„Mam tę moc” po białorusku. Białoruscy artyści teatralni w Polsce

Karolina Felberg

„Dziady" zrealizowane przez Pawła Passiniego i Wolnych Kupałowców to swoista autoterapia ludu straumatyzowanego przez historię niesprawiedliwości. „Nastia” w reżyserii Jury Dzivakou to natomiast rozprawa z mitem „rosyjskiej duszy”.

W ubiegłym roku, wskutek pogarszającej się sytuacji politycznej na Białorusi, wiele polskich scen oraz instytucji kulturalnych zaprosiło białoruskich twórców i artystów teatru na rezydencje artystyczne. Pokłosiem ich obecności i działań były rozmaite pokazy, performanse, czytania sceniczne oraz koncerty – wiele z nich przypadło niestety na późnojesienny szczyt pandemii. Jednym z takich działań było czytanie sceniczne „Wygnania” Mariusa Ivaškevičiusa z udziałem białoruskich rezydentów TR Warszawa, wspartych zresztą przez zespół tegoż teatru. Litewska sztuka z 2012 roku opowiada o migracji na Wyspy Brytyjskie „z przyczyn ekonomicznych”, ale w czytaniu wyreżyserowanym przez Karolinę Szczypek oraz w obliczu dramatu rozgrywającego się na Białorusi i polsko-białoruskiej granicy referuje również fatalizm uwikłania życia ludzkiego w tragiczny splot zależności ekonomiczno-polityczno-społecznych. Idealną okazją do podsumowania rozporoszonych działań rezydentów z Białorusi i przedstawienia ich ogólnopolskiej publiczności mogła być zaplanowana na grudzień „Białoruś odNowa”, czyli trzydniowy program towarzyszący 14. edycji Festiwalu Boska Komedia. Czy tak się jednak stało?

Wokół nurtu białoruskiego z udziałem kilkudziesięciu artystów z Białorusi, jeszcze przed rozpoczęciem festiwalu, narosły kontrowersje związane z jego pomysłodawcą Pawłem Passinim – reżyserem teatralnym, który w 2015 roku wystawił „Dziady” po białorusku w Teatrze Akademickim w Brześciu, a w ostatnim sezonach wspierał na rozmaite sposoby środowisko represjonowanych artystów sztuk scenicznych z Białorusi, lecz jednocześnie mierzył się z zarzutami o niewłaściwe zachowania w trakcie prób do spektaklu dyplomowego w Bytomiu [1]. Mimo toczących się w tej sprawie postępowań, reżyserowi nie postawiono dotąd zarzutów. Niewątpliwie jednak zwrot relacyjno-obyczajowy, który nastąpił w ostatnich miesiącach w polskim środowisku teatralno-filmowym, przyćmił „Białoruś odNowa”. Szkoda, bo rezydencje artystyczne to z definicji przedsięwzięcia krótkofalowe, a do tego, w związku z pogłębiającym się kryzysem rosyjsko-ukraińskim, to właśnie ostatnie tygodnie ubiegłego roku stanowiły doskonałą, a czasem ostatnią szansę, by zaprezentować teatr białoruski szerszej publiczności [2]. Choć od kilku tygodni cała nasza uwaga skupia się na Ukraińcach, odbyły się ostatnio też dwie ważne premiery z udziałem artystów z Białorusi – zrekapituluję je zatem krótko.

> ***Lubelskie „Dziady” także zaadresowano przede wszystkim do białoruskojęzycznych internautów, dzięki czemu scenografka Aleksandra Konarska mogła usadzić nieduże grono odbiorców bezpośrednich na tyłach sceny, a stromą widownię sali widowiskowej zaaranżować jako piramidę dusz wstępujących.***
>
> Karolina Felberg

„Dziady”, autor fotografii Maciej Rukasz, Centrum Kultury w Lublinie

Kolebki i groby, czyli „Dziady” Pawła Passiniego i Wolnych Kupałowców

Piątego marca 2022 roku w Centrum Kultury w Lublinie Paweł Passini (neTTheatre) wystawił wraz z Wolnymi Kupałowcami „Dziady” Adama Mickiewicza w przekładzie na język białoruski Sierža Minskieviča. Wolni Kupałowcy to artyści zwolnieni w ramach represji z mińskiego Narodowego Teatru Akademickiego im. Janki Kupały. Od dwóch lat działają na uchodźctwie. Gościnnie realizują projekty na rozmaitych scenach (przed wybuchem wojny – również w Ukrainie), a do swojej publiczności docierają poprzez serwis YouTube. Lubelskie „Dziady” także zaadresowano przede wszystkim do białoruskojęzycznych internautów, dzięki czemu scenografka Aleksandra Konarska mogła usadzić nieduże grono odbiorców bezpośrednich na tyłach sceny, a stromą widownię sali widowiskowej zaaranżować jako piramidę dusz wstępujących. Uczyniła to poprzez rozciągnięcie na złożonych fotelikach szeregów białych lalek-motanek. W centrum sceny ulokowano poniekąd domenę doczesnej niesprawiedliwości – stół, przy którym raz po raz zasiadają bezsilne kobiety albo sprawuje zza niego władzę bezwzględny Senator. Na prawej stronie sceny znajduje się cela romantycznego idealisty, na lewo zaś dziesiątki świec oraz sznury kolorowych motanek zakreślają granice sacrum – miejsca ludowego kultu oraz obrzędu.

Zgodnie z poleską tradycją, kobiety i dzieci wykonywały szmacianki w przeróżnych intencjach. Nigdy jednak nie używały przy tej pracy nożyczek ani innych narzędzi z metalu. W spektaklu Passiniego (zresztą: z zamiłowania lalkarza) motanki symbolizują wspólnotę, której nie sposób zniszczyć głodem oraz orężem, stanowi ona bowiem łańcuch pokoleń bytujących już zaświatowo – w domenie nieziemskiej sprawiedliwości. Strażniczkami jego ciągłości pozostają matki, żony i córki. Dolą poleskich kobiet jest bycie jednocześnie „kolebką i grobem” – wydawanie na świat życia, a potem chowanie go: w ziemi i w sobie. Trwając w pełnym napięcia wyczekiwaniu wieści o losach ojców, mężów i synów, motają one ze strzępów opowieści, modlitw i zaklęć talizmany dla potraconych bliskich oraz pamiątki po nich.

Następująca poniewczasie sprawiedliwość to symboliczny odwet i ludowa autoterapia, lecz przede wszystkim jest to wyraz historii naturalnej, czyli historii ludu – stanu przez wieki wyłączanego z historii państwowej lub instrumentalizowanego w narracji możnowładców, czy też ośrodków sprawujących władzę.

Karolina Felberg

W pierwszej scenie lubelskiej realizacji Guślarka (Zoja Biełachvościk) oraz Dziewica (Valancina Harcujeva) – prywatnie pierwsza jest matką drugiej – słuchają opowieści Adolfa (Alaksandr Zielanko) o torturowanym w więzieniu przyjacielu. I chociaż obie nie mają wypływu na dramat historii, czyli na wypadki składające się na trzecią część „Dziadów", to każda w sobie właściwy sposób przeciwstawia się bezwzględności, która rwie ludzki los na strzępy. Zaklinają realność doznanych traum oraz ran w pieśń o ludowej krzywdzie. Mickiewicz, klecąc (motając) w drugiej części „Dziadów" stałość i trwałość gminnej wspólnoty z doczesnych resztek, śladów realności i nicości, dokonał zwrotu ludowego, który w kolejnej części rozpuścił w tragedii narodowej. Passini postąpił odwrotnie. Zwrot ludowy uczynił ramą swych białoruskich „Dziadów". Dlatego wypadki historyczne nieodmiennie puentuje u niego Guślarka.

Rządy panów/tyranów/oligarchów to ledwie chwilka. Owszem, zmarnują niejedno życie, nie umkną jednakże temu, co naprawdę realne. U Passiniego po balu u Senatora następują obrzędy dziadów, na które upadły tyran powraca jako ciepiący wieczne męki Zły Pan (obie postaci odgrywa Aleh Harbuz). Białoruski lud nie może mu ofiarować niczego, poza przekleństwem i prawdą, które wygłasza Biełachvościk – aktorka wcielająca się w tym spektaklu zarówno w Guślarkę, jak i w Panią Rollinsonową, matkę opozycjonisty zakatowanego przez ludzi Senatora. Następująca poniewczasie sprawiedliwość to symboliczny odwet i ludowa autoterapia, lecz przede wszystkim jest to wyraz historii naturalnej, czyli historii ludu – stanu przez wieki wyłączanego z historii państwowej lub instrumentalizowanego w narracji możnowładców, czy też ośrodków sprawujących władzę.

„Dziady", autor fotografii Maciej Rukasz, Centrum Kultury w Lublinie

Wielkie milczenie, czyli ludowa historia naturalna

Z uwagi na wybuch wojny w Ukrainie, tuż przed lubelską premierą wyjechało z Polski kilkoro aktorów. Tekst więc do końca był cięty, a koncepcja wystawiania – modyfikowana. Ostatecznie Konrad w spektaklach premierowych pozostał niemy – wciela się w niego Alaksandr Harcujeŭ (mąż Guślarki, ojciec Dziewicy), ale nie mówi ze sceny „Wielkiej Improwizacji", nie stanowi też prefiguracji mesjanizmu. To stary, zmęczony człowiek – obecny w widowisku, lecz pobawiony mocy kreacyjnych lub choćby retorycznych. Nie znaczy to, że w spektaklu zabrakło bohatera romantycznego. Pozostaje nim bowiem Gustaw (Andrej Drobyš) – przedstawiciel zwrotu (i zrywu) ludowego, którego nawiedza w celi Dziewica i woła dań: „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!".

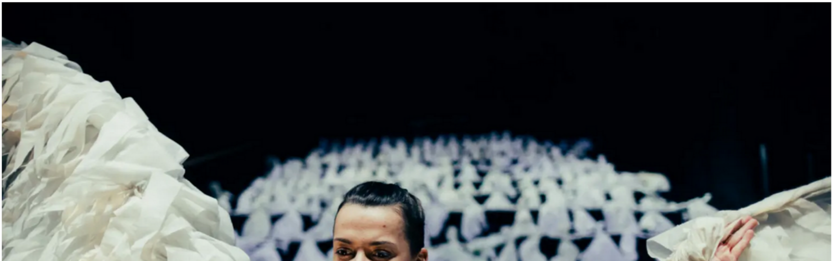
Rewelacją „Dziadów” Adama Mickiewicza było zestawienie tragedii narodowej z ludową historią naturalną. Passini idzie o krok dalej – rozgrywa ten kontrast na rzecz poleskiego ludu – jego niezwykłej mocy, bezustannie zresztą zasilanej kolejnymi traumami (obecnie zaś – wojną w Ukrainie). W jednej z finalnych scen Dziewica szepce nad świeczką słowa o „niewinnych młodych czarodziejach”, którzy, chociaż od wieków „trują” swe własne nadzieje, mimo wszystko (prze)trwają. Niczym żywioł buzują pod skórą świata, lecz póki co – kryją się jeszcze „w jaskini”.

Lubelskie przedstawienie wieńczy monolog Guślarki, którym jest wielokrotnie ostatnio przywoływany „Ustęp” do trzeciej części „Dziadów”, czyli wiersz „Do przyjaciół Moskali”:

Poznacie mię po głosie; pókim był w okuciach,
Pełzając milczkiem jak wąż, łudziłem despotę,
Lecz wam odkryłem tajnie zamknięte w uczuciach
I dla was miałem zawsze gołębia prostotę.

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy.

Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga
Będzie jak psa szczekanie, który tak się wdroży
Do cierpliwie i długo noszonej obroży,
Że w końcu gotów kąsać rękę, co ją targa.



„Dziady", autor fotografii Maciej Rukasz, Centrum Kultury w Lublinie

Wojna i polityka wpływały na obsadę i kształt spektaklu niemalże do dnia premiery. Jednakże wsparci muzyką Eryka Arłoŭ-Šymkusa Wolni Kupałowcy stworzyli wraz z Passinim oraz Iriną Lappo (konsultantką merytoryczną) dzieło niezwykle sugestywne – i to na wielu poziomach. „Dziady" pokazane premierowo w kilka dni po wystrzeleniu z terenu Białorusi w kierunku Kijowa pocisków rakiet typu Iskander, realizowane przy tym w optyce zwrotu ludowego, pozostają przede wszystkim sądem nad Senatorem – Putinem i Łukaszenką. Zarazem wieszczą one jednak niechybny powrót tyrana. I to pod postacią upiora, widma czy fantazmatu, które jako „zagęszczony symbol" rozpanoszy się w imaginarium wyobraźni zbiorowej i najpewniej do cna je spustoszy. Taka jest bowiem żelazna logika ludowej historii naturalnej.

Jestem przekonana, że badacze zwrotu ludowego, począwszy do Kacpra Pobłockiego, po Łukasza Kozaka, zgodziliby się z przesłaniem lubelskich „Dziadów". Tytułowe obrzędy, jak wszystko, co „naturalne", niosą ze sobą moce nieweryfikowalne rozumem ludzkim. A w walce tego, co ludzie nazywają „dobrem", z tym, co nazywają „złem", nieodmiennie podbijają stawkę o wykraczające poza ludzkie pojęcie energie: popędy oraz żywioły. W historii naturalnej to one, siłą rzeczy, na końcu zatriumfują. Wygrywa w niej bowiem nie „racja" („prawda"–„fałsz"), ale naga siła. Wygrywa zawsze realność.

Sorokin oraz Dzivakou rozprawiają się bowiem z wirusem „rosyjskiej duszy", który od pokoleń infekuje, a czasem i rusyfikuje umysły intelektualistów – i to wcale niekoniecznie

otwarcie prorosyjskich.

Karolina Felberg

Infekcja rosyjskiej duszy, czyli „Nastia” w reżyserii Jury Dzivakou

Z zupełnie innych energii oraz poetyk powstała „Nastia” – spektakl na podstawie rosyjskiej prozy Władimira Sorokina, opublikowanej w zbiorze „Uczta” z 2001 roku. Premierę poprzedziły pokazy *work in progress*, lecz oficjalnie odbyła się ona 7 kwietnia 2022 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Przedstawienie wyreżyserował Jura Dzivakou – aktor i twórca teatralny, który w 2019 roku zaangażował się w działania otwarcie antyreżimowego Białoruskiego Wolnego Teatru, za co doświadczył represji i został zmuszony do opuszczenia Białorusi.

Dzivakou wystawił naturalistyczne opowiadanie po rosyjsku, a przy tym w radykalnej poetyce oryginału, dzięki czemu uczynił z języka rosyjskiego symbol rusyfikacji Białorusi i narzędzi realnej przemocy (nawet tortury). W rezultacie, warszawskie przedstawienie poraża zmysły, przede wszystkim słuchu (muzyka Olga Podgaiskaya), epatując przy tym sporym okrucieństwem, ohydą, przemocą (scenografia Tatsiana Dzivakova, wideo Palina Kamarova). I z całą pewnością nie stanowi propozycji dla widzów nadwrażliwych. Radykalizm środków wynika jednakowoż z wysokiej stawki, jaką założyli sobie twórcy. Sorokin oraz Dzivakou rozprawiają się bowiem z wirusem „rosyjskiej duszy”, który od pokoleń infekuje, a czasem i rusyfikuje umysły intelektualistów – i to wcale niekoniecznie otwarcie prorosyjskich.

Tytułowa postać (Darya Novik) to szlachcianka dorastająca na przełomie wieków XIX i XX w miłym rosyjskim dworku. W jej szesnaste urodziny dochodzi do wydarzenia irracjonalnego i absurdalnego: dziewczyna trafia do pieca i jako „świeżo upieczona” zostaje pożarta przez swoich bliskich, toczących zresztą w tym samym czasie zajmujące dysputy natury filozoficznej – z licznymi odniesieniami do klasyków, w tym także największych. Czym jest mord Nastii? Rezultatem zbiorowego szaleństwa? Ekscesu? Zdaje się, że dziewczyna pada ofiarą wirusa dosłowności, który od czasu do czasu przetacza się przez nawet najbardziej wyrafinowane języki i redukuje w nich pewne poziomy – nazwijmy je „metaforycznymi”. Ich utrącenie spłaszcza rzeczywistość i sprawia, że, przykładowo, stereotyp kulturowy na temat danej nacji może się stać realnym argumentem na rzecz jej eksterminacji. Sęk w tym, iż choroby wywołane poprzez ten wirus rozpoznaje się dopiero „poniewczasie”. Kiedy więc młodsza siostra Nastii (Volha Kalakoltsava) zostanie poproszona „o rękę” – wpada w histerię. I nic dziwnego. Wszak zdaje już sobie sprawę, co to (dosłownie) znaczy. Tymczasem jej ojciec i narzeczony (Mikalaj Stońka i Artem Manuilov – ukraiński artysta) udają się po piłę do cięcia drewna...

Materiały prasowe Teatr Powszechny (fot. Marianna Kulesza)

„Nastia” demaskuje „filozofię patriarchatu”, a w jednej ze scen obnaża nawet i nagie pośladki domorosłych „filozofów patriarchatu”. Pokazuje, jak zaklęcia wpisane w ten sposób myślenia dezintegrują kobiece ciało, a koniec końców – wprowadzają niepokój między kobiety i mężczyzn. Przez długi czas lewą część sceny zajmuje obóz facetów w identycznych czapach (Stońka i Manuilov), a prawą – obóz ubranych na biało niewiast (Kalakoltsava, Ekaterina Ermolovich i Natalia Lange – polska aktorka). Wszystkie postaci łączy wspólna biesiada – ów występek, o którym bez przerwy przypomina spopielone i złożone w szklanej trumnie ciało Nastii, lecz do pewnego momentu wszelkie kontakty fizyczne zachodzą wyłącznie w obrębie tych dwóch obozów. Przykładowo, sposobem na rozładowanie męskiego napięcia są zapasy. Te usankcjonowane tradycją

„podziały” i jednocześnie dojmująco realne „współuczestnictwo” w zbrodni dobrze ukazują podstawowe paradoksy patriarchatu, w którym „męskość” to poza podszyta strachem oraz infantylizmem, a kobiecość to maska pustki, wygodnictwa i obojętności.

Podobnie jak Passini, Dzivakou także przywołuje szczególną kobiecą siłę. Czyni to jednak inaczej. Nastia, niczym feniks, odradza się u niego z popiołów. Lecz co to właściwie znaczy? „Kiedy zaczęliśmy pracować nad opowiadaniem Sorokina, nikt z nas jeszcze nie wiedział, że będzie wojna. I ten tekst okazał się proroczy. Ja czasami myślę, żeby może już nie zajmować się teatrem, skoro teatr ma taką moc” [3]– wyznał reżyser. Rolę kobiety, która musi odrodzić się „z niczego”, powierzył jednak właśnie Daryi Novik – aktorce i wokalistce operowej, w ramach represji politycznych zwolnionej z pracy w Narodowym Akademickim Teatrze Wielkim Opery i Baletu Białorusi i latem 2021 roku zmuszonej do wyjazdu z Białorusi. Musiał zatem założyć, że Nastia obroni się nawet w takim języku, który przeczy podmiotowości kobiet. Wyposażył ją zatem w pieśń pełną mocy – w song bardzo podobny do tego, jakim odganiają od siebie strach małe dziewczynki z ukraińskich schronów.

Przypisy:

[1] Iga Dzieciuchowicz, „Reżyser i rozgwiazdy. Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu”, „Duży Format” (dod. do „Gazety Wyborczej”), 8 lutego 2021 roku.

[2] Zob. więcej: Dominik Gac, „Wolny teatr białoruski”, „Teatr”, nr 3, 2022.

[3] „Przed wejściem na scenę dowiedział się, że w Ukrainie zginął jego przyjaciel. «To proroczy tekst»”. Z reżyserem Jurą Dzivakouem i asystentką reżysera oraz producentką Bazheną Shamovich rozmawia Magdalena Dubrowska, 15 marca 2022 roku.