Pomiędzy
Між
Между
Between
Zwischen
Entre

Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe
vol. 3/2017, ss. 63–79
www.marszalek.com.pl/between/
DOI: 10.15804/PPUSN.2017.03.05

Marta Kacwin-Duman*

Opowieści dzieci wojny – peregrynacje teatrów niezależnych współczesnej Ukrainy

The Tales of the Children of War – Ukrainian Independent Modern Theatre The author examines the theme of war in contemporary Ukrainian theatre. Starting with a brief description of the representation of Ukrainian topics in plays directed by Poles, the author puts Polish theatre in contrast with the contemporary Ukrainian drama and stage projects presented by the youngest generation of Ukrainian artists. Focusing on plays by Vorozhbyt, Jurov, and Arie, as well as directorial projects-concepts of Brama, Displaced Theatre or the freak-cabaret Dakh Daughters, the author tries to show the diversity of narratives and perspectives of the textual and formal forms. According to Ukrainians, the war is not a narrative story, but it brings attention to some more complex problems of the Ukrainian society.

Keywords: Maidan, contemporary Ukrainian drama, independent theatre, documentary theatre

Розповіді дітей війни – мандри незалежних театрів сучасної України. Праця присвячена проблемі наявності теми війни у сценічних реалізаціях сучасного українського театру. Авторка коротко описує включення українських подій у вистави польських режисерів і протиставляє їм сучасну українську драму та деякі проекти покоління молодих українських творців. На основі аналізу драм Ворожбит, Юрова, Ар'є та режисерських робіт Брами, Театру Переселенця і фрік-кабаре Dakh Daughters показано безліч наративів та перспектив, наявних у структурі та формі тексту З точки зору українців, війна не несе ознак розповіді-оповідання, а привертає увагу до більш складних проблем українського суспільства.

Ключові слова: Майдан, сучасна українська драма, незалежний театр, документальний театр

* Uniwersytet Jagielloński (Kraków, Polska). Adres do korespondencji: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Gołębia 16, 31–007 Kraków. E-mail: kacwinek@gmail.com.

PUNKT WYJŚCIA: BIEDNI POLACY PATRZĄ NA UKRAINĘ[1]

Obrazy rewolucji i działań wojennych – wydarzenia na Majdanie, zajęcie przez Rosję Krymu, działania separatystyczne w obwodzie donieckim i ługańskim – to obrazy bardzo wyraziste i spektakularne, obok których trudno przejść obojętnie. Po 2013 roku w Polsce możemy mówić o swoistym wzroście zainteresowania kulturą i sztuką ukraińską, zrodzonym poniekąd wskutek przyglądania się owym wyrazistym obrazom. Okres pomajdanowy to czas, gdy w Polsce ukazują się kolejne artykuły o ukraińskich pisarzach i artystach, odbywają się liczne spotkania z przedstawicielami kultury ukraińskiej (by wymienić: *Z badań terenowych nad ukraińską literaturą* w warszawskim Poddaszu kultury, *MirUKRAINAlia* w Obrotach Rzeszy, wystawę *Jestem kroplą w morzu. Sztuka ukraińskiej rewolucji w MOCAKu* czy *Ukrajins'kyj Zriz: Przeobrażenia* prezentowane w ramach Miesiąca Lwowskiego we Wrocławiu[2]), ukraińskim twórcom poświęca się w całości numery czasopism (m.in. „Teatru"[3]), ukraińska rewolucja staje się wiodącym tematem festiwali (Krakowskie Reminiscencje Teatralne[4]).

Również w spektaklach polskich reżyserów teatralnych problematyka wojny czy aktualna sytuacja polityczna Ukrainy okazały się tematem nośnym i dobrym przekaźnikiem do ukazania globalnych problemów świata przemocy, konfliktów, politycznej nierówności. W ostatnich latach można by nawet mówić o swoistym wysypie spektakli o wojnie, zwłaszcza tej z Rosją i Ukrainą w tle. Na ten temat wypowiedzieli się ze sceny znani i mniej znani polscy reżyserzy. Sztandarowe w tym kontekście jest przedstawienie *Dzienników Majdanu* Natalii Worożbyt w reżyserii Wojtka Klemma[5]. Jednak echa wojny, bardziej lub mniej słyszalne, krytyk dojrzy w *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego w reżyserii Jana Klaty w Teatrze Polskim we Wrocławiu (premiera 3.05.2014), spektaklu Łukasza Kosa *Wij. Ukraiński horror* (adaptacji opowiadania Mikołaja Gogola), zrealizowanym w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (premiera 21.11.2014), *Niech*

---

[1] Tytuł debaty, która odbyła się 23 X 2014 r. w ramach projektu „O co się zabijać? Wojna. Pokój. Ukraina".

[2] *Z badań terenowych na ukraińską literaturą* – 6.06.2014; *MirUKRAINAlia* – 14.06.2014; *Jestem kroplą w morzu. Sztuka ukraińskiej rewolucji* – wernisaż: 31.07.2014; *Ukrajins'kyj Zriz: Przeobrażenia* – wernisaż: 1.04.2016.

[3] „Teatr" 2014, nr 10.

[4] 40. Krakowskie Reminiscencje Teatralne 12–17.10.2015, hasło: *Revolution will be performed!*

[5] Premiera 24.10.2014; spektakl był również cześcią projektu artystycznego poświęconego problematyce ukraińskiej „O co się zabijać. Wojna. Pokój. Ukraina" (19–30.10.2014).

żyje wojna!!! Pawła Demirskiego, wystawionym przez Remigiusza Brzyka ze studentami krakowskiej PWST (12.01.2015), *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* Ziemowita Szczerka w reżyserii Remigiusza Brzyka z Teatru im. Juliusza Osterwy (premiera 14.03.2015) czy *Proszę Państwa, będzie wojna!* w reżyserii Moniki Strzępki, przedstawionym w finale Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (premiera 28.03.2015). Temat wojny toczącej się na wschodzie Ukrainy podjął również – w momencie pisania najnowszy – projekt zrealizowany podczas Wioski Teatralnej w Węgajtach (18–23.07.2016) przez białoruskiego artystę i pisarza Artura Klinau oraz czeski teatr „Teď, nádech a leť" (gdzie narracja skupia się na przypominaniu o wojnie na wschodzie i ginących tam codziennie obywatelach).

Po tym krótkim, bardzo subiektywnym i wybiórczym szkicu widać, że temat Ukrainy i toczącej się za polską granicą wojny przenika do polskiej świadomości, życia artystycznego i debaty publicznej. Warto jednak spojrzeć na daną sytuację krytycznym okiem i zastanowić się, jakie informacje przebijają się do polskiej świadomości z niezwykle złożonego procesu trwającego na Ukrainie *de facto* od momentu odzyskania przez ten kraj niepodległości. Czy nasze zainteresowanie nie jest przypadkiem zbyt powierzchowne i noszące znamiona syndromu postkolonialnego, w którym traktuje się Ukrainę jako, wprawdzie, naród bratni, ale usytuowany niżej od naszej „wyższej" kultury polskiej oraz kraj, który należy poddać naszej misji cywilizacyjnej? Albo może jest odwrotnie: utożsamiamy się z wydarzeniami ukraińskimi do tego stopnia, iż nie jesteśmy w stanie chłodnym okiem spojrzeć na asymetryczną historyczną świadomość Ukraińców[6], historyczne spory między naszymi krajami i, co za tym idzie, boimy się wchodzić w dialog traktujący o tych momentach zgrzytu?

Wiele o polskiej recepcji wydarzeń na Ukrainie możemy się dowiedzieć właśnie w polskim teatrze. Wspomniane już *Dzienniki Majdanu* w reżyserii Wojtka Klemma w Teatrze Powszechnym (według tekstu dramatu Natalii Worożbyt o tym samym tytule) wykraczają poza schemat zwyczajnego prezentyzmu i epatowania grozą ze sceny (czy ku przestrodze, to już kwestia interpretacji) i są opowieścią o rodzeniu się rewolucji. Ze sceny oglądamy obrazy-opowieści: jak przebiegała mobilizacja uczestników protestu, jak wykładowca wysłał na Maj-

[6] W wyobrażeniach Ukraińców Polska nie jest ośrodkiem imperializmu (jest nim Rosja i Moskwa, spod której kurateli należy się uwolnić). Stąd pamięć wydarzeń w polsko-ukraińskiej historii, na przykład takich, jak temat rzezi wołyńskiej, w świadomości większości Ukraińców nie istnieje.

dan swoich studentów, a matka córkę. Padają daty i związane z nimi wydarzenia: coraz większe manifestacje, obalenie pomnika Lenina, ucieczka prezydenta…

W tym momencie spektaklowi Klemma można by zarzucić prezentyzm – na scenie widzimy rodzący się bunt i jego przebieg. Ale z drugiej strony, choć rzecz dzieje się w zrekonstruowanej przez aktorów przestrzeni Majdanu, wbrew temu, co sugeruje tytuł, nie mamy do czynienia z „dziennikiem". Reżyser, stopniując napięcie celem oszołomienia widza, prezentuje spojrzenie na rewolucję, która zaczyna się jak rodzaj zabawy, lecz w momencie pojawienia się przemocy traci niewinność gry. Prócz tego wzrok Klemma celnie punktuje w społeczne podziały nie po obu stronach barykady ale wśród uczestników wydarzeń. I wreszcie przychodzi moment w spektaklu i na rozliczenia naszego „polskiego" spojrzenia na sprawę ukraińską. Sportretowani uczestnicy Majdanu nie mają wątpliwości, że mogą liczyć tylko na siebie. Mają świadomość, że Ukraina tylko wtedy interesuje ludzi z Zachodu, kiedy coś tam się dzieje – Majdan jest medialny, atrakcyjny:

> postkolonialnym okiem wyłapujemy ekscesy, a nie widzimy codziennych problemów Ukrainy […] Dlatego bohaterowie Klemma i Worożbyt szydzą z zagranicznych, w tym polskich korespondentów, którzy zrobili sobie ekscytującą wycieczkę na Wschód[7].

Jeśli chcielibyśmy podążyć za porównaniem Jacka Cieślaka i faktycznie wybrać się w ekscytującą wycieczkę na wschód (i rosyjsko-ukraińską wojnę), proponowałabym raczej wybranie się na nią, za przewodników obierając teksty ukraińskich dramatopisarzy i dramaturgów oraz interpretacje sceniczne młodych ukraińskich reżyserów i wykonawców (aktorów, performerów, grup teatralnych). To tam najlepiej szukać klucza do zrozumienia procesów rodzącego się społeczeństwa i odpowiedzi na pytanie, jaki w wolnej Ukrainie chce być współczesny teatr ukraiński.

[7] J. Cieślak, *Ratuj się kto może*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1208/ratuj_sie_kto_moze/ [dostęp: 8.10.2016].

RZECZYWISTOŚĆ UDOKUMENTOWANA: DRAMATURG O(D)POWIADA

Według Nedy Neżdany dominującym tematem w dramaturgii ukraińskiej ostatnich lat jest problem wolności. Wolności, która przejawiać się może na wielu polach – od tematyczno-fabularnego czy stylistyczno-formalnego aż do podjęcia tematu istnienia dramatu w kontekście społecznym czy kulturowym. W artykule *Sianie ziaren na kamienie*[8] Neżdana daje polskiemu czytelnikowi dokładny, a zarazem wybiórczy przegląd trendów w dramaturgii ukraińskiej w czasie od odzyskania przez kraj niepodległości do dnia dzisiejszego. Co więcej, okres ten (w dalszym ciągu trwający) uznaje ona za czas zaciętej walki współczesnej dramaturgii „o przeżycie". Orientując się, nawet słabo w repertuarach ukraińskich scen, łatwo zauważyć tam marginalną pozycję realizacji współczesnej dramaturgii. Teksty współczesnych dramatopisarzy sprzed wydarzeń Majdanu podejmowały (w większości) palące problemy życia codziennego Ukraińców, takie jak: korupcja, niesprawny system edukacji, archaiczny model rodziny. Wraz z wydarzeniami rewolucyjnymi i toczącą się wojną dramaturdzy dodali do swych tekstów kwestię świadomości historycznej, identyfikacji narodowej, stereotypów, odradzających się nacjonalizmów. Przy czym dramatopisarze nie skupili się na mimetycznym przekazie obrazów z frontu. Stały się one tylko pretekstem do podjęcia próby znalezienia odpowiedzi na nurtujące Ukraińców pytania i za cel postawili sobie – zgodnie ze słowami Pawła Arje – „pokazanie tego, czego jeszcze nie wiemy"[9]. A tej niewiedzy po ukraińskiej stronie jest prawdopodobnie wiele.

I choć wydaje się, że rację ma też Caryl Churchill, pisząc, że „większość sztuk teatralnych można rozpatrywać pod względem politycznym – niezależnie od tego, czy taki był zamiar autora"[10], chciałabym się przyjrzeć trzem wybranym dramatom współczesnych ukraińskich dramatopisarzy pod kątem treści nie tak oczywistych na pierwszy rzut oka: *Dzienniki Majdanu* (*Щоденники Майдану*) Natalii Worożbyt, *Donbas powstań! Pieśń o Noworosji* (*Донбасс, повстань! Казка про Новоросію*) Pawła Jurowa oraz *Chwała bohaterom!* (*Героям слава!*) Pawła Arje.

Pierwszy z tekstów, polskiemu czytelnikowi i widzowi znany dobrze dzięki publikacjom oraz wspomnianemu już spektaklowi Klemma, według podziału

[8] N. Neżdana, *Sianie ziaren na kamienie*, „Teatr" 2014, nr 10, s. 47.
[9] P. Arje, *Teatr ma być niespokojny*, „Teatr" 2014, nr 10, s. 25.
[10] Za: A. Kamińska, *Coraz to nowe pytania*, „Didaskalia" 2014, nr 124, s. 55.

zaproponowanego przez Annę Łypkiwską należy do kategorii dramatu dokumentalnego[11], a więc kategorii relatywnie szybko się rozwijającej obecnie na Ukrainie. Zarówno utwór Worożbyt, jak i inne teksty roszczące sobie prawo przynależności do kategorii dokumentalnej, zbudowane są w większości z relacji, zapisów wrażeń (często bardzo emocjonalnych) świadków konkretnych działań, w tym przypadku rewolucyjnych czy wojennych. Tekst Worożbyt pojawił się jako jeden z pierwszych, był próbą reakcji na wydarzenia na Majdanie i wyznaczył szlak poszukiwań dramaturgicznych i odpowiedzi na pytanie o recepcję współczesności, która wydarza się tu i teraz oraz istnieje w pamięci zbiorowej i indywidualnej często w sposób traumatyczny. W *Dziennikach* o rewolucji opowiadają zwyczajni ludzie – artyści, Kozacy, wolontariuszki, wykładowcy, studenci, lecz ich opowieści zwyczajne nie są. Bohaterowie dokonali wyboru postawienia się w środku wydarzeń, ale zaangażowanie na poziomie fizycznym i emocjonalnym nie pozwala im na analizę sytuacji. Rolę przekaźnika emocji i uporządkowania podejmuje za nich dramatopisarka, tak komponując fragmenty rozmów ze świadkami i uczestnikami Majdanu, aby dać obraz złożoności procesu i kolejnych faz rewolucji widzianych z perspektywy tych, tworzących ruch. Analiza nie jest jednak pełna, co często wytykano autorce dramatu, o ile prezentuje bardzo subiektywny punkt widzenia.

Spojrzenie z perspektywy jednostki, nawet jeśli jednostronne, pozwoliło jednak uchwycić fenomen rodzenia się rewolucji, przyjrzeć się pobudkom, które motywują działania uczestników (nie tak proste i oczywiste) i poniekąd zrozumieć wnętrze tego „innego świata". Świata, który znamy z telewizyjnych migawek, w którym rzetelna analiza zastępowana bywa sloganami, w którym lęk i niepewność mieszają się z retorycznymi hasłami solidarności. W dramacie Worożbyt nie ma szczęśliwego zakończenia, w zasadzie nie ma w ogóle zakończenia – rewolucja trwa. I ten przekaz płynie z jej tekstu, bo choć namioty znikły już z placu Niepodległości, pytania o sens rewolucji – o Ukrainę, nie zniknęły, a sama dramatopisarka pisze:

> Już dwa lata udowadniamy światu, że istniejemy i że nie jesteśmy nacjonalistami. Każdy z nas, który przekracza granicę, automatycznie staje się adwokatem Ukrainy. To jakaś taka tępota. Tak samo jak pytanie o wojnę domową na Ukrainie. Mamy

[11] Dwa pozostałe typy: dramat społeczny oraz dramat adaptujący klasykę do współczesnych realiów; zob. A. Łypkiwska, *Dramat współczesny w drodze na scenę*, „Teatr" 2014, nr 10, s. 50–52.

> wojnę, ale nie jest ona domowa, a z sąsiednim państwem. Chcę, by to cały świat zrozumiał. I dlatego będę pisała[12].

Tekst Pawła Jurowa *Donbasie, powstań! Pieśń o Noworosji* podobnie jak *Dzienniki* należy do kategorii dramatu dokumentalnego. Jest to jednak dokument inny od tekstu Worożbyt. Stanowi rodzaj kontynuacji tematu (wydarzenia późniejsze w stosunku do działań na Majdanie) i jest rodzajem uzupełnienia obrazu konfliktu o punkt widzenia z drugiej strony barykady (mieszkańcy wschodnich obwodów Ukrainy). Wydaje się także przede wszystkim rodzajem sprawdzianu ideologicznego i autorskiej weryfikacji pytania: jak koncepcja Noworosji odnajduje się w praktyce i jak zwykły obywatel Donbasu ustosunkowuje się do wydarzeń rewolucji na Majdanie, wojny na wschodnim froncie?

Na dramat Jurowa, aresztowanego i przez dwa miesiące przebywającego w niewoli separatystów w Słowiańsku, składają się facebookowe posty, dziennikarskie rozmowy z separatystami, żołnierzami wojskowych jednostek ukraińskich, mieszkańcami Donbasu. Nie pochodzą jednak z zapisów audio – o dialogach wiedzą tylko ich uczestnicy bądź szeroko pojęte *publicum* mediów społecznościowych. Dlatego w tekście obok siebie pojawić się mogą radykalne deklaracje samozwańczych władz donbaskich oraz niepewność szarego obywatela Słowiańska. A wszystko po to, by:

> dowiedzieć się, co naprawdę dzieje się na wschodzie Ukrainy. Szukałam właśnie takich tekstów, które by prezentowały poglądy osób zamieszkujących te tereny, bądź tam pracujących, bądź często tam przyjeżdżających[13].

Jeden z uchwyconych momentów to rozmowa dziennikarza z Wołodymyrem Antjufejewem, który już na jej początku ostrzega rozmówcę, by nie wypowiadał się w imieniu innych. Gdy spotyka się z ripostą, iż w Donbasie procentowo więcej jest osób, które nie utożsamiają się z wojennym charakterem zmian i są za zawarciem pokoju, z kpiną (?) odpowiada:

---

[12] N. Worożbyt, *Emocja miesiąca: Gniew*, http://www.teatr-pismo.pl/felietony/1077/emocja_miesiaca:_gniew/ [dostęp: 7.10.2016].

[13] П. Юров, *Новоросія це театр абсурду та жорстокості*, http://www.dw.com/uk/режисер-павло-юров-новоросія-це-театр-абсурду-та-жорстокості/a-17958244 [dostęp: 7.10.2016]; tłum. własne, jeśli nie podano inaczej.

> Rozmawiał Pan z niewielką grupą osób, ja – w związku ze stanowiskiem, rozmawiam z grupą dużo większą. To ja spotykam się z ludźmi i słyszę wszystko[14].

Nietrudno dostrzec w zapisach rozmów w tekście Jurowa echa haseł rosyjskiej propagandy manipulującej nie tylko mieszkańcami Donbasu, lecz także świadomością tej części rosyjskiej społeczności, która popiera działania separatystyczne. Jednocześnie dramatopisarz dość jasno wskazuje na pewien szczególny infantylizm otoczenia, dający możliwość manipulowania ludźmi. Ukraińskiemu sposobowi narracji – logicznemu i zdroworozsądkowemu – przeciwstawiony zostaje język pełen emocji, grający na uczuciach, wlewający się do podświadomości. Jurow trafnie zauważa, że ta druga narracja trafia na wschodzie na podatny grunt. Nie daje wprawdzie jasnej odpowiedzi, dlaczego tak się dzieje, ale przedstawia obraz, który jawi się jako wielkie pole działań teatru[15]:

> I cała ta „Noworosja" jest tak naprawdę teatrem. Teatrem absurdu i okrucieństwa. Ludzie, z którymi rozmawialiśmy, nasi strażnicy, istnieją osobno w przestrzeni konceptualnej, faktycznie żyjąc w innym świecie. Tak samo działo się w Związku Radzieckim, z jego rzeczywistością medialną, gdy w radio, telewizji, gazetach pojawiała się jedna informacja – o naszych osiągnięciach. Rzeczywistość była jednak zupełnie inna. Dlatego dla mnie jest to doświadczenie teatralne. Generalnie, wiele sytuacji rozpatruję na w podobny sposób. Chyba to pomogło mi zachować spokój i nie panikować[16].

Jurow swoje traumatyczne doświadczenie pozbawienia wolności spróbował przekuć w dramat, który poza warstwą reprezentującą wskaże również źródło, tak naprawdę istniejącego od lat konfliktu między wschodem a zachodem Ukrainy[17]. Perspektywa, z której przygląda się swym bohaterom, również jest znacząca: jest reżyserem wychowanym tuż przy rosyjskiej granicy, który pracuje w Kijowie i swym dramatem Noworosję – kraj nieistniejący – tworzy i definiuje jako przestrzeń konfrontacji.

---

[14] Za: *Режисер Павло Юров у Німеччині показав виставу з документальними інтерв'ю з сепаратистами*, http://life.pravda.com.ua/culture/2014/09/30/181342/ [dostęp: 7.10.2016].

[15] Czyżby echa książki E. Goffmana, *Człowiek w teatrze życia codziennego*?

[16] П. Юров, *Новоросія…*, op.cit.

[17] Por. I. Kononow, *Donbas i Hałyczyna: przyczyny napiętych stosunków i poszukiwanie kompromisu historycznego*, „Nowa Ukraina" 2006, nr 2, s. 81–96.

O konfrontacji możemy mówić również w przypadku trzeciego dramatu – *Chwała bohaterom!* Pawła Arje. Tu z pozycji szpitalnego łóżka (element pojednania? zrównania?) przemawiają do nas: Ostap – były żołnierz UPA oraz Andrij – żołnierz sowieckiej Armii Czerwonej (*nota bene* imiona nieprzypadkowe, bo zaczerpnięte z *Tarasa Bulby* Nikołaja Gogola). Efektowny zabieg przykucia postaci do łóżek, gdzie ograniczeni są szpitalnymi restrykcjami, sprzyja przedłużeniu toczącej się między nimi walki, tym razem słownej i wyrażonej w komicznych momentami dialogach-kłótniach. Słowa, historie, argumenty przytaczane przez postaci – wszystko sprowadza jednak Arje do zasadniczego pytania o godność człowieka i poszukiwania odpowiedzi na pytanie: czy możliwe jest porozumienie ponad podziałami? Te zaś wynikać mają zarówno z odmiennych doświadczeń historycznych Ukraińców, żyjących na zachodzie i wschodzie, jak i specyficznego podziału wartości dotyczących ich świadomości obywatelskiej czy sfery obyczajowej.

Swoisty kryzys tożsamości zbiorowej i indywidualnej widzimy w dramacie Arje w warstwie symbolicznej. Ostap jest przedstawicielem hermetycznego (jeśli idzie o relację z resztą Ukrainy) projektu Hałyczyny[18]. Jego narracja, przywoływana przezeń symbolika i opowieści wiążą się z działalnością UPA i OUN oraz są podkreślaniem dekomunizacji symboli w najbliższym mu środowisku. W jego wypowiedziach brakuje pluralistycznej narracji, a otaczająca go rzeczywistość jest zdeformowana, o ile ogranicza się do apoteozy postaci Bandery i jego działalności. Podobnie jest w przypadku Andrija, który opowieściami o wyzwoleniu, wyższości kultury rosyjskiej nad „wymyśloną" – ukraińską, ukazuje zamkniętą perspektywę i izolację środowisk wschodniej Ukrainy. Do tego zacięty spór prowadzony jest przez postaci, które nie są w stanie niczego zmienić choćby z prozaicznego powodu: miejsca, w jakim istnieją – szpitalnych łóżek. Czy to nie piękna metafora samej sytuacji w państwie ukraińskim, które zamiast zająć się rzeczywistymi problemami kraju (jak korupcja, luki prawne, brak odpowiedniego systemu edukacji, pogłębiająca się pauperyzacja społeczeństwa), skupia się na politycznym wykorzystywaniu (odgrzewaniu) konfliktów zakorzenionych w przeszłości? Dramatopisarz, obierając język ironii, zdaje się stać na stanowisku odrzucenia podobnej formy dialogu i zastanowienia się nad własną „ludzkością". Za napisem, wypatrzonym we Lwowie jeszcze przed wydarzeniami rewolucji, powtarza:

[18] Por. Л.О. Зашкілняк, *Україна між Полщею та Росією: історіографія та суспільна свідомість*, „Український історичний журнал" 2005, nr 5, s. 93.

Dość już bohaterów, potrzebny jest człowiek[19].

Wszystkie trzy przywołane dramaty podejmują temat wojny i rewolucji. Jednak w przypadku żadnego z nich, choć takie zarzuty się pojawiają, nie można mówić o tym, że jest dramatem reprezentującym. Bo choć Natalię Worożbyt przy *Dziennikach* oskarżano o jednostronność jej spojrzenia na barykady, celem dramatopisarki nie była jednak obrona czy nawet prezentacja przekonań obu stron konfliktu, lecz zbadanie siebie oraz pokazanie, jak zmieniali się ludzie w czasie jej trwania. W udzielanych wywiadach Worożbyt słusznie broniła subiektywizmu jako waloru potrzebnego artystom. Przecież nie pełnią oni funkcji kolejnego serwisu informacyjnego[20]. Podobnie w przypadku dramatu Jurowa – tutaj opór wzbudziła jego próba zrozumienia i pokazania innej perspektywy. Arje zdecydował się połączyć dwa światy, dwa różne punkty widzenia nie celem jedynie ich prezentacji, lecz by wymusić refleksję i zająć się pytaniami dotyczącymi faktycznych bolączek państwa ukraińskiego.

Podjęcie tematu wojny i wydarzeń rewolucji w dramacie, choćby i udane, nie jest wystarczające. Aby dramat zaistniał i miał swój szerszy odbiór w społeczeństwie, powinien się pojawić również na scenie. W tej przestrzeni nie wystarczy już jednak trzymanie się tylko, nawet najmocniejszego, słowa tekstu, ważne wydają się też formalne eksperymenty i poszukiwanie nowych form artystycznych (czy to bezpośrednio wynikających z treści danej sztuki i uzupełniających jej sensy, czy choć dalece odchodzące od formy tekstu, zawsze mające na uwadze jego istotę). Treść i forma powinny być złączone, ale wydaje się, że każdy obszar tematyczny powinien pociągnąć za sobą radykalną zmianę estetyki. Nie jest to zjawisko częste, jeśli spojrzeć na realizacje pojawiające się na deskach współczesnej sceny ukraińskiej, jednak nie jest to również zjawisko nieobecne. Temat wojny i rewolucji pojawia się niejednokrotnie zwłaszcza w repertuarach niezależnych ukraińskich grup teatralnych, a formy proponowane przez młodych nierzadko twórców daleko odbiegają od estetyki teatru tradycjonalnego.

---

[19] Słowa Pawła Arje w czasie dyskusji „Teatr i Majdan" zorganizowanej przez EEPAP i Międzynarodowy Festiwal „Konfrontacje Teatralne" w ramach cyklicznego projektu „Konfrontator" w Centrum Kultury w Lublinie dnia 12.03.2014, http://www.dwutygodnik.com/artykul/5332-dosc-bohaterow-potrzebny-jest-czlowiek.html [dostęp: 7.10.2016].

[20] *Powrót z Moskwy. Z Natalią Worożbyt rozmawia Nadija Sokołenko*, „Teatr" 2014, nr 10, s. 53–55.

MIĘDZY DRAMATEM A SCENĄ – PRÓBA FORMY

O poszerzaniu form teatralnego wyrazu nie jako wartości samej w sobie, lecz w związku z tematem danego tekstu możemy mówić w przypadku młodego lwowskiego reżysera Saszka Bramy. Działania teatralne Bramy od lat skupiają się wokół problemów społeczeństwa ukraińskiego i wyrażają się w formie dramatu oraz teatru dokumentalnego. Jeśli chodzi o wydarzenia rewolucji, już w wywiadach udzielanych przy okazji wystawień *Dyplomu* (*Диплом*) Brama zwracał uwagę na kwestię narastającej nienawiści i wewnętrznego napięcia w społeczeństwie ukraińskim:

> Spektakl zaplanowany jest jako krytyczne spojrzenie zarówno na Wschód, jak i na zachód Ukrainy. […] O tym trzeba mówić już. W kraju istnieje ogromne napięcie i wzajemna nienawiść […]. Nienawiść po obu stronach barykady[21].

Dalej podkreślał, że znalezienie w sztuce nowego języka i nowego sposobu prowadzenia narracji o aktualnych wydarzeniach to pilne zadanie do odrobienia, postawione przed współczesnymi artystami. I sam Brama wobec wydarzeń na Majdanie i toczącej się na wschodzie wojny postanowił zareagować: zdecydował się na powrót do klasyki i współczesną interpretację Szekspirowskiej historii kochanków z Werony[22].

Dramaturg i reżyser dość szybko zdał sobie sprawę, że klasyczne Szekspirowskie wersy nie brzmią najlepiej, jeśli uświadomić sobie realność zagrożeń, jakie niesie ze sobą sytuacja w kraju. Słabość improwizacji aktorskich podczas castingów do nowego projektu (Brama w większości pracuje z amatorami) tylko utwierdzała go w przekonaniu, że o tym, co dzieje się na Ukrainie, nie da się mówić spokojnie i z dystansem – zbyt wiele emocji, rozdrapanych ran i niepewności wobec tego, co przyniesie kolejny dzień. Za najlepsze rozwiązanie uznał więc całkowite wykreślenie melodyjnego wiersza, a dramat dwójki zakochanych postanowił wykrzyczeć ustami młodych wykonawców: bez metafor i odwołań. Zamiast *Romea i Julii* powstała *R+J* – brutalna, uwspółcześniona do granic możliwości, niemal doszczętnie odarta z patosu opowieść o próbie

---

[21] *Teatr mnie nie interesuje! Z Saszką Bramą rozmawia Marta Kacwin*, „Didaskalia" 2014, nr 124, s. 125.

[22] Wpisuje się więc jednocześnie w trzecią kategorię dramatyczną zaproponowaną przez A. Łypkiwską, czyli dramatu adaptującego klasykę do współczesnych realiów.

miłości i poszukiwaniu własnego miejsca w świecie, gdy wokół szaleją rewolucje i wojny[23].

Wędrówka poszukujących odpowiedzi współczesnych Romea i Julii (a więc Romy i Julii) obywa się w czasie punkowego koncertu, w zderzeniu z fragmentarycznymi obrazami, fotografiami, projekcjami video, urywkami tekstów z pogrążonego w chaosie i bezładzie kraju. Na tle pełnych obłudy wypowiedzi polityków, agresywnych antyukraińskich reportaży, archiwalnych materiałów KGB dotyczących Stepana Bandery, filmików z sieci społecznościowych, pokazujących krwawe wydarzenia zimy 2014 roku, czy wreszcie własnych nagrań Bramy z ulic Lwowa, reprezentanci młodego ukraińskiego pokolenia krzyczą ze sceny teksty o poszukiwaniu sensu życia i sposobie na własne szczęście.

Bramie udało się zrealizować przedstawienie mocne i wyraziste, przede wszystkim w warstwie formy. Jeśli zaś chodzi o wykorzystany tekst, choć *R+J* wychodzi poza oficjalną narrację mówienia o polityce i wojnie w kraju, dotyka prawd niedostrzeganych, niewygodnych lub przemilczanych, nie spotyka się z życzliwością ukraińskiej publiczności. Nie dlatego, aby ta była niegotowa na przyjęcie historii Romy i Julii jako odzwierciedlenia ich własnych lęków i potrzeb. Zarówno publiczność, jak i ukraińscy krytycy przeciwni są nie tyle krzykliwej formie, ile temu, że jest ona mimo wszystko rodzajem prezentowania poglądów, sytuacji i zdarzeń. Wydarzenia nie powinny zostać tylko przeżyte, opowiedziane czy przypomniane, ale przede wszystkim przemyślane, zaś widz – czego, wydaje się, zabrakło młodemu reżyserowi – powinien wyciągnąć z nich jakiś wniosek. Ten zaś – wskutek wyrazistości formy i reprezentacyjnego ujęcia – umyka. Nie ujmuje to jednak niczego spektaklowi, skoro wystawiany bywa na zagranicznych festiwalach, gdzie zapotrzebowanie na podobny rodzaj prezentyzmu, zmuszającego jednak do zastanowienia się, jest duże[24].

[23] Zob. więcej w recenzji autorki: M. Kacwin-Duman, *Jakie czasy, taki Szekspir?* „Didaskalia" 2016, nr 131, s. 124–125.

[24] Spektakl Bramy *R+J* spotkał się z uznaniem krytyki m.in. na festiwalu Jung Radicals w Monachium oraz Divadelna Nitra w Nitrze.

BLIŻEJ CZŁOWIEKA – TEATR SCHODZI ZE SCENY

Utarte już hasło, jakim często posługują się krytycy, często wyraża się w przekonaniu, że kultura i sztuka to przestrzeń, która może łagodzić konflikty i pomagać w znalezieniu wspólnego języka. Jeśli chodzi o sytuację na Ukrainie i mnogość pojawiających się tam problemów, to realizację podobnego postulatu trudno sobie obecnie wyobrazić. Nie oznacza to jednak, że podobnych prób się nie podejmuje. Społeczeństwu ukraińskiemu potrzebne wydają się bowiem nawet takie małe, pojedyncze, „pojednawcze" akcje, jak na przykład „Instrument Wolności" – kiedy ludzie z różnych miast: ze Lwowa, Iwano-Frankowska, ale też Charkowa, Doniecka, Ługańska, w tym samym czasie śpiewali hymn Ukrainy (czy inne ukraińskie pieśni). Choć z jednej strony podobnym akcjom można zarzucić pewien nacjonalistyczny kierunek, to nie można zanegować, że stanowią próbę budowania (owszem, czasem na siłę) wspólnoty (mieszkamy w tym samym kraju i powinniśmy pracować na osiągnięcie wspólnego celu). Jednak samoidentyfikacja nie jest tak oczywista, jeśli chodzi o Ukraińców (zwłaszcza na wschodzie) i być może teatr wyjaśniający (ba! nawet obśmiewający) mechanizmy społeczne, mówiący o prawach, obowiązkach, problemach może pomóc w tym procesie swoistej pracy u podstaw. Tym bardziej, że – co podkreślają krytycy ukraińscy – przez lata teatr na Ukrainie, z kilkoma wyjątkami, funkcjonował w oderwaniu od przestrzeni społecznej. Obecnie wielu młodych artystów stara się ten model zmienić.

We wrześniu 2015 roku w Centrum Nauki i Sztuki Dija (ДІЯ) z inicjatywy dramatopisarki Natalii Worożbyt, niemieckiego reżysera Georga Genouxa, psychoterapeuty Ołeksija Karaczyńskiego oraz krytyczki teatralnej Krystyny Chomenko powstał projekt teatralnej pracy z uchodźcami przesiedlonymi ze wschodu kraju. Twórcy pomysłu – w myśl założenia, że wojna obecna jest nie tylko w zrujnowanych domach, szpitalach z rannymi i umierającymi, cmentarzach, lecz także w złamanym życiu, rozbitych rodzinach tych, którzy uciekli z okolic granicy frontu – wspólnymi siłami powołali do życia Teatr Uchodźcy (Театр переселенця). Teatr ten, wystawiając zarówno na scenach ukraińskich, jak i zagranicznych, zwraca uwagę na ogromny problem uchodźczy, jaki wojna generuje. Jednocześnie poprzez swą działalność stara się poprawić los tych, którzy zmuszeni byli do ucieczki[25].

[25] Prócz propozycji uczestnictwa w projektach teatru osoby przesiedlone mogą w nim skorzystać z darmowej pomocy profesjonalnego psychologa.

Jak piszą na swym facebookowym fanpage'u twórcy:

> Celem projektu jest, z jednej strony próba zmierzenia się z jedną z największych katastrof humanitarnych w Europie a więc przesiedleń wewnętrznych na ogromną skalę, poprzez prezentowanie historii jednostek. Z drugiej strony, to właśnie teatr może okazać się sposobem na zmierzenie się z traumą. W teatrze też ma się możliwość rozglądnięcia się za perspektywami w nowej rzeczywistości[26].

Ofiara nie może pozostać ofiarą, musi powrócić do życia – to cel postulowany przez twórców inicjatywy, a dzisiaj już prężnie działającego teatru, który tylko w 2016 roku zdążył się zaprezentować w Teatrze im. Maksyma Gorkiego w Berlinie w ramach linii programowej teatru *Gdzie wschód?* (*Де схід*?) oraz przedstawić swą działalność w ramach Gogolfestu 2016.

Warto tutaj dodać, że sam Gogolfest w edycji roku 2016 niemal w całości został poświęcony projektom wyrosłym ze zwiększającego się zainteresowania teatrem eksperymentalnym i teatrem dokumentalnym, które za temat obrały trudny los człowieka w czasie wojny. Aktywna społecznie i artystycznie praca Teatru Uchodźcy z jego spektaklami ukazującymi tragiczne wydarzenia na wschodzie kraju (*Товар*, *Де Схід*, *Полон*) przeplotła się na scenie Gogolfestu z dokumentem o uchodźcach z Krymu czy performansem *Szkielet słonia na pustyni* (*Скелет слона в пустелі*), dotykającym problemu syryjskich uchodźców, zrealizowanym przez jeden z berlińskich teatrów.

Zarówno inicjatywy Teatru Uchodźcy, jak i im podobne doskonale wpisują się w rozwijający się od kilku lat na Ukrainie nurt teatru społecznie zaangażowanego[27], dla którego punktem wyjścia jest brak zgody na zastaną rzeczywistość, a celem – zwrócenie uwagi na określony problem społeczny i realny wpływ na jego zniwelowanie. Sprzyja temu również przeniesienie punktu ciężkości z gotowego spektaklu-dzieła sztuki na proces jego powstawania: warsztaty i próby. Celem nie jest już tylko praca nad doskonałą formą, lecz rodzaj przepracowania danego tematu w sobie (zmierzenia się z problemem). To dlatego podobne spektakle nie są tworzone jedynie przez zawodowych aktorów, ale działaczy społecznych, animatorów kultury i wreszcie osoby, których problem dotyczy.

---

[26] Za: http://vechirniykiev.com.ua/news/teatr-pereselentsya-pokazhe-kyyanam-try-vystavy-na-bolyuchi-temy [dostęp: 29.09.2016].

[27] W nurt teatru społecznie zaangażowanego wpisują się również prace wspomnianego wcześniej Saszka Bramy (m.in. *Диплом*, *Осінь на плутоні*).

Spektakl pełni wówczas rolę terapeutyczną, a w przełożeniu scenicznym stanowi odsłonę czegoś w rodzaju teatru moralnego niepokoju.

KIEDY, JEŚLI NIE TERAZ? KTO, JEŚLI NIE MY?

Powyższe słowa skandowały dziewczyny z formacji Dakh Daughters podczas koncertu na Majdanie w 2013 roku. Z samymi wydarzeniami na Majdanie związane były mocno nie tylko jako artystki; angażowały się jako wolontariuszki i stały przy boku rzucających koktajlami Mołotowa. Na Majdanie przeszły też coś w rodzaju testu dla swej dalszej pracy twórczej i wbrew wszystkiemu… nie dały się porwać zbiorowym emocjom. Choć często w odbiorze ich wystąpień scenicznych publiczność narzuca im etykietę twórczości zaangażowanej i politycznej, patriotyczny odbiór ich wystąpień nie jest oczywisty, albowiem dziewczyny tworzą obraz dość ironiczny, w którym kwestię narodowości traktuje się z nieufnością i podaje w niedefiniowalnej formie. Choć w życiu osobistym prezentują zadeklarowane, a niekiedy wręcz radykalne postawy, na scenie wszystko wrzucają w formę ironii, groteski i metafory, pokazując tym samym, że nawet jeśli się ich odbiór upolityczni, nie będzie to nigdy przekaz propagandowy, sloganowy.

Dakh Daughters nie mają problemu z nazwaniem formy, którą prezentują na scenie. Same określają ją jako freak-kabaret. Nazwa zaskakująca i będąca tautologią, ponieważ kabaret ze swym synkretyzmem gatunkowym jest już sam w sobie rodzajem dewiacji i odejścia od formy. Skąd więc ten przymiotnik *freak*? Czy tylko po to, by podkreślić ich szalone stroje, marionetkowe pozy i prowokujące zachowania na scenie? Nie wydaje mi się. Swoją muzyką, ciałem uosabiają coś naprawdę tak bardzo nienaturalnego dla ukraińskiej sceny teatralnej, która zastygła w pozach i formach, serwując widzom płaczliwe melodramaty. Mimo to odnoszą sukcesy i spotyka je pozytywny odbiór nie tylko na festiwalach w krajach „Zachodu", lecz także na samej Ukrainie i nieważne, czy jest to występ we Lwowie, czy Mariupolu. Dakh Daughters zręcznie przesuwają konteksty i podmieniają znaki kulturowe. Bawią się stylem i śmieją się z konwencji myślenia: o Ukrainkach i Rosjankach, o sztuce wysokiej i niskiej, o tradycyjnej roli kobiety i mężczyzny, o narodowych afektach i społecznych stereotypach. Ekscentryczne i groteskowe w swych widowiskowych, pełnych nieprzebranych zasobów energii koncertach, angażują podświadomość widza, który odbiera wysyłane przez nie znaki, może jednak dowolnie je przez siebie przefiltrować i aktywnie brać udział w proponowanym przez nie *show*.

Choć, być może, odczytywanie znaków nie jest czymś, na czym należy skupić się w przypadku Dakh Daughters? Czy nadużyciem będzie stwierdzenie, że do jakiegoś stopnia swoim koncertem-performansem uosabiają ideę teatru energetycznego postulowaną przez Lyotarda?

> Uczyńcie siebie przewodnikami ciepła i zimna, kwaśności i słodkości, teorematów i krzyków – pozwólcie temu wszystkiemu przez was przepływać, nigdy nie wiedząc, czy to zadziała[28].

Jak zauważa Marciniak, to Lyotard nawoływał między innymi do ruchu, śmiania się i tańczenia kosztem skupionej, chłodnej powagi teoretyków[29]. A publiczność u Dakh Daughters (bez znaczenia, czy jest to kijowski majdan, lwowska kawiarnia czy berliński teatr) rusza się, śmieje, klaszcze, krzyczy i tańczy, jednym słowem: reaguje. Widowiska Dakh Daughters „wydarzają się" i aktywizują, a co za tym idzie, forma przez nie proponowana na scenie wymyka się łatwym definicjom. Sama formacja, powstała pod okiem nieprzecenionego Włada Trojickiego, stanowi przykład jednej z najoryginalniejszych grup na współczesnej scenie teatralnej – nie tylko ukraińskiej.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Wojna w teatrze ukraińskim trwa. Nie sposób wymienić w tak krótkim szkicu wszystkich możliwych jej aspektów i przejawów. Niemniej wydaje się, że już na podstawie przywołanych przykładów możemy zauważyć, o ile bardziej złożoną od polskiego punktu widzenia perspektywę proponują twórcy ukraińscy i w jakich kierunkach biegną ich poszukiwania. Poszukiwania, które wydają się najistotniejsze, gdy narracja ilustrująca nie wystarcza, aby do „opowieści dzieci wojny" wnieść nowe spojrzenie. Trzeba wiedzieć, jak uchwycić historię pod nowym i nieoczywistym kątem, z którego dostrzeże się coś, co dotychczas umykało. I choć generalnie teatr ukraiński boi się przekraczać granice własnej

[28] Za: M. Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-Francoisa Lyotarda i Jacquesa Derridy*, Kraków 2014, s. 206.

[29] Ibidem.

wygody[30], to jednocześnie w pracy młodych twórców teatralnych dostrzec można chęci i odwagę uczestnictwa w tak potrzebnym Ukrainie procesie zmiany.

Bibliografia

Arje, Pawło. 2014. „Teatr ma być niespokojny." Teatr 24, 25–10.

Cieślak, Jacek. 2015. „ Ratuj się kto może". Teatr 7–8. http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1208/ratuj_sie_kto_moze/ [dostęp: 8.10.2016].

Goffman, Erving. 2008. Człowiek w teatrze życia codziennego. Przełożyli Helena Datner-Spiewak i Paweł Spiewak. Warszawa: Wydawnictwo Alatheia.

Kacwin-Duman, Marta. 2016. „Jakie czasy, taki Szekspir?" Didaskalia 124, 125–131.

Kamińska, Aleksandra. 2014. „Coraz to nowe pytania". Didaskalia 55, 60–124.

Kononow, Illja. 2006. „Donbas i Hałyczyna: przyczyny napiętych stosunków i poszukiwanie kompromisu historycznego". Nowa Ukraina 81, 96–2.

Korzeniowska-Bihun, Anna i Andriej Moskwin, red. 2015. Nowy dramat ukraiński, t. 1. W oczekiwaniu na Majdan. Warszawa: Wydawnictwo Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej UW.

Łypkiwska, Anna. 2014. „Dramat współczesny w drodze na scenę". Teatr 50, 52–10.

Marciniak, Magdalena. 2014. Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-Francoisa Lyotarda i Jacquesa Derridy. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Neżdana, Neda. 2014. „Sianie ziaren na kamienie". Teatr 47, 49–10.

„Powrót z Moskwy. Z Natalią Worożbyt rozmawia Nadija Sokołenko". 2014. Teatr 53, 55–10.

Studenna-Skrukwa, Marta. 2014. Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.

„Teatr mnie nie interesuje! Z Saszką Bramą rozmawia Marta Kacwin". 2014. Didaskalia 116, 118–124.

Worożbyt, Natalia. 2015. „Emocja miesiąca: Gniew". Teatr 3. http://www.teatr-pismo.pl/felietony/1077/emocja_miesiaca:_gniew/ [dostęp: 7.10.2016].

Зашкілняк, Леонід Опанасович. 2005. „Україна між Полщею та Росією: історіографія та суспільна свідомість". Український історичний журнал 93, 113–5.

„Режисер Павло Юров у Німеччині показав виставу з документальними інтерв'ю з сепаратистами". 2014. Українська Правда, wrzesień 30. http://life.pravda.com.ua/culture/2014/09/30/181342/ [dostęp: 7.10.2016].

Юров, Павло. 2014. „Новоросія це театр абсурду та жорстокості". DW, wrzesień 27. [dostęp: 7.10.2016].

[30] P. Arje, *Teatr ma być niespokojny*, s. 25.