

TEATR POWSZECHNY  
IM. ZYGMUNTA  
HÜBNERA  
W WARSZAWIE

*Nastia* na podstawie  
opowiadania  
Władimira Sorokina

tłumaczenie  
Michał Szymko  
reżyseria  
Jura Dživakou  
scenografia  
Tatsiana Dživakova  
muzyka  
Olga Podgaiskaya  
reżyseria dźwięku  
Pavel Sinilo  
video  
Palina Kamarova

premiera szkicu  
scenicznego spektaklu  
3 grudnia 2021

Scena zbiorowa



fol. Marianna Kulesza / Teatr Powszechny w Warszawie

# Podano do stołu

AUTOR: DOMINIK GAC

***Nastia* Jury Dživakoua to opowieść o Rosji filozofujących kanibali.** Zamknięta w konwencji brutalizmu stanowi bolesny i trafny komentarz do wydarzeń zarówno w Białorusi, jak i w Ukrainie.

■ Widziałem *Nastię* w kwietniu, niedługo po premierze. Pokaz zakończyło wystąpienie jednego z aktorów. Artem Manuilov już po ukłonach opowiedział, co dzieje się w jego ojczyźnie, podziękował Polakom za pomoc okazaną Ukraińcom i uczulił na niebezpieczeństwo znużenia. Przestrzegł przed pokusą odwracania wzroku lub zamykania (tak przeciw zmęczonych...) oczu. Spektakl był brutalny i bolesny – adekwatny do obecnej sytuacji politycznej, o ile teatr może być brutalny i bolesny, o ile może być adekwatny do wojny. Ale *Nastia* nie rodziła się z myślą o Ukrainie, lecz o Białorusi. Odbiór pokazów *work in progress* w grudniu 2021 roku musiał być więc zupełnie inny. Przynajmniej na pozór. W rzeczywistości wojna w Ukrainie niczego w *Nastii* nie zmieniła. To cały czas opowieść o tej samej Rosji. Dlatego stanowi tak bolesny i trafny komentarz do wydarzeń zarówno w Białorusi, jak i w Ukrainie.

Rosja w *Nastii* to kraj filozofujących kanibali. Tytułowa bohaterka (Darya Novik) w ramach prezentu na szesnaste urodziny zostaje upieczona i skonsumowana przez rodzinę oraz znajomych. Nie wszystkim smakuje tak samo, buntują się kobiety – zwłaszcza matka (Ekaterina Ermolovich). Nie mają jednak dostatecznej siły, aby przeciwstawić się męskiej dominacji. Czyżby Władimir Sorokin, autor tomu *Uczta*, z którego pochodzi wystawiane w warszawskim Teatrze Powszechnym opowiadanie, prezentował współcześnie zbrutalizowaną i opowiedzianą w konwencji horroru historię Ifigenii? Chciałbym. Grecy okrucieństwo wpisywali w boski porządek, ofiara była celowa. W Rosji Sorokina sens jest zbędny. Jeśli jednak szukać gdzieś nadziei na ratunek, to właśnie u kobiet – zdaje się podpowiadać pisarz. Nie on jeden zresztą. Podobnie myśli na przykład Siergiej Łoźnica w filmie *Łagodna*. Wspominam ten nakręcony w 2017 roku obraz

ukraińskiego reżysera, ponieważ oglądany po 24 lutego 2022 roku zdaje się niewiarygodnie wręcz trafną (za dużo rzeczy się tu zgadza, zbyt wiele przepowiedni się spełniło) diagnozą dzisiejszej Rosji. Łoźnica opowiada o współczesności na kanwie Dostojewskiego. Sorokin – a za nim reżyser warszawskiego spektaklu Jura Dživakou – także karmi się rosyjską klasyką, czego najlepszym przykładem czechowski początek. Wspomniana siła bohaterek tkwi nie tylko w złamanym oporze matki, ale i ofiarności zideologizowanej córki. Obydwie dokonują ostatecznych przekroczeń. Jeśli stać je na śmierć i antropofagię, to stać je na wszystko. Muszą tylko inaczej pokierować energią. Jest w tym odbicie opowieści Rosjan o sobie samych – o narodzie zdolnym do najstraszliwszych wyrzeczeń w imię wyższych celów. Kłopot w tym, że cele te z reguły są nie mniej straszliwe. Kto je wskazuje? Władza u Sorokina jest jednoznacznie męska. Ojciec (Manuilov) i je-



go przyjaciel (Mikalaj Stońka) sprawują ją poprzez butę i przemoc, którą podlewają alkoholem i wspomnieniami studenckich debat nad filozofią Nietzschego. Autor *Woli mocy* daje im mandat do bycia nadludźmi – zdają się sądzić – nie zauważając, że efekt jest jedynie ponurą i zwulgaryzowaną karykaturą idei. „Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą” – pisał Cezary Wodziński. W *Nastii* oglądamy raczej rąbanie filozofii. Na wszystko to spogląda – ostatecznie sprofanowana – ikona. W tej Rosji, w tym świecie – Boga niet.

*Nastia* widnieje w repertuarze stołecznego Powszechnego, ale gra w nim tylko jedna etatowa aktorka tej sceny – Natalia Lange. Towarzyszy jej wspomniany i współpracujący z teatrem Manuilov. Wszyscy pozostali twórcy są gośćmi z Białorusi. Trafili do Warszawy, uciekając przed represjami reżimu Łukaszenki. Niektórzy z nich siedzieli już w więzieniu, niektórym grozi cela, jeśli tylko wrócą do domu. Trudno ten kontekst pominąć. Również dlatego, że *Nastia* jest adaptacją opowiadania rosyjskiego pisarza-dysydenta. On także nie ma czego szukać w swojej ojczyźnie. Zwłaszcza po artykułach takich jak opublikowany w „Gazecie Wyborczej” cztery dni po zaatakowaniu Kijowa. Sorokin stawia w nim jednoznaczne diagnozy – system rosyjskiej władzy został stworzony przez Iwana Groźnego i do tej pory się nie zmienił. Polega on na tym, że władca Rosji okupuje swój kraj i tak też obchodzi się z jego mieszkańcami – jak okupant. Terror i przemoc są immanentną częścią rosyjskiego państwa. Widać to także w *Nastii*, która zaczyna się kostiumowo – w rosyjskim dworku jak ze wspomnianego Czechowa. Sorokin nie szuka w tym mitycznym miejscu źródeł, bo wie, że tkwią one głębiej – wskazuje jednak na pewną ciągłość. Odmawia nam prawa do wygodnego sądu znad talerza niedzielnego rosołu: ale ta Rosja? Dajcie spokój, kto to słyszał, co tam się porobiło, takie zaskoczenie. Rzecz w tym, że żadne. Żadne zaskoczenie. A jednak! Przecież byliśmy zaskoczeni, widząc obrazy z Buczy czy Mariupola. *Nastia* jest w tym kontekście czymś w rodzaju kary. Skoro nie rozumiesz inaczej – polski widzu – to patrz na wymiotowanie ludzkich flaków, słuchaj wrzasków udręczonych kobiet i wściekłych mężczyzn. I zakoduj sobie wreszcie, co to jest ruski mir.

Czy rzeczywiście da się go zrozumieć poprzez sztukę? „Lew Tołstoj nie smażył córek” – pada w pewnym momencie. Ale to nie znaczy, że z owym smażeniem nie ma nic wspólnego.

Dyskusja o rugowaniu dzieł rosyjskiej kultury, która przetacza się przez Polskę i świat, odbija się także w granym po rosyjsku (z polskimi napisami) przedstawieniu. Spektakl z Powszechnego zdaje się solidnym argumentem na rzecz ciągłej obecności rosyjskiej sztuki. Pod warunkiem że jest to sztuka wobec Rosji krytyczna. Tylko ona daje nadzieję na zrozumienie czegoś więcej z natury moskiewskiego imperializmu. Wielu recenzentów odbiera *Nastię* jako wziernik w „rosyjską duszę”, tymczasem spektakl pomaga zrozumieć, że żadnej „rosyjskiej duszy” nie ma. To tylko zachodnie zakłęcie, którym usiłujemy oswoić, a czasami także usprawiedliwić, niemiłą rzeczywistość. Uczynić ją tajemniczą, egzotyczną, w efekcie fascynującą, bo niepojętą. Tymczasem konwencja brutalizmu, którą obrali artyści, uświadamia, że na nic cała ta głębsza i płytsza metafizyka. Konkretem jest natomiast kultura. Sorokin w sens wędrowki przez sztukę bez wątpienia wierzy. Jednak – jak przystało na postmodernistę – komplikuje szlak. Ro-

**Wielu recenzentów odbiera *Nastię* jako wziernik w „rosyjską duszę”, tymczasem spektakl pomaga zrozumieć, że żadnej „rosyjskiej duszy” nie ma. To tylko zachodnie zakłęcie, którym usiłujemy oswoić, a czasami także usprawiedliwić, niemiłą rzeczywistość.**

zumie to scenografka Tatsiana Dzivakoua. W jednej ze scen naga i pomalowana czarną farbą (upieczona) Nastia trafia do czegoś, co w pierwszej chwili wziąłem za akwarium, a co ostatecznie okazało się szklaną trumną. Między jej nogami czerwieni się gwiazda. Cóż można z taką śpiącą królową zrobić? Czy to jej kolektywne pożeranie, w którym biorą udział rodzina i znajomi, nie jest aby pewnego rodzaju ubezpieczeniem przed baśniowym scenariuszem, w którym młode kobiety budzą się do życia? Wyobraźmy sobie – korzystając z poetyki Sorokina – do czego byłyby zdolne po przebudzeniu. Dlatego mężczyźni nie całują, lecz gryzą i połykają.

Naturalistyczna przemoc na scenie zamienia się w groteskę. *Nastia* nie jest spacerem przez realistycznie odmalowane piekło w rodzaju filmów Bałabanowa (ze wskazaniem na *Ładunek 200*), choć mężczy bohaterowie tej sztuki znakomicie by się w jego dziełach odnaleźli – zwłaszcza gdy tak siedzą w dresiar-skim przykucu. Owa groteska byłaby nawet

śmieszna (jak w scenie, w której ojciec proszony o rękę swojej córki tęże odrąbuje), gdyby nie była straszna. Groza wynika nie tyle ze scenicznych obrazów, ile z ich funkcji komentarza do rzeczywistości. Odczytywałem je jak wyjaśnienie, jak to możliwe, że była Bucza, był Mariupol, że będą kolejne miejscowości, następne historie. I będziemy my, usiłujący przykryć to wszystko wyświechtanymi przymiotnikami: niewyobrażalne, niepojęte, nie do wiary. Świat Sorokina też taki jest – niemożliwy do uwierzenia. Konfrontacja z hiperbolą okrucieństwa i absurdalnym sadyzmem, który fundują nam literatura i teatr, uruchamia mechanizm odwrotny niż lektura wojennych wiadomości. Przykrywanie tego, co widzimy na scenie, nie-przymiotnikami staje się w oczywisty sposób jałowe. Oglądając kolejne emocjonalne momenty, grane często nie tyle na krzyku, co na wrzasku – szukamy w nich dokumentalnej niemal prawdy. I znajdujemy ją. Choćby w głosie Manuilova i w jego przeszywającym spojrzeniu. Czy tak patrzy aktor, czy

raczej uczestnik? Widzowie Powszechnego znają Manuilova także z przedstawienia *Jak ocalić świat na małej scenie* (reż. Paweł Łysak), w którym opowiadał swoją historię – chłopaka wychowanego w Donbasie. Tytułowe pytanie dotyczyło katastrofy klimatycznej. Może warto je zaktualizować. Zawęzić i zredukować obiekt troski. Z Ziemi do Ukrainy. O ile jest między nimi jakaś różnica.

Po *Nastii* wiem, że szukając odpowiedzi, warto słuchać Rosjan, w końcu wiedzą, o czym mówią. Nie tylko Sorokin, twórcy z petersburskiego Teatru Akhe także. W grudniu 2019 roku we współpracy ze szczecińską Kaną wystawili *Sit-down tragedy* o wiele mówiącym podtytuł: *Szesnaście dotyków śmierci. Spektakl obrotowy*. Oglądany dziś ma w sobie coś z analizy Rosji jako udręki, ale najbardziej przydatna zdaje się finałowa pieśń, zwłaszcza dwie pierwsze strofy: „Raz i dwa. Szatan już cię ma. / Trzy i cztery. Szukaj siekiery”. Wolałbym, żeby nie mieli racji, żeby na tych bieda-nietzscheanistów w dresach był jakiś inny sposób. ■