

Joanna BOBULA 

Uniwersytet Jagielloński

[j.bobula@uj.edu.pl](mailto:j.bobula@uj.edu.pl)

## *DROGA DO DOMU*

### UKRAIŃSKIE DZIAŁANIA TEATRALNE W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ PO 1991 ROKU NA PRZYKŁADZIE PROJEKTU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ GOGOLFEST<sup>1</sup>

#### ABSTRACT

*Going Home: Ukrainian Theatrical Activities in the Public Space after 1991 on the Example of the Contemporary Art Project GogolFest*

Along with gaining independence, in Ukraine festival tendencies were revived, including theatrical art: the exchange of experiences has been intensified, tendencies to present social- and historical topics forbidden during the USSR times along with the search for new means of bringing theatrical art closer to the audience became more visible and prominent. In the early 1990s, festival movement became key to Ukrainian theatre's revival, enabling its adaptation to the new socio-political, economic and cultural reality. The aim of the article is to present the GogolFest festival in the context of various directions of the festival movement after 1991. The idea and initiative to create this multidisciplinary project came from the director, producer and artistic manager of the 'Dach' Center for Contemporary Art. As a result, activities of GogolFest and its evolution have a broader culture-forming scope: through the integration of various fields of art and creators, they aim at modernizing Ukraine in the space of art. This, in turn, is the basic condition of forming or increasing the awareness and conducting social discussion on current and historical topics brought by the reality of contemporary Ukraine.

<sup>1</sup> W oryginalnym zapisie festiwal sztuki współczesnej zapisywany jest jako ГогольFest w nawiązaniu do postaci Mikołaja Gogola, któremu poświęcony jest tenże festiwal. Drugi człon nazwy wskazuje na okresową uroczystość złożoną z imprez artystycznych. W artykule posługujemy się zapisem anglojęzycznym, funkcjonującym w przestrzeni publicznej jako GogolFest.

**Keywords:** festival movement, GogolFest, public space, Ukrainian theatre

**Słowa kluczowe:** ruch festiwalowy, GogolFest, przestrzeń publiczna, teatr ukraiński

Przywołany w tytule zwrot „Droga do domu” (wydarzenie w ramach projektu inicjatyw kulturalno-artystycznych Dialog Językiem Sztuki) nawiązuje do tematu ubiegłorocznego festiwalu GogolFest, którego część odbyła się w Mariupolu – ówczesnej stolicy kulturalnej Ukrainy. Hasłem towarzyszącym ogromnej metalowej konstrukcji *Drzewo życia*, autorstwa Dmytra Kostiumynskoho oraz Ołeksija Nużnoho, zainstalowanej pod i nad nieczynnym mostem, który jednocześnie stanowił scenę plenerową, było zawołanie: „Poczuj swoją Ukrainę – wróć do domu”. Wydarzenie to towarzyszyło kolejnej edycji festiwalu sztuki współczesnej, której świętowanie odbywa się cyklicznie od 2007 r. w przestrzeni publicznej wybranych miejsc, miast Ukrainy. Z roku na rok zwiększa się liczba osób zainteresowanych wspólnym uczestnictwem. Otwarcie festiwalu w 2021 r. zainaugurowane zostało performansem *Droga do domu* pochodzącym od Władysława Trojickiego, reżysera teatralnego, założyciela grupy teatralnej „Dach” oraz twórcy i inicjatora samego projektu GogolFest. Tytuł tego wydarzenia posłużył nam do ukazania wspomnianego wyżej projektu, łączącego w sobie różne kierunki, na tle działającego po 1991 r. w Ukrainie ruchu festiwalowego. Znaczenie użytego tutaj hasła rozumiemy jako metaforyczne przedstawienie przywracania pamięci poprzez sięganie do tematów oraz twórców zakazanych w czasach sowieckich, ukazywanie traumatycznych wątków dziedzictwa kulturowego Ukrainy, a także wyjście z posttotalitarnej świadomości poprzez aktywizowanie społeczności ukraińskiej.

Próba ukazania problematyki ruchu festiwalowego w Ukrainie po 1991 r. nie może nie uwzględniać literatury dotyczącej tego zagadnienia oraz materiałów dostępnych w sieci internetowej dokumentujących te wydarzenia, a zwłaszcza festiwal sztuki współczesnej GogolFest. Warto te dane uzupełnić również na podstawie stworzonego w 2010 r. ogólnoukraińskiego wirtualnego portalu teatralnego – Ukraińska Przestrzeń Teatralna (Український театральний простір) – obok informacji na temat ponad 112 teatrów i działalności ponad 80 dramaturgów ukraińskich znajdziemy tam szeroki zakres informacji na temat festiwali oraz repertuary poszczególnych zespołów teatralnych w Ukrainie. Przy czym nie interesuje nas analiza organizacji festiwali teatralnych czy ich typologizacja, ale jedynie przywołanie samego kontekstu, w jakim powstały artystyczne międzydyscyplinarne festiwale w ukraińskiej przestrzeni publicznej. Spośród autorów prac traktujących o specyfice ruchu festiwalowego należy przywołać takie nazwiska jak Hanna Wesełowska<sup>2</sup>, Maja Harbuziuk<sup>3</sup>, Maryna

<sup>2</sup> G. Veselovska, *Sučasne teatral'ne mistectvo*, Kyiv [Г. Веселовська, *Сучасне театральне мистецтво*, Київ] 2014.

<sup>3</sup> M. Harbuziuk, *Współczesny teatr ukraiński między dyskursem posttotalitarnym a postkolonialnym*, „Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensia” 2016, nr 4, s. 79-89.

Hrynyszyna<sup>4</sup>. Przegląd głównych tendencji ukraińskich festiwali teatralnych odnajdziemy w badaniach Olgi Domańskiej<sup>5</sup>, Kateryny Stanisławskiej<sup>6</sup> czy Kateryny Judowej-Romanowej<sup>7</sup>, ogólna zaś dynamika ukraińskiego ruchu festiwalowego okresu niezależności Ukrainy oraz jego typologizacja są przedmiotem badań Oksany Karpasz<sup>8</sup>. W niniejszej pracy chcemy skupić się wokół tematyki związanej z festiwalem GogolFest, któremu nie poświęcono dotychczas odrębnych prac, a który niewątpliwie na nie zasługuje ze względu na swoją wyjątkowość i nowatorskie podejście na tle ukraińskich działań teatralnych w przestrzeni publicznej po 1991 r.

## DZIAŁANIA TEATRALNE W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ PO TRANSFORMACJI USTROJOWEJ

Jak wiadomo, zmiany, jakie dokonują się w polityce, mają wpływ również na zmiany w sferze sztuki. Po rozpadzie bloku wschodniego cenzura odeszła do lamusa, dzięki czemu możliwy był pluralizm ideowy, co widać w odnawianiu, przywracaniu bądź odkrywaniu tematów oraz form w sztuce teatralnej po 1991 r. Jak zauważa Maja Harbuziuk: *Wynikła wówczas potrzeba i zarazem możliwość odnowienia pamięci historycznej dzięki inscenizacjom dzieł dotąd zakazanych* oraz twórców lat 20. oraz 60. XX w.<sup>9</sup> Równolegle aktualna stała się potrzeba zwrócenia się do nurtów w dramacie współczesnym nieistniejących dotąd na scenach ukraińskich, takich jak teatr absurdu, teatr groteski czy dramat egzystencjalny. W okresie transformacji ustrojowej nastąpiły też zmiany w zakresie funkcjonowania instytucji kultury, w tym teatrów. Miał miejsce proces odchodzenia od ideologicznej kontroli państwa na rzecz niezależności. Decentralizacja z kolei uwypukliła pojawiające się problemy finansowe – bardzo ograniczone finansowanie ze strony państwa, zwłaszcza w odniesieniu do teatrów niepaństwowych.

<sup>4</sup> *Ukraińskij teatr XX stolittá. Antologija vstav*, red. M. Grinišina, Kyiv [Український театр XX століття. Антологія вистав, red. М. Гринишина, Київ] 2012.

<sup>5</sup> O. Domans'ka, *Teatral'ni festivali v kontekstí misteckogo žittá sučasnoï Ukraïni*, [w:] *Pitanná kul'turologii: zbírník naukovih prac'*, T. 20, Kyiv [О. Доманська, *Театральні фестивали в контексті мистецького життя сучасної України, Питання культурології: збірник наукових праць*, т. 20, Київ] 2004, s. 308-314.

<sup>6</sup> K. Stanislavs'ka, *Mistec'ko – vidovišni formi sučasnoï kul'turi*, Kyiv [К. Станіславська, *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*, Київ] 2016.

<sup>7</sup> K. Udova-Romanova, *Teatral'no-gládac'ki vîdnosini v sučasnij sociokul'turnij real'nosti Ukraïni*, Kyiv [К. Юдова-Романова, *Театрально-глядацькі відносини в сучасній соціокультурній реальності України*, Київ] 2016.

<sup>8</sup> O. Karpas', *Teatral'ni festivali v kul'turno-mistec'komu žitti Ukraïni kincá XX – počatku XXI stolittá: istoriá, tipologiá, tendencii rozvitku*, Ívano-Frankivs'k [О. Карпаш, *Театральні фестивали в культурно-мистецькому житті України кінця XX – початку XXI століття: історія, типологія, тенденції розвитку*, Івано-Франківськ] 2019.

<sup>9</sup> M. Harbuziuk, *Współczesny teatr ukraiński...*, s. 81. Por. C. Vasil'ëv, *Ukraińskij teatr vid soúzu do Majdani*, „Sučasne mistectvo” [С. Васильєв, *Український театр від союзу до Майдану*, „Сучасне мистецтво”] 2014, т. 10, s. 50-57.

Z perspektywy ostatnich 30 lat możemy powiedzieć, że formy teatralne stawiają na interdyscyplinarność, która oprócz teatru włącza do programu koncerty, projekcje, taniec itp. Dzisiejszy teatr w ogóle – tak jak to miało miejsce ponad 100 lat temu, w wyniku reformatorskich dążeń artystów teatru<sup>10</sup> – stara się różnymi sposobami i instrumentami tak dostosować do nowej rzeczywistości, do współczesnej kultury i oczekiwań społeczności, aby rezonować z otaczającą rzeczywistością i problemami „dzisiejszego dnia”, nie tracąc przy tym swojej kreatywności czy tendencji twórczych, które są zmienne. Polityka repertuarowa w niepodległej Ukrainie w latach niezależności znalazła dużych zmian, przy czym nie mówimy tutaj o teatrach publicznych (przynajmniej w pierwszych latach po odzyskaniu niezależności, w których trudno odnaleźć adekwatne reakcje na euforię wolności po rozpadzie ZSRR). Natomiast odnosimy się do wzrastającej liczby teatrów niepublicznych, co było zjawiskiem charakterystycznym w sztuce teatralnej, widocznym już od końca lat 80. i na początku lat 90. Często cytowana przy tej okazji, i w istocie dotycząca sedna sprawy, teatrolożka Hanna Wesełowska mówi wręcz o *dwóch przenikających się wzajemnie mapach teatralnych współczesnej sceny ukraińskiej, z których pierwsza nakreślona została jeszcze w latach 50. XX w. i obejmuje tradycyjne teatry państwowe, natomiast druga – bardziej elastyczna, wykrystalizowała się z końcem lat 80. i od tego czasu ulega ciągłym transformacjom*<sup>11</sup>. Stały się one możliwe dzięki debiutującym wówczas i bardzo wpływowym reżyserom – liderom, którzy w tym czasie zakładali wiele nowych ukraińskich teatrów studyjnych (kijowskie Koleso na Podolu, centrum współczesnej sztuki teatralnej „Dach”, Lwowski Teatr Dramatyczny im. Łesia Kurbasa, Teatr w Koszyku, Woskresinnia, dniepropietrowski teatr-studio „Wirymol”, charkowskie Arabeski, P.S. i inne). Mamy na myśli, oprócz znanego reżysera Edwarda Mytnickiego, takich reżyserów młodego wówczas pokolenia, jak Dmytro Bohomazow, Sergij Proskurnia, Oleg Lipcyn, Stepan Pasicznyk, Walerij Bilczenko, Andrij Prychodko, Wołodymyr Kulczyckyj, Andrij Żołdak, Władysław Trojicki.

Niezależne teatry studyjne (często eksperymentalne i poszukujące) są zatem związane z początkiem przemian w Ukrainie. Ich działalność, choć została – po boomie artystycznym pierwszej połowy lat 90. – znacznie ograniczona w Kijowie, wskazuje jednak na ogromny potencjał i zarazem dojmującą potrzebę sprostania wyzwaniom czasu.

<sup>10</sup> Znamienne, że w okresie przejść, wstrząsów, rozpadów, niepewności jutra uaktywniają się ruchy awangardowe, które pragną „powrotu” widza utraconego na rzecz nowych technologii, który nie odnajduje siebie w przekazie teatralnym.

<sup>11</sup> H. Wesełowska, *Ukraińskij teatr počatku XXI stolittá: tradiciï ta novaciï* [Г. Веселовська, *Український театр початку XXI століття: традиції та новачії*]. *Teatr ukraiński na počatku XXI wieku: tradycja i nowoczesność*, [w:] Polša. Kul'tura. Ukraïna. Lekcii pro teatr [Польща. Культура. Україна. Лекції про театр]. Polska. Kultura. Ukraïna. Wykłady o teatrze, uporządkował Viktor Sobians'kij [Віктор Собіянський], Kijów–Wrocław 2010, s. 55.

## RUCH FESTIWALOWY W UKRAINIE PO 1991 R.

Współczesne sztuki teatralne, posiadające estetycznie poligamiczną specyfikę, wykorzystują różne parateatralne i zupełnie nieteatralne przestrzenie, takie jak ulice, zamki, place miejskie (np. sceny w granicach dawnej Siczy Zaporoskiej czy na wyspie Chortyca), więzienne, kawiarnie, centra handlowe czy zakłady przemysłowe. Najlepiej pokazują to teatry typu studio, które odeszły nie tylko od stylu zwykłego teatru repertuarowego, ale dawno już wyszły poza granice tradycyjnej przestrzeni teatralnej<sup>12</sup>. Wyznacznikiem teatru w przestrzeni publicznej jawi się teatr plenerowy w rozumieniu nie tylko teatru zaaranżowanego pod gołym niebem, ale też na *szerokich przestrzeniach przyrody*<sup>13</sup> i architektury, wykorzystującego czy włączającego w swą przestrzeń artefakty w różnych formach i rodzajach (jak np. sam most, droga nad nim oraz przestrzeń pod nim), wreszcie poszukującego utraconego widza. Jak słusznie podkreśla Jan Ciechowicz, *wyjście teatru z budynku i powrót na ulice, place, publiczne otwarte przestrzenie jest [...] poszukiwaniem widza utraconego, próbą dotarcia z teatrem do wszystkich. Skoro ludzie „z ulicy” nie przychodzą do teatru, to teatr stara się przyjść do nich*<sup>14</sup>.

W tym miejscu należy wskazać, że w realiach współczesnego ukraińskiego życia teatralnego swoistym panaceum na ogólny kryzys artystyczny, będący częścią kryzysu społecznego, stał się ruch festiwalowy, choćby ze względu na jego potencjał zarówno widowiskowy, jak i treściowy. W kulturowo-artystycznej przestrzeni Ukrainy ruch festiwalowy, odrodzony wraz ze zdobyciem państwowej niezależności, stał się swego rodzaju uniwersalnym czynnikiem komunikacyjnym, który wyznacza, upowszechnia i stymuluje relacje społeczne i artystyczne. Festiwal<sup>15</sup> teatralny – jako część ogólnoukraińskiego ruchu festiwalowego – umożliwia w szczególności sposób śledzenie treści procesu artystycznego, jego przebieg zaś świadczy o całościowym poszukiwaniu nowatorskich

<sup>12</sup> G. Veselovs'ka, *Sučasne...* [Г. Веселовська, *Сучасне...*], s. 20.

<sup>13</sup> Pojęcie teatru plenerowego, czyli teatru na wolnym powietrzu, jest stare jak sam teatr. Obejmuje ono takie zjawiska jak: teatry natury, teatry ogródkowe, teatry uliczne, performanse, teatr arenowy. W latach 20. XX w. o teatrze napowietrznym pisał reformator polskiego teatru Juliusz Osterwa, który zwracał uwagę, iż teatr taki nie tylko zaaranżowany jest pod gołym niebem, ale także na szerokich przestrzeniach przyrody lub architektury, jego wyznacznikami zaś pozostają *rozmach zespołowych form wyrazu artystycznego oraz siła przeżyć zbiorowych* po stronie widzów.

<sup>14</sup> J. Ciechowicz, *Na wolnym powietrzu. O różnorodności form w teatrze plenerowym dziś*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011, s. 261.

<sup>15</sup> Słowo „festiwal” pochodzi od łacińskiego wyrazu *festivus* (święteczny, wesoły) i obecnie oznacza masowe święteczne wydarzenie, które włącza przegład i demonstrowanie osiągnięć rodzajów sztuki takich jak: muzyka, teatr, kino, estrada, malarstwo, rzeźba, instalacje, performanse. W XX w. festiwale artystyczne stały się jedną z otwartych masowych form komunikacji społecznej i międzykulturowej, ograniczonej czasowo, odznaczającej się profesjonalnym bądź amatorskim poziomem wykonania, ukierunkowane tematycznie i gatunkowo. Festiwale teatralne odgrywają w Ukrainie ważną rolę w rozwoju teatru ukraińskiego. Zob. L. Ševčenko, O. Nika, O. Hom'ak, A. Dem'anuk, *Novij slovník inšomovnih sliv. Bliz'ko 40 000 sliv i slovospolučen'*, Kyiv [Л. Шевченко, О. Ніка, О. Хом'як, А. Дем'янюк, *Новий словник іншомовних слів. Близько 40 000 слів і словосполучень*, Київ] 2008, s. 672.

idei, realizacji nietradycyjnych rozwiązań, rozwijaniu innowacyjnych form pracy aktorów i reżyserów czy twórczych poszukiwań inscenizatorów. Jak pisze Oksana Karpasz: *Spotkania takie stają się etapem dynamicznego odejścia od sowieckich stereotypów* [opartych na schematach ideologicznych, których źródło stanowiła koncepcja sztuki socrealistycznej – przyp. J.B.] *w poglądach na sztukę teatralną i zbliżają ją do współczesnych europejskich standardów*<sup>16</sup>. Wskazuje to na potrzebę derusyfikacji i desowietyzacji ukraińskiej przestrzeni teatralnej, a także przezwyciężenia kolonialnej zależności od teatru rosyjskiego oraz dwujęzyczności w teatrach ukraińskich. Odejście od „sowieckich stereotypów” w kierunku estetyki postmodernizmu, nowe podejście do organizacji teatrów, jak również odwoływanie się do reżysersko-pedagogicznej spuścizny reformatora teatru ukraińskiego lat 20. XX w. Łesia Kurbasa świadczy o pozytywnej roli festiwalu teatralnych w popularyzacji procesu teatralnego w Ukrainie i poza jej granicami.

Wysiłki twórców skierowane są na to, co zasadnicze zarówno w ich życiu, jak i profesji, mianowicie na zainteresowanie, przyciągnięcie uwagi widza i w konsekwencji odwołanie przez niego do teatru, „wciągnięcie” widza w teatr. Obok aktywizacji wzajemnej wymiany doświadczeń na poziomie międzynarodowym festiwalu umożliwiają swobodny i bezpośredni dostęp do współczesnego doświadczenia teatralnego krajów spoza bloku wschodniego oraz aktualizują zabronione w ZSRR tematy, ich priorytetem zaś stało się poszukiwanie nowych środków przybliżenia się do widza. Poza szeregiem funkcji, jakie wykonuje teatralny ruch festiwalowy na poziomie społecznym, twórczym, komunikacyjnym, poznawczym, wychowawczym, rekreacyjnym, relaksacyjnym itd., ma on duże znaczenie w odnalezieniu swojego widza, którego nie zadowalały przedstawienia w duchu realizmu socjalistycznego. Jak podkreśla Anna Łypkiwska, pisząc o młodym teatrze ukraińskim na samym początku lat 90. XX w.: *Nadzwyczajność, jak i zresztą nowość takiego teatru polegała na jego otwartej opozycyjności wobec zastanych form teatru i życia, wobec spojrzenia na teatr jak na instytucję społecznie, ideologicznie bądź w jakikolwiek inny sposób zaangażowaną [...]. Można to było uważać za naturalną reakcję na wieloletnie panowanie reguł totalitarnych we wszystkich sferach życia*<sup>17</sup>.

Na przełomie lat 80. i 90. XX w. nowe tendencje, które kształtowały się w teatrze ukraińskim, odzwierciedlały zorientowanie na odnowienie kultury duchowej. Szczegółowej aktualności nabrało pytanie o zasady, na jakich teatr ukraiński miał istnieć w przyszłości z zachowaniem własnych, niepowtarzalnych wiekowych tradycji sprzed sowietyzacji kultury. W pewnym sensie odzwierciedleniem poszukiwania prób wyjścia ze złożonego – pod względem artystycznym i finansowym – stanowiska współczesnego teatru w Ukrainie po 1991 r., co przekładało się na utworzenie nowego teatru, stał się aktywny ruch festiwalowy. Składały się na niego takie formy artystyczne, jak „Złoty Lew” („Золотий лев” – Lwów), „Berezil” („Березіль” – Iwanofrankowsk), „Teatralne Przydnieprze”

<sup>16</sup> O. Karpasz, *Teatral'ni festivali...* [O. Карпаш, *Театральні фестивалі...*], s. 15.

<sup>17</sup> A. Lipkiv'ska, *Molodij teatr v Ukraini kincã 80-h – počatku 90-h rokiv: postmoderna ideologema svidomosti ta її vidbitok u sceničnomu artefakti*, [w:] *Zapiski NTS. Praci Teatroznavčoi sekції*, t. 137, L'viv [A. Липківська, *Молодий театр в Україні кінця 80-х – початку 90-х років: постмодерна ідеологема свідомості та її відбиток у сценічному артефакті*, „Записки НТШ. Праці Театрознавчої секції”, т. 137 Львів] 1999, s. 355-357. Tłumaczenie, jeśli nie podano inaczej – J.B.



(„Театральне Придніпр'я” – d. Dniepropetrowsk), „Inter-teatr” („Інтер-театр” – Zakarpacie), „Teatr Młody. Chersońskie zabawy-92. Kłasyka dzisiaj” („Молодий театр. Херсонські ігри-92. Класика сьогодні” – Dnieprodzierżyńsk), festiwal monospektakli „Kijowska królewna” („Київська парсуна”), Wszechukraiński festiwal – konkurs premier muzyczno-teatralnych „Melpomena Tawrii” („Мельпомена Таврії” – Chersoń), festiwal „Teatr Donbas – 2004” („Театр Донбас – 2004”) i inne. Ruch festiwalowy, zapoczątkowany jesienią 1989 r. we Lwowie i wiosną 1990 r. w Iwano-Frankowsku, jasprawo zademonstrował wysiłki rodzimych twórców teatralnych, którzy dążyli nie tylko do znalezienia oparcia w klasycznej dramaturgii ukraińskiej, ale też do odkrycia tematów, które w ostatnich 60 latach były zakazane. Stąd najczęściej w omawianym okresie sięgano głównie do tekstów pisarzy Rozstrzelanego odrodzenia (sztuki m.in. Wołodymyra Wynnyczenki, Mykoły Kulisza, Hnata Chotkewycza). Pierwsze festiwale zaprezentowały różnorodność kierunków artystycznych wspomnianych wcześniej ukraińskich reżyserów teatralnych oraz różne wizje przyszłości teatru narodowego.

Podsumowując, początek lat 90. XX w. to zwrot do repertuaru, który w niedalekiej przeszłości z przyczyn ideologicznych był zabroniony. Oprócz pragnienia odnowienia repertuaru na lata 90. XX i początek XXI w. przypadły: aktywny ruch studyjny, zorientowanie na tworzenie małych, mobilnych zespołów teatralnych, aktywny ruch festiwalowy, ukierunkowany na urozmaicenie życia teatralnego, aktywizację komunikacji artystycznej. Ponadto można było zaobserwować dążenie do odnowienia sfery wyraźnych środków teatru, ciążenie ku eksperymentowi i nowemu traktowaniu utworów klasycznych, opanowaniu doświadczenia teatru sztuki światowej, różnorodności systemów gry aktorskiej. Innymi słowy, ówczesny stan teatru charakteryzowały tendencja do poszukiwania nowego języka teatralnego, nowych repertuarowych kierunków i jednocześnie oparcie się na rodzimej, klasycznej spuściźnie.

Na tym tle interesuje nas szczególnie działalność Centrum Sztuki Współczesnej „Dach” Władysława Trojickiego, która odzwierciedla tendencję synkretyzmu we współczesnym teatrze ukraińskim. Widoczne jest tutaj ukierunkowanie na połączenie sztuk i stworzenie nowej jakości artystycznej, którego podstawę stanowi folklor. W 2002 r. W. Trojicki wraz z grupą „Drzewo” („Древо”) stworzył projekt folk-opery *Kamienne koło* (*Кам'яне коло*), a przy udziale zespołu pieśni ukraińskiej Bożyci (Божичі) – spektakl *W poszukiwaniu utraconego czasu*. Innym wektorem synkretyzmu w teatrze stało się łączenie najnowszych technik artystycznych oraz innowacji. W 2003 r. w Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie miał miejsce festiwal muzycznych performansów i dźwiękowej instalacji *Nowy dźwięk* (*Новий звук*). Wspomniane Centrum Sztuki Współczesnej zostało stworzone w 1994 r. wraz z teatrem „Dach” („ДАХ”) i od tego czasu W. Trojicki, konsekwentnie realizuje idee rozwoju współczesnej sztuki ukraińskiej, przede wszystkim teatru i muzyki. W tym celu zainicjował działalność kilku zespołów: w 2004 r. zespół etno DachaBracha, w 2012 r. – muzyczno-teatralny zespół Dakh Daughters, w 2014 r. – formację współczesnej muzyki akademickiej Nowa Opera (opera-requiem, opera-cyryk, sen-Opera, opera-balet), w 2016 r. zaś – teatralno-muzyczny zespół CESHU. Głównym celem wyżej wymienionych projektów było stworzenie nowych syntetycznych gatunków oraz eksperymenty z nietypowymi muzycznymi i scenicznymi przedsięwzięciami.

Działalność aktorów z unikalnego teatru „Dach” została doceniona również poza granicami Ukrainy (USA, Wielka Brytania, Dania, Holandia, Australia, Nowa Zelandia, Austria, Węgry, Słowacja, Macedonia, Polska). Popularność produkcji ukraińskiej doprowadziła W. Trojickiego do stworzenia inicjatywy GogolFest, która w ciągu pierwszych lat swojego istnienia zgromadziła ponad milion widzów i do której przyłączyło się wiele zagranicznych zespołów oraz sponsorów. Warto odnotować, że GogolFest aktualnie zaliczany jest do grona 24 najlepszych festiwali teatralnych Europy.

Obecnie w Ukrainie działa 190 festiwali – różnorodnych pod względem tematycznym, na poziomach regionalnym, ogólnoukraińskim oraz międzynarodowym, wielorakich ze względu na formę – w klasyfikacji których na odrębną uwagę zasługują artystyczne międzydyscyplinarne festiwale: GogolFest, Porto-Franko, „Mykolaiv ART. Week: Identyfikacja”. W ich obrębie wzajemnie funkcjonują odrębne rodzaje sztuk – muzyka, teatr, choreografia, fotografia, kono, uliczne show (pirotechnika, żonglowanie, żywe rzeźby, mimowie i inne). Za przykład działań teatralnych w przestrzeni publicznej służy multidyscyplinarny projekt artystyczny zainicjowany w 2007 r. przez Władysława Trojickiego. Według Wasyla Newolowa i Walerija Pacunowa *siłą sprawczą W. Trojickiego jest kategoryczne odrzucenie tradycyjnych form i metod formowania ukraińskiego oblicza teatralnego [...], co daje nadzieję na dalsze reformowanie międzynarodowego ruchu festiwalnego w Ukrainie*<sup>18</sup>. Ukraiński reżyser teatralny zaangażował do współpracy nie tylko zespół Centrum Sztuki Współczesnej „Dach”, ale i sporą część energicznych i optymistycznie nastawionych twórców – muzyków, reżyserów, kuratorów sztuki, wolontariuszy, a także (choć w mniejszej liczbie) sponsorów, bez poparcia których większości akcji festiwalowych nie udałooby się przeprowadzić z uwagi na nikłe bądź nieistniejące finansowanie ze strony państwa.

## PROJEKT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ GOGOLFEST

*GogolFest to świątynia, to produkt naszych rąk,  
to twórczość i jednocześnie tworzenie siebie i swojej świadomości,  
swojego uświadomienia, że za swoje życie, za życie swojej rodziny,  
swoich dzieci, ludzi obok odpowiadam ja i ja je tworzę.*  
[z Manifestu festiwalu GogolFest – tłum. J.B.]

Festiwal GogolFest stworzony został przez Centrum Sztuki Współczesnej „Dach”<sup>19</sup> i kulturowo-artystyczny kompleks „Mysteckij Arsenal” jesienią 2007 r. i do 2017 r.

<sup>18</sup> B. Nevolov, B. Pacunov, *Ukraińskie teatralne mistectvo v kontekstі evropejs'kib miżnarodnih teatral'nih festivaliv*, „Vіsnik Kiivs'kogo nacional'nogo unіversitetu kul'turi i mistectv. Seriā: Scenične mistectvo” [B. Неволов, В. Пацунов, *Українське театральне мистецтво в контексті європейських міжнародних театральних фестивалів*, „Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво”] 2018, nr 2, s. 100.

<sup>19</sup> CSW „Dach” (DAX) powstało w 1994 r. w Kijowie jako niezależna teatralna platforma. Pomysłodawcą i inicjatorem teatru „Dach” był Władysław Trojicki. Warto odnotować, że „Dach”, to jeden



związany był głównie z Kijowem, a od 2017 r. zaczął podróżować przez Ukrainę (Dniepr, Mariupol, Chersoń, Użhorod, Iwano-Frankowsk, Winnica) – w porozumieniu z Ministerstwem Infrastruktury – specjalnie do tego przystosowanym art-pociągiem Gogoltrain. Idea oraz inicjatywa stworzenia polifonicznego, wielokulturowego festiwalu sztuki współczesnej pochodzi od reżysera, producenta i kierownika artystycznego teatru „Dach” Władysława Trojickiego. Festiwal narodził się w unikalnej przestrzeni „Starego Arsenalu” – dawnego zakładu wojskowego, wzniesionego przez włoskiego architekta Johanna Mellera w 1803 r. Przez pierwsze trzy lata większość wydarzeń festiwalu odbywała się w tym miejscu, następnie (od 2010 r.) w przestrzeni publicznej samego Kijowa, by dalej (od 2018 r.) zaistnieć w innych miastach Ukrainy. W ciągu tych lat powstały setki projektów artystycznych związanych z festiwalem najbardziej rozpoznawalnym nie tylko w Ukrainie, ale także poza jej granicami, by wspomnieć, iż w 2019 r. GogolFest zakwalifikował się do pięciu najlepszych festiwali Europy w plebiscycie EFFE Awards 2019-2020.

Od początku swojego istnienia interdyscyplinarny program festiwalu przedstawia we wspólnej interaktywnej przestrzeni malarstwo współczesne oraz instalacje, sztuki audiowizualne, muzykę elektroakustyczną i akademicką, teatr, kino, taniec współczesny, projekty literackie, a także program edukacyjny, na który składają się treningi, seminaria oraz warsztaty.

Podczas pierwszego GogolFestu (2007) wezwano do zjednoczenia ukraińskiej twórczej i intelektualnej elity wokół postaci, a także filozoficzno-religijnych i artystycznych idei Mikołaja Gogola, który odkrył i podarował światu nową i nieznaną, mistyczną *terra incognita* – Ukrainę. W ramach tego festiwalu odbyła się tematyczna wystawa GOGOL.PORTRET, w której wzięło udział ponad 150 artystów z Ukrainy, Rosji i Polski. Teatr „Dach” zaprezentował pod tym samym tytułem spektakl, w którym stworzono żywą, interaktywną przestrzeń, która miała odbierać widzom możliwość pozostawiania postronnymi obserwatorami i czynić ich częścią całości, co powodowało emocjonalne i fizyczne przeżywanie swojego uczestnictwa.

Celem kolejnej edycji GogolFestu, który otrzymał nazwę Festiwal Festiwali (2008), było skonsolidowanie ukraińskiego ruchu festiwalowego, akumulowanie doświadczenia festiwali artystycznych Ukrainy (pośród nich festiwale muzyki etnicznej „Szeszory” i „Kraina marzeń”, kino-festiwale „Młodość” i „Otwarta noc” i inne). W ramach festiwalu oprócz programów muzycznych, baletowych i teatralnych przygotowano: program edukacyjny w postaci wykładu-koncertu Wołodymyra Martynowa, warsztatów mistrzów Pawła Makowa, Tiberija Silwaszi, Ałły Zahajkewycz, Władysława Trojickiego, Borysa Juchananowa, KLIMA, Mychajła Jaremczuka, Serhija Łożnicy. Wydarzenia festiwalowe odwiedziło ponad 50 tys. osób.

---

z pierwszych teatrów, który zareagował na wydarzenia związane z Euromajdanem 2013, wykonując performans (13 grudnia 2013 r.) zatytułowany *Nie trać głowy* (*He tpačaj goliwu*). Realizował tym samym jako wspólnota teatralna społeczną funkcję teatru jako komentatora wydarzeń „dnia codziennego”. Wspomnieć też należy, iż Wład Troicki podczas Majdanu Godności 2013/2014 aktywnie uczestniczył w wydarzeniach poprzez prowadzenie – w specjalnie do tego przygotowanym namiocie na placu Niezależności – wykładów dla zainteresowanych słuchaczy.

Festiwal w 2009 r., przypadający w 200. rocznicę urodzin M. Gogola, dał początek szeregowi związanych z nim akcji kulturalnych, które odbywały się w ciągu całego jubileuszowego roku: twórcze warsztaty jesienią, performance w kwietniu 2009 r. w Gogolewie i w Kijowie, prezentacja festiwalu w Sankt Petersburgu. W ramach programu muzycznego odbył się koncert-performans, syntetyczne show *Dreams of the lost road* z udziałem zespołu etno-haus DachaBracha, koncert Moloko Music Fest (występy Adama Chrina, Adanovsky, Tickle Me oraz Serhija Babkina), elektro-akustyczny program Ałły Zahajkewycz, występ petersburskiego zespołu NOM oraz koncert zamykający festiwal z udziałem zespołu Dzieci Pikasso. W kolejnej edycji rozrastający się GogolFest odwiedziło już ponad 150 tys. widzów, wzięło w nim udział 800 artystów z 25 krajów świata<sup>20</sup>.

Czwarty festiwal otwarto na Majdanie Niepodległości (2010) pokazami ogromnego show teatru hiszpańskiego z Katalonii La Fura dels Baus oraz teatru „Dach”. Program główny zaprezentowano na terenie Centrum Narodowego im. Ołeksandra Dowżenka, gdzie rozwinęto nową koncepcję programu wizualnego, związanego z architektoniką przestrzeni tego kino-studia. Widzowie mogli zobaczyć m.in. interesujące pokazy teatru tańca atletycznego Katakłò z Włoch, występy zespołów muzycznych z różnych krajów.

Podczas piątego festiwalu (2012), który odbył się już bez wsparcia finansowego państwa na terytorium niedziałających Kijowskich Doświadczalnych Zakładów Mechanicznych i nosił nazwę *Projekt wydobywczy ekstrakcja. Własnymi siłami*, przedstawiono program wizualny, muzyczny, teatralny oraz kinowy. Projekt ten nadzorowali sami artyści, zaangażowani plastycy, którzy nawet przy braku finansowania potrafili generować treści, dzięki czemu w przeciągu tygodnia tysiące widzów miało okazję zapoznać się z tym, co dzieje się w ukraińskiej sztuce współczesnej. Główna idea ówczesnego festiwalu, sformułowana przez W. Trojickiego, polegała na stworzeniu przestrzeni, w której każdy widz i każdy artysta miał okazję odczuć atmosferę niekonsumencką, twórczą, aktywną, alternatywną dla obojętności współczesnego Kijowa.

Kwestii stworzenia współczesnej infrastruktury artystycznej poświęcona była szósta edycja festiwalu w 2013 r. – rozwijano to w ciągu kolejnych lat już w warunkach wojny. Od 2014 r. podczas festiwalu sztuki współczesnej podejmowano wyzwania związane m.in. z programem oświatowym, dekomunizacją, problematyką jedności, wzajemnego zrozumienia i zaufania, rewitalizacją miejsc odziedziczonych po dawnych sowieckich fabrykach.

W 2015 r. GogolFest odbył się na terytorium Narodowego Ekspocentrum Ukrainy, dawnego WDNH – Wystawy Osiągnięć Gospodarki Narodowej Ukrainy SRR (ВДНГ – Виставка досягнень народного господарства), znajdującego się w dzielnicy Teremki w Kijowie. Przypomnijmy, budowę WDNH zapoczątkowano w Kijowie w 1949 r., otwarcie zaś tego ogromnego kompleksu budowli i rzeźb odbyło się w 1958 r. Miejsce to w istocie budowane było jako element gloryfikacji władzy sowieckiej, stąd

<sup>20</sup> Zob. *Театр „ДАХ”. Фотоальбом*, red. Tetâna Vasilenko, Kyiv [Театр „ДАХ”. Фотоальбом, red. Тетяна Василенко, Київ] 2012, s. 361.

jego estetyka wpisuje się w czasy rozkwitu stalinizmu. Jak wiadomo, w Ukrainie w 2015 r. rozpoczęły się na oficjalnym gruncie procesy dekomunizacji (cztery ustawy dekomunizacyjne dotyczące procesów dekomunizacji oraz polityki pamięci). W związku z tym Kijowska Rada Miejska oraz organizacje obywatelskie zaproponowały, aby na terenie WDNH w ramach dekomunizacji stworzyć muzeum historii totalitaryzmu w Ukrainie, muzeum totalitarnego malarstwa, muzeum historii totalitarnej architektury, park rzeźby totalitarnej, centrum sztuki antytotitarnej, salę koncertową, muzeum Euromajdanu, a także inne obiekty mające służyć rekreacji i wypoczynkowi zwiedzających oraz organizować współczesne festiwale. Dzięki temu infrastruktura tego miejsca znacząco wpłynęłaby na kulturową przestrzeń Kijowa. Idei stworzenia muzeum-parku okresu sowieckiego, w którym zebrane zostałyby najbardziej interesujące wzory sztuki totalitarnej, mówiące o rozwoju sowieckiego reżimu totalitarnego w Ukrainie, sprzyja sama przestrzeń tego kompleksu. Dlatego wcielenie idei przekształcenia go na rezerwat „chluby” przeszłości sowieckiej nie wymagałoby wiele wysiłku.

Korelacja festiwalu GogolFest z planami dekomunizacji wpisana została również w zamierzenie jego organizatorów. WDNH, przesiąknięta patosem czasów sowieckich i postsowiecką spuścizną, stała się wyzwaniem zarówno dla artystów i widzów, jak i dla organizatorów GogolFestu. Chodziło tutaj nie tylko o funkcjonalne oswojenie przestrzeni, w której zewsząd wyzierała ideologia minionej epoki, ale również o przeciężenie tego niebezpiecznego dla przetrwania kraju balastu<sup>21</sup>.

Wydarzenia przedstawione podczas ósmego multidyscyplinarnego festiwalu GogolFest koncentrowały się wokół problematyki wojny, pokoju i miłości jako podstawowych kategorii, niezbędnych dla dzisiejszej Ukrainy. Oprócz wskazania na konieczność przeprowadzenia działań w zakresie infrastruktury w kontekście dekomunizacji wydarzenia festiwalowe realizowały zadania dyplomacji kulturowej, włączając się tym samym do narodowego dyskursu kulturologicznego.

Trojicki, we współpracy ze znanym pianistą ukraińskim Ołeksijem Botwinowym, stworzył muzyczno-teatralny projekt *Sztuka wojny* oparty na muzyce Bacha, Schmitzkego, Haendla według jednoaktowego starochińskiego traktatu autorstwa Tzu Sun (Sun Zi). Natomiast w części zatytułowanej *Sztuka pokoju* pojawiła się opera-requiem na podstawie tekstów biblijnych oraz łacińskich tekstów sakralnych.

Wziąwszy pod uwagę aktualność tematu oraz przekonanie, iż teatr nie może odciąć się od bieżących wydarzeń ani ich ignorować, ważnym ogniwem festiwalu stał się nowy dramat i teatr verbatim (dokumentalny), na co dzień pracujący z autentycznymi świadkami wydarzeń. Na przykład spektakl *Mykołajiwka* stworzony został z udziałem nastolatków, którzy przeżyli wojnę w swoim mieście. Refleksje na temat putinowskiej Rosji stały się tematem poszczególnych projektów, co przemawia za tym, że sam festiwal można odczytać jako zjawisko polityczne. W części wizualnej przedstawiono m.in. film z cyklu „Kobieta i wojna” („Жінка і війна”) jako próbę rozmowy z Europejczykami

<sup>21</sup> Zob. O. Čepelik, *Gogol'fest – zmistovna reabilitaciá VDNH*, [w:] *Sučasni problemi doslidženná, restavrácii ta zberezenná kul'turnoi spadšini*, red. V.D. Sidorenko, t. 11, Kyiv [O. Чепелик, *Гогольфест – змістовна реабілітація ВДНГ*, [w:] *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, red. В.Д. Сидоренко, Вип. 11, Київ] 2015, s. 345.

o rosyjskiej agresji w Donbasie i ukazania ludzkich emocji z perspektywy kobiety. W obrazie ukazano kobietę przytulającą się uchem do ogromnych kamieni, którymi wybrukowany jest plac. Kobieta w ten sposób nasłuchuje echa wydarzeń dziejących się w Ukrainie i przekazuje tę umiejętność swojemu synowi. Projekt poszukuje odpowiedzi na pytanie, dlaczego patrząc na ogromną ilość zabitych, przeciętny Europejczyk nie współczuje Ukrainie. Znajdująca się w strefie komfortu Europa problemy ukraińskie przyjmuje jako zbyt dalekie lub zbyt niewygodne. Zachodnie elity nie rozumieją ogromu współczesnych wydarzeń historycznych, a intelektualiści europejscy kontynuują myślenie o Ukrainie w granicach schematów i wyobrażeń narzuconych im przez rosyjską propagandę.

GogolFest zaproponował znaczeniową dekomunizację w taki sposób, że spuścizna posowiecka w postaci kompleksu WDNH napełniona została audiowizualnymi refleksjami na temat nagłych tematów dnia dzisiejszego, czym właściwie zrehabilitowana została przestrzeń tego postsowieckiego terytorium. Ideą organizatorów było, aby wojnę, która tak wycieńcza Ukrainę, zobaczyć przez pryzmat bardzo zróżnicowanych pod względem gatunkowym widowisk.

W 2016 r. kolejnym miejscem, w którym odbył się międzynarodowy multidyscyplinarny festiwal sztuki współczesnej GogolFest, był teren Fabryki Sztuki (Арт-Завод). Proces transformacji tego dawnego kombinatu rozpoczął się w 2001 r., jednak większość pomieszczeń stała niewykorzystana przez kolejne 13 lat. Rewitalizacja kombinatu, w którym znajduje się Fabryka Sztuki „Platforma”, rozpoczęła się dopiero wiosną 2014 r. Odbywały się tam tematyczne festiwale, koncerty muzyki zagranicznej, warsztaty, wystawy. Fabryka Sztuki – z jednej strony przesiąknięta duchem konsumpcjonizmu, z drugiej postsowiecką spuścizną – stała się wyzwaniem związanym z planami rewitalizacji tego miejsca dla artystów i organizatorów GogolFestu, włączając w to również widzów.

Koncepcja festiwalu sformułowana była wokół tematu „Babilon” („Вавилон”), co wiązało się z problematyką wzajemnego zrozumienia i zaufania jako ważnych aktualnych kwestii dla dzisiejszej Ukrainy. Metafora biblijnego Babilonu (11 część Księgi Rodzaju jako symbol dezorientacji i bezładu) odnosiła się do refleksji nad zagadnieniem jedności oraz wspólnego działania, wpisującej się w projekt rozbudowy Fabryki Sztuki. Organizatorzy GogolFestu w teatralnej części festiwalu zaproponowali spektakl projektu Nowej Opery *Babilon*. Budowa wieży Babel (którą możemy odczytać jako młode państwo ukraińskie), jak wiemy, nie powiodła się, ponieważ u jej podłoża zaczęły rozbrzmiewać różne języki. Znaną historię opowiedziano w tym przypadku w sposób symboliczny, językiem dźwięków, przez pryzmat współczesności, co generowało nowe treści. Celem było stworzenie uniwersalnego wspólnego języka i platformy porozumiewania się między sobą, wzajemnego zaufania, które jest kluczowe dla realizacji wspólnych marzeń oraz podążania w jednym kierunku. W spektaklu muzycznym autorzy w celu ukazania opowieści kończącej się kłótnią przez niezgodę językową i wzajemne nieporozumienie wprowadzili język artystyczny różnych rodzajów sztuki (obok opery i cyrku – literatura, projekcje filmowe, teatr lalek i inne). Spektakl rozgrywał się na zasadzie alternacji części muzycznych z odczytywaniem fragmentów tekstu biblijnego. Opisane wydarzenia ilustrowane były przez muzyczne partie, które przypominały

zmianę slajdów, złożone z wielokrotnych powtórzeń krótkich fragmentów pełniących funkcję refrenów. Dźwięki miały wyrażać główne symbole oraz idee opowieści. Powtarzający się jeden przeciągły dźwięk we wstępie można tłumaczyć jako początkową jedność wszystkich, podczas gdy ten sam dźwięk pojawiający się w zakończeniu odbierany jest już jako znak spustoszenia i samotności. W rzeczywistości cała partytura przesiąknięta była ideą wielojęzyczności. Niewpisujący się w ramy jednego stylu czy gatunku muzycznego utwór wypełniały dźwięki muzyki poważnej, rocka, jazzu czy folklorystyczne motywy różnych narodów. Tę zasadę zastosowano również do solistów, wykorzystujących wiele technik wokalnych (od śpiewu operowego poprzez śpiew gardłowy i improwizacje jazzowe po śpiew ludowy). Ponadto w samych partiach wokalnych pojawiło się 19 różnych języków. Statyczność muzyków na scenie kompensowała idea przyłączenia artystów cyrkowych, co w otwartej przestrzeni pozwoliło stworzyć dynamiczne i barwne widowisko. Dzięki tym zabiegom opera-cyrk naruszyła tradycyjne wyobrażenie o śpiewie operowym. Babilon można odczytać jako punkt zwrotny, po którym normy i zasady wyznaczone wcześniej tracą znaczenie, a jego upadek zapowiada zniszczenie inercji i rozpad wszelkich norm.

Festiwal w zamysśle autorów stał się platformą dla eksperymentu i wypowiedzi artystycznej z refleksją na tematy aktualne. To również miejsce dla zaprezentowania widzowi rodzimych oraz zagranicznych projektów, nie tylko teatralnych. W ramach festiwalu otwarto m.in. wystawę *BURN BABYLON*, którego kurator Jewhen Bereznicki proponował podział na cztery bloki tematyczne, z których każdy mógłby również zaistnieć jako odrębny, samodzielny projekt: „Futurokult”, „Niewolniczy socjalizm”, „Wojna totalna”, „Ortodoksyjny Queer”. W ramach poszczególnych wystaw wchodzących w skład jednego projektu, który miał wskazywać na ideologiczne skrajności naszych czasów, prezentowane były prace wielu znanych artystów<sup>22</sup>.

Wizualny program GogolFestu był reprezentowany przez projekt pod gołym niebem w obrazie ogrodu rzeźb pt. *Skulpturnyj cech. Specproekt (Cech rzeźb. Specprojekt)*, stanowiący tym samym otwartą przestrzeń, w której współczesna rzeźba mogła zostać zaprezentowana. W taki sposób GogolFest zaproponował model wykorzystania terytorium Fabryki Sztuki „Platforma”, z elementami instalacji, obiektów oraz organizacją rzeźb. Projekt wizualnego programu zakładał też aktualizację idei stworzenia muzeum sztuki współczesnej w Ukrainie, czemu industrialna przestrzeń Fabryki Sztuk mogłaby sprostać. Do zaprezentowania różnorodnego programu muzycznego wykorzystano przestrzeń odziedziczoną z czasów zimnej wojny – schrony przeciwbombowe z wiszącymi w każdym pomieszczeniu planami ewakuacji. Wykorzystanie lokalizacji zbudowanych w czasach sowieckich jako obrony przed – jak wówczas sądzono – atakiem amerykańskim, stało się po części programem dekomunizacji i odsowietyzowania tego miejsca w ogóle. Ironią okazała się rzeczywistość, w której zagrożenie napaści bombowej ze strony Federacji Rosyjskiej stało się tragiczną realnością tego miejsca.

<sup>22</sup> Zob. szerzej: O. Čepelik, *Gogol'fest na Art-Zavodi „Platforma”*, „Sučasni problemi doslidžennâ, restavracij ta zberežennâ kul'turnoi spadšini” [O. Чепелик, *Гогольфест на Арт-Заводі „Платформа”*, „Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини”] 2017, t. 12-13, s. 284-298, [online] [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr\\_2017\\_12-13\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2017_12-13_20), 6 VI 2022.



W spektaklu *Tycyzna, Żadan i Psy* Art.-Grupy „Jara” z Nowego Jorku odwołano się do zbioru poezji Pawła Tycyzny *Zamiast sonetów i oktav* napisanego w latach 1918-1920. Utwór powstały w czasie wojny bolszewickiej, kiedy władza w Kijowie zmieniała się wielokrotnie, nawiązywał do aktualnych wydarzeń. Spektakl był przerywany performansem Serhija Żadana i zespołu Sobak. Na podstawie *Depeche Mode S. Żadana* (teatr Młody) przedstawiono spektakl traktujący o dojrzewaniu w warunkach lat 90. XX w. w Ukrainie. Spektakl taneczny zespołu Kozar Dance Theatre (założony przez choreografa i reżysera Wasyla Kozara) opowiadał o ratowaniu miasta, w którym żyją bohaterowie spektaklu, oraz o nadziei, której utrata grozi jego upadkiem. Funkcje teatru politycznego pełniły spektakle, które demonstrowano na Scenie Uchodźcy w ramach specjalnego programu teatralnego o ludziach, którzy utracili swój dom. Uczestnikami tego projektu byli mieszkańcy i obrońcy przed wojskami rosyjskimi Donbasu.

Temat biblijny towarzyszył również kolejnemu, jubileuszowemu festiwalowi GogolFest (2017), który po raz pierwszy odbywał się w trzech lokalizacjach: w Ekspocentrum Ukrainy, w Narodowym Centrum im. Ołeksandra Dowżenki oraz w teatrze „Dach”. Koncepcja tego festiwalu stanowiła odwołanie do tematu biblijnej Arki (wspomnianej w częściach 6-9 Księgi Rodzaju) i realizację scenariuszy z nią związanych – jako ratunku i dalszego życia, jako symbolu wiary i nadziei, jako spisu praw i zasad dla praworządności ludzi, wreszcie jako narzędzia dla tworzenia, przestrzeni nowych możliwości. Temat GogolFestu „Arka” zaproponował platformę integrującą artystów we wspólnym działaniu, jednocząc unikalne i ważne dzieła w artystycznej sferze kraju, przy pomocy której audytorium przyłączało się do współpracy, współdziałania i współuczestnictwa.

Należy zauważyć, że teatralny program festiwalu rozpoczął się od spektaklu *DPJu* (ДПЮ) teatru „Prekrasni Kwity” („Прекрасні квіти”) i organizacji obywatelskiej Linia Zgody z Charkowa, która powstała w wyniku połączenia wysiłków wolontariuszy zapewniających od kwietnia 2014 r. socjalną i psychologiczną pomoc ludziom przesiedlonym oraz tym, którzy ucierpieli wskutek wojny. Spektakl *DPJu* stworzony został w ramach projektu *Opowiadając historię weteranów* na podstawie prawdziwych historii uczestników ATO (dwoje weteranów wojny wzięło nawet udział w samym spektaklu). Festiwal stał się platformą dla eksperymentu z audiowizualnymi refleksjami na najbardziej bolesne i aktualne tematy związane z wojną i jej skutkami dla ludzi. Potrzeba i chęć przedstawienia spektakli rodzinnych, jak i zachodnioeuropejskich dla dużej liczby odwiedzających te wydarzenia pokazuje, że również w okresie wojny kultura nie może być bierna czy pogrążyć się w zastoju. Jak wskazał W. Trojicki w jednym z wywiadów, kultura nie może być oderwana od polityki i społeczeństwa<sup>23</sup>. W każdym mieście, w którym odbywa się festiwal, ma on szansę na powtórzenie – to zależy od synergii miejsca i wytrwałości miejscowej wspólnoty. Można metaforycznie powiedzieć, że GogolFest rozrasta się jak drzewo, odbywając się w kolejnych latach (2018-2021) w różnych miastach Ukrainy.

<sup>23</sup> Vlad Troiç'kij pro kul'turu bez varenikiv, Poplavs'kogo ta sučasne ukraińs'ke mistectvo, „Ukraińs'ka pravda” [Влад Троїцький про культуру без вареників, Поплавського та сучасне українське мистецтво, „Українська правда”] 2019, 18 IV, [online] <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/05/18/236875/>, 8 VI 2022.

W świecie sztuki, która już dawno porzuciła klasyczne formy i w której aktywnie wykorzystywane są cyfrowe technologie, trudno stworzyć coś wyjątkowego. Zespół GogolFestu kierowany przez W. Trojickiego podjął się tego wyzwania i we współpracy z pracownikami Zakładu Remontów Statków Azowskich (ASRZ) podczas 12. festiwalu, którego główna część zaplanowana została w Mariupolu, zaprezentował unikalny spektakl, grand operę *Nero* (gr. *nero* – woda). Na początku widzowie musieli przejść przez otwarty teren, wzdłuż morza, do lokalizacji głównych dźwigów, które za chwilę – poruszane przez cztery kobiety i jednego mężczyznę – miały wykonać balet portowych gigantów. Stopniowo otwarta przestrzeń wypełniała się ludźmi. Przy podejściu do dźwigów znajdowała się mała scena, a na niej muzycy oraz ogromne reflektory oświetlające żurawie. Przy akompaniamentie partii rytmicznych wykonywanych przez muzyków pracowało w sumie pięć dźwigów – trzy z nich znajdowały się na pierwszym planie, dwa kolejne ustawione były za nimi. Polecenia kierującym w kabinach wydawał reżyser spektaklu. Stalowe żurawie poruszały się synchronicznie, ustawiały się w szeregu i rysowały w powietrzu postacie. Wraz z ich ruchem wlatywały przymocowane polietylenowe konstrukcje w kształcie statków UFO, co sprawiało wrażenie snu, baletowy ruch potężnych żurawi przypominał zaś żywe istoty. Jak pisze jedna z uczestniczek tego wydarzenia, było to poruszające i fascynujące<sup>24</sup>. Złożona logistyka i skala tego przedstawienia nie miała jak dotąd odpowiednika w Ukrainie. Wśród widzów byli operatorzy dźwigów, którzy obsługiwali żurawie w pierwszej części wieczoru, nie mając do niedawna pojęcia, czym jest GogolFest. Tym samym stali się współtwórcami najbardziej niezwykłego wydarzenia w historii współczesnego Mariupola.

W drugiej części wieczoru wystawiono operę *Nero* w pływającym, wysokim na 15 metrów doku, co potęgowało wrażenie otoczenia przez przemysłowe giganty. W operze uczestniczyli muzycy z Nowej Opery, zespół TeSho, aktorzy z teatru „Dach”, aktorzy miejscowego teatru lalek „Teatromania” i pracownicy Zakładu Remontów Statków Azowskich. Jak wspominał w jednym z wywiadów W. Trojicki, pożądanym było, aby pracownicy tak gigantycznego zakładu spojrzeli na swoją pracę inaczej, aby byli z niej dumni, a przy okazji, aby sam zakład przyciągnął więcej inwestycji. Muzycy wraz z barytonami Nowej Opery Adrijem Koshmanem, Rusłanem Kirshem oraz sopranistką Anną Kirsh znajdowali się na górnym poziomie sceny, aktorzy poniżej. Na początku i na końcu spektaklu zabrzmiały pierwsze słowa z biblijnej opowieści o stworzeniu świata, następnie dawne hymny chóralne zmieszane ze współczesnymi tekstami. Na tle statku potężne reflektory tworzyły tajemnicze obrazy. Opera *Nero*, która wystawiona została w noc wielkanocną, to w pewnym sensie studium filozoficzne ukazujące cykl ludzkiego życia. W pewnym momencie dok zaczął być zalewany i aktorzy sprawiali wrażenie, jakby szli po wodzie. Wszystko tańczyło, brzmiało i zmieniało kolory, wypełniając przestrzeń atmosferą powagi i wzniosłości. Można powiedzieć, że za pomocą interakcji żywiołów, natury i technicznych środków, publiczność zjednoczyła się z przestrzenią. Finałem opery było wzniesienie wielkiego trzydziestometrowego żelaznego

<sup>24</sup> *Ак машини танцювали із людьми: балет кранів на Gogol'Fest i opera „Nero”, „Українська правда” [Як машини танцювали із людьми: балет кранів на ГогольFest i опера „Неро”, „Українська правда”] 2019, 5 V, [online] <http://life.pravda.com.ua/culture/2019/05/5/236/780>, 15 VI 2022.*

krzyża, symbolu oczyszczenia i zwycięstwa życia nad śmiercią, który podnieśli uczestnicy spektaklu.

Kolejny GogolFest (2021) rozpoczął się spektaklem w reżyserii W. Trojickiego *Droga do domu*. Wydarzenie odbywało się przy autostradzie H-20 Mariupol–Donieck, 30 kilometrów od Mariupola, w plenerze, wśród wzgórz przy muzyce etno grupy DakhaBrakha. Improwizowana scena teatralna znajdowała się u stóp granitowej skały, powyżej której w przezroczystej kopule znajdowali się muzycy. Poniżej zaś przepływał niewielki strumyk otoczony wzgórzami. Główną scenerią spektaklu był znajdujący się nieopodal most, na którym podczas występu stopniowo wznoszono metalową konstrukcję *Drzewo życia*. Sprawiało to wrażenie, jakby drzewo wyrastało przez most, zakorzenione w ziemi i górujące nad mostem, z rozłożystą koroną. Instalacja ta jako przestrzenna kompozycja, której elementy tracą funkcję utylitarną i nabywają nowych, symbolicznych znaczeń<sup>25</sup>, stała się symbolem odrodzenia i jedności, budowania wspólnego domu, krzyżowania ścieżek i ludzkiego życia. Reżyser przedstawienia zwracał uwagę, że w tym wydarzeniu nie chodziło o wojnę, ale o pokój i poszukiwanie własnej drogi, spektakl teatralny zaś odzwierciedlał temat odrodzenia<sup>26</sup>. Idea *Drzewa Życia* zawierała się w przesłaniu tego wydarzenia: „Poczuj swoją Ukrainę – wróć do domu”.

Jak zauważa Jan Ciechowicz, *dla teatru plenerowego ważny wydaje się sam rytuał uczestnictwa i oglądania, tak, jak go rozumiał* [Zbigniew – przyp. J.B.] *Raszewski, a także Andrzej Kijowski. Ten ostatni pisze, że lubi się gapić, ponieważ gapienie się jest dlań formą zaangażowania w sprawy publiczne*<sup>27</sup>, dla niego teatr nie przestawał być *formą gapiostwa*. GogolFest pokazuje, że obok wspólnotowego przeżycia (które w dzisiejszych warunkach wojny w Ukrainie może stać się wspólnotowym leczeniem traumy), „gap” też coś znaczy, może działać, może podjąć inicjatywę, zgodnie z założeniem i ideą samego festiwalu „Festiwal w twoim mieście”. Uczestnicy Festiwalu GogolFest jako jednego z projektów – obok DakhaBrakha, Dakh Daughters, Nowej Opery i CeSzo – teatru alternatywnego „Dach” założonego w latach 90. ubiegłego stulecia, starają się maksymalnie aktywizować mieszkańców jako społeczeństwo obywatelskie, jako współtwórców. *Kultura i sztuka* [...] – jak słusznie zauważa W. Trojicki – *kształtuje świadomość, pozwala nam wyrazić to, kim jesteśmy, czym jest Ukraina*<sup>28</sup>. Metalowa instalacja *Drzewo życia*, stworzona w ramach festiwalu specjalnie dla Mariupola, miała przypominać o odnalezieniu idei Ukrainy, niepodległej od 30 lat i wciąż określającej siebie, czym jest. Sztuka współczesna prezentowana podczas festiwalu to zaproszenie widza do dialogu na temat aktualnych zjawisk i problemów społecznych. Funkcjonowanie GogolFestu, wychodzące poza ramy tradycyjnego teatru repertuarowego, odczytać możemy jako próbę uświadomienia społeczeństwu ukraińskiemu, że od jego aktywności, wspólnego

<sup>25</sup> K. Stanisławska, *Misteč'ko – vidovišni...* [K. Станіславська, *Мистецько – видовищні...*], s. 137.

<sup>26</sup> *Doroga domoj, „Derevo žizni” i magiā DakhaBrakha: kak v Mariupole prošel Gogol'fest*, „Radio Svoboda” [Дорога додому, „Дерево життя” і магія DakhaBrakha: як в Маріуполі пройшов Гогольфест, „Радіо Свобода”] 2021, 31 IV, [online] <https://www.radiosvoboda.org/a/gogolfest-u-mariupoli-dakha-brakha/31282910.html>, 15 VI 2022.

<sup>27</sup> J. Ciechowicz, *Na wolnym powietrzu...*, s. 262.

<sup>28</sup> *Vlad Troiçkij pro kul'turu bez varenikiv...* [Влад Троїцький про культуру без вареників...].

działania zależy to, w jaki sposób wykorzystany zostanie potencjał twórczy Ukrainy i jej społeczeństwa obywatelskiego.

GogolFest można nazwać wizytówką Ukrainy, na razie to jedyny, unikalny w swej specyfice projekt na wielką skalę, również pod względem liczby uczestników i odwiedzających wydarzenie widzów. Dzięki swojej historii i rozwojowi zyskuje on coraz szerszy zasięg, włączając różne miasta Ukrainy, w których obecne są grupy aktywistów współpracujących z GogolFestem. Jest to platforma rozwoju artystycznego, nie festiwal tylko w jednym mieście, ale pełnowartościowy ruch artystyczny, który współtworzą różne ruchy i zjawiska kulturowe w całej Ukrainie. Warto przypomnieć, że od 2017 r. GogolFest ma status festiwalu europejskiego, w roku 2019/2020 został uznany za jeden z najlepszych i najbardziej wpływowych w swojej sferze festiwali Europy. To projekt współczesny, innowacyjny, energiczny i z powodzeniem realizowany pomimo ograniczonych środków finansowych i warunków, w jakich powstaje. Warto te dane uzupełnić o liczby, które mówią o zasięgu festiwalu – to 4 tys. wydarzeń, w których brało udział 20 500 ukraińskich i 1200 zagranicznych artystów z ponad 40 krajów świata. Obecnie organizatorzy GogolFestu pracują na emigracji z powodu napaści Federacji Rosyjskiej na Ukrainę, w tym na ludność cywilną, w lutym 2022 r. Artyści współpracują z teatrami w Niemczech, Szwajcarii oraz Holandii. Warto też podkreślić, że teatralne projekty i wydarzenia kulturalne poświęcone Mariupolowi realizowane są przez zagranicznych artystów. Mamy na myśli reżyserów takich jak Kristin Dissmann, Madlen Bonharg i Evangelas Kosmidis, którzy postanowili wesprzeć miasto, które zdążyli zobaczyć na własne oczy, a po którym w przeciągu kilku miesięcy wojny pozostały ruiny. Teraz o tej tragedii wspomniani reżyserzy opowiadają w swoich spektaklach.

## ZAKOŃCZENIE

Wraz ze zdobyciem niezależności państwowej w Ukrainie odrodziły się tendencje festiwalowe, w tym także w sztuce teatralnej, których celem stało się przedstawienie szerokiemu audytorium twórczych zdobyczy dramaturgów, aktorów, reżyserów, zwłaszcza na poziomie międzynarodowym. Aktywizowała się wymiana doświadczeń, aktualizacja zabronionych w czasach ZSRR społecznych i historycznych tematów oraz poszukiwanie nowych środków zbliżenia do widza. W realiach współczesnego ukraińskiego życia artystycznego festiwale teatralne stały się swoistym panaceum na zapaść kulturową ze względu na ich widowiskowy i treściowy potencjał. Jednocześnie teatralny ruch festiwalowy, pełniący szereg funkcji – od społecznej poprzez twórczą, komunikacyjną, poznawczą, edukacyjno-wychowawczą po rekreacyjną oraz wypoczynkowo-relaksacyjną – ma duże znaczenie. Na początku lat 90., w okresie trudnym dla teatru ukraińskiego, który przeżywał swoją transformację artystyczną i reorganizację ekonomiczną, ruch festiwalowy stał się jednym z czynników jego odrodzenia, poszukiwania miejsca w procesach tworzenia państwowości, identyfikacji kulturowej i narodowej. Ważnym czynnikiem tego procesu stała się tematyka przywrócenia pamięci historycznej, duchowości, tradycji autentycznej obrzędowości, podwyższenia

jakości ukraińskiego języka scenicznego oraz odrodzenia twórczości represjonowanych dramaturgów i reżyserów.

Ze względu na formę, poprzez (post)modernizację języka teatralnego, udało się pokonać dystans, który teatr zachodni przechodził przez dekady. Ważnym ogniwem stało się odnalezienie widza, znalezienie z nim kontaktu. Ze względu na treść nastąpiło metaforyczne wprowadzenie wątków bieżących i pamięci na bazie uniwersalnych kodów, co skutkowało uzupełnieniem luk i komentowaniem na bieżąco tego, co się dzieje. O ile to pierwsze miało dać publiczności kontakt z żywym przekazem teatralnym, czego przedstawienia w teatrze państwowym (klasycznym) mogłyby nie zapewnić, o tyle to drugie miało służyć wprowadzaniu interakcji, a więc dyskusjom wokół wątków bieżących, jak i elementu pamięci, wiedzy historycznej, bardzo często nieznannej w rzeczywistości postsowieckiej, po wymazaniu wielu wątków w czasach sprzed 1991 r. Centralnym punktem tego zespołu zjawisk jest właśnie Międzynarodowy Festiwal Sztuki Współczesnej GogolFest, którego działalność i ewolucja mają szersze znaczenie kulturotwórcze, jako że poprzez integrację różnych dziedzin sztuki i środowisk artystycznych zmierzają ku modernizacji Ukrainy na płaszczyźnie sztuki. To zaś stanowi podstawowy warunek kształtowania świadomości oraz prowadzenia społecznej dyskusji na bieżące i historyczne tematy, których dostarcza rzeczywistość współczesnej Ukrainy.

## BIBLIOGRAFIA

- Ак машини танцювали із люд'ми: балет кранів на Gogol'Fest i opera „Nero”, „Ukraïns'ka pravda”* [Як машини танцювали із люд'ми: балет кранів на ГогольFest i опера „Неро”, „Українська правда”] 2019, 5 V, [online] <http://life.pravda.com.ua/culture/2019/05/5/236/780>.
- Čepelik O., *Gogol'fest – зміstovna rehabilitaciâ VDNG*, [w:] *Sučasni problemi doslidžennâ, restavraciï ta zberežennâ kul'turnoi spadšini*, red. V.D. Sidorenko, t. 11, Kyiv [Чепелик О., *Гогольфест – змістовна реабілітація ВДНГ*, [w:] *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, red. В.Д. Сидоренко, Т. 11, Київ] 2015.
- Čepelik O., *Gogol'fest na Art-Zavodi „Platforma”*, „Sučasni problemi doslidžennâ, restavraciï ta zberežennâ kul'turnoi spadšini” [Чепелик О., *Гогольфест на Арт-Заводи „Платформа”*, „Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини”] 2017, t. 12-13.
- Ciechowicz J., *Na wolnym powietrzu. O rozmaitości form w teatrze plenerowym dziś*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.
- Domans'ka O., *Teatral'ni festivali v kontekstî misteckogo žittâ sučasnoi Ukraïni*, [w:] *Pitannâ kul'turologiï: zbîrnik naukovih prac'*, t. 20, Kyiv [Доманська О., *Театральні фестивали в контексті мистецького життя сучасної України*, [w:] *Питання культурології: збірник наукових праць*, т. 20, Київ] 2004.
- Doroga domoj, „Derevo žizni” i magiâ DakhaBrakha: kak v Mariupole prošel Gogol'fest, „Radio Svoboda” [Дорога домой, „Дерево жизни” и магия DakhaBrakha: как в Мариуполе прошел Гогольфест, „Радио Свобода”] 2021, 31 IV, [online] <https://www.radiosvoboda.org/a/gogolfest-u-mariupoli-dakha-brakha/31282910.html>.



- Dub G., *Pristrasti za Vavilonom*, „Muzika” [Дуб Г., *Пристрасі за Вавилоном*, „Музика”] 2016, nr 5-6, [online] <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=13588>, 15 VI 2022.
- Harbuziuk M., *Współczesny teatr ukraiński między dyskursem posttotalitarnym a postkolonialnym*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2016, nr 4.
- Il'kiv V., *Unikal'nist' iz perspektivoi*, „Teatral'no-koncertnij Kiiiv” [Ільків В., *Унікальність із перспективою*, „Театрально-концертний Київ”] 2016, nr 6, [online] <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=13403>.
- Karpaš O., *Teatral'ni festivali v kul'turno-mistec'komu žitti Ukraïni kincâ XX – počatku XXI stolittâ: istoriâ, tipologiâ, tendencii rozvitku*, Ivano-Frankiv's'k [Карпаш О., *Театральні фестивали в культурно-мистецькому житті України кінця XX – початку XXI століття: історія, типологія, тенденції розвитку*, Івано-Франківськ] 2019.
- Koli z 'avlâet'sâ žive mistectvo, dlâ lûdej ce kovtok svižogo povitrâ – Troiċ'kij pro „Gogol'fest”, „Radio Svoboda” [Коли з 'являється живе мистецтво, для людей це ковток свіжого повітря – Троїцький про „Гогольфест”, „Радіо Свобода”] 2019, 12 IV, [online] <http://www.radio-svoboda.org/a/donbass-reali/2987556.html>.
- Lagunov P., *Muzičnij Vavilon Gogol'festu*, „Muzika” [Лагунов П., *Музичний Вавилон Гогольфесту*, „Музика”] 2016, nr 5-6, [online] <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=13588>.
- Lipkiv's'ka A., *Molodij teatr v Ukraïni kincâ 80-h – počatku 90-h rokiv: postmoderna ideologema svidomosti ta ii vidbitok u sceničnomu artefakti*, [w:] *Zapiski NTŠ. Praci Teatroznavčoi sekciï*, t. 137, Lviv [Липківська А., *Молодий театр в Україні кінця 80-х – початку 90-х років: постмодерна ідеологема свідомості та її відбиток у сценічному артефакті*, [w:] *Записки НТШ. Праці Театрознавчої секції*, т. 137, Львів] 1999.
- Naris z istorii teatral'nogo mistectva Ukraïni XX stolittâ, red. Viktor Sidorenko, Kyiv [Нариси з історії театального мистецтва України XX століття, red. Віктор Сидоренко, Київ] 2006.
- Nevolov B., Pacunov B., *Ukraïns'ke teatral'ne mistectvo v kontekstî êvropejs'kih mižnarodnih teatral'nih festivaliv*, „Vîsnyk Kiivs'kogo nacional'nogo universitetu kul'turi i mistectv. Seriâ: Scenične mistectvo” [Невололов В., Пацунов В., *Українське театральне мистецтво в контексті європейських міжнародних театральних фестивалів*, „Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво”] 2018, nr 2, <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2018.153232>.
- Ševčenko L., Nika O., Hom'âk O., Dem'ânuk A., *Novij slovník inšomovnih slov. Bliz'ko 40 000 slov i slovospolučen'*, Kyiv [Шевченко Л., Ніка О., Хом'як О., Дем'янюк А., *Новий словник іншомовних слів. Близько 40 000 слів і словосполучень*, Київ] 2008.
- Stanislav's'ka K., *Mistec'ko – vidovišni formi sučasnoï kul'turi*, Kyiv [Станіславська К., *Мистецько – видовищні форми сучасної культури*, Київ] 2016.
- Teatr „DAH”. *Fotoal'bom*, red. Tetâna Vasilenko, Kyiv [Театр „ДАХ”. *Фотоальбом*, red. Тетяна Василенко, Київ] 2012.
- Ŭdova-Romanova K., *Teatral'no-glâdac'ki vidnosini v sučasnij sociokul'turnij real'nosti Ukraïni*, Kyiv [Юдова-Романова К., *Театрально-глядацькі відносини в сучасній соціокультурній реальності України*, Київ] 2016.
- Ukraïns'kij teatr XX stolittâ. Antologîâ vystav*, red. M. Grinišina, Kyiv [Український театр XX століття. *Антологія вистав*, red. М. Гринишина, Київ] 2012.

- Vasil'ëv C., *Ukrains'kij teatr від союзу до Майдану*, „Sučasne mistectvo” [Васильєв С., *Український театр від союзу до Майдану*, „Сучасне мистецтво”] 2014, t. 10.
- Veselov's'ka G., *Sučasne teatral'ne mistectvo*, Kiyv [Веселовська Г., *Сучасне театральне мистецтво*, Київ] 2014.
- Vlad Troïc'kij *pro kul'turu bez varenikiv, Poplavs'kogo ta sučasne ukrains'ke mistectvo*, „Ukrains'ka pravda” [Влад Троїцький *про культуру без вареників, Поплавського та сучасне українське мистецтво*, „Українська правда”] 2019, 18 IV, [online] <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/05/18/236875/>.
- Weselowska H., *Ukrains'kij teatr počatku XXI stolittâ: tradicii ta novacii* [Г. Веселовська, *Український театр початку XXI століття: традиції та новації*]. *Teatr ukraiński na początku XXI wieku: tradycja i nowoczesność*, [w:] *Pol'sa. Kul'tura. Ukraïna. Lekcii pro teatr* [Польща. Культура. Україна. Лекції про театр]. *Polska. Kultura. Ukraina. Wykłady o teatrze*, uporządkował Viktor Sobîâns'kij [Віктор Собіянський], Kijów–Wrocław 2010.

---

**Joanna BOBULA** – adiunkt w Zakładzie Studiów Polsko-Ukraińskich na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się sztuka teatralna Ukrainy XX i XXI w., funkcjonowanie wątku utopijnego w literaturze, a także kultura polityczna na Ukrainie Soczewickiej oraz ukraińska myśl społeczno-polityczna w świetle badań postkolonialnych.