didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/y6j0-zh55
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielojezyczny-teatr-europejski-proba-zarysu

/ WIELOJĘZYCZNOŚĆ W TEATRZE

Wielojęzyczny teatr europejski: próba zarysu

Kasia Lech | Universiteit van Amsterdam

Multilingual Theatre in Europe: An Attempt at an Overview

The article surveys trends in multilingual European theatre in the last decade. It outlines artistic, pedagogical and institutional practices that try to revive the multilingual traditions of European theatre, reflect the diversity of the different European present(s), and imagine futures while searching for otherness-friendly hospitality. The overview grows out of my research project Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre, which was based on qualitative interviews with artists whose practices concentrate in Europe, and whose voices and languages stretch across Italy, Denmark, England, Sweden, France, Vietnam, Wales, Poland, Germany, Lithuania, Belgium, the Netherlands, Spain, the Czech Republic, Cuba, USA, Brazil, Austria, Argentina and Croatia.

Keywords: multilingualism; theatre; otherness; Europe; marginalisation

Zacznę od zdjęcia. Przedstawia ono wielojęzyczne graffiti stworzone przez odwiedzających Casa di Giulietta w Weronie. Ściana budynku, który odgrywa dom Szekspirowskiej Julii, była zapełniona listami, wiadomościami, rysunkami i słowami w różnych językach aż do 2019 roku, kiedy to miasto postanowiło ją oczyścić, żeby chronić zabytek. Graffiti zniknęło, a wraz z nim symboliczna inscenizacja wielojęzyczności przenikającej historię

europejskiego teatru. Ten akt usunięcia graffiti w celu „ocalenia tradycji” ma symboliczne znaczenie. Odzwierciedla wewnętrzny zgrzyt w teatrze europejskim, który często widzi swoje tradycje w kontekstach narodowych i jednojęzycznych, a jednocześnie ma wielojęzyczność wpisaną w swoje historie. Wielojęzyczność w obecnym kontekście rozumiana jest jako interakcja pomiędzy różnymi językami jako usystematyzowanymi środkami komunikacji, które oparte są na złożonych regułach (gramatyka, składnia, ortografia, wymowa itd.).

Wielojęzyczność a tradycje teatru europejskiego

Marvin Carlson w *Speaking in Tongues* przywołuje kilka przykładów europejskich dramatopisarzy, którzy zawierali w swoich sztukach elementy wielojęzyczności (słowa, rytmy języków obcych). Wiele z jego przykładów należy do tzw. kanonu: pierwszy zachowany dramat europejski, czyli *Persowie* Ajschylosa, *Henryk V* Williama Szekspira, *Mieszczanin szlachcicem* Moliera (Carlson, 2006, s. 24-45). Wielojęzyczność pojawia się też u polskich autorów: Jana Kochanowskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Aleksandra Fredry czy Adama Mickiewicza (w jego *Dziadach* wielojęzyczność jest domeną Diabłów i Nowosilcowa, co z pewnością nie jest przypadkowe). Nie chodzi tylko o dramat, opera w Europie ma wielojęzyczność głęboko zakorzenioną w swoich tradycjach i często przyjmowała i przyjmuje wieloeuropejską tożsamość kulturową, jak pisze Marta Mateo (2014, s. 332). Nic więc dziwnego, że dla aktorów wielojęzyczność była niegdyś umiejętnością zawodową.

Średniowieczny dramat liturgiczny był grany po łacinie – a później po łacinie i w lokalnych językach – w całej Europie, a aktorzy commedii dell’arte

potrzebowali zróżnicowanego repertuaru językowego, który obejmował lokalne języki włoskie, łacinę, grekę, hiszpański. A gdy zespoły rozpoczęły międzynarodowe *tournées*, języków, w których grano, przybywało. Wielojęzyczność w commedii dell'arte wynikała również z dominacji Hiszpanów na Półwyspie Apenińskim w XVI i XVII wieku. Jedna z najbardziej znanych postaci (i teatralny pierwowzór Papkina), Il Capitano, był karykaturą hiszpańskich żołnierzy i często mieszał hiszpański i włoski (Jaffe-Berg, 2008, s. 206). Tradycje te straciły na znaczeniu, kiedy standardyzm językowy – zakładający, że istnieje jedna konkretna odmiana języka, która jest „poprawna", „lepsza" i odporna na zmiany – zaczął łączyć się z ideologiami narodowościowymi, tworząc powiązania między mówieniem jednym (poprawnym) językiem, a narodową wspólnotą i politycznie pojmowaną jednością. Choć dla śpiewaków operowych umiejętność śpiewania w wielu językach pozostała kluczowa, a niektórzy reżyserzy (zwłaszcza z nurtu interkulturalnego, jak Eugenio Barba, czy postdramatycznego, jak Jan Lauwers) wykorzystywali wielojęzyczność.

Obecnie, w kontekście wielojęzyczności, teatr europejski jest zagmatwaną siecią paradoksów. Z jednej strony dąży do zdobywania międzynarodowej (a więc i wielojęzycznej) widowni, gości na festiwalach, zaprasza reżyserów z różnych zakątków świata. A jednocześnie ten sam teatr jako silnie zinstytucjonalizowana praktyka kulturowa, która opiera się na określonych kontekstach ekonomicznych, społecznych, politycznych i komercyjnych (Chaudhuri, 2016, s. 174), odzwierciedla postjednojęzyczną kondycję Europy. Yasemin Yildiz używa tego terminu, aby opisać, jak wielojęzyczna rzeczywistość Europy jest zorganizowana przez jednojęzyczne struktury doświadczania, narracji i organizacji, opierające się na założeniu, że normą jest osoba posługująca się jednym językiem, który doskonale wpisuje się w jej kontekst rodzinny, zawodowy, narodowy czy etniczny (2013, s. 2-4).

Jest jednak coraz więcej teatralnych przedsięwzięć, które tę postjednojęzyczną rzeczywistość problematyzują. Poniżej dokonuję przeglądu ich głównych nurtów i tematyki na przykładach działalności artystów z różnych środowisk teatralnych, na różnym etapie rozwoju zawodowego i otrzymujących (lub nie) bardzo różne wsparcie finansowe. Wszyscy pracują w warunkach profesjonalnych, ale w bardzo różnych kontekstach: duże instytucje, organizacje mniejszościowe, teatr migrancki, teatr tańca, niezależne grupy teatralne, edukacja teatralna czy pedagogika teatru. Pokreśliłam słowo „różne" z dwóch powodów. Po pierwsze, celem mojego zarysu nie jest zaprezentowanie wszystkich twórców, ale pokazanie, że pewne zjawiska są charakterystyczne dla teatru wielojęzycznego niezależnie od kontekstu. Po drugie, tym, co łączy zaprezentowane praktyki, jest właśnie różnica. Artyści, o których piszę, szukają sposobów spojrzenia na inność poza paradygmatami etnocentryzmu, interkulturalizmu opartego na „Zachodzie i reszcie" (Knowles, 2010, s. 21) czy innymi, które można opisać poprzez binarne my-oni. Dla większości wielojęzyczność jest stale w centrum ich teatralnej praktyki.

Zarys opiera się na moim projekcie badawczym *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*, w ramach którego rozmawiałam (jakościowo, a potem te rozmowy analizowałam) z artystami, których głosy i języki pochodzą z Włoch, Danii, Anglii, Szwecji, Francji, Wietnamu, Walii, Polski, Niemiec, Litwy, Belgii, Holandii, Hiszpanii, Czech, Kuby, USA, Brazylii, Austrii, Argentyny, Chorwacji, a ich praktyki – choć skupione w Europie – przekraczają europejskie granice geopolityczne.

Wielojęzyczność w teatralnych instytucjach

Po pierwsze, mamy teatry mniejszościowe, które przypominają o

wielojęzycznych historiach Europy i problematyzują jednojęzyczność narodowych/krajowych krajobrazów teatralnych. Teatrul Maghiar de Stat (Państwowy Teatr Węgierski) w Klużu wystawia spektakle w języku węgierskim z rumuńskimi i angielskimi napisami, przywołując wielokulturową i złożoną historię regionu Transylwanii. Do 2016 roku duży napis „Shalom" na placu Grzybowskim 12/16 w Warszawie witał widzów Teatru Żydowskiego – jednego z dwóch europejskich teatrów grających w języku jidysz. Drugi to Teatrul Evreiesc de Stat (Państwowy Teatr Żydowski) w Bukareszcie. Niedawna adaptacja Szekspirowskiej *Burzy* – jako *Der Szturem. Cwiszyn/Burza. Pomiędzy* – w reżyserii Damiana Josefa Necia (2020) w języku jidysz nawiedzała polską przestrzeń teatralną i dramat Szekspira losami polskich Żydów, a tytułowa burza, jak odczytał to Łukasz Drewniak, wybierając spektakl do finału 27. konkursu o Złotego Yoricka, stała się Zagładą (2022).

W sercu Helsinek stoi wielki Svenska Teatern (Teatr Szwedzki), państwowy teatr wystawiający sztuki w języku szwedzkim. Beaivváš Sámi Našunálateáhter (Lapoński Teatr Narodowy) ma siedzibę w Guovdageaidnu (Norwegia). Gra w językach lapońskich na terenach lapońskich w Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji. An Taibhdhearc (dosłownie: widmowe widzenie) w Galway to teatr posługujący się językiem irlandzkim. Budynek z czerwonej cegły w Leeuwarden, stolicy Fryzji, to siedziba Tryater, którego działalność artystyczna rozciąga się na tę całą dwujęzyczną prowincję w Holandii, w której połowa ludności posługuje się językiem zachodniofryzyjskim. Tryater jest także symboliczną pozostałością po wczesnośredniowiecznym regionie Magna Frisia (dziś rozpościerającym się na terenie Holandii, Niemiec i Belgii). W przeszłości działalność tych teatrów była często nastawiona na chronienie języka i skupianie się na narodowym i lokalnym kontekście.

W ostatnich latach wzrasta jednak świadomość, że wraz z globalnymi i lokalnymi zmianami gospodarczymi, społecznymi i politycznymi istnieje potrzeba nowego spojrzenia na wielojęzyczne tradycje teatru europejskiego. Podczas European Theatre Forum 2020: European Performing Arts in Focus, Regina Guhl (Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hanower), Máté Gáspár (producent i wykładowca teatralny, Budapeszt), Beata Szczucińska (kanclerz Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa) oraz Leo Swinkels (dziekan Wydziału Sztuki, Zuyd Hogeschool, prezydent platformy European Theatre Academy, Maastricht) uznali szkolenie praktyków teatru w zakresie teatru wielojęzycznego za jedno z kluczowych wyzwań dla teatru europejskiego. Pionierkami są Tiina Syrjä z Tampereen Yliopisto w Finlandii i Francuzka Anne Bérélowitch, która współpracuje m.in. ze szkołami teatralnymi w Paryżu, Glasgow i Chalon-sur-Saône. Ich praktyki się różnią. Syrjä uczy aktorów grania w językach, którymi nie mówią. Anne Bérélowitch pracuje z indywidualnymi kompetencjami aktorów. W Polsce też były takie próby. Podczas moich studiów aktorskich na Wydziale Lalkarskim Akademii Sztuk Teatralnych do wielojęzyczności zachęcał nas Mirosław Kocur. A nasz dyplom *Masakra* – powstały przy współpracy z praską Divadelní fakulta Akademie múzických umění i Akademią Muzyczną we Wrocławiu – zagraliśmy w trzech przeplatających się językach: polskim, czeskim i słowackim. Był to też dyplom dramaturgiczny Czecha Lukáša Trpišovskiego i reżyserski Słowaka Martina Kukučki, znanych jako SKUTR.

To zainteresowanie szkół teatralnych wielojęzycznością jest z jednej strony wynikiem niepewnej sytuacji ekonomicznej, która zmusza artystów do podróży i pracy w różnych środowiskach językowych. Jest to również refleksja nad obecnym bezprecedensowym poziomem migracji, który zmienia i wzbogaca językowe krajobrazy dźwiękowe, wizualne i dotykowe w Europie. Jest to również rzeczywistość branży teatralnej (i filmowej) oraz wynik

rosnącego zainteresowania jej liderów wielojęzycznymi przedstawieniami. Wielojęzyczność została włączona w wizje kierownicze Matthiasa Lilienthala w Münchner Kammerspiele (Niemcy), Shermin Langhoff w Gorki Theater (Niemcy), w Burgtheater kierowanym przez Martina Kušeja (Austria), w NTGent pod kierunkiem Milo Raua (Belgia) oraz w Europa Ensemble Olivera Frljicia. Ten ostatni projekt współrealizowany jest przez Nowy Teatr w Warszawie, Schauspiel Stuttgart (Niemcy), Zagrebačko Kazalište Mlad (Chorwacja) oraz Εθνικό Θέατρο (Teatr Narodowy) w Grecji. Od stycznia 2023 roku sceną Théâtre National de Strasbourg i związaną z nią szkołą teatralną kieruje Caroline Guiela Nguyen. Biorąc pod uwagę, że teatr Nguyen konsekwentnie bawi się wielojęzycznością, wprowadzając na konserwatywne francuskie sceny głosy i historie tradycyjnie uznane za „niewarte" opowiadania – np. migrantów z Wietnamu w *Saigon* (2017) – można oczekiwać, że tę wizję teatru reżyserka będzie kontynuować.

Teatry mniejszościowe także szukają nowych inspiracji i okazji do wymiany doświadczeń. Phōnē to wspierany przez Kreatywną Europę projekt polegający na współpracy pomiędzy regionalnymi i mniejszościowymi teatrami językowymi. Uczestniczą w nim Tryater z Fryzji, Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen/Němsko-Serbske Ludowe Dźiwadło (niemiecko-serbołużycki teatr w Budziszynie), Teatrul Evreiesc de Stat w Bukareszcie, Fíbín Teo (aktualny narodowy zespół teatralny języka irlandzkiego w Galway), Stadttheater Bruneck (niemieckojęzyczny teatr w Południowym Tyrolu), Teatr Piba (bretońskojęzyczny teatr w Breście we Francji), galicyjskojęzyczny zespół teatralny Centro Dramático Galego w Santiago de Compostela, Kvääniteatteri w Norwegii grający po kweńsku, baskijski teatr Maria de Jongh w Bilbao oraz Theatr Genedlaethol Cymru (walijski teatr narodowy w Carmarthen).

Tworzenie przestrzeni sprawczości

Zaczęłam od relatywnie dużych organizacji mających w miarę stały dopływ środków, zapewniający jakieś bezpieczeństwo finansowe i przestrzeń do eksperymentów. Niezmiernie ważne jest jednak, żeby podkreślić, że to przede wszystkim artyści z doświadczeniami niepełnosprawności, migracji, postmigracji zmieniają praktyki dotyczące wielojęzyczności w teatrze europejskim. I to one inspirują większe organizacje. Artyści wykorzystują wielojęzyczność jako performans autentyczności (Meerzon, 2021, s. 32), narzędzie aktywizmu oraz platformę do wyobrażania sobie przyszłości. Ogólnie rzecz biorąc, w ich działaniach często pobrzmiewa echo frazy Michaiła Bachtina „żyję w świecie cudzych słów", poprzez które odnosił się on do interakcji, społecznej natury i wielogłosowości zapisanej w językach (1986, s. 143). Dodają również nowego – pozakolonialnego – znaczenia refleksji Seamusa Heaneya nad relacjami angielsko-irlandzkimi: język jest „jednym z miejsc, w których wszyscy żyjemy" (2011, s. 277). Cytaty te wskazują nie tylko na wielojęzyczność w codzienności, brak jasnego i całkowitego podziału na języki, ale także na możliwość kształtowania tych językowych kontekstów w celu tworzenia nowych przestrzeni. W szerszym kontekście uderzającym przykładem jest Ntozake Shange. Jej zabiegi, aby (jak sama mówiła) zdeformować standardy amerykańskiego angielskiego i poprzez tę deformację wpisać swój głos w język, który ją marginalizował (Gavin, 2012, s. 195), odbijają się echem nie tylko wśród czarnoskórych współczesnych artystów teatralnych w Europie – takich jak debbie tucker green (Goddard, 2015, s. 70-71) – ale także wśród innych marginalizowanych i wielojęzycznych głosów. Peyvand Sadeghian (Iran/Wielka Brytania), Paula Rodríguez (Hiszpania/Wielka Brytania) czy SignDance Collective International pracują i grają wielojęzycznie, bawiąc się standardami

językowymi, żeby odzyskać i zaznaczyć swoją społeczną i artystyczną sprawczość w kontekstach, które im tej sprawczości odmawiają.

Sadeghian ma podwójne obywatelstwo, które odzwierciedla jej złożoną przynależność kulturową i polityczną. Napisana i zagrana przez nią sztuka *Dual* 2020) □□□□□□) wyreżyserowana przez Polkę Nastazję Domaradzką – używa wielojęzycznej poezji, żeby pokazać doświadczenia bycia jednocześnie Brytyjką i Iranką w kontekście konfliktów brytyjsko-irańskich, wojny i brytyjskiego Home Office (Ministerstwo Spraw Wewnętrznych) znanego z islamofobii. Rodríguez opiera się na doświadczeniach migracji z Hiszpanii do Wielkiej Brytanii, tworząc wielojęzyczne adaptacje klasyki hiszpańskiej. Jej *Rosaura* (2016) – tworzona we współpracy z hiszpańską aktorką Sandrą Arpą – to dwujęzyczna adaptacja *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca. Aktorki bawiły się angielskim i hiszpańskim, próbując sobie wyobrazić wraz z widzem nowe sposoby postrzegania inności w kontekstach, w których jakakolwiek inność jest postrzegana z wrogością. Proporcje hiszpańskiego i angielskiego zmieniają się w zależności od kraju. Do tej pory aktorki zagrały *Rosaurę* w Wielkiej Brytanii (w czasie brexitowego referendum), Hiszpanii i Meksyku (podczas prezydentury Donalda Trumpa). W Londynie Arpa i Rodríguez mówiły wierszem Calderóna po hiszpańsku, podkreślając sensy wyrazistymi gestami i ruchem. Zwracając się bezpośrednio do publiczności, używały angielskiego, aby wyjaśnić fabułę. Nigdy nie tłumaczyły hiszpańskiego tekstu. Angielski jedynie wypełniał luki, podkreślając prawo publiczności do poczucia zagubienia. Sztuka kończyła się wspólnym wyobrażaniem Europy, w której jest miejsce dla każdego.

SignDance Collective International wnosi swoje doświadczenia związane z przekraczaniem granic i niepełnosprawnością do unikalnej formy choreograficznej *signdance*, która jest „formą teatru tańca, w którym język

migowy jest podstawą choreograficzną i strukturą dramaturgiczną" (de Senna, 2016, s. 84). Co ważne, dla SignDance Collective International języki migowe nie są jedynie narzędziem choreograficznym czy estetycznym. Przeciwnie, zachowują w pełni swoje funkcje komunikacyjne i kulturowe, podkreślając, że języki migowe nie są jedynie narzędziami dostępności, ale pełnymi środkami komunikacji ze swoimi kulturami i historiami. Jako takie wprowadzają ważną perspektywę do dyskusji na temat problemów społecznych i nierówności.

Przykładowo, wielojęzyczna *Carthage/Cartagena* – adaptacja dramatu Caridad Svich napisanego po angielsku z hiszpańskimi wstawkami – zajmuje się wielowymiarowym przekraczaniem granic (głównie między krajami, ale nie tylko) jako doświadczeniem, narzędziem twórczym i częścią procesu twórczego. Spektakl powstawał między 2013 a 2017 rokiem w różnych miejscach (m.in. Austrii, USA, Włoszech i Wielkiej Brytanii). W tym czasie zmieniali się twórcy (co było zamierzone). Na początku reżyserowała, na przykład, hiszpańska reżyserka Beatriz Cabur, ale to Słoweniec Goro Osojnik przejął reżyserską pałeczkę na końcu procesu. SignDance Collective International wprowadził do adaptacji dramatu Svich języki migowe i mówione – International Sign, American Sign Language, British Sign Language, angielski, niemiecki i sierraleoński. W scenie otwierającej spektakl Isolte Ávila poruszała się po scenie pośród leżących aktorów, mówiąc o potrzebie powrotu do języka, który utraciła. Mówiła po angielsku z domieszką hiszpańskiego, jednocześnie tańcząc tłumaczenie na język migowy (signdance). Jej ciało zbliżało do siebie te języki, ale jednocześnie pozostały one odrębne. Dramaturgia aktorska – czyli sposób, w jaki performerka przedstawiała siebie, swoją historię, swoje tożsamości – istniała jednocześnie w wielu językach. Ta strategia rozszerzała się na scenę i inne ciała. Ávila,

prowadząc dialog z Lionelem Macauleyem, migała tłumaczenie jego słów i jednocześnie (poprzez ekspresję ruchu) informowała widza, jak doświadcza tego, co Macauley mówił. W końcówce tej sceny kwestie wypowiadane były – już przez całą czwórkę aktorów – po angielsku, hiszpańsku, niemiecku i sierraleońsku. Podczas gdy troje z aktorów jednocześnie tłumaczyło kwestie na różne uchoreografione języki migowe (to się zmieniało, ale zazwyczaj amerykański język migowy, brytyjski język migowy oraz międzynarodowy język migowy), Angelina Schwammerlin grała na gitarze. Efektem był transjęzyczny, fizyczny i dźwiękowy pejzaż migracji i nieprzynależności, który pokazywał wykluczenie, utratę języka, czy przemoc integralnie wpisaną w doświadczenie przekraczania geopolitycznych granic na poziomie sensorycznym, estetycznym i politycznym. W ten sposób spektakl w szerszym kontekście mówił o przemocy związanej z koniecznością ciągłego redefiniowania siebie w oparciu o struktury, które wykluczają inność.

Strategie gość-inności

Tematyka roli języka i przekraczania granic – fizycznych i metaforycznych – wiąże się z tym, że doświadczenia wielojęzyczności często podważają oczekiwania dotyczące idealnego dopasowania personalnych, rodzinnych, zawodowych, narodowych i etnicznych kontekstów językowych. Łączy się to z dostrzeganiem punktów stycznych pomiędzy różnymi doświadczeniami marginalizacji opartej na normatywnych kategoriach tożsamościowych. Często artyści używają wielojęzyczności jako narzędzia do wyobrażania sobie nowych sposobów na bycie razem i rozumienie obcości. Szukają, jakby to opisał Cezary Wodziński, sposobów na gość-inność jako proces dostrzegania własnej inności i rozpoznawania siebie poprzez nomadyczny akt ciągłej zmiany „w ruchu między Ktoś a Nikt, między Nikt a Ktoś” (Wodziński, 2015, s. 24, 51-52, 74). W 2016 roku w Berlinie artyści z migracyjnych i

postmigracyjnych środowisk kolumbijskich i brazylijskich – Simon(è) J. Paetau, Jair Luna i Iury Trojaborg – przedstawili *Frutas Afrodisíacas* w Maxim Gorki Theater. Ta koprodukcja pomiędzy Studio Я, Maxim Gorki Theater i Ballhaus Naunynstraße została przygotowana przez Laurę Paetau z Schauspielhaus Zürich (Szwajcaria). Spektakl opowiadał o ruchu queer w Berlinie Zachodnim w latach osiemdziesiątych z perspektywy postkolonialnej i wielojęzycznej, opartej na doświadczeniach emigracyjnych mieszkańców Ameryki Południowej w Berlinie, dekonstruując „stałe ramy" zarówno heteronormatywności, jak i kolonializmu (Sharifi i Paetau, 2020, s. 74).

Znaczenie tych artystyczno-społecznych przedsięwzięć dla przyszłości teatru europejskiego i ludzi zamieszkujących Europę można sobie wyobrazić, analizując przypadek Islandii. International Theatre Company Reykjavík Ensemble została założona jesienią 2019 roku przez urodzoną na Islandii reżyserkę Pálínę Jónsdóttir i urodzoną w Polsce Ewę Marcinek jako platforma dla wielonarodowych twórców teatralnych, celebrująca różnorodne pochodzenie i języki. Ich *Ég kem alltaf aftur/I Shall Always Return* w oczywisty sposób – po islandzku i angielsku – odnosi się do Tadeusza Kantora; bezpośrednim kontekstem jest pokaz jego *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) w 1990 roku na Reykjavík Arts Festival. Ale *Ég kem alltaf aftur/I Shall Always Return* skupia się także na polskich migrantach w Islandii. Inny islandzki zespół PólíS – o nazwie symbolizującej islandzko-polskie korzenie – rozpoczął działalność w 2021 roku i od razu zdobył prestiżową islandzką nagrodę Performing Arts Award Grímuverðlaun za debiut roku. W 2022, przy współpracy z Borgarleikhúsið/The Reykjavik City Theatre – jednej z dwóch głównych scen kraju – zrealizowali *Tu jest za drogo eða Úff, hvað allt er dýrt hérna*. Islandzka część tytułu powtarza sens polskiej części. Spektakl pokazuje Islandię w 2026 roku, kiedy to Polak zostaje burmistrzem Reykjaviku, jednak głównym tematem jest historia

polskiej pary, która przyjeżdża do Islandii, by zarobić na ślub. W szerszym ujęciu spektakl porusza problem przynależności i tożsamości narodowej w Islandii. Podczas premiery w lutym 2022 roku artyści wyszli do ukłonów, niosąc ukraińską flagę w geście solidarności z ofiarami rosyjskiej inwazji.

Jedną z aktorek występujących w *Tu jest za drogo eða Úff, hvað allt er dýrt hérna* jest Sylwia Zajkowska, lalkarka, która w 2020 roku przeniosła się do Islandii, a wcześniej była w zespole poznańskiego Teatru Animacji. Kilka miesięcy później Zajkowska miała okazję ponownie odegrać problematykę tożsamości narodowej w Islandii. Została wybrana – jako pierwsza nie-Islandka – do roli *fjallkonan*, czyli „kobiety z gór", która uosabia i ucieleśnia Islandię podczas narodowego święta 17 czerwca. Zajkowska, ubrana w islandzki strój narodowy, wyrecytowała wiersz Brynji Hjálmsdóttir o różnorodności w języku islandzkim. Wyrecytowany przez migrantkę z bardzo charakterystycznym polskim akcentem – jak mówi sama Zajkowska (2022) i podkreślają media (np. Fontaine, 2022) – wiersz stał się zaproszeniem do ponownego wyobrażenia sobie wspólnoty Islandii, uznając inność za jej podstawową cechę. Nie da się oczywiście udowodnić żadnego związku przyczynowo-skutkowego między tymi projektami kulturowymi, ale wszystkie one są przykładem działań nakierowanych na ponowne wyobrażenie sobie społeczności Islandii poprzez wielojęzyczność i różnicę. Podobne cele widać w spektaklu Marty Górnickiej *Still Life. A Chorus for Animals, People and All Other* (2022) w Maxim Gorki Theater. Reżyserka przyglądała się wspólnocie ponad granicami gatunków. Jej postdramatyczny i postludzki chór czerpał z niemieckiego, angielskiego i „postjęzyka", który redefiniował atrybuty etniczne, kulturowe, przestrzenne i czasowe, jak również przynależność i wspólnotę.

Ku zmianom systemowym

Intersekcjonalne spojrzenie, u którego podstaw leżą wielojęzyczne doświadczenia, ma również wymiar aktywistyczny skierowany na zmiany instytucjonalne i systemowe. W 2013 roku szwedzko-tunezyjski pisarz Jonas Hassen Khemiri napisał list otwarty do Beatrice Ask, szwedzkiej minister sprawiedliwości. Poruszył w nim kwestię zinstytucjonalizowanego marginalizowania inności, która sprawiała, jak pisał, że wiele osób bez względu na pochodzenie czuło, że nie są „prawdziwymi obywatelami". Jego sztuka *Jag ringer mina bröder* (Wzywam moich braci) powtarza niektóre z motywów listu (Sörenson i Khemiri, 2020, s. 65-66).

W 2014 roku aktorki Mihaela Drăgan i Zita Moldovan założyły feministyczny teatr romski Giuvlipen, który rzuca wyzwanie opartej na rasie i płci opresji romskich kobiet. Teatr jest również związany z Asociaţia Actorilor Romi (Stowarzyszenie Aktorów Romskich), które dąży do zmian strukturalnych w rumuńskim przemyśle teatralnym i domaga się uznania (i finansowania) Giuvlipen przez państwo (Giuvlipen, 2022; Komporaly, 2021, s. 2). W 2016 roku Teatr Modrzejewskiej w Legnicy i Македонски Народен Театар (Macedoński Teatr Narodowy) w Skopje współprodukowały dwujęzyczny spektakl *Przerwana odyseja/Одисејата е прекината* Roberta Urbańskiego. Opowiadał on o Decata Begalci (macedońskich, greckich i wołoskich dzieciach, uchodźcach z greckiej wojny domowej), które w 1948 roku przybyły do Legnicy. Bezpośrednim kontekstem politycznym była siedemdziesiąta rocznica wygnania Decata Begalci oraz odmowa przyjęcia przez Polskę uchodźców wojennych z Syrii.

Jesienią 2017 roku Amanda Coogan – słysząca artystka interdyscyplinarna, której rodzice oboje byli Głusi, a jej pierwszym językiem stał się Irish Sign

Language (ISL) – współpracowała z dublińskim Teatrem Głuchych nad adaptacją *The King of Spain's Daughter* (Córka króla Hiszpanii) Teresy Deevy. Punktem wyjścia była głuchota Deevy. Spektakl został zaprezentowany w Abbey Theatre (narodowym teatrze Irlandii) i wciągał widzów w czynne badanie, co to znaczy być słyszanym i niesłyszanym w Irlandii, opowiadając się za prawnym uznaniem ISL jako języka mniejszości. Projekt ustawy, który uznał ISL i przyniósł pewne zwiększone prawa dla Głuchych w Irlandii, ostatecznie przeszedł przez Dáil Éireann (irlandzki parlament) w grudniu 2017 roku. O cenie, jaką płacą Głusi w Polsce za bycie niesłyszanymi, zrobił spektakl Adam Ziajski ze Sceny Roboczej. *Nie mów nikomu* (2016) grany był przez Głuchych aktorów Polskim Językiem Migowym i Lormą (język osób Głuchych i Niewidomych). Jednocześnie (i na żywo) Dominika Mroczek-Dąbrowska tłumaczyła to, co powiedziane, poprzez napisy w języku polskim (i czasem też angielskim). Ziajski bardzo inteligentnie przeplatał języki, kwestionując hegemonię językową polskiego (i angielskiego w niektórych spektaklach), zapraszając widza do współtworzenia bardziej demokratycznych trybów rozumienia i interakcji.

Aktywizm i wielojęzyczność łączą się też w kontekście instytucjonalnym. W latach 2018-2021 brytyjski Eclipse Theatre współpracował z holenderskimi teatrami Theater De Meervaart i ICK Dans Amsterdam oraz portugalskim Teatro GRIOT przy projekcie Slate World. Projekt, współfinansowany przez Kreatywną Europę, miał na celu promowanie widoczności i mobilności czarnych artystów w całej Europie. Organizacja Migrants in Theatre (Wielka Brytania) została założona w 2020 roku przez Larę Parmiani (Włochy), Nastazję Domaradzką (Polska) i Alexandru Istudora (Rumunia) podczas pandemii COVID-19. MiT aktywnie współpracuje z instytucjami teatralnymi, aby zapewnić możliwość teatralnej sprawczości artystów-migrantów w konserwatywnej rzeczywistości brytyjskich instytucji teatralnych. Jedną z

inicjatyw była ich współpraca z teatrem New Diorama, który użyczył MiT miejsce na próby. MiT udostępniał przestrzeń projektom, w których migranci w pierwszym pokoleniu stanowili większość zespołu oraz pełnili decyzyjne funkcje. Trzydzieści procent miejsc było zarezerwowanych dla artystów-migrantów, których tożsamość byłą niedostatecznie reprezentowana w MiT, np. artystów spoza Londynu, z Afryki, Karaibów, a także artystów niepełnosprawnych. Jeśli było więcej wnioskodawców niż miejsc, MiT podejmował decyzję poprzez loterię. Poprzez ten gest, MiT podkreślało, że loteria jest sprawiedliwszym kryterium niż (kulturowo zdeterminowana) ocena dokonań czy walorów artystycznych. New Diorama również przejęła pomysł loterii jako metodykę oceniania aplikacji o przestrzeń na próby. Idei wartości artystycznej dotyczy także kolejna z inicjatyw MiT, skupiona na artystach wielojęzycznych. Hiszpanka Paula Rodriguez (od *Rosaury*), Rumunka Andreea Tudose i Włoszka Emilia Teglia pracują nad zakwestionowaniem systemu finansowania sztuki w Wielkiej Brytanii, który jest praktycznie niedostępny dla artystów-migrantów pochodzących ze środowisk nieanglojęzycznych.

Wyobrażanie sobie przyszłości

Wielojęzyczność w teatrze stanowi też platformę do wyobrażania sobie przyszłości. W 2016 roku w *Weselu* wyreżyserowanym przez Radka Rychcika w Teatrze Śląskim w Katowicach pojawiła się próba nałożenia akcentu z Belfastu (zaśpiewowe podnoszenie końcówek słów) na język Wyspiańskiego. Kilka lat później zrozumiałem, że Rychcik – zapewne przez przypadek – przewidział przyszłość. Mój syn – wychowany w polsko-irlandzkiej rodzinie, dla którego język polski jest w tym momencie najbliższym i dominującym – wymawia niektóre polskie słowa z akcentem z północnego Dublina (gdzie nigdy nie mieszkał, ale skąd pochodzi jego tata). Jego „bajka” brzmi jak

[bʊi̯ka], ponieważ dublińskie [ʊ] zastępuje polskie [a]. On i inne dzieci dorastające w polskich rodzinach transnarodowych tworzą nowe odmiany polszczyzny. „Obcy" akcent nie oznacza obcości i istnieją Polki i Polacy mówiący z niestandardowym akcentem. Codzienne życie dzieci w rodzinach wielojęzycznych jest podbudowane mieszaniem się języków, co prowadzi do powstawania nowych form i systemów językowych, których nie można jeszcze przewidzieć. Dotyczy to np. dzieci ze środowisk postmigracyjnych, dzieci Głuchych, Niewidomych, dorastających w rodzinach słyszących i/lub widzących oraz dzieci słyszących i/lub widzących w rodzinach Głuchych i/lub Niewidomych, niezależnie od tego, czy w końcu będą mówić jednym, czy kilkoma językami. Nie chodzi tu o stworzenie nowego kosmopolitycznego systemu klasowego, ale o docenienie różnic, jaką wnoszą dzieci z różnych kontekstów językowych.

Twórcy teatralni zaczynają to rozumieć i angażują młodych i najmłodszych widzów we współtworzenie nowych sposobów obcowania z odmiennością, które wykraczają poza podział „my/oni". Przykładem jest inicjatywa teatralna Čojč Theater Network Bohemia Bavaria, która pracuje z młodzieżą (w wieku od czternastu do dwudziestu jeden lat) z Niemiec i Czech, pochodzącą głównie z obszarów wiejskich w pobliżu granicy i ze społeczności rozdzielonych przez historię. Čojč oznacza język czeski i niemiecki (od český i Deutsch). Čojč to wielojęzyczna pedagogika oparta na wspólnym badaniu języka, kultury, historii i przyszłości granicy czesko-niemieckiej, ale także sposób spojrzenia na szerszą marginalizację w teatrze. Čojč ma na celu szukanie bycia razem poprzez kulturę gość-inności. W praktyce polega to na tym, że projekty są zawsze prowadzone przez dwóch moderatorów, niemieckiego i czeskiego, więc uczestnicy mogą mówić w wybranym przez siebie języku. Nie ma jednak tłumaczenia, a sam proces polega na zabawie językami, przy czym nacisk kładzie się na kreatywność językową, a nie

poprawność.

Teatr JaLaDa powstał w 2012 roku w Malmö, w którym mieszka około trzystu tysięcy ludzi ze stu siedemdziesięciu ośmiu krajów, a prawie połowa mieszkańców urodziła się za granicą i/lub ma dwoje rodziców urodzonych za granicą. W 2017 roku trzema największymi mniejszościami w Malmö były osoby z Iraku, byłych krajów Jugosławii oraz Danii (Malmö Stad, 2017). Teatr JaLaDa jest wielojęzyczny, ale skupia się na językach arabskich. Szwecja – co wyjątkowe w Europie – miała w pewnym momencie co najmniej trzy arabskojęzyczne teatry. Dwa w Malmö (Teater Foratt i Teater JaLaDa) oraz Arabiska Teatern w Sztokholmie. Teatr JaLaDa wyrósł ze sztuki *JaLaDa* napisanej przez Vanję Hamidi Isacson, wyreżyserowanej przez Rayam Al Jazairi i zagranej przez zespół aktorów niepochodzących ze Szwecji w mieszance arabskiego, szwedzkiego, rumuńskiego i języka wymyślonego, opartego na wszystkich trzech. Jego dramaturgia została zainspirowana doświadczeniami językowymi wielojęzycznych dzieci i wpisana w dźwiękowe różnice między językami na scenie. Ubrana w ramy gry, *JaLaDa* zapraszała młodych widzów do przećwiczenia (poprzez zabawę) sposobów wielojęzycznej komunikacji opartych na niewerbalnych znakach, takich jak pauza, ruch ciała, gestykulacja, intonacja, ale także podobieństwo słów w różnych językach lub szerszych kontekstach. Odpowiadało to systemom komunikacji przedwerbalnej, które dzieci rozwijają przed mówieniem (Salley i in., 2020), czyli większość dzieci (niezależnie od tego, iloma językami się posługiwała), miała już (lub ma nadal) umiejętności, aby włączyć się do tej wielojęzycznej zabawy.

Teatr wielojęzyczny dla dzieci powstaje też ze współpracy dużych i mniejszych organizacji. W 2022 roku rozpoczął się projekt wspierany przez Kreatywną Europę o nazwie Jeune Théâtre Européen Jeunes Publics (Młody

Europejski Teatr Młodego Widza). Prowadzi go francuski Espace des Arts, Scène Nationale de Chalon sur Saôn przy współpracy z ArtVeda (Tunezja), Artfraction (Serbia), Jeune Théâtre National (Francja), Staatstheater Mainz (Niemcy), Pedio Texnis (Grecja) i National University of Ireland Galway. Próbują oni stworzyć modele wielonarodowościowych i europejskich zespołów teatralnych opartych na wielojęzyczności i tworzących dla młodych widzów, które współwychowują nowych obywateli Europy.

Choć ta krótka próba zarysowania tego, co dzieje się w europejskim teatrze wielojęzycznym, kończy się pozytywnym akcentem, teatr europejski nadal w przeważającej mierze opiera się na założeniu, że normą jest jednojęzyczny „native speaker". Jednakże widać zmianę. Moje własne badania nad teatrem wielojęzycznym opierają się na głębokim przekonaniu, że te praktyki teatralne – odzwierciedlające kulturowe, polityczne i ekonomiczne zróżnicowanie współczesnej Europy, jej mieszkańców i teatrów – mają do odegrania ważną rolę w europejskiej przyszłości. Jest to być może mój „akt myślenia nadzieją", ale jak mówi Łucja Iwanczewska (2021), jest to „paląca potrzeba współczesnej humanistyki". Parafrazując Iwanczewską, chcę wyobrażać sobie Europę, która się dobrze kończy.

Wzór cytowania:

Lech, Kasia, *Wielojęzyczny teatr europejski: próba zarysu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/y6j0-zh55.

Autor/ka

Kasia Lech (k.k.lech@uva.nl) – aktorka, gawędziarka, lalkarka, dramaturżka i naukowczyni. Ukończyła AST we Wrocławiu, doktorat zdobyła na University College Dublin jako stypendystka irlandzkiego rządu. Pracuje jako Associate Professor na Uniwersytecie

Amsterdamskim. Jej badania i praca twórcza skupiają się na wierszu, wielojęzyczności, dramaturgii i doświadczeniach transnarodowych. Jej książka *Dramaturgy of Form: Performing Verse in Contemporary Theatre* została opublikowana przez Routledge w 2021 roku. Kolejna, *Multilingual Dramaturgies: Towards a New European Theatre*, ukaże się w wkrótce (Palgrave, 2023). Jest współzałożycielką Polish Theatre Ireland, wielojęzycznego teatru z siedzibą w Dublinie. Prowadzi też TheTheatreTimes.com oraz grupę roboczą Translation Adaptation Dramaturgy w ramach International Federation for Theatre Research. ORCID: 0000-0001-9171-9560.

Bibliografia

Bakhtin, Mikhail M., *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin 1986.

Carlson, Marvin, *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

Chaudhuri, Una, *Theatre and Cosmopolitanism: New Stories, Old Stages*, [w:] *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*, red. V. Dharwadker, Routledge, London 2016, s. 171–96.

Drewniak, Łukasz, cytowany w *Warszawa/Gdańsk. „Der Szturem. Cwiszyn/ Burza. Pomiędzy" w finale konkursu o Złotego Yoricka*, https://e-teatr.pl/warszawagdansk-der-szturem-cwiszyn-burza-pomiedzy-w-finale-konkursu-o-zlotego-yoricka-13868 [dostęp: 20.12.2022].

Fontaine, Andie Sophia, *From Iceland – Icelanders Too Impatient With Accented Icelandic, Professor Of Icelandic Says*, „The Reykjavík Grapevine" 2022, https://grapevine.is/news/2022/06/27/icelanders-too-impatient-with-accented-icelandic-professor-of-icelandic-says/ [dostęp: 6.12.2022].

Gavin, Christy, *African American Women Playwrights: A Research Guide*, Taylor & Francis, London 2012.

Giuvlipen, *Giuvlipen*, https://giuvlipen.com/> [dostęp: 15.03.2022].

Goddard, Lynette, *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave, Basingstoke 2015

Heaney, Seamus, *Frontiers of Writing*, [w:] *The Redress of Poetry*, Faber & Faber, London 2011, s. 256-293.

Iwanczewska, Łucja, *Myślenie nadzieją*, „Performer" 2021 nr 22, https://grotowski.net/performer/performer-22/myslenie-nadzieja [dostęp: 6.12.2022].

Jaffe-Berg, Erith, *New Perspectives on Language, Oral Transmission, and Multilingualism in Commedia Dell'Arte*, „Early Theatre" 2008 nr 11.

Knowles, Ric, *Theatre and Interculturalism*, Palgrave, Basingstoke 2010.

Komporaly, Jozefina, *Plays from Romania: Dramaturgies of Subversion*, Methuen, London 2021.

Malmö Stad, *Medarbetare Med Utländsk Bakgrund*, <http://redovisningar.malmo.se/2017/startsida-2017/personalredovisning-2017/medarbetare-med-utlandsk-bakgrund> [dostęp: 25.03.2018].

Zajkowska, Sylwia, wypowiedź z niepublikowanej rozmowy przeprowadzonej przez Kasię Lech 24 czerwca 2022 w Reykjavíku.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/wielojezyczny-teatr-europejski-proba-zarysu*