didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/9626-4251
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/kreszany-czyli-o-testowaniu-starychnowych-epistemologii-naplywajacych-ze-wschodu

/ CENTRUM/PERYFERIE

„Kreszany", czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu

Ewa Bal | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

'*Kreshany*', or on the testing of old/new epistemologies emerging from the East.

The article deals with speculative creative practices aimed at restoring the importance of Slavic mythology with its strongly defined matriarchal tradition. As the author understands it, these practices undertaken by Ukrainian artists are interventionist and political in nature, aiming to create a feasible utopia in the region of Central and Eastern Europe thanks to which people would be able to better cope with the contemporary challenges. While analysing the play *Kreshany* directed by Olena Apchel from the Zagłębie Theatre in Sosnowiec, the author wonders what Central and Eastern Europe would have looked like if it had not adopted Christianity at the end of the 10th century AD, or if the tradition of Greco-Roman mythology, typical of the Western world, had been reinterpreted in the key of East Slavic beliefs. In the author's understanding, the speculative visions of the past sketched in such a way serve the function of decolonial thinking aimed at counteracting the phenomenon of *epistemicide* (as understood by B. de Sousa Santos) while at the same time showing the benefits of relational cognition based on compassionate thinking.

Keywords: epistemologies of the East, knowledge-creative practices, Olena Apchel, Ukrainian theatre, compassionate thinking

Niewinne na pozór zabawy

Zabawmy się na początek w taką grę: co by było, gdyby Polska i Ruś Kijowska w X wieku nie przyjęły chrześcijaństwa – ani zachodniego, ani wschodniego? – pyta przekornie Olena Apczel w swoim najnowszym spektaklu *Kreszany*[1] w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu[2] według scenariusza napisanego wspólnie z Olgą Maciupą[3] i Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim[4]. Co by było – pytają autorzy – gdyby naszym wzorcem kulturowym, przynajmniej w zamieszkiwanej przez Polaków i Ukraińców części Europy, nie stała się narzucana w systemie kształcenia oraz transmisji kultury silnie patriarchalna mitologia grecko-rzymska? I jak wyglądałby nasz targany dziś wojną świat, gdybyśmy lepiej poznali mitologię słowiańską, w której, jak sugeruje Olena Apczel, ważniejszą rolę odgrywały kobiety i ich matrylinearne kulturowe dziedzictwo oparte na trosce o drugiego człowieka i o ziemię?

Nie chodzi w tym spektaklu oczywiście o to, aby na wszystkie te pytania udzielić wyczerpującej odpowiedzi. Tylko raczej, by zaproponować widzom pewne myślowe ćwiczenie w światy wyobrażone. Owe światy nie są stwarzane na scenie w ramach linearnej fabuły i za pomocą z góry określonych postaci, ale rodzą się w głowach odbiorców za sprawą udziału w performatywnej pedagogice dziejów europejskiej kultury, na którą składa się jedenaście stosunkowo luźno ze sobą powiązanych scen. Owe sceny, czy właśnie ćwiczenia, służą tu testowaniu różnych epistemologii, a więc metod wyjaśniania i opisywania świata, będących efektem przyjętej przez twórców lokalnej perspektywy poznawczej.

Dlatego nie bez znaczenia pozostaje fakt, że próbę wyobrażenia sobie owego innego świata podejmuje właśnie Olena Apczel[5], ukraińska reżyserka

pochodząca z Zagłębia Donieckiego, z regionu Wołnowachy, znajdującego się w linii prostej sześćdziesiąt cztery kilometry od oblężonego dzisiaj przez Rosjan Mariupola. Jej punkt widzenia uwarunkowany jest bowiem przede wszystkim doświadczeniem wojny, która toczy się w Donbasie już od 2014 roku i o której mało kto w Europie Zachodniej pamiętał, do czasu aż miesiąc temu nie zapukała do bram naszych unijnych granic. Jest to więc punkt widzenia kogoś, kto odnosi się krytycznie do kultury zachodniej, przede wszystkim oskarżając ją o umyślną ślepotę, czy też nieumiejętność dostrzeżenia przemocowej i mocarstwowej polityki Rosji wobec Ukrainy. Ale jest to także perspektywa kogoś, kto wskazuje na możliwość odrodzenia się tejże Europy, w chwili gdy dostrzeże ona swoje wschodnie słowiańskie dziedzictwo, z jej alternatywną mitologią, rolą kobiet w kulturze i modelami międzyludzkiej i międzygatunkowej współpracy.

Zaproszenie do zabawy lub gry, w której sprawdza się skuteczność i konsekwencje różnych porządków myślenia poprzez zadawanie pozornie tylko błahych pytań „co by było, gdyby” nie jest wcale nową praktyką artystyczną. Można powiedzieć, że fikcja literacka niemal od zarania operowała różnymi strategiami spekulatywnego lub kontr(f)aktualnego myślenia, choć ostatnio baczniejszą uwagę na te praktyki zwróciły takie badaczki jak Catherine Gallagher (2018), Claire Norton (2018) a na polskim gruncie Małgorzata Sugiera (2018). Chciały one wyjaśnić, w jaki sposób sztuka i literatura mogą efektywnie przyczyniać się do indagowania samego procesu tworzenia i pisania historii i w konsekwencji wpływać na nasze praktyki poznawcze. Sprawczość tego typu literatury polegać miałaby przede wszystkim na pokazywaniu, jak uznana za ogólnie obowiązującą wersja historii jest raczej efektem pewnego splotu okoliczności lub wręcz dziełem przypadku w określonym miejscu i czasie oraz strategii narracyjnych i przedstawieniowych, za którymi zwykle kryje się konkretna ideologia.

Dlatego literatura kontr(f)aktualna nie udaje wcale, że odsłania jakąś nieznaną dotąd prawdę lub nowe źródła, ale wręcz celowo pokazuje odbiorcy, że działa w obrębie fikcji i fantazji, po to, by skłonić go do myślenia, że zastany porządek świata wcale nie jest oczywisty i niezmienny. Do takich eksperymentów, zdaniem Sugiery, nadają się zwłaszcza historyczne narracje wojenne, a nawet gry komputerowe dotyczące wojennych potyczek, gdyż na ich przykładzie najłatwiej wytłumaczyć tyleż sprawczość, co przypadkowość tzw. punktów zwrotnych historii. Nic dziwnego zatem, że metoda ta w fikcji literackiej była znana w Europie od co najmniej XIX wieku, gdyż za jej pomocą łatwiej było na przykład tworzyć kompensacyjną wizję historii tych narodów, państw lub wspólnot, które w starciach wojennych zostały pokonane. Jednym ze współczesnych przykładów strategii twórczej kontr(f)aktualnego myślenia są chociażby filmy Quentina Tarantino, takie jak *Bękarty wojny* (2009) czy *Django* (2012). Przedstawiają one alternatywne czy wręcz jawnie fikcyjne wersje historii Holokaustu oraz niewolnictwa amerykańskiego, w których ofiary mszczą się na swoich oprawcach albo nie godzą się na udręczenie. Zamiast pasywnie przyjmować przemoc tego silniejszego, bohaterowie tych filmów pokazują, że sami mogą efektywnie bronić się przed przemocą, a nawet w ramach rewanżu skutecznie atakować oprawców. Tym samym, niejako performatywnie, dzieła tego typu diametralnie zmieniają w wyobraźni odbiorców późniejszy bieg historii i sposób jej pamiętania, co w dalszej konsekwencji okazuje się skuteczną strategią rozbudzania krytycznego myślenia o samym procesie konstruowania i upowszechniania historii jako narzędzia dominacji i kolonizacji. Taka dekolonizacyjna czy też antykolonialna funkcja kontr(f)aktualnych strategii twórczych ma według Claire Norton wagę szczególną na przykład w chwili, gdy wpływa na proces zmiany debaty w przestrzeni publicznej. Pisząca bowiem o konflikcie palestyńsko-izraelskim

Norton (2018, s. 92-95), zastanawia się nad tym, czyja narracja o tym konflikcie i za sprawą jakich strategii przedstawieniowych zyskuje prym w przestrzeni publicznej i jakie mechanizmy przesądzają o znaczących pominięciach, przeoczeniach lub przeinaczeniach wydarzeń. Jednak kontr(f)aktualne myślenie nie ogranicza się wyłącznie do rozmontowywania i modelowania narracji wojennych bieżących konfliktów zbrojnych.

Kontr(f)aktualne strategie a wiedzobójstwo

Wspominam o twórczych strategiach kontr(f)aktualnych w kontekście spektaklu Oleny Apczel z innego powodu, niż tylko ze względu na ich funkcję tworzenia alternatywnej wersji ostatnich wojen. Chodzi mi bowiem o dostrzeżenie nowego pola możliwości, jakie otwiera myślenie spekulatywne w procesie zapobiegania albo zwalczania tzw. wiedzobójstwa (ang. *epistemicide*, Santos, 2018; Bal, 2021). Jak pisał bowiem Boaventura de Sousa Santos w *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of The South* (2018), zabójstwo epistemiczne (wiedzobójstwo) jest długoterminowym efektem działania kolonialnej matrycy władzy oraz zachodnich epistemologii, które charakteryzują się europocentrycznym, patriarchalnym i kolonialnym spojrzeniem znikąd i uprzywilejowują filozofię cywilizacyjnego postępu, dominacji kultury pisma nad kulturą doświadczenia i ciała oraz kultury metropolii nad kulturami peryferyjnymi. Dlatego postulował, by przeciwstawić im takie epistemologie, które rodzą się w wyniku oporu wobec poznawczej opresji i wobec wiedzy, która tę opresję legitymizuje (Santos, 2018). Tę potrzebę uzasadniał zaś faktem, że społeczeństwa dotknięte historycznym kolonializmem (których przykładem w naszej części Europy może być Ukraina, rozwijająca się w cieniu najpierw rosyjskiego, a później sowieckiego imperium, nie wspominając o wcześniejszych kolonizacyjnych ambicjach Polski), choć

dzisiaj uwolnione spod bezpośredniej politycznej i administracyjnej kurateli, nadal zmagają się z doświadczeniem wiedzobójstwa, które przejawia się chociażby w podkopywaniu autorytetu własnego języka jako narzędzia poznania, systemu kognitywnych odniesień, kosmologii, czasoprzestrzennej konceptualizacji świata – czyli tych składowych kultury, które nie mieściły się i nadal, niestety, nie mieszczą w ramach dominujących paradygmatów wytwarzania i dystrybucji wiedzy o świecie.

Kolonialna matryca władzy-wiedzy, i to zarówno w wersji zachodniej, jak i wschodniej, gdy mowa o carskiej Rosji oraz sowieckim imperium (Mignolo, Tlostanova, 2012), powołała bowiem, jak twierdzi Walter Mignolo, skolonizowane wspólnoty do życia wyłącznie w ramach właściwego sobie i uprzywilejowanego systemu poznania, po to między innymi, by ich zastane sposoby konceptualizacji świata zepchnąć w sferę rzekomo prymitywnych, zapóźnionych cywilizacyjnie obyczajów, wierzeń, ekspresji stanów emocjonalnych, które co najwyżej mogły być przedmiotem badań antropologicznych lub etnograficznych (Mignolo, 2011). Nie trzeba dodawać, że chrześcijaństwo odegrało w tym procesie anihilacji epistemicznej najważniejszą rolę, chociażby poprzez wynalezienie określenia „poganie", będącego zbiorczą metonimią bytów podrzędnych. Stąd już krótka droga do stwierdzenia, że skolonizowane wspólnoty rzekomo nie miały odpowiednich dyskursywnych narzędzi, umiejętności i środków, by zyskać choćby minimalną samoświadomość, lub by, co gorsza, zajmować się wytwarzaniem naukowej wiedzy o świecie[6].

Dlatego Santos postuluje właśnie, by wiedze lokalne wspólnot poddanych imperialistycznej presji nie tylko wskazywać i odzyskiwać, ale jeszcze by przywracać im epistemiczną wartość w ramach nowej ekologii wiedz, czyli bardziej zrównoważonych i zróżnicowanych glokalnie systemów poznania

(Santos, 2018, s. 7). W myśleniu Santosa widać jednak wyraźnie typowe dla jego południowoamerykańskiego usytuowania postrzeganie świata, w którym bezpośrednim sprawcą wiedzobójstwa jest mocarstwowa Ameryka Północna oraz Europa Zachodnia, zwane przez Santosa Globalną Północą[7]. Zupełnie inaczej jednak postrzegać będziemy problem wiedzobójstwa i zróżnicowania geopolityki wiedzy, jeśli na dominujące epistemologie zarówno Europy Zachodniej, jak i rosyjskiego oraz sowieckiego imperium patrzeć zaczniemy z perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej, a więc takich krajów jak Polska, a przede wszystkim Ukraina, które w swojej historii pozostawały w cieniu tego ostatniego mocarstwowego oddziaływania.

Z tej naszej lokalnej środkowoeuropejskiej perspektywy wiedzobójstwo można zatem rozumieć wielorako. Z jednej strony jako niechęć zachodniego świata do uznania podmiotowości kultury wschodniej Europy i narodów ją tworzących, które w wyobraźni zachodnioeuropejskiej funkcjonują głównie jako metonimia cywilizacyjnego zapóźnienia. O tym, jak i kiedy taka koncepcja się narodziła, pisał pod koniec XX wieku Larry Wolf (1994, pol. 2020), upatrując jej początków w okresie oświecenia. To wtedy właśnie powstały zachodnie wyobrażenia o krajach na wschodzie Europy, które w pędzie do nowoczesności zostały daleko w tyle, wobec coraz szybciej uprzemysławiających się krajów takich jak Wielka Brytania, Niemcy czy Francja. Dzisiaj ta dawno ukuta koncepcja zapóźnienia cywilizacyjnego Wschodu powraca czasem w formie presji „nadrabiania" zaległości w stosunku do Zachodu, odczuwalnej zwłaszcza w Polsce i w Ukrainie. Widoczna jest ona także na polu humanistyki chociażby w tym, że polscy humaniści znacznie chętniej spoglądają na koncepcje i kategorie poznawcze rodzące się na zachodnich uniwersytetach oraz w ramach zachodniej sztuki, zamiast szukać przykładów dekolonizacji wiedzy właśnie w praktykach wiedzo-twórczych Europy Środkowo-Wschodniej.

Z drugiej strony by właściwie zrozumieć kwestię wiedzobójstwa w Europie Środkowo -Wschodniej należy na nią spojrzeć w nieco węższej perspektywie lokalnej. A więc odnieść do całego szeregu wiedzo-twórczych praktyk wspólnot, które w tej części Europy Środkowo-Wschodniej doświadczyły poznawczej anihilacji, chociażby w wyniku forsowanej chrystianizacji albo panującego przez blisko trzysta lat feudalizmu lub polityk nacjonalistycznych i wynaradawiających w XIX i XX wieku (w tym wykluczających praktyk polonizacji, germanizacji, rusyfikacji, czystek etnicznych czy wysiedleń). Europa Środkowo-Wschodnia musiałaby zatem najpierw na własnym gruncie dokonać dekolonizacji wiedzy, która uwzględniałaby właśnie lokalne perspektywy poznawcze i praktyki wiedzo-twórcze po to by potem przeciwstawić je epistemologiom Zachodu. Traktuję zatem spektakl Oleny Apczel jako jeden z przykładów takich lokalnych praktyk poznawczych, których celem jest próba odzyskiwania utraconych lub zmarginalizowanych, ale wyraźnie lokalnie usytuowanych sposobów konceptualizacji świata, w celu zbudowania jego bardziej zrównoważonej przyszłościowej wizji.

Oczywiście, o potrzebie zaradzenia tzw. (nie)sprawiedliwości epistemicznej w polskiej refleksji humanistycznej mówili polscy badacze już kilka lat temu. Dopominała się o to zwłaszcza Ewa Domańska, argumentując, że wbrew pozorom nie jest to wyzwanie ważne jedynie dla Ameryki Łacińskiej i dla Kanady, ale właśnie dla naszego regionu Europy Środkowo-Wschodniej (Domańska, 2011, 2012, 2017). Chodziło jej jednak przede wszystkim o kwestie produkcji i dystrybucji wiedzy naukowej, gdyż, jak przekonywała, ciągle jeszcze w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, gdzie mieszczą się tzw. centra tworzenia wiedzy, Europa Środkowo-Wschodnia uważana bywa za prowincję lub co najwyżej *case studies* do testowania tworzonych tam teorii. Jej obawy korespondowały zatem z myśleniem Santosa o przepaści między epistemologiami tzw. Globalnego Południa i

Globalnej Północy, które choć geograficznie nacechowane, wskazywać mają głównie na istniejące podziały ekonomiczne świata. Mniej zamożna Europa Wschodnia z trudem przebija się ze swoją nauką i sztuką do tak zwanego głównego nurtu, przede wszystkim ze względu na skromniejsze zasoby służące ich produkcji i dystrybucji. Oczywiście ten dualistyczny podział świata na Globalne Południe i Północ oraz Globalny Zachód i Wschód w rzeczywistości jest o wiele bardziej zniuansowany, niżby wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka. Niemniej jednak mam wrażenie, że apel formułowany kilka lat temu przez Santosa i Domańską nie został w Polsce ani na świecie należycie usłyszany. I szkoda, że tak naprawdę dopiero teraz, kiedy ów Wschód, a dokładnie bestialski atak Rosji na Ukrainę uświadomił większości badaczy, że zachodnioeuropejskie narzędzia epistemiczne są dla jego opisu niewystarczające, zaczyna się na Zachodzie gorączkowo poszukiwać modeli poznania wypracowanych na naszym (środkowoeuropejskim) lokalnym gruncie[8]. I właśnie w kontekście tak zarysowanej potrzeby zmiany geopolityki wiedzy oraz przeciwdziałania wiedzobójstwu chciałabym patrzeć na spektakl *Kreszany* Oleny Apczel.

Niewiedza jako warunek nowej wiedzy

Warunkiem zyskania nowej świadomości dziejów i dostrzeżenia potencjalnych alternatywnych przyszłości jest, jak postulowali Mignolo i Tlostanova (2012), przede wszystkim przyznanie się do niewiedzy albo oduczenie się starych nawyków myślowych. Jak to rozumieć? W spektaklu Oleny Apczel figurę wiedzy/niewiedzy uosabia kamienny posąg baby, zapamiętany przez reżyserkę z okresu młodości spędzonej w Donbasie. Mowa o wykutym w skale posągu kobiety, jednym z wielu, jakie można do dzisiaj znaleźć w Dniprze we wschodniej Ukrainie, które przetrwały tam ponoć w niemal nienaruszonym stanie przez ponad sześć tysięcy lat[9].

Ukraiński termin „baba”, jak twierdzą etymologowie, pochodzi od perskiego źródłosłowu oznaczającego „wojownika”[10], co przy odrobinie dobrej woli można interpretować jako waleczną wersję kobiecości – odmienną zgoła od judeochrześcijańskiej tradycji. Niemniej jednak istnieje tak wiele koncepcji pochodzenia zarówno samego słowa „baba”, jak i figur z Dnipra oraz ich funkcji, że lepiej w tym wypadku mówić raczej o towarzyszącej im „niewiedzy” niż o naukowych pewnikach. Owe nieme, bo niemogące opowiedzieć swojej genealogii totemiczne postacie, kamienne baby będące świadkami historii, skutecznie wytrącają badaczom z rąk narzędzia poznawcze lub wskazują na ich ograniczoną skuteczność. W spektaklu, którego zasadą konstrukcyjną jest gra w „co by było, gdyby”, kamienna baba pełni zatem ważną, choć nieoczywistą na pierwszy rzut oka funkcję. Pojawia się jako nadmuchany balon w kształcie kamiennego posągu z namalowanym na nim wizerunkiem kobiety. Podtrzymuje go od tyłu Mirosława Żak, która celowo obniżonym głosem przemawia uroczyście:

> Stoję tu w stepie od setek lat, miliardy grzybów rodziło na mnie nowe kolonie, jakieś sześć i pół miliona gołębi wysrało się na mnie, dziesiątki imperiów urodziło się i zdechło na moich oczach. A ja dalej stoję – baba ja, baba kamienna – twarzą na wschód (Apczel, Maciupa, Zrałek-Kossakowski).

Ten ironicznie nadęty balon nawet nie udaje, że wie na pewno, kogo gra albo czyim głosem miałby przemawiać. Niemniej jednak sama jego obecność każe myśleć o materii oraz materialnych szczątkach dawnych kultur jako o narzędziach pełniących ważną funkcję medium przeszłości[11]. Kamienna baba przywodzi mi bowiem na myśl scenę z powieści *Muzeum porzuconych*

sekretów (2010) ukraińskiej pisarki Oksany Zabużko. Jej bohaterka – mając świadomość skąpości źródeł dotyczących jej osobistej biografii i niezapisanych albo przekłamanych kart historii Ukrainy – wchodząc do soboru Sofijskiego w Kijowie zdaje sobie sprawę z tego, że widniejące na jego sklepieniu postacie i figury widziały i wiedziały od niej o wiele więcej. I że największą trudność sprawić może sposób wydobycia tej wiedzy z wyrazu twarzy i spojrzeń tychże freskowych postaci. Jak mi się wydaje, jedną z form jej odzyskiwania może być właśnie myślenie spekulatywne. Kamienna baba może i nie opowie nam wprost alternatywnego mitu fundacyjnego wschodnioeuropejskiej kultury, ale zachęcić może do uwolnienia wyobraźni.

Dlatego właśnie w następnej scenie spektaklu, na wielkim ekranie zamykającym szczelnie pudło sceny, widzowie oglądają stylizowany na stary czarno biały film, mockumentalny zapis hipotetycznej rozmowy księcia Polan Mieszka I (który przyjął chrzest z rąk cesarza Ottona III), Olgi Kijowskiej zwanej Olgą Mądrą (która przyjęła chrzest w 957 roku w Konstantynopolu i odpowiedzialna była za chrystianizację Rusi Kijowskiej, kosztem notabene rzezi Drewlan, jednego z plemion wschodniosłowiańskich sprzeciwiających się chrystianizacji), a także wnuka Olgi Włodzimierza, kontynuującego umacnianie prawosławia w Rusi Kijowskiej. Ci udający zaskoczonych nagłym spotkaniem władcy, odpowiedzialni za chrystianizację Słowian, patrzą na swoje dzieło z perspektywy współczesnej i najwyraźniej wątpią w powodzenie swojej misji. Olga Kijowska podkreśla, że chrześcijaństwo zredukowało przecież rolę kobiety do strażniczki ogniska domowego i matki, pozbawiając ją społecznej sprawczości, a w tych obserwacjach wtórują jej zarówno Mieszko I, jak i Włodzimierz.

Ale mockument odsłania też przewrotną rolę kroniki filmowej w konstruowaniu historii i procesie jej uwierzytelniania. I nie chodzi tu o

oczywiste nieprawdopodobieństwo sfilmowania rozmowy kogoś sprzed ponad tysiąca lat, tylko o coś bardziej subtelnego. Z jednej strony kiepska jakość dźwięku tego nagrania oraz czarno biała konwencja, skróty i przyspieszenia oraz ślady montażu pozostawiają sporo miejsca na domysły, które można wypełniać dowolną treścią. Z drugiej strony te same cechy mogą służyć właśnie uwierzytelnianiu określonej wersji historii; zyskiwana z czasem lub świadomie konstruowana przez autorów spektaklu „zgrzebność" dokumentu ma zaświadczać o jego niefikcyjnym charakterze. I choć wydawać by się mogło, że o zabiegach propagandowych, manipulowaniu treścią i obrazem powiedziano już wszystko, to jednak trwająca właśnie wojna uświadamia nam, że nawet dzisiaj te same materiały, ujęcia filmowe i obrazy mogą podlegać skrajnie różnym interpretacjom. A nawet być narzędziem nachalnej manipulacji (jak w przypadku zrobionych za pomocą dronów zdjęć zrównanego z ziemią w wyniku rosyjskich bombardowań Mariupola, które w reżimowej rosyjskiej narracji przedstawiane są jako efekt działań ukraińskiej artylerii). Dlatego nie do końca wiarygodnie brzmią w uszach widza zapewnienia Olgi, że chciałaby się stać dzisiaj ikoną nowoczesnej feministycznej walki, skoro, jak przytomnie uświadamiają jej Mieszko i Włodzimierz, to ona właśnie nakazała wyrżnąć w pień wiele słowiańskich plemion, w tym także matek i dzieci, które nie poddawały się chrystianizacji. Alternatywnych modeli poznania trzeba zatem szukać gdzie indziej.

Niekonieczne mitologie

Najciekawsze, moim zdaniem, wyzwanie, jakie twórcy spektaklu rzucają zachodniej epistemologii, dotyczy funkcji i interpretacji mitologii grecko-rzymskiej. Pobrzmiewa w nim wprost wyrażana przez reżyserkę wola, by grecko-łacińskie dziedzictwo mitologiczne zastąpić mitologią słowiańską.

Albo chociaż tak zmienić jej utwierdzoną w kulturze interpretację, by stała się ona zalążkiem nowej, pożytecznej dla współczesności utopii międzyludzkiej i międzygatunkowej współpracy. Dlatego w pewnym momencie ktoś przynosi na scenę tekturowe maski mające udawać Peruna albo jego kobiecą wersję Perunicę, Welesa, Karny, Roda i Mokoszy (czyli bogów słowiańskich, których nazwy z łatwością wyszukać można chociażby w Wikipedii, gdyż w tym spektaklu nikt raczej nie udaje erudyty), by za ich pomocą w rytm muzyki i brzmiącego niczym dziecięca wyliczanka wierszyka aktorzy opowiedzieli alternatywny chtoniczny mit stworzenia świata. Jak mówią, powstał on na polecenie Peruna, który nakazał Welesowi wydobyć z głębi morza garść piasku, by ta stała się zalążkiem lądu. Każdy z aktorów, w zależności od tego, którego boga twarz sobie przywłaszczył, opowiada tę historię nieco inaczej; ale przecież nie o wiarygodną wersję tutaj chodzi. W obliczu skąpych źródeł tej mitologii (nie przetrwała bowiem żadna spisana wersja tych mitów, w przeciwieństwie do np. mitów skandynawskich), gra toczy się po raz kolejny o zadawanie pytań, o mierzenie się z możliwością wyobrażenia sobie innego początku świata. Dotknięcie źródeł słowiańskich korzeni jest, jak sugerują twórcy przedstawienia, przedsięwzięciem skazanym raczej na porażkę, co widać zwłaszcza w zdystansowanych, ironicznych komentarzach aktorów do tego „odtwórczego” zadania odegrania słowiańskich początków świata.

Ciekawsze zatem propozycje płyną ze spektaklu wtedy, gdy Apczel i jej współpracownicy chcą spojrzeć na znacznie lepiej utwierdzone w zachodniej kulturze postaci z greckiej mitologii. Chodzi im przede wszystkim o nowe spojrzenie na postać Klitajmestry (w tej roli występuje ponownie Mirosława Żak), która ginie z ręki Orestesa, z zemsty za wcześniejszy zamach na życie Agamemnona. Kiedyś Judith Butler sugerowała (2010), że znacznie lepiej dla naszej zachodniej współczesnej kultury byłoby, gdybyśmy wsłuchali się w

żądania Antygony, która zgodnie z prawem pokrewieństwa i wbrew patriarchalnemu prawu stanowionemu przez Kreona chciała pochować brata. Teraz Apczel chciałaby, abyśmy w Klitajmestrze, zamiast morderczyni Agamemnona, dostrzegli zranioną matkę Ifigenii, której życie ojciec poświęcił dla zapewnienia powodzenia swojej misji wojennej. I jej apel, mam wrażenie, brzmi niezwykle aktualnie, w chwili gdy cały świat zobaczył, że w toczącej się na naszych oczach wojnie jej niewinnymi ofiarami są właśnie kobiety i ich dzieci. Dlatego uważam, że monolog Klitajmestry jest bodaj najważniejszą propozycją spekulatywnego i dekolonialnego myślenia w całym spektaklu. Łącząc bowiem mitologię słowiańską z grecką, Apczel podkreśla znaczenie matrylinearnego dziedzictwa kulturowego: Klitajmestra wyraźnie bowiem mówi, że ciało córki nie należy do ojca (wojennego wodza), ale do pozostającej na straży domowego ogniska matki. Ta ginąca już w pierwszej części *Orestei* Ajschylosa postać kobieca, w *Kreszanach* podejmuje brzemienną w skutkach dla całego świata decyzję, że urodzi Ifigenię raz jeszcze (co by było, gdyby), ale tym razem nie w kolebce greckiej zachodniej kultury (gdzie niechybnie zginie), ale na Wschodzie. Z tej zmiany greckiego mitu wynika kolejna konsekwencja. Mianowicie taka, by zamienione w Błagalnice Erynie (wcześniej boginie zemsty), które przebaczyły Orestesowi mord na matce i wraz z Apollem przyczyniły się do uwierzytelnienia demokracji opartej na patriarchacie, zastąpione zostały słowiańskimi boginiami narodzin i nowego odrodzenia – Rodzanicami.

Scenę tę zwieńcza poetycki monolog Ifigenii do matki, Klitajmestry. I jeśli dobrze odczytuję tę poezję, to być może jest to zarazem monolog samej Oleny Apczel do zmarłej matki, albo do tego kobiecego dziedzictwa, który wiąże nas z ziemią. Słowa w nim zawarte są bowiem wyrazem tęsknoty za zapachem i smakiem dawno jedzonej kaszy, ciepłem domowego ogniska i do

tego, co – jak można się przekonać z relacji wielu osób wysiedlonych wbrew własnej woli – zapewnia nam poczucie przynależności do szerszej wspólnoty i do habitatu. Nie ma dla mnie w tej scenie już żadnej chęci przewrotnej zabawy, a jedynie niedająca się przełożyć na język intelektualnej refleksji chęć afektywnego utożsamienia z czyimś doświadczeniem utraty:

> Każdej wiosny. Pamiętam, jak niosłam w rękach sześć ogórków, aby wymienić je na bochenek chleba z moją koleżanką Olą. Tam, gdzie pracowała jej matka, pensja była wydawana w chlebie, a za twoją pracę dostawałaś jakąś kaszę, chyba jęczmienną. Przez wiele lat nienawidziłam kaszy jęczmiennej. Jestem tą kaszą. Stworzona z jej cząstek. Ze szczegółów kaszy. Ziarna gotowane w otaczającym je śluzie. Otacza mnie mikroskopijny śluz. Oglądam komórkę na skórze prawego nadgarstka. Czy w tej komórce jest duch? Tam mogę skierować swój apel. Część mnie składa się z atomów kaszy jęczmiennej. Atom z komórki na skórze mojego prawego nadgarstka był kiedyś atomem w oczodole pierwszego gada, który wyszedł z oceanu na suszę (Apczel, Maciupa, Zrałek-Kossakowski).

Nie zaskakuje mnie wcale, że owo przywiązanie do dawnych smaków, domu i ziemi formułowane jest w ramach dyskursu nawiązującego do budowy komórkowej istot żywych i do atomów materii. Dyskurs ten świadczy bowiem o tym, że na najbardziej materialnym, molekularnym poziomie nasze ciała i ciała naszych przodków oraz geologiczne warstwy ziemi należą do wspólnego systemu opartego na wzajemnych relacjach, o czym szeroko pisały chociażby Karen Barad (2007) czy Jane Bennett (2010) Mało tego, teatralne przedstawienie odgrywa w tym rozpoznaniu o tyle ważną funkcję, że uruchamia w widzu to, co badacze z kręgów dekolonialnych nazywali

„współ-czucio-myśleniem” („sentir pensar”, „corazonar”, „feeling thinking”, Bal, 2021). Mówiąc inaczej, jeśli obcowanie z teatrem jako laboratorium poznania ma mieć jakiś sens, to powyższe rozpoznanie przekłada się także na osobiste doświadczenia odbiorcy. W moim przypadku zwłaszcza na jedno. W 2019 roku odwiedziłam w Kołomyi w Ukrainie – jako pierwsza z rodziny przesiedlonej stamtąd po 1945 roku na Górny Śląsk – groby mojego prapradziadka, pradziadka i prababci. Dotykając liści bluszczu, którym obrosły ocalałe nagrobki, wyobraziłam sobie i poczułam jednocześnie, że na molekularnym poziomie, na styku tkanki tychże liści i skóry moich palców oraz mchu obrastającego kamienne fundamenty i moich stóp, spotykają się ze sobą dwie czasowości: dawny, przeszły czas moich przodków z końca XIX i początku XX wieku i mój czas, lat dwudziestych XXI wieku. Platformą tego spotkania była bowiem „drżąca materia”, jakby powiedziała Bennett, albo „bagniste medium” jak je nazywała Rebecca Schneider (organiczne miejsce rozkładu a zarazem wzrostu, miejsce stykania się ze sobą różnych geologicznych warstw), które stają się wehikułem swoiście pojętej archeologii wiedzy. Tę archeologię rozumiem jednak nie jako odsłanianie kolejnych warstw dyskursu, jak chciałby Foucault, ale jako nawiązywanie relacji z głębszymi warstwami czasu i materii w ramach współ-czucio-myślenia.

I z tej materialistyczno-empirycznej, a zarazem afektywnej perspektywy patrząc, zupełnie inaczej wyglądać może, jak sugerują twórcy spektaklu *Kreszany*, typowy dla chrześcijańskiej religii rytuał komunii. Można go sobie bowiem wyobrazić jako akt przekazywania życia na poziomie molekularnym. Z tą różnicą, że zamiast typowego dla zachodniego świata męskiego ciała Chrystusa w roli komunii występuje w tym akcie oddania Bogini-rodzica, Rodzanica, matka córki, jeszcze jedna figura ze słowiańskiej mitologii:

> Przyjmij – to jest moje ciało. Przyjmij, jedz – to moje ciało, którym łamię się dla Ciebie. Współcielesna z Tobą. Kto spożywa Moje Ciało i pije Moją Krew, ma życie wieczne. Wskrzeszę Cię ostatniego dnia. Rozerwę łono na pół i dam życie wieczne. Ssij mnie. Jedz mnie. Bądź martwa, póki owijam dom tarniną, rozpalam ogniska, wypełniam rogi solą, wiążę czerwone węzły i kładę pod tobą siekierę. Wchodzą Rodzanice. Wkładają we mnie swoje długie dłonie. Malują na twoim czole moją krwią. Pijcie z niej wszyscy. Jedzcie kaszę. Zlizujcie miód ze stóp. Idę do przodu. Czołgam się. Wstaję. Czołgam się. Spotykam wodę. Ssij mnie. Bądź martwa. Sprowadzam cię z powrotem do głębin. Nie utop się. Umyj się. Rozgryzam nasze połączenie. Łożysko wychodzi na zewnątrz. Zżeram i zgrzytam. Wyrywam włosy z głowy i robię węzły. Nie ze złości. Mój mózg żyje w ciemności. Od narodzin do śmierci. Ja jestem chlebem żywym, który zszedł z nieba. Kto spożywa ten chleb, ten ma życie wiecznie. A chleb, który Ja daję, to jest Ciało Moje, które oddaję za życie. Rodzi się Boginirodzica (Apczel, Maciupa, Zrałek-Kossakowski).

Taka zamiana męskiego ciała boga na kobiece ciało bogini wiązałaby się na pewno z daleko idącymi konsekwencjami kulturowymi. Począwszy od tego, że typową dla patriarchalnego świata koncepcję męstwa i krwawej ofiary w obronie rzekomo wyższych wartości cywilizacyjnego postępu zastąpić musiałaby koncepcja troski o najbliższych i o „znaczących innych" (Haraway, 2003), którzy nie koniecznie służą człowiekowi w cywilizacyjnym wyścigu. A wręcz przeciwnie – reprezentować mogą wartości długiego trwania albo samoodradzającej się naturo-kultury o charakterze cyklicznym, której kresu niekoniecznie należy wypatrywać (jak w chrześcijaństwie). Oczywiście nie

chciałabym wysnuwać w tym moim spekulatywnym myśleniu zbyt daleko idących wniosków, zwłaszcza że publiczność sosnowiecka, w moim odczuciu, raczej niepewnie wsłuchiwała się w opowieści o konieczności zastąpienia wiary w „boga na patyku" wiarą w ciało bogini. Ale po to jest właśnie myślenie kategoriami możliwej do zrealizowania utopii, „co by było, gdyby", żeby taką ewentualność móc sobie wyobrazić. Jak rozumiem, powinniśmy to zrobić dla naszego własnego dobra, zwłaszcza w chwili, kiedy moskiewski patriarcha prawosławny Cyryl poparł atak Rosji na Ukrainę, zaś papież Franciszek w sprawie tej wojny postanowił nabrać wody w usta.

Niniejszy artykuł jest częścią monografii zbiorowej zatytułowanej *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, pod red. Krzysztofa Kurka, Magdaleny Rewerendy, Agaty Siwiak, która ukaże się jesienią 2022 roku nakładem Wydawnictwa Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM.

Wzór cytowania:

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

Autor/ka

Ewa Bal (ewa.bal@uj.edu.pl) – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na tej uczelni. Wcześniej wykładowca na Uniwersytecie „L'Orientale" w Neapolu, profesor

wizytujący na uniwersytetach we Włoszech i w Hiszpanii. Członkini European Association For Studies of Theatre and Performance (EASTaP), International Federation for Theatre Research (IFTR) oraz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (PTBT). Zajmowała się dramatem i teatrem włoskim i jemu poświęciła dwie monografie: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, 2017 (po angielsku: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Cultural Mobility and Localness of Theatre*, 2020), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, 2006. W obszar jej obecnych zainteresowań naukowych wchodzą zagadnienia mobilności kulturowej, nacjonalizmu, lokalności, dramaturgie mniejszości językowych oraz metodologie krytyczne z zakresu (de/post)kolonializmu, gender i queer studies oraz performatyki. Współredagowała kilka monografii zbiorowych, w tym ostatnio z Mateuszem Chaberskim: *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance* (2021), z Konradem Wojnowskim: *Bądźmy w kontakcie! Strefy kontaktu jako narzędzie rozpoznawania współczesności* (2020), z Dariuszem Kosińskim: *Performatyka. Terytoria* (2017). Jest redaktorem serii Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego Nowe Perspektywy – Performatyka, w której od 2013 roku ukazało się osiem tomów. Od ośmiu lat prowadzi badania na temat wytwarzania śląskości w teatrze i w performansie, a ostatnio realizuje projekt badawczy o roboczym tytule „Etnonostalgie i etnofuturyzm w teatrze i performansie XXI wieku", poświęcony lokalnym performatywnym praktykom poznawczym z polskiego, ukraińskiego i hiszpańskiego obszaru językowego. Numer ORCID: 0000-0002-2434-6108.

Przypisy

1. Wyjaśniając tytuł spektaklu, reżyserka podkreśla, że tytułowe Kreszany w słowiańskiej mitologii były boginiami o ciele ptaków, które strzegły drzewa z ognistymi jabłkami. Drzewo to powstało z chaosu kosmosu i było źródłem poznania dobrego i złego. *„Człowiek równy był bóstwom"*. Rozmowa z Oleną Apczel, reżyserką spektaklu *Kreszany* w Teatrze Zagłębia.
2. *Kreszany*, reżyseria Olena Apczel, scenariusz: Olena Apczel, Olga Maciupa, Wojtek Zrałek-Kossakowski, scenografia i kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka: Mateusz Zegan, konsultacje muzyczne: Paweł Płoskoń, światła: Paweł Walicki, choreografia: Anna Steller, wideo: Paweł Szymkowiak, przygotowanie wokalne: Maria Oneszczak, premiera: 6 grudnia 2021 (Festiwal Boska Komedia w Krakowie), koprodukcja Teatru Zagłębia w Sosnowcu i Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie.
3. Autorka sztuk teatralnych i dramaturżka, teatrolożka, doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki oraz Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Stypendystka programu „Gaude Polonia" w 2019. Od 2009 do 2011 pracowała jako dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego *Drabyna* we Lwowie. Sztuki Olgi Maciupy niejednorazowo zwyciężały w ukraińskich konkursach dramaturgicznych: *Tydzień sztuki aktualnej* w Kijowie, *Drama.UA* we Lwowie, konkursie Instytutu Ukraińskiego *Transmission.ua: drama on the move* (Niemcy i Wielka Brytania). W 2017 roku dramat *Ballada ekologiczna* zwyciężył na niemieckim konkursie poświęconym dramaturgii współczesnej Heidelberger Stückemarkt. Sztuki autorki były wystawione w teatrach Lwowa, Chusta oraz Siewierodoniecka. W Polsce jako dramaturżka współpracowała przy spektaklach *Lwów nie oddamy* oraz *Granica* w reżyserii Katarzyny Szyngiery w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, a również jest współautorką

tekstu *Kreszany* razem z Oleną Apczel i Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim w reżyserii Oleny Apczel w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu.
4. Artysta pogranicza teatru i muzyki. Dramaturg, autor scenariuszy, reżyser i twórca muzyki pracujący w Polsce (m. in. w warszawskim Teatrze Studio, gdańskim Teatrze Wybrzeże, poznańskim Teatrze Nowym) i w Niemczech (Maxim Gorki Theater w Berlinie). Laureat licznych nagród, m. in.: Nagrody Teatralnej Marszałka Województwa Pomorskiego, Nagrody dla Indywidualności Artystycznej i Nagrody Dziennikarzy Festiwalu Kontrapunkt, Nagrody za oryginalny polski tekst dramatyczny lub adaptację na Festiwalu Polskiego Radia i Telewizji Dwa Teatry (ze Zbigniewem Brzozą) czy nagrody za adaptację Przedwiośnia w II edycji konkursu Klasyka Żywa (z Natalią Korczakowską). Dwukrotny finalista Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Autor cieszących się dużym uznaniem słuchowisk realizowanych m. in. z Marcinem Lenarczykiem (djLenar), Martą Malikowską i Marcinem Maseckim. Animator kultury i kurator, tworzył program muzyczny 7. Berlin Biennale, festiwalu Łódź 4 Kultur, warszawskiego Centrum Kultury Nowy Wspaniały Świat, kurator i twórca festiwalu słuchowisk Do usłyszenia na Placu Defilad i serii słuchowisk Klasyka do usłyszenia. Okazjonalnie DJ i producent muzyczny. W roku 2013 zastępca dyrektora festiwalu Łódź 4 Kultur (za dyrekcji Zbigniewa Brzozy), w latach 2016-2017 dramaturg warszawskiego Teatru Studio. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2018 oraz austriackiego Bundeskanzleramt i KulturKontakt Austria w roku 2019.
5. Jako reżyserka Olena Apczel dała się poznać Polsce głównie jako autorka spektaklu *Więzi* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w roku 2019, który pokazywany był na festiwalu Bliscy Nieznajomi w Poznaniu w tym samym roku. Przedstawiała w nim swoją „niedookreśloną", wykorzenioną etnicznie donbaską rodzinę oraz uwikłanie heterogenicznego społeczeństwa ukraińskiego w sieć piętnujących wzajemnych spojrzeń. Poza reżyserią Apczel jest także twórczynią performansów, scenarzystką i kuratorką projektów artystycznych. Ukończyła Wydział Sztuki Teatralnej, Filmowej oraz Telewizyjnej Państwowej Akademii Kultury w Charkowie na kierunku reżyseria estrady (licencjat), sztuka teatralna (magisterium), w tej samej uczelni uzyskała tytuł doktora historii sztuki, tam też w latach 2010-2015 wykładała. Reżyserowała i realizowała liczne spektakle teatralne, m.in. *Przewoźnik* Anny Jablońskiej (VI Festiwal Teatrów Niepublicznych Kurbalesija w Charkowie, 2008, Nagroda Krytyki Artystycznej), *Mój pierwszy mężczyzna* Jeleny Isajewej (VII Festiwal Teatrów Niepublicznych Kurbalesija w Charkowie, 2009, najlepsza reżyseria). Autorka performansu *Opositorium. Ścieżki/skrzyżowania*, będącego efektem badania stref tolerancji dialogu międzywyznaniowego we współczesnym społeczeństwie (Charków, 2016). Współtwórczyni spektakli (jako współreżyserka i aktorka): *Tlen* Iwana Wyrypajewa, *Samotny Zachód* Martina McDonagha, *Titij nienaganny* Maksima Kuroczkina w Teatrze Kotielok w Charkowie. W 2016 razem z reżyserem Artemem Wusikiem założyła niezależny autorski Bardzo Znany Teatr, gdzie zrealizowali wspólnie sztuki *Młotek w gębie* Daniiła Charmsa i *Rodzinne* własnego autorstwa. Współautorka licznych performansów zrealizowanych w założonej i prowadzonej przez siebie Szkole Sztuki Aktorskiej Tiesto w Charkowie. W 2016 roku pracowała jako konsultantka spektaklu *Labirynty: Bóg-honor-emigracja* Mikity Valadzko (reż. Zmicer Chartkou) w Teatrze im. L. Solskiego w Tarnowie. Od 2017 do 2019 dyrektorka artystyczna Lwowskiego Akademickiego Teatru Dramatycznego im. Łesi Ukrainki. w którym wyreżyserowała *Opowieść wigilijną* Karola Dickensa oraz postdokumentalny spektakl *Horyzont 200*, gdzie była też współautorką tekstu i scenografii. Reżyserka oraz współautorką tekstu spektaklu *Rodzina patologa Ludmiły* w Teatrze Złota Brama (Kijów,

2020). Obecnie współpracuje z Nowym Teatrem w Warszawie przy projekcie „Nowi Sąsiedzi – Нові сусіди”.
6. Walter D. Mignolo mówi w tym wypadku o westernizacji świata w ramach monolitycznego systemu poznania, i o jego kognitywnym zawłaszczaniu, którego ramy czasowe mieszczą się w okresie od „odkrycia” Ameryki w 1492 roku do roku 1945, czyli zakończenia drugiej wojny światowej. Ta ostatnia cezura, jego zdaniem, przyniosła wyraźną zmianą zmianę w rozkładzie geopolityki wiedzy wraz z ustanowieniem zimnowojennego porządku. Mignolo, 2018, s. 90-113.
7. Przy okazji warto zaznaczyć, że swoistą przeciwwagę dla mocarstwowej pozycji Stanów Zjednoczonych u wielu latynoamerykańskich myślicieli dekolonialnych stanowi właśnie Rosja, o czym wprost pisze w swoim artykule Walter Mignolo, 2018, s. 90-113. Ciekawe, na ile dzisiaj, w obliczu dziejącej się na naszej oczach wojny, będącej efektem napaści Rosji na Ukrainę, Mignolo byłby skłonny przemyśleć swoje stanowisko.
8. Jedną z ciekawszych i znaczących pozycji dekolonialnego myślenia na gruncie kultury ukraińskiej jest chociażby książka Agnieszki Matusiak, 2018, w której autorka szkicuje proces wychodzenia z postzależnościowego doświadczenia społeczno-kulturowej anihilacji w stronę posttraumatycznego kulturowego wzrostu Ukrainy w ostatnim dwudziestoleciu.
9. Zob. https://vesti.dp.ua/legendarni-skifski-babi-dnipra-vidkrivayut-sekreti-foto/ [dostęp: 24 III 2022].
10. Zob. https://znaj.ua/history/183812-spadshchina-pradavnogo-narodu-yaku-tayemnicyu-prihovuyut-unikalni-kam-yani-babi-dnipra [dostęp: 24 III 2022].
11. Szerzej o tym pisała ostatnio chociażby Rebecca Schneider, 2021.

Bibliografia

Apczel, Olena, Olga Maciupa, Wojciech Zrałek-Kossakowski, *Kreszany* albo jak ptaki na drzewie awokado świat tworzyły, a mech i kopaliny tę wieść roznosiły Spotkanie z echem słowiańskiego liberalnego matriarchatu w postsłowiańskim świecie kryzysu Europy nie tylko środkowej*, rękopis w pliku pdf, udostępniony za zgodą autorów oraz Teatru Zagłębia w Sosnowcu.

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, https://didaskalia.pl/artykul/od-poddanstwa-do-poznawczej-suwerennosci [dostęp: 24 III 2022].

Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, Duke University Press, Durham 2007

Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010

Butler, Judith, *Żądanie Antygony*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

„Człowiek równy był bóstwom”. Rozmowa z Oleną Apczel, reżyserką spektaklu *Kreszany* w Teatrze Zagłębia [rozmawiała Marta Odziomek], „Gazeta Wyborcza Katowice” 14 I 2022, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,28000834,czlowiek-rowny-byl-bostwom-rozmowa-z-olena-apczel-rezyserka.html [dostęp: 24 III 2022].

Domańska, Ewa, *O nowej humanistyce z Ewą Domańską rozmawia Katarzyna Więckowska*, „Litteraria Copernicana” 2011 nr 2, s. 220-226.

Domańska, Ewa, *Epistemologie pogranicz*y, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Universitas, Kraków 2012, s. 85-101.

Domańska, Ewa, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*. „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 41-59.

Gallagher, Catherine, *Telling It like it Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 2018.

Haraway, Donna, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003

Matusiak, Agnieszka, *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka Jeziorańskiego, Wrocław2018.

Mignolo, Walter D., Tlostanova, Madina, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Ohio State University Press, Columbus 2012

Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity*, Duke University Press, Durham 2011.

Mignolo, Walter D., *On Pluriversality and Multipolar World Order: Decoloniality after Decolonization: Dewesternization after the Cold War*, [w:] *Constructing the Pluriverse. The Geopolitics of Knowledge*, red. B. Reiter, Duke University Press, Durham 2018, s. 90-113.

Norton, Clair, *Kontr/aktualność. Sztuka i strategie antykolonialnego oporu*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Fikcje jako metoda*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

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

Schneider, Rebecca, *Sloug media*, [w:] *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, red. E. Bal, M. Chaberski, Routledge, Abingdon – New York 2021.

Sugiera, Małgorzata, *Fikcje jako metoda. Wprowadzenie*, [w:] *Fikcje jako metoda*, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018, s. 9-25.

Wolf, Larry, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia* (1994), przeł. T. Bieroń, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/kreszany-czyli-o-testowaniu-starychnowych-epistemologii-naplywajacych-ze-wschodu