didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nuda-cudzego-cierpienia-teatr-w-polsce-wobec-ukrainy-ukraincow-i-ukrainek-u-progu-czwartego

/ UKRAINA

Nuda cudzego cierpienia. Teatr w Polsce wobec Ukrainy, Ukraińców i Ukrainek u progu czwartego roku pełnoskalowej inwazji

Witold Mrozek
Maria Jasińska

„Zacznę od tej złej [wiadomości]" – rozpoczyna rozmowę telefoniczną z aktorką Oksaną Czerkaszyną producent filmowy imieniem Maciek. Oksana nie dostała roli w filmie, choć na castingu wypadła podobno świetnie. Maciek ma jednak inną propozycję:

> Bo nie wiem, czy pamiętasz scenariusz, ale tam jest też rola, nomen omen, Oksany, takiej kobiety z Ukrainy, która przyjeżdża do Polski. Nie wiem, czy to jest dokładnie twój profil, bo to, może pamiętasz te scenariusze, to jest po prostu osoba sprzątająca. Ty jesteś jednak taką bardziej wyrafinowaną osobą. Ale być może cię ta rola zainteresuje. Tylko że tam jest jeszcze jeden problem, taka wątpliwość polegająca na tym, że na zdjęciach próbnych po prostu

> mówisz po polsku. Ty świetnie mówisz po polsku, ale się zastanawiamy, czy też potrafisz mówić taką bardziej łamaną polszczyzną. Z takim bardziej wybitym ukraińskim akcentem. Bo jakby do tej roli to bardzo byłoby wymagane. Co ty w ogóle o tym sądzisz i możesz w ogóle teraz nawet spróbować?

To jedna z pierwszych scen *Słuchowiska z Polską w tle*, wspólnego projektu Oksany Czerkaszyny, dramaturga Wojtka Zrałka-Kossakowskiego i kompozytora Marcina Lenarczyka. *Słuchowisko…* powstało w prowadzonym przez Krytykę Polityczną centrum kultury Jasna 10, wyemitowane zostało przez niszowe niezależne Radio Kapitał (premiera: 19 grudnia 2024).

Sytuacja ze słuchowiska ma charakter fikcyjny, albo przynajmniej sfikcjonalizowany, rolę producenta gra Igor Stokfiszewski – animator kultury i teoretyk związany z Krytyką Polityczną. Jednak udokumentowane są rzeczywiste analogiczne sytuacje. Tak o jednej z nich opowiadała Olga Trembach, aktorka, która – podobnie jak Czerkaszyna – zaczęła pracować w Polsce jeszcze przed pełnoskalową inwazją:

> W zeszłym roku nagrałam taśmę na casting do produkcji związanej z Ukrainą. Potrzebowali kogoś z ukraińskim akcentem. Dostałam odpowiedź, czy nie mogłabym nagrać się jeszcze raz, bo nie dość słychać, że jestem Ukrainką (Mrozek, 2024).

Rozpoznanie kondycji uchodźcy czy migranta jako pewnej formy (samo)teatralizacji powraca w dyskursie bardzo często. Sama Czerkaszyna udzieliła w 2019 roku wywiadu zatytułowanego *Casting na Ukrainkę*. Jeden z ważniejszych nowych głosów na temat teatru migranckiego w Polsce

zatytułowany jest *Przebrać się za migrantkę*. Ukraińska dramaturżka i performerka Vera Popova oraz polska badaczka i aktywistka Ada Tymińska zwróciły w nim uwagę na specyficzny „podział pracy" związany z przydzieleniem „roli" osoby reprezentującej społeczność migrancką:

> Zaryzykujemy tezę, że liczba osób z Ukrainy i Białorusi, które pojawiły się w Polsce w ostatnich latach, w pewnym sensie onieśmieliła polskie twórczynie i twórców, którzy zrezygnowali z samodzielnego podejmowania tematów wschodnich. Ukraińcy opowiadają o wojnie, imperializmie, dekolonizacji. Białorusini o protestach, więźniach politycznych, walce o tożsamość. Osoby polskie – o wszystkim innym. Tworzy się pewna granica, subtelna, ale wyczuwalna. Samocenzura – bo jakim prawem mówić o Ukrainie, nie będąc stamtąd, kiedy obok są ci, którzy mogą mówić za siebie?
>
> Ostatecznie często te tematy są podejmowane wspólnie, co jest w porządku, ale czy zawsze jest konieczne? Zbyt często, z powodu nierówności strukturalnych, takie współprace kończą się instrumentalizacją. Polscy twórcy nie powinni czuć obowiązku, by mieć osobę migrancką w projekcie, aby mówić o Ukrainie czy Białorusi. Więcej perspektyw to zawsze wartościowa sprawa, ale niech nie będzie to konieczność ani bariera. Zwłaszcza jeśli ma wiązać się z tokenizacją i „odhaczaniem" angażowanej osoby „stamtąd" jako przedstawicielki konkretnej grupy i niewiele poza tym (2024).

Warto tu dodać, że „nierówności strukturalne", o których piszą Popova i

Tymińska, przekładać się mogą nie tylko na pozycję ukraińskich współtwórców w ramach konkretnych współprac artystycznych, ale też na niewielką obecność „tych tematów” w polskim teatrze. Bo sylogizm z cytowanego artykułu można odwracać. Skoro tematy wojny czy dekolonizacji są zastrzeżone dla osób migranckich, a miejsca dla osób migranckich w polskim teatrze jest mało, to mało będzie też w nim o wojnie, uchodźcach czy dekolonizacji. Ale też: skoro osoby migranckie muszą mówić o wojnie i dekolonizacji, a polski teatr ma dosyć tematu wojny, uchodźców i dekolonizacji, to nie ma miejsca dla osób migranckich w polskim teatrze.

Sytuacja castingu była podstawą instalacji wideo *Comfort Work* prezentowanej w ramach ukraińskiego pawilonu na Biennale Sztuki w Wenecji 2024 (z udziałem polskich artystów). Andrii Dostliev i Lia Dostlieva poszukiwali aktorów z paszportem Unii Europejskiej do odegrania dziesięciu „typów” ukraińskich uchodźców, oczekiwanych – według samych uchodźców – w krajach UE.

Dostlievowie mówili o tym, jaką funkcję pełnią te oczekiwania i stereotypy dla społeczeństw, w których powstają – poniekąd zatem również o ryzyku instrumentalizacji. Nie oni jedni: „Zastanawiam się, czy jestem teraz zapraszana do współpracy, bo ktoś docenia moją sztukę, czy tylko dlatego, że jestem postrzegana jako ofiara wojny” – stwierdziła Wiktoria Myroniuk w rozmowie z Agatą Siwiak w pierwszym roku pełnoskalowej inwazji (Siwiak, 2022, s. 48). Trzy lata później tamte obawy czy wątpliwości zdają się odległe. Polski teatr mniej już interesuje się wojną – a Ukraińcami i Ukrainkami w Polsce chyba jeszcze mniej.

Nowi aktorzy, stare dekoracje

„Fiasko, jakie ponosi teatr publiczny, próbując wykroczyć poza symboliczne gesty wobec miejscowych społeczności imigranckich, jest dojmujące, uporczywe, trudne do odwrócenia i politycznie kompromitujące” – pisał Dragan Klaić (2014, s. 43), zadając pytanie o to, czy misja teatru publicznego faktycznie jest powszechna. Książka Klaicia *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, choć jeszcze niedawno traktowana była w Polsce jako jedno z najnowszych opracowań tematu, dziś zdaje się pochodzić z innej epoki. Przez ostatnią dekadę temat migracji wysunął na pierwszy plan polskiej i europejskiej polityki wzrost znaczenia skrajnej prawicy. Pełnoskalowa inwazja Rosji na zachodniego sąsiada i przybycie setek tysięcy uchodźczyń i uchodźców z Ukrainy, obok dziesiątek tysięcy imigrantów zarobkowych z Azji, zmieniły Polskę w kraj znacznie bardziej wielokulturowy niż w momencie wydania *Gry w nowych dekoracjach*. Zarazem zacytowane rozpoznanie Klaicia pozostaje aktualne, a nawet nabrało aktualności. Fiasko teatru wobec społeczności migranckich pozostaje dojmujące, uporczywe, trudne do odwrócenia i politycznie kompromitujące. Dotyczy to zarówno budowania publiczności, jak i współpracy z twórcami.

Trzeba jednak odnotować te rozwiązania, które istnieją – i wychodzą naprzeciw potrzebom migranckim i uchodźczym osobom artystycznym. *Słuchowisko z Polską* zostało zrealizowane przez uczestniczkę programu specjalnych rezydencji, utworzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Program polega na wspieraniu instytucji – tak teatrów, jak i organizacji pozarządowych czy np. uczelni – które zdecydują się przyjąć rezydentów z Ukrainy i wystosują list intencyjny o gotowości ich przyjęcia. W ramach rezydencji uczestnicy otrzymują – od Instytutu

Teatralnego, czyli ze środków placówki prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego – „kieszonkowe", jak ujmuje to regulamin konkursu, w kwocie stu złotych na dzień pobytu. Do tego dochodzi maksymalnie tysiąc pięćset złotych miesięcznie dodatku na zakwaterowanie.

Projekt rezydencji jest skierowany do indywidualnych twórców – nie może go otrzymać poprzez jedną aplikację na przykład grupa. Spełnia bardziej funkcję badawczą, edukacyjną, socjalną czy charytatywną niż twórczą. Instytucje goszczące były dobierane szybko, niejako po omacku. Wynikało to ze słabego rozeznania ukraińskich ludzi teatru w polskim środowisku teatralnym i instytucjach, podobnie jak w innych propozycjach stypendialnych i grantowych. Projekt Instytutu miał charakter interwencyjny, jednak stał się stałą – i zasadniczo bezkonkurencyjną – formą wspierania artystów zza wschodniej granicy. Pierwsza edycja była skierowana do osób z Białorusi, odbyła się po zaostrzeniu przez reżim Alaksandra Łukaszenki represji po sfałszowanych wyborach prezydenckich – jej grupą docelową były „osoby działające twórczo, dotknięte skutkami białoruskiego kryzysu politycznego". Ostatnia jak dotąd, czwarta edycja, skierowana została już tylko „do ukraińskich przedstawicielek i przedstawicieli zawodów teatralnych, zajmujących się w szczególności: aktorstwem, reżyserią, dramaturgią, dramatopisarstwem, scenografią, kostiumografią, reżyserią światła i dźwięku, produkcją, opieką kuratorską nad wydarzeniami teatralnymi, pedagogiką teatru, teatrologią".

Ograniczenie ukraińsko-białoruskiego wcześniej programu wyłącznie do osób z Ukrainy spotkało się zresztą z krytyką, choć nieszczególnie zauważoną. Irina Lappo na łamach „Teatru" stwierdziła:

> W 2024 roku z programu rezydencji artystycznych wyłączono

> Białoruś, co zapewne było wyrazem jakiejś szerszej polityki kulturowej i zmiany punktu widzenia promującego spojrzenie na Białoruś jako współagresora. W stosunku do wygnanych i wyklętych przez własne państwo twórców ten unicestwiający gest jest skrajnie niesprawiedliwy (2024, s. 19-20).

Trudno zgodzić się z Lappo, by decyzja o wyłączeniu Białorusi z programu rezydencji była „wyrazem […] szerszej polityki", bo szerszej polityki dotyczącej współpracy z ukraińskimi artystami niestety nie ma. Z kolei brak szerszej dyskusji wokół tego tematu sprawia, że ważne decyzje dotyczące losu migranckich artystów zapadają mimochodem, podobnie jak te dotyczące współpracy kulturalnej z Ukrainą.

„Jeżeli pytasz, co ma robić teatr w obecnej sytuacji, to wydaje mi się, że najpierw trzeba ze wszystkich fasad zdjąć banery «Solidarność, troska, empatia» i zastąpić je realnymi solidarnościowymi praktykami. Należy przenieść hasła z fasad do kulis, bo jeśli tego nie zrobimy, dalej będziemy reprodukowali przemoc, która bezpiecznie chowa się za tymi dekoracjami" – mówiła Roza Sarkisian, ukraińska reżyserka armeńskiego pochodzenia, niedługo po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji w 2022 roku. Jak przedstawia się dziś bilans solidarnościowych praktyk?

Żadna z dziewięćdziesięciu sześciu publicznych scen dramatycznych (dane GUS za 2023 rok) działających w Polsce, w tym czternaście w samej Warszawie, nie opracowała stałej formuły współpracy z mniejszością ukraińską (ani białoruską zresztą też). Wyjątkiem w ramach publicznych instytucji jest Scena Ukraińska prowadzona przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, przy której działa Niezależny Ukraiński Teatr GAS. Instytut nie jest teatrem repertuarowym, jest jednak publiczną

instytucją kultury prowadzoną przez miejski samorząd.

Co to jest polski teatr?

Na pierwszy rzut oka aktorka Nina Batovska może uchodzić za przykład udanej integracji z polskim systemem teatralnym. Przybyła do Polski z Charkowa. Jako etatowa aktorka Teatru Śląskiego w Katowicach zagrała w spektaklach czołówki polskich reżyserów: Mai Kleczewskiej, Jana Klaty, Krzysztofa Garbaczewskiego, Marcina Wierzchowskiego czy Roberta Talarczyka. Pracowała też jako choreografka – m.in. z reżyserem Maciejem Podstawnym.

Batovska jest też wraz z Kateryną Vasiukovą współautorką jednej z najciekawszych migranckich wypowiedzi scenicznych w polskim teatrze ostatnich lat. *Czuję do ciebie miętę*, wychodząc od niejasnej relacji modernistycznych pisarek Łesi Ukrainki i Olhi Kobylańskiej, wpisuje się w zwrot w stronę poszukiwań niehetenormatywnych wątków w literaturze ukraińskiej, który porównywać można z fermentem, który wywołały w Polsce takie publikacje, jak *Homobiografie* Krzysztofa Tomasika czy *Dezorientacje: antologia polskiej literatury queer* pod redakcją Błażeja Warkockiego, Alessandro Amenty i Tomasza Kaliściaka. Jednocześnie przedstawienie Batovskiej i Vasiukovej łączy wątki LGBT+ z biografiami samych artystek-uchodźczyń, problematyzacją polskiego i zachodniego spojrzenia na uchodźstwo czy dylematami związanymi z czynieniem uchodźczego losu tematem wypowiedzi artystycznej.

W ukraińskim teatrze trudno znaleźć tak ironiczną, zmysłową i jednocześnie intelektualną grę na temat instrumentalizacji i wykorzystania medialnych skandali wokół zagadnień tożsamości seksualnej. I tak na przykład w

prowokacyjnej scenie kobiecej masturbacji nie możemy być pewni, czy autorki spektaklu doprowadzają do groteskowej ilustracyjności temat domniemanej intymnej relacji między ikonicznymi postaciami ukraińskiego modernizmu, czy raczej zwracają uwagę na ekscytację tym tematem w ukraińskich mediach.

Jako pierwsza hipotezę o intymnym wolnym związku pisarek wysunęła w doktoracie w latach dziewięćdziesiątych ukraińska badaczka Sołomija Pawłyczko, co nazwano najgłośniejszym skandalem w ukraińskim literaturoznawstwie od czasu uzyskania niepodległości. Szersza publiczność zainteresowała się tym tematem, gdy o relacji między założycielkami ukraińskiego feminizmu zaczęli pisać tacy dziennikarze i kontrowersyjni autorzy jak Ołeś Buzyna. Tymczasem, pomimo prowokacyjności niektórych scen w *Czuję do ciebie miętę*, jej głównym tematem pozostaje *хрупкість*, kruchość, podatność na zranienie, a zarazem - niełatwe poddawanie się opisowi. Takie właśnie – delikatne, migotliwe, jakby w zawieszeniu – jest nie tylko życie, zwłaszcza w trakcie wojny, ale też relacja między artystkami.

Wpisując swoją obecność w pole polskiego teatru, Batovska zapisała się też poniekąd do rzeczywistości, w której częste są tego typu wypowiedzi: performatywne, oparte bardziej na pracy z obecnością niż linearnie opowiedzianej historii, zderzające różne tryby obecności na scenie – od storytellingu, przez grę z autobiograficznym performansem i groteskowe odgrywanie fikcyjnych postaci, po taniec fizyczny. Przede wszystkim spektakl pracuje jednak z sytuacją spotkania – zarówno pomiędzy performerkami, jak i performerkami i widownią. Wpisuje się tym samym w powrót do cielesności, materialności i konkretu jako program sprzyjający kulturowej mobilności teatru, który, odwołując się m.in. do Marco de Marinisa i Eriki Fischer-Lichte, opisała Ewa Bal:

> Performatyzowanie teatru – podobnie jak myślenie dekolonialne – przywróciło wagę ciałom, ponieważ polegało na zakwestionowaniu fikcyjnego statusu rzeczywistości scenicznej (i zasad teatralnej inscenizacji) na rzecz uwspólnienia doświadczenia ciał, czasu i przestrzeni między widownią i sceną. Innymi słowy semiotyczny porządek scenicznego świata przedstawionego został zastąpiony porządkiem fenomenalnym samego spotkania/wydarzenia. Widzowie nie tyle oglądali aktorów odgrywających jakieś postacie, ile doświadczali materialności ciał i przedmiotów tworzących przedstawienia, łącznie z możliwością zamiany ról między grającymi i oglądającymi. Przedmiotem, najczęściej afektywnego, doświadczenia widza i wykonawców było zatem obcowanie z ciałami, głosami i fizycznością osób znajdujących się w specyficznie zaaranżowanych okolicznościach (2023, s. 87).

Znamienne, że ostentacyjnie niespójną, heterogeniczną, afabularną formę przedstawienia Batovskiej i Vasiukowej recenzent dziennika „Washington Post", w relacji z festiwalu Boska Komedia, uznał za typową dla polskiego teatru:

> W *Mięcie* trzymano się koncepcji teatru poświęcającego więcej uwagi nieskrępowanej ekspresji niż strukturze. W przeciwieństwie do teatrów w Nowym Jorku czy Londynie, to reżyser, a nie autor dramatu, jest odpowiedzialny za intencje i znaczenia spektaklu. Proces prób, jak mówią polscy ludzie teatru, zwykle rozpoczyna się bez scenariusza. To wywrotowy produkt narodu, który przeszedł przez zniszczenia II wojny światowej i wyszedł z niej jako inne społeczeństwo, pod sowiecką dominacją (Marks, 2023).

Ale czy zasłyszane przez amerykańskiego autora od „polskich ludzi teatru” deklaracje rzeczywiście opisują polską rzeczywistość teatralną?

To samo, tylko bardziej

Z dziesiątek rozmów wynika, że twórczynie i twórcy z Ukrainy doświadczają, oprócz psychologicznych i społecznych konsekwencji sytuacji uchodźstwa, tych samych problemów, których doświadczają w Polsce twórczynie i twórcy z Polski. Tych samych – jednak zazwyczaj w większym nasileniu.

Weźmy prekaryzację: twórcom z Ukrainy, jako że nie są obywatelami UE, nie przysługują chociażby stypendia z Krajowego Planu Odbudowy – takie jak to, w ramach którego powstał ten artykuł. Trzeba jednak dodać, że już regulaminy stypendiów ministra kultury nie przewidują wymogu posiadania obywatelstwa. Co do uzyskiwania prawa stałego pobytu czy prawa do pracy, sytuacja jest skomplikowana: zależy, czy dana osoba przybyła z Ukrainy w związku z działaniami wojennymi po 24 lutego 2022, czy też wcześniej. W tym drugim przypadku wymagany będzie tytuł pobytowy. Dla osób, które nie są zatrudnione w oparciu o umowę o pracę, czyli np. artystów pracujących projektowo, jest on trudny do uzyskania. W praktyce oznacza to podział ukraińskiej społeczności, również artystycznej, na dwie grupy o różnych prawach.

Artystki z Ukrainy silniej doświadczają też konsekwencji estetycznego i instytucjonalnego backlashu, mającego właśnie miejsce w polskim teatrze. „Kontrrewolucja teatralna”, by posłużyć się określeniem z manifestu Teatru im. Modrzejewskiej w Legnicy pod kierunkiem Jacka Głomba (2012), trwa już dłużej niż rzekomy triumfalny pochód teatru postdramatycznego, na który miała być odpowiedzią – „kryzys odwiecznego modelu opowiadania historii,

które zastępuje się luźnymi kolażami obrazów, klisz, performansów, [który] ma fatalne skutki", diagnozowany przez autorów manifestu trzynaście lat temu. Podobnie jak spojrzenie amerykańskiego recenzenta, tak i spojrzenie polskiego „oświeconego konserwatysty" bierze wycinek za całość, niszę za krajobraz.

Podobnie wkrótce oburzenie ruchem #metoo w polskim teatrze będzie trwać dłużej niż trwało zainteresowanie mediów głównego nurtu przemocą w szkołach i instytucjach artystycznych, składających się na tenże polski teatr. Nie można tu nie wspomnieć, że jedna z najważniejszych spraw w ramach #metoo w polskim teatrze ma ukraiński wątek. Głos Mariany Sadovskiej o przemocy, do której miało dochodzić w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice", opublikowany został najpierw po ukraińsku, w portalu Povaha.org.ua (Sadovska, 2020). Od 26 maja do 6 października 2020 roku, przez sto trzydzieści trzy dni, aż do opublikowania polskiego przekładu przez „Dwutygodnik" i omówienia przez „Gazetę Wyborczą", nikt w Polsce nie podejmował publicznie tematu przemocy w jednej z najsłynniejszych placówek teatralnych, bo przemoc ta została opisana po ukraińsku.

Również sposoby pracy i teatralne poetyki inne niż te przyjęte w głównym nurcie mają jeszcze mniejsze szanse zaistnienia, jeśli mają ukraiński punkt wyjścia. Tym intensywniej działa wtedy mechanizm opisany przez Weronikę Szczawińską jako „niewidzialna cenzura"– przejawiający się w tym, że teatry publiczne lekceważą „pracę inną niż praca na podstawie tekstu (dramatycznego, adaptowanego, powstałego na potrzeby spektaklu)", „pracę inną niż ta kierowana przez reżysera czy reżyserkę" czy właśnie „pracę, która jest efektem długotrwałej współpracy lub została zainicjowana przez twórców czy twórczynie z grup, których dostęp do teatru jest tradycyjnie utrudniony" (Szczawińska 2024, s. 26). Ten ostatni przykład, choć w

napisanym w 2021 roku tekście Szczawińskiej odnosi się do osób z niepełnosprawnościami, można zastosować też do migrantów.

Widzimy, że hierarchie, na których opiera się funkcjonowanie teatru w Polsce, w przypadku osób spoza Polski działają jeszcze mocniej. Nie tylko dlatego, że łatwiej przychodzi polskiemu teatrowi, jako instytucji, przyjąć do pracy ukraińską aktorkę niż ukraińską reżyserkę. To, co twórcy z kręgu Komuny Warszawa i Instytutu Sztuk Performatywnych określili jako „teatralną monokulturę" (2020), pozostawiającą wszystkie inne zjawiska teatru w Polsce „na marginesie", pozostawia teatrowi osób migranckich z Ukrainy jeszcze węższy margines niż zazwyczaj.

Jeśli Popova i Tymińska zauważyły, że problem z „teatrem migranckim" wiąże się często z faktem, iż jest on postrzegany jako „[u]żywający przestarzałego języka wizualnego, estetyki i tematów, które polski teatr «przepracował» co najmniej dekadę temu i które w kontekście współczesnego europejskiego teatru już nie są interesujące", dodać trzeba, że teatr tworzony przez osoby z Ukrainy ma zarazem jeszcze mniejszą szansę na skorzystanie z zasobów publicznych instytucji po to, by podejmować poszukiwania w obszarze nowych języków, poetyk i sposobów pracy.

Jednocześnie, mimo deklarowanego przywiązania do klasyki i pomimo finansowego wspierania jej wystawień przez program „Klasyka żywa", w polskich teatrach instytucjonalnych po 2022 roku nie pojawiło się żadne nowe wystawienie sztuk chociażby Łesi Ukrainki czy innych autorów (w konkursie „Klasyka żywa" znalazła się za to *Wojna i pokój* według Lwa Tołstoja z Teatru Śląskiego, w reżyserii Janusza Opryńskiego). I choć intensywna dyskusja o tym, jak i na ile bojkotować czy przepisywać na nowo kulturę rosyjską i radziecką, toczy się również intensywnie wśród Ukraińców i Ukrainek, w Polsce raczej nikt nie pyta ich w tej kwestii o zdanie.

Interesującym i odświeżającym wyjątkiem byłaby tu wystawa *Rzeka ryczała jak zraniona bestia* w szczecińskiej Trafostacji Sztuki. Związani z Kyiv Biennale kuratorzy Alona Penzii, Stanislav Bytiutskyi, Oleksandr Teliuk zderzyli obrazy katastrofalnej powodzi po wysadzeniu w 2023 roku przez rosyjską armię zapory wodnej w Kachowce z kinowymi obrazami radzieckiej industrializacji Ukrainy w okresie stalinowskim i u początków ZSRR.

Kijowska wystawa w Szczecinie przeszła jednak bez większego echa. Po okresowej mobilizacji polski teatr wraca tymczasem do *business as usual*. Tym także można wytłumaczyć zaproszenie do dyskusji w ramach ostatniej Boskiej Komedii – najważniejszego polskiego festiwalu teatralnego – rosyjskiej artystki i teatrolożki Maryny Dawydowej, zwolnionej z pracy przy festiwalu w Austrii, przy jednoczesnym braku zaproszenia kogokolwiek z ukraińskich ludzi teatru do publicznych dyskusji na festiwalu.

W polu sztuk performatywnych próbą refleksji nad radzieckim dziedzictwem był wspólny projekt Katarzyny Szyngiery i Zoyi Laktionovej *20 hektarów* – niewielki, niskobudżetowy, jednorazowy i wyprodukowany przez centrum kultury Jasna 10. W zainscenizowanej formie konkursu, prowadzonego przez aktorkę Oksanę Czerkaszynę, widzowie mogli zagłosować w sprawie przyszłości cmentarza i pomnika żołnierzy radzieckich w Warszawie, wybierając jeden z pięciu scenariuszy. Wygrała koncepcja zatytułowana „Okres połowicznego rozpadu okupanta”[1].

Długi cień kolonizatora

Jednym z nielicznych przykładów pracy ukraińskich twórczyń z polskimi aktorami po 2022 roku było z kolei *Powiem ci jutro* / *Скажу тобі завтра* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, zrealizowane w ramach Sceny Nowe

Sytuacje za dyrekcji artystycznej Jakuba Skrzywanka (premiera 23 czerwca 2023). Tak, to był spektakl o wojnie, ale reżyserka Nina Khyzna z dramaturżką Liubą Ilnytską ostentacyjnie pozostawiły rosyjskie okrucieństwo i ukraińskie cierpienia poza sceną, skupiły się na konfuzji Zachodu, przedstawionego tu w ekspresjonistycznym wyostrzeniu jako kilka postaci-typów, w tym przywódczynię przypominającą nieco byłą niemiecką kanclerkę Angelę Merkel. Spektakl grał z poczuciem konfuzji, niepewności, dezorientacji, towarzyszącym w Polsce pierwszym miesiącom pełnoskalowej inwazji; zarazem był odczytany jako wypowiedź o rozczarowaniu Ukrainy reakcją Europy Zachodniej na wojnę; lekturę tę wspierały wypowiedzi autorki.

Nina Khyzna z Liubą Ilnytską kontynuują dziś praktykę artystyczną między Grazem w Austrii a Lwowem, gdzie Ilnytska tworzy niezależne Jam Factory Art Center, i Charkowem, gdzie działa wciąż Teatr Nafta Khyznej. Pokazywały swoje prace m.in. na włoskim festiwalu w Santarcangelo di Romagna, którego dyrektorem jest Tomasz Kireńczuk. Nie pracują za to już w Polsce. Ostatni jak dotąd pokaz spektaklu *Powiem ci jutro / Скажу тобі завтра* odbył się 3 marca 2024 roku.

Najgłośniejszą i największą premierą ukraińskiej artystki w Polsce była jednak *Haga* Saszy Denisowej w Teatrze Polskim w Poznaniu, teatralna wizja procesu sądowego Władimira Putina i jego współpracowników (premiera: 24 lutego 2023). Pewne kontrowersje w kręgach ukraińskich twórców wzbudziło to, że do pełnoskalowej inwazji Denisowa mieszkała i pracowała w Moskwie. „Nigdy nie ukrywałam, że mieszkałam w Moskwie i jestem świadoma, że niektórym Ukraińcom moja przeszłość przeszkadza. […] Oczywiście, możecie mnie nienawidzić, ale to nie powstrzyma mnie od tego, co mogę robić dla Ukrainy” – mówiła Denisowa w wywiadzie dla ukraińsko-polskiego portalu

sestry.eu (Syrczyna, 2023).

Z perspektywy przyjętej dla tego artykułu kluczowe jednak nie są rozważania o motywacjach czy o odbiorze życiowych decyzji konkretnej osoby, ale sposób funkcjonowania teatru z jego hierarchiami. Niedawna obecność w rosyjskim systemie teatralnym jest, jak się wydaje, dla teatrów w Polsce i na zachodzie Europy poważniejszą rękojmią jakości niż doświadczenia ukraińskie (ta rękojmia działa również przy twórcach z Białorusi). Choć z perspektywy ekonomii prestiżu oraz kapitału symbolicznego, zakumulowanego od XIX wieku przez rosyjski teatr, nie jest to trudne do zrozumienia, to brakuje rozpoznania i nazwania wprost tego faktu w polskiej dyskusji o teatrze. Możliwe do zrozumienia jest też zróżnicowanie biografii ukraińskich twórców – jednak bezrefleksyjne przechodzenie nad tym wszystkim do porządku dziennego jest gestem reprodukowania kolonialnej przewagi, która źródło ma w wielowiekowej rosyjskiej przemocy.

Krytycy nie zgadzali się co do tego, czy w ramach scenicznego świata sąd nad Putinem jest w *Hadze* jedynie zapowiedzianą, a nie zrealizowaną wizją, fantasmagorią (Bednarek, 2023) czy jednak faktycznie Putin staje przed sądem (Mrozek, 2023). Jako osoby piszące ten tekst różnimy się też w ocenie, na ile *Haga* zanurzona jest bardziej w rosyjskiej niż ukraińskiej wyobraźni politycznej, na ile przemawia w niej tęsknota za jakąś „inną Rosją" – dziewczynka z Mariupola, która jest bohaterką tego spektaklu, rozmawia z Putinem, próbuje go zrozumieć, podczas gdy Ukraińcy raczej po prostu życzą mu śmierci. Jednak niezależnie od tych sporów, pokaz *Hagi* w sercu Warszawy, w Teatrze Studio, z udziałem przedstawicieli polskiego i ukraińskiego rządu, przeszedł prawie bez echa. Można zaryzykować tezę, że przyczyniły się do tego polityczne ryzyko i uwikłanie wykraczające poza spory teatralnych kręgów diaspory ukraińskiej. Badania również liberalnego

elektoratu w Polsce wskazują na niechęć do uchodźców i imigrantów. Nietrudno wyciągnąć wniosek, że u progu wyborów prezydenckich w Polsce także przedstawiciele nowego, liberalnego rządu nie chcą być zbytnio kojarzeni ze społecznością ukraińską.

Można wręcz zaryzykować odwrócenie wnioskowania, które w przywoływanej tu wcześniej analizie klęski teatru publicznego w pracy z migrantami przeprowadzał Dragan Klaić. „Prawo, o którym decyduje przecież fakt, iż jest on instytucją powszechną" – pisał Klaić o państwowej subwencji dla teatru publicznego. W obecnym krajobrazie politycznym zasada ta ulega odwróceniu – wsparcie z „naszych podatków" dla „obcych" jest politycznie kontrowersyjne (nawet jeśli przybysze też płacą w Polsce VAT, PIT czy składki ZUS). Teatr publiczny ma być teatrem „narodowym", a przymiotnik ten zyskuje coraz to nowe odcienie znaczeniowe, konotujące zarazem prestiż i związek z hermetycznie rozumianą wspólnotą.

Jutro jest już dziś

„Jutro" z tytułu szczecińskiego spektaklu Khyznej i Ilnytskiej jest właśnie dziś – od premiery niebawem miną dwa lata. Trudno oprzeć się wrażeniu, że poczucie niepewności, towarzyszące wojnie tuż za miedzą, i skrępowania nieszczęściem i cierpieniem sąsiadów zostało oswojone.

Czy w licznie odbywających się teraz w Polsce konkursach na dyrektorów teatrów znajdą się aplikacje, których autorzy, pretendenci do kierowania instytucjami, uwzględnią obecność największej dziś mniejszości narodowej w Polsce i wywodzących się z niej twórców i twórczynie, ale i po prostu widzów i widzki?

Czy teatry, które z godną podziwu energią i zapałem podjęły działania solidarnościowe wobec twórców i twórczyń z Ukrainy zimą i wiosną 2022 roku, zdobędą się teraz na odwagę autorefleksji, dokonania podsumowań i wymyślenia nowych form działania, z wykorzystaniem własnych doświadczeń i w otwarciu na głosy tych, których tak chętnie zdecydowały się kiedyś wspierać?

Wreszcie, czy polityka instytucji prowadzonych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego uwzględni systemowe wsparcie działań tych osób z polskiego teatru, którzy już w tej chwili, z własnej woli, pracują czy przymierzają się do pracy w Ukrainie?

Tekst powstał dzięki stypendium ramach Programu wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych na rzecz stymulowania ich rozwoju (Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności).



Wzór cytowania:

Mrozek, Witold; Jasińska Maria, *Nuda cudzego cierpienia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nuda-cudzego-cierpienia.

Autor/ka

Witold Mrozek

Witold Mrozek – teatrolog, dziennikarz, czasem dramaturg. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą” i „Dwutygodnikiem” oraz „Berliner Zeitung". W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II.

Maria Jasińska

Maria Jasińska – ukraińska badaczka teatru, dramaturżka, tłumaczka, producentka teatralna i filmowa. Przetłumaczyła z języka polskiego książki *Święty Artaud* Leszka Kolankiewicza i *Teatra polskie. Historie* Dariusza Kosińskiego. Współpracowała m.in. z GogolFest w Kijowie, Eastern European Performing Arts Platform, pismami „Ukraiński Teatr” i „Dwutygodnik” oraz portalem OKO.press. Ukończyła Kijowski Narodowy Uniwersytet Teatru, Kina i Telewizji im. Iwana Karpenki-Karego.

Przypisy

1. Zob. https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/wmw/wmw2024/szyngiera-laktionova/ [dostęp: 10.02.2025].

Bibliografia

Bal, Ewa, *Rozszczelnianie pola językowej uznawalności: O mobilności kulturowej dramatu ukraińskiego w Polsce po 24 lutego 2022*, „Pamiętnik Teatralny” 2023, nr 4 (72). DOI: 10.36744/pt.1585.

Bednarek, Joanna B., *Haga. Wielkie zmyślenie*, „Czas Kultury” 2023, nr 5, https://czaskultury.pl/artykul/haga-wielkie-zmyslenie/ [dostęp: 10.02.2025].

Instytut Sztuk Performatywnych. Komuna Warszawa, *O bioróżnorodność w teatrze*, „Dwutygodnik” 2020, nr 284, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8992-o-bioroznorodnosc-w-teatrze.html [dostęp: 10.02.2025].

Klaić, Dragan, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, tłum. E. Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2014.

Lappo, Irina, *Prawdziwy białoruski teatr*, „Teatr” 2024, nr 12.

Marks, Peter, *Theater at the edge of war: Laughs, brutal truths and a Zelensky spoof*, „Washington Post”, 6.01.2023, https://www.washingtonpost.com/theater-dance/2023/01/06/zelensky-play-festival-ukraine-poland/ [dostęp: 10.02.2025].

Mrozek, Witold, *Putin stanął przed sądem. Na razie w teatrze*, Wyborcza.pl, 26.02.2023, https://wyborcza.pl/7,112395,29504104,putin-stanal-przed-sadem-na-razie-w-teatrze.html [dostęp: 10.02.2025].

Mrozek, Witold, *Zagraj z mocniejszym akcentem. Rozmowa z Olgą Trembach*, „Dwutygodnik” 2024, nr 397, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11579-zagraj-z-mocniejszym-akcentem.html [dostęp: 10.02.2025].

Павличко, Соломія [Sołomija Pawłyczko], *Дискурс модернізму в українській літературі (2-е вид)*, Київ 1999.

Popova, Vera; Tymińska, Ada, *Przebrać się za migrantkę*, „Dwutygodnik” 2024, nr 397, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11530-przebrac-sie-za-migrantke.html [dostęp: 10.02.2025].

Sadovska, Mariana [Мар’яна Садовська], *Coming out*, 26.05.2020, https://povaha.org.ua/ya-schodenno-pryjmala-zaspokijlyvi-zasoby-schob-zasnuty-ta-liky-dlya-shudnennya-schob-unyknuty-tsynichnyh-komentariv/ [dostęp: 10.02.2025].

Siwiak, Agata, *Ocalenie. Rozmowa z Lubą Ilnycką, Wiktorią Myroniuk i Rozą Sarkisian*, „Notatnik Teatralny” 2022, nr 88-89.

Syrczyna, Maria, *Sasza Denisowa: W mrocznych czasach trzeba rozpalić wielkie ognisko*, „Sestry.eu”, 3.11.2023, https://www.sestry.eu/pl/artykuly/sasza-denisowa-haga-to-nadzieja [dostęp: 10.02.2025].

Szczawińska, Weronika, *Niewidzialna cenzura w polskich teatrach*, [w:] *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, red. A.R. Burzyńska, M. Kościelniak, M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/nuda-cudzego-cierpienia-teatr-w-polsce-wobec-ukrainy-ukraincow-i-ukrainek-u-progu-czwartego