didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/ccj2-6r51
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-jako-laboratorium-polsko-ukrainskiego-poznania-perspektywy-wspolczuciomyslenia

/ TEATR UKRAIŃSKO-POLSKI

Teatr jako laboratorium polsko-ukraińskiego poznania. Perspektywy współczuciomyślenia

Ewa Bal | Uniwersytet Jagielloński
Yana Partola | Uniwersytet Jagielloński

Theatre as a Laboratory of Polish–Ukrainian Knowledge. Perspectives of Compassionate Thinking

This article presents the results of research conducted at Jagiellonian University as part of a twelve-month grant funded by the National Science Centre (Poland) and awarded under the OPUS 27 programme. The grant supported the project *Theatre as a Laboratory of Polish–Ukrainian Encounters from 2014 to the Present. Perspectives of Compassionate Thinking* (project no. UMO-2024/53/B/HS2/02533). The article focuses on the agency of collaborative strategies between theatre practitioners from Poland and Ukraine over the last decade and examines how these strategies inform the concept of *compassionate thinking*. This concept is understood as a form of relational and situated knowledge produced through artistic practice. The analysed examples of good practice – including Polish–Ukrainian collaborative dramaturgical and directorial work, representational strategies, and curatorial initiatives – also serve to formulate preliminary answers to three key questions: (1) how theatre can contribute to working through cognitive dissonances in Polish–Ukrainian relations; (2) how it can strengthen the agency of the Other at the level of cultural representation, in response to the challenges of multilingual and multiethnic societies in Europe, where Ukrainian citizens play an important role; and (3) what future perspectives and forms of mutual Polish–Ukrainian knowledge through art can be identified.

Keywords: Polish theatre; Ukrainian theatre; Polish–Ukrainian cooperation; relational

knowledge; compassionate thinking; epistemologies of the heart

Zamiast współczucia

W ciągu ostatnich czterech lat trwającej w Ukrainie wojny przeciwko napaści rosyjskiej, w następstwie której byliśmy świadkami ogromnej fali ukraińskiej migracji, wielu badaczy na całym świecie zaczęło baczniej przyglądać się ukraińskiemu teatrowi i dramatowi (Flynn, 2023; Bal, Lech, 2025; CTR, 2026; Horbatowski, 2025a, 2025b), który obok innych mediów zdawał relację z tego, co dzieje się w kraju. To wzmożone zainteresowanie świata Ukrainą doprowadziło również stosunkowo szybko do interpretowania ukraińskiej kultury głównie w kontekście trwającej wojny, czasem wręcz uniemożliwiając twórcom z tego kraju przezwyciężenie na scenie owego współczującego spojrzenia zachodnioeuropejskiego odbiorcy, które obramowywało i często instrumentalizowało ich ciała i głosy jako ofiar rosyjskiej przemocy (Bal, 2024). Ten paternalistyczny ładunek potocznie rozumianego współczującego spojrzenia, zakładający z jednej strony epistemologiczny dystans patrzącego wobec straumatyzowanego, ciepiącego podmiotu (Apchel, 2024), a z drugiej okulocentryczną perspektywę patrzącego na obiekt spojrzenia jest dla nas uogólnioną metaforą tradycyjnego sposobu badania polsko-ukraińskich relacji.

W niniejszym artykule chciałybyśmy zaproponować inną strategię badań przedstawień, metodologii twórczych oraz samych procedur poznawczych polsko-ukraińskich relacji. Wynika ona zarówno z poszerzenia czasowej perspektywy interesujących nas zjawisk, jak i przyjętej przez nas i konsekwentnie rozwijanej metodologii zakorzenionej w koncepcjach wiedz usytuowanych i relacyjnego poznania rozwijanych na gruncie feministycznej

i dekolonialnej filozofii nauki. Z jednej strony pragniemy spojrzeć daleko poza ostatnie cztery lata pełnoskalowej wojny i przyjrzeć się temu, jak polsko-ukraińska współpraca w teatrze układała się przez ostatnie dziesięciolecie XXI wieku, od czasu ukraińskiej rewolucji godności w 2014 roku do dzisiaj (a w uzasadnionych przypadkach nawet kilka lat wcześniej), której następstwem już wtedy była agresja Rosji na ten kraj. Z drugiej strony chcemy precyzyjnie zdefiniować charakter interesujących nas relacji oraz strategie ich analiz. Zamiast paternalistycznego „współczucia", zakładającego nadrzędność patrzącego podmiotu wobec obiektu spojrzenia (w relacji polski odbiorca – ukraiński twórca), oraz podmiotu badawczego (naukowca) wobec przedmiotu badań, zaproponować chciałybyśmy strategię współczuciomyślenia (Bal, 2021)[1], będącą polskim odpowiednikiem feministycznych i dekolonialnych koncepcji relacyjnego poznania: hiszpańskojęzycznego *sentirpensar* (Escobar, 2014, 2020) i *corazonar* (Arias, 2000; De Sousa Santos, 2018), oraz angielskiego *co-feeling-thinking* lub *compassionate thinking* (Taylor, 2020). Współczuciomyślenie jest usytuowanym procesem wytwarzania i zdobywania wiedzy, w ramach którego bardziej niż efekt (czyli *know what*) liczy się samo działanie poznawcze, polegające często na przyjmowaniu punktu widzenia różnie definiowanych Innych (*know how*). W skrócie można powiedzieć, że jest to proces poznania relacyjnego, który zakłada z jednej strony uznanie różnicy między podmiotami poznania, a z drugiej zasadza się na alternatywnych wobec tradycyjnej nauki dynamikach: przepływie afektów i energii pomiędzy wzajemnie powiązanymi (ang. *entangled*) uczestnikami relacji w danych okolicznościach, miejscu i czasie[2].

Tak pojęty proces poznania nie bez powodu rymuje się z definicjami performansu, które zaczęły w ostatnim dwudziestopięcioleciu pojawiać się w filozofii nauki, np. performansu jako epistemologicznej soczewki (Taylor,

2003, 2018) lub performansu jako laboratorium poznania (Latour, 1999, 2014; Bal, Chaberski, 2021; Wiame, 2023). Z kolei na gruncie antropologii kultury i etnografii analogiczne podejście relacyjnego poznania definiowano za pomocą pojęcia „stref kontaktu" (Pratt, 1991, 2008) lub „stref konfliktu" (Bal, Fox, Wąchocka, 2023), wskazując, zwłaszcza w tym ostatnim przypadku, na narastające w społeczeństwach nastroje wrogości i przemoc wobec różnie definiowanych Innych. Strefy konfliktu unaoczniały, diagnozowały, a także pozwalały przezwyciężać ową wrogość na polu sztuki[3]. Gdy przenosiłyśmy tę metodologię na grunt badań polsko-ukraińskich relacji w teatrze, ciekawiło nas zwłaszcza to, jak w fizycznych spotkaniach w teatrze, czy innej zdefiniowanej przestrzeni laboratoryjnej artystycznej pracy, dochodzi do obiegu energii, afektów i rodzenia się emergentnej wiedzy płynącej ze współobecności twórców i widzów lub badaczy i badaczek z obydwu krajów, oraz z przenikania się, zazębiania lub ścierania owych specyficznych usytuowań, ograniczeń czy powiązań (ang. *entaglements*), w jakich podmioty biorące udział w tych interakcjach są osadzone[4]. Ciekawiło nas, jak w tej przestrzeni diagnozowane i negocjowane były wzajemne punkty widzenia oraz różnice, które warunkują nasze procesy poznawcze w rodzącym się powoli wielojęzycznym, wielonarodowym i wieloetnicznym społeczeństwie Polski, Ukrainy i Europy. Chciałyśmy pokazać, jak teatr rozumiany przez nas jako medium poznania przez działanie uczestniczył w tworzeniu „epistemologii serca", jak de Sousa Santos (2018) nazywał efekty współczuciomyślenia, które wyrastają z performatywnego doświadczenia uznania różnicy podmiotów w oparciu o ich splątane afekty i „myślenie z".

Założyłyśmy więc, że również w naszej badawczej współpracy chcemy wprowadzić w życie zasady współczuciomyślenia, stąd projekt realizowałyśmy wspólnie (jako badaczki z Europy Środkowo-Wschodniej, którym bliska jest dekolonialna i feministyczna postawa badawcza), z

uwzględnieniem różnic językowych, narodowościowych, przyzwyczajeń odbiorczych, światopoglądów czy kulturowego spadku, które każdą z nas ukształtowały inaczej. Szybko się jednak okazało, że naszemu deklarowanemu geontoepistemologicznemu usytuowaniu towarzyszą prozaiczne uwarunkowania naszych procesów poznawczych: praca z materiałami w dwóch, a czasem trzech lub czterech językach i różnych alfabetach, różne rytmy dobowe i strefy czasowe, trudności z przemieszczaniem się (nie zawsze dostawałyśmy pozwolenie na delegację od własnego pracodawcy, pociągi bywały zatrzymywane lub brakowało na nie biletów), dostępu do prądu oraz internetu, czy wreszcie akumulacja stresu i zwykłego zmęczenia w warunkach wojennych w połączeniu z obowiązkami rodzinnymi i zawodowymi.

Istniejące między nami różnice i konieczność ciągłego negocjowania decyzji potraktowałyśmy jako zasadę mającą bezpośredni wpływ na dobór przykładów teatru jako laboratorium polsko-ukraińskich spotkań, które omawiamy w niniejszym artykule. Pochodzą one z naszych kwerend, które prowadziłyśmy na kilka lat przez uzyskaniem rocznego grantu Narodowego Centrum Nauki i oczywiście w jego trakcie. Oglądałyśmy spektakle na żywo lub w streamingu, analizowałyśmy spotkania, konferencje i warsztaty, w których uczestniczyłyśmy i które przedstawiłyśmy zbiorczo w formie tabeli (Bal, Partola, 2026a). Z tego zestawienia widać chociażby, że musiałyśmy poszerzyć jeszcze zakres czasowy naszego badawczego pola (o inicjatywy sprzed 2014 roku), gdyż formy współpracy, na których nam zależało, okazały się cenniejsze niż założona na wstępie i podbudowana istniejącymi publikacjami periodyzacja. Nasze ustalenia bazują także na wywiadach, które w ostatnim roku przeprowadziłyśmy z osobami zaangażowanymi w projekty polsko-ukraińskiej współpracy w ramach tzw. Mówionego Archiwum Polsko-Ukraińskiej Współpracy w Teatrze[5]. Spotkałyśmy się między innymi z

dramatopisarką Leną Lagushonkovą, reżyserką Katarzyną Szyngierą, kuratorkami Agatą Siwiak, Iryną Chuzhynovą, Nadią Sokolenko, tłumaczką Anną Korzeniowską-Bihun oraz aktorkami Natalią Tsymbal, Iryną Voloshyną, Sofiią Onishchenko, Darią Bogdan i Vasylyną Martseniuk. Oprócz tych opublikowanych już rozmów, przeprowadziłyśmy jeszcze szereg innych z wieloma twórcami i twórczyniami z Polski i Ukrainy, ale rozmiary tego roboczego materiału oraz jego jakość na razie nie pozwalają nam go opublikować[6]. Przy czym naszą ambicją nie było przedstawienie i udokumentowanie absolutnie wszystkich przykładów bilateralnej współpracy. Dobierając przykłady do analizy, chciałyśmy raczej zmapować konkretne strategie wspólnej artystycznej pracy mające znaczący wpływ na dynamikę procesów poznawczych, które określamy mianem współczuciomyślenia, by pośrednio odpowiedzieć na pytania o to: 1) w jaki sposób możemy przezwyciężyć uprzedzenia istniejące w obu społecznościach i przepracować dysonanse wspólnej historii; 2) jak budować podmiotowość Innego w warstwie reprezentacji kulturowych, aby sprostać wyzwaniom wielojęzycznych i wieloetnicznych społeczeństw w Europie, w której obywatele Ukrainy zajmują ważne miejsce; 3) jakie widzimy perspektywy i formy wzajemnego polsko-ukraińskiego poznania na przyszłość.

Dwie różne historie

Zacznijmy od ustaleń kontekstowych. Pomimo historycznej i geograficznej bliskości Polski i Ukrainy, kontakty obydwu krajów w dziedzinie teatru po transformacji ustrojowej w 1989 i w 1991 roku pozostawały przez długie lata chłodne lub w najlepszym układzie asymetryczne. Powody takiego stanu rzeczy mogą wydawać się oczywiste, ale jednak warto je w tym momencie przywołać. W Polsce po 1989 roku, podobnie jak w wieku krajach Europy Środkowo Wschodniej, nastąpiła głęboka reorganizacja i decentralizacja

systemu zarządzania teatrami oraz radykalny zwrot polskich artystów w kierunku kultury zachodniej w poszukiwaniu alternatywnych estetyk i metodologii pracy scenicznej (Płoski, 2009). Polskie czasopisma i publikacje poświęcone dramaturgii współczesnej, takie jak działający od dziesięcioleci „Dialog", ale i nowe wydawnictwa, jak seria Dramat Współczesny (Księgarnia Akademicka i Panga Pank), prezentowały tłumaczenia zachodnioeuropejskich dramatów: brytyjskich, irlandzkich, niemieckich, francuskich, włoskich, hiszpańskich i skandynawskich, wychodząc naprzeciw potrzebie znalezienia nowego dramatycznego języka zdolnego opisać rodzącą się potransformacyjną rzeczywistość w kraju. Zaś polscy dramatopisarze i reżyserzy dochodzącego wtedy do głosu młodego pokolenia najpierw mierzyli się z tymi nowymi estetykami, by z czasem wypracowywać własne, testowane często w tandemach dramaturgiczno-reżyserskich. Jednocześnie polscy reżyserzy i reżyserki starali się docierać do zachodniej publiczności poprzez produkcje, które trafiały do niemieckiej i francuskiej publiczności (Lupa, Warlikowski, Klata, Jarzyna, później także Górnicka i Marciniak) – gdzie bodaj tradycyjnie największe było zainteresowanie tym, co przychodzi z tzw. wschodniej Europy. Ten trend westernizacji polskiego teatru nasilił się zwłaszcza po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej, co doprowadziło, jak twierdzi ukraińska badaczka Maiia Harbuziuk, do powstania na polskiej wschodniej granicy nowej „żelaznej kurtyny", którą ukraiński teatr został skutecznie oddzielony od bezpośredniego transferu z Zachodu (2023b).

Nietrudno zatem zrozumieć, że to, co działo się w teatrach w krajach za wschodnią granicą Polski, które nie obrały raptownie prozachodniego kursu (jak Ukraina i Białoruś), uważane było przez polskie środowisko artystyczne za dziedzictwo systemu sowieckiego, od którego polska kultura chciała jak najszybciej uciec. W Ukrainie badacze teatru mieli zresztą pełną świadomość

tego niewygodnego spadku po sowieckim imperium. Harbuziuk podkreślała, że postkolonialny wymiar kultury ukraińskiej wynikał z faktu, że lokalna społeczność teatralna aż do 2014 roku uzależniona była od centrów transmisji doskonałości zawodowej zlokalizowanych w Moskwie (Harbuziuk, 2023c). Moskwa nie tylko filtrowała w ten sposób to, co z kultury zachodniej mogło przenikać do krajów byłego Związku Radzieckiego, ale długo też starała się utrzymywać pozycję kulturowego centrum, do którego mieli aspirować twórcy i twórczynie z dawnych republik (mimo że były one niepodległymi państwami). Dlatego właśnie transformacja kultury ukraińskiej w kierunku nowej niezależnej formuły była procesem bardzo trudnym: po 1991 roku nie nastąpiła właściwie wymiana pokoleniowa intelektualnych i politycznych elit (Matusiak, 2018, s. 82), zaś w sferze kultury Rosja nadal wywierała na Ukrainę ogromny wpływ (np. poprzez dominację rosyjskojęzycznych wydawnictw i produkcji telewizyjnych na ukraińskim rynku czy międzynarodowy management sztuki i teatru). Jak twierdzi Iryna Chuzhynova (2023), raptowna zmiana geopolitycznej orientacji w Ukrainie nieuchronnie doprowadziłaby do zwiększenia dystansu między „imperium" a jego byłą kolonią, na co Rosja nie chciała się zgodzić. Niemały też udział w procesie izolacji ukraińskiej kultury miały globalne polityki kulturowe Rosji i kształtowane przez nią zawłaszczające wyobrażenia o kulturze ukraińskiej jako małorosyjskiej części wielkorosyjskiego świata lub jako oddalonych od centrum „okrain" sowieckiego świata (Thompson, 2000; Matusiak, 2018, s. 291). Dlatego warto pamiętać, że ukraińska społeczność teatralna i środowisko naukowe, zamiast zwracać oczy na Zachód, najpierw skupić się musiało przede wszystkim na dekolonialnym odzyskaniu i zrozumieniu tego, co specyficzne ukraińskie (Vasyliev i in., 2018).

Z drugiej strony to właśnie polskie środowisko naukowe stało się dla ukraińskich twórców i twórczyń oraz badaczy pomostem (co prawda dosyć

chwiejnym) do ogólnoeuropejskiego świata teatralnego. Katedra Teatrologii i Aktorstwa Wydziału Kultury i Sztuki Uniwersytetu Lwowskiego im. Iwana Franki utrzymywała ścisłe kontakty z polskimi instytucjami teatralno-edukacyjnymi oraz Katedrą Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim: organizowała konferencje naukowe i brała w nich udział, inicjowała tłumaczenia prac polskich reżyserów (np. Jerzego Grotowskiego, 1999), badaczy teatru (Degler, 2013), a w czasopiśmie „Proscenium”[7] (wydawanym od 2001 roku) stale pojawiały się publikacje, które nie ograniczały się do tematyki historycznej, ale zapoznawały czytelników z najnowszymi badaniami polskich teatrologów. Pracująca we Lwowie Maiia Harbuziuk, podobnie jak później jej koledzy[8], publikowała w Polsce artykuły o ukraińskim teatrze i o ukraińsko-polskich związkach teatralnych. W tym początkowym okresie zatem (od 1991 do końca 2014 roku) współpraca teatralna między obydwoma krajami miała charakter w dużej mierze asymetryczny, gdyż badania naukowe prowadzone przez polskich i ukraińskich uczonych skupiały się przede wszystkim na identyfikacji wpływów polskich w kulturze ukraińskiej lub rekonstrukcji dziejów polskiego teatru na terytorium dzisiejszej Ukrainy (Marszałek, 1992, 1993, 1999, 2003, 2011; Horbatowski, 2009; Veselovska, Świątkowska 2010, Almanach Polski, 2004-), a rzadziej na odkrywaniu teatru ukraińskiego i zdobywaniu o nim nowej wiedzy.

W procesie kompensacji tej wzajemnej niewiedzy, jak zauważała już dawno Anna Korzeniowska-Bihun (2011), widać zatem dysproporcje między badaniami historycznymi a wzajemnym poznaniem współczesnych procesów teatralnych w obu krajach. Właściwie wzajemna wiedza na temat współczesnego teatru w Polsce czy w Ukrainie ograniczała się do sporadycznych występów zespołów teatralnych na festiwalach organizowanych często w regionach przygranicznych, np. Międzynarodowy

Festiwal Teatralny Złoty Lew, który odbywa się we Lwowie od 1989 roku, Konfrontacje Teatralne, organizowane od 1996 roku w Lublinie. Jednym z niewielu wyjątków od reguły były projekty Teatru Arabeski w Charkowie, realizowane wspólnie z polskimi grupami offowymi Koło, Biuro Podróży, InVitro (Partola, 2024, 2023, 2015; Oleshko, 2022) oraz projekt Teatru Brama w Goleniowie we współpracy z Wydziałem Teatralnym Charkowskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki im. I.P. Kotlarewskiego (Frolova, Dolhanova, 2015), które opierały się na długotrwałej, rozwijanej latami współpracy laboratoryjnej, a nie okazjonalnych spotkaniach i występach (będziemy do tych przykładów jeszcze wracać).

Sytuacja wzajemnej nieufności i braku wiedzy o sobie nawzajem uległa zmianie dopiero po 2014 roku. Masakra Niebiańskiej Sotni na placu Niepodległości (Euromajdanie) i rosyjska agresja na południu i wschodzie Ukrainy postawiły przed ukraińskim społeczeństwem, kulturą i sztuką nowe wyzwania. Zaowocowały one głównie potrzebą szybkiego uniezależnienia się od wpływów rosyjskich oraz przezwyciężenia dawnych traum i niezagojonych ran, zarówno w świadomości zbiorowej, jak i indywidualnej (Harbuziuk, 2017). Jednym z mechanizmów przyspieszonej dekolonizacji od rosyjskiej i sowieckiej matrycy władzy i odwrócenia niesprawiedliwości epistemicznej było prawo do pisania własnej historii, czyli tak zwane wychodzenie z milczenia (Matusiak, 2018; Chuzhynova, 2023; Harbuziuk, 2023a). Siłą napędową tej transformacji była zarówno nowoczesna ukraińska literatura (tłumaczona na język polski i bardzo zresztą poczytna: Serhija Żadana, Jurija Andruchowycza, Sofii Andruchowycz, Oksany Zabużko, Marii Matios, Wołodymyra Rafiejenki), jak i nowa ukraińska dramaturgia (Natalka Vorozhbyt, Pavlo Ajre, Dmytro Levytskyi, Natalka Blok, Olha Matsiupa, Nina Zahozhenko, Lena Lagushonkova, Kateryna Penkova i wielu innych) oraz reżyserzy i reżyserki, niestety nadal w Polsce zbyt mało znani (Oksana

Dmitriieva, Maksym Holenko, Rostyslav Derzhypilskyj, Stas Zhyrkov, Roza Sarkisian, Olena Apchel, Tamara Trunova, Anton/Antonina Romanova, Nina Khyzhna), którzy wyróżniali się nowoczesnym stylem pisania i pracy scenicznej oraz doświadczeniem zdobytym na zagranicznych rezydencjach i warsztatach (Harbuziuk, 2016; Vasyliev i in., 2018). Lata 2014-2018 w teatrze ukraińskim nie bez powodu uznaje się za okres intensyfikacji procesów integracyjnych (Vasyliev i in., 2018).

W następstwie ukraińskiej rewolucji godności Polacy zaczęli aktywnie wspierać proeuropejskie aspiracje Ukrainy również poprzez teatr. Świadczy o tym publikacja tematycznych wydań polskiego miesięcznika „Teatr" (*Teatr Wolnej Ukrainy*, 2014) oraz czasopisma „Teatr Ukrainskyj" (*Współczesny teatr polski*, 2015), które przedstawiały współczesny teatr i artystów z obu krajów. Ukazały się również zbiory tłumaczeń tekstów dramatycznych na język ukraiński (*Spovid' pislia zlamu*, 2014; *A mozhe, ni…*, 2017) oraz na język polski (Korzeniowska-Bihun, Moskwin, 2025; Korzeniowska-Bihun, 2020). Monografię przedwcześnie zmarłej Maii Harbuziuk, *Obraz Ukrainy u polskomu teatralnomu dyskursi XIX stolittia: stratehii ta formy reprezentatsii* (2018) można uznać za punkt zwrotny w naszych wzajemnych relacjach naukowych. Oferuje ona przydatne metody analizy teatru jako instrumentu tworzenia i odbioru Innego i Inności, chociaż operuje przykładami z teatru XIX wieku. Międzynarodowa konferencja naukowa „Ukraina-Polska: pogranicze kultur teatralnych" (zorganizowana przez Narodowy Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie i polski Teatr Chorea, 2020) również przyczyniła się do powstania nowych spostrzeżeń i narracji dotyczących wzajemnego poznania.

Głównym jednak narzędziem zbliżenia twórców teatralnych z obydwu krajów w tym okresie stały się projekty kuratorsko-edukacyjne, inicjowane

zazwyczaj przez niezależne grupy artystyczne, a nie instytucje państwowe. Polegały one na serii oddolnych inicjatyw artystów młodszego pokolenia: reżyserów, aktorów, dramaturgów, menedżerów kultury, tłumaczy zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie, których celem było podkreślenie politycznej i społecznej roli teatru w kształtowaniu demokratycznych społeczeństw (Partola, 2024). W Ukrainie odbył się szereg warsztatów kuratorskich, dramatopisarskich, reżyserskich i edukacyjnych, napędzanych ciekawością młodego pokolenia szukającego alternatywnych sposobów kształcenia poza instytucjonalnym rodzimym kręgiem; pokolenia, które samo siebie określało mianem „self made generation" albo, jak my proponujemy, „pokoleniem desantu"[9]. Polscy i ukraińscy artyści reprezentujący to pokolenie (dzisiaj czterdziestoletni) starali się w swoich wspólnych projektach przezwyciężyć kulturowe stereotypy stojące u podłoża wzajemnych relacji i tworzyli podstawy horyzontalnej, oddolnej sieci współpracy, co tak naprawdę utorowało drogę kolejnej fali migracji twórców z Ukrainy po 24 lutego 2022. Twórcy, naukowcy i kuratorzy z tego pokolenia właśnie, o którym będziemy pisać szerzej w tym artykule, w ciągu ostatnich dziesięciu lat stworzyli – jak postaramy się dowieść – zalążki epistemologii serca, czyli wiedzy powstałej z relacji przyjaźni, miłości lub ujawnionych i przepracowanych konfliktów między konkretnymi osobami i środowiskami. Zalążki tego poznawczego procesu, który w niniejszym artykule nazywamy współczuciomyśleniem, podważają przy okazji często powtarzaną tezę o nagłym otwarciu granic świata zachodniego przed kulturą ukraińską dopiero po 24 lutego 2022 roku (Dutko, 2023).

Nie znaczy to oczywiście, że obniżamy wagę wielu innych inicjatyw, które w ostatnim dziesięcioleciu były podejmowane przez instytucje kultury w obu krajach: wystaw, spotkań autorskich, rozmów, konferencji naukowych, koncertów. Jednak mamy świadomość, idąc za rozumowaniem Stephena

Greenblatta w jego manifeście mobilności kulturowej (2010), że nie każde spotkanie w strefach międzykulturowego kontaktu prowadzić musi do twórczego przejęcia dóbr kultury, transformacji postaw czy efektywnej komunikacji. Wiele bowiem inicjatyw, powstając z jak najbardziej chlubnych pobudek, zamiast rozszczelniać nasze pole kulturowej lub językowej uznawalności (Bal, 2023a), może unieruchamiać strony dialogu na binarnych pozycjach „polskości" i „ukraińskości" „Zachodu" i „Wschodu", „rozwoju" i „zacofania", „ofiar" i „oprawców", które nadal stanowią rodzaj intelektualnego klinczu, czy wręcz „intelektualnego lenistwa" (Apchel, 2024), któremu w naszym projekcie chciałyśmy stawić czoła.

Nieporozumienie też jest poznaniem

Pierwsze próby nawiązania dialogu podejmowane w teatralnych projektach po roku 2010, których celem było zbliżenie społeczności polskiej i ukraińskiej, napotykały trudności wynikające z opisywanych wyżej głębokich różnic w doświadczeniach i wiedzy na temat międzypokoleniowych traum. Najjaskrawszym przejawem przepaści epistemicznej, którą teatralni twórcy próbowali przeanalizować, była historia „wołyńskiej tragedii" (ukr.) lub „rzezi wołyńskiej" (pol.) widoczna już w samej różnicy nazewnictwa historycznych wydarzeń, zafiksowanych w obu językach. Dlatego też wspólny projekt lubelskiego teatru InVitro i charkowskiego teatru-studia Arabeski *Aporia 43-47 / Dekalog. Lokalna wojna światowa* (reżyserzy: Łukasz Witt-Michałowski, Polska, Svitlana Oleshko, Ukraina, 2012), zgodnie z rozwijanymi wtedy w dramaturgii i teatrze w Polsce i w Ukrainie nurtami rewizji historycznych, poświęcony został wydarzeniom na Wołyniu (Partola, 2015, s. 32-35; 2023, s. 102-107; Cymerman, 2023)[10]. W chwili rozpoczęcia pracy oboje artystów miało już za sobą doświadczenia pracy z tematyką

zbiorowej traumy. Łukasz Witt-Michałowski współrealizował między innymi sztukę *Nic co ludzkie* (2008) poświęconą stosunkom polsko-żydowskim w okresie II wojny światowej. Svitlana Oleshko wyreżyserowała spektakl *CzarnobylTM* (we współpracy z poznańskim teatrem Biuro Podróży, 2006), a w momencie udziału w projekcie pracowała nad spektaklem o Hołodomorze *Trzeba żyć – nie można umierać… lub Listy z Charkowa* (2013).

Projekt ten od początku był pomyślany jako przedsięwzięcie partnerskie – zakładał wspólną pracę badawczą przy zbieraniu relacji świadków z obydwu stron oraz współuczestnictwo i współobecność twórców z obu krajów. Jak się jednak okazało, założenia te każda ze stron zrozumiała inaczej. Polski zespół przywiózł do Charkowa gotową koncepcję przyszłego spektaklu, opartą na badaniach i wywiadach ze świadkami wydarzeń po obu stronach granicy, a także wymyślił w ogólnych zarysach dramaturgię spektaklu (dramaturgiem był Artur Pałyga). Już na wstępie pojawił się zatem kryzys komunikacji, który zaczął się banalnie, od konieczności pokonania bariery językowej: scenariusz był napisany tylko w języku polskim, a projekt nie zakładał obecności tłumacza dla usprawnienia komunikacji. Kolejnym problemem okazał się brak odpowiedniej wiedzy historycznej na temat wołyńskiej tragedii u poszczególnych członków obydwu zespołów. Dla ukraińskich aktorów, zwłaszcza pochodzących ze wschodnich regionów kraju (a takich w składzie Arabesek była większość), była to mało znana strona wydarzeń II wojny światowej[11]. Jak wspomina Iryna Voloshyna, aktorka Arabesek, jako osoba wychowana za czasów sowieckich zetknęła się z bardzo fragmentaryczną wersją historii relacji polsko-ukraińskich, która często nie obejmowała wydarzeń odbywających się na terytorium dzisiejszego zachodu Ukrainy. Kolejna aktorka, Natalia Tsymbal, dowiedziała się po raz pierwszy o tych historycznych wydarzeniach dopiero podczas projektu[12]. Wiele zatem spraw było dla ukraińskich aktorów niejasnych. Dla polskich uczestników z kolei

była to często niezagojona rana w historii wielu rodzin. Na przykład dziadek reżysera zginął na Wołyniu, a aktorka Danuta Nagórna, pochodząca z Łucka, była jeszcze dzieckiem, kiedy miały miejsce opisane wydarzenia (to właśnie dzięki wspomnieniom jej bohaterki rozwijała się główna opowieść o tragedii). W polskim oficjalnym dyskursie budowanym przez historyków i instytucje państwowe przed okresem transformacji i po nim była to też kwestia zbiorowej pamięci narodowej. Ujawnione zatem w ramach tego projektu luki poznawcze były spotęgowane przez potrzebę upamiętnianiem ofiar. Polski scenariusz wychodził z założenia konieczności upamiętnienia ofiar tylko jednej ze stron, a nie na wspólnym zrozumieniu tego bolesnego tematu. Nie udało się więc dojść do konsensusu co do zaproponowanej przez polską stronę wersji scenariusza i kształtu wspólnego przedstawienia ani nawiązać dialogu. Podczas jednej z prób ukraińscy aktorzy odmówili nawet wygłoszenia tekstu, który wydawał im się oburzający i wobec nich lekceważący. W trakcie pracy stało się zatem jasne, że pierwotny pomysł wymaga korekty. Dlatego powstała druga część projektu, zaproponowana przez Svitlanę Oleshko, *Dekalog: lokalna wojna światowa*, która miała na celu pokazanie stanowiska i postrzegania katastrofy wołyńskiej przez stronę ukraińską. W ten sposób powstał performatywny dyptyk, w którym *Dekalog* stał się pierwszą częścią, a *Aporia* drugą.

Główną lekcją płynącą z tego projektu było świadome odkrycie odmienności, prawa do bycia Innym, prawa Innego do własnego zdania, a w tym przypadku do odkrywania i interpretacji własnej historii. Doświadczenie osób zaangażowanych w proces pracy nad spektaklem, fizyczna obecność w tej samej przestrzeni, a przede wszystkim dążenie do znalezienia punktów styku i porozumienia sprawiły, że pierwotny zamysł uległ transformacji, a performatywne przezwyciężenie traumy historycznej, w którym uwzględniono podmiotowość obu stron, stało się potencjalnie możliwe.

Dialog dwóch kultur powstawał jako dialog dwóch części dyptyku i pobudzał widzów do krytycznego myślenia, znajdując ciąg dalszy w debacie publicznej. Po pokazach odbywały się zwykle dyskusje z udziałem historyków i kulturoznawców z obu krajów.

Szkoda tylko, że jednoczesne wystawianie obu części nie trwało długo. *Aporia* szybko zeszła ze sceny, ale *Dekalog* pozostawał w repertuarze Arabesek dość długo, zyskując nowe znaczenie wraz z wybuchem wojny rosyjsko-ukraińskiej w 2014 roku. W 2022 roku Svitlana Oleshko, która znalazła tymczasowe schronienie w Warszawie, zrealizowała *Dekalog* z aktorami Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana. W zapowiedzi spektaklu teatr zwrócił się do widza z pytaniem: „Może teraz mamy szansę na porozumienie i wzajemne przebaczenie? Być może dzisiaj w końcu możemy nie tylko słyszeć, ale i słuchać siebie nawzajem”[13]. Czy należy to uznać za dowód ostatecznego pokonania przepaści epistemicznej i wzajemnego poznania? Raczej za świadomą akceptację różnic i jeden z przykładów tego, jak teatr staje się platformą praktykowania relacyjnego poznania, w oparciu o przyjmowanie punktu widzenia Innego.

Pokolenie teatralnego desantu i *devised dramaturgy*

Za punkt zwrotny dynamiki procesów współdziałania teatralnych środowisk w Ukrainie i w Polsce, który koncepcyjnie wpisuje się w pojęcie „współczuciomyślenia”, uznajemy serię projektów wspieranych przez EEPAP (Eastern European Performance Arts Platform), zainicjowanych w Ukrainie przez pokolenie ówczesnych trzydziestolatków: teatrologów Wiktora

Sobiańskiego, Nadię Skolenko, Irynę Chuzhynową oraz polską kuratorkę i dramaturżkę Joannę Wichowską. Wśród uczestników tych projektów zwykło się z czasem nazywać je wszystkie „teatralnym desantem", choć składały się nań kolejno takie inicjatywy jak: Międzynarodowa Letnia Szkoła Kuratorów Teatralnych zorganizowana we współpracy z Narodowym Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa (2012); Międzynarodowa Szkoła Letnia w miejscowości Pluty „Reżyser – dramatopisarz – dramaturg: kształtowanie idei", zorganizowana we współpracy z organizacją pozarządową Platforma Teatralna (2014). „Teatralny desant" – jako środowisko – razem z Platformą Teatralną oraz organizacją Drabyna (2015-2016), wspierany przez polskie instytucje kultury (Instytut Polski w Kijowie) w 2016 roku zorganizował w różnych miastach Ukrainy serię warsztatów, laboratoriów teatralnych oraz debat pod wspólnym tytułem „Mapy strachu – mapy tożsamości": we Lwowie i w Kijowie (Vasyliev i in, 2018)[14] a w 2017 roku „Десант.UA / Desant.UA" 2017 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego[15] w Warszawie.

Każdy z tych projektów zasługuje na szczegółową analizę i niektórzy badacze już zaczęli się temu zjawisku przyglądać w sposób systemowy (Horbatowski, 2025a, 2025b), ale cały czas brakuje badań od wewnątrz, prowadzonych przez uczestników tych wydarzeń, oraz oceny roli tego środowiska w kształtowaniu współczesnego ukraińskiego teatru. Chcąc częściowo wypełnić tę lukę, chciałybyśmy nakreślić charakterystyczne cechy tych inicjatyw. Punktem wyjścia dla szeregu wydarzeń, które rozwinęły się z Międzynarodowej Letniej Szkoły Kuratorów Teatralnych (2012), było dążenie do zmian i czerpanie z tzw. dobrych praktyk zarządzania teatrem, przygotowywanie kuratorskich projektów teatralnych oraz wypracowywanie nowych form działalności teatralno-projektowej[16]. Była to początkowo jednorazowa inicjatywa młodych działaczy teatralnych i Joanny Wichowskiej[17], która dostrzegała w tej współpracy potencjał rozwoju. W

wywiadzie dla Hromadske Radio Wichowska podkreśliła, że „Ukraina jest dla nas bardzo ważna. Wydaje mi się, że jest to kraj najbliższy Polsce, w którym wiele się dzieje i jest wielu absolutnie wspaniałych twórców, ale możliwości realizacji tego, co ludzie mają w głowach, nie są zbyt duże" (2015). Nieoczekiwanie dla samych uczestników szkoły, ten pierwszy warsztat przekształcił się w regularną działalność. Przejście od nauki do praktyki nastąpiło błyskawicznie – sami inicjatorzy szkoły kuratorów, opuszczając mury państwowej instytucji Centrum Kurbasa, utworzyli organizację pozarządową Platforma Teatralna i już jako niezależni agenci wpływu wzbudzili w swoim kraju ferment twórczy, gromadząc wokół siebie społeczność, partnerów i angażując struktury grantowe do nowych projektów. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dzięki synergii wysiłków wspomnianych wyżej osób i ich umiejętności samoorganizacji ukształtowało się pokolenie ukraińskich twórców teatralnych, które chcemy dalej nazywać „pokoleniem desantu".

Podczas spotkania w miejscowości Pluty organizatorzy stworzyli specyficzną przestrzeń dla procesu twórczego, która miała głęboki sens koncepcyjny. Młodzi artyści, którzy dążyli do podważenia doświadczeń poprzednich pokoleń i kwestionowali wartość ich dorobku, zebrali się w daczy należącej kiedyś do najbardziej utytułowanego ukraińskiego dramaturga okresu radzieckiego – Oleksandra Korniychuka[18]. Swoją obecnością i pracą w jego domu podważali subwersywnie dorobek tego miejsca i pewnej tradycji sowieckiego myślenia, przez co laboratoryjna przestrzeń stawała się jednocześnie specyficzną strefą kontaktu i konfliktu (Pratt, 1998; Bal, Fox, Wąchocka, 2023), w których odległe od siebie czasy i sposoby myślenia ścierały się ze sobą w fizycznej przestrzeni. Następne spotkania o podobnym charakterze odbywały się także w innych miastach Ukrainy – Chersoniu, Pokrowsku, Lwowie, Pryłukach, Połtawie, Charkowie – splatając niejako

twórców z całego terytorium Ukrainy siecią wzajemnych powiązań i stając się punktem odniesienia dla ówczesnej młodej sceny teatralnej w Ukrainie.

Celem wszystkich tych projektów – od Plut po „teatralny desant" i „Mapy strachu – mapy tożsamości" – było wypracowanie nowego modelu pracy twórczej w oparciu o figury reżysera, dramatopisarza i dramaturga, by z czasem zredefiniować społeczne sprawstwo i artystyczną odpowiedzialność osób artystycznych (także aktorów). W tym na nowo trzeba było zdefiniować rolę dramaturga (figury, która nie istniała w systemie sowieckim) jako mediatora między społeczeństwem (społecznością miasta) a teatrem, którego zadaniem było formułowanie aktualnej dla danego środowiska idei kulturowej, społecznej i politycznej oraz misji i statusu teatru. Dramaturg miał też współpracować z reżyserem oraz autorem tekstu w procesie tworzenia spektaklu. Jak widać, ten kierunek zmian był analogiczny do procesów, które ukształtowały polski teatr w ostatnim trzydziestoleciu. Ale to, co wydaje się nam dzisiaj oczywiste, jeszcze dziesięć lat temu w Ukrainie takie nie było: że teatr postrzegany być powinien jako platforma dyskusji, komunikacji różnych grup społecznych, w tym również tych marginalizowanych. Nie chciałybyśmy jednak, by przez to porównanie do zmian w polskim teatrze ostatniego trzydziestolecia ktoś zaczął myśleć o tym procesie jako o doszlusowywaniu do zachodnich standardów. Dla nas istotniejsze było to, że uczestnicy tych warsztatów nie zapożyczali wprost obcych, już istniejących modeli i estetyk teatru, ale starali się stworzyć ich własną wersję. Właśnie dlatego ważnym elementem spotkań w ramach różnych laboratoriów było z jednej strony opanowanie umiejętności tworzenia aktualnych tekstów dramaturgicznych w sposób kolektywny lub indywidualny, a z drugiej wymiana poglądów, dyskusje lub, jak sami uczestnicy nazywali ten proces – „obhovorennia" (omawianie spektakli po pokazach) oraz formułowanie manifestów artystycznych – indywidualnych

lub zespołowych[19].

Konsekwentna realizacja poszczególnych etapów projektu „teatralny desant", w tym jego polskiej części „Desant.UA" (2017, Warszawa), skupiała się na wyodrębnieniu teatru krytycznego i politycznego jako takiego, który porusza tematy tabu, stawia prowokacyjne pytania, analizuje niewygodne kwestie pamięci, rozważa własną tożsamość – zbiorową i indywidualną w obydwu krajach i ich wzajemnych relacjach. W pierwszych dwóch edycjach uczestnikami byli głównie reżyserzy, dramaturdzy i teatrolodzy, w „Mapach strachu" dołączyli jeszcze aktorzy-performerzy, scenografowie i muzycy. Za kwintesencję zaś tych wieloetapowych procesów „teatralnego desantu" uważamy zrealizowany w ramach projektu „Mapy strachu / mapy tożsamości" spektakl *Mij did kopal. Mij bat'ko kopal. A ja ne budu* (Mój dziad kopał. Mój ojciec kopał. A ja nie będę) w reżyserii Rozy Sarkisian i Agnieszki Błońskiej, według dramaturgii Dmytra Levytskiego i Joanny Wichowskiej w 2016 roku. Chcemy postrzegać go zarówno jako manifest pokolenia desantu[20], jak i jego portret.

W spektaklu udział wzięło pięcioro aktorów i aktorek: Łukasz Wójcicki (Warszawa), Anna Yepatko (Lwów), Iwan Makarenko (Odesa), Nina Khyzhna (Charków), Oksana Cherkashyna (Charków), którzy występowali pod własnymi nazwiskami, oraz dwoje dramaturgów i dwie reżyserki z różnych regionów Ukrainy i Polski. W procesie powstawania spektaklu każda z tych osób uczestniczyła w próbie zrozumienia własnej i kolektywnej pamięci o przeszłości za pomocą metod *devised theatre*[21], gdzie kluczowa okazała się autoetnograficzna perspektywa poznawcza aktorów, współtworzących dramaturgię przedstawienia, oraz demokratyzacja procesu twórczego[22]. Brzmiący nieco enigmatycznie tytuł: *Mój dziad kopał. Mój ojciec kopał. A ja nie będę*, był cytatem z biografii Iwana Makarenki, aktora z Odesy, i

sugerował chęć postawienia przez artystów tego pokolenia jakiejś tamy dla tradycji czy utartych kolein myślenia, w których sami wyrośli i z którymi zarówno w Polsce, jak i przede wszystkim w Ukrainie trudno im się utożsamić. Teatr miał tu być bezpieczną przestrzenią, w której mówienie o kontrowersyjnych tematach, o swojej biografii, cielesnym tabu oraz własnych doświadczeniach nie wiązało się z presją czy zagrożeniem ani nie wystawiało na próbę czyjejś wrażliwości. Dając upust swoim wewnętrznym lękom, wykonawcy jednocześnie wielokrotnie podkreślali panującą w zespole dobrą atmosferę, swobodę działania i wyrażania siebie. Ta wspólna przestrzeń nie ograniczała się jedynie do fizycznych granic sceny, ale została też mentalnie poszerzona do „naszej części Europy", jak nazwała to terytorium Joanna Wichowska, wygłaszając w połowie spektaklu z offu autorski tekst, w którym jednoznacznie włączała do tej wspólnej przestrzeni Ukrainę, pomimo istniejących przecież wykluczających granic Unii Europejskiej i strefy Schengen.

W spektaklu na samym początku aktorzy mierzą się ze swoim specyficznie pojętym narodowym spadkiem, jaki odziedziczyli w wyniku szkolnej i zawodowej ścieżki kształcenia: jest więc na scenie lwowska aktorka Anna Yepatko wygłaszająca po rosyjsku klasyczne monologi, jest Nina Khyzhna opowiadająca o lekcjach folklorystycznego tańca w podstawówce czy Ivan Makarenko wspominający swój egzamin do szkoły aktorskiej. Ten „spadek" aktorzy najczęściej odgrywają przed widzami i przed sobą nawzajem za pomocą grymasów i gestów zapisanych w pamięci ich ciał. Rysująca się powoli w wyniku tych występów epistemiczna różnica między tym, co polskie i tym, co ukraińskie zostaje jednak raz po raz unieważniania, gdyż ośrodek uwagi aktorów przesuwa się z kolektywnej pamięci i kulturowych stereotypów po obu stronach na indywidualne wspomnienia i doświadczenia. Uświadomienie sobie fragmentaryczności i wyrywkowości własnych

procesów poznawczych staje się w tym przedstawieniu pierwszym krokiem do poznania Innego i uznania jego prawa do wyrażania siebie. Szczere wyznanie Janusza Wójcickiego, że Ukraina kojarzyła mu się przede wszystkim z „rozjebanym rowerem", że bał się przyjeżdżać do tego kraju (bo „Polaków w Ukrainie nie lubią", „można tu stracić paszport, a nawet trafić za byle co do więzienia") zostaje pozostawione bez krytycznej oceny czy reakcji pozostałych członków zespołu. Ukraińscy aktorzy w tym spektaklu są zresztą tak zaabsorbowani sobą i własnymi problemami (brat narkoman, który „nie zginął na tej wojnie", problemy z jajnikami i strach przed medycyną interwencyjną, niemożność rzucenia palenia, alergia na ambrozję itp.), że nawet mając świadomość jakieś niewygodnej historii leżącej niczym kłoda między dwoma krajami, unikają rozmowy na ten temat. „Mamy w kraju trudną sytuację" i „nie można o tym mówić, Januszu" – pada w odpowiedzi na propozycję rozmowy o Katyniu czy Wołyniu. Krótko mówiąc, potrzeba indywidualizmu miesza się tu z niewygodnym narodowym dziedzictwem, od którego wtedy, w 2017 roku, uczestnicy projektu bardzo chyba chcieli się uwolnić.

Polifoniczność głosów i potrzeba wyrażenia siebie odczuwalne są też w języku: ze sceny dobiega ukraiński, polski, rosyjski, angielski i niemiecki. Ale i w scenicznej akcji aktorzy pokazują, jak przejadły im się obiegowe opinie, przedustawne kulturowe narracje i to w sensie dosłownym: aktorzy, po odczytaniu z kartek haseł będących wyświechtanymi kulturowymi stereotypami („Ukraińcy mówią po rosyjsku"), rozrywają je na kawałki i próbują zjeść, po czym ogłaszają własne manifesty twórcze, rozpoczynając je frazą: „Ja, jako artysta teatralny…", „Ja, jako obywatel…". Tworzenie manifestów, które było ważnym elementem warsztatów laboratoryjnych „desantu teatralnego", zostało tutaj przeniesione na scenę. Jednak reżyserki nie pozwalają aktorom na popadanie w patos i proszą, by od razu rozładowali

nadmierną powagę autoironią i artystyczną prowokacją (manifesty wygłaszają, np. siedząc na klozetowej muszli), gdzie „fizjologia i nihilizm manifestują śmierć wszystkich wartości, pozornych i prawdziwych" (Haishynets, 2016).

To, co zostaje w pamięci widzów, świadczy jednak o nonkonformizmie, aktywnej postawie społecznej i intelektualnej tego pokolenia oraz chęci działania zgodnie z życiowymi i artystycznymi przekonaniami. Tego typu wartości właśnie miały być spoiwem łączącym ludzi z Polski i Ukrainy o różnym doświadczeniach i losach zawodowych. „Ja, jako artysta i ja, jako obywatel" dla pokolenia „teatralnego desantu" nie brzmiało wyłącznie jak element scenicznej rzeczywistości, o czym przekonaliśmy się po 2022 roku, kiedy wielu z nich zaciągnęło się do armii (jak Olena Apchel, Antonina Romanowa, Artemij Anishchenko) albo aktywnie zaangażowało się w organizowanie pomocy poza granicami kraju (Roza Sarkisian, Oksana Cherkashyna).

Możemy więc śmiało stwierdzić, że po 2017 roku i „Desant.UA / Десант.UA" nastąpił proces odkrywania ukraińskiego teatru i młodych artystów także dla polskiej publiczności. „Wsłuchajmy się w głosy odmienne od naszych własnych. I przekonajmy się wspólnie, że to słuchanie może przerodzić się w prawdziwą rozmowę. Wierzymy, że taka rozmowa jest ważna nie tylko dla ukraińskich artystów, ale także dla nas wszystkich" – zadeklarowały w tekście kuratorskim do „Desant.UA / Десант.UA" Sarkisian i Wichowska, otwierając nowy rozdział w historii dialogu między obiema społecznościami. Od tego czasu inicjatywy współczuciomyślenia przenoszą się powoli z Ukrainy do Polski. Równocześnie Katarzyna Szyngiera w 2018 roku reżyseruje we współpracy dramaturgicznej Mirosława Wlekłego i z Oksaną Cherkashyną w roli głównej spektakl *Lwów nie oddamy* w Teatrze im. Wandy

Siemaszkowej w Rzeszowie, zaś kuratorka Agata Siwiak organizuje od 2019 roku we współpracy z Joanną Wichowską trzy edycje festiwalu Bliscy Nieznajomi w Poznaniu, poświęcone teatrowi ukraińskiemu i polsko-ukraińskiej współpracy. I o tych inicjatywach chciałybyśmy teraz krótko napisać, bo odsłaniają one jeszcze inne aspekty pracy opartej na zasadzie współczuciomyślenia, czyli kuratorską i dramaturgiczną kuchnię, w której powstają, mówiąc metaforycznie, wypróbowane przepisy na współpracę i poznanie przez działanie.

Strategie kuratorskie, rezydencje i teatralny reportaż

Współcześnie coraz częściej mówi się o tym, że we współczesnym teatrze, rozumianym jako strefa kontaktu różnych podmiotów lub działań kultury włączającej, równie ważna jak figura dramaturga staje się figura kuratora. Tymczasem w polskich regulacjach prawnych osoba kuratorska nie wykonuje działalności twórczej, a jedynie organizacyjną. Dopiero niedawno na artystyczne, polityczne i społeczne sprawstwo swojej pracy zwrócili uwagę sami kuratorzy i kuratorki, występując z petycją do ministerstwa kultury o uznanie ich zawodu jako jednej z form artystycznej twórczości. Tymczasem dla tworzenia określonych warunków czy architektury spotkania opartego na współczuciomyśleniu figura kuratora ma znaczenie kluczowe. Agata Siwiak, z którą rozmawiałyśmy[23], jest przykładem takiej właśnie kuratorki, która tworzy architektury współpracy twórców z pozornie dalekich od siebie środowisk, dostrzegając zawczasu luki lub deficyty ich publicznej reprezentacji. Trzy edycje jej kuratorskiego projektu Bliscy Nieznajomi – Ukraina (2019[24], 2020[25]) i Bliscy Nieznajomi – Wschód (2021[26]) zrealizowane w Teatrze Polskim w Poznaniu za dyrekcji Macieja Nowaka, i kilka ostatnich

edycji Festiwalu Wielu Kultur w Łodzi[27] były na pewno próbą zasypania tej luki w przedstawianiu teatru i performansu zza wschodniej granicy Polski. Trudno nam w tym miejscu omawiać osobno każdą z edycji tego festiwalu, chciałybyśmy natomiast pokazać, jak pomysły kuratorskie kształtują dynamikę wzajemnego poznania przez działanie. W trakcie tych festiwali można było zobaczyć w Poznaniu trzy przedstawienia w reżyserii Rozy Sarkisian zrealizowane jeszcze w Ukrainie (*Piękne, piękne, piękne, czasy*, Pierwszy Teatr we Lwowie, 2018; *Psychosis*, Teatr Aktorów w Charkowie, 2018; *H-effect*, koprodukcja ukraińsko-niemiecka i NGO Art-Dialog, 2020), spektakl w reżyserii Niny Khyzhnej *Restoran Ukraina*. Siwiak zapraszała również powstałe w Polsce spektakle oparte na ukraińskiej dramaturgii, wyreżyserowane przez polskich lub ukraińskich reżyserów i reżyserki, na przykład autobiograficzne *Więzi* w reżyserii Oleny Apchel (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2021) czy czytanie performatywne sztuki Przysposobienie obronne Dmytra Levytskiego i zespołu Piękne Kwiaty w Charkowie w reżyserii Jakuba Skrzywanka z udziałem aktorów Teatru Współczesnego w Szczecinie oraz ukraińskiej aktorki Very Popovej. Niestety pandemia ograniczyła recepcję tych wydarzeń. A szkoda, bo wiele z tych przedstawień było przykładem przesunięć znaczeniowych i epistemicznych, które zachodzą wtedy, gdy powstały w określonym kontekście kulturowym scenariusz, oparty często na autobiograficznym doświadczeniu jego autora lub autorki, przechodzi proces transformacji, trafiając do ust polskich aktorów i uszu polskich widzów. O performowaniu ukraińskości i polskości na scenie piszemy nieco dalej. Już teraz jednak warto zaznaczyć, że to właśnie prawidła „spolszczania" doświadczeń „bliskich nieznajomych" w ramach tradycyjnej formuły wystawiania na scenie czyjegoś dramatu powodują osłabienie autorefleksyjnego i autoetnograficznego przekazu, który zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie twórcy chcieli proponować ze sceny. Siwiak doszła zatem do

wniosku, że zapraszanie gotowych spektakli na kilka zaledwie pokazów rzadko przyczynia się do tworzenia długotrwałych twórczych więzi, nie zmienia ich kształtu, zasięgu ani jakości, a na dodatek nie zawsze przynosi spodziewanych epistemiczne efektów – przybliżania tego, co nieznane.

Dlatego, bazując na swoich doświadczeniach, zaczęła zapraszać artystów zza wschodniej granicy na miesięczne rezydencje, podczas których z polskimi twórcami mieli oni pracować nad wspólnymi projektami. Rezydencje dawały artystom szansę na lepsze wzajemne poznanie i wyjście z własnej strefy komfortu (jaką niewątpliwie są monokulturowe i monojęzyczne zespoły artystyczne). Wspólna praca, w której spotykają się osoby z różnych krajów w celu stworzenia projektu, procentuje na przyszłość w sensie zawodowym i czysto koleżeńskim (co dla nas akurat było równie istotnym aspektem). Nie zawsze, oczywiście, z punktu widzenia naszej koncepcji współczuciomyślenia, konieczna do takiej formuły musi być instytucjonalna rama rezydencji, chodzi nam raczej o procesualność wspólnej pracy oraz jej etyczny wymiar. Efektem takiej rezydencji był w Poznaniu performans *Plac Wolności* przygotowany przez Joannę Wichowską, Rozę Sarkisian i Kiju Szałankiewicz z poznańskiego środowiska drag queens, *Schron* Viktorii Myroniuk we współpracy z aktorkami Teatru Polskiego, czy wreszcie *Ten spacer* – spacer performatywny z przewodnikiem oraz ścieżką audio, którego dramaturgię opracowali wspólnie Dmytro Levytskyi, Piotr Armianovskyi, Patryk Lichota i Agata Siwiak. Wszystkie te projekty były zarówno dla widzów, jak i twórców sporym wyzwaniem, związanym z koniecznością otwarcia się na perspektywę Innego i wyjścia z własnej strefy komfortu. Na przykład *Ten spacer* zapraszał widzów do oglądania Poznania razem z prowadzącym narrację głosem Dmytra Levytskiego, ukraińskiego artysty, dla którego polskie miasto okazało się dosyć nieprzystępną przestrzenią, w dodatku pandemiczną. Podczas spaceru towarzyszył nam także głos

mieszkającej w Polsce transpłciowej kobiety z Białorusi, opowiadającej o swoim doświadczeniu miasta. Zatem oglądaliśmy to, co znane (miasto) ale oczami tych, których nie znamy (jego nowych mieszkańców). Podobny rezydencyjny model pracy oparty na wzajemnym uznaniu podmiotowości twórczej artystów z Polski i z Ukrainy wdrożyło jeszcze kilka scen w Polsce, np. Teatr Zagłębia w Sosnowcu, gdzie Olena Apchel wyreżyserowała 2021 roku spektakl *Kreszany* (Bal, 2022), a jego dramaturgię współtworzyła z Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim i Olhą Matsiupą, i gdzie Konstiantyn Vasiukov zrealizował przedstawienie *Morze zostanie*. Z podobnym rezydencyjnym i laboratoryjnym modelem pracy mieliśmy do czynienia w TR Warszawa, gdzie Aleksandra Popławska wyreżyserowała spektakl *Mój sztandar zasikał kotek. Kroniki Donbasu* (2023) na podstawie napisanych częściowo już w Polsce w trybie rezydencji twórczej sztuk Leny Lagushonkowej (Lagushonkova brała aktywny udział w próbach i w powstawaniu scenariusza spektaklu). Innym przykładem długotrwałej i stałej współpracy twórców z Ukrainy w polskim środowisku teatralnym są Teatr Śląski w Katowicach oraz Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, których dyrektorzy po prostu zatrudnili na etat aktorów z Ukrainy: Katyę Vasiukovą i Ninę Batovską (w Katowicach) oraz Annę Syrbu i Vitalika Havrylę (w Krakowie). Cenne w tym ostatnim przykładzie, z naszego punktu widzenia, jest to, że aktorki i aktorzy, nie ukrywając wcale swojego rodzimego akcentu, grają w repertuarowych przedstawieniach ważne role – a nie jedynie figury reprezentujące kraj swojego pochodzenia. Dokonują tym samym przejścia do kulturowego mainstreamu i rozszczelniają go od środka, mówiąc językiem polskim z innym akcentem. Ale by osiągnąć to przejście lub umożliwić twórcom i widzom wgląd w perspektywę poznawczą Innego, potrzebny jest świadomy konsekwencji swoich działań kurator. We wszystkich wspomnianych przypadkach kuratorzy czy dyrektorzy artystyczni

teatrów tworzyli odpowiednią przestrzeń dla procesu twórczego, dyskusji, wzajemnego docierania się zarówno aktorów, jak i widzów mówiących na co dzień różnymi językami i mającymi za sobą odmienne ścieżki kształcenia, przyzwyczajenia odbiorcze i światopoglądy.

Wspominamy o wszystkich tych inicjatywach głównie dlatego, żeby podkreślić z jednej strony odpowiedzialność, jaka spoczywa na kuratorach wydarzeń artystycznych i dyrektorach teatrów oraz innych instytucji, a z drugiej, by pokazać, że przeważające w polskim systemie teatralnym nastawienie na „dobroczynność" wobec artystów z Ukrainy bywa czasem opacznie rozumiane i przeciwskuteczne w procesie kształtowania wzajemnego poznania. W wielu przypadkach dyrektorzy teatrów w Polsce oraz reżyserzy bardziej niż na tworzeniu wspólnych projektów skupieni są na peformowaniu swojego potocznie rozumianego współczucia, paternalizują twórców i twórczynie, nie dowierzają ich umiejętnościom lub zamykają osoby twórcze z Ukrainy, a także Białorusi, w stereotypowej figurze „migrantki/migranta" (Popova, Tymińska, 2024)[28].

Jednymi z bardziej rozpoznawalnych przykładów świadomego posłużenia się ukraińskimi artystkami i artystami w roli „ofiar wojny" są *Dziady* w reżyserii Mai Kleczewskiej oraz *Matki. Pieśń na czas wojny* Marty Górnickiej. W ukraińskich *Dziadach* (2022) powstałych w koprodukcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i Narodowego Teatru Dramatycznego w Iwano-Frankiwsku Kleczewska wystawiła tekst Mickiewicza, ożywiając jego antyrosyjską wymowę oraz aktualizując w teraźniejszości doświadczenie Polaków sprzed dwustu lat za pomocą ciał i głosów ukraińskich aktorów, którzy grali w tym spektaklu uwięzionych żołnierzy w Azovstalu. Scena egzorcyzmów z udziałem księdza Piotra i Konrada zamieniła się z psychomachię między Konradem, ukraińskim poetą-żołnierzem

(reprezentującym dobro) a patriarchą moskiewskiego Kościoła prawosławnego Kiryłłem. Wiele w tym spektaklu było także oskarżeń skierowanych wprost do zachodniego świata, który nie zrezygnował z promowania rosyjskiej kultury. Na przykład scena Salonu Warszawskiego zamieniła się w spotkanie na czerwonym dywanie festiwalu w Cannes, gdzie gościł rosyjski reżyser. Przeciwko temu protestowały aktywistki, które pomalowały swoje nagie ciała w barwy Ukrainy ze śladami krwi. Wszystkie te zabiegi inscenizacyjne pracowały bardzo skutecznie w odbiorze polskiej i zachodniej festiwalowej publiczności, natomiast nie przemawiały prawie w ogóle do widzów w Ukrainie, którzy poczuli się nieswojo, kiedy reżyserka z zewnątrz nachalnie „objaśniała im", na czym polega rosyjski imperializm (o czym sami o dawna i o wiele lepiej wiedzieli), a na dodatek trudno im było znieść obecność języka rosyjskiego w scenie Salonu Warszawskiego (Bal, 2023b).

Tę samą zasadę posłużenia się ciałami ukraińskich aktorek w roli „cierpiącej ofiary" wykorzystała Marta Górnicka w spektaklu *Matki. Pieśń na czas wojny*, jednak jej strategia była nieco inna, bo jawna: jako osoba dyrygująca (w świetle reflektorów) chórem matek, pokazywała, gdzie zaczyna i gdzie kończy się jej rola. W występie tego chóru, także skierowanego przede wszystkim do zachodnioeuropejskiej publiczności, była jednak pewna subwersja, próba przewalczenia pozycjonującego zachodnioeuropejskiego współczującego, a z czasem znudzonego lub obojętnego spojrzenia widzów, poprzez odtańczoną i odśpiewaną pieśnią inspirowaną wojennym tańcem haka z Nowej Zelandii. Skierowana była ona nie w stronę Rosji, ale w stronę „słodko śpiącej Europy" (Bal, 2023b), która nie jest zdolna do reakcji w obliczu zagrożenia wojną. W obu przypadkach czytelne jednak wydaje się właśnie zagarnięcie ciał i głosów ukraińskich, tworzących zbiorowego bohatera (Ukrainę) wołającego o uwagę świata, co reżyserzy odpowiednio

obramowują dla lepszej słyszalności wśród zachodnich widzów. Jednak dalekosiężnym efektem tej tautologii, w której ukraińskie osoby twórcze reprezentują Ukrainę *en bloc*, jest ich unieruchomienie na prekarnej pozycji ciała wystawionego na „współczujące" lub „znudzone cierpieniem" (Jasińska, Mrozek, 2024), paternalistyczne spojrzenie polskiego widza, o czym pisałam już wielokrotnie przy innej okazji (Bal, 2023a, 2023b, 2026).

Dlatego bodaj najlepszą odpowiedzią na taki sposób reprezentacji jest odsłonięcie mechanizmów owego kolonialnego polskiego i europejskiego „współczującego" spojrzenia, co udało się do tej pory jedynie nielicznym: na pewno Rozie Sarkisian w *Fucking Truffaut* (Bal, 2024), a przede wszystkim Katarzynie Szyngierze w spektaklu *Lwów nie oddamy* w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (2018). Nad tym projektem Szyngiera współpracowała z reportażystą „Gazety Wyborczej" Mirosławem Wlekłym oraz z Oksaną Czerkashyną – która wtedy nie znała jeszcze dobrze polskiego, ale właśnie jej akcent i sposób mówienia w zderzeniu z ukraińskim i polskim był jednym z lejtmotywów dramaturgii tego przedstawienia. O mechanizmach rozszczelniania pola językowej uznawalności w polskim teatrze można przeczytać więcej w „Pamiętniku Teatralnym" (Bal, 2023a). Tutaj chciałybyśmy jedynie zwrócić uwagę na jego dramaturgiczny zamysł, którego tematem jest próba narzucenia ukraińskiej aktorce roli „typowej Ukrainki" napisanej przez polskich twórców.

Jak mówiła w rozmowie z nami Katarzyna Szyngiera[29], większość scen spektaklu opierała się na zafiksowanym w ramach *devised dramaturgy* sytuacjach, rozmowach i czasem zażartych dyskusjach z okresu prób. Kiedy na przykład Cherkashyna przekracza symboliczną ukraińsko-polską granicę na scenie, od polskiego aktora dostaje od razu do ręki egzemplarz sztuki z napisaną dla niej przez Polaków rolą, której ma się szybko nauczyć.

Szyngiera z Wlekłym chcieli dobitnie pokazać widzom w Rzeszowie udramatyzowany proces konstruowania kolonialnego spojrzenia oraz stawiania oporu wobec takiego uprzedmiotowienia. Oksana Cherkashyna w tym spektaklu swoją obecnością na scenie rozsadza lub subwersywnie odwraca tę przedustawną perspektywę, jak choćby wtedy, kiedy podkreśla, że nie ma zamiaru grać „typowej Ukrainki". Kiedy indziej przebiera się za „typową Ukrainkę" w ludową jaskrawą chustę, podobnie jak partnerujące jej polskie aktorki w wiankach na głowie przedrzeźniając to polskie wyobrażenie o „ludowości" Ukrainy. Szyngierze i Cherkashynie chodziło więc głównie o to, by widzowie mogli przekonać się, na ile nasze sposoby myślenia o Innym są efektem stereotypowych wyobrażeń, utrudniających wzajemne poznanie.

Jeszcze dobitniej ten mechanizm widać chociażby w chwili, gdy Szyngiera wprowadza do spektaklu materiały dziennikarskiego śledztwa oraz wyniki ankiet przeprowadzonych wśród uczniów szkół średnich w Rzeszowie i we Lwowie. Ukraińscy uczniowie w przeważającej większości odpowiadali na pytania o Polakach w sposób pozytywny, podczas gdy odpowiedzi polskich dzieci są kliszą antyukraińskiej propagandy, która zadomowiła się w polskich domach od czasów XX wieku, jeśli nie wcześniej. Wyświetlenie efektów tych ankiet na ekranie w głębi sceny, bez żadnego właściwie komentarza, wzmacniało diagnostyczny efekt przedstawienia, który dla Polaków powinien być raczej zawstydzający. I pewnie taki był w 2018 roku, choć, jak twierdzi reżyserka, po premierze lokalne władze Rzeszowa nie były zadowolone z krytyki polskiego kolonialnego spojrzenia. Dzisiaj, jak mówi Szyngiera, trudno jej jest namówić dyrektorów teatrów w Polsce na przedstawienie, które podejmowałoby kwestię wielokulturowej integracji młodzieży w polskich szkołach, gdzie dzieci z Ukrainy stanowią znaczącą grupę (a miał to być spektakl wesoły, musicalowy). Większość polskich instytucji kultury jest pod tym względem zachowawcza; z jednej strony stara się nie burzyć

etycznej fasady, na przykład organizując koncerty charytatywne, z których dochód przeznaczany jest na pomoc dla Ukrainy (jak wspominany już wielokrotnie Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Z drugiej jednak strony instytucje same się cenzurują, ulegając antyukraińskiej propagandzie. Jak mówi Jakub Roszkowski, dyrektor ds. programowych Teatru im. Juliusza Słowackiego, do teatru wysyłano anonimowe wiadomości, w których grożono jego pracownikom pobiciem, jeśli flaga Ukrainy nie zostanie zdjęta z frontonu instytucji, dlatego w końcu przeniesiono ją do foyer. Świadczy to przy okazji o tym, do jakiego stopnia instytucje kultury w Polsce okazują się bezbronne wobec populistycznej antyukraińskiej propagandy i pozbawione są najwyraźniej wsparcia państwa i organów ścigania w walce z hejtem (który jest przecież inspirowany przez Rosję).

Dlatego też podstawowym wnioskiem płynącym z naszych dotychczasowych rozważań jest to, że tocząca się od czterech lat pełnoskalowa wojna Rosji z Ukrainą, przeciwnie do opinii wygłaszanych na początku 2022 roku, wcale nie otworzyła na oścież przed ukraińskim teatrem drzwi Europy, a wręcz przeciwnie, zamknęła ten teatr w kolejnej epistemicznej bańce. Przerwała bowiem brutalnie proces współpracy i obopólnego zaciekawienia sobą środowisk twórczych w Polsce i Ukrainie i nie pozwoliła, by zalążki tego, co nazywamy w tym artykule współczuciomyśleniem, mogły się w pełni rozwinąć. Omawiane przez nas strategie *devised dramaturgy*, działania kuratorskie i edukacyjne oraz programy rezydencji twórczych w Polsce i w Ukrainie, a także ich efekty: inteligentne i analityczne przedstawienia z lat 2010-2021 nie stały się naszym zdaniem wzorem dla kształtowania naszych wzajemnych procesów poznawczych, i to zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie.

Perspektywy na przyszłość

Nie chciałybyśmy jednak kończyć naszych rozważań w sposób pesymistyczny. W ostatniej części tego artykułu chciałybyśmy zwrócić uwagę na kilka inicjatyw i twórców, które mają potencjał rozwojowy, jeśli idzie o wzajemne relacyjne poznanie i perspektywy współczuciomyślenia. Powoli w Polsce i w Ukrainie dochodzi bowiem do głosu najmłodsze pokolenie artystów, kuratorów, menedżerów kultury, wśród których nie dostrzegamy tak ścisłych powiązań koleżeńsko-twórczych jak w „pokoleniu desantu". Przeważa u nich za to świadomość post-exilicznego doświadczenia (Meerzon, Verstreate, 2025), czyli hybrydycznej tożsamości kulturowej, związanej z wysiedleniem i stopniowym zakorzenieniem w nowym środowisku kulturowym (co nie wyklucza utrzymywania ścisłych związków z krajem pochodzenia i pracy na rzecz diaspory). Przykładem takiej inicjatywy jest niezależny teatr GAS działający przy Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Został on założony w 2022 roku przez studentki Wydziału Aktorstwa Lalkowego Charkowskiego Uniwersytetu Sztuk im. Kotlyarewskiego, które na początku pełnoskalowej agresji uciekły z zagrożonych przez okupację rosyjską terytoriów do Wrocławia i tam kontynuowały naukę we wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych, na Wydziale Lalkarskim. Dzisiaj wszystkie trzy: Daria Bohdan, Sofia Onishchenko i Vasylyna Martseniuk zakończyły już edukację i realizują projekty i przedstawienia zarówno w Ukrainie (w Kijowie i Charkowie), jak i we Wrocławiu. W Polsce ich przedstawienia, takie jak *Historia Ukrainy* (2022), *Lalka-show* (2022), *Wiosna, lato, jesień, zima i znów wiosna* (2023), *Jutro 10 lat temu* (2024), *Antologia* (2024) oraz *Słodko-kwaśny* (2025), grane przeważnie w języku ukraińskim (z polskimi napisami), kierowane są do ukraińskiej diaspory, a zwłaszcza do ukraińskiej młodzieży, która szuka dla

siebie miejsca w miejskim palimpseście Wrocławia. Teatr GAS działający pod egidą polskiej instytucji nie tylko integruje lokalną wspólnotę, ale także tworzy dla niej bezpieczną przestrzeń międzykulturowego kontaktu oraz buduje poczucie podmiotowości środowisk imigranckich.

Dorasta też w Polsce młode pokolenie twórców, choć niekoniecznie związanych wprost z teatrem, a raczej szeroko pojętym performansem: slamerów, standuperów, takich jak np. Ilya Tandur czy Roman Kostelecki, którzy korzystają ze swojej polsko-ukraińskiej hybrydycznej tożsamości, tworząc zarówno na żywo, jak i w sieci występy rozszczelniające binarne opozycje kulturowych tożsamości dzięki swojej dwu- czy trójjęzyczności. Wciąż jednak brakuje w Warszawie, w Krakowie czy w innych dużych miastach w Polsce takiej sceny, która w swoich założeniach programowych i instytucjonalnych przypominałaby choć częściowo Maxim Gorki Theater w Berlinie za dyrekcji Shermin Langhof, która proponowała narzędzia i filozofię pracy oparte na współczuciomyśleniu, tworząc przestrzeń dla kulturowej różnorodności i wynikającej z niech innej perspektywy spojrzenia i poznania[30].

Jeśli popatrzeć z kolei na sytuację w Ukrainie, to z jednej strony wydaje się oczywiste, że transformacji i rozwinięcia polityk kulturowych oraz praktyki teatralnej wymaga również ukraińskie środowisko teatralne, o czym raz po raz przypominają zarówno kuratorzy i krytycy, jak i całe organizacje na rzecz zmiany, np. Koalicja Działaczy Kultury[31]. Niemniej jednak wielkie reformy systemu i metodologii pracy ukraińskiego teatru napotykają na spore utrudnienia, gdyż wiele scen po prostu walczy w tej chwili o przetrwanie (wiele instytucji, zwłaszcza na terytoriach obecnie okupowanych lub w pobliżu frontu musiało opuścić swoje siedziby lub przeformułować działalność, co wpłynęło na ich kondycję, także finansową). Z tego samego

powodu organizowanie projektów opartych na bilateralnej współpracy jest bardzo trudne. Polskie zespoły teatralne i twórcy nie chcą raczej jeździć do kraju w stanie wojny, co jest zrozumiałe, choć zdarzają się wyjątki, jak chociażby przygotowujący spektakl w Teatrze Łesi Ukrainki w Kijowie Grzegorz Jarzyna i Roman Pawłowski, czy Olga Śmiechowicz i Radek Stępień, którzy w tym samym teatrze przygotowali spektakl *Błagalnice* (choć do premiery ostatecznie nie doszło)[32]. Pamiętać także należy, że mężczyźni pomiędzy dwudziestym drugim a sześćdziesiątym rokiem życia nie mogą opuszczać terytorium Ukrainy, przez co ewentualne występy zagraniczne ukraińskich teatrów są obwarowane obostrzeniami.

Niemniej jednak opisywane przez nas „pokolenie desantu", dzisiaj czterdziestoletnie, nadal pracuje na rzecz budowania międzynarodowych sieci współpracy, zwłaszcza że dzisiaj weszło już w zasadzie do głównego nurtu kultury. Jego przedstawiciele pracują jako kuratorzy i producenci teatralni: Iryna Chuzhynova (wcześniej związana z Platformą Teatralną, potem pracująca w jednym z departamentów teatru Ministerstwa Kultury Ukrainy, dyrektorka programowa Ukraińskiego Festiwalu Szekspirowskiego, współpracuje dzisiaj z Narodowym Związkiem Działaczy Teatru Ukrainy), Nadia Sokolenko (współzałożycielka Platformy Teatralnej, była długie lata kierowniczką programową działu teatru Ukraińskiego Instytutu), Maria Jasińska (krytyczka teatralna, tłumaczka, kuratorka i badaczka polskiego teatru nadal realizuje swoje projekty autorskie we współpracy z platformą Cultura Moderna), Ljuba Ilnytska (kierowniczka projektów performatywnych Jam Factory Art Center we Lwowie i dramaturżka Teatru Nafta w Charkowie). Młodsi nieco, ale bardzo sprawczy kuratorzy to np. Veronika Skliarova (dyrektorka NGO ART DOT oraz Art Therapy Force – programu terapii wojennych traum przez sztukę), Julia Linnik (po rezydencji w Instytucie Teatralnym w Warszawie prowadzi programy edukacyjne w

Młodym Teatrze w Kijowie) i wreszcie Mykola Naboka (pracujący w Ukrainie twórca po szkole pantomimy Lecoqa we Francji, jest wykładowca sztuki aktorskiej w Narodowym Uniwersytecie we Lwowie). Wszyscy oni kształcili się już w wolnej Ukrainie, a także brali udział w zagranicznych rezydencjach i programach, dzięki którym zbudowali pokaźną sieć międzynarodowych kontaktów, zdobyli niezbędny bagaż doświadczeń poza swoim krajem. Ale ich wyborem było pozostać w Ukrainie, i to oni tworzą nowy wymiar ukraińskiego teatru, reagując na najbardziej palące wyzwania: tworzenie teatru krytycznego, odpowiedzialnego społecznie i zaangażowanego politycznie.

Jeśli polscy twórcy, kuratorzy teatralni, dyrektorzy artystyczni naprawdę szukają progresywnego, odważnego scenicznego i dramaturgicznego myślenia w Ukrainie, z którym chcieliby wejść w dialog pomimo trwającej wojny – to powinni swoje kroki kierować do tych osób i instytucji. Trzeba jednak pamiętać, że strefa Schengen pracuje na korzyść twórców z Ukrainy, dla których Polska (jak w niedawno oglądanym przez nas spektaklu *Ja, Pabieda i Berlin* Teatru im. Marii Zankovetskoi we Lwowie) może stać się wkrótce tylko odcinkiem autostrady do przejechania na drodze do Berlina.

Dlatego kończąc nasz artykuł, chciałybyśmy podnieść procesy współczuciomyślenia do rangi etycznej zasady lub filozofii twórczej pracy, którą powinniśmy się kierować w naszych wzajemnych procesach poznawczych przez sztukę. To wyzwanie zabrzmi oczywiście jedynie postulatywnie w ustach badaczek teatru, o ile nie przełoży się na bardziej powszechną praktykę teatru. Niemniej jednak wpisuje się ono w szeroką debatę na temat sposobów współbycia, współpracy i współczuciomyślenia w społeczeństwach, które definiują się jako demokratyczne w naszej części świata. Na innym, wyższym poziomie współczuciomyślenie, jako rodzaj

geopolitycznego sojuszu usytuowanych praktyk wiedzo-twórczych, potraktować możemy jako sposób upodmiotowienia wiedzy „o" i „w" Europie Środkowo-Wschodniej, tak aby ta wiedza wytwarzana była „z" Europą Środkowo-Wschodnią, by przeciwdziałać jej epistemicznej (nie)sprawiedliwości. Mówiąc o tym zjawisku w odniesieniu do tej części świata, Ewa Domańska (2017) zwracała swego czasu uwagę na potrzebę silniejszego upodmiotowienia w globalnym naukowym dyskursie wiedz i doświadczeń wyrastających właśnie ze specyficznego usytuowania i doświadczenia społeczeństw znajdujących się w orbicie imperialnych wpływów Rosji, próbujących zrzucić z siebie to niechciane kolonialne dziedzictwo. I ta zachęta do zmiany geografii myślenia (ang. *shifting the geography of reasoning*), w celu zburzenia podstaw rosyjskiego imperializmu oraz zbudowania alternatywy dla zachodniej *episteme* może być, jak nam się wydaje, najważniejszą zdobyczą współczuciomyślenia zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa; Partola, Yana, *Teatr jako laboratorium polsko-ukraińskiego poznania. Perspektywy współczuciomyślenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, doi: 10.34762/ccj2-6r51.

Autor/ka

Ewa Bal

Ewa Bal (ewa.bal@uj.edu.pl) – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Centrum Badań Kultur Lokalnych na Wydziale Polonistyki w Instytucie Glottodydaktyki Polonistycznej. Jest członkiem Komitetu Wykonawczego Europejskiego Stowarzyszenia Studiów nad Teatrem i Performansem (EASTAP), członkiem Międzynarodowej Federacji Badań Teatralnych (IFTR), członkiem PTBT (Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych) oraz ERIAC (Europejskiego Romskiego Instytut Kultury i Sztuki). Zajmowała się włoskim teatrem i dramatem (monografie: *Śladami Arlekina i Pulcinelli. Mobilność kulturowa teatru*,

2017; ang. 2020, *Cielesność w dramacie*, 2007, redaktorka i tłumaczka czterech antologii tekstów dramatycznych). Od dziesięciu lat jej badania koncentrują się na niesprawiedliwości epistemicznej, praktykach wiedzo-twórczych w Europie Środkowej i Wschodniej, dramaturgii i performansów mniejszości kulturowych i społeczności postmigracyjnych. Jest autorką szeregu artykułów na temat współczesnego ukraińskiego teatru, współautorką, z Kasią Lech, monografii *Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres* (Cambridge University Press, 2025), a także współredaktorką, Mateuszem Chaberskim, monografii zbiorowej *Situated Knowing: Epistemic Perspectives on Performance* (Routledge, 2021). ORCID: 0000-0002-2434-6108.

Yana Partola

Yana Partola (partola1905@gmail.com) – krytyczka teatralna i badaczka teatru. Była dziekanem Wydziału Teatralnego w Narodowym Uniwersytecie Sztuki w Charkowie oraz profesorem nadzwyczajnym w Katedrze Teatrologii. Obecnie jest kuratorką muzeum przy Charkowskim Teatrze Dramatycznym im. Tarasa Szewczenki. Członkini UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), IFTR (International Federation for Theatre Research) oraz EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance). Pełni funkcję ekspertki podczas ogólnoukraińskiego festiwalu teatralnego i wręczania nagród HRA. Badaczka w ramach projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w Polsce „Teatr jako laboratorium polsko-ukraińskich spotkań od 2014 roku do dzisiaj: perspektywy współczuciomyślenia" na Uniwersytecie Jagiellońskim (2025-2026). Jej zainteresowania badawcze obejmują: ukraińską awangardę teatralną, pedagogikę teatru, socjologię teatru, ukraińsko-polskie powiązania teatralne, studia nad pamięcią. Jest autorką ponad siedemdziesięciu artykułów i wywiadów dotyczących historii, teorii i praktyki teatru współczesnego, a także programów edukacyjnych i opracowań metodologicznych. ORCID: 0000-0002-5503-2208.

Przypisy

1. W rozumieniu Santosa koncepcja relacyjnego poznania, określana jako *knowing with*, oznacza „wchodzenie w relacje z czasami i przestrzeniami zamieszkanymi przez podrzędne podmioty i grupy" (2017, s. 147). Polegać ma ona na „udziale w wydarzeniach i zachodzących procesach, odtwarzaniu i docieraniu do przeszłości w celu lepszego zrozumienia teraźniejszości i przyszłości owych wspólnot […], które angażuje wszystkie pięć zmysłów oraz afekty" (s. 147). Santos kładzie więc nacisk na bezpośredni kontakt ze zmarginalizowanymi do tej pory podmiotami i grupami, osadzony w doświadczeniu ucieleśnionych praktyk, takich jak taniec, muzyka, śpiew oraz afektywny wymiar poznania, które nazywa neologizmem *corazonar*. Hiszpański czasownik *corazonar* ma bowiem znaczenie podwójne: jako *razonar con*, czyli „myśleć z", jak i – co chyba ważniejsze – „myśleć sercem", od *corazon* (serce) i *razon* (umysł). W języku polskim najfortunniej moim zdaniem można oddać tę poznawczą postawę mianem współczuciomyślenia. Badacz współczuciomyślący nie sytuuje się na pozycji zdystansowanego obserwatora erudyty, ale zaangażowanego auto-bio-geo-graficznie podmiotu, którego wiedza rodzi się w wyniku afektywnej relacji z różnymi podmiotami, czasami i terytoriami, zob. Bal, 2021.

2. Przy innej okazji (Bal, Chaberski, 2021) wyjaśnialiśmy, że zasady relacyjnego poznania w dużej mierze prowadzą do zmiany paradygmatu wiedzy opartej na nadrzędności podmiotu badań wobec podległego przedmiotu, albo mówiąc inaczej, paradygmatu „wiedzy że" (Nycz, 2017, s. 11), albo w języku angielskim *knowing about*, na paradygmat wiedzy powstającej we wzajemnej relacji wielu podmiotów, które się współstwarzają w ramach interakcji, czyli *knowing with* („wiedza z") . Dlatego też, nawet w tytule naszej publikacji, wskazaliśmy na znaczące przesunięcie akcentu z wypracowanej przez Donnę Haraway kategorii *situated knowledges* (1988, s. 575-599) czyli wiedz usytuowanych (jako korpusu istniejących wiedz lokalnych) na *situated knowing*, czyli sam proces wytwarzania wiedzy, w którym bardziej niż efekty liczą się sposoby i procesy warunkujące nasze poznanie. Wykazaliśmy wtedy, z pomocą towarzyszącym nam w tomie autorów i przeprowadzonych przez nich studiów przypadków, że sztuki performatywne oraz różne materialne i niematerialne technonaturokulturowe afordacje stanowią medium owego relacyjnego poznania i zdolne są redefiniować chociażby zachodnie koncepcje czasu, przestrzeni, okulocentrycznego paradygmatu wiedzy, poznania przez działanie, wytwarzania i trwałości kulturowych tożsamości, czy oferować utopijne albo spekulatywne wizje przyszłości i przeszłości na styku tego, co ludzkie i nie-ludzkie (Bal, 2021).
3. Strefy konfliktu należy tu rozumieć za Arjunem Appaduraiem jako miejsca, w których widoczna staje się tzw. geografia gniewu (Appadurai, 2009), lub za Achille Mbembe (2018) „polityka wrogości". Mbembe podkreślał, że na owych granicach [strefach konfliktu lub wrogości – E.B.] widoczne jest jak na dłoni ciemne i ponure oblicze zachodniego humanizmu, który – jak się okazuje – ma zastosowanie jedynie do białej i zamożnej części świata, podczas gdy tzw. byty podrzędne, wytworzone w wyobraźni zachodniego świata jeszcze w dobie kolonializmu i ponownie dzisiaj zaktualizowane w figurze Innego i Wroga, nie mieszczą się w pojęciu człowieka. „Nanorasizm stał się nieodłącznym uzupełnieniem rasizmu systemowego, rasizmu mikro i makroprocedur prawno-biurokratycznych i instytucjonalnych, machiny państwowej, które w biały dzień dyskryminują i stosują segregację", Mbembe, 2018, s. 100, zob. też: Bal, Fox, Wąchocka, 2023, s. 7-24.
4. W swojej wydanej w 2020 roku książce Diana Taylor nazywa ten proces poznania zbiorczo hiszpańskim terminem *presente*, rozumianym jako afektywne, polityczne zaangażowanie badacza w przedmiot badań, a także jako rodzaj perypatetycznego uczestnictwa, które angażuje nie tylko zmysły badacza, ale także pozwala mu zdać sobie sprawę z szeregu ograniczeń i trudności, które poznaniu towarzyszą (2020, s. 1-37). Jak twierdzi Taylor: „chodzenie to proces myślenia i stawania się w ruchu, perypatetyczna pedagogika i trening. Chodzenie, zamiast do określonych rezultatów, prowadzi do stworzenia nowych sposobów myślenia i oducza tych wcześniejszych. […] Wymaga ono szczególnego uwrażliwienia na terytorium, czasy, okoliczności oraz grunt pod stopami oraz na ograniczenia fizyczne naszego własnego ciała, poczucie równowagi, dróg dostępu, kierunku w jakim się poruszamy, dystansu oraz ograniczonej widzialności" (tamże, s. 40), zob. także: Bal, 2021.
5. Theatre as a Laboratory of Polish-Ukrainian Encounters from 2014 to the Present. Perspectives of compassionate Thinking. Spoken Archive of Polish-Ukrainian Cooperation in the Theatre, https://vimeo.com/showcase/12151023 [dostęp: 15.04.2026].
6. Zarejestrowałyśmy na przykład trzygodzinną rozmowę z reżyserką Rozą Sarkisian (od lat mieszkającą w Polsce). Nie udało nam się porozmawiać w ciągu ostatniego roku z Oleną Apchel (która obecnie służy w Zbrojnych Siłach Ukrainy), ale korzystałyśmy z szeregu jej publicznych wypowiedzi, zarówno w formie artykułów, jak i rolek i komunikatów w mediach społecznościowych. Wreszcie przeprowadziłyśmy rozmowy, których nie udało nam się

nagrać, np. z ukraińskim reżyserem Konstiantynem Vasiukovem i z polską dramaturżką Olgą Śmiechowicz, która pracowała nad anulowanym projektem *Błagalnic* w Kijowie. Tam, gdzie to możliwe, posiłkowałyśmy się wywiadami lub autorskimi wypowiedziami osób opublikowanymi przy innej okazji.
7. Zob. https://proscaenium.lnu.edu.ua/ [dostęp: 19.04.2026].
8. Roman Lavretny, Sofia-Rosa Lavretny, Krystyna Novosad-Lesiuk.
9. Interview with Iryna Chuzhynova, https://doi.org/10.57903/UJ/RFUWKM.
10. Zob. także On-line lectures „Cherkashinsky Chytannya" by: Yana Partola, Ewa Bal, Kasia Lech, https://doi.org/10.57903/UJ/VSOSL0.
11. Por. Interview with Natalia Tsymbal, https://doi.org/10.57903/UJ/UAEGOY, Interview with Iryna Voloshyna, https://doi.org/10.57903/UJ/9SEJMO.
12. Zachodnie ziemie Ukrainy zostały wcielone do Związku Radzieckiego dopiero po przesunięciu na zachód granic Polski, w wyniku konferencji w Poczdamie. Przez długi czas po wojnie sowiecka propaganda próbowała usuwać z historii Ukrainy te elementy, które zaburzałyby wizję szczęśliwego sowieckiego świata , np. zatajając historię Hołodomoru na wschodzie Ukrainy z lat trzydziestych XX w., przemilczając fakt etnicznych czystek oraz walk na tle etnicznym na terytorium powojennego Związku Radzieckiego (takich właśnie jak sprawa Wołynia na zachodzie Ukrainy, współpraca UPA z Niemcami w 1939 roku lub ukraiński antysemityzm). Ostatecznym celem tych działań było budowanie wielkorosyjskiego i sowieckiego mitu bratnich narodów (Matusiak, 2018, s. 165-168, Hrycak, 2023, s. 298-312). Dzięki opisywanemu przez nas projektowi teatralnemu okazało się, że wychowani w tej sowieckiej propagandzie aktorzy ukraińscy pochodzący ze wschodu doświadczali efektu obcości, gdy polscy partnerzy wprost oczekiwali od nich przyjęcia na siebie historycznej winy za wydarzenia na Wołyniu. Wychowani zostali bowiem w niewiedzy na temat nacjonalistycznych dążeń na ziemiach zachodnich. Wypracowanie narodowej i historycznej ukraińskiej współodpowiedzialności za wydarzenia na Wołyniu okazało się więc trudniejsze, niż spodziewali się polscy członkowie zespołu.
13. *Dekalog, czyli lokalna wojna światowa – Teatr Polski w Warszawie – spektakle, repertuar, bilety do teatru*. (b.d.), https://teatrpolski.waw.pl/archiwalne-spektakle-i-wydarzenie/dekalog-czyli-lokalna-wojna-swiatowa [dostęp: 19.04.2026].
14. Interview with Nadia Sokolenko, https://doi.org/10.57903/UJ/IYPQH1, Interview with Iryna Chuzhynova, https://doi.org/10.57903/UJ/RFUWKM, Interview with Roza Sarkisian (Ewa Bal's private archive).
15. Zob. https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/Desant_harmonogram_opisy_Перегляд%20українських%20театрів%20ДЕСАНТ_програма%20і%20описи_ua.pdf [dostęp: 19.04.2026].
16. Mizhnarodna litnia shkola teatralnykh kuratoriv (2012). DTsTM imeni Lesia Kurbasa, https://kurbas.org.ua/summary3.html [dostęp: 19.04.2026].
17. Interview with Nadia Sokolenko, https://doi.org/10.57903/UJ/IYPQH1, Interview with Iryna Chuzhynova, https://doi.org/10.57903/UJ/RFUWKM, Interview with Roza Sarkisian (Ewa Bal's private archive).
18. Interview with Iryna Chuzhynova, https://doi.org/10.57903/UJ/RFUWKM.
19. Tamże.
20. W spektaklu pojawia się pojęcie „pokolenia postkomunizmu".
21. Z szeregu istniejących definicji *devised theatre* najpojemniejsza, bo zbierająca z różnych źródeł główne cechy tej metody pracy, wydaje się ta zaproponowana niedawno przez Monikę

Kwaśniewską-Mikułę: „Za *devised theatre* uważa się więc proces tworzenia spektaklu od podstaw, przez zespół, bez istniejącego wcześniej scenariusza czy partytury. Przy czym pewne zespoły, które definiują swoją pracę jako *devising*, nie widzą istotnego związku między tą metodą a istnieniem lub nie scenariusza. Pracują więc również na tekstach, które wspólnie przerabiają (literacko lub/i performatywnie), albo – skłaniając się ku formom dokumentalnym – bazują na przeprowadzonych na potrzeby przedstawienia wywiadach. We współtworzenie spektaklu zaangażowani są uczestnicy procesu, którzy mają wpływ na to, co i jak chcą powiedzieć. Nie wyklucza to jednak obecności osób reżyserujących, dramaturgicznych czy liderskich, które kierują pracą i biorą odpowiedzialność za jej całościowy kształt artystyczny. Jako cechy takiego procesu podaje się między innymi negocjację pomiędzy «ja» i «my», czyli tworzenie wypowiedzi osobistej, ale zarazem zbiorowej, oraz elastyczne podejście do procesu pracy, co wiąże się też z mniej hierarchicznym niż tradycyjny, bardziej horyzontalnym modelem współpracy. Taka praktyka może zapewniać pole widzialności i ekspresji dla osób z różnych powodów dyskryminowanych i bywa nastawiona na przekraczanie barier gatunkowych. Finałem współpracy może być spektakl albo cel społeczny i terapeutyczny. Poza tym *devised theatre*, choć zazwyczaj dotyczy zbiorowości, może być też procesem jednostkowym – jak to bywa na przykład w performansach" (Kwaśniewska-Mikuła, 2025, s. 458).
22. Modelowym wręcz zapisem tego typu pracy opartej na *devised dramaturgy* jest dokumentalny film *Syndrom Hamleta* w reżyserii Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego, Polska-Niemcy 2022. Film śledzi proces powstawania przedstawienia *H-effect* (2020) w reżyserii Rozy Sarkisian według scenariusza Joanny Wichowskiej, szeroko portretując poszczególnych uczestników, aktorów w projekcie, których indywidualne losy mają przemożny wpływ na kształt spektaklu i stanowią trzon tworzonej na scenie dramaturgii. Pokazują też, jak dramaturg fiksuje sytuacje rodzące się podczas prób z udziałem reżysera, by potem wybrać te najbardziej znaczące i istotne dla całości.
23. Interview with Agata Siwiak, https://doi.org/10.57903/UJ/GSNZBS.
24. https://bylamwidzialam.pl/2019/09/26/bliscy-nieznajomi-2019-ukraina/ [dostęp: 19.04.2026].
25. https://e-teatr.pl/poznan-ukraina-idiomem-xiii-spotkan-teatralnych-bliscy-nieznajomi-4213, https://teatr-polski.pl/wydarzenia/xiii-spotkania-teatralne-bliscy-nieznajomi-ukraina/ [dostęp: 19.04.2026].
26. https://teatr-polski.pl/bliscy-nieznajomi/xii-spotkania-teatralne-bliscy-nieznajomi-ukraina/ [dostęp: 19.04.2026].
27. https://lodzwielukultur.pl/ [dostęp: 19.04.2026].
28. Zob. także: Interview with Lena Lagushonkova, https://doi.org/10.57903/UJ/ZQKAVO.
29. Interview with Katarzyna Szyngiera, https://doi.org/10.57903/UJ/HEWWHO.
30. Maxim Gorki Theater podczas dyrekcji Shermin Langhof nie tylko upodmiotowił w mainstreamowym dyskursie kulturowym Niemiec pozycję twórców pochodzenia tureckiego, ale stał się platformą wypowiedzi artystycznej różnych grup mniejszościowych, niedostatecznie reprezentowanych w innych instytucjach kultury. Istotne w filozofii pracy tej instytucji jest to, że praktykowanie wielogłosowości kulturowej i społecznej i tworzenie warunków dla procesów poznania zwanych przez nas współczuciomyśleniem – nie jest jedynie postulatem witającym gości w kuluarach teatru „Andere Leute denken" (Inni ludzie myślą), ale praktyką kuratorską, artystyczną, a także strategią marketingową, skierowaną do szerokiego grona odbiorców.

31. https://www.facebook.com/coalitionforculture, coalitionforculture.org.ua [dostęp: 19.04.2026].
32. Więcej na ten temat można przeczytać w relacjach polskich twórców: Śmiechowicz, 2025; Stępień, 2024.

Bibliografia

A mozhe, ni… Suchasna polska dramaturhiia dlia ditei i molodi [A może nie. Współczesna polska dramaturgia dla dzieci i młodzieży], tłum. Y. Popsuienko, Neopalyma kupyna, Kijów 2017.

Apchel, Olena, *Deep trauma and intellectual indolence*, „LB.ua", 20.09.2024, https://en.lb.ua/news/2024/09/20/32426_deep_trauma_intellectual.html [dostęp: 19.04.2026].

Appadurai, Arjun, *Strach przed mniejszościami. Szkic o geografii gniewu*, tłum. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Arias, Patricio Guerrero, *Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes, la frialdad de la teoría y la metodología*, „Sophia" 2012, nr 13, s. 200-228.

Bal, Ewa, *Queering the War: Ukrainian theatre challenging the notions of victimhood and heroism*, „Contemporary Theatre Review", Special Issue 2026: *The Staging of War Conflict (2014-2024)*, https://doi.org/10.1080/10486801.2026.2617023.

Bal, Ewa, *„Fucking Truffaut". O wojnie w teatrze idiotycznym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 179, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym [dostęp: 19.04.2026].

Bal, Ewa, *Rozszczelnianie pola językowej uznawalności: O mobilności kulturowej dramatu ukraińskiego w Polsce po 24 lutego 2022*, „Pamiętnik Teatralny" 2023a, nr 72(4), s. 81-98, doi: 10.36744/pt.1585.

Bal, Ewa, *Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023b, nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie [dostęp: 19.04.2026].

Bal, Ewa, *Od poddaństwa do poznawczej suwerenności. Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 166, doi: 10.34762/v9fa-xn30.

Bal, Ewa, *„Kreszany", czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 168, doi: 10.34762/9626-4251.

Bal, Ewa; Lech, Kasia, *Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres*, Cambridge University Press, London 2025.

Bal, Ewa; Chaberski, Mateusz (red.), *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, Routledge, New York 2021.

Bal, Ewa; Fox, Dorota; Wąchocka, Ewa (red.), *Na styku. Performanse naturo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023, doi: 10.4467/K7415.113/22.23.16525.

Contemporary Theatre Review, Special Issue 2026: *Theatre's Response to the Russian War on Ukraine*, Taylor and Francis, London (in print).

Cymerman, Jarosław, *Kości nie śpiewają*. „Teatr" 2013, nr 1, https://archiwum.teatr-pismo.pl/4363-kosci-nie-spiewaja/ [dostęp: 19.04.2026].

Degler, Janusz (red.), *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka. Zbirnyk statei* [Teatr: historia, teoria, praktyka. Zbiór artykułów], tłum. S. Kocherha, Litopys, Lwów 2003.

De Sousa Santos, Boaventura, *The End of The Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of the South*, Duke University Press, Durkham 2018.

Domańska, Ewa, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie" 2017, nr 1, s. 41-59, doi: 10.18318/td.2017.1.3.

Dutko, Oksana, *Gate-crashing „European" and „Slavic" area studies: can Ukrainian studies transform the fields?*, „Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne Des Slavistes" 2023, vol. 65, nr 2, s. 174-189, https://doi.org/10.1080/00085006.2023.2202565.

Escobar, Arturo, *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Ediciones Unaula, Medellín 2014, https://lccn.loc.gov/2016445089 [dostęp: 19.04.2026].

Escobar, Arturo, *Pluriversal politics: The real and the possible.* Duke University Press, Durkham 2020.

Flynn, Molly (red.), *Ukrainian New Drama After the Euromaidan Revolution*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2023.

Frolova, V., Dolhanova, I., *Respublika mrii Danielia Yatsevycha.* „Ukrainskyi teatr" 2015, nr 1-2-3, s. 40-41.

Greenblatt, Stephen i in., *Cultural Mobility. A Manifesto*. Cambridge University Press, Cambridge 2010.

Haishynets, A., *Rik nezalezhnoho teatru: Naihuchnishi proiekty, skandaly ta osobystosti* [Year of independent theater: Theloudest projects, scandals and personalities], „Ukrainska Pravda" 22.12.2026, life.pravda.com.ua [dostęp: 19.04.2026].

Harbuziuk, Maya, *Overcoming Silence*, „Critical Stages" 2023a, nr 28, https://www.critical-stages.org/28/overcoming-silence/ [dostęp: 19.04.2026].

Harbuziuk, Maya, *„We Could Have Ventured in the Opposite Direction": Exploring the Legacy of Polish Theatre on the Festival Map of Independent Ukraine*, „Pamiętnik Teatralny" 2023b, nr 72(4), s. 57-80. doi: 10.36744/pt.1550.

Harbuziuk, Maya, *Instrumentalne znachennya teatru w konteksti (post)kolonializmu*, 2023c, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1159198848100569 [dostęp: 19.04.2026].

Harbuziuk, Maya, *Obraz Ukrainy u polskomu teatralnomu dyskursi XIX stolittia: stratehii ta formy reprezentatsii*, Prostir-M, Lwów 2018.

Harbuziuk, Maya, *Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/teatry/twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim*, „Miscellanea Posttotalitariana Vratislaviensia" 2017, nr 6, doi: 10.19195/2353-8546.6.10.

Harbuziuk, Maya, *Współczesny teatr ukraiński: między dyskursem posttotalitarnym i postkolonialnym*, „Miscellanea Posttotalitariana Vratislaviensia" 2016, nr 4, https://wuwr.pl/mpwr/article/view/10763 [dostęp: 19.04.2026].

Haraway, Dona, *Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective*, „Feminist Studies" 1988, nr 3, s. 575-599.

Horbatowski, Piotr, *Theatre in the Face of War. Polish-Ukrainian theatrical ties after the Russian invasion in 2014*, tłum. J. Lloyd, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025a.

Horbatowski, Piotr (red.), *Teatr w obliczu wojny. Życie teatralne we Lwowie, Białymstoku i Wilnie w czasie II wojny światowej. Teatr wobec inwazji rosyjskiej na Ukrainę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025b.

Horbatowski, Piotr, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Chuzhynova, Iryna, *Afterwords*, „Critical Stages" 2023, nr 28, https://www.critical-stages.org/28/afterword/ [dostęp: 19.04.2026].

Korzeniowska-Bihun, Anna, *Pro vash i nash teatr* [O waszym i naszym teatrze], Les Kurbas National Center for Theatre Arts, 2011 https://kurbas.org.ua/projects/almanah6_2/09.pdf [dostęp: 19.04.2026].

Korzeniowska-Bihun, Anna; Moskwin, Andriej, *Nowy dramat ukraiński. W oczekiwaniu na Majdan*, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej UW, Warszawa 2015.

Korzeniowska-Bihun, Anna, *Współczesna dramaturgia ukraińska, od A do JA*, ADiT, Warszawa 2020.

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *#MeToo na rzecz przyszłości. Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025.

Matusiak, Agnieszka, *Wyjść z milczenia. Postkolonialne zmagania kultury ukraińskiej z traumą posttotalitarną*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka Jeziorańskiego, Wrocław 2018.

Mbembe, Achille, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, tłum. K. Bojarska, U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2018.

Miroshnychenko, Nila (red.), *Nova ukrainska drama. V ochikuvanni Maidanu: Antolohiia* [Nowy ukraiński dramat. Czekając na Majdan: Antologia], Piramida, Lwów 2016.

Nycz, Ryszard, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich Wydawnictwo, Warszawa 2017.

Latour, Bruno, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies,* Harvard University Press, Cambridge–London 1999.

Oleshko, Switłana, *Teatr pislia transformatsii: Varshava–Kharkiv*, „culture.pl", 5.07.2022, https://culture.pl/ua/stattia/teatr-pislia-transformatsii-varshava-kharkiv [dostęp: 19.04.2026].

Partola, Yana, *Plich-o-plich: Ukraino-polskyi hruden u Kharkovi*, „Ukrainskyi teatr" 2015, nr 1-2-3, s. 32-35.

Partola, Yana, *Polsko-ukrainski proiekty kharkivskoho teatru-studio 'Arabesky" yak poshuk sotsyalno-kulturnoho dialohu*, „Просценіум" 2023, nr 1-3 (65-67), s. 102-107.

Partola, Yana, *Teatr jak instrument suspilnyh i sotsyokulturnykh,* „Музична і театральна історія: події, факти, коментарі : тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань", 24-25.11.2023, s. 117-127.

„Polskyi Almanakh" [Almanach Polski], Charkowski Narodowy Uniwersytet im. W.H. Kariazina i Generalny Konsulat Rzeczpospolitej Polskiej w Charkowie 2004-.

Pratt, Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, „Profession" 1991, nr 33-40, http://www.jstor.org/stable/25595469.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 2008.

Shamkov, Yuriy; Troian, Valentyna (Veduchi), *Usi zhakhlyvi podii u sviti – cherez nedootsinku kultury*, Yoanna Vihovska. Hromadske radio, 9.12.2015, https://hromadske.radio/podcasts/culturepl-na-gromadskomu-radio/usi-zhahlyvi-podiyi-u-sviti-cherez-nedoocinku-kultury-yoanna-vihovska [dostęp: 19.04.2026].

Spovid' pislia slamu. Antolohiia suchasnoi polskoi dramaturhii [Spowiedź po przełomie. Antologia współczesnej polskiej dramaturgii], Tempora, Kijów 2014.

Stępień, Radosław, *Kijów, 13–23 kwietnia 2024*, „Notatnik Teatralny”, 28.04.2024, https://notatnikteatralny.pl/felietony/kijow-13-23-kwietnia-2024/ [dostęp: 19.04.2026].

Śmiechowicz, Olga, *Teatr jako infrastruktura krytyczna*, „Notatnik Teatralny” 28.05.2025, https://notatnikteatralny.pl/czytelnia/olga-smiechowicz-teatr-jako-infrastruktura-krytyczna/ [dostęp: 19.04.2026].

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

Taylor, Diana, *Performance*, Duke University Press, Durham–London 2018.

Taylor, Diana, *Presente! The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham–London 2020.

Thompson, Ewa, M., *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Universitas, Kraków 2000.

Wiame, Aline, *Bruno Latour’s Earthbound Theatre. Applying Stage-Thinking to Reclaim the Critical Zone*, „Pamiętnik Teatralny” 2023, nr 72, s. 101-119.

Vasyliev, S. i in. (red.), *Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vyklyky. Problemy* [Teatr Ukrainski. Szlak do siebie. Zdobycze, wyzwania, problemy]. KZhD Sofiia, Kijów 2018.

Veselovska, Hanna; Świątkowska, Wanda (red.), *Polska. Kultura. Ukraina: Lektsii pro teatr* [Polska. Kultura. Ukraina: Wykłady o teatrze], Les Kurbas National Centre for Theatre Arts; Jerzy Grotowski Institute, Wroclaw 2010.

Źródła internetowe:

Bal, Ewa; Partola, Yana, *Map of Polish-Ukrainian encounters in theatre from 2014 to 2025 – table format*, 2026, https://doi.org/10.57903/UJ/JDWSPB.

Bal, Ewa; Partola, Yana, https://vimeo.com/showcase/12151023?share=copy&fl=sm&fe=fe [dostęp: 19.04.2026].

Bal, Ewa; Partola, Yana, *Spoken Archive of Polish -Ukrainian cooperation in theatre from 2014 to 2025 – text data*, 2026, https://doi.org/10.57903/UJ/RP0LQE.

Interview with Iryna Chuzhynova, https://doi.org/10.57903/UJ/RFUWKM.

Interview with Natalia Tsymbal, https://doi.org/10.57903/UJ/UAEGOY.

Interview with Iryna Voloshyna, https://doi.org/10.57903/UJ/9SEJMO.

Interview with Nadia Sokolenko, https://doi.org/10.57903/UJ/IYPQH1.

Interview with Roza Sarkisian (Ewa Bal’s private archive).

Interview with Lena Lagushonkova, https://doi.org/10.57903/UJ/ZQKAVO.

Interview with Anna Korzeniowska-Bihun, https://doi.org/10.57903/UJ/T56TZK.

Interview with Teatr GAS: Sofia Onishchenko, Daria Bohdan, Vasylyna Martseniuk, https://doi.org/10.57903/UJ/T9WV5N.

On-line lectures „Cherkashinsky Chytannya" by: Yana Partola, Ewa Bal, Kasia Lech, https://doi.org/10.57903/UJ/VSOSL0.

Literature of the research project: Theatre as a Laboratory of Polish-Ukrainian encounters from 2014 to the present day. Perspectives of compassionate thinking, nr 2024/53/B/HS2/02533, https://doi.org/10.57903/UJ/HS6VGP.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/teatr-jako-laboratorium-polsko-ukrainskiego-poznania-perspektywy-wspolczuciomyslenia