didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/struktury-czulosci

/ repertuar

Struktury czułości

Magdalena Hasiuk

Teatr 21

Ciało w ciało z Marilyn

wideoperformans na zamówienie Sašy Asenticia w ramach realizowanego w Berlinie projektu *DIS – is not included*

scenariusz na podstawie tekstów Mai Kowalczyk i Aleksandry Skotarek inspirowanych dziennikiem Marilyn Monroe, realizatorki: Justyna Wielgus, Justyna Lipko-Konieczna, kostiumy: Wisła Nicieja, kamera: Wojciech Kaniewski, Ania Hatłas, montaż, napisy: Wojciech Kaniewski, tłumaczenie: Erdmute Sobaszek, Lidex UG, Lidex Ltd

premiera: 29 maja 2021

Fundacja Teatru 21 i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Jak przestałem być idealny

koncepcja artystyczna: Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, reżyseria: Justyna Sobczyk, Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Wielgus, dramaturgia, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna, reżyseria ruchu: Justyna Wielgus, scenografia i kostiumy: Wisłomira Nicieja, charakteryzacja: Magdalena Lerynowicz, reżyseria i realizacja światła: Sebastian Klim, muzyka: zespół Pokusa (Tymek Bryndal, Natan Kryszk, Teo Olter)

premiera: 4 września 2021

Można pomyśleć, że niewiele łączy dwa najnowsze przedsięwzięcia Teatru 21: *Ciało w ciało z Marilyn* oraz *Jak przestałem być idealny*. Różnią się formą i miejscem prezentacji, rozmiarem (kameralny wideoperformans on-line i przedstawienie na dwudziestkę twórców), sposobem zastosowania materiału dramaturgicznego, tworzyw teatralnych i trybem pracy, zakładanym odbiorcą. Z opisu przedsięwzięć mogłoby wynikać, że różnią się także tematami. Ta ostatnia różnica jest jednak pozorna.

Ciało w ciało z Marilyn i *Jak przestałem być idealny* odwołują się bowiem do tematu ciała, jego miejsca w społeczeństwie, przyzwolonych i przypisanych mu sposobów ekspresji oraz jego związku z szerszą społeczną strukturą – mitu popkulturowego lub religijnego. Postawienie w centrum oglądu i praktyki artystycznej ciała i to ciała szczególnego – nienormatywnego, określanego również jako ciało z niepełnosprawnościami – a wraz z nim emocji oraz oralności zamiast piśmienności prowadzi, jak pisał antropolog François Laplantine w wydanej w 1980 roku książce *Le social et le sensible* (Społeczne i odczuwane) do reorganizacji starego paradygmatu wiedzy opartej na tym, co racjonalne. Taki zabieg stwarza szansę na uchwycenie „nowej wiedzy" do tej pory pomijanej lub ignorowanej. Wiedzy, której źródłem jest ciało, wobec którego słowo jest wtórne.

Dialog został zbudowany z autorskich „manifestów poetyckich" (termin Justyny Lipko-Koniecznej). Temat ciała, tożsamości i seksualności został podjęty przez młode kobiety – aktorki-autorki Teatru 21: Aleksandrę Skotarek i Maję Kowalczyk (oraz realizatorki: Justynę Wielgus i Justynę Lipko-Konieczną) i zestawiony z figurą Marilyn Monroe, aktorki uznanej za seksbombę, oraz z jej tekstami na temat rzemiosła aktorskiego. Zadziwia podobieństwo trzech głosów aktorek. Mimo różnic pokoleniowych, społecznych, związanych ze statusem zawodowym i rozpoznaniami

medycznymi, ich teksty ujawniają podobne społeczne ograniczenia i presje nałożone na cielesność, tożsamość i seksualność kobiet, zarówno tę określoną jako nienormatywną, jak i tę uznaną za modelową. Skotarek i Kowalczyk przejmując atrybuty Monroe (blond włosy, czerwone usta, pieprzyk) „kroczą jej śladem", podejmują kwestie jej bliskie: jakie jest miejsce ciała kobiet w życiu społecznym (ze szczególnym uwzględnieniem sztuki teatru) i w jaki sposób przywrócić mu godność i głos jako „instancji" ustanawiającej znaczenia.

Scena teatralna i ekran w wideoperformansie on-line postrzegane są w tych refleksjach jako jedyne przestrzenie wolności społecznej, w których ciało i jego potrzeby, wrażliwość, ale także ekspresja twórcza aktorek mogą ujawnić się bez cenzury i bez narażenia na ostracyzm. Istotne jest, że aktorki Teatru 21, wychodząc od osobistych doświadczeń ciał charakteryzujących się zespołem Downa, własnej tożsamości i seksualności nie stworzyły jedynie obrazu ciał kobiet z niepełnosprawnościami, ale wypowiedziały się na temat cielesności kobiet w kulturze europejskiej i amerykańskiej. Szczególnie znaczące wydaje się tutaj kwestionowanie i przekraczanie granic opresyjnej a przeźroczystej normy społecznej związanej ze stereotypowym myśleniem o ciele kobiety. I jeśli tematem *Ciało w ciało z Marilyn* jest problem niepełnosprawności, to nie tylko chodzi tu o ujawnienie zasobów, sposobów ekspresji cielesnej i seksualnej oraz potrzeb artystek z niepełnosprawnościami, ale również o zdemaskowanie niepełnosprawności w społecznych strukturach i kodów postrzegania ciała kobiety, a kobiet z niepełnosprawnościami w szczególności.

Podobny temat pojawia się w przedstawieniu *Jak przestałem być idealny* w reżyserii Justyny Lipko-Koniecznej, Justyny Sobczyk i Justyny Wielgus. W spektaklu mit o Ganeśi został zderzony z prawdziwą historią Josepha

Merricka – mężczyzny o nienormatywnej cielesności, żyjącego w Wielkiej Brytanii w drugiej połowie XIX wieku. Jego krótkie i tragiczne życie – strata matki w okresie adolescencji, złe traktowanie przez macochę, głód, ucieczka z domu, bieda, mieszkanie w przytułku, następnie praca w cyrku – stało się tematem filmu Davida Lyncha *Człowiek słoń* (1980). Zestawienie dwóch bohaterów w przedstawieniu Teatru 21 pozwala ujawnić społeczne mechanizmy dyskryminacji w Zjednoczonym Królestwie, równie wyraźnie obecne w polityce kolonialnej. Ostatecznie wykluczanie Merricka ze społeczeństwa i ograniczenie jego obecności do *freak show* i szpitali ujawnia, podobnie jak w przypadku przywołanego wideoperformansu, nie tyle „defekt" jednostki, ile chorobę systemu społecznego i kryzys świadomości konkretnych osób. Podczas gdy hybrydyczne ciało Ganeśi postrzegane jako inkarnacja bóstwa i czczone znajduje się w centrum społecznych praktyk religijnych Hindusów, Merrick traktowany jako monstrum, kuriozum, a niekiedy nawet potwór, mimo zainteresowania służb medycznych, został odizolowany od społeczeństwa na specjalnie stworzonym dla niego marginesie.

Przybliżenie obu premier Teatru 21 pozwoli ujawnić strategie przyjęte przez ich autorki i wykonawców.

Ciało przebudzone – ciało usłyszane

Akcja *Ciało w ciało z Marilyn* toczy się w intymnych przestrzeniach mieszkań Mai Kowalczyk i Aleksandry Skotarek. Pojawiają się elementy domowej scenografii: łóżko, szafa, lustro. To one oraz obecność kamery sprawiają, że również w działaniach aktorek powracają podobne tematy ruchu: leżenie czy rolowanie się na łóżku, siedzenie bądź stanie naprzeciwko lustra, przejścia,

akcje z pojedynczymi rekwizytami (saksofonem, szalem, teatralnymi wąsami zrobionymi ze skórki owocu). Symetria świadomie budowana i łamana sprawia, że w powtórzeniach najpełniej ujawnia się różnica związana z indywidualnym kształtem ciała, oryginalną formą i dynamiką ruchu. Pozorne powtórzenia podkreślają bardzo ciekawe kostiumy (Wisła Nicieja) utrzymane w kolorach czerni i bieli, subtelnie i wyraziście zarazem eksponujące ciała aktorek. To kostiumy, które nie tylko zasłaniają, ale i odkrywają pojedyncze partie ciała, objawiając ich zmysłowość i erotyzm. Podobną funkcję pełnią zmieniające się kinestetyczne działania aktorek wobec kamery i sama praca kamery (operatorzy: Wojciech Kaniewski, Ania Hatłas). Zmieniające się relacje między ciałem i okiem ujawniają pola budowania znaczeń. Niekiedy widzowie obserwują pojedynczy obraz, innym razem symultaniczne zestawienie ujęć z dwóch pokoi. Obrazy występują samodzielnie lub towarzyszą im słowa odmiennie zakomponowane graficznie i wyświetlane na różne sposoby. W eksperymentowaniu z kątami i planami ujmowania ciał aktorek, w przejściach od szerokiego planu do detali, ale także w badaniu zmieniających się ustawień aktorek wobec kamery poszukiwano najbardziej odpowiednich obrazów dla odkrywającego swoją zjawiskowość ciała. „Widzę oczy, widzę włosy, widzę dłonie, widzę, że mam bliznę na prawej nodze, […] widzę ramiona, które mnie przytulają, […] widzę piersi, mogę ich dotknąć […] widzę piękno, moje ciało jest piękne, widzę usta, które mówią, widzę, że moje ciało jest inne, odmienne, cała jestem niepełnosprawna”. W słowach Aleksandry Skotarek poczucie mocy ciała łączy się z odwagą odkrywania i wyrażania własnej tożsamości.

Aktorki Teatru 21 nie demonstrują, co to znaczy mieć ciało, ale co znaczy „być ciałem zdolnym zmieniać się bezustannie” (Laplantine, 2018). Z filmowanych precyzyjnie detali tworzy się obraz cielesnej całości. Kamera z czułością dotyka poszczególnych partii ciał aktorek, z uważnością podąża za

zmianami ich pozycji, ujawnia zarówno mikro-, jak i makroruchy. Dzięki zmieniającym się obrazom widz uczestniczy w przebudzaniu się ciał aktorek. Natychmiast ujawnia się specyfika każdego z nich. Ruchy Aleksandry Skotarek charakteryzuje czułość, koncentracja na mimice. Z kolei gesty i ruchy Mai Kowalczyk są bardziej animalne. Performerka przywołuje różne formy ciał zwierzęcych, odważnie ujawnia zmysłowość działań. W większym stopniu niż Skotarek podąża za ruchem, bada jego impulsy, w tanecznych improwizacjach dokonuje nieoczywistych odkryć. Swoboda aktywnych, odważnych, wypełnionych energią ciał przyciąga uwagę widza. „Ciało normalne to ciało, które ma pogodę ducha […] / jestem psem / jestem kotem / Jestem jak osioł […] / Jestem myszką nic nie czuję / Odważna jak lew / Jestem jak ptak latający" – komentuje Kowalczyk.

W kulminacyjnej scenie gesty aktorek stają się coraz bardziej czułe i zmysłowe. Ich ciała zbliżają się do kamery, jakby próbowały przebić się przez granicę ekranu. Intymny kontakt rodzi się w dialogu, w którym ciała odpowiadają sobie wzajemnie: uśmiechy, przesyłane pocałunki, otwarte gesty dłoni, wybuchy perlistego śmiechu. W pewnym momencie Maja Kowalczyk w najbardziej zmysłowej scenie wideoperformansu bawi się językiem i ustami. Odważnie, nawet drapieżnie ujawnia erotyczność ruchu ust i języka. Aleksandra z uśmiechem odpowiada gestem dłoni złożonych w kształt serca. Mowa ciała poprzedza język werbalny, który wyznaniami miłości wyrażonymi po polsku i angielsku tylko dopełnia poprzedzający obraz. Wyznanie miłości między aktorkami wywołuje kolejne, przepełnione radością wyznania miłości do samych siebie i do innych osób, ale także prowadzi do ujawnienia tego, co wiąże się z miłosnym niespełnieniem: tęsknotą, pustką, brakiem, marzeniem o szczęściu, decyzją, by wytrwać w podążaniu własną drogą. Ten dialog miłosny, w którym miłość jest postrzegana jako obejmująca człowieka niezbędna energia, ujawniana na

różnych planach i wyrażana w odmiennych formach, wypowiedziany przez aktorki – osoby z niepełnosprawnościami – ostatecznie i bezwzględnie demaskuje niszczącą moc społecznych ograniczeń, które nie pozwalają osobom z niepełnosprawnościami na doświadczanie miłości w jej wymiarze fizycznym. Scena, ekran ujawniają siłę tego, czego odmawia się grupie ludzi tylko ze względu na to, że urodzili się z niepełnosprawnościami. W takiej sytuacji to teatr, sztuka mogą stać się dla nich miejscem rzeczywistego, pełniejszego doświadczenia życia. „Czuję się realna, gdy jestem aktorzycą" – mówi Kowalczyk. Temat seksu i świadomości seksualności własnego ciała pojawia się zresztą wprost w manifestach aktorek: „Moje ciało jest inne, mam ciało niepełnosprawne. Mam inne życie seksualne" – pisała Aleksandra Skotarek.

Szczególnie interesujące jest to, że ujawnienie cielesności i seksualności prowadzi Kowalczyk i Skotarek do refleksji nad szczególnym statusem ontycznym ciała aktorki, określonego jako „ciało fikcyjne", „ciało aktorzycy". Twórczynie Teatru 21 poświęcają mu wiele wypowiedzi: „Moje ciało fikcyjne to jest rozkojarzenie własnego ciała. […] Moje ciało śpiewa"; „Aktorka nie powinna mieć ust ani stóp, […] luźne / wszystko / skupić swoje myśli / na partnerze, / uczucie na koniuszkach palców"; „Nic nie powinno się wdzierać między mnie a rolę – moje emocje / koncentracja. Poczucie, że się uwalniam od całej reszty. Mój umysł mówi żadnych spojrzeń, samo ciało, puścić wszystko – czuć twarz, utrzymywać się na wodzie […] tylko odczuwać – jedyne, co mam, robić to, myśleć o tym, czym się bawi moja pantomima. Jak się czuje moja głowa. Tak, jakbym miała już nigdy nie mówić, nie ruszać się"; „jedynie przejrzystość, rozluźnienie, niżej, niżej, z tyłu, wydobądź to stąd, brzuch, odpowiednie napięcie. Obawa przed nowym tekstem – może nie będę się go w stanie nauczyć, może będę się mylić, ludzie pomyślą, że jestem niedobra albo mnie wyśmieją albo zlekceważą albo uznają, że nie umiem

grać”. Te głosy wydają się szczególnie interesujące, ujawniają ogromną świadomość ciała jako narzędzia i źródła działania artystycznego i zasługują na oddzielną analizę.

Kowalczyk, Lipko-Konieczna, Skotarek i Wielgus *W ciało w ciało z Marilyn* nie tylko przekroczyły binarne podziały na cielesne i inteligibilne, emocjonalne i racjonalne, ale także podziały wewnątrz samej cielesności na: „Ciało legalne, [i] ciało nielegalne, / Ciało realne, [i] ciało fikcyjne / Ciało ludzkie, [i] ciało zwierzęce / Ciało normalne, [i] ciało nienormalne / Ciało męskie, [i] ciało kobiece / Ciało seksualne, [i] ciało aseksualne / Ciało dorosłego, [i] ciało dziecka / Ciało naturalne, [i] ciało kulturalne”. Odkrycie dokonane w wideoperformansie dotyczy nie tylko zagadnień estetycznych, ale również antropologicznych – uważność wobec ciała, wsłuchanie się w jego przekaz prowadzi autorki do miejsc, w których ciało przemawia lub przemilcza, bywa dotknięte afektem, poruszone i rozbudzone, będąc bezpieczne, w przestrzeni intymności i zaufania bada i odkrywa, wskazuje i pozwala nazwać indywidualne obszary ekspresji korporalnej, seksualnej, artystycznej.

Egzorcyzmy w cyrku

O ile kluczem do w *Ciało w ciało…* wydaje się forma, w przypadku familijnego przedstawienia *Jak przestałem być idealny* jest nim przestrzeń. Namiot cyrkowy, gdzie zaprezentowano spektakl, pozwala na uruchomienie obszernego i niechlubnego pola odniesień związanych z widowiskami *freak show*. W drugiej połowie XIX wieku w cyrku często wystawiano na widok publiczny to, co uznawano za anormalne, w tym osoby z niepełnosprawnościami. Z cyrkiem wiąże się też historia Josepha Merricka zwanego człowiekiem-słoniem, a ta z kolei odesłała twórczynie do

hinduskiego bóstwa Ganeśi – człowieka z głową słonia. Połączenie w tym wizerunku elementu ludzkiego i zwierzęcego, tego, co wzniosłe i tego, co groteskowe, ciężkości i lekkości, asymetria i brak harmonii odpowiadają według Hindusów sprzecznościom stanowiącym immanentną część życia. A sam Ganeśia jest dla nich ważnym bóstwem. Lipko-Konieczna, Sobczyk i Wielgus splotły trzy obszary znaczeń w wielowątkowe i barwne widowisko, w którym połączenie elementów pochodzących z cyrku (akrobacje, żonglerka) oraz nawiązań do form teatralnych pochodzących z różnych kultur (trójdzielna kompozycja sceny złożonej z przestrzeni: muzyków, narratorów i performerów charakteryzująca wiele tradycyjnych form teatralnych Orientu, wprowadzenie sekwencji mudr z kathakali, konstruowanie efektów obcości rodem z teatru Bertolta Brechta) służą opowiadaniu historii wieloma ustami. W tej narracji obok aktorów z podstawowego składu Teatru 21 uczestniczą także artyści teatralni i cyrkowi (Mateusz Kownacki, Natalia Leszczyńska, Filip Perkowski, Paulina Waszkiewicz i Łukasz Wójcik). O ile współobecność wykonawców na scenie i budowane przez nich wspólnie sekwencje ukazują w pełni twórcze partnerstwo, o tyle jednak w snuciu opowieści dominują głosy aktorów spoza Teatru 21. Opowiedziana w ten sposób historia Ganeśi, płynnie spleciona poprzez wątek kolonialny z losami Merricka, zyskuje może większą klarowność, ale także sporo traci (to jedyny zarzut, który można postawić spektaklowi). Aktorzy i aktorki zawodowe z niezwykłą starannością, sprawnością dykcyjną i uważnością na partnerki i partnerów na scenie przedstawiają koleje losów Ganeśi i Merricka, jednak stosowane przez nich środki aktorskie (wysokość i ton głosu, rytm wypowiedzi) są przewidywalne, „dobrze wykształcone”, podczas gdy te stosowane przez aktorów z Teatru 21 często zaskakują, a dzięki wprowadzaniu efektu niespodzianki konfrontują widza z tajemnicą.

Wydaje się, że najważniejszym celem zabiegów reżyserskich nie jest jednak

stworzenie bardzo atrakcyjnego wizualnie (zjawiskowe kostiumy i rzeźbiarskie elementy scenografii – Wisły Niciei, bogate i zaskakujące efekty świetlne – Sebastiana Klima, ciekawe akrobacje i układy taneczne – reżyseria ruchu Justyny Wielgus) i muzycznie (muzyka zespołu Pokusa tworzona na żywo towarzyszy całemu spektaklowi) widowiska z aktywnym udziałem widzów w kilku scenach, ale przeprowadzenie swego rodzaju egzorcyzmów. Wprowadzając artystów z niepełnosprawnościami do cyrku, reżyserki ujawniają wartość takiej obecności.

Aktorzy Teatru 21 ukryci tym razem za imionami, np. „Człowiek online", „Człowiek, który szuka siebie" „Człowiek, któremu wszystko się pomieszało", „Człowiek szukający atrakcji i zabawy", „Człowiek skupiony na sobie", „Człowiek z pustymi kieszeniami", „Człowiek, który nie panuje nad emocjami", „Człowiek, który upadł moralnie", „Człowiek, który szuka nowej ścieżki dla polskiego teatru", wprowadzają na scenę i w opowiadaną historię inny wymiar – współczesnych komentarzy i autokomentarzy, nie bez związku z sytuacją i doświadczeniami aktorów i Teatru 21 podczas lockdownów i pandemii koronawirusa. Budują z własnych ciał nienormatywne ciało Merricka. Tworzą wspólny korpus w taki sposób, że ręka każdego kolejnego aktora wydłuża i poszerza rękę partnera, ukazując deformacje ciała „człowieka-słonia". Kolejno wcielają się w Merricka, przekazując sobie postać niczym pałeczkę w sztafecie. Te momenty przekazania postaci, niejako w szczelinach opowieści o losach Merricka – o jego narodzinach, dzieciństwie, odumarciu przez matkę, przemocy ze strony macochy, przemocy doświadczanej poza domem, głodzie, ucieczce z domu, samotności, życiu w przytułku, pracy w cyrku, badaniach, którym był poddawany – pozwalają ujawnić się temu, co według mnie najistotniejsze – gestom czułości, współobecności, solidarności podczas rzeczywistego spotkania z drugim człowiekiem. Spotkania, które nie tyle jest reprezentowane, ile się

wydarza.

Joseph Merrick staje się w tym poetyckim spektaklu synekdochą każdego człowieka pozbawionego godnego miejsca w społeczeństwie ze względu na inność cielesną, choć nie tylko. Aktorki i aktorzy Teatru 21 kreślą tę kluczową postać za każdym razem wyraziście, używając środków subtelnych i nie do podrobienia – sposobu zajmowania przestrzeni, dynamiki i specyfiki ruchu, szczególnego tembru głosu, „wibracyjnej" obecności, to znaczy takiej, która nie tyle zakłada reprezentację, ile spotkanie – stanięcie w obliczu innego/innej bez strachu. Stąd wynika finezja i przejrzystość w grze aktorów Teatru 21. Kilka scen zasługuje na szczególną uwagę: zjawiskowa sekwencja, w której „Joseph Merrick wychodzi na świat", wykonana przez Grzegorza Brandta jako bieg po spirali; przygnębiający i groźny obraz wyśmiewania Merricka przez rówieśników zrealizowany przez Teresę Foks – jedną z najbardziej interesujących i oryginalnych aktorek w zespole, posługującą się alternatywnym językiem komunikacji, której sylwetka przypomina posążki Wenus z Willendorfu; sekwencja w przytułku przejmująco poprowadzona przez Daniela Krajewskiego, finałowa scena z udziałem Michała Pęszyńskiego, w której jasny komunikat aktora: „Mam deformację ciała […] jestem jaki jestem" wzmocniony został hybrydyczną formą kostiumu Merricka składającego się z kombinezonu z wszytymi zgrubieniami i pofałdowaniami obrazującymi przypominające góry guzy na ciele. Ten obraz ascetyczny, a równocześnie niezwykle ekspresyjny, mógł nasuwać skojarzenia z postaciami dzieci-larw z przedstawienia *Auschwitz* Romea Castellucciego.

Słowa wypowiedziane w finale spektaklu zapadają w pamięć. W ascetycznie wypowiadanych słowach wykonawcy wskazują, że podstawową różnicą dzielącą Merricka od Ganeśi był sposób postrzegania przez innych ludzi jego

obecności. W Merricku nie zobaczono szczęścia. Szczęście zatem nie jest stanem idealnego życia, ale sposobem postrzegania świata z wyzwaniami, jakie ten niesie. Bezpośredni komunikat aktorów i aktorek skierowany do widzek i widzów o tym, że „niezwykłe historie dzieją się bliżej niż myślicie" stanowi zachętę do przyjęcia takiej perspektywy oglądu i bycia w rzeczywistości, z których możliwe będzie dostrzeżenie bogactwa świata i codziennego szczęścia doświadczanego przez wielu ludzi nieuważnie. Szczęście bowiem, jak przekonująco skandują twórcy Teatru 21, przejawia się w swobodnym oddechu, możliwości obserwacji nieba, gwiazd, trawy, ciała oraz w budowaniu takich międzyludzkich relacji, w których różnica przynosi bogactwo i wzbudza zainteresowanie i zachwyt, a nie strach. Wspólny, żywiołowy taniec wykonany przez cały zespół w barwnych kostiumach, w rytm porywającej muzyki staje się zapowiedzią i przykładem współtworzenia takiej niezwykłej historii – budowania wspólnoty pracy i przyjaźni, w której współistnienie oparte na szacunku i docenieniu istot wokół stanowi szansę na ciekawsze i pełniejsze życie. Szansę dla nas wszystkich.

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, *Struktury czułości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/struktury-czulosci.

Autor/ka

Magdalena Hasiuk – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, członkini zespołu naukowego „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych" realizowanego w ramach grantu NCN. Autorka książek: *„Okrutnie dziwna strona" świata.*

Wokół teatru więziennego (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredagowała *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017) oraz *Gangliony pękają mi od niewyrażalnych myśli…* (2019).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/struktury-czulosci*