

Mayhill Fowler

Na ulicy Prorizna Ponadnarodowa historia modernizmu na Ukrainie*

Na ścianie domu przy ulicy Prorizna 17 w Kijowie znajduje się tabliczka z brązu ku czci dyrektora teatralnego Ołeksandra „Łesia” Kurbasa (1887-1937). W tym budynku pracował on z Młodym Teatrem (Mołodyj Teatr), tworząc nowatorską scenę w języku ukraińskim w czasie I wojny światowej i rewolucji. Każda dyskusja o modernizmie teatralnym na Ukrainie koncentruje się wokół Kurbasa i jego pracy z Młodym Teatrem. Tabliczki poświęcające jego miejsce w dzisiejszej kulturze ukraińskiej pojawiają się na budynkach w całym kraju po roku 1991. Choć w rzeczywistości Kurbas, Młody Teatr i budynek przy Proriznej wskazują przede wszystkim na fakt, że ramy narodowe są zbyt ciasne dla rozumienia ruchów kulturowych¹.

* W niniejszej wersji tekst ukazuje się po raz pierwszy (przyp. red.).

¹ Najpełniejszym zbiorem dokumentów o Kurbasie jest książka zredagowana przez M. Labińskiego: М. Лабинський, *Леся Курбас: Філософія театру*, Osnovy, Kijów 2001. Najnowsza analiza estetyki Kurbasa znajduje się w artykule N. Jermakowej: Н. Єрмакова, *МОБ*, w: *Аван-гард у театр*, (red.) Г. Коваленко, Moskwa 2008, s. 108-195. Na Ukrainie często publikuje o Kurbasie N. Kornienko: Н. Корнієнко, *Леся Курбас: репетиція майбутнього*, Kiev 1998; *eadem*, *Режиссерское искусство Леся Курбаса*, Kijów 2005. Kornienko razem z mężem Ł. Taniukiem utworzyli Centrum Łesia Kurbasa, które wydaje periodyk „Czytanie Kurbasa” („Курбасівське читання”) oraz przygotowuje projekty związane z reżyserem, takie jak *Dwanaście spektakli Łesia Kurbasa* („Дванадцять вистав Леся Курбаса”) A. Weselowskiej (Г. Веселовська), opublikowane wraz z płytą CD, zob.: www.kurbas.org.ua (26.10.2011). Autorką najlepszej książki o Kurbasie jest jednak I.R. Makaryk: *Shakespeare in the Undiscovered Bourne: Les Kurbas, Ukrainian Modernism and Early Soviet Cultural Politics*, Toronto 2004. Por. V. Tkacz, *Les Kurbas and the Actors of the Berezil Artistic Association in Kyiv*, „Theater History Studies” 1988, nr 8, s. 137-155; *eadem*, *The Birth of a Director: the Early Development of Les Kurbas and his First Season with the Young Theater*, „Journal of Ukrainian Studies”, Summer 1987, nr 12 (1), s. 22-54, a także najnowsza publikacja, która znacząco poszerza ilość i jakość materiałów dostępnych o Kurbasie: *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*, (red.) I. Makaryk, V. Tkacz, Toronto 2010.

W okresie modernizmu² nie było Ukrainy. Region dzisiaj znany jako Ukraina na początku dwudziestego stulecia był pograniczem Imperium Rosyjskiego i cesarstwa austro-węgierskiego. Była to przestrzeń żydowskiej strefy osiedlenia, byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ziemia „pomiędzy”, rozciągnięta między Wschodem a Zachodem, między ortodoksją a katolicyzmem, między chrześcijaństwem a judaizmem, ojczyzna Kozaków, Chasydów i Aszkenazyjczyków. Ukraińcy, Rosjanie, Żydzi i Polacy, jak i wielu innych, nazywali te pogranicza domem. W okresie modernizmu były one częścią wieloetnicznych i wielowyznaniowych imperiów. Imperialne pogranicza obfitowały w artystów, to stąd wyszli: Marc Chagall, Michaił Bułhakow, Szolem Alejchem, Bruno Schulz, Salomon Michoels, El Lissitzky – żeby wymienić kilku spośród najbardziej znanych twórców pochodzących z tej części świata, gdzie żydowskie, polskie, rosyjskie i ukraińskie nachodziło na siebie, gdzie spotykały się widoki, dźwięki i zapachy kultury żydowskiej i (różnych) kultur słowiańskich³.

W dobie modernizmu język ukraiński przeżywał artystyczny rozkwit, który odbywał się jednak w imperialnym kontekście. Ostatnie prace z historii ponadnarodowej (*transnational history*) oferują nowe spojrzenie na kwestię kultury w wieloetnicznej przestrzeni imperialnej. Philip Ther broni „sporządzenia nowej, mentalnej mapy Europy, na której zarysy kontynentu wyznaczają miejsca i osie wymiany kulturowej, a nie państwa narodowe lub inne jednostki analizy terytorialnej”. Sztuki – teatr, literatura czy muzyka – mogą takiej mentalnej mapie zapewnić punkty odniesienia. Chciałabym pokrótce naświetlić trzy tematy kluczowe dla umieszczenia ukraińskiego modernizmu w ramach badań ponadnarodowych (*transnational framework*). Ta struktura z kolei oświetla Kurbasa, modernistyczny Młody Teatr oraz sam budynek przy Proriznej jako węzły wymiany kulturowej⁴.

² Autorka, mówiąc o „okresie modernizmu”, ma na myśli prądy artystyczne, które kształtują się na przełomie XIX i XX w., swoją krystalizację osiągając w okresie I wojny światowej i w latach dwudziestych XX wieku (przyp. tłum.).

³ Zob. np.: A. Glaser, *The Marketplace and the Church: Jews, Slavs, and the Literature of Exchange, 1829-1929*, rozprawa doktorska, Stanford University, 2004, gdzie Glaser wskazuje na rynek jako miejsce kontaktu i wymiany między żydami a chrześcijanami w Imperium Rosyjskim.

⁴ Ph. Ther, *The Transnational Paradigm of Historiography and its Potential for Ukrainian History*, w: *A Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian History*, (red.) H. Kasianov, Ph. Ther, Budapest 2009, s. 100.

1. *Modernizm na Ukrainie nie jest ukraiński*

Po pierwsze, modernizm na Ukrainie nie był (wyłącznie) ukraiński. Rozkwit artystyczny wydarzył się w języku ukraińskim i pośród etnicznych Ukraińców, ale podobnie bujny zachodził także w społeczności żydowskiej w języku jidysz, pośród Polaków w języku polskim, a także, oczywiście, wśród Rosjan. Choć nie można być pewnym, w jaki sposób obecność elementu wieloetnicznego wpływa na wizję artystyczną, to jednak naprawdę zdumiewająca liczba twórców, która wyszła z tego regionu na początku dwudziestego stulecia, wskazuje na łączność wieloetnicznego krajobrazu z artystyczną płodnością. Rozumienie tego połączenia komplikuje być może fakt, że modernizm rozwinął się i rozpowszechnił równocześnie z nacjonalizmem przełomu XIX i XX wieku. Grupy etniczne zaczęły myśleć o sobie w kategoriach narodowych właśnie wtedy, gdy zaczęły tworzyć sztukę awangardową lub eksperymentalną. Zatem oba ruchy, nacjonalizm i modernizm, zdają się iść ręką w rękę. Wydaje się, że wraz z blaskiem narodowego wyzwolenia i coraz bliższymi marzeniami o osiągnięciu niezależności narodowej⁵ mogły rozwinąć się nowe formy sztuki. Modernizm w języku ukraińskim był jednak jednym z wielu manifestacji artystycznych tego czasu i tej przestrzeni. Przejście od pojedynczej – ukraińskiej – grupy etnicznej do wieloetnicznej może stanowić wyzwanie dla szukania połączeń pomiędzy nacjonalizmem a modernizmem.

Literatura przedmiotu respektuje zazwyczaj podział na grupy etniczne, który wzmacnia ideę niezależności sztuki narodowej dzięki założeniu, że nie było żadnej płynnej wymiany między oddzielnymi społecznościami etnicznymi oraz że nacjonalizm w jakiś sposób sam przyczyniał się do twórczości. Badania nad futuryzmem literackim w południowej części Imperium Rosyjskiego, nad awangardowymi artystami wizualnymi w imperialnym Kijowie czy nad ukraińskojęzycznym teatrem modernistycznym Łesia Kurbasa ukazują renesans kulturowy Ukrainy początku XX wieku. Południowa część Imperium Rosyjskiego jednak była „matecznikiem” także dla przekształceń w modernistycznej prozie i poezji w języku jidysz. Żydowska organizacja kulturalno-oświatowa *Kultur Lige* otworzyła miejsce dla artystycznych innowacji z kręgu jidysz w sztuce piśmiennej, wizualnej i teatralnej. Teatr „Studia” Stanisławy Wysockiej zapewnił twórczą przestrzeń wielu artystom polskojęzycznym. Kijowski warsztat malarki Aleksandry Ekster służył także za miejsce praktyki i spotkań dla wielu artystów o różnych przynależnościach etnicznych. Innymi słowy, w pierwszych dwóch dekadach dwudziestego stulecia pogranicza Imperium Rosyjskiego

⁵ Na rzecz tej niezależności Ukraińcy działają od początku rewolucji 1917 roku (przyp. tłum.).

wyzwoliły artystyczne poszukiwania w wielu społecznościach, lecz mimo to do tej pory badacze widzieli tę kwestię jako pojedyncze eksplozje, a nie jako części szerszego zjawiska⁶.

Modernizm pogranicza wymaga ram wieloetniczności. Czy możliwe jest więc dopuszczenie tezy, że modernizm wziął się nie z nacjonalizmu, lecz z imperium? Ostatnie prace nad imperialnymi pograniczami sugerują właśnie, że wieloetniczny krajobraz był zanadto splątany, żeby znalazła się w nim przestrzeń na osobny rozwój tylko jednej grupy etnicznej. Badacz literatury Harsha Ram pokazuje, skąd wziął się rozkwit modernizmu w piśmiennictwie gruzińskim na kaukaskim pograniczu Imperium Rosyjskiego, w Tbilisi: dzięki mieszance perskiej kultury ulicznej, rosyjskiego slangu wojskowego i eksperymentów literackich w języku gruzińskim. Jak pokazuje Ram, modernizm kwitł nie tylko w Berlinie, Paryżu lub Londynie, lecz także na krańcach imperiów, na peryferiach. Podobnie jak rozwijał się w Tbilisi, tak samo kwitł na peryferiach imperiów w Kijowie, Krakowie czy Witebsku. Według badacza postkolonializmu Homi Bhabhy kultury wychodzą właśnie z takich miejsc „pomiędzy”, z przestrzeni granicznych i hybrydycznych. Postkolonialna krytyka literacka może okazać się dla pogranicza użyteczna – nie tylko jako narzędzie badawcze związane z historią uciskanych narodów, lecz przede wszystkim jako sposób wyjaśniania płodności kulturowej przestrzeni hybrydycznych. Modernizm pogranicza posiada zatem posmak wieloetniczny i odbywa się w wieloetnicznym kontekście. Zamiast grupy etnicznej albo nacji produktywnymi narzędziami badawczymi mogą okazać się raczej [kategorie] imperium, miejsca lub krajobrazu miejskiego⁷.

⁶ O sztuce na Ukrainie zob.: O. Ilnytkyj, *Ukrainian Futurism 1914-1930: A Historical and Critical Study*, Edmonton 1997; M. Mudrak, *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Ann Arbor 1986; M. Shkandrij, *Modernists, Marxists, and the Nation: The Ukrainian Literary Discussion of the 1920's*, Edmonton 1992; I. Makaryk, *Beyond the Undiscovered Bourne: Les' Kurbas, Ukrainian Modernism and Early Soviet Cultural Politics*, Toronto 2004. Znaczący – i świeży – wyjątek stanowi wspomniany już tom zredagowany przez Makaryk i Tkacz, w którym usiłuje się uchwycić wielorakość artystycznych eksperymentów w Kijowie. Odnośnie do kultury żydowskiej zob.: K. Moss, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Cambridge 2009. O kulturze polskiej: P. Horbatowski, *W szponach polityki: polskie życie teatralne w Kijowie, 1919-1938*, Warszawa 1999; *idem*, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905-1918*, Kraków 2010. Praca Stephena Wilmera śledzi rozwój teatrów narodowych, zob.: *Writing and Rewriting National Theater Histories*, Iowa City 2004.

⁷ Podstawowy artykuł o przekształcaniu historii narodu ukraińskiego w historię ponadnarodową napisał M. Von Hagen, *Does Ukraine Have a History?*, „Slavic Review”, Spring 1995, nr 54 (3), s. 658-673. Dyskutują z nim G. Kasianov i Ph. Ther w książce: *A Laboratory of Transnational History...*, *op. cit. Ibidem*: M. Von Hagen, *Revisiting the Histories of Ukraine*, s. 30-38. Zob. także: H. Ram, *The Sonnet and the Mukhambazi: Genre Wars on the Russian Periphery*; „Publications of the Modern

2. *Modernizm na Ukrainie to może nie modernizm*

Po drugie, modernizm na Ukrainie, który wyłonił się z wielu płaszczyzn i wpływów kulturowych, może raczej nie wpasowywać się w bardziej klasyczne definicje epoki⁸. Można postawić pytanie, czy to w ogóle był modernizm? I czy to ma znaczenie? Problem definicji modernizmu poza tradycyjnym, dziewiętnastowiecznym ujęciem pojawia się już w związku z późnymi obrazami Maneta i wczesnodwudziestowieczną niejasną prozą Joyce'a. Ogólnie rzecz biorąc, modernizm łatwiej analizować jako część szerszych trendów w sztukach wczesnego XX wieku. Sfrustrowani zastanym kształtem rzeczywistości młodzi artyści poszukiwali nowych rozwiązań kryzysu estetycznego. Zwykle odnajdywali je w powrocie do formy, gatunku i środków przekazu – słowa, teatru bądź kształtu.

Skąd jednak pochodziły te rozwiązania? Podczas gdy twórcy, tacy jak Manet lub Joyce, patrzyli „do wewnątrz”, twórcy pogranicza przeważnie patrzyli „na zewnątrz”, w kierunku Europy lub Rosji, w miejsca, gdzie artystyczna rewolucja już się odbywała. Modernizm pogranicza *zapożyczał się* świadomie. Nawet jeżeli artyści – tacy jak piszący po ukraińsku, niepokorny Michaił Semenko – stanowczo odrzucali cały europejski i rosyjski futurizm w celu utworzenia „ukraińskiego” futurizmu, to ta negacja zawierała nadal w sobie recepcję, reakcję i odpowiedź na przemiany artystyczne imperialnego centrum. Modernizm pogranicza dotyczył w takim razie poszukiwań „naszej” sztuki i „naszego” modernizmu, przeciwstawionych innym modernizmom lub imperialnemu centrum. To kolejna cecha sztuki w tym regionie: jej wizja estetyczna – ogólnie rzecz biorąc – pożyczala i odpowiadała na sztukę skądinąd. Peryferium musiało w jakiś sposób brać pod uwagę imperialne centrum⁹.

3. *Mobilność i pogranicza*

Po trzecie, modernizm na Ukrainie łączy się ściśle z mobilnością późnego okresu imperialnego – wojny i rewolucji. Możemy wiązać modernizm z twórczą infrastrukturą miast, taką jak paryski salon lub petersburska kawiarnia. Na pograniczach jednak artystyczny rozkwit wziął się przede wszystkim z demograficznej mobilności, zarówno wzdłuż imperialnych granic, jak i w poprzek granic etnicznych lub wyznaniowych w prze-

Language Association in America” 2007, nr 122 (5), s. 1548-1570; H. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York 2004, s. 2, 5, 7.

⁸ Autorka ma tu na myśli rozumienie węższe, dziewiętnastowieczne (przyp. tłum.).

⁹ O Semencie, zob.: O. Ilnyckij, *Ukrainian Futurism...*, *op. cit.*; M. Mudrak, *The New Generation...*, *op. cit.*

strzeni konkretnego miasta. Przełom stuleci XIX i XX przyniósł wielki wybuch mobilności artystów, uciekinierów i armii przemieszczających się z zachodu na wschód, ze wschodu na zachód i z powrotem. Kiedy wraz ze zmianami frontu podczas I wojny światowej załamały się imperialne granice, artyści, jak wielu innych, przekraczali granice i tworzyli nowe sieci kontaktów osobistych i zawodowych. Z tych sieci wyłoniła się artystyczna innowacja. Toteż wojna i rewolucja w jakiś sposób przyczyniły się w tym samym czasie do rozkwitu twórczości.

4. *Modernizm teatralny*

Aby dostrzec, jak kategorie wieloetniczności, poszukiwania wzorców estetycznych, mobilności mogą zmienić obraz modernizmu, weźmy za przykład modernizm teatralny na Ukrainie (lub raczej w południowej części cesarstwa rosyjskiego, która następnie zostanie Ukrainą Sowiecką, a dziś jest częścią Ukrainy). Każde badanie teatralnej innowacji w obrębie późno- i postimperialnego pogranicza skupia się na Łesiu Kurbasie. Kurbas stworzył dzieło bez wątpienia błyskotliwe: najpierw jako innowator i artystyczny rewolucjonista z małego galicyjskiego miasta, który wzbudził falę eksperymentów teatralnych, by później zostać naczelnym reżyserem teatralnym sowieckiej Ukrainy. Niezależnie od tego, czy jego współcześni kochali go czy nienawidzili, wszyscy musieli zmierzyć się z nim i z jego dziedzictwem¹⁰.

Lecz Kurbas jest również ucieleśnieniem artysty pogranicza. Po pierwsze, jego obycie kulturalne i produkcja artystyczna odzwierciedlają wieloetniczność tego regionu kulturowego. Może i poruszył, wstrząsnął modernizmem na Ukrainie, lecz pojawił się w krajobrazie artystycznym imperium. Wychował się na pograniczach Austro-Węgier, w małym mieście zamieszkanym przez ukraińskich grekokatolików, polskich katolików oraz Żydów. Znajomi, wypowiadając się o jego wczesnej działalności artystycznej, wspominali o operach *La Traviata* czy *Madame Butterfly* wykonywanych dla miejscowej młodzieży żydowskiej. Kurbas był poliglota, znał wszystkie niezbędne języki pogranicza: polski, niemiecki, jidysz, ukraiński i rosyjski. W 1907 studiował na Uniwersytecie Wiedeńskim, w imperialnym centrum austriackiej Galicji, jakkolwiek badaczka teatru Irena Wolicka nazwała jego „drugim uniwersytetem” teatr miejski (*Burgtheater*). W Wiedniu Kurbas widział w funkcji mistrza techniki *Burgtheater* Josefa Kainza, a także Eleonorę Duse, światowej sławy włoską tragiczkę, która

¹⁰ O ogólnym znaczeniu Kurbasia dla rozwoju kultury artystycznej na Ukrainie, zob.: I.R. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourne...*, *op. cit.*

występowała w tym sezonie w stolicy Austro-Węgier. Zarówno Kainz, jak i Duse osiągnęli psychologiczną głębię dzięki mistrzostwu technicznemu. Kurbas nawiązywał do obojga podczas późniejszych wykładów dla swojej trupy teatralnej¹¹.

We Lwowie, do którego Kurbas przeprowadził się ze względu na chorobę ojca, mógł oglądać on polskojęzyczną grupę Tadeusza Pawlikowskiego (1861-1915). Pawlikowski sprowadził do miasta dekadentcki modernizm krakowskiej Młodej Polski, jak również Szekspira i najnowsze dzieła Strindberga czy Czechowa. Podobnie jak (polskiego pochodzenia) rosyjski innowator Konstanty Stanisławski, Pawlikowski widział trupę księcia Sachsen-Meiningen, która podróżowała po Europie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, zadziwiając publiczność wycuciem historii i bliską życiu precyzją przedstawień, budowanych za pomocą skomplikowanej scenografii i wielkich scen zbiorowych. Pawlikowski zresztą współpracował z tą trupą, jak również z paryskim Théâtre Libre André Antoine'a. Co prawda, Stanisławski i Pawlikowski interpretowali działania trupy Meinigena odmiennie: Stanisławski poszedł w kierunku realizmu, w stronę poszukiwań, mających na celu uczynienie teatru jak najbliższym życiu; Pawlikowski oddalił się od realizmu, w kierunku teatralności, symbolicznej syntezy scenografii, kostiumów, oświetlenia i gry aktorskiej¹².

Kurbas został ukształtowany nie tylko przez krajobraz imperialny, lecz także przez mobilność czasów wojny i rewolucji. Trupa, z którą współpracował, rozpadła się w 1914 roku, kiedy Europa Wschodnia stała się polem bitwy. Kurbas przyjął wtedy propozycję grania w ukraińskojęzycznej trupie Mykoły Sadowskiego w imperialnym Kijowie – oddalonym wówczas od linii frontu. Wykonywali przede wszystkim ciesząc się uznaniem publiczności repertuar popularny (melodramaty i śpiewogry), choć czasem wystawiali sztuki ambitniejsze, jak choćby dramaty poetyckie Łesi Ukrainki lub społeczno-polityczne utwory Wołodymyra Wynnyczenki.

¹¹ Na temat Kurbasa w Galicji, zob.: I. Волицька, *Театральна юність Леся Курбаса*, Lwów 1995; P. Скалій, *Коринія Леся Курбаса*, „Курбасівське читання” 2007, nr 2, s. 252-273; H. Кузякина [wprowadzenie], *Леся Курбас: Статті и воспоминания о Л. Курбасе*, Moskwa 1987, s. 5-46. Na temat Kurbasa w Wiedniu, zob.: I. Волицька, s. 25-27, 32, 44. O Eleonorze Duse, zob.: H. Sheehy, *Eleonora Duse: A Biography*, New York 2003. Kurbas w swoim tekście *Театральний лист* wspomina o Kainzu i Duse, a w wykładzie *Нова німецька драма* nazywa niemieckojęzyczny świat teatralny bardziej rozwiniętym niż rosyjski; za: Микола Лабиньський, *Леся Курбас...*, s. 23-31, 33-40, zwł. s. 34.

¹² Ирина Волицька, *Театральна юність...*, s. 51-53, 71-74. O Tadeuszu Pawlikowskim, zob.: K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, s. 106-107; F. Pajczkowski, *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego*, Kraków 1961; A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971. O trupie Meinigena, zob.: J. Osborne, *The Meiningen Court Theater, 1866-1890*, Cambridge-New York 1988.

By oddalić się od starego repertuaru i zaproponować publiczności coś nowego, Kurbas wspólnie z grupą młodych idealistycznych amatorów utworzył Młody Teatr, który może nie przetrwał długo (1917-1919), lecz wywarł znaczący wpływ na życie wszystkich weń zaangażowanych¹³.

Podobnie jak inni artyści pogranicza, Kurbas w swojej twórczości teatralnej czerpał z różnych estetycznych wzorców. W swojej pracy z Młodym Teatrem odpowiadał na trendy teatralne z Europy Zachodniej i to właśnie w europejskiej genealogii twórczej siebie umieszczał. W wykładach dla aktorów nawiązywał do wszystkich najśłynniejszych reformatorów teatralnych swoich czasów: Eleonory Duse, monachijskiego modernisty Georga Fuchsa oraz angielskiego reżysera i teoretyka Edwarda Gordona Craiga. Tak wyrażał swoje artystyczne poglądy: „Źle się dzieje w królestwie teatru. Eleonora Duse widzi, że dzieje się źle, i doradza ni mniej, ni więcej jak powywieszanie wszystkich aktorów i zburzenie wszystkich teatrów w oczekiwaniu na przybycie nowego i nieskażonego pokolenia. Georg Fuchs opłakuje fakt, że najbardziej kulturalni ludzie zaczęli nienawidzić teatru. Gordon Craig deklaruje, że europejski teatr jest w stanie agonalnym”¹⁴. Kurbas nie tylko wypowiadał w ten sposób własną frustrację, lecz także umieszczał siebie w bliskiej relacji do wskazywanych mistrzów europejskiego teatru i europejskiej krytyki. Własną estetyczną wizję rozwijał, czerpiąc zarówno ze swojego galicyjskiego dzieciństwa, imperialnej edukacji, jak i idei estetycznego kryzysu rozwiniętej przez europejskich myślicieli i artystów.

Aktorzy Młodego Teatru dzielili z Kurbasem rewolucyjny mesjanizm i twórczą genealogię. Wyłożyli swoje *credo* w programowym oświadczeniu w „Gazecie Robotniczej”: „Widzimy – po długiej epoce ukrajinofili, romantycznych badań nad kozaczyzną i etnografii, po ‘modernizmie’ na bazie rosyjskich wzorców – widzimy wielki zwrot, który jest jedynym właściwym, jedynym gruntownym [...] to zwrot wprost ku Europie i wprost ku nam samym”¹⁵. Ci młodzi aktorzy czerpali sposoby rozwiązywania artystycznego kryzysu z Europy, nie z Rosji, i umieszczali siebie w kontekście europejskim.

Praca Kurbasa i Młodego Teatru była analizowana wcześniej jako punkt zwrotny wyłącznie dla kultury ukraińskojęzycznej, lecz należy rów-

¹³ Г. Веселовська, *Театральні перехрестя Києва*, Kijów 2006. O znajomości Sadowskiego z Kurbasem, zob.: О. Боньковська, *Львівський театр-товариство Українська бесіда, 1916-1924*, Lwów 2003, s. 218. Wybór wspomnień i dokumentów o Młodym Teatrze, zob.: *Молодий театр*, (red.) М. Лабинський, Kijów 1991; V. Tkacz, *The Birth of a Director*, *op. cit.*

¹⁴ L. Kurbas, *Театральний лист*; za: М. Лабинський, *Лесь Курбас...*, s. 23-31.

¹⁵ *Молодий театр: генеза завдання шляхи*, za: М. Лабинський, *Лесь Курбас...*, s. 13-17.

niez do kontekstu ponadnarodowego. Sztandarowym przedstawieniem Młodego Teatru był *Król Edyp*, ze scenografią Michaiła Bojczuka (który studiował w Paryżu, Monachium i Krakowie) oraz choreografią Bronisławy Niżyńskiej (po studiach w Petersburgu; siostry Wacława, których rodzice byli Polakami). Naturalny styl gry (oparty na działaniach fizycznych), symbioza scenografii, kostiumów i aktorstwa oraz wysoka jakość gry zespołowej – wszystko to sprawiło, że spektakl ten traktuje się jako kluczowy dla teatru ukraińskojęzycznego. Kurbas być może wybrał dramat ze względu na własne doświadczenie z imperialną siecią teatralną Austro-Węgier i Rosji. *Król Edyp* był wyborem szczególnym, ponieważ nieuchronnie sugerował młodej publiczności porównanie z produkcją Maxa Reinhardta sprzed kilku lat. W 1911 Reinhardt przemierzył całe pogranicza austro-węgierskie i rosyjskie z monumentalnym *Królem Edypem*, w roli głównej z Alexandrem Moissim, aktorem pochodzenia włosko-albańsko-żydowsko-triestańskiego. Zgodnie z pomysłem reżysera, chór wymagał tak wielu aktorów, że trzeba było zatrudniać uczniów z lokalnych szkół we wszystkich miejscach, gdzie występował teatr. Młodzi miłośnicy teatru z całej Europy brali udział w *Królu Edypie*, co pozwalało im być bliżej Reinhardta i zobaczyć grę Moissiego za darmo. Kurbas mógł grać w tej sztuce, a z pewnością wielu spośród jego współczesnych z Kijowa zaliczało to przedstawienie do swoich wczesnych doświadczeń teatralnych. *Król Edyp* mógł zatem ustanowić kluczowy moment dla rozwoju teatru ukraińskojęzycznego, choć równocześnie był także odzwierciedleniem tras teatralnych późnego imperium¹⁶.

W roku 1919 w czasopiśmie „Sztuka” („Мистецтво”) znajomi Kurbasa opublikowali tekst promujący galicyjskiego reżysera, opatrzone fotografiami z jego najśłynniejszego spektaklu. Czytamy tu, że przed Kurbasem „wszyscy słyszeli o dekadencji i modernizmie, o nowych metodach twórczości i podejścia do sztuki, wszyscy byli tą całą sprawą zainteresowani, ale nie było prób zrealizowania teoretycznych projektów”. Młody Teatr odzwierciedla zatem płodność imperialnych pograniczy, potrzebę zwrotu ku nowym wzorcom oraz konsekwencje mobilności spowodowanej wojną i rewolucją¹⁷.

Lecz kontekst wzorców ponadnarodowych pozwala zobaczyć Kurbasa i jego pracę z Młodym Teatrem w szerszym krajobrazie kulturowym, w którym ci artyści działali. Młody Teatr nie był osamotniony w swoich artystycznych eksperymentach. Tak naprawdę w samym Kijowie cza-

¹⁶ I. Волицька, *Театральна юність*, s. 74; А. Дейч, *Человек, который был театром*, cyt. za: Н. Кузякина, *Лесь Курбас...*, s. 173-190, cyt. s. 182.

¹⁷ В. Ярошенко, *Пионери*, „Мистецтво”, czerwiec 1919, nr 2, s. 24-26.

su wojny grupa ta była jednym z wielu stowarzyszeń eksperymentalnych. Kijów zyskiwał ze względu na zmiany demograficzne powodowane wojną. Centrum polskiej kultury teatralnej (zarówno austro-węgierskiej, jak i rosyjskiej) była Warszawa, z której w momencie wybuchu I wojny światowej i częstych przesunięć linii frontu wielu polskich twórców musiało uciekać w głąb Rosji. Podobnie polskojęzyczni artyści z Krakowa, Lwowa, Warszawy i południowej Rosji spotykali się w imperialnym Kijowie. Te spotkania okazały się niezwykle twórcze. Jednym z centrów kultury polskiej w Kijowie był teatr „Studya” Stanisławy Wysockiej (z domu Dziegielewskiej, 1878-1941). Wysocka za młodu grała w Teatrze Miejskim w Krakowie w okresie zdominowanym przez twórców młodopolskich, takich jak Stanisław Wyspiański. W Krakowie prawie w każdą sobotę w kabarecie Zielony Balonik spotykała Juliusza Osterwę (1885-1947), znanego również jako Julian Maluszek, oraz Leona Schillera (1887-1954), znanego też jako Leon Jerzy Wojciech Schiller de Schildenfeld. Jej pobyt w Krakowie rozminął się z obecnością Tadeusza Pawlikowskiego, który wówczas zaczął kierować teatrem we Lwowie, chociaż później jej siostra poślubiła go, przypieczętowując w ten sposób osobiste i zawodowe połączenia polskich sieci teatralnych ponad granicami. Sama Wysocka uczyła się ze Stanisławskim w Moskwie, żeby następnie wyruszyć do imperialnego Kijowa ze swoim drugim mężem w roku 1911, gdzie otworzyła teatr w roku 1916¹⁸.

Wysocka służyła za pośredniczkę w przekazie innowacji technicznych. W swoim teatrze w Kijowie starała się na powrót uteatralnić psychologiczną wierność Stanisławskiego. Od niego wzięła proste techniczne idee przełamujące granicę między aktorami a publicznością i w swoim studyjnym teatrze umieściła pierwszy rząd siedzeń na jednym poziomie ze sceną. Juliusz Osterwa, wyznawca jej teatru „Studya” podczas swojego pobytu w Kijowie w trakcie I wojny światowej, przejmie później jej rozwiązania i zastosuje je w swoim warszawskim Teatrze Reduta, jednym z najwybitniejszych teatrów międzywojennej Polski. Wysocka skorzystała także z doświadczeń krakowskich, skąd zaczerpnęła innowacyjny sposób wykorzystania efektów świetlnych, polegający na rozmieszczeniu reflektorów tak, by oświetlały aktorów nierówno, celowo pozostawiając niektóre części ich ciała w cieniu. Później ta technika *chiaroscuro* była krytykowana w Warszawie jako pochodząca rzekomo ze wschodniej Rosji, podczas gdy

¹⁸ O Wysockiej, zob.: Г. Крыжицкий, *Дороги театральные*, Moskwa 1976, s. 68-72; А. Смирнова-Искандер, *О тех, кого помню*, Leningrad 1989, s. 92-103; J. Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”*: *Wspomnienie*, w: *idem*, *Teatralia*, Warszawa 1973, s. 7-72.

naprawdę przeniosła się z Krakowa do Rosji i z powrotem właśnie za sprawą Stanisławy Wysockiej – w wyniku wojennej mobilności¹⁹.

Polski teatr rozwinął się nie tylko dzięki kontaktom artystów, którzy w spokojniejszych czasach mogliby się ze sobą nie spotkać (Osterwa i Wysocka), lecz również przez spotkania młodych twórców polskich i niepolskich. Jak zaświadcza w swoich pamiętnikach rosyjski krytyk teatralny Kijowa, Aleksander Deich, Osterwa spędził sporo czasu na przykład z Łesiem Kurbasem. Twierdzi, że widział ich razem wielokrotnie na wieczorach poetyckich w kabaretach. Kurbas był bowiem świetnie odczytany w polskiej poezji, a Osterwa w ukraińskiej. Pewnego wieczoru Deich zauważył, że „szepczą do siebie jak konspiratorzy”. Podobno dwaj innowatorzy teatralni chcieli wynająć kościółek pod Kijowem i zebrać tam grupę młodych aktorów w celu stworzenia komuny artystycznej. Aktorzy angażowaliby się w pracę i sztukę i grali pod gołym niebem, traktując naturę jako scenografię. Deich nie wiedział, co stało się z tym pomysłem: „Zapewne przysł jak bańka mydlana”²⁰.

Później, w roku 1918, Kurbas pracował nad nowymi sztukami, żyjąc ze swoim teatrem jak w komunie; Osterwa wprowadził podobny styl w swoim Teatrze Reduta. Obaj kontynuowali ideę teatru jako wspólnoty, Kurbas w okresie sowieckim, Osterwa w Polsce międzywojennej, a także w czasie okupacji nazistowskiej i komunistycznej. Te polskie i ukraińskie ścieżki zeszyły się jednak w Kijowie czasu wojny. Co prawda, razem z utworzeniem niepodległej Polski w 1918 większość Polaków opuściła Kijów, ale początki osiągnięć teatralnych, które później wydarzą się w międzywojennej Polsce, można prześledzić, kierując się w stronę wojennego Kijowa²¹.

Utworzenie niepodległej Polski w 1918 roku zasadniczo wpłynęło na przemianę krajobrazu kulturowego (byłej) południowej części cesarstwa rosyjskiego, podobnie istotne było też unieważnienie żydowskiej strefy osiedlenia. Zniesienie ograniczeń odnośnie do miejsca zamieszkania i pracy Żydów oznaczało, że wielu z nich mogło wyjechać do Moskwy. Ale przez pewien moment zawieszenia, tuż po rewolucji i upadku strefy, Kijów był centrum kulturowego renesansu języka jidysz. Artyści języka jidysz, podobnie jak Ukraińcy i Polacy, także pragnęli odnowić swój teatr. Chcieli odejść od *Shund*, popularnego teatru komercyjnego, i zwrócić się ku „europejskiemu” repertuarowi artystycznemu w jidysz. Pochodząca z Warszawy Ester Rachel Kamińska i jej mąż Abraham Kamiński byli pionierami tego ruchu, a ich Teatr Sztuki

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka...*, s. 15, 44.

²⁰ А. Дейч, *Голос памяти*, Moskwa 1966, s. 182-183.

²¹ O Teatrze Reduta, zob.: J. Osterwa, *Reduta i teatr: artykuły, wywiady, wspomnienia, 1914-1947*, Z. Osiński (red.), Wrocław 1991.

Jidysz z repertuarem europejskim przemierzył całe Imperium Rosyjskie okresu przedwojennego. Podczas niemieckiej okupacji Warszawy Kamiński przybył do Kijowa, gdzie wzbudził zachwyt młodych żydowskich artystów i zainspirował ich do działania²². Wolność przyznana żydowskiej społeczności przez rewolucję zapewniła nowym ideom strukturę instytucjonalną. Żydowski przypadek transformacji teatralnej koncentruje się wokół sekcji dramatycznej *Kultur Lige*, organizacji kulturalno-oświatowej utworzonej w 1918 roku. Stowarzyszenie to miało kilka sekcji i wiele spośród osobistości kulturowych języka jidysz lat dwudziestych wzięło się z jego szeregów. *Kultur Lige* zainspirowała wiele badań w związku z narracją kultury żydowskiej w Imperium Rosyjskim, ale była także instytucją głęboko powiązaną z podobnymi trendami w sztuce teatralnej na Ukrainie, w Polsce i Rosji²³.

5. Ulica Prorizna 17

Modernizm na Ukrainie wiązany jest z jednym budynkiem – przy ulicy Prorizna 17. W tym budynku odbywały próby studium dramatu *Kultur Lige*. Tutaj także Kurbas miał próby i występował z Młodym Teatrem. W choreografii pomagała mu Bronisława Niżyńska, która piętro wyżej prowadziła studio tańca. Jedną z jej tancerek poślubił Kurbas i stała się wiodącą aktorką sowieckiej Ukrainy. Stanisława Wysocka także przez pewien czas pracowała w studio teatralnym przy ulicy Prorizna 17. Nie dość, uczyła także w *Kultur Lige* – jak czynili również inni artyści pochodzenia nieżydowskiego w Kijowie. Jeden z aktorów, Semen Semdor, znany także jako Semen Doroszenko oraz jako Semen Goldsztein, pracował w *Kultur Lige*, a wcześniej z Kurbasem w Młodym Teatrze. Ten swoisty mikrokosmos twórczości był efektem rozkwitu kultury, mobilności oraz rozwoju sztuki na pograniczach, sztuki tworzonej przez młodych artystów w poszukiwaniu nowych rozwiązań estetycznych. Prorizna 17 była ma-

²² O żydowskim teatrze w Rosji, zob.: J. Veidlinger, *Jewish Public Culture in the late Russian Empire*, Bloomington 2009, rozdz. 6; I. Kaminska, *My Life, My Theater*, New York 1973, s. 11-13.

²³ Modernistyczni pisarze prozy, tacy jak D. Bergelson i D. Nister (P. Kaganowicz), poeta i dramatopisarz P. Markisz, przyszły redaktor sowieckiej gazety w jidysz „Der Emes” (Prawda) M. Litwakow, artyści wizualni N. Szifrin, E. Lissitsky, A. Tyszler i wielu innych. Szifrin kontynuował rozwój przy dekorowaniu moskiewskiego Teatru Armii Czerwonej, podczas gdy Tyszler pracował dla S. Mikohelesa w moskiewskim GOSET. Na temat *Kultur Lige*, zob.: K. Moss, *Jewish Renaissance...*, *op. cit.* oraz świetnie ilustrowany przewodnik po wystawie *Культур-Лиге: Художний аван-гард*, Kijów 2007; H. Kazovskii, *The Art Section of the Kultur Lige*, „Jews in Eastern Europe”, Winter 1993, s. 5-23. Liga była wspierana finansowo przez Hetmanat oraz władze sowieckie: *ibidem*, s. 6; A. Подпригорова, *Пути становления еврейского профессионального театра у Украине в 20е годы XX столетия*, w: *Еврейська історія та культура в Україні: матеріали конференції у Києві*, Kijów 1995, s. 154-160.

tecznikiem rewolucji artystycznej czasu imperiów, lecz ta ponadnarodowa kultura nie trwała wiecznie. Twórcy i urzędnicy sowieckiej Ukrainy we wczesnych latach Związku Radzieckiego kontynuowali zmagania z napięciem pomiędzy tym, co imperialne a tym, co narodowe w działalności artystycznej. Dzisiejsza tabliczka na budynku przy Proriznej upamiętnia (zasłużenie) Kurbasa – ale nie wspomina o mnogości artystycznych działań, które wydarzyły się w tym jednym mieście na pograniczach, na skrzyżowaniu kultur.

Z angielskiego przełożył *Mikołaj Golubiewski*
Przekład przejrzała *Ewa Paczoska*

On Prorizna Street. Supranational History of Modernism in Ukraine

This article explores the nexus of issues around nation, empire, and art through the example of modernism in Ukraine. First, a transnational framework for cultural analysis is proposed to highlight certain themes in analysis of art in the early 20th century: multi-ethnic societies creating frameworks for aesthetic innovation, cultural borrowing between East and West, and the role of demographic mobility in aesthetic change. Secondly, the abovementioned framework is used to analyze the modernist theatre of Ukrainian theatrical innovator Oleksandr “Les” Kurbas. Arguing that Kurbas – and the entire modernist trend in the region that became Soviet Ukraine – belong to a transnational, multi-ethnic, and imperial context, Fowler understands their work as a product of a thriving transnational artistic world rather than an exemplar of “Ukrainian” theatrical art.

