didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/zn94-4k79
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/potencjal-krytyczny-sztuki-poznego-kapitalizmu-refleksja-wokol-festiwalu-spring

/ KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Potencjał krytyczny sztuki późnego kapitalizmu. Refleksja wokół festiwalu Spring

Monika Kwaśniewska-Mikuła | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Critical Potential of Art in Late Capitalism: Reflections on the Spring Festival

This article analyzes selected works presented at the Spring Festival in May 2026 as artistic responses to the conditions of late capitalism and contemporary global political and economic crises. Focusing on *Wait To Be Seated* by She She Pop and Sandbox Collective, Michael Turinsky's *Work Body*, Nahuel Cano's *Deltas*, *asses.masses*, Khadija El Kharraz Alami's *Shrine*, and Basel Zaraa's *What Will We Do Without Exile?*, the author examines how these performances address issues of labor, inequality, migration, ecological precarity, and collective resistance. The article argues that through diverse aesthetic and participatory strategies, the works reveal both the violence of contemporary capitalist structures and possibilities for solidarity, care, and alternative social imaginaries. In conclusion, the author reflects on the absence of artistic perspectives from Central and Eastern Europe, particularly Ukraine, and considers how experiences of postsocialist transformation, war, and geopolitical dependency might enrich current debates on capitalism and the global condition.

Keywords: late capitalism; contemporary performance; political theatre; neoliberalism; labor; migration; ecological crisis; Spring Festival; Central and Eastern Europe; Ukraine

Refleksja na temat uwikłania sztuk performatywnych w rynek kapitalistyczny, w którym osoba artystyczna staje się prototypem idealnego pracownika w postfordyzmie, a rynek artystyczny funkcjonuje jak fabryka nowych idei i tożsamości, jest tyleż trafna, co w 2026 roku – oczywista. Nie oznacza to bynajmniej, że nazwanie problemu osłabia jego oddziaływanie. Przeciwnie – świadomość własnego uwikłania oraz braku realnej i satysfakcjonującej alternatywy może budzić frustrację. Z niej zaś wynikają nie tyle wielkie zrywy krytyczno-kontestacyjne, ile niezliczone strategie balansowania między utrzymaniem się z twórczości i osiągnięciem sukcesu a krytyką systemu, w ramach którego ta twórczość i ten sukces funkcjonują. Różnorodność taktyk oporu wobec późnego kapitalizmu wynika po pierwsze z nieuchwytnego, hegemonicznego i (auto)destrukcyjnego charakteru tego systemu, w którym władza ulega rozproszeniu między państwem, organizacjami ponadnarodowymi i wielkimi korporacjami – również medialnymi[1]. Po drugie z różnorodności ekonomicznych, geopolitycznych, lingwistycznych, hierarchicznych i symbolicznych usytuowań osób artystycznych w tychże sieciach władzy. Po trzecie zaś z wrażliwości, języków artystycznych, kondycji mentalnych i fizycznych twórczyń i twórców.

O ile powyższe rozpoznanie może wywołać jedynie wzruszenie ramion, to już pytanie o skuteczność realnych praktyk tematyzowania relacji między późnym kapitalizmem a przywilejem i możliwością oporu, podejmowanych przez osoby i działania artystyczne, nie jest tak oczywiste. Badacze i badaczki wskazują potencjalne strategie kontestacji zjadającego własny ogon późnego kapitalizmu, powołują się przy tym na konkretne przykłady ich realizacji (por. np. Kunst, 2016; Raunig, 2017; Mouffe, 2017; Keil, 2022). Jak wiemy jednak, oparty na sprzeczności między schyłkowością a hegemonicznością system jest na tyle elastyczny, że skuteczne dziś strategie krytyki jutro zostają przez niego wchłonięte. To raz. A dwa – sytuacja

światowa jest na tyle dynamiczna, że wymaga szybkiego orientowania się w rzeczywistości. Czy, na przykład, koncepcje z zakresu zarówno teorii kapitalizmu imperialnego, jak i krytyki instytucjonalnej w kontekście sztuki, powstałe przed wybuchem pełnoskalowej wojny w Ukrainie, są dziś pomocne? Tak. Czy są wystarczające? Z pewnością nie. Taktyki, jakimi sztuka tematyzuje zarówno własne uwikłanie w systemy władzy, jak i światowe kryzysy wydają się mieć źródło w konflikcie iście tragicznym. Kontestacja systemu, który cię utrzymuje, krzyżuje się tu z rozpoznaniem (lub nie) własnego w nim uprzywilejowania.

Do powyższych refleksji skłoniła mnie tegoroczna edycja festiwalu Spring w Utrechcie (13-22 maja 2026). Potraktuję ją jako szczególny wycinek współczesnego pola sztuki performatywnej, pozwalający przyjrzeć się sposobom, w jakie osoby artystyczne negocjują własne uwikłanie w kapitalistyczne relacje produkcji i władzy. Dawno nie widziałam bowiem w tak krótkim czasie tak wielu prac, które podejmowałyby wyżej zarysowaną problematykę. Perfomanse i spektakle prezentowane na festiwalu nie uciekały eskapistycznie do „świątyni sztuki" przed przytłaczającą rzeczywistością. Jest to zgodne z ideą festiwalu, który definiuje się jako przegląd eksperymentalnych form performatywnych[2], a także twórczości, która pyta o kondycję świata. W obejrzanych przeze mnie pracach zaskakiwał brak kwestii wojny w Ukrainie oraz niewielka obecność refleksji dotyczącej zagłady Palestyńczyków. Wśród osób i grup artystycznych zaproszonych na festiwal brakowało też perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej, która – ze względu na socjalistyczną przeszłość – ma nieco inne doświadczenie kapitalizmu oraz inaczej podchodzi do jego krytyki (do tego wątku wrócę na końcu). Wszystko to wywołało we mnie wrażenie, że uznanie przywileju zachodnich państw dobrobytu okazało się dla osób artystycznych trudniejsze, niż jego krytykowanie. A przecież ten przywilej jest powiązany z

globalnymi sieciami przemocy, eksploatacji i konfliktów zbrojnych, które współtworzą warunki jego istnienia. To na nich jest w dużej mierze budowany. Być może ta luka wynika z frustracji i bezsilności, którymi podszyte były niektóre projekty. Kontestacja najczęściej nie szła w parze z kreowaniem nowych wizji świata. Chyba dlatego najmocniej wybrzmiały gesty solidarnościowe: ze zwierzętami, naturą, osobami nieuprzywilejowanymi, wyzyskiwanymi, wysiedlonymi, które – naświetlane przez wspomniane perspektywy dotyczące konfliktów zbrojnych – pozwalały inaczej zramować potencjał zgromadzonych na festiwalu prac. Umożliwiło to sformułowanie – być może naiwnej – tezy, że przynajmniej część z tych wydarzeń starała się uznać swój kulturowy i ekonomiczny kapitał i dzielić się nim na tyle, na ile było to możliwe. Autorzy tych prac usiłowali przechwycić mechanizmy i strategie kapitalistyczne na rzecz nie tylko krytyki, ale poszerzenia pola postrzegania i współodczuwania z bytami najmocniej poddawanymi przemocy systemowej.

Spring stał się więc dla mnie bardzo ciekawym polem eksploracji pytania o aktualne strategie krytyczno-reparacyjne uwikłanej w relacje kapitalistycznej władzy sztuki performatywnej. Zdaję sobie sprawę, że to zbyt mała próba do stawiania mocnych tez. Godzę się z tym, bo po pierwsze nie stać mnie na to, by jeździć po świecie i budować sobie szerszą perspektywę; po drugie – ufam, że wybory dyrektora festiwalu Grzegorza Reske, który zobaczył znacznie więcej, niż zaprosił na festiwal, są symptomatyczne dla aktualnego stanu sztuki; po trzecie – może zabrzmi to asekuracyjnie, ale jestem podejrzliwa wobec mocnych tez; wolę te słabe, nieszczelne, narażone na krytykę. Ich niedoskonałość dobrze współgra z kondycją podatnego na zranienie świata, pełnego nierówności i katastrof ekologiczno-humanitarnych.

„Artysta, który nie mówi po angielsku, nie jest artystą”[3]

O statusie artysty świadczy nie tylko jego dorobek, talent czy oryginalność (choć to też jakiś rodzaj kapitału), ale przede wszystkim umiejętności komunikacyjne i relacyjne (Ratajczak, 2014), wykorzystywane do promowania swojego dorobku, sieciowania i wchodzenia w kolejne współprace. Dodajmy, że cel artystyczny i ekonomiczny są tu ze sobą ściśle splecione. „Umiędzynarodowienie” zwiększa liczbę potencjalnych grantodawców, a nierzadko staje się katalizatorem przekształcającym tę potencjalność w realne pieniądze na produkcję. A jednocześnie bezdyskusyjnie wpływa na efekt artystyczny (por. Keil, 2022). Późnokapitalistyczny rynek sztuki stawia więc na współpracę ponad podziałami, akceptując różnice tylko wtedy, gdy są podatne na translację i podnoszą atrakcyjność produktu. Funkcjonowanie w jego obrębie tworzy iluzję równości i nieograniczonych możliwości. Realnie natomiast standaryzuje wymogi i oczekiwania, tak by były powszechnie zrozumiałe. Może więc prowadzić do homogenizacji (por. Keil, 2022).

Tematem koprodukowanego przez Spring spektaklu *Wait To Be Seated* tworzonego przez dwa feministyczne kolektywy – niemiecki She She Pop (w składzie: Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf) i indyjski Sandbox Collective (w składzie: Raabiya Jayaram, Shiva Pathak, Nimi Ravindran) jest właśnie międzynarodowa współpraca wynikająca nie tylko z sojusznictwa ideologicznego, ale też ekonomicznego. Gościnność – będąca symbolem siostrzanej kooperacji i otwartości – rozpatrywana jest jednak w kontekście różnic kulturowych. Przywołana powyżej homogenizacja okazuje się więc

pozorna. Praca ta spełnia wymagania produkcji festiwalowej: jest grana po angielsku, nie wymaga więc tłumaczenia, oraz powstała w ramach międzynarodowej, a nawet międzykontynentalnej, koprodukcji. Okazuje się jednak, że wspólny kod kulturowy to nie tylko język, dlatego spotkania są naszpikowane obcością i podszyte walką o dominację.

Jak dowiedzieliśmy się na początku, performans ma zafiksowaną strukturę, ale jest w większości improwizowany. Wymyślone w czasie prób sytuacje, które niejednokrotnie przybierają formę rywalizacyjnej gry, rozgrywane są za każdym razem inaczej. Najpierw okazuje się, że problemem jest nawet kostium. Na scenie stoi ekran. Bezpośrednio za nim znajdują się dwa ustawione równolegle stojaki na ubrania. Po każdej ze stron znajduje się jedna performerka – z Indii (Raabiya Jayaram) i z Niemiec (Lisa Lucassen). Obie próbują dobrać najlepszy kostium na wspólne spotkanie. Doradzają im ustawieni przed ekranem koleżanki i kolega z zespołów. Kiedy Lisa Lucassen zakłada tunikę stylizowaną na indyjską – każą jej unikać kodów kulturowych, których nie rozumie. Kiedy zakłada bawarską sukienkę – radzą, by nie wyglądała zbyt niemiecko. Dodatkową trudnością jest znalezienie ubrań, które nie zostały wyprodukowane w Azji – potencjalnie na zasadach wyzysku. Raabiya Jayaram ma przede wszystkim wyglądać na władczą i pewną siebie. Doradza się jej kolorowe ubrania i ciemne okulary. Kiedy jednak zakłada na głowę kwiecisty wianek – słyszy wskazówkę, by nie robiła niczego, czego miałaby się potem wstydzić… Kiedy czas na wybór stylizacji się kończy, dochodzi do spotkania reprezentantek obu zespołów na wąskim podeście przed ekranem. Performerki wydają się dobrane na zasadzie kontrastu. By go zniwelować, Lisa Lucassen ma za zadanie w czasie powitania „wyglądać na niższą”. Obie mimo widocznej niezręczności (czy mają się objąć? jaki dotyk jest dozwolony?) uśmiechają się sztucznie i pozują fotoreporterom. Gościnność i otwartość sprowadza się tu do serii upozowanych zdjęć dla

mediów.

Potem następuje komiczna scena negocjacji – każdą ze stron reprezentuje jedna osoba mogąca zadać drugiej ściśle określoną liczbę pytań. Dyskutantki siedzą naprzeciw siebie po dwóch końcach długiego stołu. Wzdłuż niego – przodem do widowni – za maskami ze sztucznych kwiatów ukrywają się inne osoby z zespołów, które mają przed sobą komputery, podłączone do dużego ekranu wiszącego nad sceną. Na nim wyświetlają się ich podpowiedzi. Zapisy na ekranie są bardzo bezpośrednie, wręcz niewygodnie szczere. Reprezentantki grup przetwarzają je zatem w głośne odpowiedzi, cenzurując je tak, by były miłe i dyplomatyczne. Widownia obserwuje więc, co kryje się pod okrągłymi, uprzejmymi frazami. Są to na przykład kwestie finansowe – She She Pop jest dotowane ze środków publicznych, Sandbox Collective nie ma stałego wsparcia finansowego, więc współpraca jest dla nich bardzo korzystna; i kolonialne – Hinduski sugerują, że mogą nauczyć europejskie koleżanki gry w krykieta. Negocjacje mają kolejne odsłony. Zespoły układają na przykład wspólne zdanie, starając się przerzucić odpowiedzialność za treść na drugą stronę. Dopytują się przy tym nawzajem o sens używanych słów. Przy czym spektakl grany jest po angielsku, co dodaje kolejny wątek kolonialny. By zaznaczyć tę kwestię – grupy konsultują się między sobą odpowiednio po niemiecku i w hindi. Jednak to Hinduskom bliżej do statusu native speakerek (w Indiach językami urzędowymi są angielski i hindi) niż Niemkom. Tłumaczenie różnych pojęć okazuje się też sposobem na ironiczne ujawnianie relacji dominacji. Najbardziej jaskrawym przykładem jest tłumaczenie słowa „belong”. Z nieporadnych wyjaśnień Sebastiana Barka z She She Pop wynika, że osoby, z którymi współpracuje, do niego należą. Jeśli jednak nie uczestniczą w działaniach, „nie należą” już nie tylko do niego, ale do wspólnej przestrzeni. To oczywiście żart, ale pokazuje uwikłania kolonialno-ekonomiczne: kto ma środki, ma większą możliwość

„przynależności”. Ciekawe różnice pojawiają się też w kwestii rozumienia feminizmu. Kiedy performerka z She She Pop przebrana za gigantyczny prezent prosi koleżankę z Sandbox Collective, by ją rozpakowała, okazuje się, że pod błyszczącym, pełnym kokard i wstążek opakowaniem jest naga. Dowiadujemy się tego jednak z dialogu, bo hinduska artystka nie zamierza spełnić prośby. Nie podziela opinii, że obnażanie dojrzałego kobiecego ciała ma siłę emancypacyjną wobec voyeurystycznych spojrzeń; wręcz przeciwnie. Uważa, że są sytuacje, w których to zasłanianie ciała może być bardziej sprawcze i feministyczne. W czasie rozmowy po spektaklu uzupełniła, że kiedy powstawała ta scena, zakazano w Indiach noszenia hidżabu w placówkach edukacyjnych. Tym samym odebrano kobietom możliwość decydowania o swoim ciele, wyglądzie i praktykach religijnych. Scena wskazywała więc na głębokie różnice między rozumieniem feminizmu oraz strategii krytycznych w sztuce w zależności od kontekstu kulturowego, politycznego i religijnego.

Końcowy taniec miksujący Bollywood, techno i disco, wykonywany przez oba zespoły ubrane w błyszczące, kolorowe kostiumy wytwarza wrażenie finałowej wspólnoty. Tyle że wiedzieliśmy już, co kryje się pod cekinami, nawet jeśli akurat ta współpraca okazała się ostatecznie udana. Ale co o tym świadczy – dobre relacje czy dobre recenzje i zaproszenia na festiwale? Ciekawe jest też to, że pokazując różnice, *Wait To Be Seated* w komunikacji z widownią bazuje na tym, co wspólne, rozpoznawalne, łatwe do odczytania. Wydaje się, że w refleksję o trudach współpracy nie została włączona festiwalowa, a zatem również wielokulturowa publiczność.

Spektakl obnaża iluzoryczność przekonania, że środowisko artystyczne jest globalną wioską. Nawet wspólny język komunikacji i interes ekonomiczny, a nawet profil ideologiczno-polityczny nie niwelują dystansu oraz

nierównowagi sił. She She Pop nie udawało, że nie widzi swojej przewagi ekonomicznej nad współpracowniczkami. I właśnie na tym polu możliwe była realna, choć trudna, gościnność.

Praca kreatywna i praca fizyczna

Inny prezentowany na Spring performans, *Work Body* austriackiego artysty Michaela Turinsky'ego, przywracał widzialność nienormatywnemu ciału oraz słyszalność i komunikatywność nietypowej mowie. Co więcej, koncentrując się na temacie sztuki jako pracy, poszerzał reprezentację, wciągając w światła reflektorów inne grupy niewidzialne lub defaworyzowane związane z tym tematem. Dostrzegając swój przywilej bycia na scenie, Turinsky dzielił się nim.

Tytuł precyzyjnie opisuje problematykę spektaklu. Artysta koncentruje się na temacie pracy fizycznej i kreatywnej, które dzielą porządek kapitalistyczny podporządkowany logice produktywności i zysku na fordowski (gdzie wzorem jest praca rolnika lub robotnika w fabryce, a przedmiotem kontroli ciało) i postfordowski (gdzie wzorem jest praca artystyczna i naukowa, a przedmiotem umysł; Szachaj, 2019). W spektaklu Turinsky'ego splatają się one w ciele, ale też w relacjach i współpracy z ludźmi. Choć wydawałoby się, że praca twórcza niekoniecznie musi obejmować aspekt kondycji, mięśni i sprawności, to w przypadku sztuki performatywnej (i z pewnością nie tylko niej) tak nie jest. Praca performatywna nie jest samotnicza – wydarza się w zespołach twórczych i realizacyjnych, a jej dopełnieniem jest obecność publiczności. Turinsky przykłada ogromną wagę do obu tych aspektów.

Work Body rozgrywał się w całej sali. Gdy publiczność się gromadziła, znajdował się w niej wyłącznie muzyk Tian Rotteveel, miksujący dźwięki przy

dużym stole. Obok niego wisiały dwa banery z cytatami twórcy włoskiego komunizmu, Antonio Gramsciego, dotyczące edukacji jako źródła władzy, konieczności społecznego zaangażowania oraz potrzeby wychowywania ludzi wytrwałych i kierujących się optymizmem. Wszystko to podsumowuje w mojej opinii cytat: „The old world is dying, and the new word struggles to be born: now is the time of monsters" (Gramsci, 1971, s. 276), który mówi o okresie przejścia i świecie, który potrzebuje transformacji. Publiczność nie miała wyznaczonych miejsc, więc gromadziła się głównie wokół tego pola produkcji znaczenia, dźwięku i performatywnej obecności. Niektóre osoby zostawiały plecaki pod ścianami sali, by oglądając, nie wykonywać dodatkowej pracy fizycznej. Michael Turinsky nie pozwalał nam jednak na bierność i odpoczynek. Praca widza w tym spektaklu też jest połączeniem pracy kreatywnej (odbiorczej, interpretacyjnej) i fizycznej.

Performer ubrany w dżinsowe ogrodniczki odsłaniające umięśnione ramiona, czarny pas z narzędziami, rękawiczki i okulary ochronne prowadził ręczny wózek paletowy, by za jego pomocą zbudować sobie scenę. Ciężkie, kwadratowe platformy, które się na nią składały, czekały w różnych częściach sali. Ponieważ były przewrócone na bok i poukrywane w kątach, raczej nie spodziewaliśmy się, że będą ważnym elementem performansu. Wokół nich stali lub siedzieli ludzie, leżały porzucone rzeczy. Przemieszczając się, performer wprawiał w ruch widownię, która tworzyła dla niego korytarz przejścia, a co poniektórzy pospiesznie przeciskali się przez tłum, by zabrać przeszkadzającą torbę. Trwało to długo i tworzyło swoistą częściowo improwizowaną, częściowo zaplanowaną przez artystę choreografię do towarzyszącej jej cały czas muzyki. W nagrodę za tę kreatywno-fizyczną pracę dostaliśmy przywiezione w taczkach z lodem piwo bezalkoholowe.

Kiedy platformy zaczynają tworzyć podest umieszczony po przeciwnej stronie sali niż muzyk, Turinsky łączy je ze sobą oraz dekoruje falbanką na rzepy, otaczającą zewnętrzną krawędź. Towarzyszenie mu w tych czynnościach jest patrzeniem na to, jak ktoś pracuje fizycznie, stosując specjalistyczne narzędzia. Nogi i ręce performera poruszają się w sposób nienormatywny. Choć wydają się barierą utrudniającą fizyczną pracę, wykonują wszystkie ruchy z ogromną precyzją, korygując ewentualne błędy. Ta sytuacja mocno nadwyręża normatywne wyobrażenia o sprawności. Starając się być cały czas blisko performera i śledzić jego choreografię, łapałam się na tym, że – zwłaszcza podczas długiego procesu dekorowania sceny – miałam w sobie odruch, by pomóc. Z trudem go blokowałam, karcąc się za protekcjonalność – gdyby Turinsky potrzebował pomocy, z pewnością by o to poprosił. Czułam jednak też wewnętrzny konflikt: czy ten impuls pojawiłby się również wobec performera o normatywnym ciele? Czemu właściwie miałoby służyć wsparcie? Czy byłoby gestem solidarności: skoro zaprosiłeś nas do działania, to możemy zrobić więcej, niż od nas oczekujesz? Czy też chciałam przyspieszyć przedłużający się proces przygotowań, które zwykle odbywają się poza wzrokiem publiczności, bo czułam, że „właściwy" spektakl zacznie się dopiero po ich zakończeniu?

Po zbudowaniu sceny rozpoczyna się show przypominający koncert. Turinsky chwyta za mikrofon na kablu, ustawia statyw i rozpoczyna na poły wokalizowany, na poły skandowany monolog, którego tekst jest wyświetlany w tle – pewnie z uwagi na głośną muzykę i specyfikę śpiewnej mowy performera. Przejście do tego etapu jest jednak płynne, ponieważ artysta zaczyna od „napisów końcowych". Dziękuje wszystkim współpracowniczkom i współpracownikom, mówiąc krótko, jakie zadania wykonują. Zachęca publiczność, by każdą z tych osób nagrodziła „hałasem" – czyli brawami i okrzykami. Lista jest długa; zgodnie z ideą performansu – wymienię ją za

stroną internetową: muzyka, tekst i performans: Tian Rotteveel; scenografia i kostiumy: Jenny Schleif; reżyseria światła: Max Rux; światła: Max Windisch-Spoerk; współpraca dramaturgiczna: Chris Standfest; współpraca artystyczna: Liv Schellander; produkcja: Anna Gräsel. Następujący później melorecytowany monolog dotyczy osobistej relacji Turinsky'ego z pracą i odpoczynkiem. Artysta wyznaje, na przykład, że choć jest dumny ze swojego dorobku, to jakaś część jego chciałaby sobie pozwolić na wytchnienie, czytanie książki, stałe przebywanie w miejscu, w którym czułby się dobrze. Wskazuje więc na, przywołaną powyżej, mobilność jako nieunikniony element pracy artystycznej (por. Keil, 2022).

Tej części performansu towarzyszy głośna muzyka (przy wejściu dostaliśmy stopery), której rytm przechodzi przez wypełnioną ludźmi salę, zasilany nie tylko przez głos i dźwięki, ale też energię przepływającą między muzykiem a performerem. Ich niezwykłe zgranie sprawiało, że występ nabierał rzadko spotykanej organiczności. Dwa krańce sali zostały ze sobą połączone również materialnie – poprzez rozwijaną niczym czerwony dywan dedykację-manifest, napisany ręcznie, ale drukowanymi, wyrazistymi literami. Jego treść jest wynikiem pracy twórczej, ale już forma – żmudnej pracy manualnej. Refleksja nad niepełnosprawnością płynnie łączy się w nim z upodmiotowieniem ciała pracującego, niewidzialnego, pogardzanego. Wszystkie zdania manifestu są podobnie skonstruowane: „To you… because you're equal and you wanna be free". W miejscu kropek pojawiają się części ciała performera (biodra, usta, koniuszki palców), społeczność osób z niepełnosprawnościami, a następnie przedstawiciele mało prestiżowych zawodów: osoby pracujące seksualnie, personel służby zdrowia, dostawcy, sezonowi zbieracze szparagów, mechanicy samochodowi. Stopniowe rozszerzanie perspektywy dotyczy też geografii. O ile na początku wymieniane są pracownice z Austrii (pojawia się Wiedeń czy Morawskie

Pole), o tyle później dedykacja kierowana jest do górników z Demokratycznej Republiki Konga czy Boliwii, farmerów kawy w Kolumbii czy producentów ubrań z Bangladeszu oraz próbujących się dostać do Europy uchodźców. W ten sposób buduje się solidarnościowa i sojusznicza sieć przekraczająca stereotypowe podziały, dzięki którym kapitalizm osłabia potencjał intersekcjonalnego oporu w imię godności i wolności pracy. A wątki te łączą przecież osoby z niepełnosprawnościami, pracowników fizycznych i artystów.

Druga część performansu jest gęsta od tego typu ideologicznych deklaracji. Turinsky zwraca uwagę na to, że cytowany na banerach Antonio Gramsci – ideolog nowoczesnej zachodniej lewicy – był osobą z niepełnosprawnością fizyczną, co stanowi ważny asumpt do rekonstrukcji często zapominanego czy pomijanego dziedzictwa niepełnosprawności we współczesnej kulturze. Choć jego ciało zostało wymazane ze zbiorowej pamięci, badaczka jego twórczości Saskia Kroonenberg udowadnia, że w dużej mierze to właśnie ono wpłynęło na jego myśl filozoficzną. Jak pisze: „Moim celem jest […] przeciwstawienie się okrucieństwu, z jakim jego niedoskonałe ciało zostało odrzucone przez współczesnych, oraz podkreślenie, w jaki sposób to niepełnosprawne ciało umożliwiło Gramsciemu krytyczne pisanie i kochanie" (2024, s. 629). Wydaje się, że cel Turinsky'ego jest podobny.

W nawiązaniach do filozofa najciekawsze jest dla mnie jednak to, że Turinsky zdaje się w spektaklu ucieleśniać jego postulaty. Splot pracy fizycznej z kreatywną oraz to, jak artysta realizuje ten cel w działaniu, wydają się świetnie odpowiadać ścisłemu związkowi między teorią a praktyką w filozofii Gramsciego (Bartyzel, 2014). Kulminacja tego procesu następuje w finale. Performer bierze wiertarkę i wierci w gipsowym (?) bloku, a Rotteveel odpowiada na to muzyką. Wygląda to tak, jakby narzędzia pracy były zarazem instrumentami muzycznymi. Kiedy blok się rozpada, ujawnia ukryty

w środku kwitnący kwiat. I – jakkolwiek brzmi to banalnie – jest to wzruszająca chwila, w której efektem pracy mięśni i narzędzi jest coś delikatnego, pochodzącego ze świata przyrody, podatnego na zranienie i pięknego zarazem. Idąc jednak dalej tropem splotu idei Gramsciego i działania Turinsky'ego – można by pewnie nawiązać do „marszu przez instytucje", który łączy się z przełamywaniem hegemonii kulturowej poprzez walkę pozycyjną, polegającą na włamywaniu się w obszary gromadzące władzę i zmienianie ich od środka; ustanawianie nowych paradygmatów – do tej pory marginalizowanych. Performer, który w dorobku ma liczne spektakle, nagradzane i pokazywane w różnych instytucjach, na festiwalach w Austrii i za granicą[4], z pewnością przełamuje ableistyczne standardy – instytucjonalne i artystyczne – sztuk performatywnych i wprowadza do nich estetykę i filozofię crip. Przypomina jednocześnie niepełnosprawną kondycję cenionych ludzi nauki i kultury oraz tworzy nieoczywiste intersekcjonalne sojusze. W tym ujęciu „mobilność" jest nie tylko przymusowym losem współczesnego artysty, ale też realnym działaniem krytycznym, nadwyrężającym kapitalistyczny system pracy i instytucji kultywujący normatywne, a więc w domyśle sprawne, wydajne, produktywne ciało-umysły. A jak dowodzą osoby działające w dziedzinie studiów o niepełnosprawności – w kapitalizmie nie w pełni człowiekiem jest też ten, kogo uznano za niezdatnego do pracy (por. np. Woynarowska, 2023, s. 74). W performansie Turinsky'ego uderzało wykorzystywanie przez performera własnej widzialności i słyszalności na rzecz bytów nieobecnych z nim w światłach reflektorów.

Śmierć rzeki

Deltas Nahuela Cano to spektakl, w którym narracja dotycząca umierania

rzek: Parany w Argentynie (skąd pochodzi artysta) i Renu w Holandii (gdzie obecnie pracuje) splata się z opowieścią o podróży mężczyzny do umierającej matki. Poetyka tego zdarzenia performatywnego oddziałuje raczej emocjonalnie niż intelektualnie. *Deltas* są w dużej mierze koncertem na kilka instrumentów – w tym kontrabas i klawisze – których dźwięki są miksowane na żywo. Muzyka, współtworzona przez zespół Modelo62, jest melancholijna, nastrojowa, monotonna, ale nie dzięki powtarzalności, tylko długiemu trwaniu. Przekłada się więc na atmosferę dalekiej podróży, uciążliwego procesu umierania – zarówno człowieka, jak i zdegradowanych rzek, oraz żałoby, która wypełnia każdą minutę spektaklu. Przy czym jest to żałoba zarówno po stracie bliskiej osoby, jak i po ginącym świecie. Muzyce towarzyszy narracja prowadzona zamiennie przez – ustawione w półkolu ze swoimi instrumentami i mikrofonami – osoby performujące (Reinier van Houdt – pianino, Vasilis Stefanopoulos – kontrabas, Ezequiel Menalled – gitara elektryczna, Mart Nooijen – wokal, Nahuel Cano – elektronika i wokal, Akane Takada – pianino, Juan Fernandez Guebauer – wokal). Uzupełniają je wyświetlane na tylnej ścianie sceny filmy autorstwa Juana Fernandeza Guebauera: ciemne ujęcia rzek, pracujących ludzi, maszyn. Jest to typowy obraz późnokapitalistyczny – w którym rozwój przemysłu współgra z wyzyskiem ludzi i nie-ludzi. Jak jednak zostaliśmy ostrzeżeni na początku, jest to prosta historia, ale należy jej uważnie słuchać, bo łatwo się w niej zgubić. Rzeczywiście, trudno mi ją precyzyjnie zrekonstruować. Pamiętam opisy i obrazy pracującego przy rzece mężczyzny i jego matki umierającej w szpitalu z powodu zakażenia; zalewanego przez rzekę terenu; mułu i błota; szarej tafli zanieczyszczonej wody; mężczyzny na lotnisku; śmierci i ciała w rzece i martwego „ciała” rzeki.

Struktura performansu jest zarówno przyczynowo-skutkowa, jak i metaforyczno-poetycka. Dlatego pisząc o nim trudno oddzielić warstwę

przedstawioną od własnych interpretacji, asocjacji, emocji. W *Deltas* nie chodzi o dokumentalne odtworzenie historii zniszczenia rzek czy przenoszonych przez ich skażone nurty chorób, ale o stworzenie odczucia splątania losów ludzi i wody oraz uruchomienie wrażliwości ekologicznej. Ta z kolei podsuwała mi myśli o błędnym kole kapitalistycznego wyzysku przyrody, który zwraca się przeciw człowiekowi. Łącząc narrację i obrazy z własną wiedzą, można odnieść spektakl do sytuacji, kiedy to wielki przemysł tworzy miejsca pracy, a jednocześnie degraduje przyrodę, zmienia nawyki życia, pracy, rolnictwa, hodowli. Dotyczy to niewątpliwie delty Parany – mozaiki bioróżnorodnych terenów podmokłych, dostosowanej do rocznych cykli hydrologicznych; od dziesiątek lat jednak teren ten wysycha i ulega degradacji, ze względu na regulację wody zaporami, budowę dróg wodnych i lądowych, nowe strategie hodowli czy rybołówstwa, zmiany klimatyczne. Wszystko to służy zwiększeniu produktywności, ale już nie bioróżnorodności (Claudio i in., 2008; Sica i in., 2016). Podobne zjawiska dotyczyły Renu, jednakże ta rzeka podlega stopniowej renaturyzacji (Admiraal i in., 1993; Nienhuis i in., 2002), która w przypadku Parany jest, póki co, raczej postulowana niż realna. Różnica ta pokazuje również nierówny rozkład zasobów umożliwiających prowadzenie kosztownych procesów renaturyzacyjnych. Zmieniające się rzeki zatruwają ludzi zakażoną wodą, zalewają ich domy, wysychają, nie są już źródłem pracy i życia, lecz wciągają otoczenie w proces obumierania. Powidoki tych procesów pojawiają się w narracji o powodziach czy chorobach. Ponadto w spektaklu zderzenie obrazów pojedynczych ludzi: pracujących, chorujących, podróżujących, umierających z wielkimi maszynami, lotniskami, szpitalami przesuwa odpowiedzialność z jednostek na wielkie instytucje czy korporacje. Winni są tu więc nie tyle ludzie wciągnięci w wir kapitalistycznego wyzysku podobnie jak ich nie-ludzkie otoczenie, ile systemy władzy, które czerpią zyski,

ignorując szkody, których konsekwencji same nie ponoszą. Dlatego poetycka refleksja *Deltas* korespondowała z tezami filozoficznymi Jasona W. Moore'a, który uważa, że antropocen – rozumiany jako epoka ludzkiej dominacji nad światem przyrody – to projekt ideologiczny oddzielający człowieka od natury oraz równomiernie rozkładający odpowiedzialność za katastrofę klimatyczną na każdego człowieka, jednocześnie maskując niewątpliwą winę „kapitałocenu" – rozumianego jako system władzy podporządkowany logice zysku (Moore, 2023). W *Deltas* również to nie ludzie panują nad przyrodą, ale podobnie jak ona podlegają władzy producentów, inwestorów, pracodawców.

Spektakl bardzo mocno kojarzył mi się także z książką Elif Shafak *Tam na niebie są rzeki*. W powieści podobne wątki splatają się z narracją o kolonializmie oraz przemocy wynikającej z rozdarcia świata arabskiego. Dominująca jest perspektywa społeczności jazydów. Shafak pokazuje ją zakleszczoną między eksterminacją ze strony Państwa Islamskiego (2014-2017) a niebezinteresowną pomocą zachodniego świata (pojawia się wątek handlu ludźmi i ich organami). Eksterminacja jazydów zbiega się z losem dwóch rzek – Tygrysa i Tamizy – zanieczyszczanych, zatruwanych, zamurowywanych, przesuwanych i eksploatowanych. Powieść, podobnie jak *Deltas*, jest bardzo ciekawą propozycją artystycznego myślenia ekologicznego, w którym głównymi postaciami są zarówno ludzie, jak i woda, a ich losy zostają mocno ze sobą splecione i skonfrontowane z systemami władzy. Człowiek i otaczająca go natura – tu woda – podlegają podobnym mechanizmom eksploatacji. Neoliberalny kapitalizm, jak i każdy inny agresywnie ekspansywny system, niszczy i zabija byty, nad którymi chce sprawować władzę (Moore, 2023). Kolejny spektakl, o którym napiszę, *asses.masses*, do tego konglomeratu wyzyskiwanych bytów dołączył zwierzęta oraz – paradoksalnie – maszyny.

Kapitalistyczny przechwyt

Czy w teatrze można poczuć się jak na imprezie dla nastolatków? Okazuje się, że tak. Udział w kanadyjskim projekcie *asses.masses* autorstwa Patricka Blenkarna i Miltona Lima to zabawa, której dynamika oraz czas trwania okazują się trudne do przewidzenia. A pod koniec i tak mimo zmęczenia niektórzy maruderzy jakoś nie mogą wyjść do domu. *asses.masses* miało trwać siedem i pół godziny. W Utrechcie – wraz z rozmową pospektaklową – zajęło około dziesięciu. W tym czasie mogliśmy: wypełnić zbiorowo wielojęzyczny i interdyscyplinarny test na kompetencje kulturowe (tak ceniony przez postfordyzm intelekt powszechny szczególnie się przydał; por. Sowa, 2013), zagrać w złożoną z wielu epizodów i epilogu grę komputerową, obserwować, jak grają w nią inni, podkładać głos pod jej bohaterów, czytając ich kwestie, wspólnie śpiewać pieśni żałobne ocalające dusze zmarłych, podejmować decyzje w imieniu bohaterów, głosując lub przekrzykując innych, dopingować i przeżywać wyniki gier utrzymanych w różnych konwencjach (od oldskulowych, nawiązujących do gier telewizyjnych, w których zadanie polega na przeskakiwaniu z podestu na podest czy łapaniu spadających piłek po gry strategiczne polegające na zespołowym przemykaniu korytarzami pełnymi kamer i strażników). Jest catering – zdrowy i niezdrowy: obok chipsów, żelków i coli roślinne ciepłe posiłki, soki i herbata. Jedzenie i picie dostępne w przerwach w foyer można wnosić na salę teatralną i chrupać, oglądając rozgrywające się na wielkim ekranie przygody zbuntowanych osłów. Każda osoba uczestniczy, ile i jak chce. Nie trzeba wychodzić przed pierwszy rząd publiczności, stawać przy konsoli naprzeciw ekranu kinowego i za pomocą dżojstika podejmować wyzwania spotykające bohaterów. Można po prostu siedzieć i patrzeć. Nikt nie zmusza też do głosowania czy podejmowania decyzji. Jak to w demokracji – bierność

jest jedną z dostępnych opcji. Można wyjść w każdej chwili i wrócić – lub nie wracać. Można być przez jakiś czas aktywnym, a potem się zdrzemnąć czy po prostu wyłączyć. Wszystko to sprawia, że uczestnictwo w tym wydarzeniu może być przyjemne i bezpieczne. A swoboda i komfort stymulują partycypację.

Atmosfera w Utrechcie była świetna. Osoby z pełnym zaangażowaniem interpretowały teksty swoich bohaterów – zachowując przez wszystkie te godziny styl ich mowy. Gracze nie blokowali dżojstika na dłużej niż jeden epizod. Nikt nie podejmował decyzji samodzielnie lub wyłącznie z grupką znajomych. Na decyzje wpływały głośno wypowiadane argumenty lub – jeśli nie było konsensusu – głosowanie przez podniesienie rąk (nie liczono głosów – jedynie szacowano większość). W ten sposób wybieraliśmy jedną z propozycji odpowiedzi w dialogach, które nierzadko decydowały o życiu lub śmierci postaci.

Partycypacyjność była ściśle związana z tematyką wydarzenia. Fabuła zaczynała się na farmie, na której osły przygotowują protest, a potem rewolucję przeciwko zastępowaniu ich pracy maszynami. W tym celu Trusty Ass negocjował ze wszystkimi oślimi mieszkańcami, przekonując ich do wspólnego działania. Protest się jednak nie udaje, bo farma zostaje podpalona; giną jej ludzcy mieszkańcy, a osły pozostają same. Dodajmy, że początkowo chcą ocalić ludzi, bo ci ich karmią i leczą, ale wrogość i poniżenie, których doświadczają od mieszkańców farmy nawet wtedy, gdy ci są w śmiertelnym niebezpieczeństwie, odwodzą ich od ryzykownego bohaterstwa.

Wraz z ideologicznie podzielonym na dwie drużyny stadem wędrowaliśmy po różnych przestrzeniach – ziemskich i pozaziemskich. Gdy życie na farmie w obliczu klęsk żywiołowych okazuje się trudne, część osłów decyduje się

odejść. Trafiają do cyrku, gdzie w przebraniach odgrywają egzotyczne zwierzęta. Choć osły cenią sobie tę pracę, właściciel sprzedaje je do rzeźni. Dzięki ich wysiłkom i talentowi udało mu się rozwinąć interes i ośli aktorzy i aktorki nie są mu już potrzebni. Konieczność ratowania kompanów od śmierci jednoczy osły. Co więcej, aby szybciej dotrzeć do rzeźni – zwierzęta używają znienawidzonego do tej pory traktora. Dochodzi więc do kolejnego zjednoczenia – zwierząt i maszyn.

Zwycięstwa nad systemem władzy są jednak zawsze tymczasowe. Po oswobodzeniu wszystkich osłów z fabryki, opanowaniu parlamentu i sformułowaniu emancypacyjnej listy żądań, zwierzęta zostają zabite przez polityków. Misję wyzwoleńczą kontynuują jednak Ośla Matka, która wydawała się najbardziej konserwatywna, i człowiek najpierw przemieniony w osła, a potem w maszynę – czyli kumulujący całe spektrum możliwych w tej grze kondycji. Chodzą po świecie i głoszą innym gatunkom zwierząt konieczność zjednoczenia w celu wyzwolenia spod wyzyskującej je ludzkiej władzy…

Nieprzypadkowo na bohaterów gry wybrano osły. Przy czym, w grze nad słowem „donkey” dominuje „ass”, które było kiedyś używane do określenia osła, a potem zaczęło oznaczać „tyłek”, ale też „dupka” – człowieka niecenionego, uznanego za mało inteligentnego, upartego. Trudno nie dostrzec więc w reprezentacji rewolucjonistów klasy pracującej, która – poniżana i niedoceniana – może żywić obawę, że maszyny zabiorą jej pracę (podobne obawy wyrażają zresztą hycle). Zwierzęta stają się więc reprezentacją bytów prekarnych, podatnych na zranienie, wyzyskiwanych, pozbawionych jakichkolwiek praw, godności, jakby to określiła Judith Butler – życia niewartego uznania za ważne, zasługujące na ochronę czy opłakiwanie po śmierci (2016, s. 16). Ich losy łączą w sobie różne rodzaje

pracy i systemy produkcji, pokazując rozmaite warianty, przyczyny i stopnie prekarności. Od fordyzmu, czyli pracy fizycznej na farmie czy w kopalni, przez postfordyzm i pracę kreatywną w cyrku, po zamianę bytu w produkt, czyli mięso. To pokazuje ewolucję stosunków systemu władzy i produkcji w stronę coraz większego uprzedmiotowienia. O zwierzęta pracujące fizycznie trzeba było dbać, zachowywać czy wręcz rozwijać ich umiejętności, a długoletnie współegzystowanie stawało się podstawą rozmaitych więzi. Kolejny stopień prowadzi do podziałów i bazuje na ciągłym performowaniu innych tożsamości, które szybko się zużywają. Nie budują trwałej relacji między pracodawcą a pracownikiem. Tego drugiego można w każdej chwili zastąpić. W każdej z tych sytuacji jednak praca przynosi pensję. Na ostatnim etapie – zwierzę jest beztożsamościowym produktem, zasobem biologicznym, który przynosi zysk wyłącznie fabryce.

Co ciekawe, widzowie cieszyli się z pokonania, najczęściej ze skutkiem śmiertelnym, kolejnych strażników i pracowników fabryki… W ramach gry ludzie są bowiem wrogami osłów. Trudno jednak nie zauważyć, że większość z nich reprezentuje władzę, której sami też podlegają. Kilkukrotnie w grze widzimy, że ludzkie losy są również sterowane przez system kapitalistyczny. Można więc powiedzieć, że gra pokazuje, jak współczesny kapitalizm antagonizuje prekarne grupy, które zamiast działać wspólnie w imię poprawy swojego bytu, rywalizują ze sobą (Standing, 2014). I choć widownia trzymając stronę osłów realizuje międzygatunkowe sojusznictwo, to przecież robi to tylko wirtualnie. Warto też zauważyć, że ludzie w grze nie dochodzą do ostatecznego uprzedmiotowienia. Ale może powodem jest to, że świat ludzki reprezentowany jest głównie przez sprawnych mężczyzn. W fabrykach nie pracują kobiety ani osoby z niepełnosprawnością, których kondycja na różne sposoby bywa porównywana ze współczesnym statusem zwierząt (por. np. Skowron-Baka, 2025; Taylor, 2021).

Bardzo ciekawe jest też rozwarstwienie wśród osłów: oprócz charakterów, różni je też podejście do maszyn i pracy. Starsze pokolenie nienawidzi maszyn, młodsze widzi w nich ciekawe narzędzie, a nawet chce się z nimi jednoczyć lub w nie przeobrazić. Status maszyn jest bowiem ambiwalentny – w zależności od tego, kto ich używa i do jakich celów. Same w sobie nie są zagrożeniem. Co więcej, zwierzęta mogą sprzymierzyć się z maszynami, tworząc nie-ludzkie, choć człekopodobne awatary. Stosunek do maszyn jest ściśle związany ze sposobem traktowania pracy. O ile dla starszych stanowi ona sens życia, o tyle młodsi pragną doświadczać czegoś więcej – swobody, zabawy, przyjemności; nie chcą spędzać całego życia na „robocie" na rzecz ludzi. Emancypacja może być więc zarówno „wolnością do pracy", jak i „wolnością od pracy". Tym, co łączy obie postawy, jest potrzeba bezpieczeństwa i godności.

Ważna jest też kwestia kultury duchowej zwierząt. Osły mają swoje miejsca pamięci i rytuały żałoby. Akcja toczy się również w zaświatach, bo trup w grze ściele się gęsto. Zaświaty są graficznie wersją zdecydowanie „pro" – to wysmakowane, kolorowe, dynamiczne animacje. Przyjemności tam oferowane nie mają nic wspólnego z purytańską wizją nieba. To raczej narkotyki, orgie oraz zagadki logiczne czy pamięciowe. Bogowie bezpośrednio interweniują w świat swoich podopiecznych, a nawet rekrutują spośród nich kolejnych członków swego elitarnego „klubu". Ostatecznie znoszą też barierę między zwierzętami a maszynami, zapraszając do swego grona osła przemienionego w robota. Umaszynowienie zwierząt w masowej produkcji mięsa zostaje więc przewrotnie uwznioślone i przechwycone.

W *asses.masses* widać świadomą polemikę z technofobią. To nie maszyny czy zaawansowane technologie są problemem, ale ich użytkownicy. Urządzeniom technicznym, zwłaszcza w dobie rozwoju sztucznej inteligencji, bliżej do

wyzyskiwanych bytów żywych, a bytom żywym – do towaru i maszyn produkcyjnych. I choć podobnym mechanizmom w kapitalizmie podlegają również ludzie, to najczęściej ich działania – czy to z nieświadomości, czy z pychy – służą podtrzymaniu tego systemu.

Wszystko to sprawia, że *asses.masses*, bawiąc widzów, jednocześnie prowadzi ich przez rozmaite piekła kapitalizmu. A także w jakimś stopniu wciąga w sam ich środek. Oddanie sprawczości publiczności może być postrzegane zarówno jako ich upodmiotowienie, jak i rodzaj wyzysku. Z jednej strony dostajemy bardzo atrakcyjne ramy, których stworzenie wymagało wieloletniej pracy, zdobywania nowych kompetencji (nauka programowania), pomysłowości i zasobów ekonomicznych, po to, byśmy spędzili miło czas na zabawie, w której możemy podejmować rozmaite decyzje, a nasza aktywność jest kwestią autonomicznego wyboru. Z drugiej, performans nie wydarzy się bez inteligencji, zaangażowania, czasu, umiejętności i współpracy widowni. Tu za Janem Sową można by zapytać, na ile taka organizacja sztuki partycypacyjnej realizuje strategie zawłaszczania i przechwytywania prywatnych zdolności, energii i entuzjazmu widzów, które w ramach performansu wchodzą z obręb intelektu powszechnego (Sowa, 2013, s. 46). Ta ambiwalencja jest jednak wpisana w grę, która będąc wspaniałą rozrywką, jednocześnie skłania do ciągłej autoanalizy własnej roli zarówno w obrębie świata wirtualnego, jak i realnego. *asses.masses* wskazuje więc na płynność pomiędzy statusem podmiotu a statusem przedmiotu oraz na niemożliwość jednoznacznego usytuowania się w świecie, w którym pozycja jednostek i grup zależy od tego, w jakich ramach będziemy ją rozpatrywać.

Jesteśmy częścią problemu

Uczucie ambiwalencji zdominowało też mój odbiór spektaklu *Shrine*. Przedstawienie Khadiji El Kharraz Alami jest próbą wyrażenia frustracji i zmęczenia zachodnim kapitalizmem, patriarchatem i demokracją liberalną, która nie spełnia swoich równościowych obietnic. Trudno było mi w nim jednak znaleźć obiecywany w opisie „radykalny opór". Widziałam raczej opór bezsilny.

Dahlia Pessemiers Benamar gra Alcestę, która lamentuje nad śmiercią swojej matki zamordowanej przez system. Nie dowiadujemy się o żadnych szczegółach tej zbrodni – punktem wyjścia i dojścia monologów postaci są żal, smutek i bezsilny gniew, który każe nieustannie skarżyć się na patriarchalną rzeczywistość. Początkowo jedynym towarzyszkami i słuchaczkami Alcesty są dwie skłonne do ironii i żartów dżinki grane przez niebiałe performerki: czarną Holenderkę Lois Lumongę Brochez i pochodzącą z Singapuru Ashley Ho Yuhan. Ubrane identycznie w niebieskie, krótkie leginsy i białe, obcisłe, tiulowe tuniki z falbanami przy rękawach nie wyglądają jak duchy – są bardzo cielesne i materialne. Ten efekt potęguje dynamiczna choreografia o zmiennym tempie, uruchamiająca niemal wszystkie partie ich ciał – od czubka głowy aż po stopy. Przestrzeń, w jakiej się spotykają, ma charakter sennej, feministycznej fantazji. Spowita błękitnymi światłami, białymi materiałami i raz po raz zalewana gęstym dymem, z miękkim materacem – łóżkiem, ołtarzem czy tratwą – w centrum i zwiewną zasłoną z symbolami kobiecych narządów płciowych w tle. Tempo spektaklu jest transowo-rytualne, o zróżnicowanym rytmie. Jest wyznaczane przez choreografię, leniwą melodię głosów i muzykę – czasami oniryczną, innym razem mocno zrytmizowaną.

Charakter spektaklu ulega zmianie, gdy scenę od strony widowni szturmuje Khadija El Kharraz Alami. Jej wtargnięcie ma charakter buntowniczego, pełnego gniewu protestu. Wnosi na scenę energię do działania i porywa do niego pozostałe postaci, a potem stara się zarazić nią również publiczność. Aktywizacja widowni odbywa się na kilku poziomach, na przykład poprzez pytania, na które mieliśmy odpowiadać podniesieniem rąk lub zamknięciem oczu. Dotyczą one zarówno naszych matek, jak i wiary w demokrację. Później Khadija El Kharraz Alami, wykrzykując swoją wściekłość na kapitalizm i złudę demokracji, żąda, by publiczność wstała i wyszła. Jednak gest wypędzenia jest raczej symboliczny. Khadija El Kharraz Alami wywrzaskując swoją złość na wszechogarniający i niesprawiedliwy system – przyznaje, że sama jest jego częścią. Pracuje za państwowe pieniądze w różnych, także państwowych teatrach. Jej biogram świadczy o statusie beneficjentki. Jej – niewątpliwie udana – kariera rozpięta jest między Amsterdamem, skąd pochodzi, Utrechtem, gdzie studiowała i Brukselą, gdzie obecnie pracuje, zdobywając nagrody. Oczywiście – skoro ona jest problemem, to my, widownia jej spektaklu, tym bardziej. Dodajmy, że publiczność to nieprzypadkowa. Spring to jeden z najbardziej prestiżowych festiwali eksperymentalnych sztuk performatywnych w Europie. Na widownię trafiają więc znawcy i wielbiciele, otwarci na rozmaite formy twórczości. Są albo publicznością branżową, która – jak ja – z uwagi na swój zawód może zapłacić za darmowe wejścia twórczością recenzencką (można by to określić jako umowę barterową), albo ci, których stać na – nieszczególnie tanie – bilety. Tak czy inaczej, obecność na widowni oznacza posiadanie odpowiednich kompetencji kulturowych i ekonomicznych, czyli towaru na wymianę.

Na co więc performerka jest taka zła, czemu nakłania do rewolucji? Czy to ze złości na patriarchat uderzający w kobiety (o różnym pochodzeniu

etnicznym, na co wskazuje obsada spektaklu), czy na kapitalizm, czy też na oba wzmacniające się systemy władzy (Kujawa, 2019)? Odpowiedź jest tyleż oczywista, co niesatysfakcjonująca: na wszystko. Tylko, aby się buntować, dobrze mieć plan, co dalej, jakiego porządku chcemy, jaką mamy alternatywę, co jesteśmy w stanie poświęcić w imię społecznej sprawiedliwości. Jak wyobrażamy sobie inną rzeczywistość? Tego nie udało mi się dowiedzieć. Być może jednak celem twórczyń nie było projektowanie alternatywy, lecz performatywne wystawienie na pokaz doświadczenia politycznej niemocy. Dlatego odczytałam spektakl raczej w kategoriach bezsilnego gniewu, który utknął między potrzebą ekspresji, brakiem pomysłu na zmianę a komfortem pełnego możliwości rozwoju i samorealizacji życia, z którego pewnie niełatwo byłoby zrezygnować.

Czy Khadija El Kharraz Alami chciałaby, abyśmy wyszli z jej spektaklu? Kiedy jedna z widzek zamierzała to zrobić – została przez artystkę zawołana. Inni wychodzili ukradkiem, ale chyba bez zamiaru wszczynania rewolucji, raczej z chęci zdążenia na kolejny spektakl; przecież kupili na niego bilet, a tu już poznali „towar" na tyle, by udać się do następnego punktu programu. Nie szydzę, nie zrobiłam tego tylko z czystego lenistwa i, jak się okazało błędnego, braku wiary, że zdążę; poza tym – przecież nie kupiłam biletu, lecz dostałam go wraz z akredytacją. Kapitalizm organizujący niemal każde współczesne doświadczenie jak zwykle zaśmiał nam się w twarz – niczym dżinka gardząca gatunkiem homo sapiens. I tak – my wszyscy jesteśmy częścią problemu.

Marginesy radykalnej wyobraźni

Na marginesie tych spektakularnych wydarzeń sytuuje się niewielka,

intymna, efemeryczna instalacja palestyńskiego artysty wizualnego Basela Zaraa *What Will We Do Without Exile?*, urządzona w rozłożonym w budynku namiocie dla uchodźców. Podłoga pokryta była ziemią, krzaczkami cytrusów, nieznanymi mi kwiatami i ziołami, koszami z owocami. Nagromadzenie w małej przestrzeni tak wielu wonnych roślin sprawiało, że powietrze stawało się ciężkie od mieszaniny zapachów, a doświadczenia sensualne – bardzo intensywne i raczej ambiwalentne niż jednoznacznie przyjemne. W namiocie były trzy skromne krzesełka dla osób uczestniczących. Tu nikogo nie trzeba było przekonywać do udziału – i tak byliśmy w samym środku bardzo intymnego i sensualnego zdarzenia. Uczestniczki zostały zaproszone do tego, by przez kilkanaście minut kontemplować przestrzeń oraz słuchać nagrania śpiewu ptaków, szumu wody i narracji dotyczącej rekonstruowanego w ten zmysłowo-wyobrażeniowy sposób krajobrazu. Dostałyśmy cienką gazetę poświęconą „narodowi palestyńskiemu, który poprzez swoje marzenia, działania i odmowę zaprzestania życia zasiewa ziarna wolności". Można w niej przeczytać o zniszczonych gajach pomarańczy i oliwek. Ale też o fantazji, że zostaną odtworzone, a mur oddzielający od siebie dawne wspólnoty społeczności arabskiej z różnych krajów – zamieniony w linię pociągu.

W instalacji nie było agitacji politycznej, ale świadectwo brutalności Izraela wobec Palestyńczyków. Przeciwstawieniem eksterminacji okazało się wspomnienie i wyobrażenie sobie ponownej współpracy ludzi, ziemi, wody i roślin. Co by było, gdyby nie zostali wypędzeni? Tradycja uprawy roślin – ziół, oliwek i cytrusów – byłaby kontynuowana. A jeśli powrócimy? O ile w *Shire* widziałam walkę bez jasnego celu politycznego, o tyle w *What Will We Do Without Exile?* nie dostrzegałam walki, tylko nadzieję na (od)budowę. Alternatywa wynikała tu z przeszłości i spekulacji, co mogłoby być, gdyby ciągłość nie została przerwana lub gdyby mogła zostać odnowiona.

Działania oparte na radykalnej wyobraźni, zmierzające do tworzenia wizji świata, ludzi i instytucji społecznych takimi, jakimi mogłyby być w innych warunkach i ramach systemowych jest, zdaniem Maxa Haivena i Alex Khasnabish, autorów książki *The radical imagination: Social movement research in the age of austerity* (2014), najlepszą strategią oporu przed neoliberalnym paradygmatem, który opanował współczesną wyobraźnię (tamże, s. 5; ebook). Autorka i autor tej publikacji twierdzą też, że radykalna wyobraźnia polega na „wyobrażaniu sobie doświadczeń innych ludzi i łączeniu się z nimi we wspólnej sprawie; stanowi podstawę naszej zdolności do budowania solidarności ponad granicami i barierami, zarówno rzeczywistymi, jak i wyobrażonymi" (tamże, s. 5-6, tłum. aut.). Pokazywana w Utrechcie wystawa nie tylko operowała radykalną wyobraźnią na rzecz przyszłości Palestyny, ale też dążyła do dzielenia tego wyobrażenia z osobami z innych kontekstów politycznych i kulturowych. Radykalna wyobraźnia zapraszała nas do wspólnego wyobrażenia i przeżycia. Było to działanie skuteczne w moim wypadku dzięki zmysłowości i intymności doświadczenia. To, że Palestynę reprezentował wprowadzający osobiście każdą grupę na wystawę artysta, a potem rośliny, dźwięki, zapachy, sprzyjało otwarciu intelektu i ciała na roztaczane w instalacji wyobrażenia. Nigdy nie byłam w Palestynie i wiem, że instalacja nie dała mi takiego doświadczenia. Oferowała jednak jego odprysk, który na wiele różnych sposobów mnie pobudzał. To nie moja ziemia, tradycja ani trauma. Ale przecież to, jak potoczą się losy Palestyny, wyznaczy również naszą, moją, przyszłość. Bo choć instalacja operuje przede wszystkim pamięcią i wyobraźnią, trudno dziś myśleć o przyszłości Palestyny w oderwaniu od materialnych i geopolitycznych warunków wojny. Jak przekonuje Andreas Malm, „zagłada Palestyny jest zagładą Ziemi" (2026). Autor wskazuje na to, że walka toczy się o paliwa kopalne – prowadzi do zrównania z ziemią Strefy Gazy, ale też

znacząco pogłębia katastrofę klimatyczną. Interwencje zbrojne – czołgi, myśliwce, bomby, których energia wybuchu jest wzmacniana przez paliwa kopalne („bomby wybuchają, uwalniając skoncentrowane gazy" – s. 25, ebook), samoloty zaopatrzeniowe z rakietami nadlatujące z USA sprawiły, że „emisje gazów cieplarnianych z pierwszych 60 dni wojny odpowiadają rocznemu śladowi węglowemu 20-33 krajów o niskich emisjach" (2026, s. 24, ebook). W zrujnowanych rejonach północnej Gazy wznowiono wydobycie gazu i uruchomiono kolejne inwestycje. Jeśli, jak pisze Malm: „zagładzie ulega tu już nie ojczyzna, ale cała nadająca się do zamieszkania planeta" (tamże, s. 33, ebook), to ta wojna w jakimś stopniu wywłaszcza nas wszystkich z Ziemi jako miejsca życia. Wywłaszcza też z resztek wiary w to, że etyka zachodniego świata potępi ludobójstwo i poprze zieloną energię mimo interesu ekonomicznego. Potrzeba naprawdę radykalnej wyobraźni, by w ogóle pomyśleć o jakiejś przyszłości, a co dopiero lepszej[5].

Polityczność afektów

Doświadczenie i przemyślenie wystawy *What Will We Do Without Exile?* pozwoliło mi dostrzec i spróbować nazwać wymykającą się moim zdaniem prawom rynku kupna i sprzedaży wartość pokazywania tej i innych prac na międzynarodowych festiwalach, takich jak Spring. Stworzenie tej wystawy i pokazywanie jej różnorodnej publiczności ma – podobnie jak kilka innych z opisanych powyżej wydarzeń – szerszy wymiar niż wymiana prestiżu, kapitału i myśli. Jest w moim przekonaniu próbą rekonfiguracji w obrębie „dzielenia postrzegalnego" (w ujęciu Rancière'a, 2007, s. 65-112) jako strategii przywołania i uwzględnienia trudno uchwytnych i wręcz niemożliwych do „zwizualizowania" perspektyw ludzkich i nieludzkich bytów oraz grup nieuprzywilejowanych, poddawanych eksterminacji. Nie polega wyłącznie na przekazywaniu wiedzy, ale na tworzeniu sytuacji

współodczuwania, w których doświadczenie emocjonalne i cielesne staje się równie istotne jak intelektualne rozumienie problemu. Ta wymiana nie udaje jednak, że jest tym, czego doświadczają, czy jakim procesom podlegają uciskani. Jest jasne, że zaprojektowane dla publiczności przeżycie jest zaledwie skrawkiem, odpryskiem tematyzowanej przemocy. Komunikuje się jednak przez afekty, ciało, zmęczenie, zapach, konieczność podjęcia wysiłku – fizycznego, emocjonalnego i intelektualnego. Tak, wszystkie te prace są uwikłane w rynek sztuki, jednak mając świadomość jej mechanizmów, starają się je choć na chwilę przechwycić i wykorzystać nie tyle do protestu, ile do zaszczepiania prowokujących go oraz pobudzających radykalną wyobraźnią o innej możliwej rzeczywistości impulsów w ciałach i głowach publiczności. Co z tą możliwością zrobimy – to już nasza sprawa i odpowiedzialność.

Ułożenie programu międzynarodowego, prestiżowego festiwalu, który składa się między innymi z prac, które do tego procesu zapraszają, wydaje mi się też próbą przechwytu zasad i narzędzi globalnego rynku sztuki. Wciąż jednak nie rozwiązuje kwestii nietematyzowania w pracach przywileju mówienia z pozycji krajów dobrobytu. Pogorszenie się w nich warunków życia, spowodowane m.in. inflacją, wzrostem cen ropy i gazu, dynamicznym rozwojem konkurencyjnych (nie tylko cenowo, ale też jakościowo) rynków azjatyckich, migracją, która sprawia, że obywatele muszą dzielić się swoimi zasobami z nowo przybyłymi mieszkańcami, nie prowadzi zazwyczaj do radykalnego obniżenia standardu życia, lecz raczej do jego częściowego ograniczenia lub wyhamowania dalszego wzrostu.

Spekulacja o nieobecności

W kontekście tak szerokiego i wieloaspektowego podejmowania tematów związanych z kapitalizmem (który niewątpliwie dotyczy też działań izraelsko-

amerykańskich wobec ludności i krajów arabskich) powtórzę, że jestem zdziwiona nieobecnością osób artystycznych z Europy Środkowo-Wschodniej. Jedynym śladem tej obecności był udział Jany Jacuki, która pochodzi z Litwy – swoją edukację artystyczną rozwijała jednak w DAS Theatre w Amsterdamie. I teraz zastanawiam się, na ile „namysł nad kondycją świata" oraz dominujące w spektaklach oskarżenie nierówności kapitalizmu i praktykowanej przez rządy demokracji są z tego powodu uboższe. Nieobecność artystów z tego regionu wydaje mi się istotna dlatego, że doświadczenie społeczeństw postsocjalistycznych prowadzi do odmiennego rozumienia relacji między kapitalizmem, państwem, demokracją, pokojem i wojną. Perspektywa ta nie daje się łatwo wpisać w dominujące na festiwalu zachodnie modele krytyki kapitalizmu. Rozprawianie o marksizmie i komunizmie jest jednak prostsze bez postsocjalistycznej przeszłości. Zwłaszcza że, jak zauważają Juliusz Gardawski i Ryszard Rapacki – autorzy ważnego artykułu *Kapitalizm patchworkowy w Europie Środkowo-Wschodniej – nowa konceptualizacja* (2021) – w okresie „jesieni ludów" kraje zachodnie oczekiwały nie tyle rozpadu bloku wschodniego, ile zamiany panującego w ich krajach kapitalizmu na socjalizm. Ten ostatni jednak funkcjonował w kręgach zachodnich intelektualistów jako utopijne wyobrażenie wytwarzane w czasie dyskusji uniwersyteckich i w kawiarniach (s. 112). Tymczasem kraje postsocjalistyczne po 1989 roku cały czas starały się dogonić zachodni wzrost gospodarczy i komfort życia. To spotkanie dwóch rzeczywistości opierało się więc w dużej mierze na projekcjach i idealizacjach, a nie na realnym kontakcie, zrozumieniu i dzieleniu doświadczeń. Ostatecznie postkomunistyczny kapitalizm nie wpisuje się w powszechne modele: anglosaski; socjaldemokratyczny/skandynawski, kontynentalny, południowoeuropejski (Rosik, 2018). Modelem umożliwiającym znalezienie typu wspólnego dla krajów, które przystąpiły do

Unii Europejskiej w latach 2004-2014, byłby zaproponowany w tytule przywołanego artykułu kapitalizm patchworkowy, którego źródła charakteryzują w następujący sposób:

> patchwork jest wynikiem wielowiekowej słabości architektur instytucjonalnych tych krajów, następnie dwóch instytucjonalnych i klasowych załamań ich trajektorii rozwojowych, które miały miejsce w latach 1939–1949 i 1989–1991, a wreszcie – unikalnego procesu „budowy kapitalizmu bez kapitalistów" w latach 90. (Gardawski, Rapacki, 2021, s. 108).

Uwzględnienie tej perspektywy wydaje się ważne dla stworzenia bardziej niejednoznacznego obrazu relacji kapitalizmu, społeczeństwa i sztuki. Słabość architektur instytucjonalnych odnosi się przecież również do instytucji artystycznych. Punkt widzenia krajów tego regionu obejmuje bardzo szerokie spektrum doświadczeń obcych Europie Zachodniej, m.in. trudną transformację, kompleks „gorszych" (czytaj: biedniejszych, mniej nowoczesnych, zacofanych) krajów, ale też wzrastające poczucie sukcesu z powodu rozwoju gospodarczego i dołączenia do UE oraz NATO, coraz większe poczucie bezpieczeństwa, ale też odziedziczony po wcześniejszej epoce brak zaufania do instytucji. Jestem bardzo ciekawa, jak w tak zarysowany krajobraz artystyczny, instytucjonalny, polityczny i filozoficzny wpisałyby się uprawiające sztukę krytyczną (więc zazwyczaj mocno lewicującą) i/lub eksperymentalną osoby artystyczne np. ze Słowenii, Czech, Węgier, Polski, Bułgarii, Rumunii, Łotwy czy Estonii. Do głębokiego namysłu nad kondycją współczesnego świata nieodzowne byłoby, moim zdaniem, włączenie ukraińskiej perspektywy rozumienia kapitalizmu – zarówno lokalnego, przed wojną i w jej trakcie, jak i zachodniego. Zwłaszcza że, jak

pisze Filip Ilkowski, inwazję Rosji na Ukrainę i toczące się tam działania militarno-polityczne można wręcz rozumieć jako wielobiegunową rywalizację „w ramach współczesnego kapitalizmu światowego" i „imperializmu kapitalistycznego" (2023, s. 242).

Przyglądając się polskiemu teatrowi, zastanawiam się jednak, czy nieobecność na festiwalu krajów tego regionu nie wynika z braku przekonujących propozycji. Ów brak może z kolei wynikać z tych samych czynników, które budzą moją ciekawość. Badania wskazują, że wskaźnik szczęścia w krajach regionu generalnie rośnie (oczywiście nie włączając tu zdruzgotanej wieloletnią wojną społeczności Ukrainy), podczas gdy w krajach zachodnich – maleje lub wyhamowuje (Wolski, 2026). Może po, nie tak znów odległym, doświadczeniu totalitaryzmów, trudno przenikliwie krytykować wzrastający przywilej i dobrostan. Zwłaszcza czując na karku oddech marzącej o poszerzeniu swego imperium Rosji i widząc, jak atakuje Ukrainę. Bo czy da się dziś atakować późny kapitalizm, nie odnosząc się do polityki USA i Donalda Trumpa? Jak rozwiązać konflikt między tym, że ten hegemon na terytoriach arabskich eskaluje konflikt, a w innym wspiera atakowaną przez Rosję Ukrainę? Jak zaadresować zależność krajów Unii Europejskiej od NATO? Jak połączenie wojny w Ukrainie – która chce dołączyć do zachodniej wspólnoty ekonomiczno-polityczno-militarnej – z postsocjalistyczną, a zarazem często traumatyczną przeszłością krajów Europy Środkowo-Wschodniej oraz z objawiającą się coraz częściej zbrodniczą i autorytarną dyktaturą wpływów i zysków modyfikuje myślenie o późnym kapitalizmie, liberalnej demokracji i państwach dobrobytu?

Wzór cytowania:

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *Potencjał krytyczny sztuki późnego kapitalizmu. Refleksja*

wokół festiwalu Spring, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/zn94-4k79.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska-Mikuła

Monika Kwaśniewska-Mikuła (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka kilku książek, m.in. *Między hierarchią a anarchią. Teatr – Instytucja – Krytyka* (2019) oraz *#MeToo na rzecz przyszłości. Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze* (2025). Współredaktorka kilku książek, między innymi *Teatr brzydkich uczuć”* (wraz z Katarzyną Waligórą, 2021) oraz *Understanding Disability in Central and Eastern Europe: Performing Inbetweenness* (wraz z Magdaleną Zdrodowską i Iną Dimitrovą, 2026). Obecnie zajmuje się niepełnosprawnością w teatrze i performansie ze szczególnym uwzględnieniem zdrowia psychicznego i neuroróżnorodności. ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. Popularyzatorem tego terminu jest Ernest Mandel, który przez późny kapitalizm rozumiał najnowszy etap rozwoju kapitalizmu, rozwijający się od zakończenia II wojny światowej. Fredric Jameson przyjął pojęcie Mandela w swoim ujęciu postmodernizmu jako najtrafniejszy opis obecnej epoki (https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100052793). Późny kapitalizm cechuje się globalizacją, finansjalizacją i dominacją mediów. O późnym kapitalizmie pisał też Slavoj Žižek. U jego późny kapitalizm zbliża się do stanu strukturalnego kryzysu, czego symptomami są kryzys ekologiczny, nierówności społeczne, problemy własności intelektualnej i przemiany biotechnologiczne. Zob. Žižek, 2011.
2. Zob. https://springutrecht.nl/en/about/ [dostęp: 20.09.2026].
3. Tytuł pracy Mladena Stilinovicia z 1992 roku. Praca ta nie była prezentowana na festiwalu, przywołuję ją ze względu na powiązanie z tematyką tej części tekstu.
4. Zob. https://www.michaelturinsky.org/en/projekte.html [dostęp: 24.07.2026].
5. Potwierdzeniem tej tezy może być fakt, że inny spektakl prezentowany na Spring i koprodukowany przez ten festiwal – *No Man’s Land* – □□□□□□ □□□□□ – odnoszący się do świata arabskiego, w tym Palestyny, operował podobną refleksją. Jego twórca, alaa minawi – artysta pochodzenia holenderskiego, libańskiego i palestyńskiego, mieszkający na przemian w Amsterdamie i Bejrucie – odnosi się do arabskiego futuryzmu, „ruchu, który na nowo wyobraża sobie przyszłość z perspektywy teraźniejszości, która przestała funkcjonować”. Oba działania nawiązujące do Palestyny odwołują się więc również do podobnego nurtu filozoficznego. Niestety, nie miałam okazji obejrzeć tego spektaklu.

Bibliografia

Admiraal, W.; Velde, G. van der; Smit, H.; Cazemier, W.G., *The rivers Rhine and Meuse in The Netherlands: present state and signs of ecological recovery*, „Hydrobiologia" 1993, nr 265, https://doi.org/10.1007/BF00007264.

Baigún, Claudio R.M.; Puig, Alba; Minotti, Priscilla G;. Kandus, Patricia; Quintana, Ruben; Vicari, Ricardo; Bo, Roberto; Oldani, Norberto O.; Nestler, John A., *Resource use in the Parana River Delta (Argentina): moving away from an ecohydrological approach?*, „Ecohydrology & Hydrobiology" 2008, nr 2-4, DOI: 10.2478/v10104-009-0019-7.

Bartyzel, Jacek, *Rewolucja kulturalna Nowej Lewicy*, [w:] *Rewolucja genderowa*, red. Z. Klafka, Wyższa Szkoła Kultury Społecznej i Medialnej, Toruń 2014; fragment tekstu dostępny na stronie: http://www.legitymizm.org/gramsci-nowoczesny-ksiaze [dostęp: 24.07.2026].

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Krytyka Polityczna, Warszawa 2016.

Gardawski, Juliusz; Rapacki, Ryszard, *Kapitalizm patchworkowy w Europie Środkowo-Wschodniej – nowa konceptualizacja*, „Warsaw Forum of Economic Sociology" 2021, vol. 12, nr 2 (24), https://econjournals.sgh.waw.pl/wfes/article/view/3400 [dostęp: 24.07.2026].

Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, red. Q. Hoare & G. Nowell Smith, International Publishers, New York 1971.

Haiven, Max; Khasnabish, Alex, *The radical imagination: Social movement research in the age of austerity*, Zed Books, London 2014.

Ilkowski, Filip, *Imperializm i państwo kapitalistyczne – wyzwania teoretyczne w kontekście wojny w Ukrainie*, „Studia Politologiczne" 2023, vol. 67, DOI: 10.33896/SPolit.2023.67.13.

Keil, Marta, *Praca jest zawsze gdzie indziej. Praktyki instytuujące a międzynarodowy obieg sztuk performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 167, DOI: 10.34762/sevw-fr62.

Kroonenberg, Saskia, *Gramsci's Writing Body. On Embodiment and Subaltern Knowledge*, „Interventions" 2024, nr 26:5, DOI: 10.1080/1369801X.2023.2191861.

Kujawa, Dawid, *Feminizm postoperaistyczny i filozofia Luce Irigaray – próba uzgodnienia stanowisk*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2019, nr 1 (13).

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwie sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, red. A. Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2016.

Malm, Andreas, *Zagłada Palestyny jest zagładą Ziemi*, przeł. A. Dzierzgowska, słowo/obraz

terytoria, Gdańsk 2026.

Moore, Jason W., *Nasz kapitałogeniczny świat. Kryzysy klimatyczne, polityka klasowa i projekt ucywilizowania*, przeł. P. Szaj, „Studia Poetica" 2023, nr 11, DOI: 10.24917/23534583.11.8.

Nienhuis, P.H.; Buijse, A.D.; Leuven, R.S.E.W.; Smits, A.J.M.; de Nooij R.J.W.; Samborska, E.M., *Ecological rehabilitation of the lowland basin of the river Rhine (NW Europe)*, „Hydrobiologia" 2002, nr 478, https://doi.org/10.1023/A:1021070428566.

Mouffe, Chantal, *Instytucje jako przestrzenie działań agonistycznych*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, tłum. O. Drenda, M. Keil, red. M. Keil, Warszawa–Lublin 2017.

Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci: poemetti*, Garzanti, Milano 1957.

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

Ratajczak, Mikołaj, *Sztuka i praca. Od ekonomii politycznej produkcji artystycznej do krytycznej filozofii współczesnych form pracy*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

Raunig, Gerald, *Praktyki instytucjonalne. Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, tłum. A. Bubiło, B. Wójcik, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2017.

Rosik, Piotr, *Kapitalizm w Europie ma różne twarze*, „Obserwator Finansowy.pl", 3.05.2018, https://www.obserwatorfinansowy.pl/tematyka/makroekonomia/trendy-gospodarcze/kapitalizm-w-europie-ma-rozne-twarze/ [dostęp: 24.07.2026].

Sica, Y.V.; Quintana, R.D.; Radeloff, V.C.; Gavier-Pizarro, G.I., *Wetland loss due to land use change in the Lower Paraná River Delta, Argentina*, „Science of The Total Environment", 2016, vol. 568, DOI: 10.1016/j.scitotenv.2016.04.200.

Skowron-Baka, Karolina, *Feminizm to weganizm. Dlaczego feministki powinny walczyć o prawa zwierząt*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2025.

Sowa, Jan, *Sztuka (przechwytu) współpracy czyli artystyczna fabryka społeczna*, „Kultura Współczesna", 2013, nr 2(77), https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5._jan_sowa_-_sztuka_przechwytu_wspolpracy_czyli_artystyczna_fabryka_spoleczna._o_zwiazkach_estetyki_relacyjnej_i_kapitalizmu_kognitywnego.pdf [dostęp: 24.07.2026].

Standing, Guy, *Rozdział 1. Prekariat*, [w:] tegoż, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. P. Kaczmarski, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, rozdział dostępny na stronie „Praktyki Teoretycznej", https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/guy-standing-rozdzia-1-prekariat/ [dostęp:

24.07.2026].

Szahaj, Andrzej, *Losy pracy: fordyzm i postfordyzm*, [w:] *Czy świat należy urządzić inaczej. Schyłek i początek*, red. B. Galwas, P. Kozłowski, K. Prandecki, Komitet Prognoz „Polska 2000 Plus" przy Prezydium PAN, Warszawa 2019, https://publikacje.pan.pl/Content/116670/PDF/3Szahaj.pdf?handler=pdf [dostęp: 24.07.2026].

Taylor, Sunaura, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Wolski, Andrzej, *Wskaźnik Szczęścia 2026, symptomy nowego porządku. Co mówią nam dane World Happiness Report 2026 – a czego nie mówią?*, „Bank.pl", 6.04.2026, https://bank.pl/wskaznik-szczescia-2026-symptomy-nowego-porzadku-co-mowia-nam-dane-world-happiness-report-2026-a-czego-nie-mowia/ [dostęp: 21.09.2026].

Woynarowska, Agnieszka, *Niepełnosprawność i praca. Dyskursywne konstrukcje wykluczeń i akty niezgody*, „Ars Educandi" 2023, nr 20, https://doi.org/10.26881/ae.2023.20.04.

Žižek, Slavoj, *Living in the End Times*, Verso, London 2011.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/potencjal-krytyczny-sztuki-poznego-kapitalizmu-refleksja-wokol-festiwalu-spring