wyemigrował) – objechał kraje Europy, Azji i Ameryki, podbijając serca ich rosyjskojęzycznej publiczności. Za sukces spektaklu odpowiada, jak się wydaje, bliskość losu bohatera – emigranta, człowieka zagubionego i nikomu w obcym państwie niepotrzebnego – względem oglądających go widzów.

Ów spektakl-monodram w mistrzowskim wykonaniu Anatolija Bielego, podstawowy, tragiczny w swej osnowie przekaz komunikuje widzom za pośrednictwem „jarmarcznej” formy. Wypowiadane na scenie treści wypełniają tylko to, co dane w budowanym od pierwszej sceny rysunku postaci, psychologiczno-społeczny profil której, powiedzmy od razu, rezonuje z publicznością, odpowiadając za oszałamiający sukces przedstawienia. To z tym typem bohatera bowiem utożsamiły się setki rosyjskojęzycznych (spektakl był grany po rosyjsku) widzów w najróżniejszych miejscach na świecie – w Niemczech, Izraelu, Gruzji, Armenii, na Litwie, w Serbii, w Stanach Zjednoczonych. Członkowie rosyjskiej diaspory w różnych zakątkach świata odnaleźli się w doświadczeniu emigranta, całkowicie – geograficznie i egzystencjalnie – zagubionego, niepasującego do otaczającego go środowiska i nikomu w nim niepotrzebnego (spektakl pośrednio podejmuje wątek *cancelling Russian culture*), zrozpaczonego – ale i zdesperowanego, by przeżyć.

Formę spektaklu, przechowującą w sobie wszystkie wypowiedane w toku jego trwania treści (element dyskrecji podporządkowany niedyskrecji) można określić jako na poły jarmaczną – głośną, nielinerarną, emocjonalną, pełną elementów komizmu rodem z komedii dell'arte, na poły liryczną – aktor recytuje ze sceny powstałe po 24 lutego 2022 utwory poetyckie. Całość spektaklu zaś przesycona jest tragizmem losu bohatera. Forma spektaklu przywodzi na myśl gatunek „bałaganu” (балаган) – teatru ulicznego dla szerokiej publiczności wykorzystującego element interakcji z widzem, pełnego niewyszukanego komizmu sytuacyjnego. Owa gatunkowa forma mieści w sobie, jak nadmieniliśmy wyżej – na zasadzie kontrapunktu – liryczno-metafizyczne teksty poetyckie powstałe po 24.02.2022. Autorami wygłaszanych na scenie wierszy są zarówno rosyjscy, jak i ukraińscy oraz żydowski twórcy.

Jednym z wierszy, które bohater „bałaganu” wygłasza jest wiersz Żeni Berkowicz – rosyjskiej poetki i reżyserki spektaklu *Финист ясный сокол* (*Finist jasny sokół*), za który – jako rzekomo propagujący działalność terrorystyczną – twórczyni została skazana w 2023 roku na sześć lat kolonii karnej (w której odbywa wyrok do dziś) – jest utwór *Дед* (*Dziadek*) podejmujący ostrą krytykę głównego dla dzisiejszej Rosji mitu narodowego – Wielkiej Wojny Ojczyźnianej.

W świetle powyższego warto nadmienić, iż współcześni socjologowie i politolodzy mówią dziś o negatywnym charakterze dzisiejszej tożsamości Rosjan, której jedyną klamrą spajającą są – tworzone na wysokich szczeblach władzy i pompujące w społeczeństwo wielkopaństwo poczucie wyższości wobec innych narodów – narodowe mity, z pokonaniem faszystów w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej na czele. Bez owych jednoczących narracji, nadających wojennym zwycięstwom Rosji – by powołać się na słowa współczesnej antropolog, Natalii Archipowej²¹ – walor ontologiczny, społeczeństwo rosyjskie byłoby ni mniej, ni więcej, lecz zajęta prywatnym życiem, „obywatelsko nieaktywną”, i w tym sensie infantylną, zbiorowością²².

Wracając do artystycznego języka spektaklu, powiedzmy, iż sprzężenie zwrotne zachodzące w nim między lekką, przesyconą komizmem, pochodzącą z kultury ludowej formą a pełną treści wojennych poezją stanowi najpłodniejszy – zarówno w wymiarze artystycznym, jak i na poziomie znaczeń – węzeł. Zgodnie z bilingwalną teorią sztuki Jurija Łotmana to właśnie obecność tak odległych, wzajemnie nieprzekładalnych języków buduje znaczeniową objętość spektaklu.

Omówmy po kolei, co dzieje się w spektaklu, by potem sformułować tezy dotyczące głównej jego myśli.

Początek spektaklu jest zaskakujący, nie oznaczono go bowiem żadną zewnętrzną notą – ani przyciemnieniem światła na widowni z równoczesnym oświetleniem sceny (przez pierwszą część przedstawienia widownia jest oświetlona tak jasno, jak w czasie antraktu), ani podniesieniem kurtyny, ani też pojawieniem się aktorów na scenie.

²¹ Александра Архипова, „У Путина онтологическая война с Западом”. Большой разговор с антропологом Саией Архиповой, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=dvPem25hK-s&t=5126s> (25.02.2024).

²² Л. Гудков, *Негативная идентичность. Настроения населения России в ситуации кризисов и войны*, «Вестник общественного мнения» 2023, № 1-2 (134), с. 140.

Wszystko zaczyna się niepostrzeżenie i znienacka: w ostatniej chwili przed wyczekiwanym rozpoczęciem na widownię wpada zdyszany, źle ubrany mężczyzna, w czapce bejzbolówce i z dwoma, zawieszonymi na plecach i na piersi, do granic możliwości wypakowanymi plecakami. Przybysz bezpardonowo przeciska się między rzędami w poszukiwaniu swojego miejsca, nie robi tego jednak dyskretnie, jak przystało na spóźnionego widza, znającego teatralny bon ton, lecz głośno, zamasyście i obcesowo. Spóźniony widz grzeszy brakiem wyczucia, stosowności, obycia; pozwala sobie wygłaszać bezpośrednie i tym samym krępujące dla widzów (ale i wywołujące salwy śmiechu) komentarze na temat ubioru zgromadzonych na widowni ludzi, nerwowo przeciera spocone czoło, co chwilę poprawia na głowie nie zdjętą na czas przedstawienia czapkę, zatrzymuje się w połowie rzędu (a przypomnijmy, że jest w drodze do swojego miejsca) w przyływie jakichś emocji, którym żywiolowo daje wyraz: to wybuch niepowstrzymanym śmiechem, to bez powodu poważnie (emocjonalna sinusoida jest zresztą ogólnym rysunkiem jego postaci), to zbyt głośno mówi, to znów popada w krótką zadumę, to wyraża rozentuzjzmowanie, to znów zdumienie. Nie wprzęgnięte w żadne konwenanse, niestosownie żywiolowe zachowanie spóźnionego widza zdradza zarówno jego stan psychiczny (całkowite emocjonalne rozchwianie), jak i jego społeczny background – społeczne wyobcowanie i nieznanomość obowiązujących w nowym środowisku reguł.

Nie ma wątpliwości, że tak zbudowana postać to reprezentacja społeczno-mentalnego typu – przypominającego *habitus* Bourdieu, a zarazem psychicznego stanu emigranta, de facto zmuszonego do opuszczenia swej ojczyzny (z powodów politycznych) – zagubionego prowincjusza, który nijak nie odnajduje się w wielkim, obcym dla niego świecie; jest nieporadny i kanciasty, nie zdaje sobie jednak sprawy ze swojej rzucającej się w oczy niezgrabności. Na tym jednak rysunek postaci się nie kończy; do pełni charakterystyki trzeba dodać cechy przynależne znanemu w kulturze rosyjskiej typowi „głupiego Iwana” („Иван дурак”) – „prostaczka”, z całym wachlarzem pozytywnych tonów kryjących się w tym obrazie: bezpośredniością, naiwnością, brakiem poczucia granic, a co za tym idzie – mimo zauważalnej nieporadności, z ujmującą prostotą i – w domyśle – przyzwoitością i dobrocią.

Ów „prowincjusz-prostaczek”, który przez przypadek trafił do teatru i zupełnie nieintencjonalnie wnosi w przestrzeń wysokiej kultury całe swe prowincjonalne nieokrzesanie, symbolizuje, naszym zdaniem, „habitus emigranta z dzisiejszej, zachowującej postsowieckie dziedzictwo, Rosji”²³; za pośrednictwem rysunku postaci wzbudzającej zarówno śmiech, jak i politowanie, od samego początku spektakl przesycony zostaje – istotnymi dla kondycji emigranta – „brzegowymi znaczeniami”: wyrzucenia z własnego środowiska, poczucia niedopasowania i kompleksu prowincjonalności wobec wielkiego świata, a także dojmującego uczucia bycia nikomu niepotrzebnym, ani własnemu państwu czy narodowi, ani nowemu państwu i jego społeczeństwu.

²³ Habitus rozumiemy za P. Bourdieu jako „to, co społeczne, które <stało się ciałem>” – „stałość dyspozycji, upodobań, preferencji”. Por. P. Bourdieu, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001, s. 115 i 119.

W kontekście relacji do własnego państwa na uwagę zasługuje obficie wykorzystywany w spektaklu środek artystyczny, pełniący – jeśli przyjąć terminologię Łotmana z eseju o dwóch rodzajach komunikacji²⁴ – funkcję kodu systemu kulturowego. Owym znaczeniowczym ruchem jest wykorzystanie oślepiającego snopu światła nie tyle statycznie padającego na bohatera, ile nieustannie – jeśli wyrazić rzecz znajomym rosyjskiemu emigrantowi (pamiętającemu, jak wspomnieliśmy wyżej, radzieckie realia) językiem skojarzeń – „śledzącego”, a nawet prześladowającego bohatera (teatralny reflektor rzeczywiście podąża za aktorem, gdy ten przed nim ucieka). Dla mieszkańca kraju obszaru postsowieckiego ów snop światła oznacza jedno: reflektor wozu służb specjalnych i kojarzącą się z nimi przemoc, *signifié* owego znaku bowiem zasilane jest wyobrażeniem o kryminalnym charakterze służb państwowych oraz bezwzględności i bezkarności ich funkcjonariuszy; to wszystko wzmacnia działanie znaku, uruchamiając, jak wspomnieliśmy wyżej, habitus rosyjskiego emigranta, któremu realia ZSRR nie są obce. Zrozumiałe jest zatem, dlaczego bohater przez większość spektaklu reaguje na reflektor panicznie – ucieka przed nim, próbuje go przekierować na inny obiekt, krzyczy.

Co jednak w powyższym kontekście – kwestii przerażenia obywatela strukturami własnego państwa – zaskakujące, ów przedstawiony na scenie, nic dla nikogo nie znaczący „mały człowiek” w ostatniej scenie szuka „blasku” przeklętego reflektora, biegając za nim, podskakując (jeśli snop przebiega nad nim) i kilkukrotnie wykrzykując tytułowe *Я здесь* – Tutaj jestem! Okrzykiem tym bohater wydaje się przywracać sobie prawa do istnienia, wbrew wszystkim i wszystkiemu, którzy chcieliby mu go odmówić: bezosobowej zbiorowości, traktującej go jak powietrze, obcemu społeczeństwu żyjącemu według odmiennych zasad i operującemu zupełnie innym kulturowym kodem, ale przede wszystkim – i tu odnajdujemy najboleńsze napięcie w rysunku bohatera – odrzucającemu go własnemu państwu i społeczeństwu.

Spektakl od samego początku budowany jest na kontraście – wysokich i niskich wartości estetycznych i szerzej, kulturowych: wyszukanie vs. pospolitość, subtelność vs. przaśność, powściągliwość vs. niepohamowanie, ponadto zaś: obce vs. znajome, przerażające vs. pociągające. Konstruowana na wyliczonych przeciwieństwach wartość artystyczna spektaklu – jako znak najwyższego rzędu – odnosi nas do głównego *znaczonego*: egzystencjalnego, tragicznego w istocie, potrzasku bohatera. Ów człowiek, traktowany jak wróg i zdrajca we własnej ojczyźnie, i w tym sensie skazany na „nieistnienie”, desperackim, i tragicznym w istocie gestem ostatniej sceny – gonitwą za „przeklętym” reflektorem (symbolem państwowej opresji) – próbuje nadać sobie prawo do istnienia, krzycząc: Jestem tutaj!

Co ciekawe, światopoglądową optykę i aksjologiczną wrażliwość twórców spektaklu świetnie oddaje tekst dużo wcześniejszy, próbujący w 2011 roku uchwycić specyfikę sztuki europejskiej tego czasu:

Современное искусство (...) утратило то, на чем покоилось многие века, – иерархическую, а заодно и онтологическую вертикаль. Оно не задает больше жизни

²⁴ J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 233.

высокие стандарты. Оно с огорчением признало, что человек – не венец творения, а скорее квинтэссенция праха, и эту «квинтэссенцию» надо очень сильно пожалеть. (...) Умение любить и сострадать негероям нашего времени – это ведь путь к умению сострадать всем сырым и убогим²⁵.

W kontekście powyższych analiz oraz metodologicznej perspektywy niniejszej pracy na uwagę zasługuje fakt zidentyfikowania w powyższym fragmencie nowej – niehierarchicznej i niewertykalnej – ontologii jako osnowy zmian zachodzących w teatrze i szerzej – kulturze europejskiej XXI wieku. Uprawnionym wydaje się zatem sąd, iż najnowszy rosyjski teatr na emigracji w płaszczyźnie światopoglądowo-ideowej mówi jednym głosem ze współczesną kulturą europejską.

ZAKOŃCZENIE

Sięgając do twórczości jednego z najbardziej dziś popularnych prozaików w Rosji, Siergieja Lebediewa, próbującego donieść do Rosjan wieść o trupach ukrytych w każdym zakamarku historii, można powiedzieć, że celem rosyjskiego teatru niezależnego jest dziś (od lutego 2022) zburzenie wyobrażenia o Rosji i jej historii jako o „muzeum (...)”, którego założyciele za bardzo się postarali, żeby mieć dobrą, wiarygodną przeszłość²⁶.

Najnowszy teatr emigracyjny – będący dziś częścią, by świadomie tak rzecz skłasyfikować, tak zwanej „Rosji Dwa”²⁷ czy też „drugiej Rosji”²⁸ – obiera, by sięgnąć do zbieżnej z Lebediewowską metaforyki spektaklu Mariny Dawydowej, strategię burzenia muzeów, z ich gablotami pełnymi eksponatów „z tezą”, dopasowanych do jednolitego, odpornego na wszelkie alternatywy – a przede wszystkim nieczulego na falsyfikację – przekazu. Innymi słowy, najnowsza rosyjska sztuka teatralna poza granicami Rosji, wybiera drogę konfrontacji ze „zbyt dobrą przeszłością”, „zbyt dobrą historią” – nieodmiennie, lecz zawsze na nowo odzwierciedlającą bieżące interesy polityczne.

Dla dzieła dekonstrukcji historycznego dyskursu twórcy teatralni wybrali różne języki: surowy język dokumentalny (sztuka bowiem, podążając za tokiem rozumowania teatralnych dokumentalistów nie rozporządza bardziej odpornym na manipulacyjne zabiegi narzędziem niż dokument właśnie²⁹), epicki w tonie język filozoficznej analizy – intelektualnego rozczłonkowania narracji imperialnej całości oraz język przesy-

²⁵ М. Давыдова, *Культура Zero...*, с. 10.

²⁶ S. Lebediew, *Granica zapomnienia...*, s. 92.

²⁷ Niniejsze sformułowanie stosujemy w nawiązaniu do tytułu wystawy artystycznej „Rosja 2” z 2005 roku, kuratorem której był Marat Gelman, tak definiujący część rosyjskiego społeczeństwa, która zaznaczyła swoje istnienie na wspomnianej wystawie: „Russia 2 exists within the geographical boundaries of the Russian Federation, but it is more democratic, international and receptive to the exploration to marginal themes and not closed off within the boundaries of the <officially> sanctioned”; L. Jonson, *Art and Protest in Putin's Russia*, London and New York 2015, p. 51.

²⁸ Por. L. Jonson, *Art and Protest...*, p. 144.

²⁹ П. Руднев, *Этика документального театра*, [В:] <https://www.youtube.com/watch?v=3ja324-TAGpg> (16.04.2025).

conego tragizmem „teatru-bałaganu” (katartyczny język tragicznego odczuwania). Odpowiednio do powyższej klasyfikacji proponujemy wyróżnić trzy wymiary, na które emigracyjny teatr chce wpływać: wymiar etyczny z nadrzędną wartością odpowiedzialności, wymiar poznawczy z nadrzędną wartością nowego rozumienia oraz wymiar uczuć z nadrzędną wartością katharsis.

Rosyjski teatr emigracyjny wprowadza do kultury rosyjskiej – i tej tezie podporządkowane były powyższe rozważania – nową ontologię, tzn. nowe spojrzenie na to, co ma walor prawdziwości i co godne jest zwać się rzeczywistym istnieniem. Owa nowa ontologia polega i wyraża się przede wszystkim w przejściu od, by tak rzec, kultury wielkich kwantyfikatorów do kultury, a wraz z nią historii, „tkanej” z pojedynczych sądów egzystencjalnych, których przedmiotem, by świadomie ująć rzecz tautologicznie, są pojedyncze ludzkie egzystencje. Egzystencja (a więc to, co historyczne, a zatem z zasady zawsze niedokończone, niepełne, pojedyncze) aksjologicznie plasuje się tu ponad esencją (to, co ponadjednostkowe i ponadczasowe – ogólne i uniwersalne). Odmowa widzenia świata w sposób esencjalny i uniwersalny – wertykalny – na rzecz dowartościowania ulotnej i kruchej ludzkiej pojedynczości – horyzontalności – jest wspólnym rysem najnowszego emigracyjnego teatru rosyjskiego.

Ta nowa aksjologiczna wrażliwość łączy go (teatr rosyjski) na fundamentalnym – „ontologicznym” – poziomie z teatrem europejskim XXI wieku. Słowa Mariny Dawydowej w odniesieniu do kultury europejskiej – „myśl o tym, że nie ma na świecie ideałów wyższych niż ludzkie życie stała się (...) aksjomatem”³⁰ – oddają najważniejszy rys także teatru rosyjskiego na emigracji. Tym samym teatr ów składa wyraźną deklarację polityczną, przynajmniej w sensie negatywnym: jak mówi bowiem Erica Fisher-Lichte, teatralna forma jest w swym fundamentalnym znaczeniu polityczną alternatywą³¹.

References

- Arkhipova A., „U Putina ontologicheskaya voyna s Zapadom”. *Bol'shoy razgovor s antropologom Sashey Arkhipovoy*, [v:] <https://www.youtube.com/watch?v=dvPem25hK-s&t=5126s>.
- Bachtin M., *Problem gatunków mowy*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, P. Markowski, tłum. D. Ulicka, Kraków 2006.
- Bourdieu P., *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2001.
- Broadhurst S., *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London and New York 1999.
- Brodskij I., *Mniej niż ktoś: eseje*, tłum. K. Tarnowska, Kraków 2006.
- Davydova M., *Kul'tura Zero*, Moskwa 2018.

³⁰ „Мысль о том, что нет на свете «идеалов», которые можно было бы поставить выше жизни человека, в (...) Европе стала наконец аксиомой”. M. Давыдова, *Культура Zero*, Москва 2018, с. 10.

³¹ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, London and New York 2008, p. 20. Tezę tę potwierdza również Jacques Rancière, wprowadzając do obiegu pojęciu dissensus – por.: J. Rancière, *Dissensus. On politics and Aesthetics*, London, p. 8-10, natomiast Lena Jonson twierdzi, że największa korzyść płynąca z kontaktu ze sztuką kwestionującą politycznie umocowane narracje to dostęp do innego, dekomponującego zniekształconą rzeczywistość, spojrzenia – „the other gaze”. Por. L. Jonson, *Art and Protest...*, p. 49-52.

- Direktor TsIma uvolilas' v znak protesta protiv vtorzheniya v Ukrainu*, [v:] <https://www.colta.ru/news/29612-direktor-tsimu-uvolilas-v-znak-protesta-protiv-vmorzheniya-v-ukrainu>.
- Fischer-Lichte E., *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012.
- Fischer-Lichte E., *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, London and New York 2008.
- Flynn M., *Witness onstage: documentary theatre in twenty-first-century Russia*, Manchester 2020.
- Gudkov L., *Negativnaya identichnost'. Nastroyeniya naseleniya Rossii v situatsii krizisov i vojny*, «Vestnik obshchestvennogo mneniya», № 1-2 (134) 2023.
- Jonson L., *Art and Protest in Putin's Russia*, London and New York 2015.
- Kolyazin V., *Gde serp tam i molot*, [v:] <https://screenstage.ru/?p=16431>.
- Kotkiewicz A., *Carola Neher – zapomniana ofiara Wielkiego Terroru*, [w:] *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, t. 32 (2022), [w:] https://www.researchgate.net/publication/366652745_Carola_Neher_-_zapomniana_ofiara_Wielkiego_Terroru.
- Lotman J., *The Unpredictable Workings of Culture*, translated by B.J. Baer, Tallin 2013.
- Lotman J., *Universum umyslu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008.
- Lebedev S., *Granica zapomnienia*, tłum. G. Szymczak, Warszawa 2018.
- Matviyenko K., *Opyt vyuchennoy bespomoshchnosti*, [v:] <https://flyingcritic.ru/post/opit-viychennoi-bespomoshchnosti>.
- Meandry postpamięci. O koncepcji Marianne Hirsch dyskutuj – z udziałem publiczności – Agata Bielik-Robson, Katarzyna Bojarska i Paweł Piszczatowski*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci zagłady*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2020.
- Papernyj V., *Kul'tura Dva*, Moskva 2022.
- Patlay A., Grinshteyn, N., *Dokument kak otsutstviye*, [v:] <https://www.youtube.com/wat-sh?v=G79ft6ochKs>.
- Patlay A., *V steklyannoy banke*, [v:] <https://www.youtube.com/wat-sh?v=QJp9fCkUDtg>.
- Pavel'yeva L., *Tri plasta pamyati. Spektakl' o zhertvakh gosudarstvennogo nasiliya*, [v:] <https://www.svoboda.org/a/tri-plasta-pamyati-spektaklj-o-zhertvah-gosudarstvennogo-nasiliya/31706642.html>.
- Ranciere J., *Dissensus. On politics and Aesthetics*, London 2010.
- «Vestnik obshchestvennogo mneniya 2023. Dannyye. Analiz. Diskussii», [v:] <https://www.levada.ru/cp/wp-content/uploads/2023/08/VOM1-2023.pdf>.
- Rudnev P., *Etika dokumental'nogo teatra*, [v:] <https://www.youtube.com/wat-sh?v=3ja324TAGpg>.

NOTA O AUTORCE

Marta Lechowska – dr, adiunkt w Katedrze Rosjoznawstwa, na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych, Uniwersytet Jagielloński. **Najnowsze publikacje: artykuły:** *Etyka horyzontalności. Michaiła Ugarowa myślenie o (anty)teatrze*, [w:] *Młoda Rosja: pozasystemowe formy kultury*, Kraków 2024, s. 97-110; *Teologia otwarta na filozofię: pierwsza prawosławna teolog, Myrrha Lot-Borodine, i granice ortodoksji*, „Roczniki Humanistyczne” 2024, nr 7 (t. 72), s. 37-52; *Sztuka pamięci: o spektaklu "Memoria" w kontekście koncepcji kultury tragicznej*, „Kultura Słowian” 2022, t. 18, s. 147-160; *Anthropological and cultural thought of Myrrha Lot-Borodine*, „European Journal of Science and Theology” 2022, 6 (18), pp. 25-36.

ORCID: 0000-0002-7940-3202

Email: marta.lechowska@uj.edu.pl