didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/9069-0d46
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/zagrajmy-chlopstwo-jeszcze-raz-zwrot-ludowy-w-scenicznych-adaptacjach

/ HISTORIA. REWIZJE

Zagrajmy chłopstwo jeszcze raz. „Zwrot ludowy” w scenicznych adaptacjach

Witold Mrozek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Let's Play the Peasantry One More Time: The ‘People’s Turn’ in Stage Adaptations.

The article is an analysis of the latest stage adaptations of books that contribute to the phenomenon of the so-called ‘people’s turn’ in Polish culture: narrating the history of Polish society as well as individual biographies from the perspective of underprivileged classes. The author discusses the performances by Jędrzej Piaskowski and Hubert Sulima, Agnieszka Jakimiak and Mateusz Atman, Piotr Pacześniak and Wera Makowsx, Romuald Krężel and Wojtek Rodak, and Szymon Adamczak in relation to a play from over a decade earlier, *In the Name of Jakub S.* by Paweł Demirski, considered foundational for the ‘people’s turn.’ Special attention is given to the recognition or lack thereof of the class character of the theater medium and its affective impact.

Keywords: Paweł Demirski; class struggle; people’s history of Poland; ‘people’s turn’; stage adaptations

Jakub Szela „odcina Howardowi palce, chce w to przynajmniej wierzyć, bo koniec końców okazuje się, że mu się wydawało, tak jak wielu innym się wydaje, że robią coś, a nie robią” (Demirski, 2024, s. 68). Ta czynność-

nieczynność, fantazja na temat scenicznej akcji, zapisana jest w didaskaliach finałowej sceny dramatu Pawła Demirskiego *W imię Jakuba S.* Jego powstała w 2011 inscenizacja w reżyserii Moniki Strzępki w warszawskim Teatrze Dramatycznym (koprodukcja z nowohucką Łaźnią Nową) ma, przynajmniej w pewnych kręgach, status przedstawienia kultowego. W dyskusjach o mającym trwać obecnie w badaniach humanistycznych, literaturze czy kinie „zwrocie ludowym", premiera *W imię Jakuba S.* powraca zaś jako ważna zapowiedź, antycypacja czy wręcz jeden z momentów założycielskich tegoż zwrotu.

Z przywołanego wyżej zdania Demirskiego można wysnuć zarówno instrukcję teatralnej iluzji („chcieć wierzyć"), psychologicznego utożsamienia się z postacią na scenie („wydaje się, że coś robią coś, a nie robią"), jak i wreszcie pytanie o skuteczność – teatru? politycznego działania? – w ogóle.

W niniejszym artykule chciałbym przyjrzeć się politycznej (nie)skuteczności kilku spektakli powstałych ponad dekadę po *W imię Jakuba S*. na fali triumfalnego pochodu „zwrotu ludowego" przez wydawnictwa, redakcje oraz ekrany telewizorów i kin. Chodzi tu o przedstawienia oparte na książkach bądź to kluczowych dla „zwrotu ludowego", bądź mocno w nim zakorzenionych: *Ludowa historia Polski* w reżyserii Piotra Pacześniaka na podstawie książki Adama Leszczyńskiego (premiera: 17 września 2021, Teatr Nowy w Łodzi), *Chamstwo* w reżyserii Agnieszki Jakimiak na podstawie książki Kacpra Pobłockiego (premiera: 28 stycznia 2023, Wrocławski Teatr Współczesny), *Skok wzwyż* w reżyserii Wojtka Rodaka na motywach *Hanki. Opowieści o awansie* Macieja Jakubowiaka (premiera: 5 lipca 2024, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy), *Chłopki. Opowieść o nas i naszych babkach* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego zainspirowane książką Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* (premiera: 9 listopada

2024, Teatr Modrzejewskiej w Legnicy).

Istotny będzie dla mnie cel i sposób, w jaki teatralne medium zaprzęgane jest do opowieści o klasowym charakterze polskiego społeczeństwa; czy i jak próbuje tematyzować własne klasowe uwikłanie, wreszcie – jakie polityczne stawki niesie adaptowanie książek składających się na polski „zwrot ludowy".

Jak działa sztuka

„[B]ezsilność zamieniła się we wściekłość", pisała Joanna Krakowska m.in. o bohaterach sztuk Demirskiego (2019**)**. Analizując również dramaty Doroty Masłowskiej, Magdy Fertacz czy Przemysława Wojcieszka, Krakowska stwierdza, że polski teatr początku XXI wieku zapowiadał wzrost znaczenia populistycznej prawicy – „rozpoznał bowiem problemy na długo przed tym, zanim politycy prawicy uczynili je swoją platformą programową i retoryczną (tamże, s. 13). Teatr namierzył „elektorat obrażonych uczuć" (tamże, s. 19), rozpoznał procesy społecznego zawstydzania i poczucie bezsilności. Z kolei Grzegorz Niziołek pisał, że „lęk przed resentymentem paraliżował w Polsce procesy rozpoznania społecznej rzeczywistości i jej rodowodów" (2012, s. 48) – i że wczesne spektakle Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego czy Jana Klaty przełamywały ten lęk. Pokazywały zarazem mechanizmy, które trudno było analizować w oficjalnym dyskursie bez wypadnięcia z niego i osunięcia się w rejony uznawane za wysoce ryzykowne. Niziołek przywołuje między innymi wałbrzyską *…córkę Fizdejki* Klaty według Stanisława Ignacego Witkiewicza (2004), pokazującą integrację europejską jako formę krzyżackiej kolonizacji przez niemieckich, unijnych decydentów, mieszając szereg perspektyw czasowych, czy używając obrazów głodu więźniów w pasiakach jako metafory społecznego głodu zaawansowanej cywilizacyjnie konsumpcji (tamże, s. 51).

W swoim artykule Niziołek wspomina też *Sztukę dla dziecka* Demirskiego (reż. Monika Strzępka, Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze, 2009) – w ryzykownie intensywny sposób atakującą politykę pamięci, próby kulturowego oswojenia czy asymilacji historycznych traum.

Na pozór „zwrot ludowy" czy problematyka awansu dobitnie wpisują się w krąg tematów objętych „lękiem przed resentymentem". Oficjalne potępienie komunizmu i ośmieszenie peerelowskiej retoryki społecznej emancypacji, wyparcie procesu przejęcia żydowskiego mienia opisane m.in. przez Andrzeja Ledera, kariera pojęcia *homo sovieticus*, prywatyzacja odpowiedzialności za własny los, wreszcie – promowanie koncepcji społeczeństwa wielkiej klasy średniej, by ukryć rzeczywiste przywileje klasy wyższej („udajemy klasę średnią, żeby nie było wam przykro" – jak mówi Dziedziczka z *W imię Jakuba S.* Demirskiego, wyprzedzając rozpoznania naukowe m.in. Macieja Gduli, który pisał później: „specyficzny układ, w którym klasa wyższa udaje średnią, a średniej wydaje się, że wiedzie prym, pozwala na połączenie interesów elit i klasy średniej" [2018]) – wszystko to powinno sprzyjać politycznej skuteczności scenicznych przedstawień odwołujących się do tej tematyki. Dlaczego tak się nie dzieje – to jedno z pytań, które chciałbym sobie postawić.

Zarówno z ujęcia Niziołka, jak i Krakowskiej dość jasno wynika, że polityczna siła teatralnych opowieści o gniewie – przejawiająca się choćby w wyprzedzaniu przez teatr partyjnej agendy czy prasowej dyskusji – wynika z ich afektywnego charakteru. Mogę chyba zaryzykować tu uogólnienie, że horyzont tak rozumianej politycznej skuteczności teatru polega na nakreśleniu konfliktu, który nie jest w danej chwili wyraźnie artykułowany w sferze publicznej – i zajęcie wyrazistego stanowiska, odwołującego się do afektów, dla których nie ma miejsca w tejże sferze publicznej[1].

Dla wyrazistego przykładu: *Klątwa* Olivera Frljicia zaktualizowała linie podziału, które na pierwszy rzut zdawałyby się oczywiste, ale wcale nie znajdywały częstej, przekonującej czy wyrazistej reprezentacji na polskiej scenie teatralnej, zaś w życiu społecznym były poddane mniej lub bardziej nienazywanej katolickiej cenzurze – w ramach tego, co Marcin Kościelniak nazywa „paradygmatem katolickim", a co polega na połączeniu opisu komunizmu *en bloc* jako systemu totalitarnego i zatem jednoznacznie negatywnego, a zarazem uznania pozycji Kościoła katolickiego jako „strażnika i wyraziciela tzw. wartości chrześcijańskich, które powszechnie uznane zostały za uniwersalny, absolutny, niepodważalny i niedyskutowalny fundament polskiej tożsamości i polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej" (Kościelniak 2024, s. 32-33). Z kolei przywołanie na scenę postaci Feliksa Dzierżyńskiego i Róży Luksemburg w *Bitwie warszawskiej 1920* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (premiera w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie: 22 czerwca 2013) było złamaniem innej wynikającej ze struktury polskiego dyskursu po 1989 roku cenzury, bezczelnym zignorowaniem antykomunistycznego egzorcyzmu, który wyrzucał te figury nie tylko poza polską narodową wspólnotę, ale i poza porządek artystycznej reprezentacji.

Wreszcie, jeszcze wcześniej, wspomniane *W imię Jakuba S.* nie tylko tematyzowało klasowy charakter historycznych konfliktów i postrzegania politycznej przemocy, ale też wiązało dawne historyczne urazy z prywatną historią pary trzydziestolatków biorącej kredyt mieszkaniowy – coś irytująco przyziemnego z perspektywy rewizji romantycznych kodów wspólnoty, w które uderzać miało przywołanie widma Szeli. Generowało to nie tylko oburzenie, ale i zażenowanie – naruszało *decorum*. „Resentyment" – pisał Niziołek – traktowany jako narzędzie świadomej manipulacji politycznej – „musi bowiem zostać skojarzony ze złym smakiem, aby mógł spełnić swoje

ideologiczne zadanie” (2012, s. 48). Można pokusić się o hipotezę, że Strzępka i Demirski, choć urodzeni w latach siedemdziesiątych, stali się przy *W imię Jakuba S.* poniekąd nie tylko artystami naruszającymi tabu, ale i elementem nawiedzającej ówczesny (i dzisiejszy też, choć rzadziej) dyskurs publicystyczno-ekspercko-partyjny figury „roszczeniowego millenialsa”, którą straszyła wówczas polska prasa konserwatywno-liberalna, sięgającego w dodatku do niesmacznie przerysowanych analogii. Przykładem takiego zaszeregowania duetu w tamtym czasie niech będzie felieton Krzysztofa Vargi:

> A przekaz w sumie dość prosty: Jakub Szela był cool, choć miewał swoje wady, ale słuszność była po jego stronie. Jakoś wątek, że Szela w sumie za Austriaków robotę wykonał, powiedziałbym – nieco za mało widoczny, a wręcz wcale. Epilog spektaklu mówi nam to wprost. Uwspółcześnienie zaś, zdaje się, ma polegać na tym, że dzisiejszy kapitalizm jest jak dawna pańszczyzna, że kredyt hipoteczny na mieszkanie (93 metry kwadratowe, tak stoi w sztuce, pozazdrościć) to jest właśnie dzisiejsza pańszczyzna, a bank to jest dzisiejszy pan na włościach. Subtelna różnica polega podług mnie na tym, że dziś nikt do kredytu nie zmusza jak wtedy do pańszczyzny (2012).

Podaję przykłady tych historycznych już spektakli z poprzedniej dekady dlatego, że pokazują, jak lewicowy teatr wciąż może (mógł?) w polskiej sferze publicznej naruszać tabu i wywołać silne reakcje. Powyższy przegląd ma oczywiście charakter fragmentaryczny, a proponowane tu kryterium „skuteczności” może podlegać dyskusji – chociażby ze względu na zmianę sposobu funkcjonowania teatru na łamach mediów i zmierzch tradycyjnych

działów kultury w redakcjach, przemiany takich gatunków prasowych, jak felieton i recenzja.

Dlaczego jednak powstałe w ostatnich latach teatralne opowieści o historii ludowej nie mają choć części skuteczności rozumianej w ten sposób? Przecież, jak pisał Roch Sulima, jeden z ważniejszych badaczy ludowych narracji: „Powszechna dyskusja o wstydliwych rodowodach to zapowiedź ufundowania jednej z najważniejszych narodowych klinik polskich neuroz" (2015, s. 29).

Być może w ramach debaty publicznej, a raczej pewnego jej wycinka, rodowody te przestały być „wstydliwe", a w ramach kolejnych dyskutowanych wydawniczych hitów o awansie społecznym i ludowej historii Polski pochodzenie z szeroko rozumianych i nie do końca sprecyzowanych „nizin społecznych" stało się argumentem w grach statusowym, w ramach imitowania dyskursów zachodnich (Maciej Jakubowiak, autor *Hanki*, etykietowany był jako „polski Eribon"). Może straciłyby w takim wypadku moc świeżości i wywrotowości rozpoznania, które tuż po prapremierze *W imię Jakuba S.* dostrzegała w tym przedstawieniu Joanna Jopek:

> Człowiek ze wsi wyjdzie, ale wieś z niego nie wyjdzie – tę formułę twórcy spektaklu wykorzystują subwersywnie w błyskotliwym portrecie klasy aspirujących, Biffa i Sekretarki, żmudnie uczących się kodów klasy średniej (cen win, jakie przynosi się na przyjęcie, miejsc, w które jeździ się na wakacje, tego, że należy pić caffe latte, nosić kubek ze Starbucksa i – zapewne – oglądać antysystemowe spektakle Strzępki i Demirskiego (2012).

I choć dobór przykładowych kodów może nieco się zestarzał, to już

diagnozowane przez Jopek „desperackie (wobec kryzysu ekonomicznego) potwierdzanie i utrwalanie kapitalistycznego systemu, przez potrzebę ciągłego udowadniania przynależności do niego” zdaje się w dzisiejszej rzeczywistości jeszcze silniej widocznym mechanizmem.

Dlaczego teatr słabnie

Zaryzykuję hipotezę: w przypadku *Chamstwa* czy *Ludowej historii Polski* samo sięgnięcie po tytuły głośno i szeroko dyskutowanych książek pokazuje pewną słabość teatru. Nie chodzi tylko o fakt, że kiedyś *W imię Jakuba S.* Strzępki i Demirskiego wyprzedziło książki Leszczyńskiego, Pobłockiego czy Ledera, a zatem szczyt zainteresowania tematem „zwrotu ludowego” w polskiej kulturze; że do pewnego stopnia rzeczywiście przed dekadą z okładem „teatr był pierwszy”, a dziś nie jest. Chodzi tu też o słabnięcie teatru nie tylko na poziomie tempa diagnoz czy rozpoznań, ale również widoczności. Omawiana tu seria spektakli jest przecież także po prostu następstwem trwającego boomu na literaturę non fiction i wreszcie tego, co nazywa się kryzysem współczesnego polskiego dramatopisarstwa, a ujmuje się w różnych perspektywach. Sięgnięcie po tytuły znane z prasowych debat, wywiadów i działań promocyjnych dużych wydawnictw (*Hankę* i *Chamstwo* wydało Czarne, *Ludową historię Polski* – W.A.B.) jest próbą przyciągnięcia uwagi widzów i mediów, której nie gwarantuje dziś z reguły nazwisko reżysera czy dramatopisarza.

Zarazem z perspektywy zadania stworzenia atrakcyjnego teatralnego produktu nie mamy tu do czynienia z sytuacją łatwą. Biorąc na warsztat *Hankę*, *Chamstwo* czy *Ludową historię Polski*, twórcy stają przed zadaniem przeniesienia na scenę tekstu zasadniczo „niescenicznego”. W przypadku

Hanki Jakubowiaka zadanie to wydaje się jeszcze stosunkowo najprostsze; autobiograficzny esej ma swoich bohaterów, opowiada – choć z licznymi dygresjami – ich rozwijającą się historię. Jednak wystawianie w teatrze książki historycznej czy eseju o tym, jak przemoc zapisuje się w języku i społecznej podświadomości, wymaga ustanowienia mocnej scenicznej ramy. W przypadku *Chamstwa* Agnieszki Jakimiak, według scenariusz Mateusza Atmana, jest to sytuacja inscenizowanej terapii grupowej, co więcej – podzielonej płciowo. Spektakl *Chamstwo* to dwie odrębne części o odrębnych obsadach, najpierw męskiej, potem kobiecej – co współgra z nałożeniem w książce Pobłockiego porządku przemocy klasowej na porządek przemocy patriarchalnej. Zdecydowanie mniej spójna i klarowna jest struktura teatralnej *Ludowej historii Polski*, określona przez jednego z recenzentów jako „formalny synkretyzm". „Prześlizgujemy się po absurdzie, farsie, auto-teatrze, a nawet wideo w telewizyjnym formacie" – pisał Maciej Guzy (2021).

Nawet pobieżna analiza pokazuje, że deklarowany przez teatry podział na „adaptacje" i „spektakle inspirowane" nie jest w odniesieniu do przedstawień powstających pod znakiem „zwrotu ludowego" adekwatny, a przynajmniej nie jest zbyt funkcjonalny. I tak „adaptowana" *Ludowa historia Polski* zawiera liczne autorskie sceny wypracowane na próbach i nieobecne w tekście Leszczyńskiego, „inspirowany" *Skok wzwyż* w Dramatycznym z kolei obejmuje praktycznie cały zrąb historii głównej bohaterki *Hanki*. Być może bardziej sprawdzić mógłby się tu inny podział. Małgorzata Sugiera zaproponowała następujące rozróżnienie między adaptacją a przepisaniem:

> przepisywanie dotyczy raczej przenoszenia i adaptacji treści, problemów, a także metaforyki i dyskursów w ramy innego stylu myślenia. Można zatem powiedzieć, że o ile adaptacja jest na tak, potwierdza istniejące interpretacje i tylko chce je oddać innymi

> środkami, o tyle przepisywanie jest na nie, bardziej chce podkreślić różnice między przyjętym i proponowanym odczytaniem niż dochować wierności istniejącym (2008, s. XX).

Spektakle *Chamstwo*, *Skok wzwyż* czy *Ludowa historia Polski* zasadzają się na próbie znalezienia ekwiwalentów – „innych środków" – dla głównej myśli adaptowanych utworów. Twórcy tych spektakli próbują przejść od adaptowanych książkowych syntez do perspektywy scenicznych mikrohistorii, włączając próby wyprowadzania „ludowych" genealogii aktorów czy innych osób współtworzących spektakl. Sięgają zatem po elementy kreacji zbiorowej. Gest autorskiej autoanalizy zostaje tu więc rozproszony, podobnie jak – w założeniach przynajmniej – samo autorstwo. Spełnia to, jak się zdaje, kryteria auto-teatru. Joanna Krakowska definiowała je następująco: „Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci" (2016). Jednak mimo posłużenia się zabiegami z tego porządku, w *Ludowej historii Polski* Pacześniaka czy *Skoku wzwyż* Rodaka teatr nie zostaje sproblematyzowany jako element szerszego pola produkcji kulturowej. Próba opowieści o klasowej genealogii polskiego społeczeństwa czy konkretnego polskiego inteligenta obywa się tu bez zauważenia klasowego charakteru medium, którym jest opowiadana.

Co więcej, spektakle powstałe w ramach adaptowania „zwrotu ludowego" okazują się w tym zakresie znacznie bardziej zachowawcze i ostrożne niż próby podjęcia tematu uwikłań instytucji teatru obecne w polskim auto-teatrze przez ostatnią dekadę. Można tu przywołać na przykład przedstawienie Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej, Magdy Mosiewicz i Wiktora Rubina *Kantor Downtown* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015), gdzie tematem było i wiejskie pochodzenie aktorki Marty Malikowskiej, i pytanie o

przemoc w praktykach Tadeusza Kantora, ale zderzone z twardo postawionym tematem zarobków w teatrze, opartym na konkretnych kwotach.

Najdalej w próbie problematyzacji teatru jako zjawiska powiązanego z tematyką „zwrotu ludowego” idą Jakimiak z Atmanem we wrocławskim *Chamstwie*. „Cześć wszystkim, mam na imię Andrzej i doświadczyłem chamstwa w teatrze; byłem ofiarą chamstwa, byłem obserwatorem, uczestnikiem, byłem wmanipulowany w chamstwo w teatrze” – mówi na scenie Miłosz Pietruski. Aktor opowiada historię trudnej pracy w innym teatrze, z którym był w przeszłości związany. „Kurwa drewno, drewno nie aktor”, „graj kurwa” – krzyczy Pietruski, kopiąc pieniek i odgrywając doznaną przemoc. Jednak i tutaj klasowe uwikłanie teatru, klasowy charakter przychodzenia do teatru jako praktyki kulturowej, pozostaje poza zainteresowaniem – przedstawienie skupia się na przemocy za kulisami, nie na tym, kim jest widownia, skąd się bierze w teatrze i jakie są jej cele.

W miejsce konfrontacji pojawia się próba zbudowania między widzami i performerami swoistej terapeutycznej wspólnoty. Kolejny raz zachodzi zatem proces trafnie nazwany przez Grzegorza Niziołka:

> Teatr w Polsce jest instytucją, która dzięki złożonym procesom wyparcia, oporu i wykluczenia skonstruowała model wysublimowanej widowni, odczuwającej siebie jako reprezentację wspólnoty narodowej. Jednostkowe doświadczenie widza zostaje afektywnie otwarte na doznanie wspólnotowości, która nie oznacza już grupy widzów zgromadzonych podczas konkretnego spektaklu (2016, s. 256).

W *Chamstwie* siedząca w kręgu na pieńkach grupa widzów staje się właśnie *pars pro toto* wspólnotą ofiar patriarchalnej, „pańskiej” przemocy, reprezentacją szerszej wspólnoty, połączonej w doświadczeniu postpańszczyźnianej traumy – współczesne konflikty znikają w dramaturgicznym geście, który z perspektywy prób opowieści o klasowej genealogii dzisiejszego społeczeństwa polskiego można czytać jako zabieg autocenzury. Różnica klasowa i napięcia ekonomiczne są szczególnie podatne na ten zabieg – sam Niziołek deprecjonuje w cytowanym tekście lewicową analizę ekonomicznego uwikłania teatru, stwierdzając mimochodem, że „ekonomiczna cenzura neoliberalna wspiera po prostu te dążenia społeczne, które reprezentują większość” (2016, s. 261), czego rzekomo nie dostrzega lewica (reprezentowana w wywodzie Niziołka przez Ewę Majewską). Niziołek przemyka tym samym chyłkiem nad zagadnieniem klasy społecznej czy nierówności ekonomicznych w ogóle – jak gdyby społeczna „większość” konsumentów dysponowała zarazem „większością” zasobów.

Z daleka widok jest piękny

Sięgnięcie po biografie aktorów staje się okazją do potwierdzenia tezy o chłopskim pochodzeniu większości dzisiejszego polskiego społeczeństwa także w łódzkiej *Ludowej historii Polski*. Ta autoanaliza skupia się jednak głównie na zamierzchłych raczej korzeniach, a co za tym idzie prowadzi do dość już rytualnego powtarzania ogólników. Weźmy monolog Przemysława Dąbrowskiego:

> Z ludu czy z elity? Nazwisko Dąbrowski, tak jak Gosławski i wiele innych, czyli te z końcówką -ski podobno wskazują na wyższe

> pochodzenie. Nie wydaje mi się, żeby wszystkich Dąbrowskich miało to dotyczyć. Nazwisko to jest szóstym najpopularniejszym nazwiskiem w Polsce. Jest nas ponad sześćset tysięcy, więc cóż to za elita. Połowa rodziny z zaboru pruskiego, połowa z rosyjskiego. Pośrodku Kalisz. Tam się urodziłem. Od strony ojca podejrzewam, że korzenie mojej rodziny są chłopskie, ale niewiele wiem, bo dziadek zmarł przed wojną. Od strony matki korzenie ewidentnie chłopskie (Pacześniak, Makowsx, s. 230).

Zatrzymanie opowieści o rodzinie na II wojnie światowej i zaborach jest w łódzkim przedstawieniu poniekąd intensyfikacją gestu Adama Leszczyńskiego, który swoją *Ludową historię Polski* kończy z kolei na roku 1989. Leszczyński w książce tłumaczy tę decyzję przekonaniem, że „transformacja jest zbyt bliska i zbyt dobrze (oraz zbyt niedawno opisana), aby poświęcać jej tu miejsce – co z konieczności musiałoby się odbyć kosztem okresów wcześniejszych, mniej dziś w debacie obecnych, a wartych przypomnienia, ponieważ pomagają one pokazać ważną tezę tej książki" (2020, s. 528**)**. W przypadku jednak subiektywizacji i personalizacji opowieści, a to właśnie dzieje się w spektaklu Pacześniaka, odcięcie okresu powojennego – czyli ustawienie cezury jeszcze później, niż robi to Leszczyński – pozbawia ten cały zabieg auto-teatralny politycznej mocy. Teatr ustępuje przed śledzeniem bliższych rodowodów dzisiejszej rzeczywistości – czy z troski o prywatność, czy z obawy przed resentymentem – rzeczywistość powojnia i towarzyszące jej polityczne i społeczne podziały są znacznie bardziej konkretne i znacznie bardziej obecne w sferze publicznej niż pytanie o pańszczyznę w Galicji czy Kongresówce. Oczywiście oba te konflikty można zderzyć – było to podstawowym gestem we *W imię Jakuba S.*, jest przedmiotem socjologicznej analizy w pracach

chociażby Tomasza Zaryckiego i Tomasza Warczoka, śledzących trwanie i przemiany etosu szlacheckiego w inteligencki oraz strukturę inteligenckiej dominacji i jej uwikłania w relacje z kapitałem. W spektaklach Jakimiak czy Pacześniaka takiego zestawienia nie ma – jest ostre cięcie. Na historię spogląda się z daleka. Rewolucja, ta bliższa, pozostaje zatem prześniona.

Choć prześniona, jak zawsze, niezupełnie. Scena zatytułowana „Niedyskretny urok klasy średniej" to nagrane na wideo oprowadzanie po efektownie urządzonym mieszkaniu. Grana przez Przemysława Dąbrowskiego postać nazwana w tekście scenariusza „Gwiazda", w opisie spektaklu: „Mieszczanin", pokazuje rzeźbiony stolik – pamiątkę z podróży, „maskę afrykańską", snuje rozważania o rodzajach w różny sposób palonej kawy – cały ten katalog dystynktywnych artefaktów i praktyk składa się na dość typową, nieco przerysowaną satyrę na mieszczański styl życia. I tylko nagle w magiczny sposób z czarnej dziury w ścianie wypadają menory. Choć kamienica jest przecież po remoncie, jak zauważa Gwiazda/Mieszczanin. „Taka osobliwość tego mieszkania. Jak to mówią, mieszkanie z duszą" – mówi aktor, podnosząc z podłogi kolejne żydowskie świeczniki. To delikatna satyra na wyparcie wojennej i powojennej historii miasta i jego nieruchomości – to jedna scena, ten rozbłysk pojawia się i od razu znika.

„I/lub awans klasowy"

Scenicznym odpowiednikiem autobiograficznego gestu Jakubowiaka z *Hanki* w spektaklu Wojtka Rodaka miało być zaangażowanie do *Skoku wzwyż* performerki niebędącej zawodową aktorką, która miałaby opowiedzieć w ramach spektaklu swoją historię. Opublikowane m.in. w mediach społecznościowych Teatru Dramatycznego ogłoszenie tak precyzowało oczekiwania wobec kandydatek:

> Twórcy podejmują m.in. temat awansu społecznego kobiet oraz mobilności klasowej w Polsce od czasów powojennych do nowej, post-socjalistycznej, kapitalistycznej rzeczywistości po 1989.
> Do pracy nad spektaklem pragniemy zaprosić „ekspertkę codzienności”, niezawodową osobę aktorską. Szukamy:
> – kobiety powyżej 60 roku życia;
> – posiadającej doświadczenie bycia babcią;
> – posiadającej doświadczenie związane z przeprowadzką do większego miasta
> i/lub z awansem klasowym, chętnej podzielić się swoją historią na scenie;
> – sprawnej i otwartej na działania fizyczne (mile widziane uprawianie sportów/aktywność fizyczna);
> – otwartej na nowe wyzwania, gotowej na wystąpienie przed publicznością na scenie.

W efekcie castingu w *Skoku wzwyż* wystąpiła Ewa Błasiak. Paralelę z Hanką, graną przez Martę Ojrzyńską, Rodak i Adamczak próbują budować, szukając prostych analogii – jak przeprowadzka do większego miasta czy niezdana za pierwszym razem matura.

Dynamikę generowaną przez obecność na scenie Ewy Błasiak tak próbował opisać recenzent „Teatru”: „Punkty wspólne podkreślają uniwersalny wymiar opowieści i jednocześnie czynią ją osobistą. Performerski urok Błasiak i jej aktorska niedoskonałość sprowadzają nas bliżej życia” (Gac, 2024, s. 33). To rozpięcie scenicznej funkcji „ekspertki codzienności” w ambiwalencji między „uniwersalnym” a „osobistym”, między „opowieścią” a „życiem” zdaje się trafnie namierzać podjęty przez Rodaka i Adamczaka zamysł. Ten element z

porządku auto-teatru ma, jak się zdaje, zwiększać możliwość identyfikacji z konkretną historią. Zarazem – podobnie jak ogłoszenie Teatru Dramatycznego o castingu – rozmywa i tak pojemną kategorię „awansu społecznego”.

Jak wskazuje sam tytuł spektaklu, Rodak z dramaturgiem Szymonem Adamczakiem rozbudowują jeszcze bardziej wątek nieudanej kariery sportowej Hanki – matki autora książki. Już w wersji książkowej skok wzwyż, dyscyplina uprawiana w młodości przez Hankę, intensywnie używana jest w charakterze powracającej metafory awansu. Na scenie zostaje ona rozbudowana, ucieleśniona i zapętlona. I choć wykonywany w pętli w finale przez Marcina Wojciechowskiego (grającego tu narratora) skok – powtarzany z coraz wyżej podniesioną poprzeczką, aż do porażki – stanowi wyrazisty, zapadający w pamięć sceniczny obraz, to w spektaklu, w którym pada tak dużo słów – na temat samego awansu jest ich zaskakująco mało. Realia społeczne zostają sprowadzone do padających gdzieniegdzie sloganów.

„Inflacja hiperinflacja transformacja. Zostałam na lodzie” – to Hanka o transformacji ustrojowej. „[W] pocie czoła ciężko pracuję / to my przecież wiemy, / że państwo odbudować, / stolicę trzeba odgruzować / i pałac z piaskowca postawić” – to obraz PRL w kwestii Mariana, ojca Hanki. Brak też scenicznych sytuacji, które bardziej wprost odnosiłyby się do tego tematu. Wreszcie, choć narratorskiego metakomentarza jest w *Skoku wzwyż* bardzo dużo, to nie odnosi się on do tych tematów.

Zasygnalizowane tego typu emblematami społeczne sytuacje zdają się mieć charakter czysto pretekstowy. Jakby przywoływały jedynie konwencję znaną już i rozpoznawaną przez widownię – „grę w elitę i lud”, jak określiła to Magdalena Nowicka-Franczak. Badaczka ta, analizując jedną z audycji radiowych Grzegorza Sroczyńskiego, śledziła – jak to ujęła – „próby

uzasadnienia wyjątkowości spotkania elit i ludu. Wtedy uruchamia się generalizujące założenia o uczestnikach dyskusji i różnicy między nimi, które esencjalizują pozycje podmiotowe przypisane im w dyskursie (2021, s. 107). Ta esencjalizacja sprawia, że „wytwarzanie" inteligenta, pisarza, uczestnika pola literackiego – krytyka, jurora nagród, redaktora działu literackiego ważnego czasopisma – znika z pola widzenia i w *Hance*, i w *Skoku wzwyż*. Punktem dojścia jest tu „human" – klasa humanistyczna w liceum, później studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. To, jak daleko od tych osiągnięć do inteligenckiej pozycji, z której mówi Jakubowiak, pozostaje zupełnie niepoddane refleksji.

Zarycki i Warczok w swoim studium nad hegemonią inteligencką w Polsce zwracają uwagę, że na zasadzie „wypierania się własnej inteligenckości, czy przynajmniej unikania bezpośrednich do niej odwołań, funkcjonuje tożsamość wielu środowisk inteligenckich" (2014, s. 46). Na pozorne uhistorycznienie narracji Jakubowiaka zwróciła uwagę zresztą już Karolina Kulpa w recenzji *Hanki*: „Podstawowy paradoks polega na tym, że [Jakubowiak] zabiera głos, nie odsłaniając, jak doszło do możliwości jego zabrania. Łatwo przychodzi mu opis humorów matki, gorzej już z krytyką środowiska, w które tak ochoczo się wkupił" (2024). Zwracam uwagę na tę krytykę literackiego pierwowzoru, bo adaptacja Rodaka i Adamczaka zdaje się pogłębiać sygnalizowany wyżej problem – medium teatru nie tyle się z nim dialektycznie zderza, ile wibrująco współbrzmi. Pod tym względem obecność „ekspertki codzienności" w *Skoku wzwyż* staje się funkcjonalnie klasycznym fetyszem – intensywnie przesłania to, czego brak. „Hanka staje się wypełnianą dowolną treścią pustą nazwą własną" – pisała o sposobie przedstawienia tytułowej bohaterki książki Jakubowiaka krytycznie Kulpa. Znamienne, że co było zarzutem wobec książki, w recepcji powróciło jako chwalona zaleta przedstawienia w Dramatycznym. Dominik Gac doceniał, że

spektakl czyni z historii Jakubowiaka „nie klasową przypowiastkę o chłopcu z Żor, który staje się wielkomiejskim inteligentem, ale uniwersalną opowieść o zmaganiu. Nie tyle z Bourdieu'owskim habitusem, ile z prozą życia w Polsce ostatnich siedemdziesięciu lat" (Gac, 2024, s. 32).

I tak to, co konkretne, zostaje zatopione w tym, co „uniwersalne", antagonizm społeczny – wygaszony, resentyment – odsunięty w cień, mechanizmy władzy symbolicznej – przesłonięte wzruszeniem. „Lud" jest zaś, by przywołać określenie stosowane przez Rocha Sulimę za Czesławem Hernasem, celebrowany jako „humanistyczne sacrum".

Przymusowe reparacje

Wątki i cytaty z *Chłopek* Joanny Kuciel-Frydryszak pojawiają się w tekście przedstawienia Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy w różnych, niekiedy nieoczekiwanych miejscach. Jednak cała fabuła – spektakl ten ma bowiem fabułę – jest dopisana i czerpie z poetyki *docu-soap*. Oto fabryka dżemu i jej pracownice ze swoimi codziennymi problemami – spóźniającym się przelewem wynagrodzenia, umowami śmieciowymi, biurowym romansem-mezaliansem. Proste sytuacje ujmowane są w szereg scenicznych nawiasów – począwszy od faktu, że część ról żeńskich grają mężczyźni, przez szkicowanie sytuacji scenicznych bardzo grubą, kampową kreską, po przeskalowywanie emocji w niby to realistycznych sytuacjach. Pojawia się wreszcie lincz pracownic na przedstawicielce kadry zarządzającej średniego szczebla – głównej księgowej, która spóźnia się z przelewem. Pokazany w sposób wyraźnie przerysowany, łączący groteskowo przedstawioną przemoc seksualną, odcinanie części ciała siekierą, użycie broni palnej – wszystko w slapstickowej konwencji. Ta przemoc może kojarzyć się z opisaną na początku sceną obcinania palców z *W imię Jakuba S.* Jeśli jednak w spektaklu

Strzępki pozostawała na granicy epatowania drastycznością i jarmarczną nieco sztucznością, tu spiętrzenie ostentacyjnie teatralizowanej, umownej przemocy, widocznej głównie w intensywności działań oprawców zdaje się sceniczną ilustracją fantazji, formą klasowego roleplaya.

Jeśli według Małgorzaty Sugiery „przepisywanie" jest „na nie" w odróżnieniu od przenoszącej „przesłanie" utworu „adaptacji" – to praca Sulimy i Piaskowskiego jest próbą takiego właśnie przepisywania książki Kuciel-Frydryszak, a nawet próbą dialektycznego przezwyciężenia „zwrotu ludowego" w dotychczasowej postaci.

Recepcja legnickiego spektaklu Piaskowskiego i Sulimy zdaje się zarazem pokazywać oczekiwanie adaptacji, żądanie „wierności autorce". Teatr i twórcy oczywiście przyczynili się do wzmocnienia tego oczekiwania, zarówno tytułem (choć subtelnie, acz znacząco zmienionym), jak i identyfikacją wizualną przedstawienia, nawiązującą do okładki bestsellera. Zabieg ten odbierany bywa przez recenzentki jako nadużycie. Teatralne *Chłopki* wskazują na rozpoznanie „opowieści o awansie" jako pewnej konwencji; podejmują z nią grę, korzystając z rynkowego popytu na takie opowieści. Warto tu odnotować, że spektakl teatru w powiatowym mieście to medium „słabsze" niż szeroko dyskutowany bestseller non-fiction znanego wydawnictwa (powracająca w medialnych relacjach informacja-dowód sukcesu: „ponad pół miliona sprzedanych egzemplarzy").

Jeśli odpowiedzią na powrót do narracji o klasowej przemocy była w głównym nurcie polskiej debaty publicznej najpierw negacja, oburzenie i kpiny, później próba podjęcia krytycznej dyskusji, wreszcie zaś uczynienie ze „zwrotu ludowego" towaru, to stawką teatralnych *Chłopek* jest wykazanie ambiwalencji oswajania przez polski mainstream dyskursu budowanego

wokół haseł „klasy”, „chłopskich korzeni” i „awansu”. Entuzjazm, z którym przyjmowane są opowieści o tychże „chłopskich korzeniach” oraz łatwość, z którą równościowe, emancypacyjne hasła przejmuje język marketingu – chociażby marketingu kultury. Wreszcie, *Chłopki* Piaskowskiego i Sulimy przywracają „zwrotowi ludowemu” resentyment – w momencie gdy jego miejsce zajęła w rozmowach o opisie społeczeństwa „czułość” jako instrument łatwo dający się zaprząc w dyskurs nowoczesnego zarządzania, narzędzie kontroli.

W jednej z wcześniejszych scen wspomniana główna księgowa, Basia Niecnota (Paweł Palcat) trzyma pracownice na muszce i przemocą każe im odpoczywać – natychmiast, w przeciwnym wypadku będzie strzelać. Do sceny grożenia bronią przechodzi wprost ze sceny relaksacyjnej medytacji: „To właśnie ona, prosta Arleta, na naszych oczach dokonuje aktu aktywnego oporu. Aktu zadośćuczynienia. Spójrz, Nina! Oto Arleta odbiera reparacje za wszystkie stulecia harówy, pańskiego bicza i gruźlicy. I wy też odbierzecie! Na ziemię. Już. Natychmiast. Kłaść się!”.

Być może również ten niewolny od podejrzliwości stosunek do książkowych *Chłopek*, możliwy do wyczytania ze spektaklu Piaskowskiego i Sulimy, choć przez większość spektaklu nie wygłaszany deklaratywnie ze sceny, tłumaczy opór, z którym spotyka przedstawienie się w recepcji krytycznoteatralnej. Legnicki spektakl określany jest jako „dość standardowa wyliczanka” (Kyzioł, 2024), przedstawienie „powierzchowne”, gdzie „z prób dyskusji ze zwrotem ludowym niewiele wynika”, w którym głosy bohaterek są „są niemal zupełnie niesłyszalne. A nawet gorzej: są zagłuszane, filtrowane, zniekształcane” (Rewerenda, 2024), zatem „tytułowe chłopki i ich historie […] giną” (Pajęcka, 2024). Tymczasem można przecież jednak spojrzeć na *Chłopki* z Legnicy nie jako na próbę przekazania dalej głosów wydobywanych z

archiwum przez Kuciel-Frydryszak, a próbę urefleksyjnienia gestu „oddawania głosu” i pozycji tego, który głos oddaje.

W *Chłopkach* Piaskowskiego i Sulimy pojawia się także jako temat klasowy charakter korzystania z instytucji kultury. Co prawda scena, o której mowa, nie dotyczy teatru, a sztuk wizualnych, dosadnie i groteskowo wskazuje jednak to, jak praktyki uczestnictwa w kulturze są zarazem narzędziem aspiracji:

> kochane, no cześć, hej, hej. słuchajcie jaka historia!, bo byłam wczoraj na otwarciu tego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nie? Zwiedzanie takie dla VIP-ów było. prezydent Trzaskowski mnie zaprosił. Więc wcześniej fryzjerka wiadomo. I siedzę tam, patrzę w lustro i orientuję się, że ja normalnie wyglądam jak córka Igi Świątek. Niesamowite. A to muzeum ładne to muzeum takie białe jak ja, ale trochę puste. Zrobiłam sobie parę fotek z Rafałem na instagram… basianiecnota, dałyście serduszka już? Bo będę sprawdzać…

Sztuka, przedstawiana jako wehikuł emancypacji i partycypacji, staje się maszynerią dystynkcji. Kpiny z muzealnego gmachu wybrzmiały na premierze *Chłopek* 9 listopada 2024 w znaczącym momencie: minęły ledwo dwa tygodnie od otwarcia nowej siedziby MSN, równolegle w Warszawie trwał Kongres Kultury, w nowej odsłonie nazwany „współKongresem”. Cytowana kwestia o otwarciu MSN bezpośrednio poprzedza zresztą opisany już wyżej lincz na Basi Niecnocie przez koleżanki z zakładu pracy – przemoc, resentyment i dyskurs troski obecny we współczesnych instytucjach sztuki łączą się w jednym splocie.

MSN pojawia się też w nowej, telewizyjnej inscenizacji *W imię Jakuba S.*, w reżyserii samego autora. Jednej ze scen telewizyjnego spektaklu towarzyszy napis „Nowa siedziba MSN. 334 spotkanie na temat zwrotu ludowego”. To, co w inscenizacji Moniki Strzępki było intensywne emocjonalnie, w Teatrze TV przerodziło się w coś w rodzaju panelu dyskusyjnego, którego uczestnicy mówią zmęczonym głosem, przygaszeni – jakby mając świadomość, że wygłaszane przez nich słowa nie niosą mocy zmiany.

Dlaczego emblematem staje się akurat MSN, a nie żadna instytucja teatralna? W przypadku *Chłopek* w postaci Basi Niecnoty, zarządzającej przymusową emancypację i rewindykację odpoczynku, można dopatrzeć się nienachalnych aluzji do Moniki Strzępki i konfliktu wokół jej dyrekcji w warszawskim Teatrze Dramatycznym – gdzie z jednej strony dyrektorka podkreślała swoje chłopskie pochodzenie, z drugiej intensywnie eksploatowany był dyskurs (para)terapeutyczny – począwszy od hasła pierwszego sezonu „Terapia dla wszystkich”, z trzeciej zaś pojawiły się wobec Strzępki oskarżenia o przemoc psychiczną. Jeśli zaś chodzi o nową wersję *W imię Jakuba S.*, motywacja wyboru akurat MSN zdaje się prosta. Żaden obiekt, żadna lokacja związana z teatrem nie budzi dziś takich emocji i nie jest tak intensywnie używana w sporach politycznych – nie dostarczyłaby więc takiego afektywnego paliwa telewizyjnej inscenizacji. Pytanie – czy teatr po prostu mniej ludzi obchodzi, czy może jednak jest w Polsce mniej naznaczony klasową dystynkcją niż sztuka współczesna. Zwróćmy uwagę, że w przypadku drugiej najgoręcej dyskutowanej instytucji kultury – Teatru Dramatycznego w Warszawie pod dyrekcją Moniki Strzępki – wątek klasowy zupełnie zniknął, przykryty ostrą krytyką porażki „feministycznej instytucji kultury” (por. Kwaśniewska, 2025).

Nie na miejscu

Na koniec dygresja: teatr wciąż może pojawić się jednak jako element autobiograficznej narracji. *All that I left behind is here* Romualda Krężla – taneczne solo powstałe w Uferstudios w Berlinie. Krężel – reżyser, choreograf, aktor i performer – wraca w tym spektaklu do początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, czasu, gdy jako dziecko uczęszczał na kurs tańca w szkole podstawowej, posłany przez matkę – pracownicę fizyczną w sklepie. Siłą tej kameralnej narracji jest konkret i precyzja: sklep jest określonym sklepem, umiejscowionym na mapie dzisiejszego Wrocławia. Próba rekonstrukcji procesów zachodzących w ciągu jednego życia, trzech dekad, nie jest przekształcana na siłę w metaforę czy synekdochę. Performer Krężel na scenie powraca do konkretnych kroków Krężla-dziecka.

W *All that I left behind is here* kwestia klasowa przedstawiona jest w sposób dość zaskakujący, jeśli pozostajemy w ramach wytyczonych przez współczesnych francuskich klasyków opowieści o awansie, adaptowanych w Polsce. Krężel pyta matkę, czy odczuwa wstyd, przychodząc chociażby na jego przedstawienia. „Chodziłaś do teatru – czułaś się kiedyś nie na miejscu w teatrze?" – pyta na nagraniu performer. „Nie" – odpowiada matka. „Jako miejsce, które nie należy do ciebie, nie do tej klasy?" – dopytuje Krężel. „Nie, nie. Dlatego że ja lubiłam, ja dużo czytałam zawsze. I czytam do dzisiaj dużo. Ja lubiłam pójść do teatru, do kina. Byłam ostatnio w Forum Muzyki, też mi się bardzo podobało. Tak że nie, nie czułam się źle w takich miejscach" – mówi matka.

Scena rozmowy Romualda Krężla z Ireną Krężel zostawia widza bez odpowiedzi na pytanie o ten brak zakładanego przez syna poczucia

klasowego dyskomfortu, ale też w poczuciu wybicia z bezpiecznych kolein. Czy chodzi o fakt, którego wyrażanie jest generalnie wciąż w pokomunistycznej Polsce uznawane za nieprawomocne: fakt, że w PRL do pewnego stopnia emancypacja naprawdę się dokonała?

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Zagrajmy chłopstwo jeszcze raz. „Zwrot ludowy" w scenicznych adaptacjach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/9069-0d46.

Autor/ka

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, dziennikarz. Członek redakcji miesięcznika „Teatr" i zarządu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. 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. ORCID: 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Jeśli, idąc za Victorem Turnerem, dramat zakorzeniony jest w rzeczywistości społecznej i oddaje tlący się w niej a niewyrażany otwarcie konflikt, prapremiera *W imię Jakuba S*. byłaby dramatycznym ujawnieniem niezgody na normy rządzące relacjami społecznymi, a przynajmniej oficjalnym społecznym dyskursem, przynależałoby do trzeciej fazy schematu Turnera – procedur naprawczych. Następujące z czasem coraz intensywniej ujawnienie antagonizmów prowadzi do fazy czwartej – reintegracji, ale też prowadzić może do „pojednania pozornego" – kulturowe reprezentacje „zwrotu ludowego" na scenie w ostatnich latach zdają się nosić znamiona właśnie takiej właśnie pozorności. Por. Turner, 2008, s. 50-57.

Bibliografia

Demirski, Paweł, *W imię Jakuba S.*, „Dialog" 2024, nr 6 (808).

Gac, Dominik, *Poprzeczka na kanapie*, „Teatr" 2024, nr 10.

Gdula, Maciej, *Nowy autorytaryzm*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Guzy, Maciej, *Ludowa czy narodowa? Klasowość konfrontowana*, „Dialog”, 8.10.2021, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/ludowa-czy-narodowa-klasowosc-konfrontowana [dostęp: 18.05.2025].

Jopek, Joanna, *Potęga niesmaku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 107.

Kościelniak, Marcin, *Aborcja i demokracja*. *Przeciw-historia Polski 1956-1993*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html [dostęp: 18.05.2025].

Krakowska, Joanna, *Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy*, „Dialog” 2019, nr 11 (756), https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/eribon-i-teatr-krytyczny-czyli-o-elektoracie-prawicy [dostęp: 18.05.2025].

Kulpa, Karolina, *Spektakl awansu*, „Mały Format” 2024, nr 3-4, https://malyformat.com/2024/05/spektakl-awansu/ [dostęp: 18.05.2025].

Kwaśniewska, Monika, *Klęska nieistniejącego? O kolektywnie zarządzanej feministycznej instytucji kultury na przykładzie Teatru Dramatycznego w Warszawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187, DOI: 10.34762/3n1n-wa74.

Leszczyński, Adam, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4. DOI: 10.18318/td.2016.4.17.

Niziołek, Grzegorz, *Resentyment jako eksperyment*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 112.

Nowicka-Franczak, Magdalena, *Elity i lud, czyli długa pamięć dyskursu. Perspektywa historyczna w badaniach komunikacji publicznej*, „Stan Rzeczy” 2021, nr 2(21).

Pacześniak, Piotr; Makowskx, Wera, *Ludowa historia Polski*, „Dialog” 2021, nr 11-12 (780-781).

Pajęcka, Anna, *Chamy, pany, korporacje*, „Dwutygodnik” 2024, nr 403, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11668-pany-chamy-korporacje.html [dostęp: 18.05.2025].

Rewerenda, Magdalena, *Córki miastowe*, „Czas Kultury” 2024, nr 26, https://czaskultury.pl/artykul/corki-miastowe/[dostęp: 18.05.2025].

Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków albo: kto zastąpił

dramatopisarza? [zapis dyskusji panelowej, w której udział wzięli: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Beata Guczalska, Maja Kleczewska, Günter Henkel i Feridun Zaimoglu], „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 83.

Turner, Victor, *Antropologia widowiska*, przeł. J. Dziekan, Volumen, Warszawa 2008.

Wacquant, Loïc, *Zwięzła genealogia i anatomia habitusu*, przeł. T. Warczok, „Praktyka Teoretyczna” 2016, nr 3 (21).

Varga, Krzysztof, *Szela był cool, czyli rżnąć neoliberałów*, „Gazeta Wyborcza”, 21.05.2012.

Zarycki, Tomasz; Warczok, Tomasz, *Hegemonia inteligencka: kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy – perspektywa „długiego trwania”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 4.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/zagrajmy-chlopstwo-jeszcze-raz-zwrot-ludowy-w-scenicznych-adaptacjach