

PAULINA CHARKO-KLEKOT

„Женщины в темноте”.

Świadectwa wojny w twórczości Iriny Sieriebriakowej

“Women in the dark”.

Testimonies of war in the works of Irina Serebryakova

Abstract. This article aims to explore the traces of anti-war discourse in the work of Irina Serebryakova, a Ukrainian playwright, screenwriter and interpreter. Following Russia’s attack on Ukraine in February 2022, the author turned her work towards capturing the changes that war forces on the lives of ordinary people. Serebryakova’s dramas record the forced reorganisation of various planes of everyday existence: professional, living or emotional. She presents the relationship between man and war from different perspectives, e.g. in the piece *In the Instagram, we will live forever* she tackles the problem of looters stealing from flats during bombing raids, but also refugees from the Warsaw train station. The text *Women in the dark*, written with Masha Denisova, is, in turn, a kind of diary from Russian-besieged Kyiv, written using the verbatim technique. Apart from that, in the play *My best Iranian friend*, the author combines the traumas of war with the issue of intolerance and national-religious discrimination.

Keywords: Irina Serebryakova, war, daily life, documentary drama, Ukrainian drama

Paulina Charko-Klekot, University of Silesia, Katowice – Poland, paulina.charko-klekot@us.edu.pl,
<https://orcid.org/0000-0002-1265-6934>

Wojna, mimo swojej brutalności i destrukcyjności, nie tylko od wieków towarzyszy ludzkości, ale jest także wyraźnie obecna w kulturze, a nawet – jak za uważy brytyjski historyk wojskowości John Keegan – to w niej wyraża się kultura danego społeczeństwa, to ona bywa determinantem owej kultury, a niekiedy po prostu jest kulturą (Keegan 25). Choć na pozór pojęcia wojny i kultury znajdują się na przeciwległych biegunach semantycznych, to zachodzą między nimi silne powiązania na wielu płaszczyznach. Twórcy kultury wszystkich epok chętnie sięgali po wojnę, traktując ją jako jeden z głównych motywów – istnieje ogromna liczba przykładów ze sztuki, zarówno tej wysokiej, jak i tej popularnej, w której za pomocą literatury, malarstwa, architektury, muzyki, a współcześnie kina czy gier komputerowych starano się uczcić wybitnych dowódców, oddać hołd

męstwu żołnierzy czy przybliżyć i spopularyzować historyczne zwycięstwa (por. Olzacka 2012, źródło elektroniczne). Wojna stanowi również przedmiot nauki oraz realnie wpływa na życie społeczeństw (nie tylko czynnie zaangażowanych w konflikt). Elżbieta Olzacka podkreśla, że „[z] wojną związana jest cała sfera wyobrażeń i praktyk kulturowych, obejmujących nie tylko tradycje, wierzenia, obrzędy, rytuały, obyczaje, prawa, język związany z grupą wojskowych, ale również cały zespół podobnych wyobrażeń i praktyk właściwy wszystkim członkom społeczeństwa” (Olzacka 2012, źródło elektroniczne).

Autorka zwraca także uwagę na społeczną, prawną i religijną legitymizację konfliktów zbrojnych. Zjawisko wojny, zaznacza socjolożka, nigdy nie sprowadzało się jedynie do zaspokojenia zwierzęcych instynktów, ale zawsze było w pewien sposób sakralizowane – zabijanie czy umieranie na wojnie było i jest inne jakościowo od tych samych zjawisk w czasie pokoju, a kultura i sztuka odgrywają niezwykle ważną rolę w tym uświęcaniu przemocy wojennej, np. poprzez przekazywanie wartości, przekonań czy idei nobilitujących śmierć bohaterską i deprecjonujących śmierć tchórzliwą, co znajdziemy w wielu arcydziełach, niezależnie od czasu i miejsca ich powstania (Olzacka 2016: 7). Oczywiście, usankcjonowanie wojny nie tylko w przestrzeni sztuki łączy się z odpowiednim „przedstawieniem” działań wojennych, takim, aby konflikt zbrojny nie był postrzegany jedynie jako nieograniczona przemoc (Contamine 269). Stąd bierze się potrzeba i dążenie poszczególnych imperiów (które jako silniejsze zazwyczaj pierwsze rozpoczynały konflikty) do ujęcia wojen w „ramy” (określenie Judith Butler) i zadbanie o odpowiednie ukształtowanie społecznego odbioru prowadzonych operacji zbrojnych. Sakralizacja wojny i militaryzacja społeczeństw często odbywają się z wykorzystaniem sztuki i literatury, co widać chociażby na przykładzie Rosji. Marta Zambrzycka, analizując rosyjską literaturę wojenną poświęconą konfliktom w Czeczenii, pisze:

Czasy wojen ulegają mityzacji, opowiada się o nich jak o okresie wprowadzie nieludzkim i okrutnym, lecz pełnym heroizmu godnego pradawnych bogów. Jej uczestnicy są bohaterami, ich czyny obiektem czci. Nieważne, jak bardzo nienawidzimy wojen, wcześniej czy później każda z nich stanie się legendą [...]. A legenda wojny [...] jest legendą okrutną, bo sankcjonującą zbrodnie i nadającą jej znamiona heroizmu (Zambrzycka 105).

Nie sposób jednak nie dostrzec, że oprócz tradycyjnych utworów gloryfikujących wojnę istnieje cały nurt twórczości antywojennej, deheroizującej postać żołnierza, a także pokazującej niehumanitarność i okropieństwo wojny. Tendencje do odzierania działań wojennych z chwały czy bohaterstwa i zwracanie uwagi na koszty fizyczne oraz psychiczne wszelkiego rodzaju konfliktów są od dłuższego czasu obecne w dramaturgii rosyjskojęzycznej, stanowiącej przedmiot badań w niniejszym artykule. Autorki i autorzy odwołują się do konfliktów z różnych

okresów historycznych: Anna Baturina (*Фронтовичка*, 2009), Ksenia Stiepanyczewa (*Дни Победы*, 2010) czy Jurij Kławdijew (*Развалины*, 2010) demitologizują mit Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, z kolei Jelena Kałużskich (*Солдатские письма*, 2001), Siergiej Reszetnikow (*Часовой*, 2005) czy Piotr Filimonow (*Шанито-юрт. Парад-алле с пулеметом*, 2004) zwracają się ku wojnom prowadzonym przez Rosję w Czeczenii. Zajęcie Krymu w 2014 roku i wojna na wschodzie Ukrainy również znalazła oddźwięk w powstających dramatach – temat ten poruszali zarówno pisarze Rosjanie (np. Michaił Durnienkow *Война еще не началась*, 2015), jak i Ukraińcy (np. Natalia Błok *Сквозь кожу*, 2017; *Бомба*, 2019 czy Natalia Woróżbyt *Плохие дороги*, 2017).

Sprzeciw wobec ataku Rosji na Ukrainę 24 lutego 2022 roku w środowisku dramaturgicznym odzwierciedlił się kolejną falą antywojennych sztuk oraz powołaniem do życia projektu „Драматургия против войны”, będącego częścią festiwalu Lubimowka (*Dramaturgiâ protiv vojny*, źródło elektroniczne). Antywojenny program został ogłoszony we wrześniu 2022 i jest przejawem oporu wobec rosyjskiej agresji. Zgodnie ze słowami organizatorów jest to „[...] внеочередной бессрочный open call [...] без ограничений по возрасту авторов и времени написания текста” (*Dramaturgiâ protiv vojny*, źródło elektroniczne).

Na pierwszej tzw. krótkiej liście (ogłoszonej w grudniu 2022 roku) znalazły się utwory o tematyce wojennej i okołowojennej, które były nadsyłane na Lubimowkę w zwykłym trybie, natomiast kolejne listy (z lutego i z sierpnia 2023 oraz z marca 2024 roku) zawierały już sztuki nadsyłane bezpośrednio w ramach projektu. W przeciwieństwie do zwykłego naboru, ogłaszanego w konkretnym terminie raz w roku, na antywojenny projekt Lubimowki można wysyłać sztuki ciągle, dlatego w niedługim czasie należy się spodziewać kolejnych odsłon projektu.

Projekt Lubimowki nie jest jedyną tego typu inicjatywą opozycyjnych wobec władzy Putina środowisk artystycznych, czujących potrzebę oprotestowania działań wojennych Rosji poprzez twórczość literacką. Już pierwszego dnia pełnoskalowej wojny pojawiła się internetowa platforma ROAR (Russian Oppositional Arts Review/Вестник оппозиционной русскоязычной культуры), której redaktorką naczelną jest pisarka Linor Goralik. Stworzone czasopismo elektroniczne tłumaczone jest na angielski, francuski, włoski oraz polski i jest jednym z miejsc twórczego sprzeciwu wobec „lojalnej, służalczej, a w ostatecznej formie łączącej się z bezpośrednią propagandą oficjalnej kultury, która służy obecnemu przestępczemu rządowi Rosji” (*Pro ROAR*, źródło elektroniczne). Znajdują się tam zarówno wiersze, formy prozatorskie, dramaturgiczne, jak i bardziej publicystyczne eseje czy szkice, a także obrazy, graffiti czy krótkie formy audiowizualne.

W obu antywojennych projektach biorą udział artyści różnych narodowości, nie tylko Rosjanie, ale też Ukraińcy czy Białorusini. W niniejszym artykule

chciałabym przybliżyć antywojenną twórczość młodej dramatopisarki ukraińskiej Iriny Sieriebriakowej (ur. 1988). Autorka pisze zarówno po ukraińsku, jak i po rosyjsku, ale przedmiotem badań będą jej ostatnie sztuki, napisane po ataku Rosji w lutym 2022 roku, które zostały wyróżnione w opisywanym wyżej projekcie „Драматургия против войны”. Utwór *В инстаграме мы будем жить вечно* (2022) Sieriebriakowa nadesłała na konkurs Lubimowka w „zwykłym” trybie, nie wiedząc jeszcze o istnieniu specjalnej sekcji tematycznej dla sztuk o wojnie. Tekst został włączony równolegle do głównego programu festiwalu w 2022 roku oraz do projektu „Драматургия против войны” (opublikowano go w pierwszej liście finałowej w grudniu 2022 roku). Kolejne utwory: napisany razem z Maszą Denisową tekst *Женщины в темноте* (2023) oraz dwie samodzielne sztuki: *Игра генералов* (2023) i *Моя лучшая иранская подруга* (2023) były przez autorkę zgłoszone już w ramach antywojennego projektu Lubimowk.

Irina Sieriebriakowa zajmuje się także tworzeniem scenariuszy filmowych oraz tłumaczeniami. Filmy, dla których współtworzyła scenariusze, były pokazywane na wielu europejskich festiwalach, np. serial *Наші ідеальні діти* można było zobaczyć na Tallinn Film Festival w 2021 roku (*TV Beats Forum*, źródło elektroniczne), a na forum Hyperwriter 2022 w Budapeszcie serial ten został jednym z finalistów (*Serial ‘Naši ideal’ni diti’ vid*, źródło elektroniczne). Sieriebriakowa uczestniczyła w różnych teatralnych i dramaturgicznych laboratoriach w Ukrainie i poza nią (np. brała udział w kursie scenopisarskim Terrarium. Інтенсив 2018 w Kijowie, szkoliła swój warsztat tłumacza podczas TorinoFilmLab Extended w 2022 w Turynie, była także uczestniczką Documentary Summer School, współorganizatorem którego był Locarno Film Festival).

W kontekście dramaturgicznym, oprócz sukcesów na Lubimowce, Sieriebriakowa może pochwalić się wygraną w projekcie Instytutu Ukraińskiego „Transmission.UA: drama on the move”¹, w ramach którego jej utwór *Тіндерленд* został wybrany (razem ze sztukami takich uznanych autorek, jak Liudmyła Tymoshenko, Tetiana Kytsenko czy Olga Maciupa) do przetłumaczenia i wystawienia na brytyjskiej scenie; część angielska projektu była realizowana we współpracy z British Council oraz London’s Royal Court Theatre (*5 Ukrainian plays were translated*, źródło elektroniczne).

Po rozpoczęciu przez Rosję pełnoskalowej wojny Sieriebriakowa na pewien czas opuściła Kijów i Ukrainę, brała udział w różnych projektach, m.in. część 2023 roku spędziła w łotewskiej rezydencji artystycznej w Pawiłście, pracując

¹ Program był organizowany w latach 2020–2022 i realizowany w Polsce, Niemczech i w Wielkiej Brytanii. Jego głównym celem było wspieranie tłumaczeń, promocji i produkcji spektakli na podstawie współczesnej dramaturgii ukraińskiej i, jak piszą organizatorzy, jednym z celów było zwiększenia obecności Ukraińców w europejskiej społeczności teatralnej.

nad projektem związanym z bajkami o bałtyckich wydmach, a także nad wydaniem pierwszej powieści (Jahimoviča, źródło elektroniczne). Ta dość szczegółowa prezentacja postaci autorki wynika z chęci szerszego przedstawienia sylwetki tej dramatopisarki, która dopiero zaczyna być lepiej rozpoznawana przez krytykę i publiczność, a w polskiej przestrzeni jest jeszcze prawie nieznana, co po części wynika także ze słabej obecności dramaturgii ukraińskiej w polskiej świadomości. Poza dwiema antologiami opracowanymi przez Annę Korzeniowską-Bihun: *Nowy dramat ukraiński*, t. 1: *W oczekiwaniu na Majdan* (2015, razem z Andriejem Moskwinem) i *Współczesna dramaturgia ukraińska. Od A do Ja* (2018), polscy czytelnicy nie mają możliwości zapoznania się z twórczością dramaturgiczną naszych wschodnich sąsiadów inaczej niż w oryginale.

Sztuki Sieriebriakowej korespondują z utworami zebranymi w obu antologiach – zarówno utwory młodej autorki, jak i teksty jej bardziej znanych koleżanek i kolegów (Natalii Woróżbyt, Natalii Błok, Olgi Maciupy czy Pawła Arjego) są „zainfekowane wojną” (Lappo, źródło elektroniczne). Choć twórczość Sieriebriakowej nie zawiera opisów walk na froncie, bohaterami nie są żołnierze ani wojskowi, ale zwykli cywile, niejednokrotnie żyjący dość daleko od pola walk, to w jej sztukach, podobnie jak w utworach dużej części dramatopisarzy ukraińskich, doświadczenie wojenne jest wyraźnie obecne. Jak pisze Irina Lappo:

[...] wzmianki o przemocy, syndromie posttraumatycznym, wojnie, uchodźcach z Donbasu, żołnierzach, pogrzebach żołnierzy, matkach żołnierzy, rehabilitacji żołnierzy – pojawiają się w niemal każdej sztuce. Diagnozę, którą stawia ukraińskiej rzeczywistości bohaterka monodramu Natalii Błok – „Tu wszystko jest przesiąknięte wojną jak trucizną” – potwierdza cały tom [...] Wojna jest na Ukrainie tekstem, pretekstem i kontekstem, jest obecna nawet w nieobecności, w tekstach, w których jej nie ma albo prawie nie ma (Lappo, źródło elektroniczne).

Lubelska badaczka zauważa ponadto, że „[u]kraiński dramat patrzy na wojnę oczami kobiet. Kobiety są daleko od działań wojennych, lecz noszą wojnę w sobie, jak chorobę, żalobę, coś, co na zawsze zmieniło ich życie. Mężczyźni walczą i giną, kobiety pamiętają” (Lappo, źródło elektroniczne)² i ta perspektywa obecna jest również w twórczości Sieriebriakowej. Postaciami na kartach jej utworów są głównie kobiety – jeśli pojawiają się mężczyźni, to na ogół są to nastolatki albo starcy. To zwykli ludzie – osoby pozornie mało znaczące, ponieważ nie walczą aktywnie ani nie dokonują żadnych wielkich czynów, których heroizm jest heroizmem dnia codziennego, polegającym głównie na próbach

² Wojna (do 2022 roku określana jako ATO – Antyterrorystyczna Operacja), jako czynnik znacząco kształtujący tematykę współczesnej literatury ukraińskiej, obecna jest zarówno w dramaturgii, jak i prozie, o czym pisze Aniela Radecka (Radecka 257–258).

przetrwania w strasznych warunkach konfliktu zbrojnego. Zainteresowanie autorki mikrohistoriami i przedstawienie opowieści o życiu cywilów zbliża ją z kolei do istniejącej już od kilku dziesięcioleci tendencji, obecnej zarówno w twórczości literackiej, jak i badaniach naukowych, odejścia od wielkich narracji ku małym opowieściom. Krzysztof Pomian opisuje to słowami: „[z]jawiska masowe ujmujemy dziś zatem, gdy to możliwe, nie tylko jako masowe, lecz również, jeśli nie przede wszystkim, jako przełamane przez pryzmat jednostkowego doświadczenia. Tego, co publiczne, szukamy w tym, co prywatne; tego, co zbiorowe – w tym co, osobiste” (cyt. za Pawletko 50).

Utkane z małych, zwyczajnych opowieści nieidealnych, pospolitych ludzi utwory młodej dramatopisarki niezaprzeczalnie rozszerzają „ramy” wojny, które Judith Butler rozumiała jako sposoby „[...] wybiórczego kształtowania doświadczenia, bez których prowadzenie wojny nie byłoby możliwe” (Butler 72–73). Ogląd, jak konstatuje filozofka, wiąże się z zajęciem stanowiska, stąd najczęściej państwo pragnie wpływać na wizualne sposoby uczestnictwa w wojnach, czego przykładem są chociażby popularne podczas inwazji na Irak w marcu 2003 roku tzw. asystowane reportaże, tzn. reportaże pisane z perspektywy ustalonej przez wojskowe i rządowe instancje (Butler 122–124). Powstałe w ten sposób teksty były jednostronne i fragmentaryczne, gdyż „reporterom [...] udzielano dostępu do obszaru działań wojennych jedynie pod warunkiem, że ich spojrzenie ani na chwilę nie zboczy z wyznaczonych pól odpowiednio sparametryzowanej akcji” (Butler 123). Dążenie do reglamentacji treści przez różne podmioty i z różnych przyczyn powoduje, że każda dodatkowa perspektywa pokazująca wojnę jest cenna. Dlatego też dramaturgię Sieriebriakowej (oprócz walorów literackich) warto rozpatrywać właśnie jako głos rozszerzający pole postrzegania rzeczywistości i niejako artystyczną wersję historii mówionej, szczególnie jeśli utwór, tak jak w przypadku tej autorki, należy do nurtu dramaturgii dokumentalnej i pokazuje indywidualną perspektywę osób, które albo bezpośrednio uczestniczyły w opisanych wydarzeniach, albo je obserwowały.

Zresztą tradycja dokumentowania na bieżąco rzeczywistości nie jest obca ukraińskiej dramaturgii – warto przypomnieć chociażby sztukę *Дневники Майдана* napisaną w technice verbatim przez Natalię Woróżbyt i Andrieja Maja. Bliski verbatimowi, czyli „technice tworzenia tekstu metodą montażu dosłownie zapisanej mowy” (Bołotian, źródło internetowe), jest także utwór Sieriebriakowej *Женщины в темноте*. Sztuka napisana wspólnie z Maszą Denisową jest zbiorem wypowiedzi mieszkanek Kijowa na temat ich przeżyć związanych z blackoutami występującymi wiosną i zimą 2022 roku. Tekst w dużej mierze opiera się na dziennikach samej Denisowej, ale także na realnych doświadczeniach kobiet poznanych przez Sieriebriakową na dworcach podczas swoich licznych podróży po Europie (podróży, które były mniej lub bardziej wymuszone wojną – po rozpoczę-

ciu działań wojennych autorka opuściła Kijów i wyjechała do Czech, następnie korzystała z różnych programów rezydentur artystycznych).

Utwór zbudowany jest głównie z krótszych lub dłuższych monologów, które ze sceny wygłaszają kolejno Aktorka 1 i Aktorka 2. Nie mają one imion, w przeciwieństwie do kobiet, których wypowiedzi odczytują. Użycie przez bohaterki własnych imion sprzyja uznaniu ich za pełnoprawne podmioty, czyni je bardziej widzialnymi, konkretnymi osobami z własną historią, którą warto usłyszeć. Jak pisze Butler w książce *Ramy wojny*: „nie da się przyznać, że poszczególne życie zostało zranione czy utracone, jeśli nie uznamy go wcześniej za żyjące” (Butler 41) – zindywidualizowanie postaci poprzez imię sprzyja uznaniu życia za ważne i mające prawo do swojej opowieści. A opowieści bohaterek sztuki *Женщины в темноте* dotyczą głównie realiów codziennego życia w pogrążonych w ciemności dzielnicach Kijowa. Tytułowa ciemność dobrze oddaje atmosferę pierwszych miesięcy wojny: „Темнота – это было ощущение начала войны” – mówi w wywiadach Sieriebiakowa (*V Instragramie my будем žit' večno*, źródło elektroniczne). Ciemność związana była nie tylko z fizycznymi niedogodnościami, takimi jak brak prądu, wody, internetu czy sieci telefonicznej, ale dotyczyła także sfery psychicznej. Pierwsze tygodnie i miesiące pełnoskalowej wojny to poczucie niepewności, zagubienia, lęku o to, co przyniesie jutro i brak możliwości zaplanowania czegokolwiek, brak jasności, co należy robić i w jakiej kolejności. Przykładowo, różne godziny włączania i wyłączania prądu wiązały się z brakiem regularności w takich prozaicznych i codziennych czynnościach, jak higiena osobista, jedzenie czy praca:

Петиция. Часто люди не знают, когда выключат свет и как долго его не будет. Приходишь с работы и не понимаешь, сколько ещё ждать. Невозможно построить планы на день! То же самое с дистанционной работой дома, с обучением детей! Просим сообщать точный график отключения электроэнергии! (Serebrákova 2022, źródło elektroniczne).

To przysłowiowe poruszanie się jak we mgle dotyczyło zarówno osób znajdujących się w Ukrainie, jak i tych z niej wyjeżdżających, co autorka podkreśla w wywiadach, wspominając chaos i niewiedzę ludzi, których spotykała na dworcach w różnych częściach Europy. „Wojna – pisała Butler – opiera się na wytwarzaniu i reprodukowaniu niepewności [...]. W warunkach niepewności nie trzeba zmieść życia z powierzchni ziemi – i tak podlega ono trwałemu i skutecznemu oddziaływaniu przemocy” (Butler 24). Sieriebiakowa, poza uczuciem niepewności towarzyszącym wojnie, wymienia jeszcze trudne i wszechogarniające poczucie bezsilności: „Для меня война – это бессилие” (*„Kak pisat' posle Osvencima?”*, źródło elektroniczne).

Destrukcyjna siła wojny unicestwia wiele płaszczyzn ludzkiego istnienia – poza śmiercią fizyczną, zniszczeniu ulega często wymiar cywilizacyjny, kultu-

rowy oraz osobisty – ginie świat, w którym człowiek dotychczas funkcjonował. Bohaterki omawianej sztuki muszą układać swoje życie według nowych, chaotycznych i nieprzewidywalnych reguł. Długotrwały brak prądu sprawia, że codzienne czynności nabierają nowego wymiaru i o tym głównie opowiadają bohaterki utworu. Ich monologi są pełne małych elementów codzienności, wcześniej niezauważalnych, teraz nabierających istotności i znaczenia: ważne jest wiedzieć, które ubrania da się łatwo założyć w ciemności, jak zorganizować dzień przy nieregularnych dostawach prądu czy jak prostota i minimalizowanie potrzeb mogą pomóc w przetrwaniu kolejnego dnia:

Божена: [...] я узнала, что маленький бантик на женских трусах присобачен туда не столько для красоты, сколько для того, чтобы наощупь в темноте находить [...]
Люба: За этот месяц у меня появилась привычка делать всё быстро. Еда упростилась. Шансов приготовить что-то сложное почти нет. Единственный выход – простая быстрая еда. Ещё в доме всегда должен быть хлеб: он сытный и его не нужно готовить (Serebrakova 2022, źródło elektroniczne).

Dodatkowo poczucie niepewności i trwogi wywołane wojną uwidacznia się także w stosunkach międzyludzkich. W omawianym utworze sąsiadka jednej z bohaterek mówi: „Сейчас надо быть осторожным с незнакомыми людьми” (Serebrakova 2022, źródło elektroniczne), zwracając swoją kwestią uwagę na fakt, że wojna stawia przed ludźmi pytania o wspólnotę, o podział na „my” i „oni”, co wiąże się z koniecznością decydowania, czyje życie postrzegamy jako warte zachowania i obrony, a czyje nie? (Butler 89). Odpowiedzi na pytanie, kim jesteśmy „my”, a kim są „oni”, trzeba szukać na wielu płaszczyznach: od tej najbardziej oczywistej w czasie wojny, czyli dotyczącej kwestii państwowych (w tym przypadku: my – Ukraina i oni – Rosja), po bardziej skomplikowane relacje sąsiedzkie czy wewnątrzpaństwowe/wewnątrznarodowe. Działania wojenne i związane z nimi realne poczucie zagrożenia życia uwypukla kruchości życia i tego, że owa kruchość „zakłada społeczny charakter życia, tj. fakt, że życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugih” (Butler 57). W sytuacji konfliktu zbrojnego nasilają się także konflikty wewnętrzne, kiedy oprócz ataków wroga ludzie muszą mierzyć się z wszechobecnym brakiem: pracy, żywności, kontaktów z bliskimi. Wtedy często zaciera się lub przesuwają granica na linii „swój” – „obcy”.

Ten wątek, zasygnalizowany w tekście *Женщины в темноте*, zostaje rozbudowany przez Sieriebriakową w utworze *В Инстаграме мы будем жить вечно*, o czym informuje już podtytuł, który brzmi: *Пять историй о своих и чужих*. Zgodnie z tytułową informacją sztuka składa się z pięciu części: w pierwszych czterech scenach poznajemy kolejnych bohaterów i ich historie związane z trwającym konfliktem, w ostatniej scenie wszyscy spotykają się podczas przekracza-

nia ukraińsko-polskiej granicy, a następnie razem czekają na dworcu kolejowym na pociąg do Czech. Grupa bohaterów jest bardzo zróżnicowana, ponieważ są w niej: rodzeństwo Tim i Wiera, nastolatka Julia, emerytka Walentina i młoda kobieta Wika. Mimo różnic wieku, pochodzenia społecznego czy wyznawanych światopoglądów zawiązuje się między nimi nić porozumienia, zbliża ich do siebie doświadczenie wojny, przymusowej emigracji i uczucie strachu przed udaniem się do nieznanego kraju.

Niemniej w utworze *В инстаграме мы будем жить вечно* Sieriebiakowa pokazuje nie tylko, w jaki sposób w trudnych sytuacjach zawiązują się sojusze między nieznanymi sobie wcześniej ludźmi, ale także jak wojna wzmacnia wzajemną nieufność. Sztukę otwiera scena, w której Wika w ciemności próbuje otworzyć drzwi do domu swojej matki i zostaje zaatakowana przez sąsiadów, którzy biorą ją za szabrowniczkę. Dopiero kiedy udaje im się w świetle latarki z telefonu zobaczyć jej twarz, zostaje rozpoznana i uznana za „swoją”: „Люба (мужчинам): Свои это. Дочка Нины. Из Киева приехала” (Serebrákova 2023b, źródło elektroniczne). Zanim została potraktowana jako „swoja”, groziło jej realne fizyczne niebezpieczeństwo – mieszkańcy bloku, do którego przyjeżdża dziewczyna dość dokładnie przedstawiają, jakie kary spotykają szabrowników: „Валера. (кайфует от этого описания) Мародёров у нас до трусов раздевают и к столбу приматывают скотчем. А когда и без трусов. И лупим, конечно. Девоч, правда, не ловили пока” (Serebrákova 2023b, źródło elektroniczne).

Scena ta (szczególnie z uwzględnieniem opisu niezdrowej radości, którą czerpie Walera, opisując przemoc wobec szabrowników) zwraca uwagę na jeszcze jedno niebezpieczeństwo, które niesie ze sobą wojna, a mianowicie legitymizację przemocy dokonywanej przez podmioty definiujące się jako ofiary. W cytowanej już monografii *Ramy wojny* Butler dostrzega groźbę sytuacji, w której podmiot, przekonany, że z definicji jest zraniony lub prześladowany, nie dopuszcza myśli, iż popełniane przez niego akty przemocy mogą zostać uznane za „zadawanie ran”, nie widzi swojego, także przemocowego, zachowania, gdyż z definicji uważa, że może wyłącznie rany odnosić, a nie zadawać (Butler 264). Sławik, Walera i Luba, którzy atakują Wikę, czują się usprawiedliwieni, gdy zadają przemoc, bo w swoim przekonaniu, czynią to w imię sprawiedliwości i obrony własnych interesów, lecz nie widzą, że sięgają po ten sam środek, przez który cierpią, czyli agresję. Wika, która zaatakowana przez sąsiadów matki, oskarża ich o barbarzyństwo:

Вика. Вы совсем охренели в своем селе! Кто-то банку огурцов украл у вас или утюг, а вы его избиваете и унижаете! Чем вы лучше врагов тогда? Если свои таким зверьем стали? За банку огурцов! Людьми надо оставаться. Хотите воров наказывать, вызывайте полицию. Следствие, суд и все дела. Законы у вас вообще не действуют, да? (Serebrákova 2023b, źródło elektroniczne).

wpada w tę samą pułapkę co oni – kiedy w końcu wchodzi do domu, widzi w kuchni szabrownika i wykrzykuje hasła i groźby wcześniej kierowane do niej: „Вика. (кричит мародёру) Тебя к столбу примотают скотчем! Тебя изобьют до смерти!” (Serebrákova 2023b, źródło elektroniczne).

Problematykę opozycji „swój” – „obcy” kontynuuje Sieriebriakowa w sztuce *Моя лучшая иранская подруга*. Jej bohaterkami są dwie studentki filologii angielsko-francuskiej na uniwersytecie kijowskim: pochodząca z Iranu Amal i Nadia, która z kolei przyjechała z Donbasu. Początkowa nieufność, a nawet wrogość (szczególnie ze strony Nadii) dziewczyn wobec siebie stopniowo ustępuje miejsca przyjaźni. Łączy je to, że obie czują się obco wśród pozostałych dziewczyn z grupy. Jak zauważa Magdalena Środa:

Obcy to ktoś spoza naszego toposu, spoza naszego porządku, spoza świata habitusu, języka, wartości, cywilizacji. Obcy nosi w sobie ślad radykalnej różnicy, wykluczonej przez świadomość, a jednocześnie pochodzącej z jej głębi. Dlatego budzi lęk, zgrozę, wrogość (Środa 9).

Amal jako przedstawicielka nieeuropejskiej kultury wyróżnia się odcieniem skóry, sposobem ubierania się, zachowaniem czy językiem. Przy czym nie chodzi tylko o jej ojczysty język – w sztuce *Моя лучшая иранская подруга* Sieriebriakowa porusza również problem językowej tożsamości Ukraińców. Młoda Iranka, jadąc do Kijowa, nauczyła się ukraińskiego, a na miejscu okazało się, że znajomość ukraińskiego, przy jednoczesnej nieznanomości rosyjskiego, jest kolejną płaszczyzną, na której uwidacznia się obcość dziewczyny. W uniwersyteckiej administracji dziewczyna słyszy od urzędniczki: „По-русски ты не говоришь, твой украинский я не понимаю” (Serebrákova 2023a, źródło elektroniczne), a właścicielka wynajmowanego przez nią pokoju w następujący sposób komentuje nieznanomość rosyjskiego: „Хозяйка. (смерив ее взглядом) Едут сюда. Язык даже не выучили. Как ты тут жить будешь...” (Serebrákova 2023a, źródło elektroniczne).

Złożoną sytuację językową wschodniej Ukrainy Sieriebriakowa przedstawia z punktu widzenia cudzoziemki, dla której język jest tożsamy z państwowością: „Я не понимаю этих людей. Я выучила их язык, а они сами не говорят на своём языке” (Serebrákova 2023a, źródło elektroniczne). Z podejściem do kwestii języka Amal kontrastuje pozycja Nadii, dla której kwestia używania ukraińskiego zamiast rosyjskiego jest problemem bogatego i w miarę bezpiecznego Kijowa, niedostrzegającego realnych problemów społeczeństwa mieszkającego poza metropolią: „Надя. [...] Все нахрен разваливается, а им делать больше нечего, только топить за украинский язык. Грёбаная страна” (Serebrákova 2023a, źródło elektroniczne).

Miejsce urodzenia jest kolejnym elementem, który łączy Amal i Nadię oraz odróżnia je od pozostałych studentek. Amal, z powodu swojego odmiennego wy-

głodu, spotyka się z odrzuceniem i agresją słowną ze strony koleżanek z roku, Nadia zaś, choć nieodrzuca tak bezpośrednio przez grupę, również odczuwa dotkliwy brak wspólnych doświadczeń z koleżankami z grupy. Dziewczyna od najmłodszych lat żyje w cieniu wojny, jaka rozgrywa się na Donbasie, i czuje się niezrozumiana przez Ukraińców z innych części kraju. Rozgoryczona opowiada o swoich uczuciach Amal:

Надя. [...] Мне девять лет было, когда началась война у нас на Донбассе. Полжизни моей война идёт. А они сидят здесь, в Киеве. Политики. Гребут взятки. Спокойно и нагло. [...] И про войну не говорят. Они это называют знаешь как? АТО. Антитеррористическая операция. Войны у нас на Донбассе нет, понимаешь?

Не только политики. Вообще всем в Киеве плевать на нас. Там у нас линия фронта. Реальная война, понимаешь? А потом я приезжаю в Киев, и у них тут как будто ничего не происходит. Они в кафе ходят и бухают, как всегда. А ещё у них тут йога, медитации, салоны красоты для собак. [...]

Я не за Россию, ты не думай. Все они уроды, с обеих сторон. Что те, что эти (Serebrákova 2023b, źródło elektroniczne).

Sztuka kończy się w momencie, kiedy wojna dociera do Kijowa. Bohaterki budzą nad ranem odgłosy wybuchów – co w oczywisty sposób nawiązuje do wydarzeń z 24 lutego 2022 roku. Amal pełna jest niepokoju, niepewności i dezorientowania, ogarnia ją metaforyczna ciemność, obecna tak często w sztukach Sieriebriakowej. Jednak Nadia, której wojna towarzyszy przez większość życia, zachowuje spokój i jasny umysł – przedstawia Amal metodyczny plan działania, który pomoże jej wydostać się do Europy. Jak stwierdza sama autorka, właśnie ten spokój i znajomość „procedur”, którymi wykazuje się Nadia, budzi grozę, ponieważ świadczy o tym, że ludzie wychodzą z ciemności pierwszych dni czy miesięcy wojny nie dlatego, że nadchodzi koniec wojny, ale odwrotnie – dlatego, że konflikt trwa na tyle długo, że staje się stałym elementem codzienności, zostaje oswojony i znormalizowany (Jahimoviča, źródło elektroniczne). Podobną uwagę wypowiada Walentina:

Вся беда в том, что во время войны жизнь не заканчивается. На первые несколько дней тебя словно выбрасывает на ходу из поезда. А потом ты кое-как поднимаешься на ноги. И становится ясно, что ты даже ничего не сломал. И можешь идти. И нужно куда-то идти (Serebrákova 2023b, źródło elektroniczne).

Sieriebriakowa w swojej twórczości rejestruje zmiany, jakie wojna powoduje w życiu zwykłych ludzi. Aby to osiągnąć, chętnie sięga po strategię teatru dokumentalnego (szczególnie teatru verbatim), łącząc dokumentalizm z fikcyjnością. Wykorzystując w swoich tekstach pozateatralne świadectwa Ukrainek i Ukraińców z czasów wojny, oddaje głos świadkom tych wydarzeń i pozwala wybrzmieć

ich historiom. Choć sztuki dramatopisarki nie mają formy monodramu, to wyjażają wiele jego elementów: przede wszystkim charakterystyczna jest tu dominująca obecność monologów, często w formie strumienia świadomości (np. *Изма генералов, Женщины в темноте*). Ten sposób narracji wymaga od widza lub czytelnika zwiększonego zaangażowania i współprzeżywania tego, co rozgrywa się na scenie (Lepiševa 24), a prezentowane przez Sieriebriakową opowieści o codzienności w czasie wojny mocniej oddziałują na emocje odbiorców.

Sztuki dramatopisarki pokazują historie osób zmuszonych do ucieczki, do pozostawienia swoich domów oraz dotychczasowego życia. Ta przymusowa emigracja często ratuje fizyczne istnienie człowieka, ale bywa niszcząca dla jego życia społecznego – ludzie uciekający przed wojną w pewien sposób umierają kulturowo, gdy zostają rzućeni w inną rzeczywistość obyczajową. Rejestrując przymusową reorganizację różnych płaszczyzn codziennej egzystencji: zawodowej, bytowej czy uczuciowej wywołaną wojną, Sieriebriakowa włącza się w antywojenny dyskurs i poprzez słowo pisane daje świadectwo koszmarów i konsekwencji wojny.

References

- „5 Ukrainian plays were translated into English. Transmission.UA: drama on the move”. *Ukrainian Institute*. Web. 05.01.2024. <https://ui.org.ua/en/news-en/5-ukrainian-plays-were-translated-into-english-transmission-ua-drama-on-the-move/>.
- Bołotian, Ilmira. „Verbatim. O dramacie w teatrze współczesnym”. *Grotowski.net*. Web. 19.06.2024. <https://grotowski.net/performer/performer-16/verbatim-o-dramacie-w-teatrze-wspolczesnym>.
- Contamine, Philippe. *Wojna w średniowieczu*. Przeł. Michał Czajka. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Wolumen, Dom Wydawniczy Bellona, 1999.
- „Dramaturgiā protiv vojny”. *Lubimovka*. Web. 05.01.2024. <https://lubimovka.art/news/14>.
- Jahimoviča, Ilona. „Skazki o Paviloste. Beseda s Irinoj Serebrākovoj”. *Latvijas Radio 4. Knižņij vtornik*. 01.08.2023. Web. 05.01.2024. <https://replay.lsm.lv/ru/statja/lr/179832/irina-serebriakova-skazki-o-paviloste>.
- „«Kak pisat' posle Osvencima?»». Rossijskie dramaturgi protiv vojny”. *Sibir'. Realii*. 21.04.2023. Web. 05.01.2024. <https://www.sibreal.org/a/kak-pisat-posle-osvencima-rossijskie-dramaturgi-protiv-voyny/32367468.html>.
- Keegan, John. *Historia wojen*. Przeł. Grzegorz Woźniak. Warszawa, Książka i Wiedza, 1998.
- Lappo, Irina. „Kobiece twarz wojny”. *Teatr*, 6, 2019. Web. 05.01.2024. <https://teatr-pismo.pl/7244-kobiece-twarz-wojny/>.
- Lepiševa, Elena. „Novejšaā monodrama Belarusi kak «â-vyskazyvanie» «na teatre»”. *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna: nowe tendencje*. Red. Natalia Maliutina. Kraków, TAiWP N Universitas, 2022, s. 21–39.
- Olzacka, Elżbieta. „Kulturowy wymiar zjawiska wojny – zakres badań i doniosłość”. *Kultura i Historia*, 22, 2012. Web. 05.01.2024. www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/4192.
- Olzacka, Elżbieta. *Wojna a kultura. Nowożytna rewolucja militarna w Europie Zachodniej i Rosji*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

- Pawletko, Beata. *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych*. Katowice, Śląsk, 2016.
- „Pro ROAR”. *Roar review*. Web. 05.01.2024. <https://roar-review.com/ROAR-142b7c80f22244c-8847823ca4c8ca89d>.
- „Program TV Beats Forum”. *FilmNewEurope.com*. 17.11.2021. Web. 05.01.2024. <https://www.filmneweurope.com/news/region/item/122703-industry-tallinn-baltic-event-launches-tv-beats-forum>.
- Radecka, Aniela. „Zarys prozy kobiecej na Ukrainie po 1991 roku. Rekonesans badawczy”. *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej końca XX – początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*. Red. Agnieszka Matusiak. Wrocław–Poznań, Wydawnictwo Bonami, 2016, s. 253–285.
- Serebrákova, Irina. *Moâ lučšaâ iranskaâ podruga*. 2023a. Web. 05.0.2024. <https://lubimovka.art/serebryakova>.
- Serebrákova, Irina. *V Instragrame my budem žit' večno*. 2023b. Web. 05.01.2024. <https://lubimovka.art/serebryakova>.
- Serebrákova, Irina. *Žeňšiny v temnote*. 2022. Web. 05.01.2024. <https://lubimovka.art/serebryakova>.
- „Serial ‘Naši ideal’ni diti’ vid BOSONFILM otrimav nagorodu mižnarodnogo forumu Hyperwriter 2022”. *Creativity.ua*. 23.11.2021. Web. 05.01.2024. <https://creativity.ua/life-and-culture/serial-nashi-idealni-dity-vid-bosonfilm-otrymav-nahorodu-mizhnarodnoho-forumu-hyperwriter-2022/>.
- „V Instragrame my budem žit' večno. Čitka p’esy Iriny Serebrákovoj”. *YouTube*. Web. 05.01.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=prqGc6t6tOo>.
- Zambrzycka, Marta. „Trzy opowieści o wojnie w Czeczenii. Wojna w kulturze i literaturze”. *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*. Red. Wanda Supa. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2013, s. 97–107.

