didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kultury-w-dobie-nowej-wrazliwosci

/ FESTIWALE

Kultury w dobie nowej wrażliwości

Zuzanna Kluszczyńska
Adrianna Łakomiak

Festiwal Łódź Wielu Kultur, 3–12 października 2025

Od lat jednym z filarów festiwalu Łódź Wielu Kultur są wydarzenia teatralne i performatywne. Część z nich powstaje na zaproszenie organizatorów lub w ramach open calla. Tegoroczna edycja odchodzi od źródeł festiwalu – tematyzowania kwestii różnorodności etnicznej i narodowościowej Łodzi. Pierwotnie (zgodnie z nazwą Łódź Czterech Kultur) tematem festiwalu było współistnienie czterech kultur – polskiej, niemieckiej, żydowskiej i rosyjskiej. Z czasem rozszerzały się one o inne mniejszości tego miasta. Twórczość osób artystycznych związanych z Łodzią oraz przywoływanie historycznych łódzkich postaci to obecnie tylko część festiwalu. Osoby organizatorskie skupiają się na różnych aspektach kultury, rozszerzając ten termin o kultury tożsamościowe, osób z niepełnosprawnościami, sąsiedzkie, dzieci i młodzieży, ekologiczne, queerowe i feministyczne, wpisując je w tkankę miasta.

W artykule piszemy o czterech performansach z tegorocznej edycji festiwalu. *Jakubowska, Jakubowska, Jakubowska* i *Lezbianke* to kontynuacja łódzkich wątków, a *Shirtshow* i *SPAfrika* to nowe spojrzenie na kwestie kulturowe. Podejmują one ważne społecznie tematy, takie jak reprezentacja, rasizm, wojna w Palestynie, tożsamość seksualna, polaryzacja społeczna. Poszczególne performanse rezonują ze sobą, czasem stawiają opozycyjne tezy, a czasem układają się w polifoniczny głos wokół wspólnej sprawy.

Jakubowska jak z musicalu?

Tryptyk *Jakubowska, Jakubowska, Jakubowska* powstał według koncepcji Weroniki Szczawińskiej i został zrealizowany przez trzy zespoły. Jego celem było przyjrzenie się Wandzie Jakubowskiej – jednej z pierwszych polskich reżyserek, silnie związanej z Łodzią. Nie były to jednak spotkania nastawione na przekazywanie wiedzy o reżyserce, chodziło raczej o pytanie, co robimy z herstoriami – do czego ich potrzebujemy i jak z nich korzystamy.

Pierwsza część tryptyku, autorstwa Jowity Mazurkiewicz i Marty Szlasy-Rokickiej, to wykład performatywny w sali kinowej Szkoły Filmowej, której Jakubowska była wieloletnią wykładowczynią. Na scenę wpada Szlasa-Rokicka, trzymając pudełka z taśmą filmową i tęczową torbę. Dżinsowy komplet, buty i temperament mogą się kojarzyć z Agnieszką z *Człowieka z marmuru*. Tematem wykładu jest figura reżyserki w polskiej historii i kulturze filmowej, a właściwie jej brak. Jednym z nielicznych przykładów jest właśnie Agnieszka, która jednak w kolejnej części filmu Wajdy, *Człowieku z żelaza*, rezygnuje z działalności artystycznej na rzecz „ważniejszych” powołań, jakimi są macierzyństwo i ojczyzna. Szlasa-Rokicka przedstawia się jako aspirująca artystka, która w postaci Jakubowskiej widzi wreszcie szansę na odnalezienie wzoru i inspiracji – kobiecej biografii reżyserki łączącej

pracę artystyczną z zaangażowaniem społecznym i politycznym. Zastanawia się, kim Jakubowska mogłaby stać się dzisiaj. Czy legitymację partyjną i miano komunistki zamieniłaby na tytuł lewaczki, feministki i aktywistki? Wspomina także o relacji reżyserki z niemiecką scenarzystką Gerdą Schneider. Jeśli nie były tylko „współlokatorkami", jak wyobraża sobie performerka, Jakubowska mogłaby stać się również queerową ikoną.

W to chce wierzyć młoda reżyserka. Stoi przed nami zaplątana w filmową taśmę, przygląda się jej, jakby wyczytywała z niej fragmenty biografii Jakubowskiej. Manipuluje nimi jak w montażowni, tworząc historię wpisującą się w aktualne tożsamości i ideologie oraz jej własne wyobrażenia. Elementem kreowania biografii jest również język. Performerka zwraca się do widowni jak do koleżanki, której trzeba szybko streścić lekturę przed egzaminem. Młodzieńcze losy reżyserki porównuje do fabuły *High School Musical*. Jakubowska, tak jak główna bohaterka musicalu, zmieniła miejsce zamieszkania ze względu na pracę ojca. Jej młodość w Moskwie zestawiona jest z fabułą romantycznego filmu dla nastolatek.

W ostatniej scenie na materiał archiwalny przedstawiający Jakubowską jako prawie dziewięćdziesięciolatkę, udzielającą telewizyjnego wywiadu, zostaje nałożony monolog czytany na prośbę performerki przez kobietę z pierwszego rzędu (Jowitę Mazurkiewicz). W ten sposób Jakubowska „opowiada" o pracy nad swoim pierwszym filmem, adaptacją *Nad Niemnem* z 1939 roku, która zaginęła w czasie wojny. W tej wymarzonej wersji zdarzeń reżyserka mówi o świadomej decyzji oddania głosu kobietom i o równościowych warunkach pracy, o których wszystkie marzymy.

Szlasa-Rokicka i Mazurkiewicz poprzez ciągłe nawiązania do współczesności, ich groteskowość w zestawieniu z biografią artystki, tworzą humorystyczny monolog, a przy tym pokazują, jak kuriozalne potrafią być podobne próby

odnajdywania w przeminionych życiach źródeł dla dzisiejszych ruchów. Autorki nie twierdzą, że dochodzą do prawdy o reżyserce. Wykorzystują biografię Jakubowskiej do opowiedzenia o tym, co ważne teraz, dla współczesnych twórczyń nowego pokolenia.

Kiedy powstała lesbijka?

Bardzo podobny mechanizm stosuje Patrycja Kowańska w performansie *Lezbianke*. Zapoznawszy się z materiałami dotyczącymi życia prywatnego i twórczości kobiet należących do łódzkiej awangardowej grupy Jung Idysz, istniejącej od 1919 do 1921 roku, przygląda się temu, czym jest archiwum oraz kto je buduje. Podkreśla, jak mało źródeł się zachowało i jak trudno na tych szczątkach zbudować spójną narrację, dbając przy tym o to, by nie nadinterpretować faktów.

Istotnym elementem biografii i twórczości, które analizuje Kowańska, są te wskazujące na lesbijską tożsamość. Wspólne mieszkanie, wspólna pracownia, ilustracja Diny Matus (przedstawiająca dwie zwrócone do siebie kobiety, które trzymają się za ręce, ich twarze są blisko, a dzieli je jedynie bukiet żółtych kwiatów), do tomiku wierszy Lipstein *Pomiędzy zachodem słońca a czerwonym porankiem*, w którym jeden z wierszy opowiada o zlizywaniu soli z ciała kobiety.

Artystka wskazuje na problematyczność kwestii autoidentyfikacji tych kobiet, polegającą na braku odpowiedniego nazewnictwa w ich czasach. Określenie lesbijki w języku jidysz wprowadziła dopiero w 1984 roku amerykańska poetka żydowskiego pochodzenia – Irena Klepfisz.

Kwestia wspólnego mieszkania jest dla performerki szczególnie ważnym tematem. Przeprowadziła wywiady na Zoomie z trzema kobietami

mieszkającymi ze swoimi partnerkami oraz ze swoją narzeczoną. Kowańska przytacza opowiadane przez nie historie o mierzeniu się z brakiem akceptacji przez sąsiedztwo, często wyrażane werbalnie, agresywnie. Performerka stworzyła linoryt, inspirując się twórczością ilustratorek z Jung Idysz, przestawiający kamienicę w płomieniach. Proces ten został nagrany i jest odtwarzany od tyłu, dzięki czemu dom ma szansę znów stać się bezpieczną przestrzenią.

Chociaż zarówno dla *Jakubowskiej…*, jak i *Lezbianke* punktem wyjścia było przyjrzenie się życiu i twórczości zapomnianych artystek, dużo ciekawszym wątkiem okazała się eksploracja tego, co wyrasta z niewiedzy i braku. Artystki w inspiracji kobiecymi biografiami tworzą własne światy, pełne marzeń o innej rzeczywistości, czy to w życiu codziennym, czy zawodowym. Kowańska kończy swój performans odśpiewaniem wiersza o miłości, Szlasa-Rokicka i Mazurkiewicz życzeniem, by inkluzywna praca na *Nad Niemnem* była doświadczeniem każdej z nas.

Czy mamy coś wspólnego?

Zarówno Szlasa-Rokicka i Mazurkiewicz, jak i Kowańska marzą, ale nie pomagają znaleźć drogi do zawodowo-społecznych rajów. Za to druga część tryptyku o Jakubowskiej szuka przestrzeni, w której mogą one zaistnieć. Weronika Szczawińska do swojej części zaprosiła studentki łódzkiej Szkoły Filmowej: Ninę Kwapisiewicz, Darię Lisowską, Julię Pawlak, Matyldę Wojsznis. Młode artystki nie ukrywają, że czują duży dystans do Jakubowskiej. Co znaczyło ,,komunistka” kiedyś? A co znaczy dzisiaj? Wyznawczyni Stalina, wróg demokracji, a może działaczka, aktywistka? Performerki nie poszukują jednej definicji tego słowa czy jego współczesnego odpowiednika, a akceptują to niedopowiedzenie i próbują zrozumieć postać

Jakubowskiej przez bliskie im narzędzia aktorskie.

Ostatni etap to najbardziej znany film Jakubowskiej, przedstawiający losy kobiet osadzonych w obozie koncentracyjnym. Każda z performerek wciela się w jedną z tych postaci. Nina Kwapisiewicz odtwarza rolę Marty, skazanej za próbę ucieczki na karę śmierci. Aktorka nie wypowiada jednak całej ostatniej kwestii bohaterki, starającej się dodać otuchy współwięźniarkom. Marta z nadzieją mówiła tam, że niedługo nadejdzie Armia Czerwona, który je wyzwoli. Dzisiaj te słowa nie mogą paść.

Twórczynie rezygnują z dalszej pracy nad odtwarzaniem ról i zaczynają tworzyć własne, wymarzone postaci: Odyseuszkę w musicalu o jej przygodach, szaloną lekarkę w body horrorze czy jedną z tytułowych stokrotek z filmu Věry Chytilovej. Performerki dzielą się fantazjami i bawią konwencjami – nie pozwalają nam jednak zapomnieć, że to tylko iluzja. Zdobycie wymarzonej roli przez studentki jest według nich niemożliwe. Wspominają o klątwie ,,twarzy aktorki drugoplanowej", która grozi nie tylko dziewczynom na scenie, ale też ich koleżankom siedzącym na widowni, które wskazują palcem.

Jeśli poprzednia część tryptyku przedstawiała manipulację, która zachodzi, gdy próbujemy dostosować dawne biografie do współczesnych potrzeb, Szczawińska i współpracujące z nią performerki wskazały, że taki proces jest niemożliwy. Czas, a wraz z nim zmieniające się warunki społeczne i kulturowe uniemożliwiają odnalezienie czy wytypowanie wspólnoty poglądów lub idei. Tym, co może być wspólne, jest doświadczenie tworzenia, ale też odrzucenia – niemożności realizacji własnych artystycznych marzeń. To doświadczenie okazuje się silniejsze niż wspólnota kobiecości, choć nadal, pośrednio, z nią związane, poprzez genderowe ograniczenia. Performerki przy tym nie twierdzą, że ich sytuacja przypomina biografię Jakubowskiej, a

raczej przedstawiają siebie, swoje nadzieje i lęki związane z wchodzeniem w zawód, do czego inspiruje je spotkanie z biografią artystki.

Ważniejsza jednak niż wspólnota z przeszłością okazuje się ta teraźniejsza. Performerki tworzą na scenie przestrzeń, w której mogą wspólnie być – mówić o swoich marzeniach i planach ironicznie, z przekorą i w poczuciu komfortu. Ta część tryptyku staje się kontrapunktem dla zewnętrznego świata, w którym szansa na sukces jest nikła. Wychodząc z drugiej części tryptyku, można odnieść wrażenie, że to właśnie małe grupy – tworzone na chwilę, na jedno spotkanie czy projekt – mogą nas ochronić, dając tymczasowe poczucie ciepła.

Jak pokazać, że mnie boli?

W performansie *Shirtshow*, autorstwa Agaty Siniarskiej, Zuzanny Berendt i Ilji Subkoffa, nawet takie małe utopie, jak u Szczawińskiej, są niemożliwe. Twórcy stawiają pytania: z jakim hasłem założyć koszulkę w obliczu katastrofy klimatycznej? Jakie hasło wyrazi nasze emocje, sprzeciw wobec wojen, ludobójstwa, postępującej polaryzacji, wzmocnienia sił kapitalizmu i patriarchatu, pogłębiających się nierówności społecznych? Co jeszcze i w jaki sposób możemy powiedzieć, wykrzyczeć, gdy odbierane są nam resztki nadziei na uzyskanie prawa do aborcji czy równości małżeńskiej? Jak się oflagować, żeby pokazać, że nam po prostu, po ludzku źle?

Agata Siniarska i Ilja Subkoff zdejmują z siebie kolejne warstwy koszulek z różnymi hasłami i znakami (między innymi „21:37”, „All lives matter”, „Dumna z bycia białą niezaszczepioną kobietą”, „This is my last performance”, symbol ONR). Robią to podczas odtwarzanych z offu wypowiedzi kapitana samolotu w różnych językach. Za performującymi

widzimy namalowane błękitne niebo z obłokami, w tle słychać nokturn Fryderyka Chopina, a Siniarska i Subkoff wykonują choreografię inspirowaną gestami obsługi samolotu podczas wygłaszania instrukcji bezpieczeństwa. Stopniowo ich ruchy stają się coraz mocniejsze, ostrzejsze, nabierają wojskowego rytmu i agresji.

Po ściągnięciu wszystkich warstw performerka i performer, klęcząc tyłem do publiczności, wkładają kolejne koszulki ze sterty. Po chwili znów je zdejmują, odsłaniając nowe napisy. Tym razem wcielają się w modelkę i modela, a przejście między rzędami siedzeń w samolocie staje się wybiegiem. Ich kroki, początkowo pełne gracji, stopniowo zmieniają się w żołnierski chód. Dowiadujemy się, że z naszego samolotu będą spuszczane bomby: pochodzące od lokalnych wytwórców i wykonane z materiałów z recyklingu, co pozwala na zredukowanie cen biletów.

Mimo ogłoszenia, że doszło do wypadku, lot jest kontynuowany. Na polecenie Siniarskiej zakładamy – niczym maski tlenowe – umieszczone pod krzesłami białe tkaniny z otworami na oczy, w których zostajemy do końca. Gdy tak siedzimy w kapturach na głowie, przypominając duchy albo członków Ku Klux Klanu, Siniarska i Subkoff stają naprzeciw siebie i starają się dotknąć swoich dłoni. Powtarzają tę próbę na różnych poziomach, dłonie są blisko siebie, ale nigdy się nie spotykają, najpierw na wysokości bioder, następnie klatki piersiowej, aż w końcu ramion. Wtedy ich ręce się rozmijają, daleko od siebie, wystawione w nazistowskim geście. I tak performerka i performer zastygają.

Po co nam herstoria w kryzysie?

Trzecia część tryptyku *Jakubowska, Jakubowska, Jakubowska* odpowiada na

kryzys odmową udziału. Wracamy do sali kinowej. Przy stoliku siedzą Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, autorzy tej części. Oglądamy film *Ostatni etap*, komentowany na żywo przez Jakimiak. Reżyserka opowiada o tym, że razem z Atmanem nie byli w stanie zająć się tematem Jakubowskiej w obliczu ludobójstwa w Gazie.

Punktem wyjścia jest krytyka filmu Jakubowskiej. Jakimiak zwraca uwagę na charakteryzację więźniarek, które mają idealnie ułożone włosy i mocne makijaże. Ponoć taka decyzja miała na celu przywrócenie godności ofiarom. Jednak przez to film przedstawia przekłamany obraz wojny. Jest to niedopuszczalne, szczególnie w sytuacji, kiedy jej prawdziwe obrazy mamy na wyciągnięcie ręki. Twórcy za propagandowy uznają wydźwięk finału, w którym odgłos zbliżającego się bombowca Armii Czerwonej przynosi konającej Marcie ukojenie. W to miejsce proponują inny, aktualny obraz. Filmowe odgłosy bomb przechodzą w buczenie dronów na palestyńskim niebie; na prezentacji pojawia się Ahmed Muin Abu Amsha, nauczyciel muzyki mieszkający w Gazie, który śpiewa razem z uczniami i uczennicami pieśni o ofiarach ludobójstwa. Artysta tłumaczy, że to praca terapeutyczna, pomagająca radzić sobie, między innymi, z nieustannym hałasem. Kadr z *Ostatniego etapu* zostaje więc w pewnym sensie powtórzony: jednak dźwięk zmienia znaczenie i dzięki artystycznemu przetworzeniu może nieść nadzieję.

Postać Jakubowskiej znika z dalszej części performansu. Twórcy nie traktują jej biografii jako historii antyfaszystki, tworzącej film z przestrogą i nadzieją. *Ostatni etap* okazał się ostatnim tylko dla Żydów – stwierdzają. Narracja płynnie przechodzi z postaci Wandy Jakubowskiej do cytatów z izraelskich polityków popierających przez lata zniszczenie Gazy, przez co reżyserka wydaje się również reprezentantką takich poglądów, a jej twórczość

świadomym elementem propagandy. Chociaż gest postawienia na to, co aktualne, wydaje się uzasadniony, to sposób jego przeprowadzenia budzi wątpliwości: Jakubowska nie może już się wypowiedzieć ani obronić. Nie wiemy, czy dziś sama nie podważyłaby tytułu swojego filmu.

Przed ostatnią częścią wyświetlanego materiału na ekranie pojawia się informacja, że z jej treściami nie zgadza się ani Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, ani pomysłodawczyni tryptyku. Na początku widzimy zdjęcia zrujnowanej Warszawy i Wilna po II wojnie światowej. Później flagę nazistowskich Niemiec. Następnie obraz zrujnowanej Gazy. Oraz flagę Izraela. Centrum Dialogu im. Marka Edelmana jako część swojej misji podaje tworzenie działań edukacyjno-kulturalnych w celu popularyzowania różnych kultur ponad podziałami politycznymi. Atman i Jakimiak wskazują jednak, że jest to niemożliwe. Tak samo, jak nie da się rozmawiać o Zagładzie bez mowy o winie hitlerowskich Niemiec, tak o ludobójstwie w Gazie nie można rozmawiać bez oskarżania o nie konkretnego politycznego gracza, jakim jest Izrael. Jakubowska, pomimo antyfaszystowskich poglądów, nie mogła być sojuszniczką artystów: to nie czas na poszukiwanie budujących historii, przykładów podobnego sprzeciwu, zdają się mówić. Herstoria, czy inne nowe, inkluzywne formy spojrzenia na przeszłość, nie wpływają na teraźniejszość. Poszukiwanie i utożsamianie się z nimi i budowanie pozytywnych mitów może i jest potrzebne zbiorowej wyobraźni, ale nie w czasie, w którym potrzebna jest akcja. Pora na demaskowanie mechanizmów, winowajców prowadzących do tragedii i wyraźne ich wskazanie.

Co się sprzedaje na rynku sztuki?

SPAfrica Juliana Hetzela i Ntando Cele to jedyny zagraniczny projekt

prezentowany na festiwalu. Niemiecki reżyser i południowoafrykańska tancerka oparli swój performans na koncepcji kampanii marketingowej nieistniejącego produktu – ekskluzywnej wody, nazwanej „pierwszym na świecie napojem empatii". Butelki napoju miałyby być importowane z Afryki Południowej do Europy w zamian za łzy białych Europejczyków i Europejek.

Performans rozpoczyna scena spotkania po spektaklu, prowadzona przez Agatę Siwiak, kuratorkę festiwalu. Ntando Cele w naturalistycznej białej masce przedstawiającej twarz Hetzela, kontrastującej z czarnymi dłońmi performerki wystającymi z rękawów marynarki, opowiada o rewolucyjności pomysłu wymiany płynów między dwoma kontynentami. Używa słów, które dobrze brzmią w uszach odbiorców i odbiorczyń antykolonialnego teatru: ,,SPAfrica to projekt o empatii i ekstraaktywiźmie. Bada on, jak kapitalizm jest połączony z rasizmem". Mamy okazję również spróbować tego wyjątkowego produktu, rozdawanego na widowni i pomimo zapewnień Cele-Hetzela o jej niebywałym smaku, przekonać się, że smakuje jak zwykła woda.

Śmiech publiczności wynikający z absurdu sytuacji, bełkot sklejonych ze sobą haseł i ogień podejrzliwych pytań zadawanych przez Siwiak podpowiadają, że zaraz nastąpi moment: ,,mam cię!", odwracający całą narrację do góry nogami, krytycznie komentujący podobne próby wybielania białej winy. Ostatecznie Siwiak wybiega oburzona, a Cele zdejmuje maskę. Zmiana narracji jednak nie następuje. Performerka nadal broni projektu, a nawet demonstruje na widzce działanie urządzenia służącego do pobierania łez. A potem sama płacze.

Kolejne sceny to rząd rozpadających się obrazów tańca, a potem śpiewu o złym psie, który przeradza się w szczekanie, syczenie i pokazywanie zębów widowni. Wtedy performerka zaczyna bić się po twarzy. By spotęgować nasz dyskomfort, dorzuca kilka rasistowskich żartów. Czy po to właśnie

przyszliśmy na spektakl: aby patrzeć na sceniczną reprodukcję przemocy, której czarne kobiety doświadczają od wielu pokoleń? – zdaje się pytać Cele. Aby zobaczyć realizowanie stereotypów na scenie, by przez nawias sceny pokazać ich szkodliwość? Na koniec wyjaśnia, czym jest kampania SPAfrica. Właśnie w niej uczestniczymy. Pomimo śmiechu, którą wywołała wcześniejsza propozycja wzięcia udziału w projekcie i oddania swoich białych łez, naprawdę to robimy. To Cele jest tą luksusową, importowaną wodą z Afryki, którą otrzymujemy w zamian.

W spektaklu dochodzi więc do hiperbolizacji strategii służących we współczesnym teatrze do pseudokrytycznego tematyzowania doświadczenia czarności. Artystka poprzez ironię i absurd wskazuje na rolę, która jest narzucana, jak i świadomie podejmowana przez czarne osoby artystyczne na rynku performansu. Ich twórczość to często ponowne przeżywanie traumy w jej skodyfikowanej i estetyzowanej, performatywnej wersji, po to, by najczęściej biała widownia mogła poczuć, że staje po dobrej stronie barykady, czyli stronie sztuki zaangażowanej.

Cele nie ukrywa przy tym, że jej performans nie unika tych samych mechanizmów. Nawet jeśli ironicznie, artystka odtwarza stereotypy i przemoc, funkcjonując na rynku sztuki w tej samej roli. Obrazuje to pierwsza scena spektaklu – gest nałożenia maski znanego białego reżysera jako dołączenia do kręgu legitymizującego właśnie takie narracje.

Chociaż gra na rzeczywistości i umowności jest dobrze znanym środkiem teatralnym, *SPAfrica* wykorzystuje ten motyw wyjątkowo umiejętnie. Zaproszenie na spotkanie po spektaklu rozpoczyna tę grę, która toczy się aż do końca przedstawienia. Pierwsza scena wywołuje jeszcze śmiech, ale kolejne już niedowierzanie i niezrozumienie. Naprawdę można uwierzyć, że Cele chce nas przekonać do zgody na SPAfricę, co wywołuje jeszcze większy

dysonans, gdy okazuje się, że to, z czym tak bardzo walczyliśmy, sami właśnie realizujemy. Dramaturgia spektaklu zbudowana jest na ciągłym napięciu i wprowadzaniu nas w poczucie, że już zaraz nastąpi kulminacja i wyjaśnienie. A kiedy wreszcie ono nadchodzi, jest powiedziane wprost, bez wielkiej rewelacji czy zmiany rytmu. Oglądając *SPAfricę*, cały czas pytałam siebie: kiedy się zacznie dekonstrukcja, krytyka omawianego projektu? Tak naprawdę zaczęła się w momencie decyzji widowni o udziale w wydarzeniu.

***

Czym jest festiwal Łódź Wielu Kultur, jaką myśl kuratorską widać i jak jest rozumiane pojęcie kultur przez osoby organizatorskie? Z pewnością istotnymi sprawami są różnorodność i wielość. Rozszerzenie terminu kultura na zjawiska, które są dziś uwidaczniane i podejmowane m.in. w ramach dyskursów o reprezentacji, jest ważnym zabiegiem, wpisującym festiwal w humanistyczne namysły nad zmieniającym się społeczeństwem i wyzwaniami, przed którymi ono stoi. Różnorodne języki sceniczne i eksperymentalne formy znajdują miejsce na jednym festiwalu, co niesie nadzieję na powstanie środowiska, w którym różnorodność będzie siłą, a nie zarzewiem konfliktu.

Wzór cytowania:

Kluszczyńska, Zuzanna; Łakomiak, Adrianna, *Kultury w dobie nowej wrażliwości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kultury-w-dobie-nowej-wrazliwosci.

Autor/ka

Zuzanna Kluszczyńska

Zuzanna Kluszczyńska – studentka Wiedzy o Teatrze na Akademii Teatralnej w

Warszawie. Absolwentka studiów podyplomowych Pedagogika Teatru prowadzonych przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Uniwersytet Warszawski. Aktualnie interesują ją zagadnienia związane z historią teatru żydowskiego w Polsce oraz pracą z widzem. Pracuje jako pedagożka teatru w szkole podstawowej i średniej, łącząc bierne i czynne elementy edukacji teatralnej.

Adrianna Łakomiak

Adrianna Łakomiak – teatrolożka, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie oraz studiów podyplomowych Gender Studies w IBL PAN. Autorka publikacji w „Dialogu” i „Teatrze”. Pracownica Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kultury-w-dobie-nowej-wrazliwosci*