ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA ROSSICA. ZESZYT SPECJALNY, 2013
https://doi.org/10.18778/1427-9681.S.2013.04

Katarzyna Osińska

Polska Akademia Nauk
Instytut Slawistyki
Zakład Literaturoznawstwa i Kulturoznawstwa
00-337 Warszawa
ul. Bartoszewicza 1b m. 17

Тупые, дикие, идиоты a nowy teatr w Rosji na przełomie XX i XXI wieku

Słowa użyte w tytule tego artykułu (obok innych, które pojawią się niżej, jak na przykład: psychopaci, debile, paranoicy, wariaci, szaleńcy, jurodiwi), aczkolwiek najczęściej pochodzą ze słownika psychiatrycznego bądź z zasobów tzw. nienormatywnej leksyki (ponieważ zazwyczaj występują w funkcji obraźliwych epitetów), weszły do użycia w rosyjskiej krytyce artystycznej w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Przy ich pomocy krytycy i historycy sztuki objaśniali istotę zmian zachodzących w sztukach wizualnych i performansie. Dodajmy, że używanie medyczno-psychiatrycznej terminologii w odniesieniu do aktów uznawanych za artystyczne i do samych twórców stanowi niewątpliwie pochodną zbliżenia filozofii do psychologii i psychiatrii, czego przykładem są między innymi dzieła Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego czy Slavoja Žižka – autorów, których prace wydawane i komentowane są w Rosji od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

W roku 2000 ukazał się monograficzny numer czasopisma „Chudożestwiennyj żurnał" („Художественный журнал"), poświęconego sztuce współczesnej, opatrzony podtytułem: *„Идиотия" как стратегия современного искусства* („Idiotyzm" jako strategia sztuki współczesnej). Z przedmowy redaktora naczelnego Wiktora Miziano można było dowiedzieć się, że numer powstał w dialogu z kuratorami wystawy „Безумный двойник" („Obłąkany sobowtór")[1], Andriejem Jerofiejewem oraz reprezentującymi Francję Jeanem-Yvesem Jouannaisem[2] i Dimitrim Konstantinidisem. Można tam także przeczytać, iż impulsem do jego

[1] Wystawa została otwarta w grudniu 1999 roku w Moskwie w Centralnym Domu Artysty (ЦДХ), a następnie, w pierwszych miesiącach 2000 roku, była pokazywana w Niżnym Nowogrodzie, Samarze, Jekaterynburgu; latem zaś jej otwarcie odbyło się we Francji. Na wystawie zaprezentowano prace artystów rosyjskich i zachodnich.

[2] Krytyk sztuki, pisarz i kurator, autor m. in. książki *L'idiotie. Art. vie. politique – méthode*, Paris 2003.

powstania stała się hipoteza zakładająca, że sztuka najnowsza „oswaja typ świadomości, który medycyna diagnozuje jako «idiotyzm»”[3].

Następnie redaktor numeru przypominał, iż nieodłącznym komponentem kultury współczesnej są rozmaite formy odejścia od racjonalizmu, będącego spadkiem po epoce Oświecenia. „Już od końca wieku XIX i wyraźnie przez cały wiek XX spotykamy się z dążeniem artystów do nienormatywnych zachowań – do ekscentryzmu, dewiacji, demencji”[4]. Jeśli jednak na początku XX wieku sposobami na odejście od racjonalizmu były między innymi mistyka czy okultyzm, to w końcu stulecia mamy do czynienia – wedle słów jednego z kuratorów wystawy, Jeana-Yvesa Jouannaisa – „z celowo praktykowanym idiotyzmem, który również przeczy wierze w możliwość rozumowego poznania”[5]. Także inni autorzy, w tym wspomniany Andriej Jerofiejew oraz Jewgienija Kikodze w artykule *Идиот против шизофреника* (Idiota contra schizofrenik) czy Jekatierina Diegot’ w *Логика абсурда: от тупости к идиотии* (Logika absurdu: od tępoty do idiotyzmu), analizują zarówno zachowania i strategie twórców (artysta jako obłąkaniec, dziki, szaleniec, tępak, idiota, jurodiwy), jak też kulturowe konteksty tych zjawisk. Próbują w ten sposób objaśnić istotę zmian, do których doszło w sztuce drugiej połowy XX wieku, w szczególności na jej radykalnym skrzydle. Nie jest dziełem przypadku, że biorą oni pod lupę przede wszystkim samych artystów i ich działania, ponieważ to artysta znalazł się w centrum współczesnej sztuki. A nawet, dodajmy, zajął jej miejsce, ponieważ sam stał się dziełem sztuki.

Procesy, o których mowa, przechodziły ewolucję. Na początku XX wieku radykałowie w rodzaju surrealistów bądź dadaistów szukali sposobów „na przezwyciężenie Logosu” w obszarach nieświadomości lub w odejściu od wszelkich kanonów. W latach sześćdziesiątych zachodni akcjoniści szokowali publiczność krwawymi performansami (jak choćby Hermann Nitsch). Natomiast w latach dziewięćdziesiątych wydawało się, że wszelkie granice zostały przekroczone, przynajmniej w Rosji, gdzie zrodził się neoakcjonizm z takimi jego przedstawicielami, jak Oleg Kulik, Anton Osmołowski czy Aleksandr Brener. Autor powyższej refleksji, Andriej Jerofiejew, przypomina, że w latach tych na rosyjską scenę artystyczną wkroczyła nowa generacja „dzikich”:

> Nadzy artyści sikali, pluli, cięli się żyletkami, wbijali sobie w tyłki metalowe spinacze, rzucali się na widzów, szarpali na nich ubrania, kąsali ich. W porównaniu z nimi wiedeński akcjonizm wydawał nam się „mydlaną operetką”. Tam prawie wszystko było udawaniem. Tu potokami ciekła prawdziwa krew, łzy, sperma. [...] Wraz z „patologicznymi” akcjonistami na scenę artystyczną wkroczyli ludzie, których cynizm i głupota zdawały się nie mieć granic. Wypinali się na wszelkie zasady, chichotali i natrząsali ze świętości i tabu[6].

[3] „Художественный журнал” 2000, № 26–27, s. 3.

[4] *Ibidem*.

[5] Jean-Yves Jouannais, *Идиотичность как эзотеризм конца века*, „Художественный журнал” 2000, № 26–27, s. 9–12.

[6] Андрей Ерофеев, *Безумный двойник*, „Художественный журнал” 2000, № 26–27, s. 13–14.

Jeśli nawet powyższy opis grzeszy pewną przesadą, to faktem pozostaje, że rosyjscy neoakcjoniści, jak choćby wspomniany Oleg Kulik, stali się znani na Zachodzie dzięki swojej bezkompromisowości i radykalizmowi w podejściu do performansu. „Dobry performans to ten, w którym dokonuje się ofiara, kiedy człowiek represjonuje sam siebie i bardzo cierpi" – mówił w 2000 roku słynny już wówczas „człowiek-pies"[7]. I opisywał jedno z pierwszych swoich działań:

> W 1994 roku, zimą, zrealizowaliśmy w Moskwie, przed galerią na ulicy Jakimanka, akcję. Moje główne zadanie polegało na byciu maksymalnie wiarygodnym, bo nie chodziło o ironię, chodziło o to, bym stał się prawdziwym psem [ochraniającym innego uczestnika performansu, Aleksandra Brennera – K. O.]. I to mi się udało. Wyskoczyłem jak wściekły pies, zacząłem rzucać się na ludzi, potem na samochody. [...] Zupełnie nagi. Było strasznie zimno, pełno błota, okropna pogoda, ale zebrało się dużo ludzi. Reakcje były niemal histeryczne, ktoś chichotał, ktoś piszczał, ludzie zachowywali się w sposób nieadekwatny. Można powiedzieć, że wtedy narodził się moskiewski akcjonizm w pełnym sensie tego słowa. Moje działanie stało się faktem publicznym, który podlegał publicznemu osądowi. Potem zrobiłem performanse w Zurychu, Sztokholmie, Rotterdamie[8].

Dalej artysta podkreślał: „Wszystkie zdarzenia, które w owym czasie miały miejsce w Rosji, wiązały się z wyzwalaniem człowieka, przy czym niekiedy w sposób pozbawiony umiaru. Ta swoboda graniczyła z brakiem nakazów, z dzikością"[9].

Akcje Kulika rozpatrywano wówczas, w latach dziewięćdziesiątych, jako jedne z najbardziej spektakularnych przykładów sztuki generacji nowych „dzikich" (w ten sposób odwoływano się do pojęcia utrwalonego w historii sztuki: *Neue Wilde*). W kilka lat później krytycy próbując zinterpretować je na nowo, poszerzają pole semantycznych odniesień w kierunku filozofii i antropologii kultury. Pisząc o „obłąkaniu" (*безумие*), Jerofiejew zwraca uwagę, iż „biezumiec" stał się przeciwieństwem człowieka poznającego, oceniającego: „Najbardziej efektywnie ową formułę gnoseologicznego «biezumca» wcielał Oleg Kulik. [...] Doświadczenie wielodniowego przebywania w klatce [na tym polegał jeden z performansów artysty, który zamknął się w klatce na terenie galerii – K. O.] raczej nie zbliżyło go do świata zwierząt, lecz z pewnością – do archaicznej figury «nawiedzonego jurodiwego»"[10]. Czyli – zdaniem krytyka – Kulik, odrzucając poznanie intelektualne na drodze myślenia spekulatywnego, przechodził na pozycję podmiotu, który doświadcza „objawienia": „ważna dlań była iluzja bezwarunkowego dotarcia do prawdy poprzez cierpienie i poniżanie się, które ten gatunek [performans w wydaniu rosyjskich neoakcjonistów – K. O.] reanimował. Dlatego «obłąkanie» Kulika oznaczało przede wszystkim regres do archaicznej tradycji myślowej" oraz

[7] *Kąsać czy lizać?* Z Olegiem Kulikiem rozmawiają Katarzyna Osińska i Maryla Zielińska, „Didaskalia" 2000, № 35, s. 52.

[8] *Ibidem*, s. 50.

[9] *Ibidem*, s. 48.

[10] Андрей Ерофеев, *op. cit.*, s. 15.

przyjęcie roli naiwnego filozofa, „znawcy dusz”[11] – pisze Jerofiejew, dodając: „I jak tu nie wspomnieć o diagnozie postawionej przez Deleuze’a przedsokratejskiej filozofii: maniakalno-depresyjne myślenie – z punktu widzenia profesjonalnych szkół filozoficznych”[12]. Jednocześnie krytyk zauważa, że sytuacja w sztuce zachodniej lat siedemdziesiątych, z szamańskimi działaniami Josepha Beuysa czy Mariny Abramović, stworzyła grunt, na którym mogli zaistnieć „histerycy-prorocy” z północno-wschodniej Europy. A to z kolei zrodziło koniunkturę, dzięki której rosyjscy artyści wypłynęli na szerokie wody sztuki światowej[13].

Zatem pojęcia „idiota”, „idiotyzm” stały się kluczowymi w krytyce artystycznej lat dziewięćdziesiątych, choć – jak wskazywał na to Jerofiejew – bardziej adekwatnym byłoby wspomniane wyżej *безумие*, „które w jednakowym stopniu obejmuje wrodzoną bądź nabytą niepełnosprawność intelektualną, jak i przyjętą świadomie rolę błazna bądź jurodiwego, czy wreszcie ekstrawagancki image artysty”[14]. Krytyk jednocześnie wysuwa tezę (a Jekatierina Diegot’ wtóruje mu), że zanim pojawił się „uwznioślony” – mimo wszystko – obraz „idioty”, w sztuce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dominowała figura „przygłupa” bądź „tępaka” (*тупой*). Diegot’ przypomina działania grup artystycznych „Мухоморы” („Muchomory”) czy „Чемпионы мира” („Mistrzowie świata”), w których dawała o sobie znać ekspresja kojarząca się z debilizmem, z obrazem całkowitej degeneracji; można tu dorzucić inny przykład, tym razem z obszaru subkultury rockowo-punkowej: grupę pod nazwą „Тупые” („Tępacy”). Jekatierina Diegot’ objaśnia, iż w słowie тупость zawiera się krytyka Logosu za jego jednowymiarowość, ale jedynie „idiotyzm” radykalnie podważa Logos, podając go w wątpliwość: „*тупость* bowiem uniemożliwia porozumienie, podczas gdy «idiotyzm», przeciwnie, stanowi utopijną (skazaną na *niepowodzenie*) próbę bezpośredniej komunikacji. [...] Jeśli zatem «schizoidalność» (przypomnijmy schizoanalizę Deleuze’a i Guattariego) wydawała się formą destrukcji zideologizowanego racjonalizmu, to idiotyczność – jest symptomem rozpadu porządku ideologicznego”[15]. A zatem: „Artysta-idiota nieustannie prowokuje i podważa społeczne normy, [...] balansując niekiedy na granicy prawa. [...] Prowokacja zawarta w strategii «idiotyzmu» skierowana jest przeciwko instytucji sztuki współczesnej: ujawnia bowiem, że sztuka nie ma dziś żadnej misji”[16].

---

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*.

[13] Na temat komplikacji, towarzyszących konfrontacji rosyjskich „barbarzyńców” z cywilizowanym światem Zachodu, pisał obszernie Wiktor Miziano, *«Другой» и разные*, „Новое литературное обозрение”, Москва 2004 (teksty pomieszczone w tym wydaniu miały swe pierwodruki w czasopismach zachodnich i rosyjskich w latach 90.).

[14] Андрей Ерофеев, *op. cit.*, s. 14.

[15] Екатерина Деготь, *Логика абсурда: от тупости к идиотии*, „Художественный журнал” 2000, № 26–27, s. 23.

[16] *Ibidem*.

*****

Powyższe słowa padły dokładnie na przełomie wieków, w 2000 roku, i odnosiły się – przypomnijmy – do sztuk wizualnych. Teatr w latach dziewięćdziesiątych, zarówno w swym głównym nurcie, jak i na marginesach – w małych zespołach o charakterze studyjnym – nadal brał na siebie powinności, także społeczne, przypisywał sobie posłannictwo.

Dodajmy w tym miejscu, że okres przełomu XX i XXI wieku oznacza tendencję do „odcentralizowania" sztuki. Centrum przestaje być atrakcyjne, natomiast uwagę przyciąga to, co dotąd traktowane było jako margines. W 1999 roku w Moskwie odbywa się szereg akcji w ramach festiwalu „Nieoficjalna Moskwa" zorganizowanego pod hasłami: „Won z centrum", „Won z muzeum", „Won ze stolicy"[17]. To ostatnie hasło zrealizuje się w zorganizowanym w tym samym roku i przez ten sam krąg ludzi, skupionych wokół kuratora Marata Gelmana oraz polityka Siergieja Kirijenkę, festiwalu „Культурные герои XXI века, или в поисках Золушки" („Bohaterowie kultury XXI wieku, czyli w poszukiwaniu Kopciuszka") odbywającego się w wielu miastach tzw. prowincji.

Wracając do kwestii „misyjności sztuki", to w przypadku scen repertuarowych można mówić o kontynuacji tradycyjnego modelu teatru jako „kolebki kultury". Tak rozumiany teatr był (i jest do dziś) miejscem, do którego chodzenie uważane jest za obowiązek człowieka kulturalnego. W teatrze-instytucji nie mogło być mowy o podejmowaniu radykalnych działań o charakterze transgresyjnym. Natomiast poza nurtem oficjalnym, w różnego rodzaju nieformalnych grupach i studiach, rozkwitających w Rosji od końca lat osiemdziesiątych XX wieku, istniało silne przekonanie o konieczności (i możliwości) odnowienia języka teatru. Młodzi twórcy stosowali różne strategie odnowy; to, co ich łączyło, to nowe podejście do materii dramaturgicznej, szukanie nowych sposobów komunikowania się z widzem, wreszcie odejście od reprezentacji świata jako rzeczywistości zintegrowanej, możliwej do ujęcia w kategoriach przyczynowo-skutkowych, na rzecz dekonstrukcji, rozpadu, absurdu.

W dwudziestowiecznej historii absurdu w Rosji najważniejsze miejsce zajmuje twórczość (także dramaturgiczna) poetów z grupy OBERIU. Cytowana wyżej Jekatierina Diegot' dowodziła, iż w sztukach wizualnych kontynuatorem estetyki „oberiutów" stał się Ilja Kabakov, który przejął od nich strategię wyrażania totalnej bezsensowności świata za pośrednictwem sparodiowanego jego usensownienia, kiedy relacja między słowami a rzeczywistością staje się problematyczna[18]. Przy czym ta sama autorka trafnie sformułowała różnicę między absurdem zachodnim, w którym „pojęcie to związane jest zazwyczaj z poczuciem

[17] Zob. *Неофициальная Москва. Гид, каких не было*, Московская Альтернатива – GIF, Москва 1996, s. 5–7.

[18] Екатерина Деготь, *op. cit.*, s. 23.

bezwyjściowości, jakiego doświadcza samotny podmiot, z jego mrocznym spojrzeniem na świat" a rosyjskim odpowiednikiem tego zjawiska, kiedy to „nie podmiot wnosi absurd do rzeczywistości, lecz ona sama jest absurdalna"[19].

Trudno wskazać w obszarze teatru czy dramaturgii lat dziewięćdziesiątych przypadek równie twórczego – jak to było u Kabakova – podjęcia „oberiuckiej" inspiracji. Niewiele też znajdziemy przykładów interesujących realizacji sztuk zachodnich przedstawicieli teatru absurdu (wyjątkiem był Sławomir Mrożek). Natomiast w okresie tym mamy do czynienia z przywracaniem nieobecnej od lat trzydziestych tradycji teatru futurystów i „oberiutów". Kluczową rolę w dziele przyswojenia scenie „zaumu" (*заумь*) Wielemira Chlebnikowa czy Aleksieja Kruczonycha, a także twórczości Aleksandra Wwiedienskiego i Daniiła Charmsa odegrał teatr-studio „Чет-Нечет" („Czet-Nieczet", co oznacza „Parzyste-Nieparzyste"). Jego twórca, Aleksandr Ponomariow, już w 1986 roku wystawił pierwszą wersję spektaklu *Настоящее* (Prawdziwe) według Chlebnikowa w klubie Centralny Dom Pracowników Sztuki (ЦДРИ). Wraz z aktorami, z którymi wówczas pracował, założył wspomniany teatr „Czet-Nieczet", działający w pierwszym okresie w ramach tzw. Pracowni Twórczych (Всесоюзное объединение „Творческие мастерские"), w którym wystawił m. in. *Elżbietę Bam* Charmsa oraz *Kuprijanowa i Nataszę* Wwiedienskiego (1989), *Кругом, возможно, Бог* (Dookoła – być może – Bóg) Wwiedienskiego (1991), *Zangezi* Chlebnikowa (1992); w późniejszych latach Ponomariow przenosił na scenę także twórczość Igora Tierientjewa. Trzeba tu też wspomnieć, iż na scenie repertuarowej – w moskiewskim Teatrze Ermitaż – twórczość „oberiutów" od lat osiemdziesiątych wystawiał Michaił Lewitin.

W środowisku Pracowni Twórczych inni reżyserzy wypracowywali nowy dla teatru rosyjskiego język, który nie służył już usensownianiu rzeczywistości, a zwłaszcza nie jej krytycznej ocenie. Wystawiony przez Klima (Władimira Klimienkę) spektakl zatytułowany *Божественное пространство гоголевской комедии „Ревизор"* (W przestrzeni boskiej komedii Gogola „Rewizor", 1991) klasyczny tekst przekształcał się w językowy chaos, w potok reżyserskiej podświadomości[20]. W środowisku Pracowni Twórczych, wśród widzów uczestniczących w rozmaitych undergroundowych przedsięwzięciach, prestiżem artystycznym cieszyli się reżyserzy nie formułujący w sposób czytelny przesłań swych spektakli oraz niejasność jako taka, a także próby znalezienie innych, niż racjonalne, sposobów odczytania rzeczywistości.

W teatrze „życie przeżywane jest jako fakt estetyczny, bo nie chodzi w nim o odzwierciedlanie czegokolwiek" – mówił w 1998 roku Boris Juchananow, twórca Pracowni Reżyserii Indywidualnej (Мастерская индивидуальной режиссуры

[19] *Ibidem*, s. 22.

[20] Szerzej na temat Klima i jego spektakli zob. Katarzyna Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 69–71.

– МИР)[21]. W latach osiemdziesiątych Juchananow związany był ze środowiskiem Kina Paralelnego, undergroundowej grupy powstałej w opozycji do sztuki oficjalnej, a także do tzw. kina autorskiego. Twórcy tego kierunku, w tym bracia Igor i Gleb Alejnikowowie oraz Jewgienij Jufit, przyjęli za priorytety swego programu: apolityczność, szczególne przywiązanie do perwersji, nieumotywowanej przemocy, śmierci, rezygnacja z rzeczy „pięknych", „dobrze zrobionych", wreszcie – niezależność od struktur oficjalnych. Jewgienij Jufit, twórca kierunku nazwanego „nekrorealizmem", podkreślał (pozytywne) znaczenie takich kategorii, jak „głupota, brawura, bezczelność"[22].

Sam Juchananow nie podzielał owego zainteresowania perwersją, nie szokował „nekrorealizmem", natomiast poszukiwał odmiennych, „paralelnych" dróg poznania i komunikowania się z widzami. Działając na pograniczu teatru, performansu i sztuki wideo, zaczął w latach osiemdziesiątych kręcić wideodziennik pod wiele mówiącym (w kontekście poruszanego tu tematu) tytułem *Сумасшедший принц* (Szalony książę). Natomiast w latach dziewięćdziesiątych tworzył teatralizowany (z pogranicza twórczości i życia) projekt „Sad", zawierający „postulat wyjścia poza jakiekolwiek hierarchie, uwolnienia się od manipulacji, od ironii, od gry"[23]. W ramach tego wieloletniego projektu, przybierającego rozmaite formy (nazywane przez Juchananowa: „regeneracjami"), w latach 1994–1997 powstał społeczno-kulturowy program „Дауны комментируют мир" („Downy komentują świat"). Ta szeroko zakrojona akcja miała za zadania – zgodnie z zamiarem reżysera – pomóc ludziom zobaczyć świat oczami „innego". Zatem mamy tu do czynienia z jeszcze jednym przykładem wcielania w twórczość, tym razem teatralną, poglądu, iż dysfunkcja intelektualna może oznaczać możliwość głębszego (bo nie „zredukowanego" do *ratio*) poznania.

Twórcy tacy, jak wspomniani Klim czy Juchananow, rezygnują w swych pracach z roli „wszechwiedzącego" reżysera, interpretatora tekstu, znającego odpowiedzi na wszystkie zawarte w nim pytania. Stawiają raczej na błądzenie, na inicjatywę aktorów, na wyzwalanie widzów ze znanych im sytuacji i schematów.

W latach dziewięćdziesiątych zarówno w teatrze, zwłaszcza tym spoza kręgu dużych scen repertuarowych, jak i w życiu okołoteatralnym[24], zaobserwować można odejście od krytycznej oceny rzeczywistości, co oznacza między innymi apolityczność teatru. Tendencja ta stanowi reakcję na poprzednią epokę, w której krytyczne

[21] Zob.: *Z sadu do pałacu*. Z Borisem Juchananowem i Jurijem Charikowem rozmawia Katarzyna Osińska, „Didaskalia" 1998, № 25/26, s. 111–114.

[22] Zob. Виктор Мазин, *Кабинет некрореализма: Юфит и.*, Инапресс, Petersburg 1998; zob. też internetowy słownik „Inne kino": http://www.inoekino.ru/artc7.html

[23] *Z sadu do pałacu*, *op. cit.*, s. 111.

[24] Uwagi zawarte w tym akapicie dotyczą teatralnej Moskwy, ponieważ to Moskwa była w tamtym czasie najlepiej znanym mi obszarem, a znaczna część spostrzeżeń zawartych w tym artykule wynika z mojego własnego doświadczenia i stanowi pochodną moich własnych obserwacji.

myślenie wyrodziło się w dydaktyzm, w postrzeganie świata jeśli nie w kategoriach ideologicznych, to zdroworozsądkowych. Z jednej strony mamy więc do czynienia z próbami poszerzenia granic teatru o obszary poznania niedostępne z punktu widzenia potocznego doświadczenia, ze świadomym „wypadnięciem z normy", a z drugiej – z tendencją do redukcji, do przyjęcia wyzywającej pozy „przygłupa", nie tyle niepełnosprawnego umysłowo, ile nieokrzesanego, nie znającego zasad dobrego wychowania, nierozpoznającego kulturowych norm i hierarchii. Odmowa (albo – niemożność) rozpoznania nowego poradzieckiego, zmieniającego się w piorunującym tempie świata, opartego na regułach zachodniego, neoliberalnego porządku, a jednocześnie zachowującego wiele cech dawnego systemu, mogła stać się obiektem satyry czy parodii. Ta sama sytuacja odmowy rozpoznania tego świata, upartego „nie-rozumienia", w innych przypadkach stawała się znakiem oporu wobec nowej, niechcianej rzeczywistości.

*****

„Boję się o ciebie, synku, boję. Jest w tobie jakieś wewnętrzne zdurnienie"[25] – mówi w filmie *Iwan-Durak* (2002) matka do swojego syna, a następnie wyznaje mu, że jego ojciec jest kosmitą. Rzecz jednak nie w fabule tej, zrealizowanej przez krąg ludzi związanych z Kinem Paralelnym oraz Pracownią Reżyserii Indywidualnej Borisa Juchananowa, nowej wersji baśni o rosyjskim Głupim Jasiu. Rzecz w aktualizowaniu figury Iwana-Duraka, o której Andriej Siniawski pisał, że podważa ona wartość „rozumu, uczoności, starań, woli, gdyż nic od nich nie zależy"[26]. W opisie rosyjskiego literaturoznawcy Iwan-Durak typologicznie przypomina jurodiwego: Durak bowiem znajduje się „w stanie «chłonnej pasywności». To znaczy – w oczekiwaniu na przyjście prawdy, na objawienie się jej samej przez się, bez żadnego wysiłku, wbrew niedoskonałemu ludzkiemu rozsądkowi"[27]. Ta właśnie sytuacja staje się we wspomnianym filmie celem parodii. Pojawiają się w nim różne warianty bohaterów, mieszkańców miasteczka Zapriedielnyj, szukających „paralelnych" sposobów rozpoznania otaczającego ich świata, rozmaitych „nawiedzonych", przedstawicieli sekt (które, przypomnijmy, w latach dziewięćdziesiątych stały się nowym elementem poradzieckiego pejzażu socjokulturowego), ludzi ograniczonych lub – przeciwnie – obdarzonych nadludzkimi zdolnościami komunikowania się z inną realnością.

Odmiennym przykładem odmowy uczestniczenia w otaczającej rzeczywistości, niechęci do rozpoznania rządzących nią reguł, stał się Obłomow z dramatu

[25] Ścieżka dźwiękowa filmu *Иван-Дурак*, reż. Aleksandr Dulerajn, Siergiej Korjagin, Rosja 2002.

[26] Андрей Синявский, *Иван-дурак: Очерк русской народной веры*, Аграф, Москва 2001, s. 42.

[27] *Ibidem*.

Michaiła Ugarowa (współzałożyciela i jednego z głównych ideologów szeroko znanego dziś zjawiska pod nazwą Teatr.doc) *Obłom-off*, wystawionego po raz pierwszy przez samego Ugarowa w Centrum Dramaturgii i Reżyserii Aleksieja Kazancewa i Michaiła Roszczina w Moskwie (2002). Postać z powieści Iwana Gonczarowa współczesny dramaturg ukazał jako człowieka pogrążonego w regresji: uciekającego od dorosłości w dzieciństwo, chowającego się pod stół, bawiącego się w dziecięce zabawy typu kosi kosi łapci. W spektaklu, z entuzjazmem przyjętym przez publiczność i większość krytyki, pasywność, infantylizm Obłomowa były waloryzowane pozytywnie, w przeciwieństwie do rozsądku, aktywności pochłoniętego „sprawami" Sztolca. Ugarow powracał tu do starego przeciwstawienia Rosji racjonalnemu Zachodowi oraz przywoływał topos „Rosji utraconej". W interpretacji powieści Gonczarowa, zaproponowanej przez współczesnego dramaturga i reżysera, to Obłomow jawił się jako nonkonformista, człowiek „prawdziwy", zintegrowany; Sztolc zaś reprezentował nową, kapitalistyczną, czyli – przejmującą zachodni model, a zatem „złą" – Rosję.

W wydanej niedawno przez dwoje autorów: Marka Lipowieckiego i Birgit Beumers monograficznej książce poświęconej zjawisku „nowego dramatu" w centrum uwagi znalazły się – zgodnie z jej tytułem – „performanse przemocy"[28]. Omawiając między innymi twórczość Nikołaja Kolady i całej grupy twórców z Jekaterynburga, w tym Wasilija Sigariewa, a także Teatru.doc, braci Priesniakowów, Iwana Wyrypajewa, Jewgienija Griszkowca, autorzy opracowania tylko na marginesie wspominają o zjawisku, które w teatrze rosyjskim na przełomie wieków zajmowało widoczne miejsce: postmodernistycznych grach z tradycją, będących przede wszystkim źródłem komizmu. Właśnie komizmu albo satyry, a nie ironii. Historyk sztuki, kulturoznawca oraz znany kurator Boris Groys w 1992 roku opublikował artykuł *Новое русское искусство. Художник как персонаж юмористического романа* (Nowa sztuka rosyjska. Artysta jako postać z humorystycznej powieści), zaczynający się od słów:

> Mówi się często, że współczesna sztuka jest ironiczna. Jednak raczej należałoby powiedzieć, iż jest ona humorystyczna. W swoim czasie Søren Kierkegaard sformułował różnicę między ironią a humorem w swojej polemice z romantyzmem jako takim, w tym – z zasadą romantycznej ironii. [...] Ironia oznacza dystansowanie się oraz pełen lekkości, niewymuszony stosunek potencjalnie nieograniczonej, romantycznej wyobraźni wobec wszystkiego, co ograniczone i cząstkowe. Humor – według Kierkegaarda – przeciwnie, rodzi się wówczas, gdy podmiot uświadamia sobie własną skończoność, ograniczoność i poszczególność. Ironia – to drwina człowieka ze świata. W przypadku humoru – to świat drwi z człowieka[29].

[28] Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, „Новое Литературное Обозрение", Москва 2012.

[29] Cyt. za: przedruk artykułu w: Борис Гройс, *Искусство утопии*, Издательство „Художественный журнал", Москва 2003, s. 208.

W wielu dramatach lat dziewięćdziesiątych oraz początku następnej dekady postaci, sytuacje i motywy z klasycznych dzieł pojawiały się w nowym, nieoczekiwanym kontekście, co dawało najczęściej komiczny, groteskowy efekt[30]. Autorzy nowych dramatów wykorzystywali w ten sposób utwory należące do podstawowego kanonu, czyli takie, które się rozpoznaje, nawet jeśli się ich nie czyta, jak *Obłomow* Gonczarowa we wspomnianej sztuce Michaiła Ugarowa, *Anna Karenina* Tołstoja w *Анна Каренина II* (Anna Karenina II) Olega Szyszkina czy utwory Czechowa – choćby w sztuce pisarza z Chabarowska Konstantina Kostienki *«Чайка» А.П. Чехова (remix)* („Mewa" A. P. Czechowa (remix)), w której występowali Sorin, Trieplew i portret Czechowa. W sztuce Olega Bogajewa *Martwe uszy albo najnowsza historia papieru toaletowego* wystąpił sam Czechow, który – obok innych klasyków – odwiedzał mieszkanie współczesnej emerytki, niejakiej Ery Nikołajewny. Do równie nieprawdopodobnego spotkania dochodziło w sztuce Siergieja Nosowa *За стеклом* (Za szybą): bohaterami popularnego programu z gatunku *reality-show* dramaturg uczynił Dostojewskiego i Tołstoja wraz z małżonkami.

Źródłem komizmu, często sprowadzonego do niewybrednych żartów, stawało się w tego typu utworach albo zderzenie wartości powszechnie uznanych za kulturotwórcze, czyli – wysokich, z przyziemną codziennością, przedstawioną w sposób przesadny i zwulgaryzowany, albo zderzenie wyobrażeń na temat postaci będących ikonami rosyjskiej kultury z ich zmanipulowanymi biografiami lub wykreowanymi na potrzeby danego utworu charakterami. Nie chodziło tu rzecz jasna o klasyczne odbrązowienie, czyli obalenie fałszywej legendy poprzez ukazanie prawdziwych faktów. Celem było najczęściej uzyskanie efektu komicznego, a zapleczem – postmodernizm rozumiany jako unieważnienie podziału na kulturę wysoką i niską, jako zniesienie przeciwstawienia elitarności i masowości, centrum i peryferii, globalności i lokalności.

W tym kontekście należy rozpatrywać cieszącą się w owym okresie dużym powodzeniem komedię braci Olega i Władimira Priesniakowów *Пленные духи* (Uwięzione duchy) – tytuł ten nawiązywał do eseju Mariny Cwietajewej z 1934 roku *Duch uwięziony*, poświęconego między innymi jej przyjaźniom z poetami-symbolistami. Sztuka Priesniakowów wystawiona została w moskiewskim Centrum Dramaturgii i Reżyserii Aleksieja Kazancewa i Michaiła Roszczina w reżyserii Władimira Agiejewa (2002). Tytułowe „duchy" – to Aleksander Błok, jego Matka (nazywana tu: „Mamieńką", czyli „Mamuśką"), jego narzeczona Luba – Lubow Mendelejewa, jej ojciec Dmitrij Mendelejew, poeta Andriej Biały oraz dwóch służących. Czołowe postaci modernizmu rosyjskiego ukazane zostały z punktu widzenia wspomnianych parobków. Taka perspektywa sprawiała,

[30] Pisałam na ten temat w: *Gry z przeszłością. Uwagi na marginesie Festiwalu Złota Maska*, „Dialog" 2004, № 7, s. 176–185. Ten i następny akapit zostały – w nieco zmienionej postaci – zaczerpnięte z tego artykułu.

że zachowania Błoka czy Biełego musiały być postrzegane jako niepojęte i śmieszne. Lipowiecki i Beumers piszą o sztuce Priesniakowów jako o „wesołej farsie", „cyrku z końmi", w którym dało o sobie znać „odczucie życia jako gry, jako nieprzerwanego teatralizowanego działania", które charakteryzowało epokę modernizmu[31]. Jednak wydaje się, że głównym celem autorów było uzyskanie efektu komicznego: publiczność oglądała poetów przez pryzmat światopoglądu, który wykluczył jakiekolwiek hierarchie oraz zdewaluował wszelkie wartości. Błok zatem ukazany został jako maminsynek, owładnięty kompleksem Edypa, Biały jako człowiek opętany ideami własnymi i epoki (co rusz udawał on mitologicznego Centaura; aktor, grający Biełego, galopował w miejscu, co wywoływało salwy śmiechu).

Czy mamy tu do czynienia wyłącznie z infantylnym gestem „wypięcia się" na tak zwaną wysoka kulturę? Z pewnością nie tylko. Wydaje się, że tego typu utwory, eksploatujące humor (i pozbawione ironii) stanowiły świadectwo niemocy, kapitulacji intelektu wobec sytuacji, która wymaga przewartościowań. Wobec chaosu powstałego po upadku imperium i rozsypania się świata powszechnie uznawanych dotąd wartości.

U źródeł owej prześmiewczej postawy leżała także potrzeba odreagowania autorytarnego modelu kultury rosyjskiej, w której w roli autorytetu występowali między innymi klasycy literatury[32]. Przyjmowana przez dramaturgów postawa niedojrzałości, infantylizmu, „grania na nosie" usankcjonowanym wartościom szła w parze z przekonaniem, że możliwości poznania oraz myślenie krytyczne wyczerpały się. Zatem „performanse śmiechu" – w nie mniejszym stopniu niż „performanse przemocy" – stanowiły odpowiedź na „nadmiar" nowej rzeczywistości w nowym, posttotalitarnym państwie.

Tupyje, dikije, idioty vs. new theatre in Russia since the 1990s

(Summary)

In the Russian theatre, especially the postmodern one, since the turn of the 80s and 90s we have been able to observe that young theatre creators tend to adopt a defiant derisive attitude – both towards reality and to texts originating from the culture of the past which often constitute the subject matter of their works. A part of phenomena that are mentioned here might be presumably called 'performances of laughter' (as opposed to 'performances of violence' – this was the way the so-called new Russian drama was named by Mark Lipovetsky and Birgit Beaumers). This kind of artistic gesture was a reaction to the fact that in the former Soviet Union art was regarded as

[31] Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit*., s. 293.

[32] Zob. na temat autorytetu klasyki w kulturze rosyjskiej: Борис Дубин, *Интеллектуальные группы и символические формы. Очерк социологии современной культуры*, Новое издательство, Москва 2004.

a mission and theatre was treated as a cradle of culture. They also meant a rebellion against authority figures, also the authority of tradition, and on the other hand they were an expression of surrender in the face of challenges brought in by the new social, political and cultural situation. In the article I assume that ‘performance of laughter’ and other theatre forms, whose authors undermined the possibility of rational cognition, simultaneously enhancing such strategies as absurd, eccentricity, chaos, infantilism, showing-off (in Russian „stiob”), originated from the chronologically earlier trend of visual arts, deriving from the Moscow Conceptualism. Therefore, I begin the article presenting the contents of the magazine “Hudozhestvennyi zhurnal” (2000, 26–27) dedicated to art taming the type of consciousness which medicine diagnoses as “idiotism”.

Key words: new theatre in Russia, new theatre, Moscow Conceptualism, “Hudozhestvennyi zhurnal”, ‘zaum’, absurd, performance of laughter.