

## GDZIE JESTEŠ KURBASIE? PRZEMIANY WSPÓŁCZESNEJ SCENY TEATRALNEJ UKRAINY (po 1991 r.)

MARTA KACWIN

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Performatyki, Kraków

*Jeśli istnieje Łeś Kurbas –  
istnieje ukraiński teatr<sup>1</sup>*

Jurij Ławrineko w antologii *Rozstrzelane Odrodzenie* o najwybitniejszym przedstawicielu sceny ukraińskiej napisał:

Trzema krokami Kurbas

- 1) zeuropeizował teatr ukraiński, który do tego momentu był tylko narodowo-etnograficznym teatrem działającym na mocy rosyjskich praw (Młody Teatr 1917-1919);
- 2) stworzył eksperymentalny teatr ukraińskiego modernizmu, wprowadzając go w szereg poszukiwań artystycznych Zachodu (pierwszy etap Berezilu, 1922-1926);
- 3) udało mu się stworzyć podwaliny pod nowy teatr będący syntezą narodowych tradycji ukraińskiego teatru z najnowszymi trendami światowymi (drugi okres Berezilu, 1927-1933)<sup>2</sup>

A zatem, według autora, Kurbasowi przez 15 lat udało się dokonać tyle, ile w innych teatrach stara się osiągnąć kilka pokoleń reżyserów. O szczególnej roli Kurbasa w ukraińskim teatrze nie trzeba nikogo za wschodnią granicą przekonywać. Ilość publikacji dotyczących reżysera na Ukrainie osiągnęła sporą liczbę. Należy wspomnieć przede wszystkim publikację przywoływaną już Kornijenko – zarówno wznawianą niejednokrotnie książkę *Łeś Kurbas. Próba przyszłości*, jak i szereg artykułów oraz felietonów jej autorstwa<sup>3</sup>. Prócz niej do spuścizny Kurbasa w swych badaniach odwołuje się również Łeś Taniuk oraz wszyscy, którzy o jego teatrze wypowiadają się na łamach periodyku *Kurbasiwski czytannia*<sup>4</sup>. Sylwetka i osiągnięcia reżysera przybliżane są również dzięki działalności (głównie publicystycznej) instytucji sygnowanych nazwiskiem reżysera: Centrum im. Łesia Kurbasa w Charkowie oraz Państwowemu Ośrodkowi Sztuki Teatru im. Łesia Kurbasa w Kijowie. Celem mojego tekstu nie jest przybliżenie dokonań i osiągnięć ukraińskiego reżysera, niemniej jednak – w związ-

<sup>1</sup> KORNIJENKO, N. *Łeś Kurbas: repeticija majbutnioho*. Kyjiv : 1998, s. 7.

<sup>2</sup> ŁAWRINENKO, J. *Rozstrilane widowżennja. Antolohija ukrajińskoj literatury 1917-1933*. Kijiv : 2001, s. 880.

<sup>3</sup> Kilka artykułów Kornijenko istotnych dla tej pracy: *Łeś Kurbas – ludyna idealnoho pryncypu*, „Switoh-ljad” 2007, Nr 2; *Łeś Kurbas i duchowi zasady ukrajińskoho awanhardu*, „Kultura” 2007, Nr 4 i 5; *Łeś Kurbas – Chlestawow: unikalnyj doswid świtowoji hoholiady: Do 120-riczczia z dnia narodżennia wydatnoho mytca Łesia Kurbasu*, „Kultura i žyttia” 2007, Nr 9.

<sup>4</sup> Istotne dla tej pracy: KORNIJENKO N. i inni. *Kurbasiwski czytannia. Do 120-riczczia wid dnia narodżennia Łesia Kurbasu: istorija, teorija, krytyka* 2007, Nr 2.

ku z potrzebą odwoływania się do jego myśli teatralnej, kilka słów o jego tetrze musi zostać powiedzianych.

Patrząc na teatr zaproponowany przez Łesia Kurbasa z perspektywy czasu można pozwolić sobie na uogólnienie, iż składały się na niego różnorodność repertuarowa, otwartość na wpływy, eksperymenty i doświadczenia sceniczne. Podstawowym założeniem poszukiwań artystycznych Kurbasa było włączenie sztuki ukraińskiej w szeroki kontekst zachodnioeuropejskiej tradycji, dlatego skupić się musiał początkowo na wprowadzeniu do repertuaru rodzimego sztuk klasycznych i modernistycznych, próbach odczytania na nowo ukraińskiej „kłasyki” scenicznej. Dopiero później przyszedł czas na przedstawienia nowe i rewolucyjne. „Nowy” ukraiński teatr miał być jednocześnie narodowy – zakorzeniony w twórczości rodzimej oraz europejski – nowoczesny, otwarty na nowe prądy i czerpiący z tradycji sztuki europejskiej. Ewolucja poglądów wobec wystawianych dramatów zmieniała się na każdym etapie działalności jego teatrów – co innego prezentował „Młody Teatr”, co innego „Kijdrante” i „Berezil”<sup>5</sup>. Program artystyczny „Berezilu” (najbardziej istotnej formacji teatralnej) przeciwstawiał się hasłom sztuki dla sztuki. Walczył z rutyną i sztampą w teatrze. Nie był jednak programem teatru realistycznego. Kurbas ewoluował w stronę awangardyzmu, ekspresjonizmu, konstruktywizmu i neobarokowego symbolizmu. Eksperymentował z wieloma stylistykami, choć każdą z nich podawał w surowej, bardzo „własnej” formie. Pojawiały się zatem na jego scenie dekoracje konstruktywistyczne, jak i piękne malarskie, ekspresjonistyczne. W pierwszym, kijowskim okresie działalności „Berezilu” Kurbas tworzył teatr polityczny, niewątpliwie wpisując się w jego europejski nurt. Okres drugi – charkowski to już czas tworzenia oryginalnego teatru „intelektualnego” Kurbasa, będącego przede wszystkim realizacją konkretnych idei, którym należało podporządkować wszystkie elementy przedstawienia.

Teatr zaproponowany przez Kurbasa był ogromnym projektem, projektem nowego modelu ukraińskiej sceny – świadomej swej tradycji, eksperymentującej, wyznaczającej nowe kierunki poszukiwań i badań w teatrze. Projektem szerokim, śmiałym, ale nieukończonym, bo przerwany tragiczną śmiercią reżysera<sup>6</sup>. Pod wpływem radzieckiej propagandy jego dokonania zaczynają na ukraińskiej scenie zanikać (zakaz używania imienia, deprecjonowanie osiągnięć, zakaz wystawiania sztuk Kulisza, ucieczki aktorów na Zachód i do Ameryk) i choć po 1956 roku jego imię zostaje zrehabilitowane, działacze teatru nie powracają do punktu, w którym skończył Kurbas.

Wydawać by się mogło, że po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości (1991 r.) sytuacja ulegnie zmianie – nieśmiałe próby nie znalazły jednak z jakiegoś powodu szerszego poparcia u widzów, o czym dobitnie mogą świadczyć słowa Maszy – bohaterki dramatu Marysi Nikitiuk, która o teatrze ukraińskim ma jak najgorsze zdanie:

Badam coś, czego nie ma, martwy zawód, całkiem jak łacina. Teatr na Ukrainie to jakaś pomyłka, żenada, jedno wielkie kuriozum, albo tańczą hopaka w najtańszych kostiumach,

<sup>5</sup> „Berezil” – ukraiński teatr-studio, założony przez Łesia Kurbasa w 1922 roku w Kijowie. W 1926 roku przeniesiony do Charkowa, gdzie zajął budynek Teatru im. I. Franki (obecnie: Charkowski Akademicki Teatr Dramatyczny im. T. Szewczenki). Obecnie nazwę „Berezil” nosi mała scena charkowskiego teatru im. Szewczenki.

<sup>6</sup> Kurbasa rozstrzelano w obozie na Solówkach w 1936 roku.

albo wyśpiewują przedpotopową Natalkę Połtawkę, i wiesz co, im durniejszy spektakl, tym bardziej podoba się ludziom. A ja, jak sobie popatrzę na tych ludzi, to słowo ci daję, myślę, że sami sobie na taki teatr zasłużyli<sup>7</sup>

To o czym mówi Masza w mojej opinii nie rozmija się z prawdą choć nie stawiała-bym tej kwestii tak radykalnie. Teatr na Ukrainie ciężko nazwać nowoczesnym, rozwijającym się, poszukującym, eksperymentującym czy pozostającym wśród światowych trendów teatralnych w takiej mierze jak na przykład teatr niemiecki, austriacki czy polski. Prawdą jest, że repertuar ukraiński zdominowany jest obecnie przez cieszące się uznaniem i posiadające wierną publiczność sztuki, grane na scenie niemal nieprzerwanie od końca XIX wieku. Nie da się ukryć, że do większej części prezentowanych kolejnych wariantów *Natalki Połtawki*, *Lisowej Piosni*, *Zaporozcza za Dunajem*<sup>8</sup> można przykleić łatkę pseudonarodowości i prymitywnie pojętego etnografizmu. Repertuar zapoczątkowany przez teatr koryfeuszy, nazwany przez Kurbasa „chlebowym” ma się do dziś na ukraińskiej scenie świetnie. Gust publiczności ukraińskiej odwiedzającej teatry w tym zakresie nie uległ znaczącej zmianie a teatrom nieszczerze-gólnie spieszo by sytuację tę zmienić. Choć natrafić możemy na wyjątki.

Charakterystykę sytuacji ukraińskiego teatru na początku XXI wieku można rozpocząć od przywołania słów ukraińskiej badaczki Hanny Wesełowskiej:

Współczesna scena ukraińska to, mówiąc przenieście, dwie wzajemnie się przenikające mapy teatralne. Pierwsza nakreślona została jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku, zawierają się w niej (niezmiennie) teatry państwowe; druga jest bardziej elastyczna, wykrystalizowała się w latach osiemdziesiątych XX wieku i od tego czasu ulega transformacjom<sup>9</sup>

Co ciekawe jednak, gdyby chcieć znaleźć wspólny mianownik dla obu teatrów to paradoksalnie będzie nim fakt, iż zarówno teatry akademickie, jak i alternatywne głośniejsz bądź ciszej podkreślają swój związek z nazwiskiem Kurbasa. Wynika to z faktu, że odwoływanie się do tradycji Kurbasowskiej i proponowanych w latach 30. przez ukraińskiego reżysera koncepcji jest na Ukrainie dość popularne (by nie powiedzieć modne), jednak – jak dotąd – zarówno teatry eksperymentatorskie, jak i akademickie nie mają sprecyzowanego programu, nie odwołują się do teorii Kurbasa a jedynie do jego nazwiska bądź szeroko pojętej „tradycji”. Najlepiej wyjaśniają to słowa Wołodymyra Kuczyńskiego:

Wszystko, co było dobre, europejskie, na wysokim poziomie, nazywano Kurbasowskim terminem „intelektualnego teatru”, a metodykę pracy z aktorem „wychowywaniem rozumnego arlekina”. Kurbas stał się symbolem pewnej ciągłości tradycji, związku z *Rozstrzelanym Odrodzeniem*. Kurbasem pomagali się wszyscy, także my<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Za: WICHOWSKA, J. *Ukraina 2012. Wrzątek bez herbaty*, „Dwutygodnik.com” (<http://www.dwutygodnik.com/artykul/3630-ukraina-2012-wrzatek-bez-herbaty.html>; dostępny 12.05.2013)

<sup>8</sup> Przykłady sztuk grywanych na scenie ukraińskiej od końca XIX wieku autorstwa „koryfeuszy” ukraińskiego teatru (M. Kropywnycki, M. Starycki, P. Saksachański, M. Sadowski, I. Karpenko-Kary).

<sup>9</sup> WESEŁOWSKA, H. *Teatr ukraiński na początku XXI wieku* [w:] red. H. Wesełowska, W. Świątkowska, *PolskaKulturaUkraina\_ Wykłady o teatrze*, Wrocław : 2010, s. 55.

<sup>10</sup> A. Korzenowska-Bihun, W. Kuczyński – rozmowa, *Rozumny arlekin*, „Teatr”

Jakie rezultaty przyniosło zatem owo wspomaganie się Kurbasem? Czy idea, koncepcja teatru przetrwała w jakikolwiek sposób czy to na scenie akademickiej czy alternatywnej? Wydaje mi się, że na owej mapie teatralnej Ukrainy odnaleźć możemy pewne wyjątki, które odwołując się do tradycji kurbasowskiej, choć niekoniecznie kontynuują jego linię teatru, proponują w swej działalności ciekawą alternatywę dla głównego nurtu „rozrywkowego”. W związku z charakterem wystąpienia przywołam kilka najbardziej charakterystycznych przykładów przemierzając się po mapie ukraińskich ośrodków teatralnych.

### Na styku kultur – Lwów

Położenie geograficzne, złożone losy historyczne, mnogość wpływów zewnętrznych, kolejne „okupacje” złożyły się na obraz Lwowa, miasta – tygłu kulturalnego. Ze wszystkich miast na Ukrainie to właśnie Lemberg<sup>11</sup> jawi się (przynajmniej jako obraz) jako najbardziej zachodni, „europejski”, nadążający za trendami – kontrast dla stołecznego Kijowa czy industrialnego Charkowa. Dla Ukraińców jest mozaiką kościołów i cerkiew, miastem ukraszonym zabytkowymi kamienicami, z wspaniałym teatrem operowym w centrum, ostoją grekokatolicyzmu, miejscem sprzyjającym ruchom nacjonalistycznym. Jest też miastem najbardziej potrzebującym obrony swej „ukraińkości” z racji bycia jednocześnie „miastem utraconym” Polaków. Gdybyśmy chcieli nakreślić mapę teatralną każdego z miast ukraińskich okazałoby się, że najstarszy i jeden z najpiękniejszych wizualnie teatrów na tej mapie znajduje się właśnie we Lwowie. Gdyby przyjrzeć się tej mapie jeszcze dokładniej zauważylibyśmy, że podział na teatry akademickie i grupy eksperymentujące jest dość nierówny, a być może można nawet mówić o pewnym zastoju i braku określonych szlaków poszukiwań.

Za wyjątek zwykle uważać się teatr założony w latach dziewięćdziesiątych przez Wołodomyra Kuczyńskiego, który z czasem otrzymał etykietę teatru eksperymentującego, poszukującego. Już u swych początków cieszył się sporym zainteresowaniem. Zresztą – nie mogło być chyba inaczej – teatr przybrał imię Łesia Kurbaso – a więc, jakby nie było, twórcy ukraińskiej awangardy scenicznej. A wraz z imieniem Kuczyński podjął próbę powrotu do koncepcji teatru-laboratorium, teatru-warsztatu (pracowni), jak również Kurbasowskiej idei łączenia narodowego, rodzimego z nurtami sztuki zachodnioeuropejskiej. Przejawiało się to od początku istnienia teatru w doborze repertuaru, na który składały się zarówno teksty z literatury rodzimej, ukraińskie (m.in. odkrycie na nowo tekstów ukraińskiego filozofa Hrihorija Skowrody), jak i należące do kanonu sztuki europejskiej (Dostojewski, Platon). Kuczyński za cel postawił sobie nieustanny rozwój i pozyskiwanie nowych narzędzi twórczych. W pracy scenicznej starał się wykorzystywać (choć trzeba przyznać, że nie zawsze udanie) doświadczenia nabyte podczas współpracy czy to z włoskim centrum Jerzego Grotowskiego czy Ośrodkiem Praktyk Teatralnych Gardzienice. Rok 1991 niespecjalnie zmienił linię programową teatru lwowskiego zaś – zainicjowany w 1994 roku – własny festiwal teatralny niekoniecznie był wynikiem zmiany sytuacji politycznej kraju, ale raczej rezultatem konsekwentnie prowadzonej linii artystycznej w teatrze. Od pewnego czasu o teatrze Kuczyńskiego jest jednak dość cicho, na scenach zagra-

<sup>11</sup> Jedna z historycznych nazw Lwowa.

nicznych miał okazję zaprezentować się ostatnio na festiwalach w Albanii i Macedonii. W repertuarze brak świeżości – pojawiają się teksty już scenicznie przepracowane albo znane publiczności. Być może przyczynił się do tego również i fakt nadania teatrowi miana akademickiego.

Spośród teatrów akademickich we Lwowie na wyróżnienie zasługuje założony w 1990 roku Miejski Teatr „Woskresinnja”, który swą działalność rozpoczął w pomieszczeniach lekarskich Kliniki na ulicy Ruskiej. Dzięki zabiegom jego założyciela – Jarosława Fedoryszyna, dość szybko uzyskał status teatru studyjnego a z czasem dorobił się i własnego pomieszczenia – do dziś jego siedziba znajduje się w budynku, który za czasów radzieckich był pomieszczeniem kina „Pionier”.

Teatr „Woskresinnja” jest dość dobrze znany polskim sympatykom sztuki teatralnej, a swe spektakle niejednokrotnie prezentował w Polsce – na festiwalach we Wrocławiu, Gdańsku, Warszawie, Krakowie czy Szczecinie. W jednej z polskich recenzji zauważono, że:

twórcy teatru „Woskresinnja” wypracowali własną, charakterystyczną formułę sceniczną, łączącą tradycyjne psychologiczne aktorstwo z nowatorską formułą plastyczną (...). Ich spektakle są niezwykle efektowne (...)<sup>12</sup>

Rzeczywiście, pomimo iż na repertuar teatru składa się światowa i ukraińska dramaturgia, zawsze podane są one przeróbce i do widza docierają w dość oryginalnej oprawie sceniczej a tradycje psychologicznego teatru zdają się przeplatać ze współczesnymi formami artystycznymi. Z pokazywanych w Polsce spektakli ze szczególnie entuzjastycznym przyjęciem spotkała się oparta na testach Karola Wojtyły inscenizacja *Hiob*, którą nagrodzono „Perłą Sąsiadów” na IV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Europy Środkowej „Sąsiedzi” w Lublinie.

### Scena stołeczna – Kijów

Od odróżnienia od teatrów lwowskich, inną formułę przyjęło centrum Sztuki Współczesnej „Dach” – zespół zajmujący ważne miejsce na mapie ukraińskich scen niezależnych. „Dach” powstał w 1994 roku przy Centrum Sztuk Współczesnych w Kijowie, z inicjatywy Władysława Troickiego – aktora i reżysera. Jest więc to teatr młody, z zespołem ukształtowanym w czasach niezależnej Ukrainy, a więc – jak zwykło się uważać – w czasie wszelkich błogosławieństw, które miały spłynąć na kraj wraz z niepodległością, (co kontrastować miało z horrorem sowieckiej przeszłości). Rewizji podobnego obrazu rzeczywistości można dokonać wsłuchując się w słowa kierownika artystycznego teatru „Dach”:

Korupcja, niski poziom kultury i samoświadomości narodowej, nastawienie do teatru jak do «komunalnego gospodarstwa», a nie instytucji kultury, i niwelowanie jego funkcji społecznych zadały życiu teatralnemu w czasach niepodległości nawet mocniejszy cios niż presja ideologiczna w czasach Związku Radzieckiego<sup>13</sup>

<sup>12</sup> ZEMBRZYCKA, M. *Kilka słów o ukraińskim teatrze* (<http://www.dwutygodnik.com/artystykul/3563-kilka-slow-o-ukrainskim-teatrze.html>; dostępny: 15.04.2013)

<sup>13</sup> *Eadem*

Mozna powiedzieć, że zespół „Dachu” wynikał na fali przeciwstawienia się podobnej sytuacji. Lapidarne streszczenie twórczych poszukiwań artystów „Dachu” oddaje motto zamieszczone na stronie internetowej grupy: *Świat powstaje z chaosu. Muzyka rodzi się w duszy etosu* (*Світ виникає з хаосу. Музика постає з душі етносу*). Zgodnie z nim, na repertuar grupy składają się przede wszystkim eksperymenty muzyczno-plastyczne, oparte na nawiązaniach folklorystyczno-mistycznych. Młodzi artyści tworzą spektakle z nieskrępowaną wręcz fantazją, ich wizje muzyczno-artystyczne odsyłają bezpośrednio do sztuki ludowej, a jednocześnie zawierają wiele elementów zaczerpniętych ze sfery *sacrum*. Co ważne, dość często spektaklom towarzyszy muzyka na żywo, wykonywana przez związaną z teatrem grupę „folk-chaosową” Dacha-Bracha.

Charakterystyczne w repertuarze teatru są neoludowe spektakle tworzone na bazie przeróżnych archaicznych tekstów bądź klasycznych dramatów (np. Shakespeare’a). Linię tych spektakli zapoczątkowało wydarzenie podobne do archaicznej parateatralnej gry na wzór wiejskiego wesela lub pogrzebu – *W poszukiwaniu straconego czasu*, podczas którego publiczność siedząca za długim, drewnianym stołem częstowana była chlebem, ziemniakami, kapustą i samogonem. Elementy ludycznego obrzędu pojawiły się później w spektaklu *Kamienne koło* utworzonym z tekstów ukraińskiego wertepu, w którym znacząca rolę odegrała warstwa muzyczna (autentyczne wykonanie pieśni ukraińskich, nieprzyzwoite przyspiewki itp.). Podobnie postępuje Troicki z innymi tekstami Gogola czy Shakespeare’a – „podaje” je widzowi wykorzystując ukraińskie rytuały i obrzędy, śpiew ludowy czy autentyczne stroje ludowe.

Prócz wiodącej linii programowej teatru, nazwijmy ją „mistyczno-neoludowej”, na scenie „Dachu” pojawiają się również psychologiczno-naturalistyczne interpretacje klasycznych sztuk Ostrowskiego, Suchowo-Kobylina. Zespół podejmuje również próby oswojenia współczesnej literatury i dramaturgii – teksty rosyjskiego pisarza Peliewina i ukraińskiego dramaturga Klima. Obydwa kierunki nie są jednak zbyt popularne. Raczej Troicki z zespołem poprzez swoje mroczne, a nieradko „dziwaczne” wizje artystyczne skupia się na poszukiwaniach „duszy etosu”, korzeni ukraińskiej tożsamości i odrębności, której źródła upatrują w dawnej kulturze ludowej. Aczkolwiek ich zadaniem artystycznym nie jest utrzymanie czy odnowienie tradycji narodowej, a raczej konfrontacja z opornymi na zmiany mitami narodowymi, patosem i stereotypami.

Na stołecznej scenie warty uwagi jest Teatr Eksperymentalny działający przy Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Wart uwagi przede wszystkim ze względu na postać reżysera, stojącego na czele zespołu – Andrija Prychodko. Pomimo iż głównie pracuje na scenie Akademickiego Teatru im. I. Franki, to z „Mohylanką” związane są jego próby „odświeżenia” czy nawet odrodzenia dawnego dramatu ukraińskiego. Świadczą o tym choćby inscenizacje *Tragedii o wskrzeszeniu zmarłych* H. Konińskiego oraz przedstawienie *Az wg dramatu barokowego nieznanego autora (Uzasnaja izmina slastolubivaho zytтя)* z końca XVII wieku. Prychodko nie boi się eksperymentów, co widoczne jest, tak w obranej tematyce, jak i formie scenicznej.

Miejszem przedstawienia czyni zazwyczaj dość niekomfortową przestrzeń teatralną, gdzie widzowie otaczają ze wszystkich stron miejsce gry. W ten sposób Prychodko niejako wymusza na aktorach nie tyle interakcję między sobą ile bezpośredni zwrot do publiczności, krzyk i automatyczne ruchy. Kilka lat temu z grupą kijowskich aktorów reżyser pokazał na tej scenie jedno ze swoich najciekawszych przedstawień – *Życie*

snem Calderona. W spektaklu nałożyły się na siebie: filozofia tekstu Calderona, dekoracyjny rząd jaskrawych kostiumów, dźwięki starodawnych instrumentów, ogromna ilość metafor wizualnych, wyrafinowana plastyka i ekspresja aktorów. W *Pannie* według Strindberga, Prychodko pracował wyłącznie z amatorami. Mieszając surżyk, galicyjski zaśpiew, język literacki, emocjonalne uniesienie oraz wzbogacając minimalizm „teatru ubogiego” przestrzenną i plastyczną swobodą – reżyser subiektywnie i po swojemu interpretował Strindberga. Podobny zabieg mieszanki językowej w wykonaniu amatorów zaserwował w spektaklu *Fioken* (język literacki, surżyk i dialekt bojków), dość dobrze odebranych czasie występów gościnnych w Moskwie.

Na scenie kijowskiej do grona teatrów poszukujących należałoby jeszcze dodać „Wolną Scenę” pod kierownictwem Dmytra Bohomazowa. Spośród wielu małych kijowskich teatrzyków („Kołeso”, „Suzirja”, „Aktor”) wyróżnia go między innymi usytuowanie – sala i całe zaplecze artystyczne zaadaptowane zostały w byłym mieszkaniu na ostatnim piętrze budynku.

Początkowo Bohomazow, dzięki proteksji Edwarda Mytyńskiego prezentował swe przedstawienia w Teatrze Dramatu i Komedii na Lewym Brzegu Dniepru – wystawiał sztuki Pirandello, Shakespeare’a i Sofoklesa. Obecnie prowadzi niezależną działalność i trzeba przyznać, że w ciągu dziesięciu lat istnienia, z założenia niekomercyjnego, skierowanego do intelektualnie wymagającej i wybrednej publiczności, zespołu teatralnego w jego dorobku pojawiły się już wybitne przedstawienia m.in. *ET* według powieści Hoffmana, opowiadania Bułhakowa, sztuki Koltësa i Schimmelpfenniga (wszystkie będące ukraiñojęzycznymi prapremierami).

W przedstawieniach z lat 2002-2003 – *Morfeusz* według Bułhakowa i *Morituri te salutant* według powieści Wasyla Stefanyka, widać iż Bohomazow propaguje nową, jak na ukraińskie realia sceniczne, manierę eterycznego istnienia aktora na scenie. Jak pisze Hanna Wesełowska:

Uznając teatr za żywą tkaninę, która jest w stanie pulsować i eksplodować strachem, wstydem, gniewem reżyser stworzył spektakl Roberto Zucco według Koltësa. Przestrzeń sceny a więc podłoga, ściany, elementy dekoracji oraz ciało aktora wykorzystano, aby stworzyć efekt przedłużenia i pomnożenia psycho-motorycznych właściwości organizmu człowieka<sup>14</sup>

Ta dość specyficzna dla wychowanków Bohomazowa forma istnienia na scenie aktorów znalazła swój wariant w kolejnym z jego spektakli *Kobieta z przyszłości* niemieckiego dramaturga R. Schimmelpfenniga. Spektakl szokował kijowską publiczność również za sprawą posłużenia się wideoartem w miejscu klasycznej scenografii, co na ukraińskiej scenie uznać należy za nowość.

### **W cieniu Rosji? – Charków**

Nieco inaczej ma się sprawa z założoną przez Switłanę Oleszko charkowską grupą teatralną „Arabeski”. Dla eksperymentatorów zgromadzonych w kolektywie teatru „Arabeski” podstawowe założenie programowe stanowi jego ukraiñojęzyczność, będąca wyrazem sprzeciwu wobec dominującej kultury rosyjskiej. Podkreśla to choć-

<sup>14</sup> WESEŁOWSKA, H. *op.cit.*, s. 72.

by sama nazwa grupy, wywiedziona od tytułu noweli wybitnego twórcy *Rozstrzelanego Odrodzenia*, Mykoły Chwyłowego, znanego jako autora hasła: *Daleko od Moskwy!* Wybór nazwy teatru sama Oleszko wspomina następująco:

Na początku lat 90. natrafiliśmy na zabronioną przez komunistów twórczość Mykoły Chwyłowego. Po przygotowaniu spektaklu na podstawie jednej z jego powieści podjęliśmy decyzję o założeniu Teatru Studio „Arabeski”. Było to 13 grudnia 1993 roku<sup>15</sup>

Teatr założony przez studentów wydziału teatralnego Charkowskiego Instytutu Sztuki w pierwszych latach poświęcił się głównie pracy laboratoryjnej, bardzo rzadko pokazując rezultaty eksperymentów szerszej publiczności. Koncepcja teatru zmieniła się w roku 1997, kiedy oprócz treningów wokalnych, tanecznych, językowych, improwizowanych etiid pojawiły się pierwsze próby tworzenia teatru repertuarowego a zespół rozpoczął występy gościnne oraz zaangażował swój udział w festiwalach (m.in. w Polsce).

„Arabeski”, podobnie jak wymienione przez mnie wcześniej grupy lwowskie czy kijowskie można określić mianem teatru alternatywnego, eksperymentującego z formą i poszukującego oryginalnych środków wyrazu scenicznego. Dodatkowo w przypadku tej grupy możemy mówić o pewnej odwadze, bezkompromisowości i zaangażowaniu w krytykę rzeczywistości polityczno-społecznej. Na Ukrainie uznany jest za kontrowersyjny i nie znający tematów tabu, co wydaje się potwierdzać Switlana Oleszko w swoich wypowiedziach na tematy „trudne”. W doborze repertuaru „Arabeski” koncentrują się na aktualnych problemach, odwołując się między innymi do tekstów współczesnych ukraińskich autorów (jak chociażby teksty Serhija Żadana). Zaś podejmując się inscenizacji klasycznych ukraińskich tekstów artyści stawiają na oczyszczenie ich z całego blichtru i połyku, którymi nasiąkły przez lata, głównie za pomocą plastycznego i metaforycznego języka ciała. Pomimo iż „Arabeski” prezentują dość spójną wizję teatru, działają na scenie od kilkunastu lat i są zdecydowanie najbardziej rozpoznawalnym teatrem poza granicami kraju – na Ukrainie wciąż muszą walczyć o przetrwanie<sup>16</sup>.

Z charkowską sceną teatralną związane jest również imię Andrija Żołdaka – najgłośniejszego i z pewnością najbardziej kontrowersyjnego ukraińskiego reżysera ostatniego dziesięciolecia. Pomimo iż na chwilę obecną nie pracuje w kraju, to właśnie on – jako pierwszy spośród rodzimych artystów – zwrócił uwagę na fakt, iż akustyczne i fonetyczne istnienie słowa we współczesnym teatrze nie jest najważniejsze. Większość jego oburzających ukraińską publiczność przedstawień zostało stworzonych opierając się na tradycjach teatru pozawerbalnego – reżyser niemal całkowicie odrzucił słowo mówione, zastępując je przekazem wizualnym. W ten sposób powstał spektakl *Ślub* Gogola wystawiony w Czerkaskim Teatrze im. T. Szewczenki, pokazywany na różnych festiwalach oraz późniejsze – *Miesiąc miłości* według Turgieniewa, *Hamlet. Syn* według Shakespeare’a oraz *Wenecja. Goldoni* pokazane w Państwowym Akademickim Teatrze Dramatycznym im. T. Szewczenki w Charkowie. Wszystkie przedstawienia reżysera ukierunkowane były na wizualizację transformacji prozy i poezji w łańcuch nieskrępowanych ruchów, emocjonalnych, cielesnych porywów ciała oraz

<sup>15</sup> ZEMBRZYCKA, M. *op.cit.*

<sup>16</sup> Brak odpowiedniego pomieszczenia, brak finansowania ze strony państwa itp.



zwierzęcych niezrozumiałych dźwięków. Przedstawienia *Żołdaka*, wprowadzające powiew świeżości na rodzimej scenie, nie spotkały się na Ukrainie z pozytywnym odbiorem, co ostatecznie zaowocowało odejściem reżysera z charkowskiego Teatru im. T. Szewczenki (któremu przewodził). Swoją sytuację, jak i chyba ogólną sytuację ukraińskiego współczesnego teatru skomentował *Żołdak* następująco:

Ukrainie potrzebna jest kulturowa Al Kaida, terroryści kulturowi, którzy zniszczą istniejący system. Nasz teatr jest jak wrzątek bez herbaty. Aktorom i reżyserom brakuje energii<sup>17</sup>

Po tym, jak w 2005 roku zmuszono go do odejścia, kłótnie o *Żołdaka* częściowo przeniosły się – wraz z nim – poza granice Ukrainy. I tak do tej pory toczą się spory czy był/jest jedynie rozmiłowanym w brutalizmie i skatologii skandalistą, czy śmiałym reformatorem? Twórcą „teatru mieszczańskiego, udającego awangardę i radykalizm”<sup>18</sup>, czy ukraińskim Castelluccim, drugim Artaudem? Nie ulega wątpliwości jedna rzecz – we własnym kraju pozostaje postacią legendarną: dla wielu jest to czarna legenda, ale dla wielu *Żołdak* ucieleśnia zaprzepaszczoną szansę na odrodzenie ukraińskiego teatru. Jakiego odrodzenia, w którym kierunku – to już ciężko określić, a obrońcy *Żołdaka* milczą w tym temacie.

\* \* \*

Współczesny teatr ukraiński jako sztuka widowiskowa ulega dynamicznym przemianom i tworzy mapę – mozaikę sprzeczności<sup>19</sup>. We współczesnym procesie teatralnym wydzielić możemy dwa nurty: z jednej strony to teatr, który skupia w sobie coraz więcej pierwiastków rozrywkowych z różnych dziedzin sztuki – show, estrady, cyrku, z drugiej strony teatr, który aspiruje do bycia bardziej elitarnym, hermetycznym, dąży do kameralności i odrzaca elementy sztuki masowej.

Na pierwszy składają się sztuki tworzące „system”, którego którego nie trawi Masza z tekstu Marysi Nikitiuk i którego zburzenia żąda Andrij *Żołdak*. Klasyka światowa i ukraińska realizowana według wzorców sztuki wysokiej, wodewile, które można grać w patriotycznych soroczkach (jak wspomniana „*Natalka Połtawka*” wg sztuki Iwana Kotlarewskiego), tematy historyczne i „ogólnoludzkie”, trochę duchowości, trochę folkloru. Zmurszała estetyka, ale przede wszystkim – absolutna pogarda dla współczesności. Rzeczywistość społeczno-polityczna nie ma na tę „akademicką” wyspę wstępu. Inaczej ma się sprawa z scenami eksperymentalnymi. Powstałe głównie w latach 90. są wyrazem sprzeciwu wobec dominujących form i zasad funkconowania ukraińskiego teatru. I choć wymienione w tekście zgrupowania teatralne tak wiele różni – stylistyka, dobór środków scenicznej ekspresji, mogą zaryzykować stwierdzenie, że łączy je wypracowana już w latach 20. przez Łesia Kurbasę idea nowatorstwa, przełamywania konwencji oraz syntezy ukraińskości z szerszym kontekstem kulturowym. Zarówno lwowski teatr Kuczyńskiego, kijowska „*Wolna Scena*” czy charkowskie „*Arabeski*” dążą do nowoczesnego i uniwersalnego wyrażenia tego, co ukraińskie (lokalne) i ważne dla współczesnego społeczeństwa Ukrainy.

<sup>17</sup> WICHOWSKA, J. *op. cit.*

<sup>18</sup> Por. artykuł ZIELIŃSKA, M. *Rustana*, „*Didaskalia*” Nr 29 ([http://www.didaskalia.pl/79\\_zielinska.htm](http://www.didaskalia.pl/79_zielinska.htm) dostępny: 29.05.2013)

<sup>19</sup> Por. WESOŁOWSKA, H. *op.cit.*, s. 73.