didaskalia

Gazeta Teatralna kwiecień 2026 **nr 192**

Teatr Polski w Bydgoszczy, *Wichrowe Wzgórza. Love To Die*; fot. Natalia Kabanow

Laboratorium polsko-ukraińskich spotkań

Skandynawska wściekłość

Utopie społecznej zmiany

Spis treści

TEATR UKRAIŃSKO-POLSKI

Teatr jako laboratorium polsko-ukraińskiego poznania. Perspektywy współczuciomyślenia

Ewa Bal Yana Partola

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Crossdressing jako zjawisko kulturowe i performatywne

Alex Spisak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Crip utopia? O „Gatunkach chronionych”

Mikołaj Skorupa

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Troska w procesie. Jak możemy zmieniać instytucje

Justyna Lipko-Konieczna

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

TŁUMACZENIE DRAMATÓW

Tłumaczenia tekstów dramatycznych i ich wpływ na odbiór spektaklu

Karol Grzyk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Z prochu. „Pulverkopf” Katarzyny Kalwat i Edwarda

Pasewicza jako dodekafonia sceniczna

Katarzyna Fazan

Nowy Teatr w Warszawie, Teatr Polski w Poznaniu: *Pulverkopf*, reż. Katarzyna Kalwat

Kto się boi feminizmu

Marcelina Obarska

Teatr Narodowy w Warszawie: *Mężczyzni objaśniają mi świat*, reż. Klaudia Gębska

Wyzwolenie czy udręka?

Piotr Urbanowicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Wyzwolenie*, reż. Maja Kleczewska

Nie igra się

Agata Skrzypek

Teatr Polski w Bydgoszczy: *Wichrowe Wzgórza. Love To Die*, reż. Klaudia Hartung-Wójciak

Popsuta zabawka

Stanisław Godlewski

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Lalka*, reż. Mikita Iłynczyk

Z kamerą wśród ptaków

Magda Piekarska

Wrocławski Teatr Współczesny: *Atlas ptaków*, reż. Barbara Bendyk

Czy robię to dobrze?

Magdalena Rewerenda

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Sztuka protestu*, reż. Michał Buszewicz

Ostatnia ofiara transformacji

Kamil Bujny

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*, reż. Pamela Leończyk

Kto boi się gołębi?

Aleksandra Bałda

Teatr Barakah w Krakowie: *Moja miłość*, reż. Maciej Gorczyński

Brud i blichtr przedemancypacyjnych ciot

Dominik Baldysz

Wrocławski Teatr Współczesny: *Lubiewo*, reż. Jędrzej Piaskowski

Spektakl, który wymyka się słowom

Sara Jarębska

Wrocławski Teatr Pantomimy: *Little*, reż. Małgorzata Wdowik

ZAGRANICA

Skandynawska wściekłość

Justyna Landorf

Dramaten (Królewski Teatr Dramatyczny) w Sztokholmie: *Rage*, reż. Milo Rau

Performerzy z Interrobang testują, czy AI może wzmacniać demokrację

Marek Podlasiak

HAU Hebbel am Ufer Berlin (HAU3): *AI Democracy*, koncepcja: Interrobang (Till Müller-Klug & Nina Tecklenburg)

TANIEC

Architektury bycia razem

Krzysztof Kurpiewski

Choreotopie we Wrocławiu

Kto słyszy kobiecy głos?

Zuzanna Berendt

Krakowski Teatr Tańca: *opera.exe*, choreogr. Eryk Makohon

FESTIWALE

Choreografie różnicy

Alicja Müller

20. Holland Dance Festival w Hadze; Resolution 2026 w Londynie

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki w ramach programu wydawniczego Inne Tradycje.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej Nr 3/DF-VII/2026

didaskalia
gazeta teatralna

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

/ TEATR UKRAIŃSKO-POLSKI

Teatr jako laboratorium polsko-ukraińskiego poznania. Perspektywy współczuciomyślenia

Ewa Bal | Uniwersytet Jagielloński
Yana Partola | Uniwersytet Jagielloński

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

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

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

knowledge; compassionate thinking; epistemologies of the heart

Zamiast współczucia

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

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

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

Tak pojęty proces poznania nie bez powodu rymuje się z definicjami performansu, które zaczęły w ostatnim dwudziestopięcioleciu pojawiać się w

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

Założyłyśmy więc, że również w naszej badawczej współpracy chcemy wprowadzić w życie zasady współczuciomyślenia, stąd projekt realizowałyśmy wspólnie (jako badaczki z Europy Środkowo-Wschodniej,

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

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

Polsko-Ukraińskiej Współpracy w Teatrze[5]. Spotkałyśmy się między innymi z dramatopisarką Leną Lagushonkovą, reżyserką Katarzyną Szyngierą, kuratorkami Agatą Siwiak, Iryną Chuzhynovą, Nadią Sokolenko, tłumaczką Anną Korzeniowską-Bihun oraz aktorkami Natalią Tsymbal, Iryną Voloshyną, Sofiią Onishchenko, Darią Bogdan i Vasylyną Martseniuk. Oprócz tych opublikowanych już rozmów, przeprowadziłyśmy jeszcze szereg innych z wieloma twórcami i twórczyniami z Polski i Ukrainy, ale rozmiary tego roboczego materiału oraz jego jakość na razie nie pozwalają nam go opublikować[6]. Przy czym naszą ambicją nie było przedstawienie i udokumentowanie absolutnie wszystkich przykładów bilateralnej współpracy. Dobierając przykłady do analizy, chciałyśmy raczej zmapować konkretne strategie wspólnej artystycznej pracy mające znaczący wpływ na dynamikę procesów poznawczych, które określamy mianem współczuciomyślenia, by pośrednio odpowiedzieć na pytania o to: 1) w jaki sposób możemy przezwyciężyć uprzedzenia istniejące w obu społecznościach i przepracować dysonanse wspólnej historii; 2) jak budować podmiotowość Innego w warstwie reprezentacji kulturowych, aby sprostać wyzwaniom wielojęzycznych i wieloetnicznych społeczeństw w Europie, w której obywatele Ukrainy zajmują ważne miejsce; 3) jakie widzimy perspektywy i formy wzajemnego polsko-ukraińskiego poznania na przyszłość.

Dwie różne historie

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

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

Nietrudno zatem zrozumieć, że to, co działo się w teatrach w krajach za wschodnią granicą Polski, które nie obrały raptownie prozachodniego kursu (jak Ukraina i Białoruś), uważane było przez polskie środowisko artystyczne za dziedzictwo systemu sowieckiego, od którego polska kultura chciała jak

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

Z drugiej strony to właśnie polskie środowisko naukowe stało się dla

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

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

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

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

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

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

Głównym jednak narzędziem zbliżenia twórców teatralnych z obydwu krajów

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

Nie znaczy to oczywiście, że obniżamy wagę wielu innych inicjatyw, które w ostatnim dziesięcioleciu były podejmowane przez instytucje kultury w obu krajach: wystaw, spotkań autorskich, rozmów, konferencji naukowych,

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

Nieporozumienie też jest poznaniem

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

2015, s. 32-35; 2023, s. 102-107; Cymerman, 2023)[10]. W chwili rozpoczęcia pracy oboje artystów miało już za sobą doświadczenia pracy z tematyką zbiorowej traumy. Łukasz Witt-Michałowski współrealizował między innymi sztukę *Nic co ludzkie* (2008) poświęconą stosunkom polsko-żydowskim w okresie II wojny światowej. Svitlana Oleshko wyreżyserowała spektakl *CzarnobylTM* (we współpracy z poznańskim teatrem Biuro Podróży, 2006), a w momencie udziału w projekcie pracowała nad spektaklem o Hołodomorze *Trzeba żyć – nie można umierać… lub Listy z Charkowa* (2013).

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

historycznych wydarzeniach dopiero podczas projektu[12]. Wiele zatem spraw było dla ukraińskich aktorów niejasnych. Dla polskich uczestników z kolei była to często niezagojona rana w historii wielu rodzin. Na przykład dziadek reżysera zginął na Wołyniu, a aktorka Danuta Nagórna, pochodząca z Łucka, była jeszcze dzieckiem, kiedy miały miejsce opisane wydarzenia (to właśnie dzięki wspomnieniom jej bohaterki rozwijała się główna opowieść o tragedii). W polskim oficjalnym dyskursie budowanym przez historyków i instytucje państwowe przed okresem transformacji i po nim była to też kwestia zbiorowej pamięci narodowej. Ujawnione zatem w ramach tego projektu luki poznawcze były spotęgowane przez potrzebę upamiętnianiem ofiar. Polski scenariusz wychodził z założenia konieczności upamiętnienia ofiar tylko jednej ze stron, a nie na wspólnym zrozumieniu tego bolesnego tematu. Nie udało się więc dojść do konsensusu co do zaproponowanej przez polską stronę wersji scenariusza i kształtu wspólnego przedstawienia ani nawiązać dialogu. Podczas jednej z prób ukraińscy aktorzy odmówili nawet wygłoszenia tekstu, który wydawał im się oburzający i wobec nich lekceważący. W trakcie pracy stało się zatem jasne, że pierwotny pomysł wymaga korekty. Dlatego powstała druga część projektu, zaproponowana przez Svitlanę Oleshko, *Dekalog: lokalna wojna światowa*, która miała na celu pokazanie stanowiska i postrzegania katastrofy wołyńskiej przez stronę ukraińską. W ten sposób powstał performatywny dyptyk, w którym *Dekalog* stał się pierwszą częścią, a *Aporia* drugą.

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

performatywne przezwyciężenie traumy historycznej, w którym uwzględniono podmiotowość obu stron, stało się potencjalnie możliwe. Dialog dwóch kultur powstawał jako dialog dwóch części dyptyku i pobudzał widzów do krytycznego myślenia, znajdując ciąg dalszy w debacie publicznej. Po pokazach odbywały się zwykle dyskusje z udziałem historyków i kulturoznawców z obu krajów.

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

Pokolenie teatralnego desantu i *devised dramaturgy*

Za punkt zwrotny dynamiki procesów współdziałania teatralnych środowisk

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

Każdy z tych projektów zasługuje na szczegółową analizę i niektórzy badacze już zaczęli się temu zjawisku przyglądać w sposób systemowy (Horbatowski, 2025a, 2025b), ale cały czas brakuje badań od wewnątrz, prowadzonych przez uczestników tych wydarzeń, oraz oceny roli tego środowiska w kształtowaniu współczesnego ukraińskiego teatru. Chcąc częściowo wypełnić tę lukę, chciałybyśmy nakreślić charakterystyczne cechy tych inicjatyw. Punktem wyjścia dla szeregu wydarzeń, które rozwinęły się z Międzynarodowej Letniej Szkoły Kuratorów Teatralnych (2012), było dążenie do zmian i czerpanie z tzw. dobrych praktyk zarządzania teatrem,

przygotowywanie kuratorskich projektów teatralnych oraz wypracowywanie nowych form działalności teatralno-projektowej[16]. Była to początkowo jednorazowa inicjatywa młodych działaczy teatralnych i Joanny Wichowskiej[17], która dostrzegała w tej współpracy potencjał rozwoju. W wywiadzie dla Hromadske Radio Wichowska podkreśliła, że „Ukraina jest dla nas bardzo ważna. Wydaje mi się, że jest to kraj najbliższy Polsce, w którym wiele się dzieje i jest wielu absolutnie wspaniałych twórców, ale możliwości realizacji tego, co ludzie mają w głowach, nie są zbyt duże" (2015). Nieoczekiwanie dla samych uczestników szkoły, ten pierwszy warsztat przekształcił się w regularną działalność. Przejście od nauki do praktyki nastąpiło błyskawicznie – sami inicjatorzy szkoły kuratorów, opuszczając mury państwowej instytucji Centrum Kurbasa, utworzyli organizację pozarządową Platforma Teatralna i już jako niezależni agenci wpływu wzbudzili w swoim kraju ferment twórczy, gromadząc wokół siebie społeczność, partnerów i angażując struktury grantowe do nowych projektów. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dzięki synergii wysiłków wspomnianych wyżej osób i ich umiejętności samoorganizacji ukształtowało się pokolenie ukraińskich twórców teatralnych, które chcemy dalej nazywać „pokoleniem desantu".

Podczas spotkania w miejscowości Pluty organizatorzy stworzyli specyficzną przestrzeń dla procesu twórczego, która miała głęboki sens koncepcyjny. Młodzi artyści, którzy dążyli do podważenia doświadczeń poprzednich pokoleń i kwestionowali wartość ich dorobku, zebrali się w daczy należącej kiedyś do najbardziej utytułowanego ukraińskiego dramaturga okresu radzieckiego – Oleksandra Korniychuka[18]. Swoją obecnością i pracą w jego domu podważali subwersywnie dorobek tego miejsca i pewnej tradycji sowieckiego myślenia, przez co laboratoryjna przestrzeń stawała się jednocześnie specyficzną strefą kontaktu i konfliktu (Pratt, 1998; Bal, Fox,

Wąchocka, 2023), w których odległe od siebie czasy i sposoby myślenia ścierały się ze sobą w fizycznej przestrzeni. Następne spotkania o podobnym charakterze odbywały się także w innych miastach Ukrainy – Chersoniu, Pokrowsku, Lwowie, Pryłukach, Połtawie, Charkowie – splatając niejako twórców z całego terytorium Ukrainy siecią wzajemnych powiązań i stając się punktem odniesienia dla ówczesnej młodej sceny teatralnej w Ukrainie.

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

tworzenia aktualnych tekstów dramaturgicznych w sposób kolektywny lub indywidualny, a z drugiej wymiana poglądów, dyskusje lub, jak sami uczestnicy nazywali ten proces – „obhovorennia" (omawianie spektakli po pokazach) oraz formułowanie manifestów artystycznych – indywidualnych lub zespołowych[19].

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

W spektaklu udział wzięło pięcioro aktorów i aktorek: Łukasz Wójcicki (Warszawa), Anna Yepatko (Lwów), Iwan Makarenko (Odesa), Nina Khyzhna (Charków), Oksana Cherkashyna (Charków), którzy występowali pod własnymi nazwiskami, oraz dwoje dramaturgów i dwie reżyserki z różnych regionów Ukrainy i Polski. W procesie powstawania spektaklu każda z tych osób uczestniczyła w próbie zrozumienia własnej i kolektywnej pamięci o przeszłości za pomocą metod *devised theatre*[21], gdzie kluczowa okazała się

autoetnograficzna perspektywa poznawcza aktorów, współtworzących dramaturgię przedstawienia, oraz demokratyzacja procesu twórczego[22]. Brzmiący nieco enigmatycznie tytuł: *Mój dziad kopał. Mój ojciec kopał. A ja nie będę*, był cytatem z biografii Iwana Makarenki, aktora z Odesy, i sugerował chęć postawienia przez artystów tego pokolenia jakiejś tamy dla tradycji czy utartych kolein myślenia, w których sami wyrośli i z którymi zarówno w Polsce, jak i przede wszystkim w Ukrainie trudno im się utożsamić. Teatr miał tu być bezpieczną przestrzenią, w której mówienie o kontrowersyjnych tematach, o swojej biografii, cielesnym tabu oraz własnych doświadczeniach nie wiązało się z presją czy zagrożeniem ani nie wystawiało na próbę czyjejś wrażliwości. Dając upust swoim wewnętrznym lękom, wykonawcy jednocześnie wielokrotnie podkreślali panującą w zespole dobrą atmosferę, swobodę działania i wyrażania siebie. Ta wspólna przestrzeń nie ograniczała się jedynie do fizycznych granic sceny, ale została też mentalnie poszerzona do „naszej części Europy", jak nazwała to terytorium Joanna Wichowska, wygłaszając w połowie spektaklu z offu autorski tekst, w którym jednoznacznie włączała do tej wspólnej przestrzeni Ukrainę, pomimo istniejących przecież wykluczających granic Unii Europejskiej i strefy Schengen.

W spektaklu na samym początku aktorzy mierzą się ze swoim specyficznie pojętym narodowym spadkiem, jaki odziedziczyli w wyniku szkolnej i zawodowej ścieżki kształcenia: jest więc na scenie lwowska aktorka Anna Yepatko wygłaszająca po rosyjsku klasyczne monologi, jest Nina Khyzhna opowiadająca o lekcjach folklorystycznego tańca w podstawówce czy Ivan Makarenko wspominający swój egzamin do szkoły aktorskiej. Ten „spadek" aktorzy najczęściej odgrywają przed widzami i przed sobą nawzajem za pomocą grymasów i gestów zapisanych w pamięci ich ciał. Rysująca się powoli w wyniku tych występów epistemiczna różnica między tym, co polskie

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

Polifoniczność głosów i potrzeba wyrażenia siebie odczuwalne są też w języku: ze sceny dobiega ukraiński, polski, rosyjski, angielski i niemiecki. Ale i w scenicznej akcji aktorzy pokazują, jak przejadły im się obiegowe opinie, przedustawne kulturowe narracje i to w sensie dosłownym: aktorzy, po odczytaniu z kartek haseł będących wyświechtanymi kulturowymi stereotypami („Ukraińcy mówią po rosyjsku"), rozrywają je na kawałki i próbują zjeść, po czym ogłaszają własne manifesty twórcze, rozpoczynając je

frazą: „Ja, jako artysta teatralny…”, „Ja, jako obywatel…”. Tworzenie manifestów, które było ważnym elementem warsztatów laboratoryjnych „desantu teatralnego”, zostało tutaj przeniesione na scenę. Jednak reżyserki nie pozwalają aktorom na popadanie w patos i proszą, by od razu rozładowali nadmierną powagę autoironią i artystyczną prowokacją (manifesty wygłaszają, np. siedząc na klozetowej muszli), gdzie „fizjologia i nihilizm manifestują śmierć wszystkich wartości, pozornych i prawdziwych” (Haishynets, 2016).

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

Możemy więc śmiało stwierdzić, że po 2017 roku i „Desant.UA / Десант.UA” nastąpił proces odkrywania ukraińskiego teatru i młodych artystów także dla polskiej publiczności. „Wsłuchajmy się w głosy odmienne od naszych własnych. I przekonajmy się wspólnie, że to słuchanie może przerodzić się w prawdziwą rozmowę. Wierzymy, że taka rozmowa jest ważna nie tylko dla ukraińskich artystów, ale także dla nas wszystkich” – zadeklarowały w tekście kuratorskim do „Desant.UA / Десант.UA” Sarkisian i Wichowska, otwierając nowy rozdział w historii dialogu między obiema społecznościami.

Od tego czasu inicjatywy współczuciomyślenia przenoszą się powoli z Ukrainy do Polski. Równocześnie Katarzyna Szyngiera w 2018 roku reżyseruje we współpracy dramaturgicznej Mirosława Wlekłego i z Oksaną Cherkashyną w roli głównej spektakl *Lwów nie oddamy* w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, zaś kuratorka Agata Siwiak organizuje od 2019 roku we współpracy z Joanną Wichowską trzy edycje festiwalu Bliscy Nieznajomi w Poznaniu, poświęcone teatrowi ukraińskiemu i polsko-ukraińskiej współpracy. I o tych inicjatywach chciałybyśmy teraz krótko napisać, bo odsłaniają one jeszcze inne aspekty pracy opartej na zasadzie współczuciomyślenia, czyli kuratorską i dramaturgiczną kuchnię, w której powstają, mówiąc metaforycznie, wypróbowane przepisy na współpracę i poznanie przez działanie.

Strategie kuratorskie, rezydencje i teatralny reportaż

Współcześnie coraz częściej mówi się o tym, że we współczesnym teatrze, rozumianym jako strefa kontaktu różnych podmiotów lub działań kultury włączającej, równie ważna jak figura dramaturga staje się figura kuratora. Tymczasem w polskich regulacjach prawnych osoba kuratorska nie wykonuje działalności twórczej, a jedynie organizacyjną. Dopiero niedawno na artystyczne, polityczne i społeczne sprawstwo swojej pracy zwrócili uwagę sami kuratorzy i kuratorki, występując z petycją do ministerstwa kultury o uznanie ich zawodu jako jednej z form artystycznej twórczości. Tymczasem dla tworzenia określonych warunków czy architektury spotkania opartego na współczuciomyśleniu figura kuratora ma znaczenie kluczowe. Agata Siwiak, z którą rozmawiałyśmy[23], jest przykładem takiej właśnie kuratorki, która tworzy architektury współpracy twórców z pozornie dalekich od siebie

środowisk, dostrzegając zawczasu luki lub deficyty ich publicznej reprezentacji. Trzy edycje jej kuratorskiego projektu Bliscy Nieznajomi – Ukraina (2019[24], 2020[25]) i Bliscy Nieznajomi – Wschód (2021[26]) zrealizowane w Teatrze Polskim w Poznaniu za dyrekcji Macieja Nowaka, i kilka ostatnich edycji Festiwalu Wielu Kultur w Łodzi[27] były na pewno próbą zasypania tej luki w przedstawianiu teatru i performansu zza wschodniej granicy Polski. Trudno nam w tym miejscu omawiać osobno każdą z edycji tego festiwalu, chciałybyśmy natomiast pokazać, jak pomysły kuratorskie kształtują dynamikę wzajemnego poznania przez działanie. W trakcie tych festiwali można było zobaczyć w Poznaniu trzy przedstawienia w reżyserii Rozy Sarkisian zrealizowane jeszcze w Ukrainie (*Piękne, piękne, piękne, czasy*, Pierwszy Teatr we Lwowie, 2018; *Psychosis*, Teatr Aktorów w Charkowie, 2018; *H-effect*, koprodukcja ukraińsko-niemiecka i NGO Art-Dialog, 2020), spektakl w reżyserii Niny Khyzhnej *Restoran Ukraina*. Siwiak zapraszała również powstałe w Polsce spektakle oparte na ukraińskiej dramaturgii, wyreżyserowane przez polskich lub ukraińskich reżyserów i reżyserki, na przykład autobiograficzne *Więzi* w reżyserii Oleny Apchel (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2021) czy czytanie performatywne sztuki Przysposobienie obronne Dmytra Levytskiego i zespołu Piękne Kwiaty w Charkowie w reżyserii Jakuba Skrzywanka z udziałem aktorów Teatru Współczesnego w Szczecinie oraz ukraińskiej aktorki Very Popovej. Niestety pandemia ograniczyła recepcję tych wydarzeń. A szkoda, bo wiele z tych przedstawień było przykładem przesunięć znaczeniowych i epistemicznych, które zachodzą wtedy, gdy powstały w określonym kontekście kulturowym scenariusz, oparty często na autobiograficznym doświadczeniu jego autora lub autorki, przechodzi proces transformacji, trafiając do ust polskich aktorów i uszu polskich widzów. O performowaniu ukraińskości i polskości na scenie piszemy nieco dalej. Już teraz jednak warto zaznaczyć, że to właśnie prawidła „spolszczania”

doświadczeń „bliskich nieznajomych” w ramach tradycyjnej formuły wystawiania na scenie czyjegoś dramatu powodują osłabienie autorefleksyjnego i autoetnograficznego przekazu, który zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie twórcy chcieli proponować ze sceny. Siwiak doszła zatem do wniosku, że zapraszanie gotowych spektakli na kilka zaledwie pokazów rzadko przyczynia się do tworzenia długotrwałych twórczych więzi, nie zmienia ich kształtu, zasięgu ani jakości, a na dodatek nie zawsze przynosi spodziewanych epistemiczne efektów – przybliżania tego, co nieznane.

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

przykład *Ten spacer* zapraszał widzów do oglądania Poznania razem z prowadzącym narrację głosem Dmytra Levytskiego, ukraińskiego artysty, dla którego polskie miasto okazało się dosyć nieprzystępną przestrzenią, w dodatku pandemiczną. Podczas spaceru towarzyszył nam także głos mieszkającej w Polsce transpłciowej kobiety z Białorusi, opowiadającej o swoim doświadczeniu miasta. Zatem oglądaliśmy to, co znane (miasto) ale oczami tych, których nie znamy (jego nowych mieszkańców). Podobny rezydencyjny model pracy oparty na wzajemnym uznaniu podmiotowości twórczej artystów z Polski i z Ukrainy wdrożyło jeszcze kilka scen w Polsce, np. Teatr Zagłębia w Sosnowcu, gdzie Olena Apchel wyreżyserowała 2021 roku spektakl *Kreszany* (Bal, 2022), a jego dramaturgię współtworzyła z Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim i Olhą Matsiupą, i gdzie Konstiantyn Vasiukov zrealizował przedstawienie *Morze zostanie*. Z podobnym rezydencyjnym i laboratoryjnym modelem pracy mieliśmy do czynienia w TR Warszawa, gdzie Aleksandra Popławska wyreżyserowała spektakl *Mój sztandar zasikał kotek. Kroniki Donbasu* (2023) na podstawie napisanych częściowo już w Polsce w trybie rezydencji twórczej sztuk Leny Lagushonkowej (Lagushonkova brała aktywny udział w próbach i w powstawaniu scenariusza spektaklu). Innym przykładem długotrwałej i stałej współpracy twórców z Ukrainy w polskim środowisku teatralnym są Teatr Śląski w Katowicach oraz Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, których dyrektorzy po prostu zatrudnili na etat aktorów z Ukrainy: Katyę Vasiukovą i Ninę Batovską (w Katowicach) oraz Annę Syrbu i Vitalika Havrylę (w Krakowie). Cenne w tym ostatnim przykładzie, z naszego punktu widzenia, jest to, że aktorki i aktorzy, nie ukrywając wcale swojego rodzimego akcentu, grają w repertuarowych przedstawieniach ważne role – a nie jedynie figury reprezentujące kraj swojego pochodzenia. Dokonują tym samym przejścia do kulturowego mainstreamu i rozszczelniają go od środka,

mówiąc językiem polskim z innym akcentem. Ale by osiągnąć to przejście lub umożliwić twórcom i widzom wgląd w perspektywę poznawczą Innego, potrzebny jest świadomy konsekwencji swoich działań kurator. We wszystkich wspomnianych przypadkach kuratorzy czy dyrektorzy artystyczni teatrów tworzyli odpowiednią przestrzeń dla procesu twórczego, dyskusji, wzajemnego docierania się zarówno aktorów, jak i widzów mówiących na co dzień różnymi językami i mającymi za sobą odmienne ścieżki kształcenia, przyzwyczajenia odbiorcze i światopoglądy.

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

Jednymi z bardziej rozpoznawalnych przykładów świadomego posłużenia się ukraińskimi artystkami i artystami w roli „ofiar wojny" są *Dziady* w reżyserii Mai Kleczewskiej oraz *Matki. Pieśń na czas wojny* Marty Górnickiej. W ukraińskich *Dziadach* (2022) powstałych w koprodukcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i Narodowego Teatru Dramatycznego w Iwano-Frankiwsku Kleczewska wystawiła tekst Mickiewicza, ożywiając jego antyrosyjską wymowę oraz aktualizując w teraźniejszości doświadczenie

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

Tę samą zasadę posłużenia się ciałami ukraińskich aktorek w roli „cierpiącej ofiary" wykorzystała Marta Górnicka w spektaklu *Matki. Pieśń na czas wojny*, jednak jej strategia była nieco inna, bo jawna: jako osoba dyrygująca (w świetle reflektorów) chórem matek, pokazywała, gdzie zaczyna i gdzie kończy się jej rola. W występie tego chóru, także skierowanego przede wszystkim do zachodnioeuropejskiej publiczności, była jednak pewna subwersja, próba przewalczenia pozycjonującego zachodnioeuropejskiego współczującego, a z czasem znudzonego lub obojętnego spojrzenia widzów, poprzez odtańczoną i odśpiewaną pieśnią inspirowaną wojennym tańcem haka z Nowej Zelandii. Skierowana była ona nie w stronę Rosji, ale w stronę

„słodko śpiącej Europy” (Bal, 2023b), która nie jest zdolna do reakcji w obliczu zagrożenia wojną. W obu przypadkach czytelne jednak wydaje się właśnie zagarnięcie ciał i głosów ukraińskich, tworzących zbiorowego bohatera (Ukrainę) wołającego o uwagę świata, co reżyserzy odpowiednio obramowują dla lepszej słyszalności wśród zachodnich widzów. Jednak dalekosiężnym efektem tej tautologii, w której ukraińskie osoby twórcze reprezentują Ukrainę *en bloc*, jest ich unieruchomienie na prekarnej pozycji ciała wystawionego na „współczujące” lub „znudzone cierpieniem” (Jasińska, Mrozek, 2024), paternalistyczne spojrzenie polskiego widza, o czym pisałam już wielokrotnie przy innej okazji (Bal, 2023a, 2023b, 2026).

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

Jak mówiła w rozmowie z nami Katarzyna Szyngiera[29], większość scen spektaklu opierała się na zafiksowanym w ramach *devised dramaturgy*

sytuacjach, rozmowach i czasem zażartych dyskusjach z okresu prób. Kiedy na przykład Cherkashyna przekracza symboliczną ukraińsko-polską granicę na scenie, od polskiego aktora dostaje od razu do ręki egzemplarz sztuki z napisaną dla niej przez Polaków rolą, której ma się szybko nauczyć. Szyngiera z Wlekłym chcieli dobitnie pokazać widzom w Rzeszowie udramatyzowany proces konstruowania kolonialnego spojrzenia oraz stawiania oporu wobec takiego uprzedmiotowienia. Oksana Cherkashyna w tym spektaklu swoją obecnością na scenie rozsadza lub subwersywnie odwraca tę przedustawną perspektywę, jak choćby wtedy, kiedy podkreśla, że nie ma zamiaru grać „typowej Ukrainki". Kiedy indziej przebiera się za „typową Ukrainkę" w ludową jaskrawą chustę, podobnie jak partnerujące jej polskie aktorki w wiankach na głowie przedrzeźniając to polskie wyobrażenie o „ludowości" Ukrainy. Szyngierze i Cherkashynie chodziło więc głównie o to, by widzowie mogli przekonać się, na ile nasze sposoby myślenia o Innym są efektem stereotypowych wyobrażeń, utrudniających wzajemne poznanie.

Jeszcze dobitniej ten mechanizm widać chociażby w chwili, gdy Szyngiera wprowadza do spektaklu materiały dziennikarskiego śledztwa oraz wyniki ankiet przeprowadzonych wśród uczniów szkół średnich w Rzeszowie i we Lwowie. Ukraińscy uczniowie w przeważającej większości odpowiadali na pytania o Polakach w sposób pozytywny, podczas gdy odpowiedzi polskich dzieci są kliszą antyukraińskiej propagandy, która zadomowiła się w polskich domach od czasów XX wieku, jeśli nie wcześniej. Wyświetlenie efektów tych ankiet na ekranie w głębi sceny, bez żadnego właściwie komentarza, wzmacniało diagnostyczny efekt przedstawienia, który dla Polaków powinien być raczej zawstydzający. I pewnie taki był w 2018 roku, choć, jak twierdzi reżyserka, po premierze lokalne władze Rzeszowa nie były zadowolone z krytyki polskiego kolonialnego spojrzenia. Dzisiaj, jak mówi Szyngiera, trudno jej jest namówić dyrektorów teatrów w Polsce na przedstawienie,

które podejmowałoby kwestię wielokulturowej integracji młodzieży w polskich szkołach, gdzie dzieci z Ukrainy stanowią znaczącą grupę (a miał to być spektakl wesoły, musicalowy). Większość polskich instytucji kultury jest pod tym względem zachowawcza; z jednej strony stara się nie burzyć etycznej fasady, na przykład organizując koncerty charytatywne, z których dochód przeznaczany jest na pomoc dla Ukrainy (jak wspominany już wielokrotnie Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Z drugiej jednak strony instytucje same się cenzurują, ulegając antyukraińskiej propagandzie. Jak mówi Jakub Roszkowski, dyrektor ds. programowych Teatru im. Juliusza Słowackiego, do teatru wysyłano anonimowe wiadomości, w których grożono jego pracownikom pobiciem, jeśli flaga Ukrainy nie zostanie zdjęta z frontonu instytucji, dlatego w końcu przeniesiono ją do foyer. Świadczy to przy okazji o tym, do jakiego stopnia instytucje kultury w Polsce okazują się bezbronne wobec populistycznej antyukraińskiej propagandy i pozbawione są najwyraźniej wsparcia państwa i organów ścigania w walce z hejtem (który jest przecież inspirowany przez Rosję).

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

wzajemnych procesów poznawczych, i to zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie.

Perspektywy na przyszłość

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wzór cytowana:

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

Autor/ka

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

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

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

Przypisy

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

badań wobec podległego przedmiotu, albo mówiąc inaczej, paradygmatu „wiedzy że" (Nycz, 2017, s. 11), albo w języku angielskim *knowing about*, na paradygmat wiedzy powstającej we wzajemnej relacji wielu podmiotów, które się współstwarzają w ramach interakcji, czyli *knowing with* („wiedza z") . Dlatego też, nawet w tytule naszej publikacji, wskazaliśmy na znaczące przesunięcie akcentu z wypracowanej przez Donnę Haraway kategorii *situated knowledges* (1988, s. 575-599) czyli wiedz usytuowanych (jako korpusu istniejących wiedz lokalnych) na *situated knowing*, czyli sam proces wytwarzania wiedzy, w którym bardziej niż efekty liczą się sposoby i procesy warunkujące nasze poznanie. Wykazaliśmy wtedy, z pomocą towarzyszącym nam w tomie autorów i przeprowadzonych przez nich studiów przypadków, że sztuki performatywne oraz różne materialne i niematerialne technonaturokulturowe afordacje stanowią medium owego relacyjnego poznania i zdolne są redefiniować chociażby zachodnie koncepcje czasu, przestrzeni, okulocentrycznego paradygmatu wiedzy, poznania przez działanie, wytwarzania i trwałości kulturowych tożsamości, czy oferować utopijne albo spekulatywne wizje przyszłości i przeszłości na styku tego, co ludzkie i nie-ludzkie (Bal, 2021).

3. Strefy konfliktu należy tu rozumieć za Arjunem Appaduraiem jako miejsca, w których widoczna staje się tzw. geografia gniewu (Appadurai, 2009), lub za Achille Mbembe (2018) „polityka wrogości". Mbembe podkreślał, że na owych granicach [strefach konfliktu lub wrogości – E.B.] widoczne jest jak na dłoni ciemne i ponure oblicze zachodniego humanizmu, który – jak się okazuje – ma zastosowanie jedynie do białej i zamożnej części świata, podczas gdy tzw. byty podrzędne, wytworzone w wyobraźni zachodniego świata jeszcze w dobie kolonializmu i ponownie dzisiaj zaktualizowane w figurze Innego i Wroga, nie mieszczą się w pojęciu człowieka. „Nanorasizm stał się nieodłącznym uzupełnieniem rasizmu systemowego, rasizmu mikro i makroprocedur prawno-biurokratycznych i instytucjonalnych, machiny państwowej, które w biały dzień dyskryminują i stosują segregację", Mbembe, 2018, s. 100, zob. też: Bal, Fox, Wąchocka, 2023, s. 7-24.

4. W swojej wydanej w 2020 roku książce Diana Taylor nazywa ten proces poznania zbiorczo hiszpańskim terminem *presente*, rozumianym jako afektywne, polityczne zaangażowanie badacza w przedmiot badań, a także jako rodzaj perypatetycznego uczestnictwa, które angażuje nie tylko zmysły badacza, ale także pozwala mu zdać sobie sprawę z szeregu ograniczeń i trudności, które poznaniu towarzyszą (2020, s. 1-37). Jak twierdzi Taylor: „chodzenie to proces myślenia i stawania się w ruchu, perypatetyczna pedagogika i trening. Chodzenie, zamiast do określonych rezultatów, prowadzi do stworzenia nowych sposobów myślenia i oducza tych wcześniejszych. […] Wymaga ono szczególnego uwrażliwienia na terytorium, czasy, okoliczności oraz grunt pod stopami oraz na ograniczenia fizyczne naszego własnego ciała, poczucie równowagi, dróg dostępu, kierunku w jakim się poruszamy, dystansu oraz ograniczonej widzialności" (tamże, s. 40), zob. także: Bal, 2021.

5. Theatre as a Laboratory of Polish-Ukrainian Encounters from 2014 to the Present. Perspectives of compassionate Thinking. Spoken Archive of Polish-Ukrainian Cooperation in the Theatre, https://vimeo.com/showcase/12151023 [dostęp: 15.04.2026].

6. Zarejestrowałyśmy na przykład trzygodzinną rozmowę z reżyserką Rozą Sarkisian (od lat mieszkającą w Polsce). Nie udało nam się porozmawiać w ciągu ostatniego roku z Oleną Apchel (która obecnie służy w Zbrojnych Siłach Ukrainy), ale korzystałyśmy z szeregu jej publicznych wypowiedzi, zarówno w formie artykułów, jak i rolek i komunikatów w mediach społecznościowych. Wreszcie przeprowadziłyśmy rozmowy, których nie udało nam się nagrać, np. z ukraińskim reżyserem Konstiantynem Vasiukovem i z polską dramaturżką Olgą Śmiechowicz, która pracowała nad anulowanym projektem *Błagalnic* w Kijowie. Tam, gdzie

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

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

32. Więcej na ten temat można przeczytać w relacjach polskich twórców: Śmiechowicz, 2025; Stępień, 2024.

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Źródła internetowe:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/z2cb-0h33
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/crossdressing-jako-zjawisko-kulturowe-i-performatywne

/ PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Crossdressing jako zjawisko kulturowe i performatywne

Alex Spisak | Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Cross-dressing as a Cultural and Performative Phenomenon

This text aims to examine cross-dressing as a cultural and performative phenomenon, situated within history, anthropology, and theatrical practices. It shows its connection to gender performativity and its presence in different contexts—from rituals and ancient theatre to contemporary drag and ballroom culture. Particular attention is given to the tension between cross-dressing and drag, which, although it developed from this practice, gradually moves beyond its binary framework. The text does not seek to provide a single, fixed definition; instead, it treats cross-dressing as a diverse phenomenon that depends on cultural and social context.

Keywords: cross-dressing; drag; gender performativity; RuPaul’s Drag Race; cultural representation; gender identity; queer

Rozpoznanie

Binarność płciowa jest czymś zastanym, niemalże dla nas organicznym. Wiemy, jak powinna wyglądać kobieta, a jak mężczyzna. Ten porządek jest nam indukowany od najmłodszych lat – poprzez zabawki, kolory, wzorce emocji i role społeczne, które przypisuje się dzieciom, jeszcze zanim zaczną rozumieć ich znaczenie. Uczymy się, jakie ścieżki zawodowe są bardziej „kobiece", a jakie bardziej „męskie", a nawet jakie emocje i cechy charakteru bardziej odpowiadają danej płci. Nie zastanawiamy się nad tym porządkiem zbyt często. Koncept płci kulturowej można porównać do języka – jest nabywany w procesie socjalizacji, a choć wydaje się nam naturalny i oczywisty, w rzeczywistości jest konstruktem społecznym, który podlega zmianom i negocjacjom. Ten archetypiczny porządek, zakorzeniony w obecnej kulturze, dzieli społeczeństwo na dwa bieguny: męskość i kobiecość. Między nimi istnieje jednak pęknięcie – przestrzeń, w której załamuje się ład binarny. To w niej działają osoby przekraczające granice, które społeczeństwo uznaje za oczywiste. Aktorzy zmieniający maski w teatrze płci – crossdresserzy. Byli tutaj od samego początku cywilizacji, niektórzy nawet ukonstytuowani w określonych rolach społecznych. Pominięci przez zerojedynkowość zachodniego myślenia przez cały ten czas byli żywym dowodem teorii, które dopiero w drugiej połowie XX wieku zostały nazwane i opisane przez prekursorów gender studies.

Płeć kulturowa jest konstruktem performatywnym, a crossdresserzy właśnie zdają się tę tezę nie tylko potwierdzać, ale ją rozpychać – tworzyć nowe szczeliny w binarnym rozumowaniu. Zgodnie z teorią performatywności płci Judith Butler płeć jest rodzajem nieustannego performansu – powtarzalnym aktem, w którym jednostka poprzez gesty, mowę, ubiór i sposób bycia nieustannie tworzy swoją tożsamość. Crossdressing można rozumieć jako

ekstremalne uwidocznienie performatywności płci: chód, głos, kostium i motoryka ciała stają się aktami twórczymi, a granica między aktorem a postacią się zaciera. Postaciowość ta jest u crossdresserów domeną fluktuacji: jedni tworzą alter ego, drudzy zaś spajają ten akt ze swoim codziennym życiem.

Zjawisko crossdressingu jest mocno związane z teatrem. Począwszy od starożytnej Grecji, przechodząc przez teatr elżbietański, japoński teatr kabuki, chińską operę, na artystach drag kończąc. Kim w takim razie są crossdresserzy? Czy termin mający swoje fundamenty w dychotomicznym rozumieniu płci podważa to rozumienie, czy jest jego uzasadnieniem? Czy aby na pewno crossdressing powinien nam się kojarzyć tylko z osobami queer? Kiedy stał się emblematem nieheteronormatywnej społeczności i czy na pewno dalej jako ten emblemat istnieje? Czy istnieje zagrożenie związane z crossdressingiem? Temat ten rodzi wiele pytań, a nauka zainteresowała się tym zjawiskiem stosunkowo późno. Choć pierwsze opisy o charakterze seksuologicznym pojawiły się już na początku XX wieku, dopiero w drugiej połowie stulecia – szczególnie od lat dziewięćdziesiątych– zaczęto analizować crossdressing w kontekście kulturowym i performatywnym. Niniejszy artykuł ma funkcjonować nie jako zestaw odpowiedzi, a jako zbiór refleksji na temat tego fenomenu, jego znaczenia dla kultury oraz performatywnego poziomu autokreacji crossdresserów. Chcę spojrzeć na ten temat z wielu perspektyw, bo taka jest też domena tego zjawiska. Nieustannie fluktuująca, przynosząca piękno, ale w niektórych przypadkach skrywająca brzydotę.

Antropologia crossdressingu – zarys

Historia crossdressingu jest niezwykle obszerna i trudno wskazać konkretny moment jego narodzin. Co więcej, w różnych częściach świata praktyki te

pojawiały się autonomicznie. Crossdressing nie ma jednego korzenia, lecz raczej system rozrastających się kłączy – zjawisk, które przeplatały się ze sobą, pełniąc rozmaite funkcje w danej społeczności, w zależności od kontekstu społecznego, religijnego i politycznego. Jedną z pierwszych wzmianek jest opowieść o Sardanapalusie, legendarnym królu Asyrii z VII wieku p.n.e., znana z przekazów greckich. Historia ta była tak mocno zakorzeniona w starożytnej wyobraźni, że funkcjonowała jako fakt. Sardanapalus miał spędzać czas w pałacu w kobiecym przebraniu. Gdy wieść ta rozeszła się pośród asyryjskich dostojników, posłużyła im jako pretekst do wzniecenia buntu przeciwko królowi. Kobiecość utożsamiona została ze słabością i brakiem kompetencji militarnych. Jak zauważają Vern i Bonnie Bulloughowie, podczas gdy mężczyzna przebierający się za kobietę był symbolem utraty siły, pozycji i dominacji, kobiety wkładające męskie stroje stawały się uosobieniem odwagi i przekroczenia ograniczeń. Doskonałym przykładem jest faraonka Hatszepsut, przedstawiana w ikonografii z atrybutami męskości – sztuczną brodą i fallusem.

> Crossdressing Hatszepsut wykraczał poza przyjęcie symboliki niezbędnej do sprawowania władzy i wyrażał również jej pragnienie zmiany płci, co potwierdzają zachowane przedstawienia ukazujące ją z penisem. Jednocześnie fakt, że tekstom towarzyszą zaimki rodzaju żeńskiego, jasno wskazuje, iż była ona kobietą, a całość sugeruje, że męski strój i męska prezencja stanowiły warunek konieczny sprawowania władzy (1993, s. 38-39).

Poprzez męski wizerunek Hatszepsut przejmowała symbol władzy, legitymizując go poprzez wpisanie w patriarchalny porządek. Nad wyraz ciekawa jest więc różnica w odbieraniu tych dwóch zjawisk w kontekście

starożytnej kultury. Wartość tego aktu była odmienna w zależności od kierunku transgresji, a co za tym idzie – problemem nie był sam crossdressing, ale to, w jaką płeć kulturową ktoś się wciela. Taka interpretacja ma źródło w odwiecznym postrzeganiu kobiecości jako źródła zła – wystarczy wspomnieć opowieść o Adamie i Ewie z *Księgi Rodzaju* czy grecki mit o Pandorze. Przedstawiają kobietę jako przyczynę cierpienia i upadku człowieka, co ukształtowało sposób myślenia o płci. Legenda o Sardanapalusie traktuje crossdressing jako akt nierządu, erotycznej dekadencji i moralnego upadku – kobiecość w kulturze patriarchalnej funkcjonuje jako metafora ciała, zmysłowości i grzechu. Przebieranie się Hatszepsut, przeciwnie – jest aktem odwagi, strategią przetrwania w systemie, w którym męskość stanowiła warunek autorytetu.

Crossdressing ma też swoje „kłącza" w rytuałach przejścia starożytnych Greków. W Sparcie pannę młodą golono na łyso i przebierano w męski strój, następnie kładziono na łożu małżeńskim, gdzie czekała na przybycie męża. Dopóki nie zaszła w ciążę, nie była przyjmowana do kobiecej wspólnoty. W Argos w noc poślubną kobiety doczepiały sobie sztuczną brodę, a w Kos to mężczyźni ubierali się w kobiecy strój, aby przyjąć żonę (tamże, s. 36-37). Nie były to jednak gesty indywidualnej ekspresji, lecz rytualne formy symbolicznego przekroczenia płci, wpisane w porządek patriarchalny. Trudno dziś jednoznacznie określić symbolikę tych gestów. Można jednak przypuszczać, że – podobnie jak w micie platońskim o androgynii – rytuały te miały na celu przywrócenie jedności pierwiastków męskiego i żeńskiego, rozdzielonych w akcie stworzenia. Małżeństwo jawiło się jako akt scalenia płci, a przebieranie się mogło stanowić jego performatywny wyraz. To oczywiście tylko jedna z możliwych interpretacji, ponieważ starożytni nie mieli jednoznacznego spojrzenia na postaci Androgyna czy Hermafrodyta. W przypadku tego drugiego mit przybiera zupełnie inną tonację – w opowieści o

młodzieńcu złączonym przez bogów z nimfą Salmacis Owidiusz opisuje akt zespolenia jako brzydki i bolesny, nacechowany przemocą i przekroczeniem. Karolina Kosińska pisze w swojej książce:

> ważne jest tu oddzielenie rzeczywistości anatomiczno-fizjologicznej od obrzędowej. Funkcjonujące dziś rozumienie hermafrodytyzmu i androgynii potwierdza to oddzielenie: pierwsza kategoria jest wiązana z sytuacją biologiczną, z dwupłciowością cielesną, natomiast androgynia wskazuje na porządek symboliczny, boski. To, co akceptowane w rzeczywistości obrzędowej (rytuał symbolicznej androgynizacji) nie przekłada się na akceptowalność w dziedzinie anatomiczno-fizjologicznej (dwupłciowość cielesna jako monstrualność). Dlatego też androgynia musi pozostać w porządku symbolicznym (2014, s. 83-84).

W tym kontekście crossdressing w rytuałach ślubnych można interpretować jako formę uczestnictwa w symbolicznym porządku. Przywdzianie innej płci nie jest tu aktem odrzucenia własnej tożsamości, lecz raczej otwarciem się na brakujący element, dopełnieniem jedności. Akt przebierania się nie jest więc ograniczeniem, ale gestem wolności – rytualnym przejściem z jednego stanu w drugi. Oczywiście trudno mówić o wolności w sytuacji, w której spartańskie kobiety były przymusowo wyłączane ze swojej roli społecznej aż do momentu zajścia w ciążę. Nie chodziło tu o zniesienie różnic płciowych, lecz o ich wzmocnienie – o podporządkowanie kobiety biologicznemu i społecznemu obowiązkowi prokreacji. Rytuał ten symbolicznie odcinał dziewczęcość i przygotowywał kobietę do roli matki, której zadaniem było podtrzymanie wspólnoty poprzez wydawanie na świat przyszłych wojowników. W tym sensie „kobieta” stawała się kobietą dopiero w

momencie, gdy potwierdzała swoją płeć poprzez zdolność do rozmnażania. Wskazuje to na silne powiązanie między cielesnością i funkcją społeczną – granica płci była tu wyznaczana przez biologię, nie przez kulturowe znaczenia, jakie współcześnie przypisuje jej teoria gender.

Także grecki teatr był miejscem, w którym granice tożsamości płciowych ulegały zawieszeniu. Crossdressing nie był tu jednak chwilowym gestem przekroczenia, lecz praktyką instytucjonalnie wymaganą, konieczną, by spektakl mógł w ogóle zaistnieć. W nurcie klasycznym ustalono, że na scenie mogło występować maksymalnie trzech aktorów (we wcześniejszych formach liczba ta była nawet mniejsza) i że mogą to być wyłącznie dorośli mężczyźni. Co więc w sytuacjach, gdy w tragedii występowała postać kobieca? Odpowiedzią był crossdressing – mężczyźni musieli przejmować role kobiet. Nie polegało to jednak na próbie ukrycia męskości aktorów, lecz przeciwnie – na jej rytualnym wpisaniu w przedstawienie. Dla starożytnych Greków teatr był częścią sacrum, a jego istotą była widoczna transformacja: mężczyzna, przywdziewając kobiecą maskę i kostium, nie udawał kobiety, lecz ucieleśniał kobiecość w geście performatywnym. Teatralny crossdressing nie był formą imitacji, ale rytuałem przemiany – symbolicznym przekroczeniem, które odbywało się na oczach wspólnoty. Widoczność tej granicy była kluczowa: aktor w kobiecej roli nie miał „zniknąć” w postaci, lecz raczej pokazać proces stawania się kimś innym. Maska, chód, gest czy ton głosu nie służyły więc mimetycznemu złudzeniu, lecz konstruowały akt wcielenia, w którym męskość i kobiecość funkcjonowały jednocześnie – w jednej cielesności scenicznej. W ten sposób teatr, będący z pozoru miejscem transgresji, stawał się narzędziem reprodukcji patriarchalnych wyobrażeń. Społeczeństwo zdominowane przez mężczyzn nie tylko wykluczało kobiety z życia scenicznego, lecz także przejmowało kontrolę nad ich reprezentacją. To mężczyźni decydowali, jaka jest kobieta, jak mówi, jak się porusza i w jaki

sposób ma być postrzegana. Sue-Ellen Case trafnie zauważa:

> „Kobieta” była odgrywana przez męskich aktorów w dragu, podczas gdy rzeczywiste kobiety miały zakaz występowania na scenie. Klasyczne dramaty oraz konwencje teatralne można dziś uznać za sprzymierzeńców projektu tłumienia realnych kobiet i zastępowania ich maskami patriarchalnej produkcji (1988, s. 319-320).

Przywołując tę myśl, możemy lepiej zrozumieć ambiwalentny charakter kobiecych postaci w greckich tragediach. Weźmy choćby *Medeę* Eurypidesa – dramat, który do dziś uznaje się za jeden z najbardziej postępowych tekstów antyku. Na pierwszy rzut oka może wydawać się, że autor oddaje głos kobiecie – obcej, wykluczonej, skrzywdzonej – i umożliwia jej wypowiedzenie swojego gniewu. Jednak ten „kobiecy głos” rozbrzmiewał na ateńskiej scenie z ust mężczyzny, który ją odgrywał. Antyczny crossdressing ponownie okazuje się formą opresji, a nie wyzwolenia. Medea mówi wciąż w męskiej narracji, a jej gniew staje się niebezpieczny być może właśnie dlatego, że wyrażany jest głosem mężczyzny. Oczywiście, duch tej myśli jest *stricte* współczesny – ateńscy widzowie nie zdawali sobie sprawy z tego, jaką funkcję pełniło to przeniesienie. Akt mężczyzn odgrywających postacie kobiece był traktowany jako część naturalnego porządku. Sfera sacrum bardzo łatwo określa zasady, które w oczach wierzących stają się niepodważalne i funkcjonują jako naturalne. W teatrze greckim to, co utożsamiane z siłą, nie mogło należeć do kobiet – nawet wtedy, gdy postaci kobiece wydawały się silne i niezależne. Crossdressing w tragedii greckiej można więc odczytać jako formę archiwizacji patriarchalnego spojrzenia. Silne bohaterki stawały się akceptowalne jedynie wtedy, gdy były odgrywane w męskim ciele, a więc wpisane w męski sposób rozumienia świata.

Sceniczna kobiecość pozostawała konstruktem – męską fantazją o tym, czym kobiecość jest i jak powinna wyglądać.

Do XX wieku nauka nie zajmowała się badaniem zjawisk queerowych. Prace dotyczące osób nieheteronormatywnych traktowały je głównie w kategoriach patologii lub anomalii psychoseksualnej. Dopiero wraz z rozwojem psychologii, seksuologii i później gender studies w XX wieku zjawisko to zaczyna być analizowane z perspektywy kulturowej, a nie klinicznej. W tym samym czasie zmienia się również znaczenie crossdressingu. Zjawisko, które przez wieki pełniło funkcję przystosowawczą, umożliwiając kobietom uczestnictwo w aktywnościach i przestrzeniach zarezerwowanych dla mężczyzn lub było elementem rytuałów, staje się narzędziem ekspresji i performansu tożsamości. Crossdressing zaczyna funkcjonować nie jako strategia ukrywania, lecz jako forma manifestacji. Pytanie: „w jaki sposób crossdressing stał się emblematem queeru?" nie odnosi się więc wyłącznie do mody czy estetyki, ale głębszego procesu kulturowego – przesunięcia znaczeń od konieczności i przymusu do wolności. Coraz więcej artystów i intelektualistów zaczęło w XX wieku ujawniać w życiu i w sztuce swoją nieheteronormatywność. Można to nazwać pewną archeologią tożsamości: odkrywaniem zapomnianych narracji i historii, które przez wieki nie mogły zaistnieć w oficjalnym dyskursie. Wraz z tym procesem crossdressing przestaje być postrzegany jako osobliwość – staje się jednym z języków queerowej ekspresji. Wiek XX to czas, gdy praktyka ta zostaje ściśle powiązana z ruchem emancypacyjnym i artystycznym.
W nowojorskich salach balowych pojawiło się ewoluujące zjawisko dragu – formy performatywnej, która łączyła estetykę, bunt i politykę. Nie bez powodu używam słowa „ewolucja": drag nie jest zjawiskiem stałym, lecz dynamicznym, nieustannie redefiniującym swoje granice i znaczenia. Od undergroundowych ballroomów Harlemu po globalny fenomen *RuPaul's*

Drag Race, drag stanowi dziś przestrzeń wolności, ale też konfrontacji z heteronormatywnym porządkiem. W tym sensie to właśnie w XX wieku crossdressing po raz pierwszy staje się otwarcie polityczny, jako publiczne wyznanie o życiu poza binarnym podziałem płci. Roger Baker pisze o nim w kontekście średniowiecza:

> Już u samych początków dramatu angielskiego drag queen zaznaczyła swoją obecność zarówno w porządkach sakralnych, jak i świeckich. Wraz z tym, jak przedstawienia wychodziły w przestrzeń uliczną, a improwizacje wędrownych aktorów ożywiały formalne scenariusze, stawały się one niezwykle popularną formą rozrywki (1995, s. 48).

Dzięki ulicznym spektaklom, które rozwijały się niezależnie od nauk Kościoła, narodził się nowy rodzaj komizmu. Mężczyzna odgrywający kobietę był tu nie tylko zgodny z obowiązującym ładem, który wykluczał kobiety ze sceny, lecz stanowił źródło humoru. Nie dążył do mimetycznego odtworzenia kobiecości, ale świadomie ujawniał fałszywość tego aktu, czyniąc z niej element komiczny. Z tej tradycji wywodzi się w Anglii postać *dame* – przerysowanej, teatralnej kobiecości, która na trwałe wpisała się w XX-wieczne praktyki dragu. Wraz z rozwojem brytyjskiej pantomimy w XVIII i XIX wieku figura ta nabrała nowego, rozpoznawalnego kształtu. *Pantomime dame* była mężczyzną, zazwyczaj w dojrzałym wieku, wcielającym się w karykaturalną, przesadnie kobiecą postać. Jak zauważa Baker, *dame* była naturalną spadkobierczynią postaci ze średniowiecznych fars i żartów, w których komizm wynikał nie z udawania kobiety, lecz z widocznego rozdźwięku między męskim ciałem a kobiecą rolą.

W przeciwieństwie do rytuałów, gdzie przebranie pełniło funkcję symboliczną, w przypadku *dame* było ono performatywnym gestem dystansu. Z czasem postać ta przestała być jedynie elementem farsy, stając się nieodłącznym elementem bożonarodzeniowych pantomim. Jej obecność była tak oczywista, że publiczność nie oczekiwała realizmu; przeciwnie, zabawa polegała na wspólnym rozpoznaniu teatralności i na grze z konwencją. W ten sposób *dame* wprowadziła nowy wymiar crossdressingu – świadomy performans płci, w którym nie udaje się kobiecości, lecz otwarcie z nią gra. Ta tradycja teatralna wywarła ogromny wpływ na późniejsze formy dragu – od kabaretu i music-hallu, aż po queerowe sceny XX wieku. *Dame* zapoczątkowała myślenie o *drag performance* jako o sztuce przerysowania, w której granice płci stają się nie ograniczeniem, lecz narzędziem ekspresji. Należy podkreślić, że jest to hipoteza badawcza Bakera. Badacze nie są zgodni co do tego, kiedy narodził się drag jako odrębne zjawisko performatywne. Vern i Bonnie Bulloughowie sytuują początki dragu w XVIII wieku, łącząc je z wykrystalizowaniem się figury *pantomime dame* w teatrze brytyjskim. Baker natomiast rozumie go znacznie szerzej – stosuje zarówno wobec praktyk antycznych, jak i renesansowych – wprowadzając tym samym własne rozumienie pojęcia. W wielu miejscach Baker traktuje określenia *drag* oraz *crossdressing* niemal synonimicznie, co prowadzi do ujęcia niezwykle zróżnicowanej dziedziny praktyk crossdressingu w jedną całość. Jest to podejście problematyczne, ponieważ część praktyk nie mieści się w ramach dragu, a część wykonawców dragu nie identyfikuje się jako crossdresserzy. Baker nie jest zresztą jedynym autorem, który stosuje terminologię w sposób poszerzony – Sue-Ellen Case w książce *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts* używa pojęcia „drag” w kontekście starożytnej Grecji, wskazując na teatralne strategie reprezentacji kobiecości, mimo że nie mają one związku ze współczesnym rozumieniem dragu jako

praktyki queerowej. Warto zadać pytanie, czy używanie terminu „drag” w stosunku do wszystkich odmian crossdressingu nie wprowadza czytelnika w błąd, sugerując, że drag jest kategorię nadrzędną. Problem ten pojawia się również we współczesnych dyskusjach – niektóre drag queens uznają nazywanie ich crossdresserami za obraźliwe, wskazując na odmienne podstawy kulturowe, estetyczne i tożsamościowe tych dwóch praktyk. Już na poziomie nazewnictwa można dostrzec zakodowany, nieuświadomiony porządek patriarchalny, który wyklucza kobiety z udziału w zjawisku crossdressingu. Zarówno Baker, jak i Case opisują drag niemal wyłącznie jako domenę mężczyzn wcielających się w kobiety. Tymczasem z perspektywy współczesnego dragu, otwartego na osoby wszystkich płci, widać wyraźnie, że historyczne ujęcia odzwierciedlały przede wszystkim kulturowe ograniczenia dawnych epok. Jak zatem definiować drag? Baker przytacza definicję słownikową, wywodzącą się z teatralnego slangu:

> Drag: pierwotnie termin żargonowy zaplecza teatralnego. Eric Partridge w Dictionary of Slang and Unconventional English podaje, że określa on „halkę lub spódnicę używaną przez aktorów grających role kobiece” i sugeruje, że słowo to wywodzi się od „ciągnięcia się sukni po ziemi”, w przeciwieństwie do „nieciągnących się spodni”. Partridge datuje to znaczenie na rok 1887, przywołując jednocześnie wcześniejszą definicję z 1850 roku: „go (lub, szerzej, flash) the drag” oznaczało „noszenie kobiecych ubrań w celach niemoralnych”. The Penguin Wordmaster Dictionary (1987) definiuje termin w prosty sposób jako „kobiece ubrania noszone przez mężczyzn”. Słowo to jednak – podobnie jak wiele określeń wywodzących się z teatralnego slangu – jest silnie związane ze światem gejowskim i jegojęzykiem. The American Thesaurus of

> Slang definiuje drag jako „kobiecą kostiumową stylizację noszoną przez homoseksualnego mężczyznę (tamże, s. 35).

Baker definiuje również pojęcie drag queen:

> Drag queen: mój własny preferowany termin na określenie artystów dragu działających na pełen etat, choć dla niektórych może być on w pewnych kręgach kontrowersyjny. […] Niektórzy artyści odrzucają ten termin, ponieważ uważają „drag" za tandetny i degradujący wobec ich „wyższej sztuki" impersonacji kobiecej; inni wolą być znani jako „impersonatorzy". […] Dla mnie jednak to określenie doskonale oddaje bezczelność i prowokacyjną szorstkość tych performerów (tamże).

Definicje te pokazują, że terminologia dragu splata się z językiem teatru, seksualności i szeroko rozumianej kultury queer. Ale przede wszystkim przez długi czas przynależała do praktyk i doświadczeń homoseksualnych mężczyzn. Z tego względu nie można swobodnie przenosić współczesnego pojęcia „dragu" na wcześniejsze epoki – ryzykujemy wówczas zaciemnienie kontekstu kulturowego. Oczywiście, „archeologia tożsamości" pokazuje, że w okresie starożytnym, w średniowieczu czy epoce nowożytnej istniały osoby, które dziś określilibyśmy mianem queer; wysoce prawdopodobne jest również, że crossdressing towarzyszył im na co dzień lub w czasie różnych obrzędów. Dopiero XX wiek przynosi sytuację, w której drag zaczyna krystalizować się jako praktyka kulturowa bliska tej, którą znamy współcześnie – performans łączący ekspresję płci, klasę, tożsamość oraz politykę widzialności. Jednym z najważniejszych świadectw tej przemiany jest film dokumentalny *Paris Is Burning* (1990) w reżyserii Jennie Livingston

ukazujący kulturę ballroom lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku w Nowym Jorku. W filmie widzimy obraz Nowego Jorku po dekadach degradacji: miasta dotkniętego deindustrializacją, masowym bezrobociem, kryzysem mieszkaniowym, epidemią cracku oraz HIV/AIDS. Jest to Nowy Jork, w którym najbardziej zagrożone ekonomicznie i społecznie osoby to te, które nie są ani białe, ani heteronormatywne, ani cispłciowe. Właśnie tutaj, w marginalizowanej przestrzeni Harlemu, powstają bale – nocne wydarzenia, które funkcjonują w opozycji do oficjalnego, białego i heteronormatywnego porządku miasta. Choć dokument odniósł sukces w USA i zapewnił prestiż reżyserce, wielu bohaterów i bohaterek nie otrzymało adekwatnego wynagrodzenia za swój udział. Fakt ten bywa interpretowany jako forma nadużycia, zwłaszcza w kontekście ich trudnej sytuacji ekonomicznej. Ten wątek odsłania napięcie między etosem reprezentacji a mechanizmami rynkowymi: bohaterowie filmu, którzy stworzyli jego kulturową wartość, nie skorzystali na niej materialnie. Jeszcze poważniejsza krytyka dotyczy wpływu dokumentu na kulturę ballroomu. Sukces *Paris Is Burning* przyczynił się bowiem do gwałtownej popularyzacji zjawiska, wynosząc je z undergroundu do mainstreamu. W rezultacie kultura, która funkcjonowała jako bezpieczna, autonomiczna przestrzeń queerowej ekspresji, stała się obiektem rosnącego zainteresowania mediów i przemysłu rozrywkowego. Ten proces zapoczątkował szerszą falę komercjalizacji dragu, która doprowadziła do powstania takich ikon jak RuPaul i *RuPaul's Drag Race*. Nie jest to zjawisko jednoznacznie negatywne, ale z pewnością skłania do pytań o to, jak bardzo współczesny, zglobalizowany drag pozostaje w zgodzie z wartościami dragu pierwotnego, wyrosłego z doświadczeń czarnej i latynoskiej społeczności queerowej. Jednocześnie trudno przejść obojętnie obok tego, jak ogromne znaczenie ma *Paris Is Burning*. Livingston – identyfikująca się jako lesbijka – realizuje film z wyraźną empatią, szczególnie widoczną we fragmentach

poświęconych historii Venus Xtravaganza, która zmarła tragiczną śmiercią jeszcze w trakcie powstawania dokumentu. Reżyserka stara się dać miejsce tym, których głos był systemowo tłumiony. Zamiast więc wyłącznie „gloryfikować" ballroom, dokument w wielu momentach uwidacznia jego bolesną genezę: współtworzyły go osoby uciekające przed przemocą, ubóstwem, rasizmem i transfobią. Pojawia się kolejne kluczowe pytanie: czy queerowe historie powinny być przedstawiane jedynie w perspektywie cierpienia i opresji? Czy martyrologiczna narracja – nawet jeśli zgodna z doświadczeniem wielu osób – nie redukuje złożoności queerowego życia do symbolu krzywdy? Ten dylemat towarzyszył recepcji filmu i pozostaje aktualny również dzisiaj.

Warto również podkreślić kierunek, który ballroom wyznaczył w rozwoju dragu, szczególnie w zakresie estetyki i performansu. To właśnie tam zrodziło się myślenie o dragu jako o konkurencji, w której ocenie podlega nie tylko przebranie, ale i złożona umiejętność tworzenia iluzji – cielesnej, ruchowej i narracyjnej. Rywalizacja balowa wytworzyła więc bardziej zaawansowaną formę performatywności: samo przebranie przestało być wystarczające, zaczęła liczyć się całościowa kreacja. Roger Baker, opisując historyczne ujęcia dragu, posługuje się kategoriami „real disguise" i „false disguise" (1995, s. 32-33). W jego interpretacji drag spełnia swoje założenia wyłącznie wtedy, gdy osiąga poziom „real disguise", czyli takiego przekształcenia, które całkowicie maskuje płeć biologiczną performera. Fascynacja iluzją – rozumianą jako wytworzenie najbardziej przekonującego wcielenia – znajduje swoje naturalne przedłużenie w kulturze ballroomu, w której uczestnicy dążą do jak najwierniejszego odwzorowania figur z kategorii, w której startują. W efekcie mamy do czynienia z praktyką, która nieustannie negocjuje status „prawdy" scenicznej. Chociaż wszyscy uczestnicy balów są świadomi, że oglądają crossdressing, obowiązuje ich

zestaw reguł gry: używanie zaimków zgodnych z performowaną płcią, ocena stopnia mimetyzmu i wierności przedstawienia, wspólnotowe zawieszenie niedowierzania, a także – co szczególnie charakterystyczne – wnikliwy osąd estetyki kostiumu. Drag w tej formie umocnił się jako dyscyplina wizualna, w której znaczenie mają precyzja, kunszt oraz zdolność do kreowania wiarygodnej postaci. Zjawisko to, w połączeniu z sukcesem *Paris Is Burning*, przyczyniło się do dalszej ekspansji dragu. Ballroom stał się katalizatorem współczesnej formy tej praktyki, przesuwając ją w stronę bardziej skodyfikowanej estetyki, coraz wyraźniej odróżniającej drag od pozostałych form crossdressingu i przygotowującej grunt pod globalną widzialność dragu w XXI wieku.

RuPaul i globalizacja dragu

RuPaul Andre Charles jest bez wątpienia jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnego dragu. Urodzony w 1960 roku w biednej, katolickiej rodzinie afroamerykańskiej w San Diego, już jako dziecko przejawiał zainteresowanie modą, tańcem i performansem. W swojej autobiografii wspomina: „Nazywa się RuPaul Andre Charles” – odpowiedziała moja matka. – „I będzie sławny, bo nie ma na tym świecie drugiego takiego skurwysyna z takim imieniem” (1995, s. 14). Wczesna młodość RuPaula naznaczona była poczuciem alienacji i brakiem przynależności do jakiejkolwiek grupy rówieśniczej, co doprowadziło do wykształcenia się w nim silnej, autonomicznej indywidualności. Po przeprowadzce do Atlanty na początku lat osiemdziesiątych RuPaul rozpoczął działalność performerską w środowiskach punkowych, genderfuckowych (praktykach artystycznych celowo destabilizujących normy płciowe poprzez prowokacyjne łączenie kodów kobiecości i męskości) i klubowych – jeszcze nie jako drag queen, lecz jako artysta eksplorujący granice płci, stylu i ekspresji. Za jego pierwszy

występ dragowy uznaje się udział w „ślubnym” performansie kolektywu Now Explosion.

> Uwierz albo nie, ale to był pierwszy raz, kiedy zrobiłem prawdziwy drag – w sukience, na obcasach i z fryzurą; nigdy wcześniej nie nosiłem biustu, nigdy nie goliłem nóg, ani nawet nie miałem na sobie peruki. Kochanie, wrażenie, jakie to zrobiło na ludziach, było niesamowite. Ale jeszcze bardziej niesamowite było to, co zrobiło to ze mną… Nawet po tym pierwszym doświadczeniu dragu minęły lata eksperymentów, zanim trafiłem na glamour drag, który zaczął opłacać moje rachunki (1995, s. 62).

Fragment ten doskonale ukazuje funkcję crossdressingu jako narzędzia samopoznania u cispłciowego mężczyzny, odkrywania własnych pragnień, wartości i potencjału poprzez wcielenie się w swoje alter ego, które w binarnym rozumieniu płci jawi się jako „przeciwieństwo”. Przełomem w karierze RuPaula była współpraca z *public access television* – lokalną, niskobudżetową formą telewizji dostępu publicznego – zwłaszcza z *The American Music Show*, gdzie RuPaul po raz pierwszy wypracował swoją personę sceniczną łączącą modę, humor, kamp, performans taneczny i multimedialność (elementy, które stały się później podstawą jego dragowej tożsamości). Jak sam pisze, było to symboliczne wejście do świata showbiznesu. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych RuPaul wyrósł na centralną postać nowojorskiej sceny klubowej – pracował jako drag performer, tancerz go-go, MC, model i artysta wideo. Jego dragowa persona stopniowo ewoluowała: z anarchicznego, punkowego stylu „club kids” ku dopracowanemu „glamour drag”, opartego na iluzji, profesjonalizmie, dyscyplinie oraz świadomej autopromocji. Do

mainstreamu RuPaul przebił się dzięki singlowi *Supermodel (YouBetterWork)* z 1992 roku, który w inteligentny sposób wykorzystywał estetykę supermodelek jako podstawę kreacji jego alter ego. Album *Supermodel of the World* (1993) oraz towarzysząca mu trasa koncertowa uczyniły z RuPaula nie tylko gwiazdę nowojorskiej sceny, lecz także globalnej popkultury.

W historii RuPaula można dostrzec charakterystyczny mechanizm – artysta, początkowo odbierany jako „egzotyczny" element sceny klubowej (zwłaszcza tej związanej z kulturą *club kids* i awangardowym podejściem do dragu), stopniowo porzuca tę estetykę i dzięki temu przedostaje się do mainstreamu. Echo *Paris Is Burning* pobrzmiewa tu wyraźnie: czym była kultura ballroomowa dla białego, heteroseksualnego, cispłciowego widza, jeśli nie chwilową rozrywką? Czymś egzotycznym, „kolonialną zabawką", którą można podziwiać, konsumować, a następnie porzucić. Zmieniając strategię, RuPaul zaczyna wpisywać się w biały kanon kulturowy, co – świadomie lub nie – umożliwia mu zdobycie pozycji nie tylko artystycznej, ale publicznej persony funkcjonującej w samym centrum heteronormatywnych mediów. Staje się nie tylko ikoną dragu, lecz także figurą symbolicznie reprezentującą crossdressing, który w zachodnim dyskursie zaczyna być traktowany wręcz synonimicznie z dragiem. Medializacja dragowego crossdressingu działa więc jak proces kolonizujący: narzuca mu nowe, sztywne ramy, a tym samym wyklucza z pola widzialności wiele osób praktykujących crossdressing w odmiennych, niemainstreamowych kontekstach.

Z historii RuPaula płynie również inna istotna obserwacja – drag staje się przestrzenią multidyscyplinarną w stopniu znacznie większym niż w ballroomie. U RuPaula drag zaczyna funkcjonować jako synteza kilku tradycji performatywnych: z jednej strony *dame performance* pełnej humoru, kampu i

przerysowania, z drugiej – ballroomowej drag queen dążącej do mimetycznego odtworzenia kobiecości. Jego sukces w dużej mierze opierał się na umiejętności łączenia wielu sztuk: śpiewu, tańca, aktorstwa, projektowania, performansu wizualnego, burleski, modelingu i makijażu. Wszystkie te elementy zostały włączone do jednego pola – nowoczesnego, medialnego crossdressingu. Ta interdyscyplinarność, której RuPaul jest uosobieniem, stanie się kluczowa przy analizie współczesnego dragu, zwłaszcza w kontekście wymagań stawianych kolejnym uczestniczkom i uczestnikom jego programu w wyścigu o status dragowej supergwiazdy. Biografia RuPaula to nie tylko zapis jednostkowej kariery, lecz również zapowiedź szerszej transformacji sposobu funkcjonowania kultury queerowej w przestrzeni publicznej. RuPaul, dzięki przemyślanej strategii autopromocji i umiejętnemu poruszaniu się między undergroundem a kulturą popularną, stał się figurą graniczną – łącznikiem pomiędzy queerowym marginesem a mainstreamową telewizją. Jego sukcesy w latach dziewięćdziesiątych, w tym ogromna popularność debiutanckiego singla, kontrakty z MAC Cosmetics oraz obecność w MTV dowiodły, że drag może funkcjonować w sferach dotychczas zarezerwowanych dla heteronormy. Ta pozycja medialna stworzyła grunt dla projektu, który w kolejnych dekadach nie tylko ukształtuje globalne rozumienie dragu, ale również stanie się jednym z najważniejszych produktów kultury queer w XXI wieku: *RuPaul's Drag Race*. Geneza Drag Race sięga pierwszych lat XXI wieku, kiedy stacja Logo TV (należąca do Viacomu i skierowana do odbiorców LGBTQIA+) poszukiwała formatu, który łączyłby rozrywkę z queerową ekspresją. RuPaul, mający już doświadczenie telewizyjne jako prowadzący *The RuPaul Show* (VH1, 1996-1998) oraz jako komentator i osobowość medialna, zaproponował *reality competition*inspirowany *America's Next Top Model*, *Project Runway* oraz tradycją *drag pageants* (konkursów dragowych o charakterze

rywalizacyjnym, ocenianych przez jury). W 2009 roku wyemitowano pierwszy sezon *RuPaul's Drag Race*. Choć produkcja miała niewielki budżet, szybko zwróciła uwagę środowiska queerowego – po raz pierwszy w historii telewizji ogólnokrajowej drag queens miały możliwość opowiedzenia swoich historii niequeerowej widowni. Już pierwszy sezon ustanowił ramy formatu na kolejne lata: humor, rywalizacja, kamp, dramatyzacja, narracje autobiograficzne, a przede wszystkim rozumienie dragu jako multidyscyplinarnej sztuki wymagającej kompetencji aktorskich, wokalnych i performatywnych. Program nie tylko się utrzymał, ale z czasem stał się globalnym fenomenem. *Drag Race* doczekało się wielu międzynarodowych wersji, m.in. tajlandzkiej, angielskiej, kanadyjskiej, francuskiej, meksykańskiej, brazylijskiej. Do dziś wyemitowano dwadzieścia siedem sezonów tylko w Stanach Zjednoczonych, przyznano mu dwadzieścia dziewięć Nagród Emmy.

Do programu zapraszana jest określona liczba uczestników, którzy w cyklu cotygodniowych odcinków mierzą się z różnymi wyzwaniami artystycznymi. W każdym odcinku (z nielicznymi wyjątkami) wyłaniane są drag queens, które najlepiej zaprezentowały się zarówno w zadaniu głównym (*maxi challenge*), jak i podczas pokazu na „głównym wybiegu" (*main runway*), gdzie każda z uczestniczek prezentuje swoją estetykę dragu. Równolegle wskazywane są osoby, które w danym tygodniu poradziły sobie najsłabiej – *bottoms of the week*. Dwie z nich, wybrane przez prowadzącego, stają do *lip sync battle* – performatywnego poruszania ustami do odtwarzanej piosenki, jednej z najbardziej rozpoznawalnych ekspresji kultury drag. Uczestniczka, która przyciągnie uwagę „Mamy Ru" i najlepiej wykorzysta swoje kompetencje performerskie, pozostaje w programie (*Shantay, youstay*), a przegrana żegna się z konkursem (*Sashayaway*). Spośród czterech finalistek wyłaniana jest zwyciężczyni, która otrzymuje nagrodę pieniężną (początkowo

dwadzieścia tysięcy dolarów, w późniejszych sezonach dwieście tysięcy) oraz zostaje wpisana do *Drag Race Hall of Fame*. W kolejnych sezonach ukształtowały się charakterystyczne typy wyzwań: *acting challenge*, musical, *girl group challenge*, *improv challenge*, *design challenge* czy *Snatch Game*. Drag queens muszą wykazywać się umiejętnościami wokalnymi (zarówno w śpiewie na żywo, jak i w nagraniach studyjnych), aktorskimi (impersonacja, improwizacja), tanecznymi (wykonanie skomplikowanych choreografii, elementy akrobatyki), komediowymi (stand up), krawieckimi oraz – co kluczowe – biegłością w sztuce makijażu. W konkurencji *glamour drag* makijaż musi być maksymalnie dopracowany (*polished*), perfekcyjny. *Drag Race* pod względem wymagań często przewyższa niejedną profesjonalną scenę musicalową.

Dlaczego *RuPaul's Drag Race* jest konkursem, w którym testuje się tak wiele umiejętności performerskich? Czy to wyłącznie ambicja RuPaula, którego własna kariera opierała się na artystycznej wszechstronności, czy wynik przemian strukturalnych w rozumieniu dragu? Osoby pragnące uczestniczyć w ballroomach pełnych przepychu miały dwie możliwości: zdobyć luksusowe stroje albo przerobić niskiej jakości materiały na wyglądające glamour. Makijaż wykonywały samodzielnie, często przy użyciu prowizorycznych środków. Strategia samowystarczalności queeru, jako grupy marginalizowanej, na stałe wpisała się w estetykę dragu, ale współczesne drag queens odziedziczyły po ballroomie znacznie więcej, nawet jeśli społeczno-ekonomiczne realia i widzialność queeru uległy zasadniczej zmianie.

> Poważnym dylematem, przed którym stają wszystkie grupy marginalizowane doświadczające wyzysku lub opresji w tej kulturze – a także nasi sojusznicy w walce – jest próba konstruktywnego

> rozwiązania napięcia między działaniami reformistycznymi, które zmierzają do zmiany status quo tak, aby umożliwić nam dostęp do przywilejów przysługujących grupie dominującej, a bardziej radykalnym projektem oporu, który dąży do demontażu bądź gruntownej transformacji istniejącej struktury. Zbyt często ceną biletu wstępu do inkluzji okazuje się podporządkowanie w nowych, odmiennych formach (hooks, 1995, s. 104-105).

RuPaul's Drag Race zdaje się afirmować podporządkowanie się logice mainstreamu, maksymalizacji oglądalności i zysku – przy jednoczesnym perfekcyjnym wypełnianiu narzuconych reguł. *Drag Race* wypracował pewną narrację tożsamościową. Opowieści uczestników i uczestniczek dotyczące przemocy, braku akceptacji i wykluczenia stały się ważnym elementem programu. Wynika to, między innymi, z faktu, że crossdressing na początku XXI wieku nadal był piętnowany nie tylko przez społeczeństwa konserwatywne, ale również przez część społeczności gejowskiej.

Butler w książce *Uwikłani w płeć* używa pojęcia „heteromatriks", którym opisuje system norm kształtujących płeć i seksualność w porządku binarnym – norm, które działają również w społeczności queer. Patriarchalne schematy powracają tu w zaskakująco trwałej formie. Gejowskie środowiska nierzadko reagowały niechęcią wobec kulturowych reprezentacji kobiecości- zapominając, że to właśnie czarne transpłciowe kobiety (jak Marsha P. Johnson) walczyły o prawa osób queer. Mizoginia w tych środowiskach nie objawia się jako jawna nienawiść wobec kobiet, lecz wobec kobiecości jako kodu kulturowego. To forma utajonej niechęci, której nie wypowiada się wprost, ponieważ pozostaje społecznie niewygodna. Wcześniej wspominałem o tym zjawisku w kontekście ballroomu i dominacji gejowskich mężczyzn w tych przestrzeniach – w tym kontekście warto podkreślić jeszcze jeden

podział w społeczności queer, czyli mechanizm *powerplay*, zakorzeniony w hierarchii. Już w starożytności mężczyzn dzielono na „aktywnych” (penetrujących) i „biernych” (penetrowanych). To ci drudzy podlegali społecznej stygmatyzacji. Historycznie utrwaliło to powiązanie pomiędzy rolami seksualnymi a kobiecością oraz niechęcią do niej – bierna pozycja w relacji seksualnej była utożsamiana z kobiecością, a więc z niższym statusem. W ten sposób na długo przed powstaniem współczesnych teorii płci wykształcił się kulturowy algorytm przypisywania wartości, czyli heteromatriks: system narzucający dychotomię nawet w relacjach jednopłciowych. W rezultacie queerowa świadomość zdaje się nieświadomie odpowiadać na pytanie: kto w tym związku jest kobietą, a kto mężczyzną?, co reprodukuje patriarchalne kalki.

Mizoginia w środowiskach gejowskich – choć często przemilczana – jest realnym i dobrze opisanym problemem. W tym kontekście crossdressing staje się szczególnie podatny na ataki, jako praktyka, która miesza, przesuwa i podważa granice płci, często wywołując lęk lub wrogość. Jej teatralność i wielowarstwowość bywają odbierane jako łatwy cel, pretekst do drwin. Mechanizm ten jest prosty: skoro postać sceniczna jest performowana przez mężczyznę, to wyśmiewanie jej nie uchodzi za mizoginię, lecz za krytykę mężczyzny. Tego rodzaju rozumowanie pozwala ukryć niechęć wobec kobiecości pod pozorem żartu lub „niegroźnej zabawy”, jednocześnie realnie ją deprecjonując. W tym kontekście crossdressing staje się kwestią szczególnie problematyczną: łączy w sobie kulturowo zakodowaną kobiecość i performatywność, a więc dwa elementy, które według patriarchalnej logiki powinny podlegać kontroli i dewaluacji. Wczesne sezony *Drag Race* obfitowały w takie momenty, co ma odbicie w historiach drag queens wspominających o ostracyzmie ze strony środowiska gejowskiego.

Warto pamiętać, że osoby queer nie tworzą jednolitej grupy ideologicznej. Istnieje pokusa, by przypisywać im progresywne poglądy, jednak duża część środowisk queerowych wyznaje wartości konserwatywne, także sprzeczne z własną emancypacją. Jest to całkowicie uprawnione – redukowanie tożsamości queer do „postępowości" byłoby paradoksalnie antyprogresywne. *Drag Race* staje się więc przestrzenią napięć, sporów, a przede wszystkim niezamierzonym zwierciadłem postaw, w których wciąż pobrzmiewają patriarchalne hierarchie. Problem stał się poważny jednak w momencie, w którym program przestał być jedynie polem do dyskusji, a zaczął funkcjonować jako normotwórcza instytucja, rodzaj queerowego kanonu. To, co zostało pokazane na ekranie – a przede wszystkim to, co zostało pominięte – zaczęło kształtować wyobrażenia o tym, czym drag „powinien" być. W tym sensie szczególnie niepokojące są wypowiedzi RuPaula nacechowane transfobią oraz decyzje formalne dotyczące udziału transpłciowych kobiet w programie. W 2018 roku RuPaul w wywiadzie dla „The Guardian" stwierdził: „Możesz identyfikować się jako kobieta i przechodzić tranzycję, ale wszystko się zmienia, kiedy zmienia się twoje ciało. Wszystko nabiera innego charakteru, zmienia się cały sens" (Aitkenhead, 2018).

Do tego czasu żadna znana transpłciowa kobieta nie została dopuszczona do rywalizacji o tytuł „najlepszej drag queen Ameryki". Osobiste przekonania RuPaula wpływały na kształt formatu – program nie tylko odbijał jego poglądy, lecz także je utrwalał i uprawomocniał. W praktyce oznaczało to, że to właśnie *Drag Race*, jako najbardziej wpływowe medium poświęcone dragowi, decydowało, kto może występować na scenie i w jakiej estetyce, a kto pozostaje poza granicami reprezentacji. W dyskusji o obecności transpłciowych kobiet w konkursie często pojawiało się porównanie do sportowców korzystających ze środków dopingujących – metafora ta obnażała głęboko zakorzenione uprzedzenia i niezrozumienie historii dragu,

zwłaszcza jego zakorzenienia w ballroomie. Paradoksalnie bowiem monstrum medialnego dragu – rozumiane jako jego sformatowana, rynkowa i znormalizowana wersja obecna w kulturze masowej – zaprzecza własnym źródłom i raz jeszcze spycha na margines te osoby, które były w jego genealogii najważniejsze. Ta sytuacja musiała jednak w końcu doprowadzić do przełomu – i rzeczywiście, w pewnym momencie rozpoczął się proces stopniowego otwierania drzwi transpłciowym kobietom. Drag przedstawiany w *Drag Race* zaczął odchodzić od crossdressingu i rozszerzać swoje ramy o tożsamości wcześniej z niego wykluczone. Zmiana ta objęła nie tylko kobiety transpłciowe i mężczyzn transpłciowych, lecz również osoby niebinarne, które nie mogły odnaleźć się w języku tradycyjnego crossdressingu opartego na binarnej logice płci. Drag zaczął więc posługiwać się własną logiką – choć wywodzi się z crossdressingu, nie mieści się już w jego sztywnych ramach. Fascynujące jest to, że crossdressing, uznawany za praktykę upłynniania płci, przez dziesięciolecia funkcjonował w binarnym rozumieniu tożsamości. Zjawisko, które stało się emblematem queerowości i politycznego oporu, jednocześnie – poprzez swoje instytucjonalne ramy – wykluczało literę „T” ze swojej definicji. Ten problem pojęciowy sprawia, że trudno dziś precyzyjnie określić, czym jest crossdressing. Jeśli bowiem trzymamy się tradycyjnej definicji, wówczas wykluczamy osoby, które nie funkcjonują w dwupłciowym modelu. Z kolei próba stworzenia nowej definicji napotyka na przeszkodę strukturalną – samo słowo „crossdressing” zawiera przekroczenie („cross” jako przejście), ale transkobieta będąca drag queen nie przekracza granicy, bo jej tożsamość kobieca istniała przed performansem. W tym sensie termin crossdressing okazuje się niewystarczający. Rodzi się więc pytanie bardziej fundamentalne: czym właściwie jest drag? I czy to dążenie do nieustannego porządkowania queerowych zjawisk nie wpędza nas przypadkiem w pułapkę heteromatriksu? Być może drag należy rozumieć przede wszystkim jako

performans płci kulturowej – kategorię, która podważa i rozmontowuje podziały.

Lektura książki Bulloughów pokazuje, że w mitologicznych opisach postaci takich jak Afrodyt czy Dionizos odnajdujemy przykłady niebinarności płci. Choć nie możemy ich wprost wpisać w definicję crossdressingu, późniejsze interpretacje kulturowe często posługiwały się kategoriami przypominającymi współczesne pojęcia crossdressingu, by opisać te płciowe ambiwalencje. W tym sensie sam termin „crossdressing" może działać kolonizująco – narzucać porządek binarny i wymuszać kategorie, które unieważniają różnorodność queerowych tożsamości. Powstaje więc kolejne pytanie: dlaczego u Bulloughów pojawiają się opisy postaci niebinarnych, skoro nie mieszczą się one w definicji crossdressingu? Być może chodzi o coś bardziej złożonego – współczesny drag, otwarty na osoby transpłciowe i niebinarne, realizuje niejako pierwotne intuicje tych historycznych narracji. Być może to drag stanowi nadrzędny zbiór performansów płci, a crossdressing jest jedynie jedną z jego dawnych podkategorii?

Problem ten nabiera praktycznego wymiaru, gdy przyjrzymy się przykładom takich zjawisk kulturowych jak *kathoey* – określenie używane m.in. w Tajlandii wobec osób AMAB (Assigned Male At Birth – przypisany/przypisana do płci męskiej przy urodzeniu) o kobiecej ekspresji płciowej. Rozumienie ekspresji ich tożsamości w kategorii crossdressingu byłoby z perspektywy kulturowej uproszczeniem, a nawet redukcją znaczenia. Jesteśmy świadkami rewolucji w myśleniu o dragu, której początki można było zaobserwować już w Harlemie, lecz która w pełni uwidoczniła się dopiero wraz z powrotem Gii Gunn po zabiegu afirmacji płci w sezonie *RuPaul's Drag Race All Stars 4* (2018-2019). Był to moment symboliczny – po raz pierwszy transpłciowa kobieta mogła wziąć udział w programie jako w pełni afirmowana osoba, a

nie jako ktoś funkcjonujący „pomiędzy", ukryty za niedookreślonym językiem. Format *All Stars* (zapraszanie drag queens najbardziej zapamiętanych przez publiczność) wyniósł rywalizację na wyższy poziom i jeszcze silniej uwypuklił wagę uczestnictwa Gunn. Warto jednak zauważyć, że nie była ona pierwszą transpłciową osobą występującą w programie. Funkcjonowanie przed procesem afirmacji płci umożliwiało wcześniejszym uczestniczkom niejako prześlizgnięcie się pod radar definicji. Tak było z Kylie Sonique Love, która pojawiła się w drugim sezonie w 2010 roku – jednak jej sytuacja unaocznia brutalność ówczesnego show-biznesu wobec transpłciowej widzialności. W wywiadzie przeprowadzonym przez Matta Cullena wspomina:

> M: Czy wiedziałaś, że ujawnisz się jako osoba transpłciowa w *RuPaul's Drag Race*?
> K: Właściwie mówiłam o tym już podczas wywiadów i różnych rozmów. Ale oczywiście tego nie pokazali. Mam poczucie, że to był prawdopodobnie jeden z powodów, dla których tak szybko mnie wyeliminowali z programu.
> M: Bo nie wiedzieli, jak poradzić sobie z tym tematem?
> K: Tak – bo o tym mówiłam. Wrócili do tego podczas odcinka reunion i w pewnym sensie zostałam zaskoczona. Miałam bardzo mieszane emocje. Szczerze mówiąc, czułam się strasznie samotna. Oto ja – ten „chłopak", który próbuje przekonać wszystkich, że naprawdę jest dziewczyną. Przez cały ten czas musiałam grać tego chłopaka i tłumić to, kim naprawdę byłam przez całe swoje życie (*Drag Race Drama…*, 2023).

Żaden z wywiadów Sonique nie został pokazany w programie, natomiast

podczas reunionu poproszono ją, w sposób wysoce nieetyczny, o „podzielenie się czymś ważnym”, co doprowadziło do wymuszenia coming outu w warunkach, w których mogło to zagrozić jej karierze. Widzimy przelotne ujęcie Nicole Paige Brooks ocierającej łzy – sugestia empatii być może miała wzmacniać dramaturgię odcinka, ale nie zmienia to faktu, że Sonique została postawiona w sytuacji bez wyjścia. Szczęśliwe zakończenie udziału Sonique w programie miało miejsce dekadę później – w 2021 roku, jako pierwsza transpłciowa kobieta zdobyła tytuł zwyciężczyni *RuPaul’s Drag Race All Stars 6* – symbolicznie zamykając krąg, który kiedyś otworzył się przed nią tylko na chwilę. Wydaje się, że wraz z decyzją o „otwarciu” programu na transpłciowe kobiety *RuPaul’s Drag Race* niejako uprawomocnił ich obecność w sztuce dragu.

Kolejnymi etapami tej inkluzywności stało się dopuszczenie osób niebinarnych, gender-fluid, które przekraczają tradycyjnie rozumiane kategorie płci. Proces ten można interpretować jako wyraźny zwrot ku progresywności dragu. Powstaje jednak pytanie: jak wygląda sytuacja, gdy analizujemy drag z perspektywy orientacji seksualnej? Na przykład, jeśli heteroseksualna osoba AFAB, pierwotnie odbierana przez społeczeństwo jako kobieta, przeszła korektę płci i stała się osobą transpłciową męską, nie zmieniając przy tym obiektu pożądania, w odbiorze społecznym „automatycznie” stawała się mężczyzną homoseksualnym. Wynika to oczywiście z faktu, że klasyfikacja orientacji seksualnej opiera się na relacyjnych konstrukcjach płci. W tym sensie widzimy, że gejowska dominacja w dragu zaczęła kruszyć się równocześnie na poziomie cispłciowości i homoseksualności. Pojawia się więc kolejne pytanie: czy drag może być praktykowany również przez osoby cispłciowe i heteroseksualne – takie, które nie wchodzą w skład akronimu LGBTQIA+? Przez wiele lat temat ten był tabu, częściowo z powodu niejednoznaczności samego zjawiska. Drag

dla wielu gejowskich mężczyzn był formą przechwycenia i afirmacji kobiecych aspektów, które od początku były częścią ich ekspresji, ale znajdowały się pod społecznym nadzorem. Drag legitymizował te cechy, które w patriarchalnej kulturze uznawano za „niemęskie". Dziś, wraz z postępującym feminizmem, krytyką toksycznej męskości i upłynnianiem norm płci kulturowej, coraz więcej cispłciowych mężczyzn zaczyna afirmować elementy tradycyjnie przypisywane kobietom – w zachowaniu, estetyce czy gestach. Tak oto w czternastym sezonie *RuPaul's Drag Race* w 2022 roku do programu dołączyła Maddy Morphosis – pierwszy w historii formatu heteroseksualny cispłciowy mężczyzna praktykujący drag[1]. Jego udział po raz kolejny wywrócił spojrzenie na drag i uruchomił intensywną debatę: czy przedstawiciel grupy, która historycznie stała w pozycji nadrzędnej wobec queeru, może uczestniczyć w praktyce artystycznej wykształconej w odpowiedzi na opresję? A z drugiej strony, kto, jeśli nie społeczność queerowa, ma rozumieć znaczenie inkluzywności?

Drugim obszarem napięcia jest kulturowe dziedzictwo dragu. Drag, szczególnie w wersji ukształtowanej przez ballroom, jest nierozerwalnie powiązany z praktykami wypracowanymi przez czarne i latynoskie społeczności queerowe – takimi jak *reading*, *throwing shade* czy *voguing*. Czy osoba biała, heteroseksualna i cispłciowa może adaptować te praktyki, skoro nie jest częścią społeczności, która je stworzyła? Mówimy tu o problemie *cultural appropriation*, który od lat pozostaje jednym z najważniejszych zagadnień współczesnych dyskursów kulturowych. A jednak – zgodnie z tradycyjnym ujęciem crossdressingu – nawet osoby, które nie doświadczyły queerowej opresji, mają prawo wyrażać siebie w sposób przekraczający heteronormatywną konstrukcję płci. Fenomen Maddy Morphosis pokazuje właśnie to przesunięcie. Sam artysta tak mówił o swoim wejściu do świata dragu:

> Wychowałem się, oglądając To Wong Foo z moją babcią, i to jakoś zaszczepiło mi tę myśl w głowie. Zacząłem interesować się modą, makijażem i takimi rzeczami, ale to nie jest coś, co da się swobodnie wyrażać, kiedy dorasta się w miasteczku liczącym 1200 mieszkańców, takim jak Lincoln. A więc kiedy skończyłem liceum, przeprowadziłem się do trochę większego miasta, w którym akurat odbywały się pokazy dragu. I po prostu to zrobiłem (Morphosis, 2022).

Widzimy tu potwierdzenie diagnozy Butler: płeć kulturowa jest performatywna, a zainteresowania czy hobby nie mają wpisanego „płciowego charakteru". Nic w modzie, makijażu czy performansie nie jest „naturalnie kobiece" ani „naturalnie męskie" – są to jedynie kody społeczne, które mogą być przechwytywane i odgrywane przez każdego. Drag otwiera więc kolejną przestrzeń – tym razem dla osób heteroseksualnych i cispłciowych. Paradoksalnie jednak grupą, która pozostaje w największej mierze wykluczona z udziału w *RuPaul's Drag Race*, są… cispłciowe kobiety. Ironia ta staje się jeszcze wyraźniejsza w świetle historii dragu jako praktyki, która wyrosła z przechwycenia i subwersji kobiecości – tej samej, którą show wciąż niechętnie dopuszcza. Tak oto historia w pewien sposób zatacza koło: podobnie jak w starożytnym teatrze greckim kobiecy głos był artykułowany przez męską krtań, tak również dziś na największej scenie dragu obserwujemy dominację głosu męskiego w performowaniu kobiecości. Oczywiście, analogia ta nie jest całkowicie symetryczna – transfobia i transmizoginia w przestrzeni dragu stopniowo stają się cieniem przeszłości, niemniej wciąż nie sposób nie zauważyć tej istotnej luki. Pominięcie cispłciowych kobiet jest symbolicznie znaczące. Nie oznacza to jednak, że kobiety cispłciowe nie pojawiały się w żadnych formatach *Drag Race*.

Przykładem jest chociażby Pandora Nox – zwyciężczyni niemieckiej odsłony – identyfikowana jako AFAB queen. W queerowej świadomości to jednak nie międzynarodowe franczyzy, lecz amerykańska „produkcja matka", ustanawia dominujący paradygmat. Pojawia się więc pytanie, czy RuPaul rzeczywiście zmienił swoje wcześniejsze stanowisko wobec udziału kobiet w konkursie, czy też dopuszczenie kobiet transpłciowych było przede wszystkim gestem pragmatycznym, wynikającym z konieczności dostosowania się do zmieniających się oczekiwań społecznych. Nasuwa się również pytanie fundamentalne: dlaczego cispłciowe kobiety miałyby „performować" płeć, która jest im kulturowo przypisana od urodzenia? W przypadku wielu kobiet transpłciowych drag bywał – historycznie – albo etapem afirmacji płci, albo zawodem wykonywanym przed tranzycją. W przypadku osób AFAB motywacje są inne. W autobiograficznym eseju *A Different Kind of Coming Out* Lynn Sally pisze:

> Oto była młoda osoba, która szukała inspiracji nie w nieosiągalnych ideałach piękna, nie w celebrytach głównego nurtu, lecz na marginesach. Nigdy nie mogłam być tak szczupła jak supermodelki zdobiące okładki magazynów ani tak bogata i kiczowato olśniewająca jak kobiety z *Dynastii*. Właśnie tutaj dostrzegam moment coming outu – ten potencjalnie progresywny wymiar całej tej historii: możliwość czerpania wzorców z marginesów zamiast z centrum. […] To, czego nauczyły mnie drag queens, to ubierać się i afiszować, zamiast się kurczyć i przepraszać. W kulturze, która wciąż dewaluuje wkład kobiet oraz ich kompetencje, ma to szczególne znaczenie. Choć niektórzy twierdzą, że drag jest obraźliwy wobec kobiet, ja odnajduję w nim inspirację właśnie w jego spektakularnym nadmiarze. Poza tym drag nie daje się

> zredukować wyłącznie do kwestii płci – jest raczej przestrzenią poszerzonej wyobraźni, miejscem zabawy obrazami i ideami, fakturami i kolorami, ostentacyjnym nadmiarem. To przestrzeń wychodzenia poza binarność, a nie jej reprodukowania. Chodzi tu o przesuwanie granic, a nie o pozostawanie w ich obrębie (2021).

Jej świadectwo pozwala wysnuć dwie istotne tezy. Po pierwsze – drag, jako przestrzeń projektowana jako inkluzywna, może stać się miejscem, w którym kobiety cispłciowe znajdują możliwość ekspresji niezredukowanej do patriarchalnych wzorców kobiecości. Po drugie – dla Sally drag nie jest wyłącznie performowaniem płci, lecz praktyką poszerzania wyobraźni, eksplorowania estetyki i przekraczania binarnych kategorii płciowych. Drag, odrywając się od własnej historii, zaczyna funkcjonować jako odrębny, autonomiczny byt. Warto jednocześnie pamiętać, że inkluzywność dragu nie jest stanem zastanym, lecz procesem – często bolesnym, nierzadko spóźnionym, a momentami wręcz sprzecznym. AFAB queens pokazują bowiem, że wciąż istnieją obszary queerowej kultury, w których patriarchalne resztki oddziałują subtelnie, lecz realnie. Czym zatem może być drag dla AFAB queens? Być może formą odzyskiwania powierzchownie rozumianych kodów kulturowych. Praktykę tę odnajdujemy również w historii burleski, w której kobiety zredefiniowały striptiz, czyniąc z niego nie tylko zawód, lecz formę sztuki i przestrzeń ekspresji. W podobny sposób drag staje się dla AFAB queens narzędziem reclaimingu: poprzez świadomość masek płciowych i możliwość gry z nimi. Pamiętajmy także, że drag w swojej współczesnej odsłonie jest dziedziną multidyscyplinarną, nic więc dziwnego, że osoby związane ze sztukami performatywnymi, modą czy designem odnajdują w dragu przestrzeń, która nie tyle naśladuje, ile je wykształca. W ten sposób drag jest żywą, dynamiczną formą sztuki i udowadnia, że

kategorie płciowe są czymś więcej niż tylko rolami kulturowymi: mogą być materiałem twórczym.

Ostatnim, niezwykle istotnym procesem jest profesjonalizacja dragu. Oczywiście scena dragowa istniała na długo przed emisją *RuPaul's Drag Race* i już wcześniej drag queens otrzymywały wynagrodzenie za występy w klubach queerowych. Były to jednak zazwyczaj honoraria nieregularne, niewystarczające do utrzymania się. Dla wielu artystów była to raczej praca dodatkowa lub kosztowne hobby. Sytuacja ta uległa radykalnej zmianie wraz z rozwojem programu. Drag przestał funkcjonować wyłącznie jako praktyka klubowa, a zaczął kształtować się jako pełnoprawna gałąź przemysłu rozrywkowego. Pojawienie się wielkoformatowych wydarzeń *RuPaul's Drag Race LIVE!*, trasy koncertowe poszczególnych drag queens czy międzynarodowe objazdy ich show, które docierają również do Polski, pokazuje skalę współczesnego zapotrzebowania na drag jako produkt kulturowy. Mamy do czynienia z wyraźnym boomem – drag staje się zawodem, marką, a niekiedy wręcz korporacją czy firmą opartą na osobowości artysty. Zjawisko to widoczne jest także w Polsce, przykładem może być program *Czas na show. Drag Me Out!* (2024), pierwszy tego typu format w historii polskiej telewizji. Program zakładał współpracę znanych drag queens (między innymi Twoja Stara, Gąsiu) z celebrytami, którzy co tydzień mierzyli się z innymi wyzwaniami. Ostatecznie jednak ciężar narracji został przesunięty z kunsztu dragu na rozpoznawalność medialną uczestników (np. Tomasz Karolak), co sprawiło, że program nie pełnił deklarowanej funkcji i stał się przykładem powierzchownej inkluzywności. W tym sensie potwierdził mechanizm, o którym pisała bell hooks – „bilet wstępu do inkluzji" wymaga podporządkowania się logice dominującej kultury. Choć widzialność dragu wzrosła globalnie, a programy wywodzące się z formatu *Drag Race* stworzyły nową przestrzeń dla artystów, proces ten miał swoją

cenę. Wraz z rozrostem franczyzy nastąpiła bowiem monopolizacja rynku przez tzw. *Ru Girls* – drag queens, które wystąpiły w programie. Ich medialna rozpoznawalność zaczęła determinować decyzje bookingowe, spychając na margines artystów funkcjonujących poza formatem telewizyjnym. Ten mechanizm trafnie opisuje Jackie Beat – jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci amerykańskiej sceny dragowej sprzed ery *RuPaul's Drag Race*, aktywna od lat dziewięćdziesiątych.

> Kiedy *RuPaul's Drag Race* ruszyło po raz pierwszy, drag rzeczywiście stał się znacznie bardziej popularny. Zaczęłam dostawać więcej pracy i zaczęłam jeździć w trasy, które były reklamowane jako: „wszystkie te dziewczyny z *Drag Race*, dwie lokalne drag queens i jedna albo dwie legendy". […] Nigdy nie zapomnę trasy koncertowej z Coco Peru – wydaje mi się, że to było albo w Australii, albo gdzieś w Wielkiej Brytanii. Po występie stałyśmy z boku, a jedna z dziewczyn z *Drag Race* – to mogła być Miss Vanjie albo Asia – miała kolejkę dosłownie sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu pięciu osób, wijącą się wokół całego miejsca. A do nas nie czekała ani jedna osoba. Spojrzałyśmy na siebie i pomyślałyśmy tylko: z siłą telewizji nie da się dyskutować. To w porządku – publiczność dobrze się bawiła na naszych występach. Nawet zażartowałam, że jeśli ktoś jednak do nas podejdzie, to będzie to raczej jakość, a nie ilość – ktoś, kto naprawdę wie, kim jesteśmy. I dokładnie w tym momencie podeszła do nas dziewczyna, spojrzała na nas i powiedziała: „Cześć. Bardzo przepraszam, że przeszkadzam… czy wiecie, gdzie jest toaleta?" (2025).

Wypowiedź Beat odsłania paradoks profesjonalizacji dragu: z jednej strony

program przyniósł większą liczbę występów i większe zainteresowanie publiczności, z drugiej – zredukował wielogłosowość sceny do jednego, telewizyjnie wypromowanego modelu dragu. To właśnie *Ru Girls* otrzymują bookingi, kontrakty i widzialność, podczas gdy artyści spoza mainstreamu – często z wieloletnim dorobkiem – znikają z pola widzenia właścicieli klubów i promotorów. W tym sensie *RuPaul's Drag Race* przyczyniło się do spłycenia dragu, redukując go do jednego dominującego gatunku – estetycznego, medialnego i kompatybilnego z logiką kapitalistycznego zysku. Nie oznacza to jednak, że program należy potępić. Pomimo licznych kontrowersji, *Drag Race* odegrało istotną rolę w procesie normalizacji dragu oraz poszerzenia społecznej świadomości dotyczącej performowania płci – nawet jeśli pojęcie crossdressingu w tym kontekście wymaga dziś krytycznego namysłu.

Poza formatem: *Dragula* i drag kings wobec hegemonii *RuPaul's Drag Race*

RuPaul's Drag Race wybrzmiewa w przestrzeni dragu głosem niezwykle donośnym, niemal autorytarnym. Wraz z jego globalnym sukcesem pojawia się jednak pytanie zasadnicze: czy sztuka queerowa, aby zaistnieć, musi zostać sformatowana i udomowiona przez estetyczne i narracyjne oczekiwania mainstreamu? Czy crossdressing i drag mogą funkcjonować wyłącznie w jednej estetyce, w jednym modelu przekraczania granic płciowych? Modelu mimetycznym, który nawet jeśli operuje kampem, nadal porusza się w obrębie tradycyjnych wyobrażeń kobiecości, zakorzenionych w zachodniej ikonografii stroju, makijażu i sylwetki? Na te pytania odpowiada jedna z najmocniejszych alternatyw wobec dominacji *Drag Race* – program *The Boulet Brothers' Dragula*, który zadebiutował w 2016 roku jako kontrpropozycja wobec estetycznego i ideologicznego kanonu ustanowionego

przez RuPaula. Format został stworzony przez duet dragowych performerów i kuratorów undergroundowej sceny queerowej DracMordę Boulet i Swanthulę Boulet. Choć należą do najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnego dragu alternatywnego, nie pozycjonują się jako mentorki sukcesu ani strażniczki „prawidłowej" drogi kariery. Ich rola bliższa jest raczej figurze kustoszek marginesu – osób strzegących przestrzeni dla tych form ekspresji, które nie mieszczą się w estetyce glamour i medialnej przyswajalności. *Drag Boulet Brothers* czerpie bezpośrednio z estetyki horroru, groteski i abiektu. W ich narracji drag nie jest narzędziem integracji z dominującym systemem kulturowym, lecz formą radykalnego oporu wobec norm estetycznych, płciowych i cielesnych. Horror nie jest tu jedynie stylizacją, lecz językiem doświadczenia. Jak podkreślają Boulet Brothers:

> Ponieważ w gatunku horroru osoby queerowe, potwory oraz ci, którzy odstają od normy, traktowani są jak dziwadła i złoczyńcy. Kiedy osoby queerowe widzą Frankensteina ściganego przez „normalnych" mieszkańców miasteczka z pochodniami i widłami, mogą utożsamiać się z tą sceną na bardzo osobistym poziomie (*The Spooky Side of Drag*, 2020).

Te słowa ujawniają niezwykle istotny mechanizm identyfikacyjny. Figura potwora – odmieńca ściganego przez „normalną" większość – od dawna funkcjonuje w queerowej wyobraźni jako metafora wykluczenia. To właśnie queerowość była i nadal jest konstruowana przez dominujące dyskursy (religię, prawicową retorykę) jako zagrożenie, dewiacja czy anomalia. *Dragula* nie próbuje tej narracji neutralizować – przeciwnie, dokonuje jej afirmacji. Odmienność nie zostaje wygładzona ani przetłumaczona na język akceptowalny dla większości, lecz wyostrzona i eksponowana na własnych

zasadach. *Dragula* nie koncentruje się na runwayu w klasycznym sensie, lecz na tzw. *floorshow*, w którym uczestnicy prezentują konceptualne wcielenia osadzone w kategoriach takich jak horror, *filth* czy glamour (rozumiany nie jako estetyka luksusu, lecz nadmiar, przesada i transgresja). Kluczowym elementem formatu są także ekstremalne wyzwania (*exterminations*), często testujące fizyczną i psychiczną odporność performerów, co dodatkowo podkreśla cielesny, niebezpieczny wymiar tej sztuki. *Dragula* od początku dopuszczała udział drag kings, AFAB queens, osób transpłciowych i niebinarnych, nie traktując ich obecności jako wyjątku czy „aspektu edukacyjnego", lecz jako integralny element sceny. Program wyrósł bezpośrednio z klubowej sceny Los Angeles, a dokładniej z wydarzeń *Dragula Club Night*, organizowanych przez Boulet Brothers jeszcze przed telewizyjnym debiutem. Od początku funkcjonowały one jako przestrzeń inkluzywna – szczególnie dla performerów wykluczonych przez normatywny kanon *polished drag*. Pierwszy sezon *Draguli* był produkcją niskobudżetową dostępną na YouTube, co paradoksalnie wzmocniło jej undergroundowy charakter. Mimo ograniczonych środków, program szybko zyskał status kultowego, zwłaszcza wśród odbiorców zmęczonych jednolitym wizerunkiem dragu reprodukowanym przez telewizję mainstreamową. Choć *Dragula* nigdy nie stała się realną konkurencją dla *Drag Race*, jej znaczenie kulturowe jest bezdyskusyjne. Program ustanowił alternatywną oś myślenia o dragu – jako sztuce nieprzeznaczonej do integracji, lecz do destabilizacji; nie do reprezentowania „queerowej normalności", lecz do afirmowania jej radykalnej inności.

Na tym tle szczególnie interesującym zjawiskiem jest ogłoszony w 2025 roku projekt *King of Drag* – pierwszy format konkursowy skoncentrowany wyłącznie na drag kings. Program ten powstał z inicjatywy środowisk drag kingowych we współpracy z platformami medialnymi skupionymi na

queerowej reprezentacji i stanowi próbę wypełnienia luki, którą przez lata ignorowały dominujące produkcje dragowe. Choć *King of Drag* wyraźnie czerpie z rozwiązań znanych z *RuPaul's Drag Race* – takich jak struktura eliminacyjna, zadania performatywne czy nacisk na wielowymiarowe kompetencje sceniczne – jego znaczenie polega przede wszystkim na przesunięciu punktu ciężkości narracji. Drag kings przestają funkcjonować jako „nieobecni kuzyni" mainstreamowego dragu, a zaczynają być traktowani jako pełnoprawni uczestnicy pola artystycznego. Fakt, że na powstanie takiego formatu trzeba było czekać aż szesnaście lat od premiery pierwszego sezonu *RuPaul's Drag Race*, wiele mówi o hierarchiach kultury queerowej. Jednocześnie *King of Drag* sygnalizuje możliwy kierunek dalszej ewolucji dragu: odejście od hegemonicznego modelu estetycznego na rzecz wielogłosowości, w której różne formy ekspresji płciowej i cielesnej mogą współistnieć poza logiką rynkową. Mimo przełomowej intencji *King of Drag* nie odniósł – przynajmniej na obecnym etapie – sukcesu porównywalnego z *RuPaul's Drag Race*. Funkcjonuje raczej jako projekt niszowy, skierowany do odbiorców poszukujących alternatywnych reprezentacji dragu. Jego zasięg medialny oraz oddziaływanie kulturowe pozostają ograniczone, co można interpretować jako potwierdzenie tezy, że drag kings – podobnie jak inne formy dragu wykraczające poza normatywny kanon glamour – wciąż napotykają strukturalne bariery w dostępie do masowej widzialności. W tym sensie *King of Drag* nie tyle konkuruje z *RuPaul's Drag Race*, ile ujawnia asymetrię pola kulturowego: pokazuje, że sama obecność formatu nie gwarantuje sukcesu, jeśli nie towarzyszy jej gotowość mainstreamu do uznania męskości performowanej przez osoby queerowe jako pełnoprawnej formy ekspresji artystycznej. Program ten funkcjonuje zatem bardziej jako gest interwencyjny niż medialny fenomen – jako próba poszerzenia definicji dragu i zakwestionowania hierarchii, które od dekad kształtują jego

widzialność.

***

Doskonale pamiętam moment, w którym po raz pierwszy zetknąłem się z *RuPaul's Drag Race*. Jako nastoletni chłopak dorastający w małym polskim miasteczku, oglądałem ten program z mieszaniną skrajnych emocji: pogardy, strachu i obrzydzenia. Obraz mężczyzn praktykujących drag uruchamiał we mnie silny mechanizm odrzucenia. Jednocześnie jednak, niemal równolegle, czułem fascynację, której nie potrafiłem wówczas nazwać ani zrozumieć. Ten rozdźwięk był pierwszym sygnałem, że crossdressing nie jest dla mnie jedynie zjawiskiem kulturowym, lecz czymś głęboko związanym z moją własną tożsamością. W tamtym czasie *RuPaul's Drag Race* stało się dla mnie w zasadzie jedynym dostępnym medium queerowej reprezentacji. Program ten pełnił funkcję nieformalnej edukacji, pozwalał nie tylko dowiedzieć się więcej o tej społeczności, ale także stopniowo oswajał mnie z innością. Z dzisiejszej perspektywy widzę wyraźnie ograniczenia i problematyczne aspekty tego formatu, wówczas jednak to właśnie dzięki niemu rozpoczął się mój proces internalizacji i – co ważniejsze – akceptacji. To był moment, w którym crossdressing przestał być dla mnie wyłącznie źródłem lęku, a zaczął funkcjonować jako potencjalna przestrzeń wolności. Kilka lat później, na drugim roku studiów w AST, zaproponowano mi rolę Małgorzaty w *Fauście*. Było to moje pierwsze doświadczenie crossdressingu w praktyce performatywnej. Tym, co zapamiętałem z tamtego momentu najbardziej, było nie tyle samo przekroczenie norm płciowych, ile intensywne poczucie swobody i swoistego zestrojenia własnej ekspresji z kulturowo kodowaną kobiecością. Doświadczenie to nie polegało na imitacji ani na próbie wiernego odtworzenia kobiecej tożsamości, lecz raczej na chwilowym zawieszeniu norm – możliwości bycia „pomiędzy", bez konieczności

jednoznacznego opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron binarnego podziału. To osobiste doświadczenie pozwala mi dziś spojrzeć na crossdressing nie jako na jednolite zjawisko, lecz jako praktykę głęboko ambiwalentną.

Artykuł stanowi fragment pracy magisterskiej napisanej pod opieką dr Marty Bryś na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

Wzór cytowana:

Spisak, Alex, *Crossdressing jako zjawisko kulturowe i performatywne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, doi: 10.34762/z2cb-0h33.

Autor/ka

Alex Spisak (alex.spisak@interia.pl) – aktor, absolwent Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Związany z teatrem repertuarowym i niezależnym. W swojej praktyce scenicznej koncentruje się na pracy z ciałem, głosem oraz performatywnymi aspektami tożsamości. Interesuje się zjawiskami na pograniczu teatru, performansu i kultury queer, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki płci kulturowej i jej scenicznych reprezentacji. ORCID: 0009-0002-2086-2102.

Przypisy

1. Artysta w dragu używa tradycyjnie zaimków „ona/jej" chociaż poza rzeczywistością dragową jest mężczyzną korzystającym z zaimków „on/jego". Jako że „prawdziwe" imię artysty nie jest znane, pozwalam sobie na używanie zaimków męskich, kiedy mówię o artyście, a nie drag personie, by uniknąć konfuzji.

Bibliografia

Aitkenhead, Decca, *RuPaul: "Drag is a big f-you to male-dominated culture"*, „The Guardian", 3.03.2018, https://www.theguardian.com/tv-andradio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture [dostęp: 2.04.2026].

Baker, Roger, *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, New York University Press, New York 1995.

Bullough, Vern L.; Bullough, Bonnie, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.

Case, Sue-Ellen, *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*, „Theatre Journal" 1988, nr 40.

hooks, bell, *Art on My Mind: Visual Politics*, The New Press, New York 1995.

hooks, bell, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.

Jackie Beat, *How RuPaul's Drag Race Ruined Drag – RnR with Courtney Act*, 19.06.2025, https://www.youtube.com/watch?v=t1OEBZXPn4g [dostęp: 2.04.2026].

Kosińska, Karolina, *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2014.

Kylie Sonique Love, *Drag Race Drama, the New Trans, and Miley Cyrus*, 30.07.2023, https://www.youtube.com/watch?v=Lr7K8YTsVaU [dostęp: 2.04.2026].

Livingston, Jennie (reż.), *Paris Is Burning*, film dokumentalny, Off White Productions / Miramax Films, USA 1990.

Maddy Morphosis, *RuPaul's Drag Race*, sezon 14, odcinek 2: *Big Opening #2*, reality competition show, prod. World of Wonder, VH1, USA 2022.

Nixon, Kevin D., *Are Drag Queens Sexist? Female Impersonation and the Sociocultural Construction of Normative Femininity*, University of Waterloo, Ontario, Kanada 2009.

Quraishi, Najibullah (reż.), *The Dancing Boys of Afghanistan*, film dokumentalny, Clover Films / PBS Frontline, 2010.

RuPaul, *Lettin' It All Hang Out: An Autobiography*, Hyperion, New York 1995.

Sally, Lynn, *A Different Kind of Coming Out: AFAB Dreams of Becoming a Drag Queen*, „GL Review", 5.10.2021, https://glreview.org/a-different-kind-of-coming-out-afab-dreams-of-becoming-a-drag-queen/ [dostęp: 2.04.2026].

The Spooky Side of Drag: The Boulet Brothers, „OutFrontMagazine.com", 21.11.2020,

https://outfrontmagazine.com/the-spooky-side-of-drag-the-boulet-brothers/ [dostęp: 2.04.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/crossdressing-jako-zjawisko-kulturowe-i-performatywne*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/ezdp-7552
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/crip-utopia-o-gatunkach-chronionych

/ PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Crip utopia? O „Gatunkach chronionych”

Mikołaj Skorupa

Crip Utopia? On *Protected Species*

The article explores the meanings of crip and crip utopia, developed through an analysis of the choreodocumentary *Protected Species* directed by Rafał Urbacki and Anu Czerwiński. The author approaches the recorded performance as a situated, embodied, and critically reflexive form of reception, combining interpretation with statements by Polish artists working in the field of dance and perspectives from queer and crip studies. Created in the Żabie Doły Nature and Landscape Complex, the work juxtaposes a post-industrial environment with non-normative bodies, which together form a relational and non-hierarchical mode of coexistence. The performance is interpreted as a reparative and utopian project proposing an alternative understanding of disability and being in the world, one that resists neoliberal frameworks valuing bodies through productivity and ability. Drawing on concepts such as crip time and disability aesthetics, the analysis highlights the potential to imagine communities grounded in fragility, interdependence, and care. At the same time, this vision is critically complicated by reflections from performer Filip Pawlak, whose retrospective account reveals tensions, inequalities, and material constraints shaping the production process.

Keywords: crip utopia; disability; body; dance; queer

„Cały teatr musi się przemyśleć. Czy ma być odbiciem rzeczywistości czy

może wyobrażaniem nowej?” (Pawlak, 2024).

Próba uchwycenia znaczenia pojęcia *crip* mogłaby rozpocząć się od wnikliwego odwołania się do teorii badaczy i badaczek takich jak Robert McRuer czy Alison Kafer. Ich analizy odegrały i wciąż odgrywają kluczową rolę w rozwoju krytycznych studiów nad niepełnosprawnością oraz teorii *crip*. McRuer, rozwijając koncepcję „obowiązkowej sprawności”, ujawnił, w jaki sposób normatywne wyobrażenia sprawności funkcjonują w analogiczny sposób do heteronormatywności, kształtując społeczne oczekiwania wobec ciał i sposobów życia (2006, s. 1-32). Kafer natomiast, wprowadzając perspektywę polityki czasu i przyszłości, pokazała, że projekcje przyszłości – medyczne, społeczne czy technologiczne – są nieodłącznie uwikłane w założenia dotyczące tego, które ciała i które życia uznaje się za wartościowe i pożądane (2013, s. 28-34).

Koncepcje te wyrosły w amerykańskim kontekście akademickim i politycznym, w którym studia nad niepełnosprawnością oraz teoria *crip* rozwijały się w ścisłym powiązaniu z instytucjonalnym zapleczem uniwersytetów oraz z ruchami społecznymi na rzecz osób z niepełnosprawnościami. Z tego powodu mogą one wydawać się nie w pełni adekwatne do polskiego kontekstu społecznego i kulturowego, ukształtowanego przez inne tradycje instytucjonalne, alternatywne języki opisu niepełnosprawności oraz odmienną historię ruchów emancypacyjnych – lub raczej jej brak[1]. Jednocześnie trudno je po prostu odrzucić jako „niedopasowane”. Funkcjonują one bowiem nie tylko jako narzędzia analityczne, ale także jako formy myślenia w relacji z doświadczeniem: otwierają nowe sposoby rozumienia własnej pozycji w świecie, pobudzają wyobraźnię i umożliwiają artykulację tego, co wcześniej pozostawało niewypowiedziane. W tym sensie ich oddziaływanie nie ogranicza się do

kontekstu, w którym powstały – działają również afektywnie i interpretacyjnie, wchodząc transnarodowo w dialog z lokalnymi doświadczeniami. Dlatego, zamiast rozstrzygać, czy teorie te przystają do polskiego kontekstu, bardziej produktywne wydaje się traktowanie ich jako elastycznych punktów odniesienia – narzędzi, które w zetknięciu z lokalnymi praktykami i doświadczeniami mogą zostać przekształcone, przesunięte i ponownie zinterpretowane. Pomimo problematyczności przeniesienia amerykańskiego kontekstu, koncepcje te pozostają dla mnie istotne w dalszej analizie. Na tym etapie, poszukując odpowiedzi na pytanie, czym może być *crip* i *crip* utopia, chcę jednak przede wszystkim wyjść od doświadczeń i wypowiedzi osób *crip* działających w dziedzinie tańca w Polsce, równocześnie dopuszczając do głosu własne intuicje badawcze, wyłaniające się z perspektywy osoby bez niepełnosprawności, która pozostaje w relacyjnie kształtującym się procesie rozpoznawania swojej więzi z kategorią niepełnosprawności i doświadczeniem odmieńczości.

Od lęku do utopii: afektywne wymiarowanie cripu

Katarzyna Żeglicka – cripowa i queerowa performerka i choreografka – swój tekst *Kto mi daje prawo do bycia crip* zaczyna od osobistego wyznania dotyczącego obaw związanych z definiowaniem, czym jest dla niej *crip*. Już od pierwszych zdań eseju wyczuwalne jest napięcie, które działa nie tylko na poziomie argumentu, ale również w samej materii tekstu – w drżeniu, niepewności i subtelnej wrażliwości wpisanej w jego strukturę. Żeglicka nie wychodzi bowiem od gotowej definicji, lecz od usytuowania samej siebie – nie tyle w sensie tożsamościowym, ile poprzez odsłonięcie własnej pozycji w polu wiedzy – „lęku przed byciem ocenianą”, jak sama pisze. Ten lęk ma

konkretne ukorzenienie – dotyczy obawy wobec osób zajmujących się studiami nad niepełnosprawnością i teorią *crip*.

> Zamiast zaufać sobie i swojemu doświadczeniu, zajęłam się poszukiwaniem materiałów dotyczących *crip theory*. Ogarnął mnie lęk przed byciem ocenianą. Nie chciałam, aby osoby zajmujące się teorią *crip* uznały, że nie znam się na swojej cripowej tożsamości (Żeglicka, 2023).

Żeglicka, jako performerka operująca przede wszystkim ciałem, dokonuje przesunięcia do innego medium – tekstu – wchodząc w obszar dyskursu, które zdaje się rządzić się odmiennymi, bardziej sformalizowanymi regułami niż praktyka performatywna. Z jej wypowiedzi wyłania się poczucie presji i zagubienia. Jednocześnie jej tekst porusza mnie szczególnie, gdy opisuje ona poszukiwanie „swojej cripowej tożsamości w krótkiej improwizacji ruchowej" (tamże). W tym geście powrotu do medium bliskiego jej doświadczeniu – przestrzeni, w której prawdopodobnie ma większe poczucie bezpieczeństwa i odczuwa mniejszą presję oceny niż w przypadku pisania – kryje się coś niezwykle znaczącego. Analizując ten fragment, odczuwam silne wzruszenie i próbuję zrozumieć, skąd bierze się jego oddziaływanie na mnie. Myśląc o tym, powracam między innymi do pytania o pewną przemocowość wpisaną w wymóg dostosowania się do konwencji tekstów krytycznych i akademickich. Spekuluję o świecie, w którym różne formy wytwarzania wiedzy – ruchowe, afektywne, performatywne czy tekstowe – nie byłyby hierarchizowane, a to, co zwykło się nazywać pisaniem naukowym, mogłoby pomieścić również doświadczenia osobiste, emocje i fragmentaryczność. Improwizacja opisywana przez Żeglicką – którą przywołuję wyobraźnią – wypełniona jest troską o siebie: próbą odpuszczenia, zwolnienia tempa, okazywania czułości

własnemu ciału i jego kruchości. Jak pisze: „To intymny, kojący i delikatny ruch, nie energiczny taniec dumy. Jakbym chciała sobie powiedzieć: «Odpuść i daj sobie prawo do (prze)definiowania się po swojemu»” (tamże). Czym zatem mógłby być tak rozumiany *crip*? Przestrzenią intymnego odczuwania własnej nienormatywnej tożsamości, miękkiego poszukiwania wytchnienia? Sposobem bycia w świecie, w którym opór przybiera postać troski i czułości?

W odpowiedzi na tekst Katarzyny Żeglickiej Filip Pawlak – również cripowy i queerowy twórca teatralny – napisał list skierowany do Żeglickiej, w którym odnosi się zarówno do jej eseju, jak i do odczuwanego przez nią lęku. Pawlak pisze:

> Na początku swojego tekstu zaznaczasz temat, który jest dla mnie centralnym w refleksji o cripie. Piszesz: „Ogarnął mnie lęk przed byciem ocenianą”. Dziękuję, że dzielisz się tym tak szczerze i otwarcie. To lęk, który towarzyszy mi przez całe życie, a odpowiednie strategie obierane wobec tego uczucia dają mi możliwość realizacji „kalekowania przestrzeni sztuki”. Crip jest dla mnie obietnicą zawieszenia tego lęku, próbą stworzenia przestrzeni, w której możemy odetchnąć, wymarzoną rzeczywistością, gdzie nie ma normatywnych miar, do których wciąż się przyrównujemy. To niestety tylko obietnica – wiemy obie, że niemożliwa do realizacji. Jednak co trzyma nas w ciągłych próbach znalezienia tego miejsca? (2025).

Z wypowiedzi Pawlaka wynika, że to właśnie w relacji z jego własnym lękiem ujawnia się *crip*, nie tyle jako kategoria tożsamościowa, ile raczej jako punkt utopijny – wymarzona przestrzeń, ostoja od normatywnych miar, które

nieustanie stają się punktami odniesienia. Idąc tropem Pawlaka – śledząc, w jaki sposób jego odczucia tożsamościowe wyznaczają momenty cripu – staram się uchwycić znaczenie tej kategorii nie tyle jako formy identyfikacji (choć również i w tym sensie), ile jako horyzontu potencjalności, podążając za własnymi intuicjami wobec cripu. Prowadzi mnie to do refleksji nad temporalnością i dynamiką teorii *crip*. Dochodzę do wniosku, że być może w tym kontekście wydaje się użyteczne wprowadzenie rozróżnienia między cripem a studiami nad niepełnosprawnością, co z kolei rodzi pytanie: czym właściwie *crip theory* różni się od *disability studies*?

Podczas gdy studia nad niepełnosprawnością koncentrują się przede wszystkim na problemach (nie)widzialności oraz na analizie mechanizmów władzy i wykluczenia – pozostając silnie zakorzenione w krytycznym namyśle nad tym, co było i co jest, a więc nad przeszłością i teraźniejszością kształtującymi doświadczenia osób z niepełnosprawnościami – *crip* wydaje się w większym stopniu zwracać ku przyszłości. Wydaje się, że *crip* proponuje coś nieco odmiennego, a zarazem coś więcej, choć czyni to w sposób bardziej abstrakcyjny, a przez to trudniejszy do jednoznacznego uchwycenia. Ponadto, podążając za refleksją Pawlaka, można powiedzieć, że *crip* otwiera wyobrażenie lepszego świata nie tylko dla osób z niepełnosprawnościami, lecz także dla tych, którzy nie mieszczą się w kategorii „normata" – rozumianej, za Rosemarie Garland-Thomson, jako społecznie uprzywilejowany model człowieka: sprawnego, białego, heteroseksualnego, proaktywnego i niezależnego przedstawiciela klasy średniej (2020, s. 138-142). W tym sensie *crip* ma wyraźnie spekulatywny charakter: wykorzystuje istniejący – w przypadku niepełnosprawności – ableistyczny porządek jako punkt odniesienia, a zarazem go podważa i kontestuje, otwierając możliwość wyobrażania i powoływania do życia nowych, bardziej sprawiedliwych światów.

Wciąż pozostaje jednak pytanie, w jaki sposób teoria ta przekłada się na rzeczywistość i praktyki aktywistyczne. W świecie naznaczonym wieloma kryzysami – w którym często zmuszeni jesteśmy działać pragmatycznie – myślenie utopijne bywa szybko redukowane do czegoś, co postrzegane jest jako eskapistyczne, stagnacyjne czy niewystarczająco sprawcze, a przez to niezdolne do wprowadzania szybkich i realnych zmian w życiu osób, które tych zmian najbardziej potrzebują. Być może między innymi to dlatego *crip* wyjątkowo dobrze znajduje swoje miejsce w polu artystyczno-badawczym, a zarazem jest niewidoczny na protestacyjnych banerach. Łatwiej zastosować tę kategorię do opisu praktyk artystycznych niż do analizy bieżących działań ruchów społecznych, ponieważ choreografia/ciało – działające w trybie potencjalności, eksperymentu i możliwości – zdają się szczególnie dobrze nosić spekulację.

Tak rozumiany *crip* płynnie łączy się z teorią queerowości rozwijaną przez José Estebana Muñoza w książce *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Muñoz proponuje myślenie o queerze jako o idealności/utopii (2012, s. 797), która ujawnia się w chwilowych przebłyskach: momentach intensywnego doświadczenia związanych z praktykami artystycznymi, ale także lekturą teorii oraz z różnymi formami spotkania z innymi ludźmi i więcej niż ludźmi. W jego teorii utopijne impulsy otwierają krótkie doświadczenie lepiej zorganizowanego świata, skłaniając do prób przekształcenia znanej rzeczywistości tak, by mogła się do niego zbliżyć. U Muñoza queer, podobnie jak *crip* w ujęciu Żeglickiej i Pawlaka, staje się przestrzenią wytchnienia, afirmacji różnicy i przewartościowania normy. Te perspektywy spotykają się w projekcie odmieńczej utopii, który rozwija szczególną wrażliwość na kruchość i współzależność, sprzyjając afektywnemu współodczuwaniu. W tej perspektywie *crip* wykracza poza kategorię tożsamościową, nie rezygnując jednak całkowicie z jej ram,

funkcjonując jako projekt przyszłościowy, wskazujący na możliwość świata, w którym odmienność (niepełnosprawność) staje się punktem wyjścia do tworzenia nowych, bardziej czułych relacji społecznych.

Z kolei pytanie, w jaki sposób ta potencjalność ujawnia się w teraźniejszości, prowadzi mnie do onto-epistemologii Karen Barad. Barad proponuje odejście od myślenia o świecie jako złożonym z autonomicznych bytów. Zamiast tego wprowadza pojęcie intra-akcji, według którego zjawiska konstytuują się dopiero w relacjach między elementami sytuacji – podmiot, przedmiot, obserwator i obserwowane wydarzenie nie istnieją uprzednio, lecz wyłaniają się w procesie relacyjnym (Barad, 2023, s. 195-196). Zastosowanie tej perspektywy do kategorii *crip* pozwala ujrzeć go nie jako stałą właściwość ciała czy uprzednią tożsamość, lecz jako efekt konkretnych konfiguracji relacyjnych. *Crip* ujawnia się w konkretnych intra-akcjach – w chwilach, gdy różne ciała, historie, praktyki i afekty wchodzą w dynamiczne relacje, tworząc przestrzenie wspólnego doświadczania, eksperymentowania i odkrywania odmiennych sposobów bycia w świecie. W tych momentach teraźniejszość zostaje przekształcona, a osoby uczestniczące zyskują dostęp do tego, co można opisać jako przebłysk potencjalnego świata *crip* – swoistej *crip* utopii.

Jednocześnie zdaję sobie sprawę, że warto zapytać o konsekwencje takiego przesunięcia. Co oznaczałoby ono dla osób identyfikujących się jako *crip* i/lub queer? Jakie pułapki może nieść ze sobą ta perspektywa – czy nie prowadzi ona do osłabienia politycznego wymiaru tej kategorii lub rozproszenia jej sprawczości? Czy przesunięcie akcentu z tożsamości na potencjalność nie grozi także rozmyciem konkretnych doświadczeń i materialnych warunków życia osób, których ta kategoria dotyczy? W splocie tych wszystkich pytań i wątpliwości zadaję sobie również inne pytanie: jak równocześnie myśleć

krytycznie, zgodnie z hermeneutyką podejrzeń – tak cenioną w nauce – a zarazem nie zatracić tego, co Eve Kosofsky Sedgwick określa jako czytanie reparacyjne, czyli interpretowanie dzieł w sposób, który nie rezygnując z krytyki, pozostawia przestrzeń dla pozytywnego programu i tworzenia alternatywnych wizji? (2014). Podążając tym tokiem myślenia – kształtowanym przez ostatnie lata lektur, słuchania, rozmów, oglądania, wzruszeń oraz stopniowego rozpulchniania moich własnych sposobów bycia w świecie – proponuję odczytanie choreodokumentu *Gatunki chronione* Rafała Urbackiego i Anu Czerwińskiego jako projektu, w którym dostrzegam i odczuwam prześwit odmieńczej utopii: potencjalną przestrzeń innego porządku wspólnoty, sprawności i sprawczości.

Gatunki chronione

Gatunki chronione Rafała Urbackiego to choreodokument sytuujący się na pograniczu choreografii społecznej, sztuki partycypacyjnej i performansu tożsamościowego. Projekt powstał we współpracy z Anu Czerwińskim, odpowiedzialnym za filmową realizację, który identyfikuje się jako osoba queer/transpłciowa – co może mieć istotne znaczenie dla specyfiki wrażliwości wizualnej, jaką reprezentuje film, a która będzie analizowana w dalszej części pracy. Rafał Urbacki był artystą, którego twórczość rozwijała się bliżej peryferii polskiego życia teatralnego niż jego centrum. Pomimo systemowego wykluczenia i działania poza głównym obiegiem wypracował on własny sposób funkcjonowania – zarówno na poziomie fizycznym, jako osoba z niepełnosprawnością ruchową, która opracowała indywidualny sposób chodzenia na nogach pozbawionych czucia, jak i w wymiarze artystycznym, poprzez konsekwentne budowanie swojej widzialności w polu polskiej sztuki performatywnej. W ciągu zaledwie dziesięciu lat Urbacki stworzył ponad pięćdziesiąt projektów, obejmujących choreodokumenty,

dzieła partycypacyjne, instalacje i spektakle o wyraźnym wymiarze społecznym. Choć jest przede wszystkim znany jako twórca spektakli tożsamościowych skupionych wokół niepełnosprawności i tożsamości queerowej, to oprócz ciał niezwykłych interesowały go także ciała robotnic i robotników – zwłaszcza tych związanych z Górnym Śląskiem, z którego pochodził. W projektach dotyczących lokalnej społeczności, jak pisze Alicja Müller, Urbacki opowiadał o tych postaciach, „sytuując ich her- i historie w kontekstach przemian (post)industrialnych oraz procesów wygasania przemysłu górniczo-hutniczego" (2020).

Gatunki chronione, których premiera odbyła się w czerwcu 2014 roku w Teatrze Rozbark w Bytomiu, stanowią przykład pracy, w której te dwa główne obszary zainteresowań Urbackiego – niepełnosprawność i śląska tożsamość – splatają się ze sobą. Filmowa część w reżyserii Czerwińskiego powstała bowiem na terenie zespołu przyrodniczo-krajobrazowego Żabie Doły, położonego między Bytomiem, Chorzowem a Piekarami Śląskimi, a cały projekt współtworzyły aktorki i aktor reprezentujące różne formy nienormatywnych ciał: Tatiana Cholewa, Filip Pawlak, Karolina Stroisz i Katarzyna Szarawara.
Analizując *Gatunki chronione*, opieram się na rejestracji spektaklu – nie miałem okazji uczestniczyć w performansie na żywo ani poznać twórczości Rafała Urbackiego bezpośrednio. Jednocześnie myślę o swoim usytuowaniu w kontekście pamięci o nim i jego pracy, a także o miejscu, które nas symbolicznie połączyło – Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. To właśnie tam Urbacki prowadził zajęcia dydaktyczne, pozostawiając trwały ślad w instytucji oraz w pamięci osób z nią związanych. Uczestnictwo w zajęciach, podczas których twórczość Urbackiego była oglądana, analizowana i omawiana w kontekście społecznym, politycznym i kulturowym, pozwoliło mi stopniowo poznawać zarówno jego praktyki

artystyczne, jak i jego postawę jako choreografa, tancerza, performera i queerowego artysty żyjącego z miopatią. Pisząc tę tekst, staram się uchwycić te intra-akcje, które pojawiają się w relacji między moim akademickim zapleczem a materialnością performansu, współtworząc znaczenia.

W stronę nowego modelu niepełnosprawności

W pierwszej minucie rejestracji *Gatunków chronionych* kamera obserwuje otuloną półmrokiem publiczność, siedzącą naprzeciw kinowego ekranu. Kolejne ujęcie koncentruje się już tylko na projekcji. W centrum kadru ekran funkcjonuje jako samodzielna warstwa performatywna, na której rozwija się narracja spektaklu. Obraz stopniowo wciąga w gęsty świat Żabich Dołów, terenu, który przez dekady był miejscem eksploatacji i porzucenia. Wydobycie cynku i ołowiu, a następnie węgla kamiennego, rozryło jego strukturę, a pozostawione tam przemysłowe odpady uczyniły z Żabich Dołów teren silnie zdegradowany. Jednak – jak mówi spokojnym, rzeczowym tonem lektorka Katarzyna Kędziora – to właśnie tam przyroda rozpoczęła niepostrzeżenie odzyskiwać grunt dla siebie. Ziemia nasiąknięta mułem zaczęła przyjmować wodę, tworząc zalewiska i stawy. W latach osiemdziesiątych XX wieku wkroczyli tam przyrodnicy i zauważyli, że przemysłowa ruina przekształciła się w nowy ekosystem, wymykający się prostym binarnym kategoriom: martwy/żywy, zniszczony/odbudowany, sztuczny/naturalny. Stawy zostały zarybione, pojawiły się motyle, ważki, czajki, mewy i jętki. Występowanie rzadkich gatunków roślin i zwierząt stało się bezpośrednią przyczyną objęcia w 1997 roku Żabich Dołów ochroną jako zespołu przyrodniczo-krajobrazowego.

Filmowa warstwa spektaklu, pełna światła, zieleni, lśniących tafli wody i unoszących się nad nimi owadów to wizualna opowieść o krajobrazie, który oddycha mimo historii degradacji. Ten płynny, oniryczny przekaz jest nieustannie przeszywany narracją lektorki, która rekonstruuje historię miejsca i eksponuje subtelne przesunięcia znaczeń między sferą przyrody a cielesnością oraz między ochroną środowiska a ochroną egzystencjalną. W wypowiedziach Kędziory ujawnia się krytyczny potencjał spektaklu: porównanie sytuacji prawnej, społecznej i politycznej osób z niepełnosprawnościami z pozycją bytów więcej niż ludzkich – gatunków chronionych, które podlegają szczegółowym regulacjom, nadzorowi i instytucjonalnej opiece państwa. Poprzez wprowadzenie do opowieści o „śląskich Mazurach" fragmentów zaczerpniętych ze źródeł przyrodniczo-prawnych, w spektaklu artykułowane są różne modele rozumienia niepełnosprawności – kategorie, które kształtują społeczną wyobraźnię, sposoby mówienia o cielesnej sprawności i strategie jej regulowania. Cytat: „Do określenia, czy i w jakim stopniu gatunek podlega ochronie, niezbędna jest opinia lub orzeczenie lekarsko-weterynaryjne, stwierdzające potrzeby biologiczne i optymalne warunki bytowe danych osobników" stanowi czytelną paralelę do współczesnych procedur orzekania o niepełnosprawności. Ujawnia ich absurdalność i przemoc wpisaną w język oceny, medykalizacji, potwierdzania potrzeb przez zewnętrzne autorytety. Z tym zdaniem współgra kolejne: „Ich ochrona w Żabich Dołach wynika z nadziei, że w którymś pokoleniu pojawią się osobniki bardziej przystosowane do naszego ekosystemu", odzwierciedlające założenia medycznego modelu niepełnosprawności, według, którego jak pisze Magdalena Zdrodowska:

> niepełnosprawność jest stanem skrajnie niepożądanym, utożsamionym z cierpieniem, dlatego też medycyna jest uprawniona

> do podejmowania wszelkich działań normalizujących niepełnosprawne ciało, żadna bowiem procedura medyczna (nawet bolesna czy obarczona ryzykiem) nie jest tak straszna, jak pozostawanie w stanie niepełnosprawności (2016, s. 386).

W takim porządku to nie świat ma się zmienić, ale odmieńcza jednostka ma zostać dopasowana, znormalizowana, przystosowana do wymogów środowiska, które uznaje się za obiektywnie dane.

W opozycji do tej wizji pojawia się inna wypowiedź, niosąca potencjał odmiany: „Ideą ochrony gatunkowej jest zasada maksymalnej bioróżnorodności środowiska". Tak rozumiana zasada bioróżnorodności rozszerza jej znaczenie poza świat fauny i flory, kierując je ku ludzkim ciałom, sposobom poruszania się, doświadczania i bycia w świecie. Zasada różnorodności przestaje być strategią przetrwania gatunków, a staje się polityką obecności otwartą na wielość form życia. Niepełnosprawność nie jawi się tu jako brak, lecz różnica – forma współistnienia w zróżnicowanym krajobrazie cielesnych możliwości. *Gatunki chronione* idą ku temu afirmatywnemu i krytycznemu modelowi studiów nad niepełnosprawnością, widać to między innymi w scenie, która kończy część filmową. To w niej performerki i performerzy zsuwają się po niestabilnym zboczu hałdy, toczą się, opadają, pozwalają, by ich ruch został przechwycony przez aktywną materię piachu. Nie próbują się jej przeciwstawiać ani walczyć z niestabilnością terenu. W zamian za to wchodzą w relację z tym miejscem takim, jakim jest – nieprzewidywalnym, osuwającym się, porowatym. Ich niepełnosprawne ciała ujawniają w tej choreografii gest rezygnacji z kontroli, pozwalając na nienormatywną kinetykę, wynikającą z uważności na ograniczenia i potencjały ciała.

Scena ta powraca do mnie szczególnie intensywnie w zestawieniu z moim doświadczeniem próby przemierzenia jednej z górnośląskich hałd. Podejmując próbę wejścia na ten teren jako osoba postrzegana społecznie jako sprawna, napotykałem opór, który szybko ujawnił granice przypisywanej mi kondycji. Mimo wysiłku nie potrafiłem poruszać się pewnie, bezpiecznie i na własnych zasadach: osuwałem się, potykałem, kaleczyłem o wystające korzenie i brudziłem się pyłem. Moje ciało – teoretycznie silne i sprawne – nie poradziło sobie z tym miejscem. W tym zderzeniu z materią, w fizycznym, opornym, ale i kruchym doświadczeniu własnego ciała zaczęła ujawniać się wiedza o tym, że sprawność nie jest uniwersalną normą, lecz relacją silnie zależną od kontekstu. Oglądając rejestrację *Gatunków chronionych*, czuję jak moje angażujące całe ciało, porażkowe doświadczenie splata się z tym, co widzę na ekranie. Rezonuję z ruchem performerek i performerów i zaczynam rozumieć, że ich podejście do hałdy było radykalnie inne niż moje. Podczas gdy ja starałem się narzucić hałdzie własne tempo i kierunek, oni i one pozwalali, by to ukształtowanie terenu wpływało na ich sposób poruszania się. Zamiast próbować okiełznać hałdę, dostrajali się do jej niestabilności – działali z ciałem i z ziemią równocześnie, świadomie, z akceptacją dla granic i możliwości, jakie niosła zarówno topografia, jak i ich własna motoryka.

Rozszczelnienie dominującego modelu sprawczości, zorientowanego na kontrolę, efektywność i wydajność, umożliwia refleksję nad sprawnością jako dynamicznym, zmiennym układem relacji między ciałem a otoczeniem, prowadząc tym samym do uznania niepełnosprawności za konstrukt kulturowy. Klarowne ramy dla takiego sposobu myślenia oferuje Lennard J. Davis, który wskazuje, że niepełnosprawność jest niestabilną i kontekstualną kategorią, podlegającą redefinicjom w zależności od miejsca, czasu i społecznych oczekiwań. Davis wprowadza pojęcie „tymczasowej sprawności”, postulując traktowanie jej jako efemerycznej kondycji – zawsze

potencjalnie utraconą, nigdy w pełni zabezpieczoną (2013, s. 271-273). W tym świetle każda cielesność staje się miejscem podatności na zranienie, a troska o ciało – zarówno własne, jak i cudze – ujawnia się jako etyczna i poznawcza praktyka, nierozerwalnie związana z uznaniem kruchości cielesnego istnienia. Jeszcze wcześniej, poprzedzając refleksje Davisa, Judith Butler wskazywała, że podatność na zranienie jest fundamentalną cechą każdej egzystencji, ujawniającą naszą współzależność. Według niej posiadanie ciała oznacza bycie w relacji z innymi i ze światem, co nieuchronnie wiąże się z możliwością doświadczania zarówno fizycznego, jak i społecznego urazu (2011).

Hałda – nie-ludzka aktorka w spektaklu i w moim doświadczeniu – staje się czymś więcej niż tylko symbolem rodzinnego regionu Urbackiego. Jest ona także aktywnym polem produkcji wiedzy o ciele i jego relacji ze światem. To przesunięcie – od normatywnego myślenia o sprawności ku cielesności jako relacyjnej, złożonej przestrzeni doświadczania – otwiera także możliwość myślenia o innych porządkach estetycznych. Takich, które wyłamują się z ableistycznych reżimów reprezentowania ciał i pozwalają dostrzec inne sposoby obecności osób z niepełnosprawnościami w przestrzeni i sztuce.

Estetyka utopijna/estetyka niepełnosprawności

W eseju *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu* amerykańska badaczka tańca, choreografka i teoretyczka ciała Ann Cooper Albright stwierdza, że „jeśli nie będziemy świadomie tworzyć nowych obrazów i sposobów przedstawiania niepełnosprawnego ciała, to nieuchronnie skończymy, reprodukując dyskryminującą estetykę" (2017, s. 44). To rozpoznanie, podkreślające sprawczość estetyki jako medium

reprezentacji zdolnego zarówno do utrwalania, jak i dekonstrukcji cielesnych hierarchii, ujawnia pilną potrzebę reorientacji estetycznego aparatu – rozmontowania normatywnych kodów piękna i sprawności, które systemowo wykluczają to, co odmieńcze, „słabe” i asymetryczne.

Gatunki chronione, proponując alternatywną wizję cielesności, która nie wymaga ani uzasadnienia, ani rehabilitacji, nie tylko unikają reprodukcji dyskryminującej estetyki, ale i skutecznie podejmują wysiłek jej demontażu. Zamiast narracji deficytu, Urbacki i Czerwiński wraz z osobami performerskimi kreują estetykę rozproszonej, migotliwej, sensualnej obecności, głęboko osadzonej w pejzażu podmokłej enklawy przyrodniczej Górnego Śląska. Miejsce to funkcjonuje zarazem jako ekologiczna i egzystencjalna ostoja: przestrzeń spowolnienia, rozkwitu, wolna od oceniającego spojrzenia, schronienie dla ciał na co dzień poddawanych normatywnemu nadzorowi. W tym środowisku cripowe ciała osób aktorskich zdają się zanurzone w naturze, która jawi się jako łagodna, miękka, inkluzywna i niehierarchiczna. Ich ruchy – improwizowane, niekonwencjonalne, alternatywne wobec kanonów choreografii modernistycznej – korespondują z nieregularnością i nieciągłością krajobrazu, który sam zdaje się ucieleśniać utopijną estetykę: trzcinowiska, bagna, zapadająca się ziemia, zacierający się horyzont.

W *Gatunkach chronionych* bliskość natury działa jak estetyczne oraz afektywne rozluźnienie i łagodzi napięcia społeczne związane z obecnością niepełnosprawnych ciał w przestrzeni publicznej. Ciała aktorek i aktora nie są tu spektakularnym Innym, lecz istnieją w trybie intymnego, zmysłowego kontaktu z otoczeniem. Ich ruchy są ciche i spokojne, wpisane w pejzaż, nie tyle eksponują się, ile stapiają z onirycznym krajobrazem, stając się jego integralną częścią. Żabie Doły przybierają formę utopijnej topografii: ostoi,

przestrzeni liminoidalnej, sojusznika, miejsca, które współuczestniczy w zawieszeniu społecznych kodów, umożliwiając istnienie poza systemem estetycznej oceny i klasyfikacji. Ta nienatarczywa, niepróbująca niczego udowadniać forma obecności pozwala dostrzec cielesną odmienność jako równoprawną, naturalną oraz piękną w jej nieprzewidywalności i subtelności.

José Esteban Muñoz, formułując pojęcie estetyki utopijnej, wskazywał, że zanurzenie w odrealnionej przestrzeni artystycznej pozwala doświadczyć tego, co jeszcze nie istnieje, ale może nadejść (2014) – wizji innego porządku cielesności, wspólnoty i rytmu afektywnego współodczuwania. W *Gatunkach chronionych* estetyka ta manifestuje się poprzez quasi-baśniowy pejzaż: pastelowe światło, rozmycia, powidoki, zachody słońca oraz alternatywną motorykę performerek i performera. Taniec, który się tu wydarza, stanowi zarazem realizację postulatów Tobina Siebersa, który w *Estetyce niepełnosprawności* argumentuje, że piękno nie może być dłużej definiowane wyłącznie przez wykluczające standardy harmonii, symetrii i proporcji. Analizując sztukę tworzoną przez osoby z niepełnosprawnościami oraz przedstawiającą nienormatywne ciała, Siebers proponuje redefinicję, w której niepełnosprawność staje się wartością estetyczną samą w sobie. Afekty towarzyszące zetknięciu z niepełnosprawnym ciałem – takie jak poruszenie, zakłopotanie czy fascynacja – ujawniają się jako istotny, choć dotąd marginalizowany element historii estetyki (Siebers, 2013, s. 12-19). W tym kontekście odbiorcze spotkanie z nienormatywnymi ciałami, ich obecnością, ruchem i ekspresją nie musi prowadzić do ich wykluczenia czy uznania za „brzydkie” lub „nieodpowiednie”. Może za to inicjować emocjonalne zaangażowanie oraz uruchamiać proces przekształcania dominujących wyobrażeń o tym, czym jest cielesność, piękno i sprawność.

W podobny sposób piszą o tej kwestii Monika Kwaśniewska i Katarzyna Waligóra we wstępie do antologii *Teatr brzydkich uczuć*, gdzie zauważają, że „sytuacja, w której widz jest niepewny tego, na co patrzy i w czym uczestniczy, jest silnie nasycona afektywnie" (2021, s. 11). W kontekście spektakli z udziałem osób aktorskich o nienormatywnym wyglądzie owa afektywna niepewność może prowadzić do rekonstrukcji percepcyjnych struktur widzenia i odczuwania, w ramach której znane kategorie estetyczne oraz społeczno-kulturowe tracą swoją stabilność, ustępując miejsca estetyce zakłócającej – destabilizującej i kwestionującej utrwalone normy i hierarchie. Co istotne, Kwaśniewska i Waligóra podkreślają również, że „przychodząc na spektakl, widz może pozornie zrozumieć reguły funkcjonowania rzeczywistości i swojej w nim roli, coś poczuć i czegoś się nauczyć" (tamże). To pozorne zrozumienie nie kończy się jedynie na wymiarze edukacyjnym, ale może również stanowić punkt wyjścia do rozpoznania pluralności odmieńczych form bycia w świecie, ujawniających się jako indywidualne i nieprzewidywalne, a zarazem otwierające różne sposoby doświadczania i interpretowania rzeczywistości. Taka perspektywa pozwala na odsunięcie uniwersalizujących i hierarchizujących narracji, robiąc miejsce dla reparacyjnej, afektywnej, epistemologicznej otwartości wobec złożoności życia. W spektaklu Urbackiego alternatywna motoryka ujawnia swoją wartość nie poprzez przekraczanie ograniczeń czy heroiczny wysiłek, lecz poprzez cichą i czułą, ale zarazem wywrotową obecność. To właśnie ta zmysłowa, krucha, poruszająca forma bycia proponuje inny sposób myślenia o estetyce: taki, który nie tylko uwidacznia ciała wcześniej wykluczane, ale i radykalnie zmienia same zasady reprezentacji, kierując się ku wyobrażaniu *crip* utopii.

Crip utopia: niepełnosprawność jako projekt przyszłościowy

Filmowa część spektaklu operuje dwoma przeplatającymi się porządkami estetyczno-narracyjnymi: dokumentalnym i choreograficznym. Ich kontrastowość umożliwia dostrzeżenie napięcia pomiędzy ableistyczną przeszłością i teraźniejszością a rozbłyskiem możliwego porządku utopijnej przyszłości. Fragmenty nagrań wideo, w których osoby performerskie opowiadają o własnych doświadczeniach związanych z marginalizacją, formują warstwę dokumentalną spektaklu, w której ujawnione zostają przejawy systemowej przemocy. Są to między innymi bariery architektoniczne, paternalistyczna charytatywność czy wykluczenie instytucjonalne, ale także absurdy codziennego funkcjonowania w świecie skrojonym dla normatywnych jednostek. Przykładem może być opowieść Karoliny Stroisz, która mówi o możliwości darmowego wejścia do wesołego miasteczka przy jednoczesnym zakazie korzystania z atrakcji. Tego rodzaju mikropowieści kierują uwagę na projektowanie przestrzeni, która pozornie włącza, w rzeczywistości jednak wyklucza i stygmatyzuje.

W opozycji do osobistych świadectw sytuują się partie choreograficzne, w których ruch – w przeciwieństwie do tekstualnej narracji – nie domyka znaczeń, lecz je otwiera, stając się propozycją alternatywnego sposobu istnienia. W tych partyturach, rozgrywających się w rytmie dźwięków natury – świerszczy, ptaków, wiatru – zarejestrowanych w rezerwacie Żabie Doły, taniec jawi się jako forma somatycznej, przyszłościowej, *crip*/queer spekulacji. Staje się narzędziem wyobraźni społecznej, sposobem myślenia poprzez ciało gotowe na relację i rezonans – ciało, które afirmuje wielość,

powolność i miękkość. Choreografie obecne w części filmowej znajdują przedłużenie w działaniach scenicznych. Po zakończeniu projekcji performerki i performer pojawiają przed publicznością, płynnie przechodząc od zapisu wideo do fizycznej obecności. Towarzyszą im te same, dobrze już rozpoznane odgłosy przyrody, które tworzą spójną ramę dźwiękową oraz pomost między nagraną wizją a performatywnym doświadczeniem „tu i teraz".

Na scenie jako pierwsza występuje Tatiana Cholewa. W świetlistym półmroku, który ledwie zarysowuje sylwetkę jej wózka pozostającego w tle, artystka rozwija ruch w pozycji siedzącej, eksplorując przestrzeń podłogi poprzez ciągłe odpychanie i przesuwanie ciała rękami. Jej oszczędny w formie taniec emanuje skupieniem i uważnością. Każda sekwencja ruchowa integruje kontrolę i poddanie się grawitacji – nogi unoszone rękami następnie szybko i bezwładnie opadają, kontrastując z aktywną pracą ramion. Jednym z wyrazistych gestów jest pocałunek złożony na bicepsie, który akcentuje fizyczną siłę i intencjonalność ruchu, wskazując na adaptacyjną mobilność ciała w jego własnym zakresie.

Filip Pawlak wchodzi na scenę jako drugi. Od pierwszej chwili nawiązuje żywy kontakt z publicznością – szeroki uśmiech i świadome przejmowanie spojrzeń buduje atmosferę bezpośredniości. Jego choreografia rozwija się w dynamicznych, ekspansywnych trajektoriach ruchu. Ruch Pawlaka cechuje się lekkością i płynnością, jednak jego przebieg zostaje miejscami wyraźnie zaznaczony poprzez chwilowe intensyfikacje energii oraz zmiany rytmu, które porządkują i strukturyzują rozwój choreografii. Performer przemieszcza się po scenie, opierając ciężar ciała głównie na jednej w pełni sprawnej ręce, podczas gdy druga – pozbawiona przedramienia – pozostaje aktywnie włączona w kompozycję gestów, współtworząc rytm i kierunek

ruchu. Sekwencja kończy się wyjściem performera poza wyznaczoną przestrzeń sceny: Pawlak wchodzi między widzów i widzki, utrzymując ten sam otwarty uśmiech, który towarzyszył początkowi etiudy. Dzięki temu relacja z publicznością zostaje przedłużona i przeniesiona w przestrzeń wspólnej obecności.

Jako trzecia na scenie pojawia się Karolina Stroisz. Jej etiuda rozpoczyna się na wózku, gdzie performerka rozwija ruch poprzez kołysanie tułowia, ramion i głowy wokół osi własnego ciała, wprowadzając rytmiczną, kolistą dynamikę. Następnie zsuwa się z wózka i przechodzi do ruchu w poziomie, tocząc się po podłodze w obrębie okręgu wyznaczonego przez światło sceniczne. W dalszej części sekwencji ponownie wchodzi w relację z wózkiem, wykorzystując siłę rąk do podtrzymywania ciężaru ciała i generowania ruchu. Jej choreografia rozwija się w szybkich przejściach między podparciem a zawieszeniem, którym towarzyszą energiczne przeploty nóg unoszonych w powietrzu. Całość buduje obraz ruchu skoncentrowanego na eksploracji własnej cielesności i kinestetycznej relacji z przestrzenią oraz używanym sprzętem.

Jako ostatnia solową etiudę prezentuje Katarzyna Szarawara. Przez znaczną część występu towarzyszy jej balkonik, który jako narzędzie wspomagające zostaje włączony w strukturę choreografii i funkcjonuje jako rodzaj przedłużenia ciała performerki. Kamera z bliska rejestruje jej ciało, podkreślając subtelne modulacje ruchu. Szarawara porusza się powoli, w delikatnym, kołyszącym rytmie, wykorzystując balkonik jako punkt podparcia. W niektórych momentach podnosi ciało, utrzymując ciężar na rękach, tak że nogi unoszą się nad podłogą. Następnie artystka odkłada protezę i przechodzi do ruchu w pozycji horyzontalnej, kontynuując choreografię bez wsparcia urządzenia. Jej gesty nabierają wówczas większej intensywności. W tle pojawiają się projekcje przedstawiające chłodne,

betonowe konstrukcje, przywołujące zarówno surowość postindustrialnego krajobrazu, jak i możliwość jego scripowania – przekształcenia poprzez nienormatywny taniec, ciało i wrażliwość performerki.

Tym, co spaja choreografie wszystkich osób performerskich, jest wspólne ustanawianie tego, co Alison Kafer w książce *Feminist, Queer, Crip* określa mianem *crip time* – alternatywnej czasowości dostosowanej do potrzeb ciał i umysłów osób z niepełnosprawnościami (2013, s. 35-46). Jednocześnie *crip time* krytycznie podważa normatywne tempo, pośpiech i wymogi produktywności – wartości szczególnie cenione w ramach neoliberalnego kapitalizmu, który nieustannie opresjonuje ciała odmieńcze, niepodporządkowane narzuconemu rytmowi pracy i reprodukcji. Ruchy Cholewy, Pawlaka, Stroisz i Szarawary rozwijają się powoli, nierzadko kontemplacyjnie, co pozwala im uniknąć wpisywania się w figurę „superkaleki" – osoby z niepełnosprawnością, która przekracza swoje cielesne ograniczenia ku społecznej aprobacie lub wzruszeniu (Schalk, 2016, s. 72-73). *Gatunki chronione* świadomie rozbrajają ten trop, przedstawiając nienormatywną cielesność jako źródło somatycznej przyjemności oraz sensualnego współbrzmienia z otoczeniem, realizowanego we własnym, autonomicznym rytmie. To choreografie, które wytwarzają opór poprzez odmowę funkcjonowania jako inspiracja w ramach ableistycznej logiki: przekonania, że jeśli osoba z niepełnosprawnością była w stanie wykonać jakieś działanie, to tym bardziej osoby bez niepełnosprawności powinny sprostać tym samym wymaganiom. Równocześnie choreografie te ujawniają radykalnie inny rejestr inspiracyjności, związany z afirmacją spowolnienia oraz redefinicją normatywnej efektywności. Choreografie Urbackiego ukazują bowiem to, o czym pisze Saunaura Taylor, podkreślając, że „niepełnosprawność może być wyzwalająca, emocjonująca, może stanowić przestrzeń wolności od nieustannej pracy, której nasze społeczeństwo

wymaga, abyśmy byli «normalni»” (2021, s. 235).

Idąc tym tropem o krok dalej, można pokusić się o tezę, że *Gatunki chronione* stają się cielesną manifestacją prowokacyjnego pytania Roberta McRuera, które wybrzmiewa w jego przełomowej dla studiów nad niepełnosprawnościami książce *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*:

> Co mogłoby znaczyć powitanie nadchodzącej niepełnosprawności, pragnienie jej? Co mogłoby znaczyć kształtowanie światów zdolnych do przyjęcia niepełnosprawności, która nadchodzi? Czy w tak strasznych czasach w ogóle można zadać to pytanie w ten sposób? (2006, s. 207).

Te ryzykowne, etycznie napięte pytania znajdują swoje odbicie w działaniach osób performerskich i w samej strukturze choreografii, która poprzez ruch i relacje cielesne staje się przestrzenią ich performatywnego rozważania. Pójście za refleksją McRuera zakłada afirmację takiego sposobu zamieszkiwania świata, który podejmuje próbę wyrwania się z sideł kapitalizmu, po to, by kwestionować świat oparty na sile, szybkości i samowystarczalności oraz kreować politykę troski o siebie i innych. W rozwijaniu teorii *crip* McRuer sięga do dekonstruktywnej myśli Jacques’a Derridy, dla którego demokracja pozostaje nigdy nieukończoną obietnicą. Na tej bazie formułuje on koncepcję „niepełnosprawności, która ma nadejść”, rozumianej nie jako wyrok, problem do rozwiązania, lecz jako otwartą obietnicę innego świata (McRuer, 2006, s. 207-208). Podobnie José Esteban Muñoz pojmuje utopię jako widmo przyszłości, które pobudza wyobraźnię polityczną oraz prowokuje rewizję istniejących form bycia w świecie i bycia

razem (2009, s. 1). W tym świetle *Gatunki chronione*, które są dla mnie spektaklem zawieszonym pomiędzy snem a jawą, przekraczają granice realności, po to, by wyznaczać przestrzeń dla obecności niepełnosprawności jako procesu, ruchomego i rozbrzmiewającego pola nigdy niewyczerpujących się potencjałów.

Rozpadanie się *crip* utopii

Idea *crip* utopii staje się szczególnie namacalna w finałowej scenie spektaklu. Choć moment ten wyraźnie przełamuje wcześniejszą senną, oniryczną atmosferę, osoby performerskie łączą się z publicznością w roztańczonym, kampowym geście do utworu *Do What U Want* Lady Gagi. Ta krótka chwila wspólnego poruszenia ciał i afektów może być odczytana jako przebłysk świata, w którym różnice mają potencjał wiążący, a nie wykluczający. Podobnie interpretuje ten fragment spektaklu Alicja Müller, która dostrzega w nim działanie polityczne i krytyczne wobec dominującego porządku symbolicznego. Jej zdaniem obecność nienormatywnych ciał na scenie działa jak interwencja w to, co zwykle uznaje się za widzialne i dopuszczalne w kulturze. W ten sposób scena staje się przestrzenią oporu oraz figurą bardziej różnorodnej wspólnoty. Müller opisuje tę sytuację jako

> wytwarzanie performatywnej przestrzeni transgresyjnego „pomiędzy", sytuującej się między zanegowanym starym porządkiem a wyobrażeniem o nowym – bardziej inkluzywnym – systemie, w którym to, co wcześniej skolonizowane, prześladowane i pokrzywdzone, mogłoby się w pełni wyemancypować (2019, s. 31-32).

Odmienną perspektywę proponuje Stanisław Godlewski, który zwraca uwagę na zmiany w obsadzie podczas wrocławskiego pokazu, zrealizowanego dwa lata po premierze. Zamiast kilku tancerzy o alternatywnej motoryce na scenie pojawiła się wówczas jedna performerka – Tatiana Cholewa – podczas gdy pozostałe role wykonywali „wolontariusze" bez niepełnosprawności (Godlewski, 2017, s. 116). Część z nich prezentowała własne choreografie, inni natomiast odtwarzali sekwencje ruchowe nieobecnych tancerek, widocznych jedynie na nagraniu wyświetlanym na ekranie. Jak zauważa Godlewski:

> Sam pomysł wydaje się zresztą ciekawy – ta propozycja zmiany optyki patrzenia i działania, aby to nie niepełnosprawni próbowali dostosować się ruchowo do pełnosprawnych, lecz odwrotnie. Problem polega na tym, że ten przekaz nie wybrzmiał, bowiem spektakl wieńczy efektowne *grande finale* – wszyscy uczestnicy stają razem w jednym szeregu i wykonują piękny, musicalowy układ „pod linijkę" do piosenki bodajże Christiny Aguilery, z precyzyjną choreografią kroków i gestów. Trójka tancerzy pełnosprawnych i jedna niepełnosprawna, we wzniosłym, mającym brzmieć optymistycznie numerze, próbuje wpisać się w choreografię absolutnie normatywną, niealternatywną, w konsekwencji także wykluczającą (tamże).

Z tego względu Godlewski pozostawia interpretację finału otwartą, nadając jej jednak wyraźnie krytyczny charakter. Zwraca uwagę, że z jednej strony scenę tę można odczytać ironicznie – jako moment, w którym radosna wizja wspólnoty okazuje się pozorna, ponieważ proponowana integracja polega na podporządkowaniu wszystkich jednemu wzorcowi ruchu i wchłonięciu

różnicy przez dominującą normę. Z drugiej strony finał można odczytać jako „utopijny" gest zniesienia podziałów między sprawnością a niepełnosprawnością oraz między tym, co „alternatywne", a tym, co „mainstreamowe" – jako wizję wspólnoty przekraczającej cielesne uwarunkowania (tamże, s. 116-117).

Taka perspektywa okazuje się jednak szczególnie problematyczna. Jak wskazuje Alison Kafer w koncepcji *crip futures* – podważającej założenie, że życie osób z niepełnosprawnością jest niepożądane lub pozbawione przyszłości – utopijne wizje oparte na eliminowaniu różnic często zakładają przyszłość, w której niepełnosprawność przestaje istnieć, a wszyscy zostają w pewnym sensie „naprawieni" i dopasowani do jednego, obowiązującego wzorca. Tego rodzaju „utopia", pozbawiona perspektywy *crip*, może więc oznaczać projektowanie „doskonałego" społeczeństwa, w którym niepełnosprawność zostaje usunięta – czy to poprzez praktyki eugeniczne, czy też poprzez interwencje medyczne podporządkowane logice normalizacji (Kafer, 2013, s. 28-34).

O dosłownym procesie rozpadania się ostoi na przykładzie *Gatunków chronionych* opowiadali po latach – w 2025 roku – performer Filip Pawlak oraz Natalia Fudali na konferencji organizowanej przez Katedrę Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pawlak mówił wówczas o bólu związanym z historią powstawania spektaklu oraz o potrzebie ponownego opowiedzenia jej z perspektywy osób, które współtworzyły projekt. Fudali przywoływała kontekst funkcjonowania Teatru Rozbark w Bytomiu – instytucji ulokowanej w przestrzeni naznaczonej postindustrialnym krajobrazem, powstałej na terenie dawnej kopalni, której materialne pozostałości – budynki cechowni, rozdzielni i maszynowni – wyznaczają architektoniczne ramy dzisiejszego ośrodka. Samo powstanie tej sceny było

istotnym wydarzeniem dla środowiska tańca w Polsce, które przez długi czas funkcjonowało w warunkach ograniczonego wsparcia instytucjonalnego. Przez lata jedyną w pełni ukształtowaną instytucją poświęconą tańcowi współczesnemu pozostawał Polski Teatr Tańca w Poznaniu, dlatego otwarcie Rozbarku wiązało się z nadzieją na poszerzenie infrastruktury dla praktyk choreograficznych (Fudali, Pawlak, 2025). Jednocześnie – jak podkreśliła Fudali – w pierwszych latach działalności instytucja funkcjonowała w warunkach znacznej niestabilności organizacyjnej. Około 2014 roku sytuację tę charakteryzowały niejasne struktury administracyjne, obecność zagranicznego zespołu rezydenckiego oraz napięcia między lokalnymi artystami i artystkami starającymi się o większą widoczność w nowo powstałej przestrzeni. Poszczególne grupy twórcze prowadziły często równoległe, niezależne działania, rywalizując o dostęp do infrastruktury i symbolicznego kapitału miejsca. To właśnie w tym kontekście Rafał Urbacki próbował wykorzystać potencjał instytucjonalnego rozchwiania, traktując Rozbark jako przestrzeń umożliwiającą stworzenie pola widzialności dla twórczości osób z niepełnosprawnościami. *Gatunki chronione* powstawały więc jako projekt artystyczny i próba zainicjowania profesjonalnego zaplecza dla praktyk choreograficznych tworzonych przez osoby o alternatywnej motoryce (tamże).

W relacjach Pawlaka Urbacki pojawia się jako twórca o ambiwalentnej pozycji. Z jednej strony był on już wówczas rozpoznawalnym choreografem, znanym w środowisku teatralnym i współpracującym między innymi z Moniką Strzępką. Z drugiej strony jego twórczość – ze względu na alternatywną motorykę – bywała sytuowana w obszarze projektów społecznych, co utrudniało jej pełne uznanie w polu profesjonalnej sztuki tańca. Jednocześnie świadomość postępującej choroby potęgowała presję intensywnego działania oraz potrzebę wykorzystania pojawiających się

możliwości twórczych. W tym kontekście jednym z kluczowych założeń projektu stało się stworzenie warunków umożliwiających docenienie estetyki niepełnosprawności w ramach profesjonalnej praktyki choreograficznej. Proces pracy nad spektaklem miał więc charakter świadomie sformalizowany: ogłoszono otwarty nabór performerów, wyłaniając grupę czterech osób, które – choć miały wcześniejsze doświadczenia związane ze sztuką – nie funkcjonowały dotąd jako zawodowe tancerki i tancerz. Udział w projekcie wiązał się dla nich z możliwością przejścia z obszaru działań amatorskich do bardziej zinstytucjonalizowanej praktyki artystycznej (tamże). Jednocześnie – jak podkreślał Pawlak – materialne warunki pracy nad spektaklem pozostawały dalekie od stabilności, którą projekt miał symbolicznie reprezentować. Próby odbywały się w budynku gospodarczym sąsiadującym z główną siedzibą teatru – jedyną przestrzenią przystosowaną do potrzeb osób o alternatywnej motoryce (tamże).

W relacji Pawlaka szczególnie wyraźnie wybrzmiewa także kwestia modelu pracy reżyserskiej Urbackiego, który – z jego perspektywy – miał raczej klasyczny i hierarchiczny charakter. Performer mówił o reprodukowaniu archaicznego modelu władzy i zależności. Choć próby przebiegały w atmosferze otwartości i przyjaznej współpracy, osoby performerskie nie miały wglądu w całość koncepcji artystycznej. W trakcie pracy improwizowały różne sytuacje i dzieliły się osobistymi historiami, jednak to Urbacki decydował, które z tych elementów zostaną włączone do spektaklu oraz jakie znaczenia ostatecznie przyjmą w jego strukturze dramaturgicznej (tamże). Jak wspominał Pawlak, proces ten prowadził do sytuacji, w której osobiste doświadczenia performerów były wykorzystywane na potrzeby przedstawienia i podlegały publicznemu ujawnieniu, pozostając jednocześnie poza kontrolą osób, które je wnosiły. Temu doświadczeniu Pawlak poświęcił później własny performans zatytułowany *Do What You Want*. Jak zauważa

Julia Hoczyk, artysta „wysuwa w nim tezę, że we współpracy z Urbackim nie było miejsca na podmiotowość” (2025) – proces pracy nie miał charakteru kolektywnego, lecz był podporządkowany realizacji z góry określonych zadań (tamże).

Performer podczas wystąpienia mówił również o konflikcie personalnym z choreografem, który ostatecznie doprowadził do jego usunięcia z projektu. W jego interpretacji sytuacja ta była konsekwencją braku stabilnego zaplecza produkcyjnego i instytucjonalnego – odpowiedzialność za funkcjonowanie spektaklu w dużej mierze spoczywała na grupie performerskiej. Jak wynika z relacji Pawlaka, niedługo po premierze – po zaledwie kilku pokazach – artyści zostali pozostawieni z obowiązkami organizacyjnymi i producenckimi bez wyraźnego wsparcia ze strony instytucji.

W kolejnych latach projekt stopniowo ulegał dalszym przekształceniom. Odejście Filipa Pawlaka i Katarzyny Szarawary nie doprowadziło jednak do zakończenia życia spektaklu. Jak zauważyła Natalia Fudali, istniała wówczas silna świadomość przełomowego charakteru *Gatunków chronionych* dla polskiego środowiska tańca, co sprzyjało podtrzymywaniu swoistego mitu projektu mimo narastających trudności organizacyjnych. W rezultacie w kolejnych prezentacjach dochodziło do zmian w składzie performerskim, których przebieg trudno dziś w pełni zrekonstruować ze względu na ograniczoną dokumentację. W materiałach promocyjnych z późniejszych pokazów obok nazwisk Tatiany Cholewy i Karoliny Stroisz pojawia się nazwisko Radosława Lisa – aktora i tancerza bez niepełnosprawności – a niekiedy także ogólne określenia wskazujące na udział „gości” lub „wolontariuszy”. W praktyce oznaczało to stopniowe rekonfigurowanie warstwy performatywnej spektaklu, podczas gdy część filmowa pozostawała niezmienna. W tej perspektywie nagranie wideo – jak stwierdziła Fudali –

zaczęło pełnić funkcję swoistego archiwum pierwotnej energii projektu, „widma przeszłości", które przywoływało emocje i relacje z początkowego etapu pracy. *Gatunki chronione* stopniowo znikały z repertuaru, aż w pewnym momencie przestały być prezentowane bez wyraźnego domknięcia (Fudali, Pawlak, 2025).

Relacja Pawlaka – osoby bezpośrednio uczestniczącej w procesie powstawania *Gatunków chronionych* – oraz kolejne zmiany w obsadzie komplikują więc interpretację, która na podstawie rejestracji spektaklu mogła wyłaniać się jako intuicyjne odczytanie choreodokumentu w kategoriach prześwitu *crip* utopii. Z perspektywy procesu twórczego spektakl odsłania raczej sieć napięć, nierówności i systemowych problemów. Sytuacja ta pozostawia również mnie w stanie poznawczej niepewności i zagubienia. Reparacyjne, afektywne odczytanie, dostrzegające w spektaklu utopijny potencjał, zderza się bowiem z wiedzą o jego materialnych i instytucjonalnych uwarunkowaniach. Paradoksalnie jednak to zderzenie nie tyle rozwiązuje wcześniejsze pytania, ile jeszcze silniej je splata i komplikuje. To, co w trakcie oglądania *Gatunków chronionych* oraz wchodzenia w relację z teorią *crip* budziło we mnie energię, ekscytację, poczucie otwarcia i wydawało się stopniowo układać w spójną interpretację, po wysłuchaniu opowieści o procesie twórczym ponownie się komplikuje i zaczyna kurczyć. Zamiast rozstrzygnięcia, niezmiennie pozostaję zatem z pytaniem o możliwość *crip* utopii.

Wracam w tym miejscu do refleksji José Estebana Muñoza, który wskazywał, że droga ku odmieńczej utopii prowadzi przez nierówne i wyboiste ścieżki, a utopia pozostaje celem, którego najprawdopodobniej nigdy w pełni nie osiągniemy. „Skreślenie utopii to łatwe posunięcie" – pisze Muñoz (2012, s. 798), jednak takie posunięcie nie prowadziłoby nas do „ustanawiania

nowych, lepszych rozkoszy, innych sposobów bycia w świecie i wreszcie nowych światów" (tamże). Utopia/queer/*crip* jawią się w tym ujęciu jako wymagające, dynamiczne i nieustanne dążenie, istniejące przede wszystkim jako potencjał – wizja przyszłości pozostająca poza bezpośrednim zasięgiem, a zarazem inspirująca do działania tu i teraz. Podobną intuicję odnajduję w przywołanych już we wstępie słowach Filipa Pawlaka, który określa *crip* jako „obietnicę niemożliwą do realizacji" (2025) – a jednak wciąż przyciągającą i podtrzymującą kolejne próby jej odnalezienia (tamże). W tym sensie również moje doświadczenie interpretacyjne pozostaje zawieszone między odsłonięciem problemów a potrzebą dalszego poszukiwania. Jeśli więc coś pozostaje po tym splocie oglądania, afektów, teorii i świadectw procesu twórczego, nie jest to gotowa odpowiedź, lecz raczej wiedza o tym, że pytanie o *crip* utopię musi być stawiane dalej – ze świadomością jej kruchości, nieosiągalności i jednoczesnej konieczności wyobrażania jej na nowo.

Artykuł powstał w oparciu o pracę magisterską przygotowaną pod kierunkiem dr hab. Agaty Łukszy w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Wzór cytowana:

Skorupa, Mikołaj, *Crip utopia? O „Gatunkach chronionych"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, doi: 10.34762/ezdp-7552.

Autor/ka

Mikołaj Skorupa (mik.skorupa@gmail.com) – kulturoznawca, absolwent Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się splotami queerowości, niepełnosprawności i nowych materializmów oraz eksplorowaniem alternatywnych form

produkcji wiedzy. ORCID: 0009-0005-6612-7949.

Przypisy

1. W Polsce historia działań zbiorowych na rzecz osób z niepełnosprawnościami rozwijała się według innej dynamiki niż w wielu krajach Zachodu, a brak wyraźnej ciągłości między aktywizmem a refleksją akademicką utrudniał równoległy rozwój ruchów społecznych i krytycznych studiów o niepełnosprawności. Na ten brak zwracały uwagę uczestniczki i uczestnicy rozmowy zatytułowanej *Oddawanie głosu: o prawach i proteście osób z niepełnosprawnościami*, podkreślając, że jednym z pierwszych momentów przebudzenia wspólnotowej świadomości był dopiero czterdziestodniowy protest osób z niepełnosprawnościami i ich opiekunów w Sejmie w 2018 roku (Glinka, Hamer, Jagura, Król, Żeglicka, 2018). Ta mobilizacja miała symboliczną siłę i mogła być odczytywana jako początek rodzącego się w Polsce ruchu emancypacyjnego osób z niepełnosprawnościami. Warto przy tym zaznaczyć, że niepełnosprawność w polskim dyskursie była – i często nadal bywa – postrzegana głównie jako kwestia prywatna, rozgrywająca się w obrębie rodziny. Taki paradygmat, oparty na dychotomii publiczne–prywatne, skutkuje przenoszeniem odpowiedzialności za wsparcie osób z niepełnosprawnościami na poziom indywidualny i ich najbliższe otoczenia, zamiast traktować ją jako kwestię społeczną i polityczną.

Bibliografia

Barad, Karen, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi*, przeł. S. Królak, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2023.

Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Cooper Albright, Ann, *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu*, przeł. K. Dudzińska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatru 21, Warszawa 2017, s. 37-59.

Davis, Lennard J., *The End of Identity Politics: On Disability as an Unstable Category*, [w:] *The Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, Routledge, New York 2013, s. 263-277.

Fudali, Natalia; Pawlak, Filip, *Gatunki pozornie chronione. Procesy rozpadania się ostoi*, panel w ramach konferencji *Ostoje. Przestrzenie i praktyki zamieszkiwania, chronienia się i ucieczki*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2025.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Glinka, Adrian, Hamer, Karolina, Jagura, Jarosław, Król, Agnieszka, Żeglicka, Katarzyna, *Oddawanie głosu: o prawach i proteście osób z niepełnosprawnościami*, rozm. Natalia Kowalska, [w:] *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*, konc. i red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatru 21, Biennale Warszawa, Warszawa 2018.

Godlewski, Stanisław, *Pole minowe dyskursu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2017, nr 137, https://www.theatreolympics2016.pl/sites/theatreolympics2016.pl/files/pages/attachments/godlewski_wnt_ot.pdf [dostęp: 6.03.2026].

Hoczyk, Julia, *Rafał Urbacki in memoriam – o człowieku, który był zmianą*, taniecpolska.pl, https://taniecpolska.pl/krytyka/rafal-urbacki-in-memoriam-o-czlowieku-ktory-byl-zmiana/ [dostęp: 6.03.2026].

Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2014, nr 5, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/czytanie-paranoiczne-czytanie-reparacyjne [dostęp: 6.03.2026].

Kwaśniewska, Monika, Waligóra Katarzyna, *Robienie miejsca – pożytki z brzydkich uczuć*, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 9-20.

McRuer, Robert, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, New York 2006.

Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York–London 2009.

Muñoz, José Esteban, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2014, nr 5, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/jak-w-niebie.-queerowa-sztuka-utopijna-i-wymiar-estetyczny [dostęp: 6.03.2026].

Muñoz, José Esteban, *Uwodząc utopię*, przeł. M.A. Pelczar, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 797-810.

Müller, Alicja, *Fabryka, moja miłość. O ciałach pracujących i społecznych w choreografiach Rafała Urbackiego,* „nowynapis.eu", https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-65/artykul/fabryka-moja-milosc-o-cialach-pracujacych-i-spolecznych-w-choreografiach [dostęp: 6.03.2026].

Müller, Alicja, *Piss on Pity! Choreograficzny cripping Rafała Urbackiego*, „Czas Kultury" 2019, nr 4, s. 27-32.

Pawlak, Filip, *Kultura dostępna: bez kompleksów*, rozm. Anna Pajęcka, „Dwutygodnik.com” 2024, nr 386, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11268-kultura-dostepna-bez-kompleksow.html [dostęp: 6.03.2026].

Pawlak, Filip, *List*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/list [dostęp: 6.03.2026].

Schalk, Sami, *Reevaluating the Supercrip*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2016, nr 10(1), s. 71-86.

Siebers, Tobin, *Estetyka niepełnosprawności*, przeł. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2023.

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

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 384-403.

Żeglicka, Katarzyna, *Kto mi daje prawo do bycia crip*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip [dostęp: 6.03.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/crip-utopia-o-gatunkach-chronionych*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/fdzc-p676
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/troska-w-procesie-jak-mozemy-zmieniac-instytucje

/ PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Troska w procesie. Jak możemy zmieniać instytucje

Justyna Lipko-Konieczna

Care in Process: How Can We Transform Institutions

The article examines the possibilities for institutional transformation in theatre through the introduction of perspectives grounded in disability, illness, and care. It begins with a critique of the implicit assumption of a "neutral" body – able, efficient, and predictable – which sets the norms for both participation and artistic production. Drawing on disability studies, the author argues that disability not only challenges questions of representation but can also function as a method for transforming theatrical form and the institutional conditions of its production. The central part of the article focuses on an analysis of the performance *La Vieille dame et le serpent* by Nicolas Mouzet Tagawa, presented as an example of a practice that brings together both artistic and institutional transformation. The performance moves beyond representation by exposing the conditions of theatrical production and incorporating them into the structure of the work. A key shift lies in the redefinition of accessibility, which is no longer treated as an addition but becomes a compositional principle shaping time, space, stage relations, and modes of organization. As a result, accessibility begins to orgaise the dramaturgy of the performance, while agency is distributed across bodies with diverse capacities, allowing theatre to be understood as a space of interdependence. An important aspect of the analysis is also the concept of care, understood not as a theme, but as a principle structuring relations of work and participation. Care becomes a tool for transforming hierarchies and modes of collaboration, opening the institution towards more inclusive practices.

Keywords: care; disability; illness; performing arts; accessibility; new aesthetics

Jakiej kulturowej zmiany potrzebujemy, by niepełnosprawność i chorobę zacząć w końcu postrzegać w kategoriach generatywnych? Czy w dzisiejszym środowisku teatru i sztuk performatywnych możemy przyjąć perspektywę, w której ciało chore czy niepełnosprawne nie jest dysonansem, problemem do rozwiązania, lecz wnosi wraz z sobą unikalną jakość, która nie tylko zmienia formę spektaklu, ale transformuje samą instytucję? W głośnym manifeście *Considering Disability: Disability Phenomenology's Role in Revolutionizing Theatrical Space* (2022, s. 23-42), Carrie Sandahl[1] dowodzi, że teatr głównego nurtu opiera się na założeniu ciała neutralnego, które może stać, chodzić, mówić głośno i wyraźnie, reagować szybko i przewidywalnie. Tymczasem ciało niepełnosprawne ujawnia fikcyjność tej neutralności. Wchodząc na scenę, nie tylko zaburza estetykę, lecz także demaskuje politykę formy teatralnej – pokazuje, dla kogo została ona zaprojektowana i kogo z góry wyklucza. Jeśli zatem teatr niepełnosprawności ma stać się czymś więcej niż teatrem „o" niepełnosprawności, musi podjąć ryzyko formalne. Musi pozwolić, by doświadczenie uszkodzenia wpłynęło na strukturę czasu scenicznego, relację z widzem, hierarchię pomiędzy tekstem a ciałem, organizację przestrzeni. Tylko wtedy niepełnosprawność przestanie być tematem, a stanie się metodą.

> Jeśli niepełnosprawność jest zasadniczo nieciągłością między ciałem a środowiskiem, to w jaki sposób przestrzeń mogłaby zostać gruntownie przemodelowana z perspektywy atypowości? Jak nasze „adaptacyjne manewry" mogłyby wiązać się z alternatywnymi wyborami estetycznymi? Nie mam tu na myśli „dostosowania", rozumianego jako modyfikowanie normy dla wyjątkowego ciała (na przykład usuwanie kilku miejsc na widowni, by umożliwić obecność paru osób poruszających się na wózkach, czy nawet budowanie

> rampy na scenę); takie zmiany w niewielkim stopniu wpływają na estetykę i sposób użytkowania przestrzeni. Ustawa Americans with Disabilities Act wymusiła publiczne dostosowania dla osób z niepełnosprawnościami, lecz w praktyce większość teatrów spełnia je jedynie literalnie (w najlepszym wypadku), robiąc niewiele, by przestrzeń stała się rzeczywiście bardziej inkluzywna. A co, gdyby przestrzeń została pomyślana na nowo z uwzględnieniem ludzkiej różnorodności oraz osób z całego spektrum życia? Jak rozważanie niepełnosprawności mogłoby całkowicie przekształcić estetykę i sposób użytkowania przestrzeni teatralnej? (tamże, s. 23).

Mimo wieloletniej i wielotorowej pracy na rzecz zmiany w postrzeganiu niepełnosprawności i choroby w teatrze i w sztukach performatywnych, postulat Sandahl wydaje się wciąż aktualny. Możemy dziś wymienić wiele przykładów prac, w których niepełnosprawność jawi się jako wartość, wyznacza nowe języki, nowe strategie narracji, nowe estetyki, a jednak wciąż brakuje wśród nich takich, które demontując opresyjne narracje o niepełnosprawności, domagając się uznania, kwestionują też samą formę teatralną i instytucjonalne warunki jej wytwarzania. Jednocześnie, jak wskazuje badaczka, instytucja teatru nie jest odosobnioną przestrzenią kultury, w której na poziomie praktyk instytucjonalnych reprodukuje się reżim sprawności, lecz jest ściśle wpisana w cały systemowy aparat urządzenia, za pomocą którego państwo sprawuje władzę nad ludzką zbiorowością. Czy środowisko artystów i artystek z niepełnosprawnościami, ich sojuszniczek i sojuszników ma szansę, poprzez swoją działalność artywistyczną, dokonać przesunięć w systemie produkowania sztuki, tak by stworzyć alternatywny model pracy i praktyk, które pozwolą na długofalowe zmiany w instytucjach? Być może powodem, dla którego niewiele osób z

niepełnosprawnością pracujących w teatrze zmienia podstawy formy teatralnej, jest fakt, że w swojej twórczości, jak pisze Sandahl:

> Zamiast zmieniać strukturę, kwestionują dominujące narracje, proponując narracje alternatywne. Innymi słowy, większość artystów z niepełnosprawnościami dostosowuje się do tradycyjnych form, zamiast je radykalnie przekształcać. Strategia ta wydaje się zrozumiała, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ruch praw obywatelskich osób niepełnosprawnych koncentrował się przede wszystkim na uzyskaniu dostępu do głównego nurtu, a niekoniecznie na jego transformacji (tamże, s. 21).

Trudno nakładać na artystów i artystki z niepełnosprawnościami dodatkowe oczekiwanie, by w trakcie pracy twórczej transformowali instytucję, skoro sam dostęp do tych instytucji bywa dla nich bardzo utrudniony – jeśli nie wręcz niemożliwy. Zdarzają się jednak procesy twórcze, w których ta podwójna strategia – artystyczna i instytucjonalna – rzeczywiście się splata, przynosząc głęboko transformujący efekt.

Chciałabym bliżej przyjrzeć się rewolucyjnemu według mnie spektaklowi *La Vieille dame et le serpent*[2] (Stara dama i wąż), wystawionemu w Théâtre National Wallonie w Brukseli przez Nicolasa Mouzeta Tagawę, który do współpracy zaprosił artystów związanych z francuską sceną inkluzywną. Przedstawienie bada dynamikę relacji pomiędzy zdrowiem, chorobą, niepełnosprawnością a instytucją. Punktem odniesienia dla twórców i twórczyń *La Vieille dame et le serpent* są konkretne instytucje: szpital, zamknięty ośrodek terapeutyczny, ośrodek pobytu dla osób z niepełnosprawnościami wymagających stałej opieki oraz teatr. Ten ostatni

staje się miejscem namysłu nad potencjałem tzw. kondycji[3] – nad tym, jak mogą one przekształcać obowiązujące w nim struktury relacyjne i produkcyjne.

Co ważne, wielogłosowa opowieść o doświadczeniu choroby i niepełnosprawności w relacji z instytucją – stanowiąca główny nośnik sensów spektaklu – nie tylko otwiera możliwość rewizji obowiązujących praktyk społecznych i teatralnych. Jawi się ona zarazem jako spójna i przekonująca perspektywa epistemologiczna, niezbędna do wytworzenia alternatywnych modeli współzależności, sprawczości i wspólnotowości. Modele te sytuują się poza dominującymi w teatrze paradygmatami mistrzostwa, samowystarczalności i wydajności.

Zanim jednak przejdę do szczegółowej analizy samego spektaklu, konieczne wydaje się przyjrzenie drodze twórczej reżysera. To właśnie jego biograficzne i zawodowe doświadczenia pozwalają lepiej zrozumieć postawę, jaką przyjmuje on w inicjowanych przez siebie procesach teatralnych oraz sposób, w jaki myśli o relacjach między ciałem, instytucją a wspólnotą (zob. Botella, 2005).

Praktyka twórcza Tagawy wyrasta z doświadczenia współzależności rozumianej nie jako abstrakcyjna kategoria relacyjna, lecz jako konkretna, codzienna praca z ciałami – z ich potrzebami, ograniczeniami i rytmami. Współzależność nie stanowi w jego przypadku deklaratywnego hasła, lecz doświadczenie ugruntowane w praktyce. Zanim rozpoczął działalność teatralną jako pracownik socjalny, wspierał dzieci w spektrum autyzmu oraz osoby określane jako „niedostosowane”. Doświadczenie to – będące źródłem alternatywnej wiedzy o relacjach, komunikacji i sprawczości – nie tyle poprzedza jego działalność artystyczną, ile stanowi jej strukturalny fundament.

Teatr jako aktywny układ relacyjny

Praca w środowisku, w którym język werbalny często okazywał się niewystarczający lub nieadekwatny, skłoniła Tagawę do poszukiwania alternatywnych form porozumiewania się – opartych nie na semantycznej produkcji znaczeń, lecz na obecności, rytmie, powtarzalności gestów oraz uważności wobec materialnych i przestrzennych warunków wytwarzania relacji. Doświadczenie to miało charakter formacyjny: ujawniło bowiem ograniczenia normatywnych modeli komunikacji, które zakładają kompetencję językową jako podstawowy warunek uczestnictwa we wspólnocie. Z czasem wypracował własną praktykę „urządzeń performatywnych" – są to sytuacje umożliwiające współistnienie i współdziałanie bez konieczności podporządkowania się normatywnym modelom komunikacji i ekspresji.

W trakcie studiów w INSAS[4] Tagawa rozwinął autorski sposób pracy, którego punktem wyjścia nie jest tekst dramatyczny, lecz przestrzeń. Scenografia nie pełni w jego praktyce funkcji ilustracyjnej ani dekoracyjnej, lecz staje się aktywnym układem relacyjnym – zespołem ram, ograniczeń i możliwości, w obrębie których mogą ujawniać się różne formy obecności, życia i ruchu. Artysta pracuje w sposób wizualny i intuicyjny, gromadząc materiały, zestawiając je i modyfikując, aż wyłoni się struktura będąca „maszyną do grania". Nie jest to jednak mechanizm podporządkowany logice wydajności czy kontroli, lecz otwarty układ zapraszający do eksploracji, testowania i negocjowania własnej obecności.

Spektakle Tagawy powstają na styku instalacji scenograficznych i ciał, które je zamieszkują. Napięcie pomiędzy ramą a ciałem, strukturą a sposobami jej użytkowania stanowi jedno z kluczowych pól jego zainteresowań

artystycznych. Od 2014 roku twórca rozwija hybrydowe formy sceniczne, w których historia teatru i jego estetyczne reguły spotykają się z refleksją nad instytucjonalnymi ramami i normami – oraz nad tym, jak w ich obrębie funkcjonują treści wywodzące się z marginesów życia społecznego.

W 2024 roku Tagawa, wraz z najbliższymi współpracownikami, założył kompanię teatralną Proche Quartier – platformę integrującą różnorodne praktyki i dyscypliny. Działalność ta potwierdza konsekwentnie rozwijaną wizję teatru jako przestrzeni refleksji nad współzależnością, w której myślenie artystyczne pozostaje w ścisłym związku z praktykami opieki, uważności i wspólnego negocjowania warunków obecności. *La Vieille dame et le serpent* jawi się w tym kontekście jako kolejny etap długofalowych poszukiwań dotyczących relacji pomiędzy ciałem, instytucją i możliwością wyjścia poza normatywne modele sprawczości.

Doświadczenia te pozwoliły reżyserowi wypracować strategie wzmacniania podmiotowości osób wymagających wsparcia ze względu na stan zdrowia lub niepełnosprawność – strategie znajdujące bezpośrednie zastosowanie w praktyce teatralnej. Działając na styku sztuki i aktywizmu, Tagawa traktuje instytucję teatru jako miejsce, w którym realna obecność artystów z niepełnosprawnościami może przekształcać relacje władzy, opieki i odpowiedzialności wewnątrz samej instytucji. Jego spektakle funkcjonują zatem nie tylko jako „maszyny do grania”, lecz także jako urządzenia społeczne, zdolne generować nowe formy podmiotowości, obecności i znaczeń o istotnym potencjale emancypacyjnym. W *La Vieille dame et le serpent* metoda ta ujawnia się szczególnie wyraźnie.

Strukturalnie *La Vieille dame et le serpent* składa się z dwóch części: pierwsza oparta jest na zbiorze świadectw trójki performerów, w tym samego reżysera; druga polega na uruchomieniu teatralnej „maszyny do

grania", w której słowo ustępuje miejsca intensywnemu działaniu fizycznemu. Analiza dramaturgii spektaklu ujawnia konsekwentnie realizowaną strategię performatywną, którą postuluje w swoim manifeście Carrie Sandahl – to praktyka przekształcania formy performansu w odpowiedzi na ucieleśnione doświadczenia choroby, zależności i instytucjonalnego uwikłania. W efekcie powstała praca, która pozwala w nowy sposób myśleć o funkcjach, sposobie działania i wartościach instytucji, które współtworzymy i od których równocześnie jesteśmy zależni.

W otwierającym *La Vieille dame et le serpent* monologu Tagawa zaprasza widzów do opuszczenia ustalonej, zdystansowanej i opartej na niewypowiedzianym roszczeniu estetycznym pozycji odbiorczej:

> **Nicolas:**
> Dobry wieczór.
> Dziękuję, że są Państwo z nami.
> Pozwólcie, że przedstawię: Claire, Guillaume'a, Bastiena,
> Britt i Davida.
> Mamy też Esther, Maxa,
> Leilę, Bogdana, Simona,
> Sofie, Tima, Natachę, Minę, Erro,
> Chloé, Juliana, Yoanna i Pierre'a.
> Jest z nami również Julie, która dziś wieczorem
> tłumaczy na francuski język migowy.
> Jestem Nicolas.
> To ja zebrałem ten zespół,
> jak lubimy o sobie mówić.
> Dziękuję, że jesteście dziś wieczorem z nami
> w ramach tego projektu, tej propozycji,

tej formy, tego studium, tego eksperymentu,
tego dochodzenia, tego podejścia, tej rzeczy…
Ludzie teatru są bardzo pomysłowi,
jeśli chodzi o unikanie słowa „spektakl”[5].

A zatem „to”, w czym będziemy brać udział, nie jest do końca zdefiniowane, wymyka się klasyfikacji i już na wstępie podważa niewypowiedziane założenie, że do teatru przychodzi się na „spektakl”. Określenia takie jak „projekt”, „badanie”, „eksperyment” czy „dochodzenie” destabilizują normatywne oczekiwania wobec teatru jako miejsca produkcji skończonego dzieła i otwierają na myślenie o performansie jako procesie poznawczym – wspólnym, niehierarchicznym i nieostatecznym. Tagawa przedstawia wszystkie osoby obecne na scenie: performerów, asystentów, tłumaczkę języka migowego oraz pracowników technicznych, których obecność i działania stają się integralną częścią struktury performansu. Tego rodzaju otwarcie odczytuję jako gest przesunięcia uwagi, który – jak podkreśla Sandahl – jest kluczowy, by powstała nowa, uwzględniająca różne kondycje estetyka performatywna. Akcent zostaje tu położony nie na reprezentację niepełnosprawności, lecz na warunki wytwarzania performansu. Otwarta i pełna uznania postawa twórców i twórczyń wobec siebie łączy się z potrzebą nowej formy teatralnej – dostępnej i uwzględniającej potrzeby wszystkich współtwórców: powstający w ten sposób performans niepełnosprawności nie proponuje jednego, stabilnego języka estetycznego. Jest raczej polem eksperymentu, w którym każdorazowo negocjuje się relacje między ciałem, technologią, przestrzenią i publicznością. Jego siła polega na tym, że nie dąży do zamknięcia znaczeń, lecz do ich otwarcia – na różnorodność doświadczeń cielesnych i sposobów bycia razem.

Praktyki te nie tyle „opowiadają” o niepełnosprawności, ile reorganizują

relacje pomiędzy ciałami, przestrzenią i instytucjonalnymi ramami wydarzenia. Jak widać, spektakl Tagawy od początku wpisuje się w tę logikę poprzez ujawnienie zaplecza pracy, rozszerzenie pojęcia performera oraz włączenie praktyk opieki, translacji i asysty do struktury dramaturgicznej. Co ważne, dostępność pojawia się tu jako zasada kompozycyjna – jako efekt określonej postawy troski i uznania – a nie jako krytykowany przez Sandahl „zewnętrzny" wobec spektaklu „zestaw technicznych rozwiązań", niosący ze sobą ryzyko reprodukowania uprzedzeń, stereotypów czy uproszczeń. Owszem, rampa, napisy czy audiodeskrypcja są niezbędne, lecz jeśli pozostają jedynie uzupełnieniem stabilnej struktury, nie podważają jej podstawowych założeń ani wpisanej w nią normatywności. Dostępność jest ważna, ale jeśli nie idą za nią dalsze działania realnie włączające osoby z niepełnosprawnościami w obieg teatralny na pełnych prawach, może funkcjonować jedynie jako uzupełnienie deficytu. Sandahl oczekuje więcej: traktuje dostępność jako czynnik wpływający na rytm, dramaturgię i relacje sceniczne, a więc jako kategorię kompozycyjną, a nie kompensacyjną.

> Większość mainstreamowych przestrzeni performatywnych nie zmienia swoich wydarzeń, aby dopasować się do różnorodnych ciał, lecz oczekuje, że osoby niepełnosprawne dostosują się do ustalonego środowiska. Środki performatywne rzadko ulegają zmianie. Teatry mogą zapewniać tłumacza języka migowego jako „dodatek" lub oferować urządzenia wspomagające słuch, ale rzadko artyści teatralni zastanawiają się nad sposobami dystrybucji języka w przestrzeni poprzez różne kanały lub radykalnej rekonfiguracji przestrzeni w celu ułatwienia komunikacji.

Podczas gdy widzowie z niepełnosprawnościami mogą uczestniczyć w

wydarzeniu teatralnym, jeśli mają dostęp do dostosowań, takie dostosowania dla wykonawców z niepełnosprawnościami zdarzają się rzadko; osoby z niepełnosprawnościami zintegrowane jako wykonawcy to często ci, którzy mogą „udawać" (tzw. „sprawnie-niepełnosprawni") lub ci, których niepełnosprawność nie wymaga dostosowania. W kontekstach związanych z niepełnosprawnością innowacyjne wykorzystanie przestrzeni zarówno dla wykonawcy, jak i widzów staje się częścią estetyki komunikacji, a nie niezręcznym dodatkiem (2022, s. 26).

Jak widzimy, *La Vieille dame et le serpent* już od pierwszych scen realizuje zmianę perspektywy, którą Sandahl uznaje za kluczową dla nowych praktyk estetycznych w teatrze i performansie, uwzględniających kondycje zaangażowanych w nie osób. Budowana od początku spektaklu sytuacja wspólna – oparta na wzajemnym uznaniu i ujawnieniu współzależności w zespole – zakłada transparentność i odsłanianie tego, co zwykle pozostaje przed publicznością ukryte: wewnętrznych zasad i procedur instytucji oraz reguł organizujących proces twórczy. Teatr to nie neutralna rama dla gotowych treści, lecz dynamiczne pole relacyjne pomiędzy ciałami, technologią, przestrzenią, czasem i ekonomią produkcji – mówią twórcy *La Vieille dame et le serpent*. To pole, na które wszyscy i wszystkie możemy mieć wpływ.

Co ważne, spektakl nie proponuje modelu inkluzywnej instytucji w postaci gotowego wzorca. Zamiast tego – poprzez ćwiczenia z uważności – inicjuje wspólne wypracowywanie nowej teatralnej epistemologii: uznanie prawa do współtworzenia instytucji przez osoby w ich różnorodnych ucieleśnieniach, kondycjach psychicznych i mentalnych i poszerzanie wiedzy o potrzebach, na które teatr musi szukać rozwiązań, by być środowiskiem w pełni publicznym i społecznie reprezentatywnym. To uznanie, wraz z wynikającą z niego troską

– rozumianą jako postawa otwarcia na odmienne potrzeby – tworzy strukturalny fundament nowych praktyk. Dopiero troska i uznanie mogą przeorganizować relacje władzy: przemodelować myślenie o tempie pracy, zakresie odpowiedzialności czy widzialności poszczególnych ról, a także wpłynąć na to, kto i na jakich warunkach może zostać uznany za twórcę i dopuszczony do głosu.

Stawka tej propozycji jest wysoka, ponieważ nie dotyczy wyłącznie sposobów reprezentowania niepełnosprawności, lecz – jeśli teatr uznać za istotny element sfery publicznej, który reprezentuje obowiązujące strategie dystrybucji widzialności i słyszalności (zob. Rancière, 2007, s. 25) – samej architektury życia wspólnego oraz tego, które ciała i głosy mogą tę sferę zasilać. Skoro instytucje tworzone są przez ludzi, a ich przekonania i wyobrażenia utrwalają się poprzez powtarzalne praktyki, zmiana nie może dokonać się jedynie na poziomie deklaracji czy krytycznego dyskursu. W tym sensie pytanie nie brzmi wyłącznie: czy teatr może stać się bardziej inkluzywny, lecz raczej: czy jesteśmy gotowi zrezygnować z estetyk i modeli produkcji opartych na kulcie autonomii, mistrzostwa i wydajności? Czy potrafimy zaakceptować formy, które nie zmierzają ku spektakularnej kulminacji, lecz ku współtrwaniu? Czy jesteśmy w stanie uznać zależność nie za deficyt, lecz za konstytutywny warunek wspólnoty? Odpowiedź na te pytania nie leży wyłącznie po stronie twórców i instytucji – zależy także od nas, od publiczności. To od naszych oczekiwań i sposobów uczestnictwa zależy, czy inkluzja pozostanie gestem deklaratywnym, czy stanie się realną praktyką zdolną przekształcić nasze wyobrażenia o tym, czym teatr może i powinien być. Postulaty Carrie Sandahl wychodzą naprzeciw temu, jak Jacques Rancière rozumie polityczną funkcję nowej estetyki, która polega na aktywnym kształtowaniu sposobu, w jaki widzowie postrzegają rzeczywistość społeczną i polityczną, redefiniując tym samym to, co w sferze publicznej jest

widoczne, reprezentowalne i uznawane za ważne.

Instytucjonalny teatr często reaguje na niepełnosprawność poprzez strategie kompensacji: zastępowanie, ułatwianie, wyrównywanie. Performer otrzymuje „wsparcie", które ma umożliwić mu funkcjonowanie w ramach niezmienionej formy. Logika ta zachowuje hierarchię – norma pozostaje punktem odniesienia, a odstępstwo wymaga korekty. Performans oparty na doświadczeniu uszkodzenia ciała proponuje jednak odwrócenie tej relacji: to nie ciało ma dostosować się do formy, lecz forma ma ulec przekształceniu pod wpływem ciała. To przesunięcie ma konsekwencje nie tylko estetyczne, ale również polityczne, ponieważ podważa hierarchię pomiędzy normą a odstępstwem.

La Vieille dame et le serpent zaprasza publiczność do rozmowy o tym, do czego w teatrze może prowadzić zakwestionowanie samego kryterium „sprawności" jako niewidzialnej miary wartości scenicznej obecności. Jeśli forma zmienia się pod wpływem ciał dotąd marginalizowanych, wówczas norma traci status oczywistości. Instytucja przestaje funkcjonować jako aparat selekcji i reprodukcji uprzywilejowanych sposobów bycia, a zaczyna działać jako przestrzeń negocjacji różnic.

„Kolor mnie ocalił"

Po powitaniu publiczności i przedstawieniu całego zespołu – w tym osób odpowiedzialnych za asystę oraz tłumaczenie na język migowy – Nicolas Tagawa przechodzi do osobistej opowieści, która staje się osią pierwszej części wydarzenia. Mówi o genezie pracy nad spektaklem: impuls do jego stworzenia dała rozmowa z przyjacielem dzielącym się doświadczeniem

pobytu w szpitalu. Jean-Pierre opowiedział mu o momencie wybudzenia z długiej śpiączki, w którą zapadł po operacji. Reżyser dzieli się teraz z publicznością relacją przyjaciela, przywołując słowa, za pomocą których próbował on nazwać graniczne doświadczenie rozpięte pomiędzy życiem a śmiercią, obecnością a oddaleniem. Reżyser nie rekonstruuje medycznych faktów ani klinicznego przebiegu zdarzeń; zamiast tego – za Jeanem-Pierre'em[6] – opowiada o śpiączce jako „długiej nocy", stanie zawieszenia, który miał własną wewnętrzną dramaturgię. Przyszła do niego postać mówiąca w nieznanym języku; Jean-Pierre jednak rozpoznał w tych słowach historię swojego życia. Im dłużej postać mówiła, tym większe ukojenie odczuwał Jean-Pierre; im było ono silniejsze, tym bardziej świat tracił kolory, przechodząc w odcienie ołowianej szarości. Dopiero nagły intensywnie pomarańczowy błysk – pojedynczy punkt barwy w bezkresie ciemności – wyznaczył kierunek ruchu i powrotu. Chwilę później Jean-Pierre się obudził. „Kolor mnie ocalił" – powtarza przyjaciel, jakby próbował uchwycić doświadczenie wymykające się racjonalnemu opisowi.

Opowieść z granicy światów, zawieszonej pomiędzy życiem a śmiercią, splata się w relacji Jeana-Pierre'a z refleksją nad szpitalną codziennością. Dowiadujemy się, czym jest podleganie opiece w starannie zorganizowanym środowisku instytucjonalnym, gdzie precyzyjnym zasadom działania personelu towarzyszy zaawansowana technologia, a ratowanie życia podporządkowane jest ścisłym procedurom. Obejmują one stałą obserwację parametrów życiowych przy użyciu monitorów i aparatury medycznej, dawkowanie leków oraz wykonywanie czynności higienicznych i pielęgnacyjnych. Przestrzeganie skryptów i rutyny zapewnia ciągłość i skuteczność leczenia, lecz jednocześnie redukuje pacjenta do ciała poddanego terapii – do zbioru funkcji i wskaźników biologicznych. W tym procesie jednostka traci podmiotowość i integralność. Tę kondycję Giorgio

Agamben opisuje jako *zoe*, „nagie życie”[7]: stan, w którym człowiek funkcjonuje wyłącznie jako byt biologiczny, podporządkowany procedurom decydującym o tym, co podlega ochronie, a co może zostać pominięte. Czas choroby staje się zatem jednocześnie czasem zawieszenia podmiotowości i głębokiej zależności od instytucji.

Alison Kafer w ważnej dla środowiska osób z niepełnosprawnościami książce *Feminist, Queer, Crip* (2013) pokazuje, jak dominujące narracje o „naprawianiu” ciał oraz wyobrażenia przyszłości podporządkowane normie sprawności systematycznie wykluczają doświadczenia osób z niepełnosprawnościami i przewlekle chorych. Okres hospitalizacji można odczytać jako szczególną postać tego, co autorka nazywa „czasem kuracyjnym” (*curative time*) – reżimem temporalnym, który nie tylko organizuje praktyki medyczne, procedury i harmonogramy, lecz także narzuca określony horyzont: przywrócenie sprawności ciała oraz powrót do społecznej i operacyjnej „normalności”. Te dwa wymiary – zawieszenie i intensywna regulacja – splatają się w codziennej praktyce szpitalnej, ukazując opiekę nad pacjentem jako nieustanną negocjację między autonomią jednostki a wymogami instytucji, między biologicznym trwaniem a społeczną i afektywną obecnością chorego. Już sama procedura przyjęcia do szpitala odsłania ten mechanizm: pacjent lub jego bliscy przekazują instytucji prawo do decydowania o strategii leczenia, deklarując zarazem podporządkowanie się obowiązującym rygorom.

Dla Kafer „czas kuracyjny” nie jest neutralnym porządkiem leczenia, lecz matrycą, w której ramach przyszłość pacjenta często jest sprowadzana do procesu eliminowania niepełnosprawności i choroby bądź ich maksymalnego zneutralizowania; wszelkie inne trajektorie egzystencji – niespójne, asynchroniczne, niepodporządkowane imperatywowi zdrowienia – zostają z

góry uznane mniej istotne. W doświadczeniu choroby i hospitalizacji ujawnia się zatem napięcie między linearnością czasu instytucjonalnego a heterogenicznymi, często wymykającymi się rutynie rytmami życia. By podkreślić to pęknięcie, Kafer sięga po szekspirowską metaforę czasu jako „kości wyłamanej w stawie". Choroba może zaburzać dominujące wyobrażenia o czasie, ujawniając ich nieoczywistość, i otworzyć przestrzeń dla innych sposobów myślenia o przyszłości – bliższych temu, co dzieje się „tu i teraz" w materialnym doświadczeniu ciała. Czas przestaje być abstrakcyjną, linearną miarą, a zaczyna być odczuwany „od środka": splata się z cielesnością i z zachodzącymi w niej zmianami, odsłaniając formy trwania, które nie ograniczają się do logiki naprawy.

Relacja Nicolasa Tagawy nie jest opowieścią o cudownym wybudzeniu. Twórca koncentruje się na szpitalnej codzienności: rytmie powtarzalnych czynności i technicznych procedur, o których opowiadał mu Jean-Pierre. W tym świecie dominują te same gesty, ten sam język, ta sama sekwencja działań. Najbardziej znaczącym, ocalającym gestem w szpitalnym uniwersum okazuje się jednak drobny gest wykonywany przez pielęgniarkę po zakończeniu rutynowych czynności. „Zrobione", „już dobrze" – mówi i delikatnie gładzi go po ramieniu. Gest na tyle niepozorny, że mógłby pozostać niezauważony, a zarazem na tyle znaczący, by utrwalić się jako jedno z najintensywniejszych wspomnień okresu zawieszenia. Tagawa przywołuje go na scenie nie po to, by go odegrać, lecz by wspólnie z współtwórcami i publicznością zastanowić się nad tym, co w instytucjonalnej rutynie pozostaje niemal niewidzialne, jeśli nie zostanie świadomie nazwane i rozpoznane.

Gest ten można odczytać jako zaproszenie do wyjścia poza zmedykalizowany obraz choroby – poza narracje kliniczne redukujące doświadczenie do

diagnozy i terapii. Opowieść Tagawy zachęca do zatrzymania się przy tym, co zwykle umyka uwadze: przy czasie opieki, przy afektywnej pracy towarzyszenia, przy kruchości relacji kształtowanych w ramach instytucjonalnych zależności. W ten sposób spektakl poszerza pole wiedzy o potrzebach osób objętych opieką medyczną oraz tych, którzy im towarzyszą – wiedzy systematycznie marginalizowanej w dominujących dyskursach zdrowia, sprawności i autonomii. Z perspektywy pacjenta proces zdrowienia podporządkowany diagnozie ujawnia inny wymiar: ocalający potencjał może kryć się w niepozornym dotyku.

Reżyser kieruje uwagę także ku instytucji teatru – zadaje pytanie o to, jakie wyobrażenia troski i jakie formy wrażliwości jest ona w stanie pomieścić, skoro tak niepozorny gest może okazać się doświadczeniem granicznym. Czy teatr – sam będący instytucją – potrafi udzielić widzialności tak kruchemu zdarzeniu, nie redukując go ani do symbolu, ani do efektu estetycznego?

Tagawa przywołuje scenę z filmu *Esther Kahn* (2000) w reżyserii Arnauda Desplechina, w którym młoda adeptka aktorstwa, siedząc w głębi widowni, odmierza dłonią wzrost nauczyciela stojącego na scenie – jeden centymetr. Jeden centymetr, powtarza Tagawa: miara kruchości i niewspółmierności teatralnej reprezentacji. Jak zatem odnaleźć właściwą miarę, by oddać w teatrze wagę gestu pielęgniarki – gestu uznającego życie w jego pojedynczym, unikalnym, a przez to łatwym do przeoczenia istnieniu?

Reżyser zwraca się do publiczności i obecnych na scenie. By odnaleźć tę miarę, konieczne jest włączenie innych we wspólny namysł i poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o możliwość „uzdrowienia instytucji”: czy teatr rozumiany jako sieć relacji i wyobrażeń potrafi zatroszczyć się o „małe życia”, znaleźć miejsce dla „małych gestów” i stworzyć im przestrzeń widzialności. Instytucja jawi się tu jako struktura zmienna, podatna na

przekształcenia – jako „wyobrażony świat", który można naruszyć pojedynczą pieszczotą. Metafora teatralnej kurtyny – czarnej, neutralizującej przestrzeń działania, lub czerwonej, przywołującej historię władzy i prestiżu – prowadzi do pytania o to, co instytucja ukrywa i kogo dopuszcza do widzialności.

Opowieść Tagawy angażuje właśnie dlatego, że nie oferuje jednoznacznej konkluzji. Pozostawia widzów w zawieszeniu – pomiędzy szarością i żywotnością barw, pomiędzy światem procedur i praktykowaniem czułości. To tutaj odbywa się proces ponownego negocjowania wartości. Tu rodzi się przestrzeń dla namysłu nad tym, jak w teatrze i poza nim – w instytucjach, którym podlegamy i które współtworzymy – może realizować się postawa oparta na wzajemnej trosce, uważności i uznaniu oraz jakie formy wspólnoty może ona umożliwić. Bezpośredni, pozbawiony retorycznej osłony sposób zwracania się do publiczności stopniowo redukuje dystans pomiędzy osobą dającą świadectwo a odbiorcami. Widownia zostaje obdarzona zaufaniem i włączona w rolę uważnego audytorium – nie jako bierny świadek, lecz jako współuczestnik dzielenia doświadczenia. Konfesyjny charakter opowieści, połączony z powściągliwością języka, jakim Tagawa mówi o lęku, bezradności i trwaniu przy drugim człowieku, otwiera przestrzeń dla innego rodzaju wiedzy: wiedzy ucieleśnionej, relacyjnej i sytuacyjnej, ukrytej często za „szpitalną kurtyną". Opowieść domyka zaproszenie, by spojrzeć uważnie na kurtynę, która znajduje się za reżyserem: w geście tym materializuje się moment przejścia od narracji do wspólnego doświadczenia.

La Vieille dame et le serpent wzięło swój początek z rozmowy z przyjacielem, ale sam proces pracy uruchomiła jeszcze inna rozmowa. Jej fragment zostaje w spektaklu przywołany przez dwójkę aktorów – Claire Ruppin i Guillaume'a Papachristou oraz Bastiena Montesa, asystenta wspomagającego Guillaume'a – którzy rekonstruują ją wraz reżyserem:

Nicolas:

– Pewnego wieczoru,

po pogrzebie Jeana-Pierre’a,

poszedłem do teatru na spektakl.

Tutaj, do Teatru Narodowego.

Nazywał się *Une tentative presque comme une autre*

(Próba prawie jak każda inna),

z Guillaume’em i Clémentem Papachristou.

Bastien:

– Tak, ja też tam byłem. Jako asystent Guillaume’a.

Claire:

– Ja też tam byłam.

Na widowni, tak jak Nicolas.

Guillaume:

– A na końcu była impreza.

Duża impreza.

Z muzyką orientalną.

Claire:

– Guillaume poprosił mnie do tańca.

Wzięłam go w ramiona.

Nicolas:

– Później spotkaliśmy się w barze.

Rozmawialiśmy o pracy,

o geście, o pieszczocie, o instytucjach.

A ty powiedziałeś:

„Całe życie spędziłem w instytucjach.

Dobrze je znam.

Właśnie z jednej wyszedłem.

Włączenie tej rozmowy do dramaturgii nie służy budowaniu linearnej narracji ani psychologicznego tła postaci. Przeciwnie – rozmowa ta funkcjonuje jako matryca relacyjna spektaklu, model performatywności oparty na podatności na drugiego człowieka i gotowości do pozostania w procesie.

Żelazna dziewica i świątynia sztuki

Nicolas oddaje głos Claire. Opowieść o trudnym, niejednoznacznym wymiarze współistnienia w instytucjonalnych ramach nabiera autoteatralnego wymiaru. Claire pierwszy raz na scenie stanęła jako mała dziewczynka. Zagrała w spektaklu dla społeczności swojej wioski. Doświadczyła wtedy intensywnego poczucia jedności między sceną a widownią – ekscytacji, wymiany energii i emocji. Była wtedy przekonana, że znajduje się właśnie tam, gdzie powinna. Tamto poczucie bycia we „właściwym miejscu" okazało się tak silne, że nie potrafiła sobie wyobrazić dla siebie innej drogi. We wspomnieniach z dzieciństwa, którymi dzieli się z publicznością, wyraźnie wybrzmiewa pamięć o żywotności teatru, poczucie intensywnego „tu i teraz", w którym Claire doświadczyła siebie nie jako pojedynczej istoty, lecz jako części czegoś większego. Można przyjąć, że poczuła się częścią opisywanej przez Victora Turnera *communitas*[8]. Co ważne, Claire w tych wspomnieniach pamięta siebie jako dziewczynkę, która czuje się dobrze w swoim ciele, a moment, który przywołuje, był dla niej bezpieczny. Czuła się wtedy akceptowana i spełniona.

> Mam pięć lat. Stoję przed lustrem, a moja mama czesze mi włosy. Stoję przed lustrem i czuję wzruszenie. Mówię do mamy: „Pewnego

> dnia zrobię wielkie wejście w wielkim teatrze”. To było w wiosce, w której dorastałam. Wszyscy graliśmy w szkolnych przedstawieniach. To moje najpiękniejsze wspomnienia teatralne. Widzę siebie, jak chowam się za wielką, czerwoną, zakurzoną kurtyną w wiejskiej sali i myślę: „Przejdę tamtędy. Przejdę przez tę kurtynę i otworzy się przede mną świat”. Pamiętam emocje, radość, ekscytację przed spektaklem. Słyszę, jak cała wioska wchodzi i zajmuje miejsca, gwar rozmów, szmer poruszenia. Wszyscy byli obecni: moja rodzina, burmistrz, sąsiedzi, nauczycielka, sprzedawca ryb. To było wielkie wydarzenie.

Teatr daje Claire poczucie bycia w relacji ze światem, a świat to ludzie zasiadający na widowni: „Przejdę przez tę kurtynę i otworzy się przede mną świat”. W jej opowieści kluczowe jest to, że publiczność tworzą nie anonimowe osoby, lecz takie, które dobrze się znają. Dla nich teatr jest sposobem praktykowania więzi i świętowania – jest wspólnym dobrem, na które składa się zarówno to, co widoczne i niewidoczne, także w wymiarze pracy: W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera postać Jacques’a – niewidzialnego technika rozciągającego kurtynę, dzięki któremu spektakl może się rozpocząć. Jego obecność podkreśla relacyjny i kolektywny charakter teatralnego wydarzenia: aktorzy „są tam”, w kulisach od początku, lecz stają się widzialni dopiero dzięki pracy innych. Teatr, jaki zapamiętała Claire z dzieciństwa, opiera się na współzależności, wzajemnym zaufaniu i niehierarchicznej wspólnocie: „Byliśmy tam od początku, ale pojawialiśmy się dopiero wtedy, gdy on pociągnął za tę linę. Nie widzieliśmy Jacques’a, nigdy go nie widzieliśmy. Przychodził rano przed nami i zostawał wieczorem, by wszystko zamknąć”.

Postawa wobec teatru zmienia się, gdy Claire rozpoczyna edukację w

miejskim konserwatorium, do którego trafia jako nastolatka. Zajęcia prowadzi emerytowana aktorka, która uczy teatru klasycznego. Profesorka jest podziwiana i wzbudza respekt, fascynuje i przeraża jednocześnie:

> Mówiliśmy do niej „Madame". […] Była drobną starszą panią. Bardzo drobną. Mniejszą ode mnie, z wąską talią jak u osy. Żaden jej włos nie był nigdy niesforny. Nosiła wyłącznie biel, błękit albo pastelowy róż, a żeby dodać sobie kilka centymetrów wzrostu, zakładała wysokie obcasy w tym samym kolorze. Kiedy wchodziliśmy do klasy, dziewczęta musiały dygnąć przed Madame, a chłopcy całowali ją w rękę. Wydawało mi się to wspaniałe. Miałam czternaście lat, a ona ucieleśniała moją pasję do teatru.

Widzimy, jak zmienia się tu dynamika definiowania tego, czym jest dla Claire teatr. To już nie społeczność, sytuacja święta i bycia częścią większej całości. Teraz ucieleśnieniem teatru jest nienaganna Madame o talii osy i nieskazitelnym wizerunku. Takie ucieleśnienie wymaga od adeptki wysiłku, żeby sprostać wymaganiom klasycznej sztuki aktorskiej. Claire dowiaduje się, że jest to sztuka dla wybranych, silnych jednostek, skłonnych do wytężonej pracy, której niezbywalnymi elementami są dykcja i artykulacja. Musi pozbyć się lokalnego akcentu, ujarzmić osobowość i temperament. Claire dowiaduje się, że droga do teatru prowadzi poprzez ból, wyrzeczenie, samoograniczenie. Wymaga więc w pewnym sensie ascezy i poświęcenia:

> Madame wciąż opowiadała o czasach swojej młodości, o tradycjach aktorskich i życiu w trupie, o złotej epoce teatru, której – niestety – my już nie zaznamy! Czerwona kurtyna. Teksty. Język. A ja – z moim ciężkim południowym akcentem. Trzeba było się go jak najszybciej

> pozbyć. Bo tak nie mówi się na scenie. Jeśli gra się Moliera z akcentem, to podobno brzmi śmiesznie. Było więc mnóstwo zasad dykcji i artykulacji do opanowania i przestrzegania, pod groźbą kary. Przychodziłam na zajęcia pełna energii, pełna życia, pełna pragnień i naiwności. Byłam żywą nastolatką, lubiłam się śmiać, lubiłam jeść. Madame mówiła nam, że trzeba być bardzo silną, że potrzeba ogromnej siły woli, że trzeba się poświęcać, by zostać aktorką. Że to nie jest dla każdego. Że trzeba czuć ból, cierpieć, opanować wszystko, kontrolować wszystko. Że na tym polega sztuka.

Madame jest strażniczką teatralnego kanonu, tradycji, jest przedstawicielką szkoły, w której dostęp do świątyni teatru jest ściśle reglamentowany, a teatr jest sztuką dla wybranych – jest elitarny. To przeciwieństwo egalitarności, której Claire doświadczyła w wiejskim teatrze w okresie dzieciństwa. Droga do świątyni teatru musi zostać uwewnętrzniona, to droga dyscypliny, kary i pokuty. Aktorka przywołuje w tym miejscu fabułę opowiadania Franza Kafki *Kolonia karna*. Historia „Starej Damy" – maszyny tortur, która miała wcielać sprawiedliwość, a ostatecznie obraca się przeciwko człowiekowi wprawiającemu ją w ruch – staje się dla Claire metaforą systemu teatralnej dyscypliny. Madame zajmuje w tej historii przechodnie miejsce strażnika, a „Stara Dama", kafkowskie narzędzie kaźni, to waga, której przyniesieniem na zajęcia grozi profesorka. Oddajmy głos Claire:

> Czy mogę opowiedzieć wam pewną historię? Pewien podróżnik zostaje zaproszony do znajdującej się na wyspie kolonii karnej, by uczestniczyć w publicznej egzekucji. Poprzedni komendant wyspy wynalazł maszynę do wykonywania wyroków: nagiego skazańca

przywiązuje się do łoża maszyny, a mechanizm wyposażony w igły wbija się w jego ciało, ryjąc w nim opis popełnionej zbrodni. Ofiara stopniowo traci przytomność. W końcu umiera. Kiedyś kaźń cieszyła się wielkim powodzeniem. Ustawiano się w kolejkach po najlepsze miejsca. Całe rodziny, rodzice z dziećmi na kolanach nie mogli doczekać się spektaklu. Dziś nikt już nie przychodzi oglądać widowiska. Maszyna jest przestarzała. Nazywają ją „Starą Damą". Tylko jeden oficer broni tej tradycji i pragnie zdobyć uznanie podróżnika. Zdesperowany poddaje się kaźni, by udowodnić wielkość dawnego systemu. I wtedy maszyna wariuje. Zabija go brutalnie, nie wypisując na ciele żadnej winy. To koniec starego rytuału. Pewnego dnia Madame powiedziała do mnie na oczach całej klasy: „Przyniosę wagę, a jeśli nie schudniesz, nie wrócisz na scenę". Czułam spojrzenia wszystkich kolegów i koleżanek. Czułam każde pieprzone słowo tego zdania wypalające się na moim ciele. Pewnego dnia ta choroba wślizgnęła się w moje ciało. Wszyscy ją widzieli – oprócz mnie. Była dla mnie niewidzialna. Nie potrafiłam odczytać znaków, które rysowała na moim ciele.

Wstrząsający moment publicznego upokorzenia, gdy Madame grozi Claire, daje początek destrukcyjnej, śmiertelnej chorobie, na którą aktorka zapada jako nastolatka. To sytuacja, w której internalizuje ona nakaz kontroli wagi, kiedy słowa „wypalają się" na jej ciele. To także ambiwalentny mechanizm, w ramach którego Claire zajmuje teraz miejsce Madame i sama staje się swoim wewnętrznym strażnikiem, a Madame i „Stara Dama" okazują się jedną z odsłon opisywanej w *Micie urody* przez Naomi Wolf „Żelaznej Dziewicy"[9]. Od teraz Claire będzie towarzyszył strach przed przytyciem, który realnie wpłynie na jej kondycję psychofizyczną oraz zdolność krytycznego myślenia.

Kobiety, które temu lękowi ulegają, poddawane są mechanizmom przypominającym klasyczne techniki kontroli świadomości – dowodzi w swoim przełomowym studium Wolf.

W jednym z rozdziałów *Mitu urody*, poświęconym dyscyplinującej kobiecy podmiot technice głodu, autorka opisuje kulturę diet jako system o quasi-religijnej, autorytarnej strukturze. Zwraca uwagę, że język dietetyki łączy ton ekspercki z bezwzględnym dogmatyzmem, tworząc zamknięty obieg nakazów i zakazów, w którym odstępstwo od reguły urasta do rangi moralnego wykroczenia. Odstępstwo od reżimu szczupłości jest w tym systemie wartości równoznaczne z „grzechem", jest folgowaniem sobie, które musi zostać okiełznane, jest bowiem przejawem słabego charakteru i wpływa na to, jak postrzegana jest dana jednostka. Wolf podkreśla, że zaburzenia odżywiania stały się zjawiskiem masowym wśród młodych kobiet. Jednocześnie alarmuje, iż mimo że anoreksja należy do zaburzeń psychicznych o jednym z najwyższych wskaźników śmiertelności, nie funkcjonuje w dyskursie medialnym jako poważna epidemia, lecz raczej jako jednostkowy problem, co dowodzi tylko, że funkcjonujemy w kulturze, która domaga się od kobiet podporządkowania się obowiązującym wzorcom. Badaczka zwraca także uwagę, że owa kultura, dążąca do maksymalnego zredukowania kobiecego ciała w przestrzeni społecznej (poprzez reżim redukcji wagi), kontroluje w ten sposób zakres kobiecej wolności i reguluje sferę związaną z kobiecym oporem.

Wolf w przekonujący sposób wiąże kult szczupłości z momentem przemian politycznych lat dwudziestych XX wieku i uzyskaniem przez kobiety praw wyborczych, co w efekcie przyniosło wzmocnienie ich obecności w sferze publicznej. To wtedy też bardziej naturalne kształty kobiecego ciała zostały zastąpione figurą „żelaznej dziewicy" – ciała zredukowanego, napiętego i

surowego. W ujęciu badaczki nie był to zbieg okoliczności, lecz mechanizm kompensacyjny: im większa widzialność kobiet w przestrzeni społecznej, tym silniejsza presja na redukcję ich cielesnej obecności. Mechanizm kompensacyjny szczególnie wyraźnie ujawnia się w branżach opartych na wizerunku: aktorka, tancerka czy modelka jest szczuplejsza niż zdecydowana większość kobiet, a różnica ta – jak podaje Wolf – sięga ponad dwudziestu procent (Wolf, 2014, s. 208).

W przypadku Claire – aktorki – ciało jest narzędziem pracy, walutą i polem nieustannej oceny. Presja nie dotyczy tu wyłącznie talentu czy warsztatu. Aktorka funkcjonuje w polu wzmożonej widzialności: jej ciało musi być jednocześnie ekspresyjne i zdyscyplinowane, obecne i poddane kontroli. Aktorka występuje nie tylko w roli, lecz także jako ciało poddane spojrzeniu. Claire, żyjąca „w reżimie wagi", internalizuje to spojrzenie i przekształca je w mechanizm autokontroli. Dla aktorki anoreksja oraz związane z nią „wyrzekanie się świata", oznaczają paradoks: to forma wycofania z życia podejmowana w imię bycia widzianą. Im bardziej ciało ulega redukcji, tym większe zyskuje szanse na akceptację w systemie, który sankcjonuje jego znikanie w polu widzialności. W przypadku Claire choroba trwa wiele lat i doprowadza ją na skraj wyniszczenia. Claire do tego stopnia zinternalizowała nakaz bycia szczupłą, że dosłownie nie zauważyła, jak znika.

> Dlaczego żelazna dziewica jest aż taka szczupła? Szczupły „ideał" nie jest piękny z estetycznego punktu widzenia, jest piękny jako polityczne rozwiązanie. Przymus naśladowania żelaznej dziewicy nie jest czymś, co wybieramy dobrowolnie, jest czymś, co się nam narzuca jako gwarant politycznej władzy. Gdy spojrzymy na sprawę w tym świetle, wyda się nie do pomyślenia, że kobiety mogłyby być nieprzymuszane do chudnięcia w tym momencie naszej historii. […]

> Chuda żelazna dziewica de facto nie jest piękna, podobnie jak anoreksja, bulimia, a nawet kompulsywne jedzenie – rozumiane symbolicznie – nie są faktycznie chorobami. Jak zauważa Susie Orbach, zaczynają się one jako zdrowa reakcja na niezdrową społeczną rzeczywistość, w której kobiety mogą się czuć dobrze same ze sobą tylko w stanie ciągłego głodzenia się (tamże, s. 115).

Te rozpoznania Wolf pogłębia Sandra Lee Bartky, która w tekście poświęconym współczesnym strategiom władzy produkującym określone techniki kontrolowania kobiecego ciała, w tym kwestiom odnoszącym się do zaburzeń jedzenia, dokonuje dogłębnej analizy „ciała podatnego". Pojęcie to czerpie z myśli Michela Foucaulta, ale przygląda mu się krytycznie z perspektywy nieuwzględnionej przez autora *Nadzorować i karać*. Bartky pisze, że praktyki dyscyplinarne i stojące za nimi instytucje wojska, szkoły czy szpitala analizowane były przez francuskiego filozofa z pominięciem kwestii genderowych. Ich uwzględnienie pozwala znacznie uważniej przeanalizować nowoczesne narzędzia dyscyplinujące podmiot kobiecy[10].

Wytwarzanie podatnych ciał to proces polegający na nieustannej pracy. W przypadku kobiet przybiera on postać szczególną. Obejmuje nie tylko instytucjonalne formy dyscyplinowania, lecz codzienne praktyki związane z wyglądem, wagą, sposobem poruszania się czy zajmowania przestrzeni.

Ciało aktorki kształtuje się w podwójnym reżimie: teatralnym i kulturowym. Dyscyplina sceny splata się z dyscypliną płci. Bartky wymienia trzy kategorie praktyk dyscyplinowania kobiecego ciała: „te, które mają na celu wytworzenie ciała o określonym rozmiarze i ogólnym kształcie; te, które wydobywają z ciała szczególnego rodzaju kobiecość, gesty, postawy i sposoby poruszania się; oraz te, które zorientowane są na pokazanie ciała

jako ozdobnej powierzchni” (2007, s. 52-53). Konserwatorium, do którego trafiła Claire, jak większość normatywnych szkół aktorskich przygotowujących do pracy w „teatrze klasycznym” to miejsce, w którym wymaga się od aktorki praktykowania dyscypliny w każdej z wymienionych sfer. To, co zaczyna się jako praca nad warsztatem, łatwo przekształca się w projekt totalnej kontroli – wytwarzanie ciała, które ma być jednocześnie obecne i przezroczyste, widzialne i podporządkowane. „Podatność” nie oznacza tu naturalnej cechy, lecz efekt długotrwałego treningu, w którym aktorka uczy się nieustannej pracy nad sobą. To w ramach takiego treningu Claire miała utemperować swoją swobodę, właściwą sobie żywotność: „Swobodna kobieta” wyłamuje się normom, co: „wyraża się nie tylko w zasadach moralnych, którymi się kieruje, ale i w sposobie mówienia, jak również, dosłownie, w swobodzie i łatwości poruszania się” (tamże, s. 56). Swoboda nie mieści się w rejestrze ciała podatnego, a miara zapanowania nad nią jest miarą mistrzostwa.

Ciało podatne to ciało głodne – ciało, które poddaje się modelowaniu, walczy ze zmarszczkami, z tłuszczem, z emocjami, których okazywanie odznacza się na skórze twarzy. Bartky przywołuje tu strategię aktorskiej ikony, Sophii Loren, która zalecała kobietom mającym skłonność do okazywania twarzą emocji, przyczepianie do czoła lub pomiędzy brwiami kawałka taśmy klejącej, który naciągnie skórę (tamże, s. 55). Dyskomfort odczuwany przez ciało podczas wyrażania emocji przypomni tym samym o rozluźnieniu twarzy…

Osiągnięcie ideału to dystans do pokonania, w którym linia mety ulega ciągłemu przesunięciu. Poczuciu fiaska, na które skazana jest każda z kobiet dążąca do osiągnięcia wymarzonych i mało realnych parametrów ciała, towarzyszy z jednej strony wstyd, z drugiej strony samo to nie mające końca dążenie, „proces dyscyplinowania czyni z ciała kobiety ciało kobiece” (tamże,

s. 61). Zgodnie z obowiązującą „tyranią szczupłości” naturalne zmiany ciała w okresie dojrzewania, takie jak zaokrąglone biodra czy pełniejsze piersi, zaczęły być postrzegane jako niepożądane. Ciało, które kobiety postrzegają jako wzorzec do osiągnięcia, jest w istocie modelem nastoletniego ciała – drobnego, nie w pełni rozwiniętego, pozbawionego masy mięśniowej, w którym niedojrzałość widoczna jest w każdym zarysowaniu (tamże, s. 62).

To Madame z opowieści Claire: drobna, starsza pani o talii jak osa, o nienagannej fryzurze, zawsze na obcasach, zawsze ubrana tak, by wysmuklać kolorystycznie ciało. Madame sama jest jedną z ofiar Żelaznej Dziewicy i domaga się podobnej ofiary od kolejnej młodej kobiety w sztafecie do upragnionego ideału, ale otrzymuje też gratyfikację. Jak zauważa Sandra Lee Bartky, dyscyplina – niezależnie od ostatecznego kosztu – może przynosić jednostce poczucie mistrzostwa i stabilnej tożsamości. To właśnie ta ambiwalencja sprawia, że władza działa skutecznie: odbierając, jednocześnie daje.

> Tkwi w tym pewna sprzeczność: podczas gdy zarzucanie dyscypliny może w jeszcze większym stopniu odbierać prawa (*disempowerment*), dyscyplina może powodować pewnego rodzaju przyrost władzy, jaką ma dana osoba. Kobiety, podobnie jak wszystkie inne osoby mające określone umiejętności, są więc zainteresowane ich utrzymywaniem, niezależnie od tego, jak dużo kosztowało je ich zdobycie, pomijając już zupełnie kwestię tego, czy jako osoby określonej płci nie byłyby w dużo lepszej sytuacji, gdyby w ogóle nigdy nie musiały ich zdobywać (tamże, s. 67).

Podporządkowanie się dyscyplinie niemal zabiło Claire, ale doprowadziło ją

też do jednej z najważniejszych szkół teatralnych – TNS w Strasburgu[11]. To dla niej olbrzymi sukces i gratyfikacja. Dla młodej aktorki to potwierdzenie: Madame miała rację. Claire mówi: „Trzeba było tylko zbudować strukturę wystarczająco sztywną, by wszystko kontrolować, wszystko pomieścić. A jeśli cierpieliśmy, jeśli bolało – to było czymś normalnym. To znaczyło, że jesteśmy na właściwej drodze".

To w TNS, od przyjaciół z roku Claire usłyszała wtedy, że nie zgadzają się na to, co sobie robi. Ważyła dwadzieścia dziewięć kilogramów. W przeciwieństwie do społecznych „zachowań wzmacniających standardy dotyczące rozmiarów ciała", opisywanych przez Bartky (2007, s. 64), przyjaciele aktorki stawiają jej ultimatum, by ją ratować; „inaczej znikniesz – mówią – musisz dokonać wyboru". Pomoc przychodzi z zewnątrz. To wsparcie od ludzi, dla których Claire jest ważna jako osoba. Aktorka trafia do zamkniętego ośrodka, w którym na wiele miesięcy traci kontakt z zewnętrznym światem. To inna odsłona odosobnienia niż to, z którym wiąże się anoreksja. Tym razem to odosobnienie towarzyszące okresowi zdrowienia. Claire opowiada o przerażeniu, które towarzyszy decyzji o kuracji. Anoreksja jest przecież częścią jej teatralnej tożsamości. Claire nie wierzy w siebie bez choroby. Jest z nią szczęśliwa, w zasadzie wypiera świadomość powagi swojego stanu zdrowia, ma poczucie pełnej kontroli, osiągnęła mistrzostwo w dyscyplinowaniu siebie. Ale okazuje się, że choroba jest widoczna dla innych, że „to" widać: „Jeśli zatrzymałabym chorobę, odebraliby mi marzenia o aktorstwie; jeśli udałoby im się nas rozdzielić, straciłabym najbliższego przyjaciela. Ale moja miłość do teatru była tak wielka, że niechętnie się zgodziłam. I od tej chwili straciłam kontrolę nad wszystkim".

Claire trafia do zamkniętego ośrodka, gdzie poddaje się leczeniu. Zgodnie z

protokołem leczenia zostaje odcięta od rodziny i przyjaciół, od wszelkich więzi emocjonalnych, które mogłyby zaburzyć zdrowienie. Ma poczucie, że umiera. Może wychodzić jedynie na dwudziestometrowy, pozbawiony drzew betonowy dziedziniec, na którym ustawione są stoliki pod parasolami. To tam przesiaduje w samotności. Pewnego dnia coś przełamuje rutynę: Claire zauważa po swojej prawej stronie plamę koloru – pomarańczową koszulkę. To Roland, pensjonariusz, który macha do niej z drugiego końca dziedzińca i proponuje scrabble. To początek nowej, codziennej rutyny. Gra poszerza kręgi, okazuje się, że: „w scrabble można wszystko podwoić. Dwie plansze, dwa zestawy liter. Wszystko. Łatwiej, jeśli ma się dwa stoły. Tam stoły były małe, tak jak mały był dziedziniec".

Każdego dnia dołącza coraz więcej pensjonariuszy. W ciągu tygodnia zbiera się cały tłum ludzi, którzy przychodzą oglądać grę. „Nasza mała betonowa estrada zamieniła się w grecki amfiteatr". Ludzie zajmują miejsca i mimo że gra nie jest widowiskowa, emocje, które są jej częścią, zaczynają być prawdziwie teatralne. Towarzyszą im rozmowy, interakcje, a Claire zaczyna czerpać radość z międzyludzkich kontaktów, ale też z bycia obserwowaną. „To nie był już tylko szpital. Stał się światem wyobrażonym. Tańcem całego życia, relacji i przyjaźni ściśniętych w tym maleńkim dziedzińcu". Kiedy terapia się kończy, Claire odczuwa lęk przed opuszczeniem struktury, która uratowała jej życie. Dociera do niej, że potrzebuje ram. „Wmawiałam sobie, że byłam «prawdziwa», kiedy byłam chora, kiedy wydawało mi się, że wszystko kontroluję, choć w rzeczywistości nie kontrolowałam już niczego. I to czas, który dała mi ta struktura, pozwolił mi na nowo opowiedzieć moją historię".

W opowieści Claire teatr rysuje się bardzo ambiwalentnie. Miłość do sceny wpędziła ją w chorobę, ale przyniosła też ocalenie. Teatru w opowieści Claire

nie da się sprowadzić do instytucjonalnego wymiaru. Jego żywotnej istoty Claire doświadcza przecież poza ramami instytucji, w ośrodku zamkniętym, w którym przechodziła okres zdrowienia. Owa żywotność zrodziła się dzięki żywiołowi interakcji, rozmów, bycia znów w nurcie zbiorowego doświadczenia. Możemy jednak, wychodząc od jej świadectwa, zadawać pytania, jakie ciała teatr akceptuje i uważa za odpowiednie, jaką instytucją mógłby być teatr wolny od reprodukowania reżimów szczupłości, norm sprawności i zdrowia. Jeśli nowoczesne technologie zachowań wytwarzają odizolowane i samokontrolujące się podmioty, jaką szansę ma teatr jako instytucja oparta na relacyjności w rozwijaniu zachowań opartych na poczuciu swobody i własnej adekwatności? I czy może być przestrzenią skutecznego oporu dla ciał, które nie są normatywne i podległe? (Bartky, 2007, s. 70). Jakie nowe struktury społeczne mogłyby powstać dzięki przemodelowaniu obowiązujących zachowań? To dla rozważań o teatrze i jego perofrmatywnym potencjale kwestie kluczowe, ponieważ „te momenty, w których dochodzi do przeciwstawiania się kontroli oraz ich charakter wyznaczają bieg historii w równie dużym stopniu co narzucanie kontroli” (tamże, s. 72). W teatrze, który wytwarza imitację w równym stopniu, w jakim potrafi ją zdekonstruować, zachowania, jako zinternalizowane i ucieleśnione instrumenty dyscypliny, mogą odsłonić swoje performatywne struktury i dzięki temu przestać uchodzić za neutralne. Performans niepełnosprawności stwarza ku temu warunki, podważając to, co uznajemy za oczywiste i naturalne na scenie. Bartky za Dewsem lokuje możliwość zmiany zachowań w ciele libidinalnym, które dąży do swobody i przyjemności i które zostaje wtłoczone w tryby dyscypliny. W kontekście teatru i sztuk performatywnych bardziej odpowiednim pojęciem wydaje się jednak „ciało przeżywane” (*lived body*).

Iris Marion Young w swoim studium *On Female Body Experience* (2005)

proponuje spojrzeć na ciało jako sytuację i poddaje analizie kategorię ciała przeżywanego, widząc w niej szansę na wyrażenie tego, jak osoby przeżywają swoje usytuowanie w strukturach społecznych wraz z wytwarzanymi przez nie możliwościami i ograniczeniami. Jak podkreśla, „ciało przeżywane jest zawsze konkretne, materialne, morfologicznie określone". Ciało przeżywane nigdy nie jest abstrakcyjne ani neutralne: zawsze istnieje jako konkretna, materialna forma, osadzona w określonej morfologii i historii doświadczeń. To właśnie poprzez takie ciało jednostka wchodzi w relacje ze światem społecznym. Zachowania nie są więc prostą ekspresją woli, lecz zmiennymi praktykami ucieleśnionych podmiotów – odpowiedziami na obowiązujące struktury, które jednocześnie są przez te praktyki podtrzymywane, negocjowane lub przekształcane. W tej perspektywie relacje władzy, dostęp do zasobów czy prestiż społeczny nie istnieją poza ciałami, lecz realizują się poprzez nie, w codziennych gestach, możliwościach i ograniczeniach działania. Struktury społeczne lokują jednostki w sieciach zależności i ról. To usytuowanie nie jest symetryczne: dla jednych oznacza rozszerzenie pola wyboru i łatwiejszy dostęp do korzyści, dla innych – narastające ograniczenia wolności i materialnego dobrostanu:

> Niektóre osoby napotykają względne ograniczenia swojej wolności i dobrostanu materialnego jako skumulowany efekt możliwości wynikających z ich pozycji społecznych, w porównaniu z innymi, którzy – dzięki swoim pozycjom – dysponują większym zakresem wyborów lub łatwiejszym dostępem do korzyści. Grupy społeczne definiowane przez kastę, klasę, rasę, wiek, etniczność oraz – oczywiście – gender, nazywają mniej subiektywne tożsamości, a bardziej osie strukturalnej nierówności. Oznaczają one pozycje

> strukturalne, których zajmujący są uprzywilejowani lub upośledzeni względem siebie nawzajem na skutek podporządkowania się aktorów regułom i normom instytucjonalnym oraz realizowania przez nich interesów i celów w ramach instytucji. Ujęcie strukturalne oferuje sposób rozumienia nierówności szans, opresji i dominacji, który nie poszukuje zindywidualizowanych sprawców, lecz uznaje większość aktorów za współuczestników ich wytwarzania – w większym lub mniejszym stopniu (Young, 2005, s. 21).

Materialny ślad strukturalnego wykluczenia

Ten wątek podejmuje w spektaklu aktor i performer Guillaume Papachristou, rozpoczynając własną, autonomiczną narrację. To znany w Belgii i we Francji artysta z niepełnosprawnością, który w swojej praktyce scenicznej tematyzuje własną kondycję i związane z nią doświadczenia – zarówno w obszarze społecznym, jak i artystycznym. W *La Vieille dame et le serpent* tematyzuje uwikłanie w strukturalne nierówności oraz zależność od instytucji – dopełnia opowieść Claire, ale przesuwa akcent z genderowo uwarunkowanych reżimów dyscypliny ku doświadczeniu długotrwałej instytucjonalizacji osób z niepełnosprawnością, poszerza zarazem pole analizy relacji między jednostką współzależną a otoczeniem zorientowanym na opiekę połączoną z całodobowym nadzorem. W historii Claire kluczowy był moment uwewnętrznienia normy – który porównała do „wypalenia” na ciele i przekształcenia w mechanizm autokontroli – w monologu Guillaume’a ujawnia się proces bardziej rozciągnięty w czasie i zarazem głębiej osadzony

w ustrukturyzowanej codzienności: instytucja zostaje nie tylko zinternalizowana, lecz niemal wchłonięta, a jej reguły zaczynają funkcjonować jak autonomiczny aparat decyzyjny, działający także wtedy, gdy struktura zewnętrzna formalnie przestaje obowiązywać.

Guillaume rekonstruuje swoją biografię, dzieląc ją na czas spędzony w kolejnych instytucjach: najpierw w IME[12], ośrodku opieki dla dzieci z niepełnosprawnościami, następnie w ośrodku dla dorosłych. Nie ma więc w jego narracji jakiegoś „dziewiczego", „niewinnego" czasu poprzedzającego zależność od instytucji (był zbyt mały, by ten czas pamiętać), ciągłość struktur organizuje całe jego życie.

„Byłem tam siedemnaście i pół roku", „byłem tam trzydzieści jeden lat" – wylicza. Pokazując tym samym, że jego biografia podlega instytucjonalnej temporalności, w oparciu o którą zbudowane jest jego życie – życie, w którym czas nie jest przeżywany jako otwarty proces, lecz jako sekwencja ram, protokołów i harmonogramów. Guillaume wychowywał się w środowisku, które modelowało doświadczenie czasu, narzucało rytmy, porządek dnia, szczegółowe sekwencje aktywności w sposób niezwykle skrupulatny. „Protokół, plan, harmonogram, terminarz… Chciałbym się tego wszystkiego pozbyć, ale nie mogę. Nie mogę wyrzucić tego z głowy. To jakby połknąć cały regulamin. Wszystkie wewnętrzne zasady". Techniki dyscyplinarne ujawniają się w opowieści Guillame'a nie jako zewnętrznie narzucone, to raczej oparty na rutynie, długotrwały i niezauważalny (przez swoją powtarzalność i brak odstępstw) proces pracy nad podmiotem. Aktor dzieli się z publicznością historią, która pomaga mu wyrazić wewnętrzną walkę z mechanizmem opresji i kontroli, której nie widać, a która kieruje jego życiem w najdrobniejszych przejawach.

> Dawno temu żył sobie człowiek. […] Był samotnikiem. Kochał rutynę. Uwielbiał spać pod platanami. Spał z szeroko otwartymi ustami. Pewnego dnia połknął węża. Wąż nie chciał wyjść. Podejmował wszystkie decyzje za niego. Decydował, kiedy jeść, kiedy spać, co mówić… Krzyczał bez powodu. Nawet nie pozwalał mu spać. I tak trwało latami. Aż pewnego dnia wąż po prostu odszedł. Nikt nie wie dlaczego. […] Człowiek był nieszczęśliwy. Czuł pustkę w swoim ciele. Wyszedł na rynek i krzyczał: „Hurra, wąż odszedł!", ale prywatnie nie mógł się z tym pogodzić. Zaczął naśladować węża, jego obecność, jego gesty. Nawet powtarzał głupie rzeczy, które robił. Wymagało to wysiłku i kreatywności. Ale dzięki temu mógł iść dalej. I wszyscy odetchnęli z ulgą. Wszystko wróciło na swoje miejsce.

Wąż z opowieści Guillame'a to figura władzy pozbawionej twarzy: nieosobowej, a zarazem intymnie cielesnej. Nie jest to już zewnętrzny strażnik czy konkretny pracownik instytucji, lecz system reguł, który przejmuje najbardziej organiczne funkcje podmiotu. Odejście węża nie przynosi wyzwolenia. Przeciwnie – jego brak okazuje się dotkliwy, niemal nie do zniesienia. Jednostka doświadcza pustki, dezorientacji, a nawet swoistej żałoby po strukturze, która – choć opresyjna – zapewniała orientację w świecie.

Ten moment dezorientacji i zagubienia opowiada o fundamentalnej ambiwalencji instytucji. Guillaume opowiada, jak bohater opowieści zaczyna imitować węża, rekonstruując jego obecność poprzez własne gesty i zachowania. To nie tylko metafora przyzwyczajenia czy lęku przed wolnością, lecz precyzyjny opis ucieleśnienia reguł, które stają się „zachowanymi zachowaniami" – dzięki ich powtarzalności podmiot ma poczucie swojej

ciągłości. Dyscyplina rozbiera ciało na części, reguluje jego ruchy, gesty i pragnienia, produkując zarówno podatność, jak i możliwość wytworzenia nowej tożsamości w ramach ograniczeń. Nawet po formalnym opuszczeniu instytucji jednostka reprodukuje jej logikę, ponieważ to ona umożliwia dalsze jej funkcjonowanie. Struktura nie musi już działać z zewnątrz – została skutecznie zaszczepiona w ciele, pamięci, wyobraźni. To ona jest punktem odniesienia i horyzontem poznawczym.

Opowieść Guillaume'a nie jest prostym aktem oskarżenia instytucji. Przeciwnie, jest przesycona nostalgią i czułością. Guillaume wspomina przyjaciół, pamięta ich imiona, mówi o wzajemnym wsparciu, o codziennej solidarności. Utrata tych relacji jawi się jako doświadczenie niemal śmierci symbolicznej: „to tak, jakby byli martwi i nie martwi". To zawieszenie między obecnością a nieobecnością odsłania koszt, jaki jednostka ponosi w momencie opuszczenia instytucji, zwłaszcza gdy nie towarzyszy temu realna alternatywa wspólnotowa. Instytucja okazuje się tu jednocześnie miejscem opresji i jedyną dostępną formą bycia razem, ogranicza wolność, lecz daje ramę bezpieczeństwa, umożliwiając przetrwanie i rozwój kompetencji społecznych. IME, później dom dla dorosłych, wyposażają podopiecznych w praktyki samokontroli, rytuały i wzorce przewidywalnego działania, które mogą zostać przeniesione w nowe konteksty.

Guillaume błyskotliwie pokazuje, jak struktura może stać się narzędziem emancypacji, jeśli zostaje wybrana świadomie i wykorzystywana kreatywnie. Tak jak Claire w ośrodku zdrowienia odnajduje w rytuale gry w scrabble elementy performatywnego, zbiorowego życia, w którym znów widzi miejsce dla siebie, tak Guillaume uczy się negocjować strukturę, którą wcześniej uznawał za ograniczającą. Instytucje, choć reprodukują normy i ograniczenia, mogą też tworzyć przestrzeń dla podmiotowości, jeśli jednostki

uczą się w nich poruszać aktywnie, negocjować swoje role i relacje oraz wprowadzać elementy twórczej improwizacji. Świadectwa Guillame'a i Claire odsłaniają instytucjonalne mechanizmy władzy, w obrębie których ciała i podmioty funkcjonują zarazem jako obiekty kontroli oraz jako punkty krytyczne, ujawniające polityczny wymiar tych struktur. To właśnie w ich ucieleśnionych narracjach władza przestaje być abstrakcyjnym systemem, a staje się doświadczeniem przeżywanym, wpisanym w rytuały, normy i codzienne praktyki.

Scena teatralna, oparta na zasadzie widzialności i współobecności, intensyfikuje ten wymiar polityczny. To, co staje się na niej widzialne i słyszalne, wyznacza zarazem horyzont tego, co możliwe do pomyślenia we wspólnocie, którą współtworzymy. Teatr nie tylko reprezentuje doświadczenie instytucjonalnej władzy, lecz także je przekształca – przenosząc je w przestrzeń publiczną i poddając wspólnej refleksji.

Wejście Guillaume'a na scenę wprowadza jednak nową jakość. Teatr pojawia się jako kolejna struktura, lecz tym razem zasadniczo odmienna: wybrana. „To ja wybrałem tę strukturę" – to zdanie wybrzmiewa jak deklaracja formującej się sprawczości. W odróżnieniu od wcześniejszych instytucji, teatr nie jest narzucony w imię opieki, bezpieczeństwa czy normalizacji. Jest przestrzenią opartą na regułach – próbach, harmonogramach, procedurach technicznych – lecz ich sens ulega przesunięciu. Struktura nie służy tu kontroli ciała, lecz umożliwieniu działania; nie redukuje podmiotowości, lecz ją uruchamia. Różnica nie polega na zniesieniu zasad, lecz na ich otwartym negocjowaniu. „Czy mógłbym studiować w Strasburgu?", pyta Guillaume. To pytanie, które rozsadza dyskurs instytucjonalnego teatru. Ujawnia granice inkluzywności, które – choć często niewidzialne – są głęboko zakorzenione w systemach edukacji artystycznej. Cisza, która zapada na scenie, to

materialny ślad strukturalnego wykluczenia, moment, w którym instytucja zostaje skonfrontowana z własnymi, niewypowiedzianymi założeniami dotyczącymi normy, kompetencji i „profesjonalizmu”.

Odpowiedzią spektaklu na to pęknięcie nie jest jednak ani moralizujący gest, ani deklaratywna obietnica inkluzji. Zamiast tego następuje wyraźny zwrot ku materialności teatru: ku maszynistyce, ku pracy rąk. „Są takie cisze, które chciałoby się przekształcić. To znaczy – własnymi rękami. Modelować je. Zmieniać. To jest jedna ręka. To są dwie ręce” – odpowiada Nicolas. Cisza przestaje być brakiem odpowiedzi – staje się materią, którą można uchwycić, napiąć między dłońmi, wprawić w ruch. Do Nicolasa, Claire i Guliemme’a dołączają Britt Roger Sas i Davidem Alonso – maszyniści sceny, którzy zwykle funkcjonują w odrębnych reżimach pracy teatralnej; tworzą teraz jeden zespół, który jawnie i intensywnie ingeruje w mechanikę sceny. System kotar, wcześniej pełniący rolę tła dla narracji, wysuwa się na pierwszy plan jako pole wspólnego działania. „Poznaliśmy Chrisa Van Goethema, specjalistę od maszynerii. Maszyneria to cały system służący do obsługi scenografii. W tym systemie funkcjonują takie pojęcia jak bloczki, bębny i wciągarki – terminy pochodzące z żeglugi. Mówi się, że przodkowie maszynistów byli marynarzami: przemierzali siedem mórz, a kiedy stawali na stałym lądzie, pracowali w teatrze”, kontynuuje Nicolas Tagawa.

Przywołanie tej genealogii nie pełni funkcji anegdotycznej. Odsłania raczej wspólnotowy, zsynchronizowany charakter pracy, który sytuuję teatr w logice współzależności. Podobnie jak statek, teatr wymaga współdziałania wszystkich rąk. Metafora marynistyczna uruchamia tu istotny dialog z tradycją polityczną, w której rządzenie bywa przedstawiane jako nawigowanie okrętem: okręt jako państwo, sternik jako władca, którego

zadaniem jest bezpieczne przeprowadzenie łodzi przez wzburzone wody. Jak pokazuje w jednym z wykładów poświęconych analizie technik urządzenia Michel Foucault – w tej metaforze nie ma miejsca na jednostkowość. Pisze:

> Okręt płynący pośród skał i burz, lawirujący, by nie paść łupem piratów lub innych wrogów, okręt, który musi dotrzeć do portu. Przedmiotem rządzenia nie są tu indywidua. Kapitan nie rządzi marynarzami – rządzi samym okrętem. Ludzie podlegają rządzeniu jedynie o tyle, o ile znajdują się na pokładzie. Dowodzenie okrętem wymaga właściwego utrzymania relacji między marynarzami a łodzią, którą należy ocalić, ładunkiem, który należy dostarczyć do portu, oraz wszystkimi zdarzeniami, takimi jak wiatry, rafy, sztormy (2010, s. 114).

Spektakl proponuje jednak przeformułowanie metafory: w miejsce relacji między ludźmi a abstrakcyjną strukturą skupia się na samych relacjach. Praca marynarzy, podobnie jak praca ludzi teatru, to praca zespołowa, oparta na synchronizacji, uważności i współodpowiedzialności. Liczą się wszystkie ręce.

Zawieszone na linach materiały o różnej gramaturze i fakturze – ciężkie, oporne, lekkie, niemal przezroczyste – tworzą dynamiczną instalację wizualną. Nie pełnią funkcji dekoracyjnej; stają się żywą materią sceniczną, reagującą na wysiłek ciał, na tempo biegu, na napięcie i rozluźnienie lin. Scena nie „pokazuje” obrazu – ona go wytwarza. Obraz ten pozostaje procesualny, niestabilny, zależny od współpracy. Jest efektem pracy wielu różnych rąk.

Chris podkreśla, że jeśli scenografia ma być żywa i organiczna, musi być

obsługiwana ręcznie. Silniki mogą ułatwiać pracę, przejmując ciężar i wygładzając ruch, lecz to ludzka ręka ożywia materię, pozwala jej oddychać. W tej perspektywie ręka nie jest jedynie narzędziem wykonawczym – staje się organem myślenia. Refleksja nie poprzedza gestu; to w geście refleksja się ucieleśnia.

Kolory kotar odpowiadają wcześniejszymi opowieściom, niosąc gęste znaczenia afektywne i symboliczne. Niebieska materia przywodzi morze – żywioł hipnotyzujący i nieprzewidywalny. Cała konstrukcja zaczyna przypominać tratwę na wzburzonym oceanie: chwiejną, możliwą do utrzymania jedynie dzięki skoordynowanemu wysiłkowi wszystkich zaangażowanych. Szczególne znaczenie zyskuje pomarańczowa kotara – przeskalowana, wyjęta z porządku snu i pamięci – znak ocalenia, punkt orientacyjny, który zatrzymuje proces znikania i przywraca relację.

Najbardziej krucha jest kotara z cienkiej folii, reagująca na najmniejszy ruch powietrza. Jej delikatne falowanie mówi o ulotności relacji i kruchości ciała. Opiera się gwałtownemu gestowi; wymusza uważność, spowolnienie, czułość. Materialność scenografii staje się tu nośnikiem refleksji etycznej: nie wszystko może zostać podporządkowane sile. Trwanie wymaga precyzyjnej, wspólnej troski.

Instalacja ożywa dzięki intensywnej pracy fizycznej zespołu. Performerzy przemieszczają się z jednej strony sceny na drugą, uruchamiając system lin i kotar. To praca jawna, wyczerpująca, oparta na synchronizacji i wzajemnym zaufaniu. Żaden obraz nie powstaje w pojedynkę. Ciało chore, ciało w ruchu, ciało dotykające i dotykane staje się miejscem produkcji wiedzy – wiedzy ucieleśnionej, relacyjnej, sytuowanej.

Kluczowa jest obecność Guillaume’a, działającego wraz z innymi. Jego

wózek, przemieszczany przez scenę, staje się integralnym elementem choreografii pracy. Sprawczość nie zostaje przypisana jednej normie mobilności. Obraz powstaje nie mimo różnic, lecz dzięki nim. Wspólnota nie znosi odmienności – konstytuuje się poprzez ich współbrzmienie.

„Wszystkie ręce na pokład” – to wezwanie nie tylko organizacyjne, lecz epistemologiczne. Nie chodzi o podporządkowanie się kapitanowi, lecz o uznanie współzależności. Statek płynie tylko wtedy, gdy każda ręka podejmuje swój fragment pracy.

> Za każdym ruchem przemiany stoją myślące ręce.
> Ręce, które rzeźbią, podnoszą i podtrzymują.
> Ręce w liczbie mnogiej.
> Na pokładzie widzimy wszystkie ręce.

To choreografia ciał i rąk manipulujących materią teatru, wydobywających ukryte tony, rytmy, energie, na których zbudowana jest materialność każdej sytuacji teatralnej. Ręce, które podnoszą, podtrzymują i wprawiają w ruch, nie podlegają binarnemu rozróżnieniu na sprawne i niesprawne; funkcjonują relacyjnie. To one uruchamiają scenę, nadają jej rytm i pozwalają jej „oddychać” w systemie współzależności, w którym podmiotowość nie jest warunkiem wstępnym uczestnictwa, lecz efektem wspólnego działania.

Historia Guillaume’a pozwala w ten sposób sformułować pytanie domykające cały wywód: jakie struktury są zdolne pomieścić ciała przeżywane, a nie jedynie ciała normatywne? Instytucja nie znika – pozostaje konieczna. Problemem nie jest istnienie reguł, lecz ich funkcja, kierunek i sposób egzekwowania. Teatr, który uznaje własną strukturalność, a zarazem dopuszcza możliwość jej negocjowania, modyfikowania i współtworzenia,

może stać się przestrzenią realnego oporu wobec technik normalizacji. Nie poprzez spektakularny gest transgresji, lecz poprzez codzienną, relacyjną praktykę, w której ciało nie musi już „połykać węża”, by móc funkcjonować.

Artykuł powstał w ramach projektu badawczego MEDEP – „Media i epidemie: Techniki popularyzacji wiedzy o zdrowiu publicznym w XX i XXI wieku”. Projekt MEDEP jest finansowany przez Narodowe Centrum Nauki w Polsce, UK Research and Innovation w Wielkiej Brytanii oraz Executive Agency for Higher Education, Research, Development & Innovation Funding w Rumunii, w ramach programu CHANSE ERA-NET Co-fund, który otrzymał dofinansowanie z Research and Innovation Programme Horizon 2020 Unii Europejskiej, na podstawie umowy grantowej nr 101004509. Grant Narodowego Centrum Nauki nr 2021/03/Y/HS3/00283.

Wzór cytowana:

Lipko-Konieczna, Justyna, *Troska w procesie. Jak możemy zmieniać instytucje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, doi: 10.34762/fdzc-p676.

Autor/ka

Justyna Lipko-Konieczna (justyna.lipkokonieczna@gmail.com) – dramaturżka, badaczka teatru, sojuszniczka OzN, feministka. Od kilkunastu lat pracuje na styku teatru instytucjonalnego i partycypacyjnego. Łączy różne funkcje, kompetencje i dziedziny wiedzy, by wspierać procesy emancypacyjne i równościowe w teatrze i sztukach performatywnych. Od trzech lat w ramach kolektywu artystycznego odpowiada za kształt programowy TR Warszawa, jest również Dyrektorką programową Centrum Sztuki Włączającej / Teatru 21, organizacji popularyzującej sztukę artystów_ek z niepełnosprawnościami. Z tą grupą jako dramaturżka i badaczka związana jest od 2012 roku. Od początku łączyła teorię z praktyką, wprowadzając w obszar teorii teatru polskiego perspektywę studiów o niepełnosprawności, wydając m.in. *21 myśli o teatrze* czy antologię *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność*

w teatrze i performansie. Jest pomysłodawczynią i redaktorką wraz z Eweliną Godlewską-Byliniak inkluzywnej serii wydawniczej, w której ukazały się m.in. *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym* Rosemarie Garland-Thomson, *Ustanawianie normy* Lennarda Davisa czy *Estetyka niepełnosprawności* Tobina Siebersa. Jest autorką dramaturgii i scenariuszy takich spektakli grupy jak: *Rewolucja, której nie było*, *Libido romantico*, *PokaZ*, *Siedem historii okrutnych* czy *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości*, *Co się stało z nogą Sarah Bernhard*. Współtwórczyni programu studiów Pedagogika Teatru (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Kultury Polskiej UW), na których do dziś prowadzi zajęcia. Członkini zespołu badawczego w ramach projektu HyPaTia i współtwórczyni książek wydanych w tej serii. Autorka kilkudziesięciu scenariuszy teatralnych. Wiedzę zdobywała studiując na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, na Międzywydziałowych Interdyscyplinarnych Studiach Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim i studiach doktoranckich trzeciego stopnia w Instytucie Kultury Polskiej UW. ORCID: 0009-0003-0463-4895.

Przypisy

1. Carrie Sandahl jest adiunktem i dyrektorką studiów magisterskich z zakresu teatru w School of Theatre na Florida State University. Jej badania koncentrują się na relacjach między niepełnosprawnością a performansem, eksplorując zarówno teatralne, filmowe, jak i codzienne praktyki performatywne. Jest współredaktorką, wraz z Philipem Auslanderem, przełomowego zbioru *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (University of Michigan Press), który łączy studia o niepełnosprawności z teorią performansu, oraz autorką licznych artykułów w czasopismach naukowych poświęconych ciału, tożsamości i kulturze performatywnej.
2. *La vieille dame et le serpent*, reż. Nicolas Mouzet Tagawa, Théâtre National Wallonie-Bruxelles, produkcja: Proche Quartier, Kunstenfestivaldesarts, Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Potlach, Coop, Shelter Prod, premiera: 27-31 maja 2025.
3. Po raz pierwszy pojęcia „kondycja” w kontekście osób z niepełnosprawnościami i emancypacji użyła Rosemarie Garland-Thomson, obejmując nim różnorodne formy ucieleśnienia. Postulowała, by rozumieć niepełnosprawność nie nie tylko jako diagnozę medyczną, lecz także jako „sposób bycia” – tymczasowy, niekoniecznie pozytywny ani negatywny, a jednocześnie wpływający na każdy aspekt naszego życia. Zob. Sandahl, 2022, s. 22.
4. Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion – belgijska państwowa uczelnia artystyczna w Brukseli, kształcąca m.in. w zakresie teatru, reżyserii, aktorstwa, dramaturgii, filmu i sztuk performatywnych. INSAS jest jedną z kluczowych instytucji współczesnej sceny frankofońskiej w Belgii i Europie.
5. Nicolas Mouzet Tagawa, *La vieille dame et le serpent*, niepublikowany scenariusz (wersja angielska udostępniona przez autora), tłumaczenie własne. Wszystkie cytaty w tekście za tym scenariuszem.
6. Przyjaciel, o którym mowa, to zmarły w 2022 roku Jean-Pierre Raffaelli – uznany pedagog i mentor reżysera, przez wiele lat związany z Konserwatorium Pierre’a Barbizeta w Marsylii.
7. W refleksji Agambena pacjent – zwłaszcza ten pogrążony w śpiączce – staje się jedną z najbardziej przejmujących figur *nagiego życia*, nowoczesnej postaci *homo sacer*. Odcięty od

języka, relacyjności i możliwości samostanowienia, istnieje w przestrzeni, w której jego byt zostaje zredukowany do czystej biologii, podtrzymywanej przez aparaturę i regulowanej decyzją prawną. Szpital nie jest tu jedynie miejscem leczenia, lecz biopolityczną sceną, na której rozstrzyga się, czy dane życie wciąż przysługuje do sfery chronionej wspólnoty, czy też zostało już z niej wyłączone. Pacjent w śpiączce trwa w strefie nierozróżnialności między życiem a śmiercią – jako ciało, które można podtrzymywać lub którego podtrzymywanie można zakończyć, nie naruszając formalnie zakazu zabójstwa. W tej radykalnej ambiwalencji ujawnia się istota nagiego życia: egzystencja sprowadzona do biologicznego faktu, całkowicie wystawiona na działanie prawa i technologii, a zarazem wyjęta spod pełnej ochrony politycznej. Zob. Agamben, 2008.
8. Turner definiuje *communitas* jako intensywną, egalitarną wspólnotę, która powstaje w sytuacjach liminalnych, zawieszenia codziennych ról i hierarchii. W *communitas* osoby doświadczają bezpośredniej równości, bliskości i wspólnotowego „bycia razem". Zob. Turner, 2010.
9. Wolf wprowadza metaforę „żelaznej dziewicy" pisząc o współczesnym mechanizmie opresji wobec kobiet: idealnym wizerunku kobiecego ciała i tożsamości, który – podobnie jak średniowieczne narzędzie tortur – obiecuje doskonałość, lecz w rzeczywistości unieruchamia, rani i dyscyplinuje, podporządkowując kobiety normom piękna narzucanym przez kulturę patriarchalną i rynek. Zob. Wolf, 2014.
10. „Analiza praktyk dyscyplinarnych, prowadzących do wytworzenia typowych dla nowoczesności «podatnych ciał», dokonana przez Foucaulta w *Nadzorować i karać*, to prawdziwy tour de force […]. A jednak Foucault nieustannie traktuje ciało tak, jakby istniała tylko jedna jego forma, tak, jakby cielesne doświadczenia mężczyzn i kobiet nie różniły się od siebie oraz jakby mężczyźni i kobiety pozostawali w takim samym stosunku do instytucji typowych dla nowoczesnego życia. Gdzie zagubiła się analiza praktyk dyscyplinarnych, które wytwarzają «podatne ciała» kobiet, ciała podatne w większym stopniu niż ciała mężczyzn? Kobiety, tak jak i mężczyźni, podlegają wielu praktykom dyscyplinarnym spośród opisywanych przez Foucaulta. Foucault jednak pozostaje ślepy na te formy dyscypliny, które wytwarzają odmianę ucieleśnienia (*embodiment*) charakterystyczną szczególnie dla kobiet. Przeoczenie form podporządkowania, które stwarzają ciało kobiece, oznacza podtrzymywanie milczenia i bezsilności tych, którym te praktyki dyscyplinarne zostały narzucone", Bartky, 2007, s. 52.
11. TNS Strasbourg (École Nationale Supérieure d'Art Dramatique) – Narodowa Szkoła Wyższa Sztuki Dramatycznej przy Narodowym Teatrze w Strasburgu.
12. IME (Institut Médico-Éducatif) – francuski ośrodek medyczno-edukacyjny dla dzieci i młodzieży z niepełnosprawnościami (najczęściej z niepełnosprawnością intelektualną lub sprzężoną). Placówki te łączą opiekę terapeutyczną, wsparcie medyczne oraz edukację dostosowaną do potrzeb podopiecznych.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Pruszyński i s-ka, Warszawa 2008.

Bartky, Sandra Lee, *Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej*, [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna. Tom 2: Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 50-72.

Botella Sylvia, *Wywiad z Nicolasem Mouzetem Tagawą*, 2005, nicolas_mouzet_tagawa_-_la_vieille_dame_et_le_serpent.pdf, dostęp: 14.04.2026.

Foucault, Michel, *Bezpieczeństwo, władza, populacja*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Sandahl, Carrie, *Considering Disability: Disability Phenomenology's Role in Revolutionizing Theatrical Space*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism" 2002, nr 2, s. 23-42.

Turner, Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak; wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Wolf, Naomi, *Mit urody*, przeł. M. Pokora, Czarna Owca, Warszawa 2014.

Young, Iris Marion, *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl" and Other Essays*, Oxford University Press, New York 2005.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/troska-w-procesie-jak-mozemy-zmieniac-instytucje*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/4ryp-y007
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/tlumaczenia-tekstow-dramatycznych-i-ich-wplyw-na-odbior-spektaklu

/ TŁUMACZENIE DRAMATÓW

Tłumaczenia tekstów dramatycznych i ich wpływ na odbiór spektaklu

Karol Grzyk | Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Translation of Dramatic Texts and Their Impact on the Reception of a Performance

This article attempts to define the role of the translator in the process of creating a stage performance, and to show how translation influences both the development of a role and the overall production, as well as audience reception. By tracing key stages in the history of translating texts for the theatre, the author draws conclusions about the nature of contemporary stage translation – how it differs from literary translation and what kinds of challenges it creates for actors when bringing a dramatic text to the stage. The article is complemented by interviews with Iwona Nowacka and Jerzy Radziwiłowicz.

Keywords: translation; stage translation; theatrical practice; adaptation

Wstęp

Gdy mowa o spektaklu i procesie jego powstawania, zwykle na myśl

przychodzą refleksje na temat pracy reżysera/reżyserki, aktora/aktorki, dramaturga/dramaturżki, scenografa/scenografki, kompozytora/kompozytorki. Nie można nie wspomnieć o zespole technicznym odpowiedzialnym za dźwięk, oświetlenie i wizualną stronę spektaklu. W teatrach repertuarowych oczywiste jest oparcie funkcjonowania instytucji na odpowiednim podziale zadań, których wagi nie sposób oszacować czy porównać. Teatr to praca zespołowa w każdym znaczeniu tego słowa. Repertuary polskich teatrów często oferują sztuki autorów zagranicznych i tu właśnie pojawia się osoba tłumacza/tłumaczki, wciąż słabo widoczna w teatralnym świecie. A jednak rola, jaką pełni, może okazać się niezwykle znacząca, czasem wręcz kluczowa, jeszcze przed rozpoczęciem pracy nad spektaklem. Pytanie „jak tłumaczyć?" towarzyszy teatrowi od bardzo dawna. Już w starożytności mierzono się z wyborem między *verbum pro verbo* lub *ad sensum*; wiernym oddawaniem słowa lub swobodnym tłumaczeniem sensu. W przypadku spektakli opartych na tekstach obcojęzycznych tłumacz/tłumaczka staje się pierwszym interpretatorem dramatu, a także pośrednikiem między autorem/autorką a zespołem teatralnym. Jeśli spojrzymy na proces tworzenia spektaklu jak na rzekę, której ujściem jest premiera, to praca tłumacza jest jednym z pierwszych jej dopływów. I to już u samego źródła. Gdy mówimy o tłumaczeniu tekstu, musimy pamiętać, że praca nad przekładem opiera się nie tylko na znajomości języka, ale przede wszystkim na zrozumieniu przekazu autora/autorki i przetworzeniu tekstu tak, aby jak najlepiej i w jak najbardziej zrozumiały dla rodzimej publiczności sposób oddać ten przekaz. Gdy jednak skupiamy się na tłumaczeniu tekstów dramatycznych, sprawa staje się bardziej skomplikowana. Takie tłumaczenie przede wszystkim wymaga zrozumienia reguł rządzących sceną, takich jak rytm dialogów, naturalność tekstu, znajomość konwencji teatralnych. Obrana przez

tłumacza/tłumaczkę strategia często determinuje późniejszą pracę twórczą, nadając jej kierunek, przy jednoczesnym zachowaniu autonomii oryginału. Przeznaczeniem tekstu tłumaczonego na potrzeby teatru jest bowiem „żywa transformacja" – takiego terminu użyję w odniesieniu do procesu przekładu tekstu literackiego na tekst dla teatru. W tym procesie słowa stają się nośnikami emocji aktorek i aktorów, których zadaniem jest ich ożywienie i nadanie im znaczenia. Z tego powodu tak ważne jest, aby aktorzy znali ich sens, wiedzieli, o czym i dlaczego mówią. Nad tym złożonym procesem oczywiście czuwa reżyser/reżyserka, dbając o charakter dzieła i sposób przekazania tekstu widzom.

Wybitna badaczka literatury i przekładu Susan Bassnett w artykule *Translating for the Theater: The Case Against Performability* wskazuje, że obecne praktyki przekładu rzadko zakładają, że tłumacz/tłumaczka powinien/powinna poddawać tekst własnej interpretacji.

> Tłumaczenie jest i zawsze było zależne od relacji z władzami, a tłumacz był nazbyt często stawiany w pozycji niższości ekonomicznej, estetycznej i intelektualnej. W teatrze jest to często widoczne w najbardziej skrajnej formie; współczesna polityka brytyjska, praktykowana przez National Theatre, jest tego przykładem, ponieważ tłumacze są wynajmowani do tworzenia tak zwanych tłumaczeń dosłownych, a tekst jest następnie przekazywany znanemu (i najczęściej nieznającemu obcych języków) dramatopisarzowi z ugruntowaną reputacją, aby przyciągnąć szerszą publiczność do teatru. Zasługa tłumaczenia przypisywana jest wówczas właśnie tej osobie, otrzymuje ona również większość dochodów (Bassnett, 1991, s. 101).

Bassnett wymienia także szereg cech dobrego tłumaczenia, jak również poddaje ocenie różne strategie podejścia do przekładu, do czego wrócę później. Dlaczego jednak „dobre" tłumaczenie jest podstawą do pracy na scenie? Szukając odpowiedzi na to pytanie, wspomnę o krótkim, lecz wymownym artykule Fillipa-André Baarøya z Departamentu Lingwistyki i Studiów Skandynawskich. W tekście *Translators to eliminate common misunderstandings of Ibsen: Pass me the whistle or „fløyten" – and not the cream or „fløten"* Baarøy opisuje międzynarodowy projekt, w ramach którego podjęto się opracowania nowych tłumaczeń dzieł Henrika Ibsena. Inicjatywa powstała w wyniku rosnącej świadomości niedoskonałości istniejących tłumaczeń, które przeważnie opierały się na wersjach pośrednich (przekłady z innych języków), co doprowadziło do wielu błędów i nieporozumień językowych. Jak wyjaśnia cytowana przez Baarøya Ellinor Kolstad, tłumaczka i inicjatorka projektu nowych przekładów dzieł Ibsena:

> W *Dzikiej kaczce* na przykład, gdy bohater mówi: „Rekk meg fløyten" (Podaj mi flet), zostało to przetłumaczone jako „Podaj mi śmietanę", czyli norweskie słowo „fløyten" musiało zostać pomylone ze słowem „fløten" (śmietana). W kontekście jest to bardzo osobliwe i musiało wywołać niemałe zamieszanie co do tego, co Ibsen miał na myśli (Baarøy, 2018).

Aby uniknąć podobnych sytuacji, zdecydowano się przygotować tłumaczenia z norweskich oryginałów, w celu zachowania precyzji i głębi przekazu zarówno w warstwie językowej, jak i kulturowej. Dwanaście sztuk zostało przetłumaczonych z norweskiego na osiem języków, m.in. hiszpański, rosyjski, chiński i japoński. Projekt został dofinansowany kwotą ponad ośmiu milionów koron norweskich (około trzech milionów złotych) przez norweskie

Ministerstwo Spraw Zagranicznych i odniósł spektakularny sukces, a także zyskał międzynarodowy rozgłos. Jak zatem widać, przekład tekstów dramatycznych nie musi wcale być pracą indywidualną, lecz może być zespołową. Szczególnie że w takim wypadku przekład nie jest jedynie „transfuzją treści", ale przede wszystkim aktywnym udziałem wielu osób w tworzeniu nowej wersji dzieła scenicznego. Przypadek opisany przez Baarøya zarówno zwraca uwagę na efekty kolektywnej pracy nad przekładem, jak i świadczy o tym, jak ważną dla Norwegów jest jakość tłumaczenia rodzimych dzieł i promowanie ich za granicą.

W jaki sposób wybór strategii translacyjnej wpływa na sceniczność tekstu dramatycznego? Czy tłumacz powinien podporządkować się strukturze oryginału, czy też kierować się potrzebami sceny? Jakie są konsekwencje tłumaczenia wiernego oryginałowi w opozycji do tłumaczenia „na scenę"? Refleksja nad tymi zagadnieniami pozwoli lepiej zrozumieć złożoność i wagę pracy tłumacza/tłumaczki tekstów dramatycznych – postaci, która mimo niewielkiej rozpoznawalności w teatralnym świecie, współdecyduje o jakości i sile oddziaływania spektaklu.

Zwrot performatywny i „mówialność" przekładu

Historia językowego przekładu dzieł scenicznych sięga początków teatru. Już w starożytności istniała potrzeba tłumaczenia dramatów, choć proces ten bliższy był adaptacji niż przekładowi w dzisiejszym rozumieniu tego terminu. Warto na początku podkreślić różnice między pojęciami „tłumaczenie", „przekład" i „adaptacja". Tłumaczenie jest najszerszą i najbardziej neutralną formą ingerencji w oryginalny tekst – oznacza oddanie treści oryginału w innym języku, z zachowaniem wierności względem sensu i struktury tekstu

źródłowego. Przekład natomiast to termin częściej używany w odniesieniu do dzieł artystycznych i literackich; podkreśla nie tylko konieczność zachowania treści, lecz także odtworzenia walorów stylistycznych, estetycznych i kulturowych. Z kolei adaptacja polega na twórczym przekształceniu tekstu tak, aby dostosować go do nowej formy (scenicznej lub filmowej), często skierowanej do innej grupy odbiorców czy dostosowanej do odmiennych realiów kulturowych. W efekcie adaptacja jest najdalej idącą formą transformacji, podczas gdy tłumaczenie i przekład dążą przede wszystkim do wierności wobec oryginału. Rzymscy dramatopisarze, tacy jak Plaut i Terencjusz, adaptowali greckie komedie, głównie autorstwa Menandra. Ich praca polegała jednak nie na przetłumaczeniu tekstu „słowo w słowo", a raczej na przetworzeniu greckiego oryginału w taki sposób, aby nadać mu charakter rzymski; zmieniano imiona postaci, realia kulturowe, a niekiedy nawet wątki fabularne. Tłumacze, a właściwie autorzy-adaptatorzy, rościli sobie prawo do modyfikacji tekstu źródłowego, działając wedle zasady *contaminatio*, łącząc ze sobą dzieła lub splatając ich fragmenty. Ponieważ w tamtym czasie nie istniało pojęcie praw autorskich, ówczesne przekłady były dość swobodne, z zachowaniem ducha oryginału, ale formą często od niego odbiegające. Wraz z nadejściem renesansu i zapotrzebowaniem na przekłady greckich i rzymskich dramatów, ich tłumaczenia zaczęły ukazywać się w formie, jaką znamy dzisiaj. Status profesji tłumacza wzrósł, a dramaty Ajschylosa czy Eurypidesa stały się dostępne dla szerszej widowni. Praktyka tłumaczeniowa nabrała także nowego znaczenia, stając się nośnikiem ideologii moralnej i politycznej. Wśród takich dzieł możemy wymienić *Medeę* Lodovica Dolce (1535), która powstała w reakcji na konflikt między Wenecją a papiestwem, lub *Fedrę* Jeana de La Taille (1566), która wprost komentowała wojny religijne w XVI-wiecznej Francji. Coraz częściej przekład nie ograniczał się do warstwy lingwistycznej, ale był dostosowywany do

współczesnej konwencji, na przykład klasyczną tragedię tłumaczono w stylu właściwym teatrowi elżbietańskiemu (*Thyestes* Jaspera Heywooda) lub (później) w duchu stylizowanym na polski romantyzm (*Odyseja* Homera w przekładzie Lucjana Siemieńskiego). George Steiner tłumaczył to tak:

> W okresie gwałtownego rozwoju i innowacji, a równocześnie w obliczu realnego zagrożenia i chaosu, przekład wchłaniał, kształtował i ukierunkowywał kulturowo surowy materiał tekstowy. Był, w pełnym znaczeniu tego słowa, pierwotnym efektem wyobraźni. Co więcej, ustanawiał logikę relacji między przeszłością a teraźniejszością, a także pomiędzy różnymi językami i tradycjami, które – pod naporem nacjonalizmów i konfliktów religijnych – zaczynały się od siebie oddalać. Przekład nie był w żadnym razie działaniem drugorzędnym, lecz działaniem pierwszoplanowym, wywierającym kształtujący wpływ na życie intelektualne epoki. Niekiedy postać tłumacza jawi się wręcz jako aktywny uczestnik przełomu, niemal rewolucjonista, a nie sługa oryginalnego autora czy podporządkowany kopista tekstu (cyt. za: Bassnett, 2002, s. 64-65).

W epoce oświecenia przekłady zaczęto traktować jako pełnoprawne dzieła literackie, a tłumacz zyskiwał uznanie za indywidualny styl i interpretację. Ostatecznie XX wiek okazał się dla tej dziedziny przełomowy, obfitując nie tylko w nowatorskie podejścia tłumaczek/tłumaczy do oryginału, ale także wywołując debaty na temat sposobów i skuteczności przekładu. Współczesne refleksje nad przekładem dramatycznym często nie traktują tłumaczenia jako jedynie wiernego przeniesienia treści z jednego języka na inny.

Tego rodzaju podejście wiąże się ze zwrotem performatywnym w humanistyce od lat osiemdziesiątych XX wieku. W kontekście przekładu oznaczał przeniesienie uwagi z analizy tekstu jako systemu znaczeń na badanie działań, jakie zachodzą podczas procesu tłumaczenia tekstu, traktując go jako akt twórczy i kulturowy. Tłumacz/tłumaczka stał/a się uczestnikiem procesu performatywnego, którego decyzje wpływają na rytm sceny, interpretację, emocje i relacje z publicznością. Zwrot performatywny rzucił nowe światło na sposób, w jaki do dziś myślimy o tłumaczeniu oraz komunikacji w przestrzeni kultury. Można powiedzieć, że podobnie jak spektaklu nie da się zapisać na kartce, tak samo przekład rozpoczyna swoje życie dopiero na scenie.

> W wyniku zwrotu performatywnego w humanistyce nastąpiło znaczące przesunięcie punktu uwagi badaczy z dzieła na sam proces jego tworzenia i odbioru, a także na wzajemną relację między sceną a publicznością. Badacze dyskursu zaczęli się przyglądać zaś dramatowi jako jednemu z wielu „tekstów kultury", których powielanie i aktualizowanie wywierają rodzaj społecznej, nierzadko politycznej presji na odbiorców. Mając zatem świadomość tego, że kategorie literackości i teatralności dramatu są czysto historyczne, trudno dzisiaj nadal traktować teksty teatralne wyłącznie tak, jakby były wewnętrznie zamkniętym i spójnym utworem literackim i jako takie nie uwzględniały specyficznego kontaktu z odbiorcą „tu i teraz" oraz nie oddziaływały aktywnie na odbiorcę (Bal, 2015, s. 37-38).

Każda decyzja tłumacza/tłumaczki wpływa bezpośrednio na to, jak dany fragment zostanie zagrany, jak zabrzmi w ustach aktora, jakie tempo, rytm

czy emocjonalny ton przyjmie dana scena. W tym sensie przekład staje się elementem aktywnie współtworzącym dzieło teatralne, a tłumacz/tłumaczka – współautorem/współautorką.

Zgodnie z teorią aktów mowy Johna Austina, pewne wypowiedzi nie tylko opisują rzeczywistość, ale bezpośrednio ją kształtują i mają realne skutki w świecie rzeczywistym. Przekład dramatyczny może działać w podobny sposób: modyfikuje kontekst kulturowy oryginału, tworzy nowe znaczenia, aktualizuje jego przesłanie. Ewa Bal zauważa, że tłumacz/ka tekstów dramatycznych powinien/powinna myśleć w sposób niemal reżyserski lub aktorski; wyobrażać sobie sytuację sceniczną, rozpoznawać relacje i napięcia, wsłuchiwać się w rytm i intonację oryginału. Do takich wniosków dochodzi, dokonując analizy porównawczej dwóch tłumaczeń *Teatru komediowego* Carlo Goldoniego:

> Sprawą kluczową dla tłumacza powinien natomiast być sposób, w jaki przełożona na język polski sztuka działać będzie na czytelnika i widza w konkretnych okolicznościach, zależnych jednak nie tylko od bardzo ogólnie rozumianego kontekstu kulturowego, społecznego czy teatralnych konwencji, ale także od zdefiniowanej przez reżysera, dramaturga, a także tłumacza kognitywnej ramy. Jak starałam się pokazać na przykładzie tłumaczenia Jolanty Dygul, zapominanie o tej ramie stawia zwykle tłumacza w uprzywilejowanej pozycji eksperta, który w gruncie rzeczy uchyla przed odbiorcą tylko rąbka tajemnicy tekstu, niejako rezerwując dla swego ucha cały performatywny efekt sztuki. Mój własny przekład z kolei powstał wprawdzie w oparciu o założone na wstępie okoliczności odbioru, jednak w trakcie pracy narastały we mnie wątpliwości co do celowości przekładu akurat tej sztuki Goldoniego

na polski. Podejrzewam bowiem, że reżyser chciał po prostu wystawić jakąś zabawną komedię kostiumową, nie do końca zdając sobie sprawę z tego, że *Teatr komediowy* Goldoniego zawiera prócz scen wyraźnie skeczowych, zwanych kiedyś *lazzi* (dających się od biedy przedstawić w formie analogicznych sytuacji komicznych), udramatyzowany traktat teoretyczny, w którym liczne fragmenty przypominają wyjęte żywcem z jakiejś dawnej poetyki instrukcje „jak pisać dla teatru". Tym samym cały mój translatorski wysiłek zmierzający do wyciśnięcia z tej sztuki odrobiny dobrego humoru spełzł na niczym, bo do dzisiaj nie wiem (i pewnie już się nie dowiem), co reżyser chciał z tym tekstem zrobić na scenie i w jakim celu go wykorzystać. Mogę tylko żywić nadzieję, że jeśli sztuka ta znajdzie się w repertuarze teatru, to reżyser zechce ze mną popracować nad taką jej adaptacją, która będzie wspierała, a nie podważała jego zamysł (tamże, s. 51-52).

Na podstawie tych wniosków można wysunąć tezę, że przekład nie jest jedynie tekstem do czytania, ale materiałem do działania, do mówienia, do grania, co tłumacz/tłumaczka musi wziąć pod uwagę. Istotą procesu tłumaczenia jest to, w jaki sposób dana osoba odbiera emocje, gesty, ciszę i energię między postaciami. W konsekwencji przekład dramatyczny należy rozpatrywać nie jako „gotowy produkt po obróbce", lecz jako etap procesu twórczego, w którym tłumacz/tłumaczka uczestniczy na równi z pozostałymi twórcami teatralnego dzieła. Przekład staje się nie tylko pomostem między językami, ale też „gestem twórczym", który wpływa na odbiór spektaklu. Zmiany we współczesnym podejściu do tłumaczenia dotyczą także zmian w sferze indywidualnego podejścia do pracy nad tekstem.

Zdarza się, że teatry lub inne instytucje kultury zapraszają

tłumaczki/tłumaczy do sporządzenia przekładu, co daje możliwość wykreowania tekstu dopasowanego do inscenizacyjnego zamysłu, ale też stwarza warunki do weryfikacji translacyjnych zamiarów, pozostawiając przestrzeń na bieżące poprawki i zmiany. Przykładem tego rodzaju praktyk może być tłumaczenie *Fausta* przez Jacka Stanisława Burasa na potrzeby spektaklu w reżyserii Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze (1997) lub przekład *Ryszarda II* Szekspira przez Piotra Kamińskiego na prośbę Andrzeja Seweryna dla Teatru Narodowego (2004). Temat ryzyka i rezultatów związanych z ową praktyką omawia Agnieszka Kamińska z Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w artykule *Trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto*, biorąc na tapet znaczenie przekładów publikowanych w miesięczniku „Dialog".

> dorobek „Dialogu" bez wątpienia stanowi szczególnie ciekawy materiał do badań nad przekładem. Po pierwsze przesądza o tym wyjątkowy status periodyku jako pisma poświęconego dramatowi, w kulturze, w której przekłady tekstów dramatycznych rzadko są publikowane. […] Po drugie istotna jest również szeroka pula kultur źródłowych – miesięcznik publikuje teksty z różnych literatur europejskich, ale nie tylko: w bibliografii znajdują się także dramaty amerykańskie, australijskie czy azjatyckie, a wyjątkowa pozycja czasopisma jako katalizatora dialogu międzykulturowego jest tym wyraźniejsza, im bardziej peryferyjne są kultury źródłowe (Kamińska, 2024, s. 69).

Kamińska przywołuje również wypowiedź Danuty Żmij-Zielińskiej, tłumaczki z języka niemieckiego i teatralnej publicystki, związanej z pismem „Dialog":

> W przekładzie na język naszej redakcyjnej codzienności wygląda to mniej więcej tak: trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto. Takich przekładów jest co najwyżej dziesięć procent. Bywają przekłady dobre i przekłady poprawne – ze trzydzieści procent, licząc bardzo wielkodusznie. Bywają przekłady nijakie i kiepskie, te stanowią grupę najliczniejszą. Piętnaście do dwudziestu procent tak zwanych przekładów – to żałosne streszczenia oryginałów. Dalszy ciąg łatwo sobie dopowiedzieć: w pojedynkę i zespołowo ciągniemy nieudolne i złe przekłady w stronę jakiej takiej polszczyzny, próbując jednocześnie ocalić coś z walorów, które zadecydowały o wyborze sztuki. Czy dla przyjemności poprawiamy język, weryfikujemy realia, daty historyczne, sprawdzamy cytaty, korygujemy terminologię fachową, nierzadko kolacjonujemy cały przekład? (Gantzowa i in., 1982, s. 102-114).

To, że dobre przekłady „trafiają się”, sugeruje nieregularność i niedobór tłumaczeń wybitnych przy jednoczesnym dużym na nie zapotrzebowaniu. Powstaje więc pytanie: dlaczego tak jest? Czy rzeczywiście bardzo dobre tłumaczenie dramatu jest tak trudne? A jeśli tak, to jakie czynniki decydują o jakości przekładu – talent literacki tłumacza, jego znajomość kultury czy może umiejętność „ożywienia” tekstu, jeszcze zanim trafi on na scenę? Na te kwestie w krytyczny sposób patrzy Susan Bassnett w artykule *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, podważając powszechnie przyjmowaną tezę, że dobry przekład dramatu to taki, który „dobrze się gra”. Jej zdaniem jest to uproszczenie, które może prowadzić do spłycenia pewnych warstw tekstowych, pozbawienia ich literackiej złożoności i zamknięcia w ramach jednego odczytania scenicznego. Bassnett proponuje inne podejście – traktowanie przekładu przede wszystkim jako wiernego,

wielowarstwowego tekstu literackiego, który daje reżyserowi i aktorom pole do interpretacji, a nie gotowy „produkt sceniczny”.

> termin „performatywność” (ang. *performability*) jest często używany do opisania tego, co nieopisane – rzekomo istniejącego, ukrytego tekstu opartego na gestach, zawartego w słowie pisanym. […] Nigdy nie został on jasno zdefiniowany i właściwie nie istnieje w większości języków poza angielskim. Próby zdefiniowania performatywności wpisanej w tekst nigdy nie wykraczają poza ogólnikowe dyskusje na temat potrzeby płynności rytmów mowy w tekście docelowym. W praktyce sprowadza się to do tego, że każdy tłumacz podejmuje całkowicie doraźne decyzje dotyczące tego, co stanowi tekst „mówialny” dla wykonawców. Nie istnieją solidne podstawy teoretyczne, by twierdzić, że performatywność może istnieć lub faktycznie istnieje (Bassnett, 1991, s. 102).

Zgodnie z tym rozpoznaniem pojęcie *performability* odnosi się do takiego przetłumaczenia, dzięki któremu tekst nadaje się do naturalnego, płynnego wypowiadania przez aktorów na scenie. W założeniu chodzi o to, by przekład był „mówialny” (ang. *speakable*) i brzmiał tak, jakby powstał od razu w języku docelowym, bez sztuczności czy literackiego kombinowania. Innymi słowy, im bardziej tekst jest dostosowany do języka i kultury, w ramach których ma być wystawiany (nawet kosztem oryginalnych znaczeń i sensów), tym lepiej wpisuje się w definicję *performability*.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że przy takich założeniach tłumacz/tłumaczka wzmacnia swoją pozycję twórczą, gdyż jego/jej rola nie ogranicza się do pośredniczenia między autorem a artystami, lecz wymaga

stricte twórczego wkładu i własnej inwencji. Bassnett uznaje jednak takie podejście za problematyczne, jako że *performability* jest pojęciem nieostrym, niemającym precyzyjnej definicji i niezwykle subiektywnym. To, co dla jednego twórcy będzie dobrze brzmieć na scenie, dla innego może okazać się sztuczne lub wymuszone. Jej zdaniem odwoływanie się do kryterium *performability* jako wyznacznika jakości przekładu jest niebezpieczne – może prowadzić do uproszczeń, spłycania sensów czy wręcz zniekształcenia oryginału. Dalej Bassnett zauważa, że nadmierna ingerencja w tekst w celu poprawy jego sceniczności może skutkować utratą niuansów literackich, które są integralną częścią dzieła dramatycznego. Jej kluczowym argumentem przeciwko skupianiu się na *performability* w procesie tłumaczenia jest sposób postrzegania dzieła dramatycznego, zgodnie z którym jest on równocześnie tekstem literackim i materiałem scenicznym. Wniosek z takiego rozumowania jest taki, że rolą tłumacza jest stworzenie przekładu respektującego złożoność oryginału, jego strukturę, rytm, styl i kontekst kulturowy, tak aby reżyser i aktorzy mieli solidną podstawę do własnej interpretacji. Bassnett sprzeciwia się więc myśleniu o tłumaczu jako o „pierwszym reżyserze" tekstu i zauważa, że praktyka teatralna często zakłada kolektywną pracę nad tekstem już od pierwszych prób – skróty, zmiany, aktualizacje czy lokalne adaptacje wprowadzane są już na etapie przygotowania spektaklu. W takim ujęciu tłumacz/ka nie musi dostarczać w pełni dostosowanego scenicznie przekładu, ponieważ teatr i tak podda go modyfikacjom. Tym bardziej nie ma powodu, aby na etapie tłumaczenia upraszczać lub w jakikolwiek sposób zmieniać tekst, jeśli miałoby to odbywać się kosztem jego wartości literackiej. Bassnett argumentuje także, że przekład dramatu powinien być dziełem samodzielnym, które może funkcjonować jako tekst do czytania. Jeżeli *performability* staje się w procesie tłumaczenia nadrzędnym celem, istnieje ryzyko, że przekład

znacznie straci względem oryginału.

Zupełnie odmienne spojrzenie na tę kwestię prezentuje Maurice Gravier, wybitny francuski lingwista, dyrektor paryskiej L'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (ESIT) w latach 1957-1982, autor wielu książek i publikacji poświęconych przekładowi tekstów dramatycznych. W swoim tekście *La traduction des textes dramatiques* za punkt wyjścia przyjmuje obserwację, że dramat, w przeciwieństwie do innych gatunków literackich, istnieje przede wszystkim jako materiał przeznaczony do realizacji scenicznej, a nie do czytania.

> Tłumacz powinien zatem pisać językiem „mówionym", a nie książkowym – formułować kwestie tak, aby aktor mógł je bez trudu, a nawet z przyjemnością artykułować, by „brzmiały z jego trzewi", jak powiedziałby Flaubert, i by „przekraczały ściany sceny". Pisanie językiem „mówionym", konstruowanie dialogu, umiejętność pracy z głosem, a w razie potrzeby współpraca „przy stole" z doświadczonym człowiekiem teatru nie oznacza jednak posługiwania się najprostszą składnią ani popadania w wulgarność w imię „autentyczności". Tak jak nie poruszamy się po scenie tak samo, jak chodzimy po ulicy, tak język teatralny, choćby najbardziej potoczny, nie może być utożsamiany z mową codzienną. Każdy autor w indywidualny sposób stylizuje język, którego używa, i według własnej wyobraźni nadaje charakterystyczny sposób wypowiedzi swoim postaciom. Zadaniem tłumacza jest zatem uchwycić tę stylizację i indywidualizację oraz uczynić je wyczuwalnymi w tekście, który przedstawi reżyserowi i aktorom. Tłumacz nie powinien też zapominać, że tekst dramatyczny, wypowiadany w naturalnym tempie mowy, dociera do widza tylko

> raz. Dialog musi być natychmiast zrozumiały. To, co czytając w trudniejszym tekście (poetyckim, filozoficznym, technicznym) możemy ponownie przeanalizować i przemyśleć, w teatrze nie jest możliwe. Nie poprosimy przecież aktora, by powtórzył zbyt gęstą lub niejasną kwestię. Każda aluzja musi być przejrzysta – na scenie nie ma miejsca na przypisy u dołu strony (Gravier, 1973, s. 2-3).

Zdaniem Graviera ważnym elementem jest rytm, rozumiany nie tylko jako układ akcentów czy długości fraz, ale jako swego rodzaju „oddech słowa", który wyznacza aktorom tempo i energię, a publiczności pozwala bez problemu śledzić akcję. W konsekwencji rola tłumacza/tłumaczki wykracza poza indywidualną pracę; aktywnie przyczyniając się do procesu twórczego, współpracując z teatralnym zespołem, dostosowuje słowa do konkretnej realizacji, a nie skupia się na stworzeniu wersji ostatecznej, zamkniętej na potrzeby publikacji.

> Tłumacz powinien uczestniczyć w próbach, starając się zrozumieć i uwzględnić zamysł reżysera, którego staje się współpracownikiem. Zdarza się, że na etapie prób dokonuje on drobnych poprawek, zarówno po to, by pozostać wierniejszym oryginałowi, gdy w ostatniej chwili odkryje drobne błędy, jak i po to, by przepisać niektóre kwestie w sposób bardziej zgodny ze stylem, jaki pragnie nadać przedstawieniu reżyser. Wszystko to, rzecz jasna, musi odbywać się z poszanowaniem ducha dzieła i bez zdradzania zasadniczej intencji autora (tamże, s. 9-10).

Jest to stanowisko wyraźnie odmienne od tego, które prezentuje Bassnett, a jednocześnie bliższe obecnym trendom. Czy zatem w pracy nad tekstem

dramatycznym priorytetem jest jego wierność wobec oryginału, czy skuteczność teatralnej wizji? Przyglądając się problemowi wyboru strategii przekładu, można odnieść wrażenie, że ostatecznie zależy ona właśnie od tego, w jaki sposób podchodzimy i jak rozumiemy proces tworzenia spektaklu. A także od wyborów inscenizacyjnych i otwartości na kompromisy zespołu.

Rozmowy o tłumaczeniu

Iwona Nowacka

Tłumaczka tekstów teatralnych, kuratorka, twórczyni teatralna. Wśród jej autorek i autorów są m.in. Rainer Werner Fassbinder, Sibylle Berg, Falk Richter, Bonn Park, Milo Rau, Ferdinand von Schirach, Katja Brunner, Svenja Viola Bungarten. Stypendystka Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, Funduszu Wyszehradzkiego, Künstlerhaus Lukas, Literarisches Colloquium w Berlinie, Kulturkontakt Austria, Landis & Gyr Stiftung. Wspólpracowniczka „Theater der Zeit" i „Die deutsche Bühne". Członkini duetu performatywnego Turkowski & Nowacka.

Jakie umiejętności są niezbędne w pracy tłumaczki? Co jest najważniejsze w tłumaczeniu tekstu?

Kiedy studiowałam germanistykę, duży nacisk kładło się na język, ale język to nie wszystko. Jeśli tłumaczę tekst teatralny, muszę być w stanie go przeanalizować pod kątem teatrologicznym, scenicznym, potrafić wykryć ukryte cytaty albo odniesienia do innych dzieł kultury, nie tylko niemieckiej. Ponadto niemieckojęzyczni autorzy i autorki to ludzie o różnym pochodzeniu,

więc osoba tłumacząca musi być w stanie najpierw bardzo dobrze zrozumieć kontekst, dokonać głębokiej analizy tekstu i dopiero wtedy można zacząć zastanawiać się nad konstrukcją przekładu jako ekwiwalentu oryginału. Jako tłumaczka dostaję od oryginału mapę, po której zaczynam pływać moją własną łódką, ale tak naprawdę stwarzam coś nowego. Zaskoczyło mnie, że jako student aktorstwa wybrałeś taki temat pracy magisterskiej, ale jednocześnie bardzo się ucieszyłam. I nie tylko dlatego, że to okazja do rozmowy o przekładzie. Od wielu lat uważam, że nasze zawody są spokrewnione, ponieważ aktor czy aktorka dostają materiał, który nie jest ich, mogą się z nim zmagać, nie zgadzać, nie rozumieć, ale muszą go sobie przyswoić, zbliżyć się do niego, przepuścić przez siebie i stworzyć coś według własnej interpretacji, możliwości i doświadczenia. Tak samo jest z przekładem. Nie ma dwóch takich samych tłumaczeń, tak jak nie ma dwóch takich samych Hamletów.

To prawda, ale aktor zwykle może liczyć na pomoc reżysera/reżyserki. A czy tłumacz/tłumaczka, jeśli ma możliwość, powinien/powinna skontaktować się z autorem/autorką? Zapytać?

Są dwie szkoły. Znam osoby, które mówią: „Absolutnie nie. Napisał/a tak, jest niezrozumiałe, trudno. Ja mam prawo w takim razie przetłumaczyć tak, jak ja to interpretuję”. Ja jednak uważam, że warto zwrócić się do osoby autorskiej, jeśli jest taka możliwość, bo ostatecznie to będzie nasze wspólne dzieło. Warto więc dowiedzieć się, skąd się pewne rzeczy wzięły, z jakich skojarzeń, co stało za danymi decyzjami autorskimi. Bardzo mnie to inspiruje w pracy. Jest taka anegdota, którą opowiadałam już tysiące razy, o tekście *Powarkiwania Drogi Mlecznej* Bonna Parka. Tytuł niemiecki to *Das Knurren der Milchstraße*, czyli dosłownie coś jak „warczenie, burczenie” drogi

mlecznej. Miałam ogromny problem z tym tytułem, zresztą tytuły to osobne wyzwanie. Zawsze tłumaczę je na końcu, kiedy już naprawde dużo wiem o tekście. Ale w przypadku *Powarkiwań…* minęły dwa tygodnie od zakończenia pracy, a ja nadal nie miałam tytułu. Wszystkie opcje, które brałam pod uwagę, odrzucałam, bo jakoś nie działały… Wreszcie umówiłam się na rozmowę z Bonnem i zapytałam, dlaczego warczenie, czy miał na myśli dźwięk zwierzęcy, a jeśli tak, to jaki? Groźny? Głośny? Cichy? I w końcu powiedziałam: „Wiesz co, Bonn? A spróbuj wydać z siebie ten dźwięk”. I on wtedy zrobił takie „wrr, wrr”. I natychmiast w mojej głowie pojawiło się słowo „powarkiwania”! Oczywiście nie była to wielce merytoryczna dyskusja z autorem, natomiast to, że mogę poznać jego myśli, skojarzenia, myśli wokół danego pomysłu, sceny, rozwiązania, jest dla mnie bardzo cenne i pomocne. Zdarzyło mi się tłumaczyć kilka tekstów nieżyjącego już Fassbindera i szczerze mówiąc bardzo mi brakowało takiej możliwości. Dla mnie to jest po prostu bardzo ważne, teatru też nie robi się w samotności.

Czy tłumaczenie sprawia, że tekst coś traci?

W takim procesie zawsze coś się traci, ale też zyskuje. Przekład jest na pewno sztuką kompromisu, dla mnie też sztuką szukania okazji, żeby to, co straciłam po drodze, odzyskać w innym miejscu. Musisz podjąć decyzję, znaleźć jakieś rozwiązanie i kiedy na przykład jednak zdecydujesz, że w danym miejscu najważniejsza jest treść, a nie forma i tracisz rym, aliterację, to mając to w głowie, cały czas szukasz okazji, żeby gdzieś „odrobić” tę stratę. Przekład to ciągłe balansowanie.

Czy praca tłumacza jest obecnie doceniania, widzialna? Jakie są twoje doświadczenia?

Jest takie głupie powiedzenie, że muzykę w filmie zauważa się dopiero jak jest zła, bo przeszkadza. Trochę tak jest z przekładem, myślimy o nim, kiedy coś zgrzyta, a rzadko rozmawia się o jego istocie, jakości. Nie docenia się, gdy jest dobry, niestety. Ale mam wrażenie, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat dużo się zmieniło w kwestii widzialności naszego zwodu, bo tłumacze i tłumaczki jako grupa zawodowa bardzo się wyemancypowali. Wydawnictwa zaczynają dawać nasze nazwiska na okładki książek, choć nadal nie jest to regułą. Podobnie w teatrze, choć wciąż zdarza się, że nazwiska tłumaczki czy tłumacza nie ma na plakacie i w zapowiedzi spektaklu. Bardzo mnie drażni, na przykład kiedy w social mediach używa się fragmentu tekstu i podpisuje autora, ale nie tłumacza. A przecież to jest dzieło dwóch osób. Moi autorzy i autorki zawsze to bardzo podkreślają. Każda decyzja tłumaczki i tłumacza ma konsekwencje i z dobrego tekstu można w przekładzie zrobić bardzo zły i odwrotnie. Nasz zawód obecnie stoi przed wielką transformacją, osoby zajmujące się przekładem artystycznym w wielkiej rewolucji spowodowanej sztuczną inteligencją muszą się na nowo odnaleźć. Jakie będzie nasze miejsce? Ostatnio zdarzyło mi się kilka takich sytuacji, że gdy w teatrze potrzebne jest tłumaczenie jakiegoś fragmentu, wrzuca się go do translatora. Teatr jest zadowolony, bo zaoszczędził, ale potem taki tekst dostaje aktor czy aktorka i musi się z nim męczyć. Zespół aktorski odzywa się więc do mnie, bo albo nie może się go nauczyć albo uważa, że „nie brzmi”. Po przyjacielsku mogę to zredagować, sprawdzić, zmienić, żeby to rzeczywiście brzmiało dobrze w języku i na scenie. I jaki jest efekt? Teatr szczęśliwy, bo zaoszczędzi, aktor szczęśliwy, bo ma poprawione, a praca tłumaczki pozostaje niewynagrodzona i anonimowa. Myślę, że w związku z rozwojem AI potrzebne jest zredefiniowanie naszej roli, znalezienie strategii na

zaprzęgnięcie tych narzędzi do pracy na naszą rzecz, ale nie zastępowania nimi człowieka. Realizuję teraz w ramach stypendium KPO projekt, w którym między innymi badam możliwości współpracy osoby tłumaczącej z AI.

Jak wygląda twoja współpraca z zespołem już na etapie prób?

Od pewnego czasu, w niektórych sytuacjach, stosuję przypisy. Wcześniej myślałam, że takie rozwiązanie nie wchodzi w grę, bo przecież nikt nie będzie tego grał. Ale moimi odbiorcami i odbiorczyniami są osoby, które robią spektakl, więc mogę komunikować się z nimi w taki sposób. Dodaję przypisy, notatki, bardzo lubię takie dodatki, czasem są długie i barwne. W zeszłym roku tłumaczyłam sztukę *Jej słowo. Jego słowo* Ferdinanda von Schiracha, która później została wystawiona w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Tematem jest sprawa sądowa, akcja dzieje w Niemczech, w niemieckiej rzeczywistości prawnej. Autor jest karnistą i praktykującym adwokatem. W takich wypadkach pojawia się pytanie, czy przenosić historię do Polski. Wychodzę z założenia, że takie decyzje zostaną podjęte na poziomie realizacji. Ale wiedząc, że wiele sformułowań procesowych typowo niemieckich może być obcych albo w głowie osób czytających pojawi się pytanie, czy można to w ogóle wystawić w Polsce, napisałam „Intro od tłumaczki", w którym wyjaśniłam, że przeniesienie realiów sądowych na polskie jest możliwe i zostało to już ustalone z autorem. Może to trochę wynika z mojego buntu przeciwko niewidzialności tłumaczki? Lubię być widzialna i zaznaczać otwartość na dialog. Dzięki temu zapobiegam sytuacji, w której ktoś przeczyta tłumaczenie, uzna, że zmiany nie są możliwe i odłoży tekst. A przecież zmiany bardzo często są konieczne i osoby autorskie też to rozumieją. Trzeba pogadać, poinformować autora/autorkę, ale generalnie raczej wszyscy jesteśmy praktykami/praktyczkami teatru i wiemy, że tekst

jest po po prostu materiałem do realizacji, a nie nietykalną księgą.

Podobno zdarza się, że uczestniczysz w próbach i pomagasz na bieżąco w kwestii tekstu.

Nie przy każdej realizacji. Nie zawsze mam czas i też nie zawsze jestem potrzebna, nie można siedzieć ludziom na głowie. Trzeba umieć oddać materiał. Wprawdzie każda dodatkowa osoba coś wnosi do procesu, ale czasem im mniej osób, tym łatwiej zaryzykować, otworzyć się. Ludzie muszą mieć przestrzeń. Ale rzeczywiście zdarza się, że przyjeżdżam na próby i przyjmuję perspektywę kogoś bliskiego dramaturgii, bo znam ten tekst od innej strony, mam wyjątkowy wgląd w jego tkankę, dzięki czemu widzę inne rzeczy i mogę dać inne uwagi. Tekst i przekład to tylko elementy spektaklu, a żeby powstał dobry spektakl, to wszystkie elementy muszą się złożyć w całość. Najgorsze, co mi się zdarzało w teatrze, to kiedy „elementy" walczyły ze sobą, każdy chciał być najważniejszy. To nigdy nie działa. Zawsze jest możliwość kontaktu ze mną i jeśli coś nie gra, nie brzmi, to sprawdzam, dlaczego wybrałam takie rozwiązanie i zastanawiam się, czy na pewno jest ono dobre. Zdarza się, że odkrywam, że mogłam przetłumaczyć coś lepiej, inaczej, albo wyjaśniam twórcom/twórczyniom, dlaczego wybrałam takie słowo. Kiedy tekst jest już w próbach, to oczywiście inaczej funkcjonuje, jest osadzony w konkretnym świecie, stworzonym przez konkretny zespół ludzi. I on musi służyć tym ludziom i ich wizji spektaklu, a nie może być nadrzędny. Nigdy tak nie myślałam o tekście. Praca w teatrze wzmacnia we mnie to przekonanie. Teatr to sport zespołowy, a ja czuję się częścią tej drużyny.

Czyli czujesz się współtwórczynią?

Zdecydowanie. Tłumacząc, też trochę wymyślam ten świat na nowo. I oczywiście, że jest to proces pod wieloma względami łatwiejszy, niż napisanie oryginalnego tekstu, ale paradoksalnie pod wieloma względami trudniejszy. Zastanawiam sie, skąd bierze się opór przed uznaniem, że tłumacz to też autor, choć muszę powiedzieć, że czasem wręcz słyszę od ludzi, że też jestem autorką tekstu, co jest bardzo miłe. Ale każda zmiana to powolny proces.

Czy stosunek do pracy tłumacza zmienia się również na płaszczyźnie finansowej?

Generalnie kwestie finansowe w zawodach związanych z kulturą to nie jest wesoła historia. Świat ma problem z traktowaniem naszej pracy jako pracy i słyszymy porady: „Niech się wezmą do jakiejś normalnej pracę, skoro im jest źle. Jeśli robią to, co lubią, to niech nie chcą za to pieniędzy” i tak dalej. Jeśli tłumaczysz dramat współczesny i nie są to *Szalone nożyczki*, to nie jest łatwo wyżyć z tantiem, stawki za tłumaczenie też nie są oszałamiające. A ta praca zajmuje dużo czasu, energii, wymaga dużego nakładu pracy, konkretnych kompetencji. Jeśli chodzi o tłumaczenie dramatu, to teatr też nie zamówi kota w worku, nie zamówi tłumaczenia w ciemno za kilka tysięcy złotych, żeby sprawdzić, czy będzie dla nich ciekawy i go wystawią. Ale to nie może też oznaczać, że jako tłumaczka mam poświęcić parę miesięcy na pracę za darmo. Choć rzeczywiście, kiedy czuję, że tekst jest fajny, to ryzykuję i tłumaczę go w ciemno.

I potem taki tekst leży w szufladzie?

Czasami tak jest. Czasami musi poczekać na swój moment. *Powarkiwania Drogi Mlecznej* leżały kilka lat. Wydrukował je „Dialog", były czytania w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, w Dramatycznym w Warszawie, spektakl dyplomowy i tyle. I dopiero po kilku latach nagle Teatr Wybrzeże i Teatr im. Słowackiego w Krakowie wystawiły go niemalże równocześnie. Przetłumaczyłam ten tekst tylko dlatego, że się w nim totalnie zakochałam i pracowałam nad nim dla samej radości przebywania z tym materiałem. Ale to jest oczywiście ogromne ryzyko, muszę dywersyfikować moje przychody i robić też inne rzeczy. Nadal udaje mi się otrzymywać stypendia, mam o tyle łatwiejszą sytuację, że Niemcy sporo pieniędzy inwestują w kulturę, choć to też się powoli zmienia… Ale wiele osób tłumaczy z języków krajów, które w ogóle nie oferują takich możliwości i tłumacze/tłumaczki są zdani tylko na siebie.

Zapewne słyszałaś już to pytanie wiele razy, ale co jest najtrudniejsze w pracy tłumaczki?

To jest najczęściej zadawane pytanie w wywiadach czy na rozmowach po spektaklu, co chyba pokazuje, że nasza praca kojarzy się z ciężarem i trudem. Oczywiście też, ale jest również fajnym wyzwaniem. A największe wyzwania? Klasykiem są gry słowne, konkretne odniesienia do danej kultury, nieznane w kulturze języka docelowego, a które trzeba przenieść, metafory osadzone w języku. No i oczywiście neologizmy. Kiedyś tłumaczyłam tekst dla dzieci, a panuje takie głupie przekonanie, że tłumaczenie tekstu dla dzieci jest łatwe, więc można za nie płacić mniej. Był to tekst dla dzieci w wieku przedszkolnym, *Ptasilot* austriackiej autorki Anah Filou. Ma może

trzydzieści stron, a tłumaczyłam go sześć miesięcy… Tam jest taka jazda w języku, że w zasadzie musiałam stworzyć nową wersję języka polskiego, inspirując się językiem stworzonym przez autorkę. Ponadto ogromnym wyzwaniem w przekładzie tekstu teatralnego jest rytm, który jednocześnie też jest najważniejszym jego elementem. Po tym można od razu rozpoznać, czy tekst tłumaczyła osoba znająca się na teatrze. W prozie, oczywiście, rytm też jest ważny, ale nie najważniejszy, ma inne znaczenie i funkcję. W przypadku tekstu teatralnego najistotniejsze jest to, aby pamiętać, że będzie mówiony ze sceny.

Jerzy Radziwiłowicz

Aktor teatralny, filmowy i tłumacz. Absolwent warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (1972), w latach 1972-1996 aktor Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Wykładał w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego (obecnie Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego), był jej prorektorem w latach 1981-1984. Od 1998 roku aktor Teatru Narodowego w Warszawie. Autor przekładów dramatów Moliera, za które otrzymał Nagrodę Literacką ZAiKS (2014), nagrodę „Literatury na Świecie” (2015), Warszawskiej Premiery Literackiej oraz AICT (2024) za całokształt twórczości.

Jak to się stało, że jako aktor zajął się pan przekładem?

To się zaczęło, kiedy Jerzy Grzegorzewski chciał zrobić *Don Juana*. Oczywiście, istniały już polskie tłumaczenia, ale on je odrzucał, coś mu w

nich nie odpowiadało. Nie powiedział, co konkretnie, choć mam pewne podejrzenie, ale to tylko moje domysły. W każdym razie nie mógł znaleźć odpowiedniego tłumaczenia. W pewnym momencie chciał nawet zrobić zlepek różnych przekładów *Don Juana*, ale ostatecznie, na szczęście, tego nie zrobił. Nie jest to najlepszy pomysł, swoją drogą. Wcześniej graliśmy już *Don Juana* we Francji w oryginale, tak że ja ten tekst bardzo dobrze znałem „od środka", znałem intencje postaci, miałem zrobioną całą analizę tekstu, ale też rytmy, które są tam bardzo ważne. Grzegorzewski zapytał, czy nie podjąłbym się nowego tłumaczenia, a ja powiedziałem, że spróbuję. Przetłumaczyłem pierwszy akt i spodobał mu się, więc zrobiłem całość. Później tłumaczyłem jeszcze *Tartuffe'a*, *Mizantropa*.

Czy doświadczenie aktorskie pomaga w tłumaczeniu tekstów dla teatru?

Zdecydowanie pomaga, oczywiście. Aktor stale pracuje z tekstem, uczy się wsłuchiwać w intencję autora, nawet jeśli na pierwszy rzut oka nie jest ona widoczna. Aktor szuka tonu, rytmu dialogów, napięć między słowami. To jest dokładnie to, co chcemy przekazać, prawda? Na papierze tego nie ma, ale znając intencje postaci, nie mogąc przetłumaczyć czegoś dosłownie, mogę to uchwycić czy podejść od innej strony. Jedną z najważniejszych kwestii tłumaczenia jest właśnie odnalezienie, co kryje się pod słowami, bo wtedy mogę pozwolić sobie na świadomą zmianę. Chodzi o przekazanie sensów, trzymanie się jak najbliżej postaci, ich spraw, motywacji. Niektóre tłumaczenia są trafne, ale nie bardzo nadają się do mówienia.

Czyli zgadza się pan ze stanowiskiem Maurice'a Graviera, że tekst powinien być „mówialny"?

Nie znam tekstu Graviera, więc nie wiem, co on rozumie przez „mówialność". Jeżeli to, że tekst ma się aktorom dobrze, jak się mówi w teatrze, układać w ustach, no to jest oczywiste. Ale musi on być też, zrewanżujmy się innym słowem, „przyswajalny", musi docierać do widza, bo widz nie może sobie do tego po prostu wrócić, przewrócić kartki czy przewinąć, żeby usłyszeć jeszcze raz. Zawsze myślę o tekście w taki sposób, jakbym słyszał go ze sceny, polegam na słuchu i mojej intuicji scenicznej. Teksty mają swój rytm, pewną specyfikę brzmienia. Takie teksty jak *Don Juan* pisane są rozwiniętymi, wielokrotnie złożonymi zdaniami. Niektórzy te zdania dzielą na krótsze, sprowadzają do zdań prostszych, ale ja uważam, że tę cechę tekstu należy zachować.

Ale rozumiem, że nie chodzi o uwspółcześnianie języka? W dramacie klasycznym z XVII wieku jest dużo archaizmów.

Język się zmienia. Ale nie chodzi o uwspółcześnianie, tłumaczenie nie ma z tym nic wspólnego, a przynajmniej nie powinno, bo to są dwie odrębne sprawy. Przez uwspółcześnianie rozumiem przenoszenie akcji dramatu, a co za tym idzie postaci, we współczesne albo mniej odlegle w czasie realia. Wtedy mówimy raczej o adaptacji. A tłumaczenie jest przeniesieniem tekstu w inny język, współczesny tłumaczowi, z zachowaniem realiów oryginału. W końcu te stare sztuki były pisane językiem współczesnym autorowi i jego widzom. Staram się unikać słów niezrozumiałych albo takich, których znaczenie rozmyło się, zmieniło, przestarzałych. Ale unikam też używania słów zbyt nowych. W tych sprawach ostatecznym arbitrem jest ucho

tłumacza. Staram się też unikać zbyt nowych zapożyczeń. Język polski jest na tyle bogaty, że zawsze można znaleźć odpowiednik. Tadeusz Boy-Żeleński przełożył *Żywoty pań swawolnych*, utwór XVI-wieczny, staropolszczyzną, piękna praca, ale trudno się to czyta, a przecież Brantôme napisał to językiem współczesnym jemu i jego czytelnikom.

A jak to jest z tłumaczeniem dramatu pisanego wierszem, który ma swoje zasady?

Wiersz ma swoją ścisłą strukturę, tempo, nadaje dynamikę scenom, postaciom i całemu spektaklowi. Wiersz ma swoją metrykę, podział sylabiczny, niektóre określone akcenty. W języku polskim sztandarowym wierszem jest trzynastozgłoskowiec, czyli trzynaście sylab w wersie. Natomiast we francuskim takim „odpowiednikiem" jest aleksandryn, który ma ich dwanaście i należy wyłącznie do tego języka. Wielu tłumaczy, jak Boy-Żeleński, Korzeniewski, Zalewski, zastępowało aleksandryn trzynastozgłoskowcem. Ja uważałem, że dla komedii właściwszy jest jedenastozgłoskowiec, daje lepsze tempo, nerw, i tak przełożyłem *Tartuffe'a* i *Mizantropa*. Utrudniłem sobie zadanie, bo jednak te dwie sylaby bardzo zwiększają pojemność wersu. Ale sądzę, że takie rozwiązanie jest lepsze dla dynamiki tekstu, nie rozwleka go i pozwala na szybkie, żywe tempo, co jest w komedii niezwykle ważne.

Czy uważa pan, że przekład jest sztuką kompromisów? Zawsze coś się traci?

Straty muszą być, ale mogą być różne. Tłumacz zawsze robi jakąś krzywdę

oryginałowi, najczęściej z konieczności wyboru. Powiedziałbym, że tu nie o kompromis chodzi, a o wybór. To zawsze są bardzo trudne wybory. Przyjąłem zasadę, że trzeba zawsze stać po stronie autora i sensu. Jeśli ludzie przychodzą na Moliera, to chcą usłyszeć tekst Moliera, nie będzie to ten sam tekst, to oczywiste, ale niech będzie wierny przekazowi oryginału. Zawsze coś tracimy, ale nie jest to tak bolesne, gdy mamy pewność, że nie oddalamy się niebezpiecznie od sensu, który czytamy w oryginale. Tłumacz tworzy świat autora w tkance własnego języka.

Kontrowersje

Pytanie o „złe tłumaczenie” wydaje się prowokacyjne, a przede wszystkim problematyczne. Współczesne przekładoznawstwo od dawna bowiem odchodzi od prostych ocen normatywnych, opartych na opozycji wierność-niewierność, zastępując je refleksją nad funkcją przekładu, jego kontekstem kulturowym, instytucjonalnym i scenicznym. Skoro każdy przekład jest interpretacją, a tekst dramatyczny ulega przekształceniom w procesie inscenizacji, to czy w ogóle można mówić o „złym” tłumaczeniu? A jeśli tak, to według jakich kryteriów i z czyjej perspektywy można to stwierdzić? W teatrze problem ten nabiera szczególnego znaczenia – błędy, uproszczenia lub nieprzemyślane decyzje translatorskie, które w lekturze mogą pozostać niezauważone, na scenie ujawniają się natychmiast, na przykład w postaci niezrozumiałych dialogów, zaburzeń tempa, niezamierzonego komizmu lub semantycznych niekonsekwencji. Teatralna konwencja sprawia, że przekład staje się szczególnie podatny na krytykę.

Złe tłumaczenie nie musi przy tym oznaczać jedynie błędu językowego czy nieznajomości realiów kulturowych. Przekłady krytykowane i ocenione jako nieudane bywają zbyt archaiczne, wygładzone, nadmiernie uwspółcześnione

albo przeciwnie – zamknięte w estetyce, która uniemożliwia żywy kontakt z widzem. W takich przypadkach spór o jakość przekładu staje się w istocie debatą nad rolą języka w teatrze. Kontrowersje wokół przekładów dramatycznych mają zatem charakter nie tylko filologiczny, lecz przede wszystkim estetyczny, ideologiczny i instytucjonalny. Publiczne reakcje, krytyczne recenzje, polemiki twórców, a czasem protesty widzów ujawniają, że przekład w teatrze nie jest neutralnym narzędziem, lecz jednym z kluczowych czynników kształtujących odbiór dzieła scenicznego. Jednak kontrowersje wokół przekładu nie ograniczają się jedynie do treści sztuk, ale też do procesów, jakie zachodzą w tej dziedzinie już od wieków. Maria Tymoczko w *Translation in a Postcolonial Context* ujmuje przekład jako jedną z kluczowych praktyk kulturowych uwikłanych w relacje władzy. Wskazuje, że XIX-wieczni tłumacze literatury staroirlandzkiej na język angielski celowo dostosowywali teksty do dominujących, wiktoriańskich standardów moralnych i estetycznych. Usuwano fragmenty uznane za prymitywne, obsceniczne lub zbyt brutalne, aby udowodnić, że kultura irlandzka jest równa brytyjskiej, co w rzeczywistości było formą poddania się kolonialnej kontroli.

> Sami Irlandczycy zostali odcięci od poznawania własnej kultury w jej oryginalnej formie językowej, a przekład stał się jednym ze środków, dzięki którym zaczęli rozumieć i konstruować samych siebie, swoją tożsamość, kulturę i formy literackie – krótko mówiąc, swoje miejsce w świecie. Pod wieloma względami rola przekładu w Irlandii jest podobna, a nawet paradygmatyczna dla roli przekładu w innych krajach z historią kolonialnego i kulturowego ucisku. Ludy uciskane mają nie tylko określone cele polityczne w tłumaczeniu tradycyjnych materiałów kulturowych, ale – pomijając konkretne

> programy polityczne – przekład jest ważny, ponieważ definiuje kulturę narodową zarówno w oczach rodaków, jak i całego świata (Tymoczko, 2014, s. 82).

Jednocześnie Tymoczko podkreśla, że w kontekstach postkolonialnych przekład może stać się narzędziem oporu i renegocjacji tożsamości. Tłumacz nie dąży wówczas do pełnej asymilacji tekstu, lecz do ujawnienia jego kulturowej odrębności oraz historycznego uwikłania.

> W obszarze kultury hiszpańskojęzycznej autorzy z dawnych kolonii hiszpańskich w Ameryce Łacińskiej wypracowali pionierskie strategie formalne, w tym realizm magiczny, a także poszerzyli zasoby językowe literackiej hiszpańszczyzny XX wieku, tak aby mogła ona wyrażać specyficzną hybrydowość oraz historyczne i kulturowe doświadczenie Ameryki Łacińskiej. W świecie anglojęzycznym proces ten trwa od około dwustu lat, odkąd byłe kolonie – w tym Stany Zjednoczone i Irlandia – zaczęły rozwijać własne literatury w swoich odmianach języka angielskiego. W tym sensie językowym literatura postkolonialna, podobnie jak przekład, ma charakter subwersywny; Seamus Heaney, mówiąc o wykorzystaniu przez Joyce'a dublińskiej, potocznej odmiany angielszczyzny, twierdził, że Joyce przekształcił język angielski z „imperialnego upokorzenia" w „rodzimą broń" (Tymoczko, 1999, s. 34).

Opisane zjawisko nie porusza bezpośrednio kwestii jakości przekładu, jednak wskazuje na niezwykle interesujący mechanizm, w którym tłumaczenie może być potężnym narzędziem politycznym. W tym wypadku przekład, będący

sposobem kolonizacji, staje się mieczem obosiecznym; wcześniej wykorzystany do asymilacji z kolonizatorem, wraca później jako oręż do walki o narodową tożsamość.

Kontrowersja wokół przekładu *Antygony* Sofoklesa autorstwa Seamusa Heaneya wydanego w 2004 roku pod tytułem *The Burial at Thebes* (Pogrzeb w Tebach) to przykład, jak tłumaczenie klasycznego dramatu może stać się politycznym manifestem i wywołać debatę o granicach etyki tłumacza. Heaney, tworząc swój przekład w cieniu inwazji USA na Irak, nadał postaci Kreona cechy prezydenta George'a W. Busha. Dyskusja dotyczyła jawnej aktualizacji politycznej i wpisania antycznego dramatu w kontekst globalnego konfliktu po 11 września 2001 roku. Najbardziej kontrowersyjne okazało się włożenie w usta tebańskiego władcy słów *Whoever isn't for us / Is against us in this case* (Kto nie jest z nami, jest w takim razie przeciwko nam), co było niemal dosłownym cytatem ze słynnej deklaracji George'a W. Busha. Krytycy zarzucali Heaneyowi, że sprowadził złożoną, tragiczną postać Kreona do roli bezwzględnego despoty, czyniąc ze sztuki narzędzie doraźnej krytyki administracji USA i jej retoryki wojennej.

> Seamus Heaney twierdzi, że jego nowe tłumaczenie *Antygony* zostało częściowo zainspirowane wojną Busha z Irakiem – w szczególności argumentem, że jest się albo zwolennikiem bezpieczeństwa państwa, albo poplecznikiem terroryzmu. Żałuję tylko, że choć odrobina tego politycznego ożywienia nie przeniknęła do inscenizacji Lorraine Pintal, której, pomimo gry we współczesnych kostiumach, brakuje jakiegokolwiek poczucia kulturowej specyfiki (Billington, 2007).

Kontrowersje budził również warsztat tłumacza – Heaney nie znał języka starogreckiego, opierał się na istniejących opracowaniach i przekładach pośrednich Sofoklesa (m.in. Richarda Jeba). Dla wielu tradycjonalistów i filologów klasycznych sytuacja, w której autor sygnuje tekst jako „tłumaczenie", nie mając dostępu do oryginału, była formą intelektualnego nadużycia. Z tego powodu dzieło to często klasyfikowane jest nie jako przekład, lecz jako adaptacja, nasycona specyficznym irlandzkim wyrazem buntu artysty, który poprzez historię Antygony próbował przepracować nie tylko problemy światowe, ale i traumy konfliktu w Irlandii Północnej. *The Burial at Thebes* stał się przedmiotem sporu o to, czy tłumacz ma prawo do radykalnej manipulacji tekstem źródłowym w służbie współczesnej sprawy.

Każdy spór ujawnia sprzeczne oczekiwania wobec tłumacza/tłumaczki: spotyka się on/ona z oczekiwaniami wykazania się jednocześnie umiejętnościami filologicznymi, poetyckimi, dramaturgicznymi, zarazem pozostając społecznie niewidzialnym. W tym sensie kontrowersje związane z tłumaczeniem tekstów dla teatru nie świadczą bezsprzecznie o kryzysie w przekładzie, lecz skłaniają do zastanowienia się nad rolą tłumacza/tłumaczki w teatrze. To właśnie w temacie przekładu krzyżują się pytania o granice adaptacji, odpowiedzialność kulturową i prawo tekstu do bycia niewygodnym. Zamiast traktować je jako dowód porażki, wyżej wymienione przykłady można odczytać jako momenty, w których przekład ujawnił swoją rzeczywistą stawkę jako akt interpretacji, który mocno wpływa na reakcję publiczności. Większość debat i sporów translatorskich nie dotyczy pojedynczych błędów leksykalnych czy kontrowersyjnych decyzji formalnych, lecz ujawnia głębsze napięcia wpisane w samą praktykę przekładu teatralnego. Napięcia te powracają w różnych konfiguracjach historycznych i kulturowych, w powtarzających się od lat porządkach:

– wierność wobec oryginału/skuteczność sceniczna,
– dosłowność/adaptacyjność,
– poetyckość/komunikatywność,
– archaizacja języka/aktualizacja języka,
– autonomia tłumacza/nadrzędność autora,
– norma kanoniczna/pluralizm retranslacji,
– intencja autora/intencja inscenizacji.

W zasadzie problem ten można uprościć stwierdzając, że współczesne debaty dotyczą przede wszystkim stopnia ingerencji tłumacza/tłumaczki w tekst oryginału. Choć spory te bywają przedstawiane jako prosty wybór, analiza praktyki przekładowej pokazuje, że nie da się ich jednoznacznie rozstrzygnąć, nawet skupiając się na pojedynczych przypadkach. Każdy przekład tekstu dramatycznego sytuowany jest pomiędzy tymi biegunami i wymaga nieustannej negocjacji i to na wielu poziomach. Próba ich ostatecznego pogodzenia prowadziłaby do uproszczeń, które nie oddają realnej złożoności procesu twórczego. Dlatego wnioskiem w mojej pracy jest przesunięcie akcentu z pytania o to, jak należy tłumaczyć, na pytanie o odpowiedzialność tłumacza/tłumaczki. Odpowiedzialność, która często nie daje się sprowadzić do prostej definicji (jak zresztą w ogóle odpowiedzialność artystyczna), lecz która polega na świadomości konsekwencji wyborów: wobec tekstu, sceny, twórców i odbiorców. Tłumacz/tłumaczka nie jest ani niewidzialnym pośrednikiem, ani suwerennym autorem; jego/jej pozycja lokuje się gdzieś pomiędzy, w obszarze decyzji, które mają wymiar zarazem estetyczny i etyczny. Nie wolno zapominać także, że rola tłumacza w dzisiejszym świecie jest nieustannie podważana, podawana w wątpliwość i marginalizowana na rzecz nowoczesnych technologii.

Czy biorąc pod uwagę złożoność praktyki tłumaczeniowej, twórcy i twórczynie teatru mogą zrezygnować z pracy osób zajmujących się przekładem? Czy nowoczesne technologie będą w stanie oddać to, co do tej pory było jedynie domeną człowieka, domeną artysty?

W kontekście dramatów, wiersza czy innych tekstów scenicznych takie narzędzia mogą pomóc w szybkiej analizie tekstu czy wstępnej adaptacji pod kątem gramatyki i leksyki, jednak zastąpienie intuicji artystycznej tłumacza/tłumaczki może okazać się niemożliwe. Rozumienie tekstu, jego subtelności, idiomów, emocjonalnego napięcia czy performatywnej funkcji wciąż są bardzo ludzkimi przymiotami. Zmieniające się realia kultury i teatru, globalizacja oraz rosnące tempo wymiany kulturowej sprawiają, że tłumaczenia muszą być elastyczne i otwarte na różne konteksty odbioru. W tym sensie przyszłość tłumaczenia dramatycznego wiąże się zarówno z integracją nowych narzędzi technologicznych, jak i ze wzmacnianiem świadomości artystycznej tłumacza/tłumaczki jako osoby współtworzącej spektakl, artysty/artystki. Tłumacz/tłumaczka decyduje, jakie rejestry językowe zostaną zachowane lub złagodzone, jakie elementy „obce" pozostaną widoczne, a jakie zostaną dostosowane do lokalnych norm. To on/ona rozstrzyga, czy tekst ma prowokować, ranić, bawić, dezorientować czy też komunikować się w sposób zrozumiały i przystępny. Nowe technologie mogą ułatwić dostęp do językowych i kulturowych zasobów, przyspieszyć procesy analityczne i wspomóc w tworzeniu przekładów, ale nie wyeliminują potrzeby świadomej interpretacji, rozumienia kontekstu przez pryzmat ludzkiej wrażliwości. Przyszłość tłumaczenia tekstów dramatycznych jest nierozerwalnie związana z przyszłością teatru. Tłumacz/tłumaczka pozostaje osobą, która potrafi rozpoznać, co w tekście dramatycznym jest nośnikiem sensu, a co elementem zbędnym; co musi zostać zachowane, a co może, lub nawet powinno, ulec zmianie.

Ostatecznie więc tłumaczenie dla teatru nie jest ani prostym aktem transferu treści, ani indywidualnym aktem twórczym. Jest praktyką odpowiedzialności za nowe życie tekstu. To właśnie owa odpowiedzialność, a nie iluzja absolutnej wierności czy formalnej poprawności, okazuje się wspólnym mianownikiem wszystkich debat, kontrowersji i sporów wokół przekładu.

Artykuł stanowi fragment pracy magisterskiej napisanej pod opieką dr Marty Bryś na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

Wzór cytowana:

Grzyk, Karol, *Tłumaczenia tekstów dramatycznych i ich wpływ na odbiór spektaklu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, doi: 10.34762/4ryp-y007.

Autor/ka

Karol Grzyk (karolgrzyk@gmail.com) – aktor, absolwent AST w Krakowie, studiował lingwistykę stosowaną na Politechnice Śląskiej. Jego pasją jest teatr sztuk krótkich, literatura francuska i nauka języków romańskich. ORCID: 0009-0006-0724-3090.

Bibliografia

Baarøy, Fillip-André, *Translators to Eliminate Common Misunderstandings of Ibsen: Pass me the whistle or „fløyten" – and not the cream or „fløten"!*, University of Oslo, 2018, https://www.hf.uio.no/iln/english/research/news-and-events/news/2018/translators-to-eliminate-common-misunderstandings-.html [dostęp: 3.04.2026].

Bal, Ewa, *Jak działać z przekładami? O tłumaczeniu tekstów dla teatru w kontekście performatywnego zwrotu w humanistyce*, „Przekładaniec" 2015, nr 31.

Bassnett, Susan, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, „TTR" 1991, nr 4(1), https://doi.org/10.7202/037084ar [dostęp: 3.04.2026].

Bassnett, Susan*, Translation Studies: History of Translation Theory*, Routledge, London–New York 2002.

Billington, Michael, *The Burial at Thebes*, „The Guardian", 20.09.2007, https://www.theguardian.com/stage/2007/sep/20/theatre3 [dostęp: 3.04.2026].

Gantzowa, Maria; Semil, Małgorzata; Szpakowska, Małgorzata; Zmij-Zielińska, Danuta, *Lament nad przekładami*, „Dialog" 1982, nr 6.

Gravier, Maurice, *La traduction des textes dramatiques*, „Études de linguistique appliquée" 1973, nr 12.

Kamińska, Aleksandra, *Trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto*, „Pamiętnik Teatralny" 2024, nr 73.

Tymoczko, Maria, *Post-colonial Writing and Literary Translation,* Routledge, London–New York 1999.

Tymoczko, Maria, *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Routledge, London–New York 2014.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/tlumaczenia-tekstow-dramatycznych-i-ich-wplyw-na-odbior-spektaklu

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-prochu-pulverkopf-katarzyny-kalwat-i-edwarda-pasewicza-jako-dodekafonia-sceniczna

/ REPERTUAR

Z prochu. „Pulverkopf” Katarzyny Kalwat i Edwarda Pasewicza jako dodekafonia sceniczna

Katarzyna Fazan

Nowy Teatr w Warszawie i Teatr Polski w Poznaniu

Pulverkopf

na podstawie powieści Edwarda Pasewicza

reżyseria: Katarzyna Kalwat, współautorzy adaptacji: Krzysztof Szekalski i Edward Pasewicz, muzyka: Fryderyk Lutyński, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, kostiumy: Tasha Katsuba, reżyseria światła: Paweł Zabel, współpraca choreograficzna: Wojciech Grudziński, charakteryzacja: Joanna Chudyk

premiera: 9 kwietnia 2026

Z mroku

Wieloznaczność tytułu powieści Edwarda Pasewicza na nowo rozbrzmiewa w niejednoznacznym świecie inscenizacji Katarzyny Kalwat: *Pulverkopf* to między innymi „głowa w proszku”, ale też kanonier używający prochu strzelniczego. Już pierwszy kontakt ze sceną zanurzoną w cieniu stwarza wrażenie „rozproszkowania przestrzeni”: w półmroku majaczą rozrzucone obiekty i choć możemy je dostrzec, ich kontury wydają się rozmyte, a przeznaczenie niejasne. Obok zwykłych mebli (choć czasem o nietypowych kształtach), takich jak stolik, krzesła, fortepian, na scenie znajdują się dziwaczne rzeźby, nieregularne materace obleczone w szaroziemiste melanżowe pokrowce i wykładziny powykrawane w nieregularne, obłe kształty, jak wysepki rozrzucone na odsłoniętym parkiecie. Nad sceną wisi wielka sztuczna roślina, a na stelażu (jeszcze później) wjedzie tajemniczy znak w trudnym do zidentyfikowania kształcie. Wiszący horyzont – poszarpany kilim szczerzy gębę groteskowego potwora pożerającego korpus, z którego zwisają wypchane, cieliste kończyny monstrualnego manekina. Jest jak bestia z baśni lub wariacja wyobrażenia misteryjnej czeluści, zejścia do piekieł. Trochę to straszne, a trochę śmieszne.

Aktorzy niespiesznie wchodzą na teren gry – rozrzuceni w różnych miejscach, podobnie jak publiczność, której rozsypany zbiór stopniowo zajmuje regularne rzędy widowni. Ta zasada nieustannego przechodzenia od „rozsypywanki” do struktury, od chaotycznego układu słów, zdarzeń, sytuacji do scalających rytmów brzmień, sensów i linearnych odcinków opowiadanych historii, wydaje mi się matrycą spektaklu. Obejmuje obrazy, brzmienia, przepływy czasu i sposób konstruowania opowieści poprzez ciała aktorów.

Prawdopodobnie mamy doświadczać obcowania z tym, co rozbite, co wedle niemieckiego określenia *Pulverkopf* – powtórzę – może być prochem strzelniczym, strzelcem-kanonierem, bardziej niedosłownie – rozsypującym się umysłem. Może jednak sugerować metaforyczne znaczenia prochu przejętego przez twórców jako materiału budowania, zlepiania, konstruowania, aczkolwiek proch to nie glina: konstrukcja i jej chwilowość, dekonstrukcja, rozpad, ponowna zdolność do scaleń, nietrwałe lepienie wiedzy z rozproszonych danych i poddawanie jej rozsadzającemu wątpieniu to zasada pisania, opowiadania, a także kreacji scenicznej. Wszystkim tym aktom złożony spektakl Nowego Teatru próbuje nie tylko sprostać, ale i odsłonić je, a także – z pełnym ryzykiem – zadać uwadze widzów.

Proces ten zostaje zainicjowany w pierwszej scenie, wraz z pojawieniem się głównego bohatera, Patryka Werhunta (Jacek Poniedziałek), narratora-przewodnika po pamięciowym gruzowisku, a zarazem teatrze i scenie pisma. Będzie tym, kto organizuje opowieść, staje się pierwszym akordem – wedle powieściowego klucza wnosi tonację „misterioso” – tajemniczego wywołania z mroku słowa, a raczej całego zbioru słów przesypujących się z logorei powieści do logorei spektaklu.

Z muzyki

Ten spektakl to także koncert, odpowiadający tematom, a zarazem ambicjom powieściowej struktury, podzielonej na dwanaście rozdziałów (jak atonalne, serialistyczne dzieło), tytułowanych muzyczną terminologią. Dzieło podobne do kompozycji wymagających instrumentarium, tempa, reguł i zasad wykonawczych. Sztuka teatru próbuje wyprowadzić z powieści utwór muzyczny, czytać tekst równocześnie jak partyturę i kanwę historii, tych wielkich i tych partykularnych, ludzkich. Zadać aktorom trud ucieleśnienia

wyzwań koncertowych, używając do tego ich głosów, ruchu, barwy nastroju, aury emocji, intonacji różnych języków – polskiego, niemieckiego, rosyjskiego, z rzadka konkretnego śpiewu, choć i on się pojawi. Zarazem namówić zespół wykonawców do skonstruowania osób, relacji, środowisk, przepływania z kondycji do kondycji, albowiem z wyjątkiem trójki protagonistów (Patryka, jego Babki Weroniki Werhunt i kompozytora Norberta von Hannenheima, historycznej postaci) przypisane są im różne statusy bohaterów z różnych czasów i o różnych imionach. To karkołomne zadanie, odkrywane także w efektach fiaska, trudności, ludzkich i artystycznych niepowodzeń – zacinającego się mechanizmu inscenizacji. Czasem niemoc odsłania się w oporze obcego języka, który nie brzmi perfekcyjnie, kiedy indziej – w sposób udany lub szczery (trudno zgadnąć) główny bohater jako odtwórca, a może jako aktor, rozpaczliwie szuka kwestii, które wypadły z pamięci. Nie zawsze też identyfikujemy od razu aktorów w ich rolach podlegających momentalnym przemianom.

W opowieści odsłaniają się szwy i pęknięcia mimo gładkiego przepływu czterogodzinnej akcji-narracji. Można z niej wypaść i nie wrócić. Można jednak popłynąć z jej zmiennym nurtem, jak z Obrą – mulistą rzeką, nad którą leży miejsce akcji, Meseritz-Obrawalde/Międzyrzecz-Obrzyce, kiedyś polskie, potem niemieckie, a następnie znów polskie miasteczko ze stacjonującą tu Armią Czerwoną, zamieszkane w różnych czasach przez Niemców, Polaków, Żydów i Rosjan. Jesteśmy zarówno w trakcie pisania powieści, odtwarzania jej struktur w postaci spektaklu, jak i w latach dziewięćdziesiątych; przez medium Patryka Werhunta doświadczamy przecięcia różnych czasów, przywołania wielu osób, przenosin na mapie między Meseritz, Berlinem, Poznaniem czy Sybinem w Rumunii.

Manewrowanie uwagą widzów w czasie i przestrzeni, przeskakiwanie między

wątkami narracji to niejedyne wyzwanie. W inscenizacji wykonawcy podjęli bowiem trud dostrojenia środków scenicznych do tematu muzyki dodekafonicznej jako przejawu nie tyle abstrakcyjnie pojętej sztuki w określonej fazie rozwoju, ile sztuki wynikającej z zanurzenia w ludzką nieposkromioną inwencję, a zarazem potrzebę związaną z dramatycznymi doświadczeniami dwudziestolecia między I a II wojną światową, w czasach całkowitego rozregulowania wszelkich utopijnych harmonii. Od tego – zdecydowanie – „postpamięciowego tygla historycznego" nie potrafi się oderwać główny bohater Patryk Werhunt – ale i Edward Pasewicz (pisarz, a zarazem kompozytor), dla którego Patryk jest porte parole, a być może również wplątany w te relacje Jacek Poniedziałek, po raz drugi w teatrze Katarzyny Kalwat (po *Podróży do Reims*) wystawiony na praktykowanie rozbitej tożsamości, scalanej w próbach pisarskiej autoanalizy.

Ze śmierci

Złowieni zostajemy nie tyle w spektakl, ile w rozszczepiający się monolog łączący różne momenty życia Pasewicza/Werhunta/Poniedziałka – od nastoletniego, poprzez dojrzewanie do roli pisarza podejmującego niewdzięczny – a jak się okazuje – konieczny trud powieściowej autoanalizy wzbogaconej o kreacyjnie ujęte wątki tajemniczego losu kompozytora, którego los dopełnił się w 1945 roku właśnie w Meseritz-Obrawalde (potem Międzyrzecz-Obrzyce), w szpitalu dla psychicznie chorych, „chwastów", w czasie wojny poddawanych systematycznej eksterminacji. Patryk Werhunt ma zatem swój osobowy cień: postać kompozytora Norberta von Hannenheima (w tej roli znakomity Krzysztof Oleksyn), którego los najpełniej uzasadnia tę słowno-muzyczną polifonię. Norbert i jego sobowtór, także urealniony scenicznie (w roli doppelgängera instrumentalista Fryderyk Lutyński, młody chłopak o podobnej aparycji i uczesaniu), zostaną wywołani

przy fortepianie: obaj wyłonią się w okolicy jego trumiennej skrzyni.

Źródłem ich obecności jest bezwzględna Babka Weronika Werhunt (Bogusława Schubert, wyglądająca jak pielęgniarka-wampirzyca, strzyga z rozpuszczonymi siwymi włosami i gumowymi rękawicami z czerwonymi paznokciami) – druga najważniejsza postać narracji. Jej muzyczna pedagogika wyłowiona ze wspomnień Patryka skazuje na nieustające powtarzanie kompozycji Scarlattiego jako tego, który rzekomo w muzyce ukrył eliksir życia wiecznego. Jednak to nie eliksir prowadzi do nieśmiertelności, a łańcuch sobowtórów, repryz, powrotów do przeszłości własnej lub cudzej, tajemniczy związek z Norbertem von Hannenheimem, prawdopodobnie dziadkiem Patryka Werhunta, duchowym (z wyboru) przodkiem Edwarda Pasewicza. Sekret Babki, Niemki mówiącej po polsku, służącej w szpitalu i opierającej się doktorowi Grabowskiemu, bezwzględnemu eksterminatorowi z Meseritz, chroniącej Norberta von Hannenheima, zgwałconej przez Rosjan, żyjącej w wielokulturowym Międzyrzeczu, szyfrowany w jej licznych przekazach, rozrzuca tropy prowadzące do źródeł wiedzy o przeszłości. Przeszłości nigdy w pełni nie odsłoniętej, utrwalanej – w jej czynionych regularnie zapisach – strugami fascynującej opowieści, poprzecinanej tajemniczymi kodami, znakami i rebusami. Pisarz, a za nim twórcy spektaklu nie tylko przekopują się przez sterty archiwizowanych danych, ale też uprawiają nieoczywistą, imaginacyjną archeologię niematerialnych form przeszłości, dobierają się do sekretów nie po to, by je nam po prostu zdradzić, lecz by ujawniać je w nieoczywistych narracjach, metaforach, symbolach, rytuałach. Dobrać się do uszkodzonego mózgu, wypełnionego prochem i misterium tworzenia.

Orientacje i dezorientacje

Te brzmiące abstrakcyjnie zadania są jednak realizowane przez scenariusz ze świetnie napisanymi monologami i dialogami (autorstwa Krzysztofa Szekalskiego i samego Pasewicza), w scenach zapadających w pamięć widza dzięki aktorom. Słowo łączy się tu z ciałem – jak w pierwszej scenie: Jacek Poniedziałek zdejmuje skarpetki odsłania gołe stopy i łydki, i w tym trybie zaczyna autoprezentację, wchodząc w relacje z rozjaśnianym terytorium gry, innymi postaciami oraz muzyką. Już pierwszy monolog, który konkretyzuje czas i miejsce akcji, jest „odbijany", a zarazem prowadzony pojedynczymi brzmieniami fortepianu: z drugiej strony sceny, w głębi po skosie, Fryderyk Lutyński tworzy współrejestry dźwięków, uderzając w klawisze instrumentu. Ludzki głos ma dzięki temu partnera, ostro brzmiące echo wnoszące do swobodnie płynących zdań frazy fortepianowej kompozycji. Nieustępliwe towarzystwo muzyki, bogata paleta brzmień scala się ze znaczeniami dialogów, działań, scenicznych obrazów, a czasem dekomponuje ich oczywisty wymiar.

Oto, w cudownej aktorskiej metamorfozie, dzięki wspomnieniowej narracji widzimy nie sześćdziesięcioletniego Jacka Poniedziałka, lecz siedemnastoletniego Patryka: w środku nocy wymyka się z domu, by zapalić ukradzionego matce Carmena i nad brzegiem rzeki natyka się na niesionego nurtem trupa kapitana Tańskiego ustrojonego w mundur. Bohater nie dowierza w jego śmierć i usiłuje wydobyć martwe-żywe ciało z wody. Szarpanina Patryka z ciężkim korpusem marynarza (w tej roli Piotr Kaźmierczak, który w spektaklu zagra jeszcze cztery role i pojawi się też jako pies) to inicjalny taniec śmierci. Akt ten niejako naznacza bohatera: odtąd jego zadaniem będzie przywoływanie zmarłych, a rozwijana scenicznie opowieść procesem dryfowania w obszarach pamięci i niepamięci, gdyż to,

co przekazane w opowieściach Babki (na scenie wygłaszanych najczęściej przez nią samą), trzeba stworzyć na nowo.

Podstawową kanwą dramaturgii staje śledztwo. Policjant (Wojciech Kalarus, grający w spektaklu silnych mężczyzn: doktora Grabowskiego, Pielęgniarza, Lekarza, Schönberga i Jorga Struckhoffa) podejrzewa Patryka o współudział w śmierci Tańskiego. Z tego pomówienia rozwiną się pogłoski o jego aktywności w ruchach neofaszystowskich. Patryk staje się łatwym obiektem podejrzeń i wykluczeń ze względu na częściowo niemieckie pochodzenie, homoseksualizm, a także przyjaźń z Rosjaninem Saszką oraz z potomkiem Żydów – Kajetanem, w którym się podkochuje. Ten złożony wątek łączy autobiografię z biografiami realnymi lub wymyślonymi. Drugim śledztwem będzie poszukiwanie prawdy o życiu Norberta von Hannenheima. W obu biografiach przewijają się tematy ważne dla inscenizacji, jednak zgodnie z zasadami dodekafonii żaden nie wybija się na plan pierwszy. Projekt inscenizacyjny zyskuje dzięki temu wymiar eksperymentu, odpowiada ambicjom atonalności, nieharmonijnie jakby przypadkowo rozsnuwa materię opowieści.

Już w krakowskim *Art of Living* według *Życia. Instrukcji obsługi* Georges'a Pereca Katarzyna Kalwat wystawiła aktorów i widzów na próbę badania granic teatralności w fuzji sceny i powieści eksperymentalnej. W tamtej inscenizacji stworzyła laboratorium pracy na słowach, zaproponowała artystom wyzwania generowane przez niespieszny proces językowego stwarzania możliwych światów w ich chybotliwej strukturze mentalnych i wizyjnych konstrukcji. Także w *Pulverkopf* reżyserka, zainspirowana – jak można podejrzewać – grą z niewiedzą, brakiem komunikacji z przeszłością, wypełnianiem hipotetycznymi narracjami „grobowej czeluści", podpuszczona przez powieść Pasewicza, zaangażowała artystów sceny do teatralnej pracy

na mowie. Zaś dla widowni zaprogramowała trudny odbiór: mamy zanurzyć się w masywie bodźców bez wyraźnej linii melodycznej, choć poszczególne sceny „solowe” stają się wyraziste, a sytuacje zostały wybrane tak, aby mocno wybrzmiały ludzkie, osobowe relacje.

Są zatem kreślone słowem obrazy z młodości Patryka: jego dorastanie w skomplikowanej realności PRL-u i postkomunistycznego świata, w miejscu, gdzie stacjonowali Rosjanie i ich bliscy, albowiem w Międzyrzeczu przemieszkiwały rodziny obcych – takie jak Saszki, przyjaciela Patryka, którego ojciec katował i żonę, i syna, o którego śmierci na końcu opowie narrator. Rozproszona w powieści historia uzyskuje mocny wyraz w scenie, w której Matka Patryka (Alona Szostak) we wstrząsającej „transfuzji” w „inną”, wciela się w Irinę Pawłowną, matkę Saszki, by w monologu i śpiewie ucieleśnić dramat obcej kobiety. To empatyzowanie z Rosjanami, dla których przygotowuje – dla zarobku – pożegnalny bankiet, gdy w latach dziewięćdziesiątych opuszczają oni tereny Polski, stanie się powodem niekończących się (jak powie Patryk) sporów domowych. Obie kobiety, Matka i Babka, kłócą się, przypominając przeszłość, w której ich syn i wnuk miał dwóch dziadków – w tym jednego związanego z matką, faszystę. Z rozmów przebija historia pokiereszowanej przez dzieje i choroby rodziny, dowiadujemy się o losie ojca Patryka, unieruchomionego w poudarowym bezwładzie przez wiele lat. Kobiety nieustanie walczą o nadwrażliwego syna i wnuka, z którego Babka chce uczynić mężnego kanoniera, lecz zamiast tego rozbudza w nim muzyczne pasje i zasiewa niepokój dotyczący wojennej przeszłości Meseritz.

Majaki przeszłości wojennej to kolejne pasmo narracji. Na scenie wywoływane zostają historie z czasów wojny związane ze szpitalem dla psychicznie chorych, w którym pracowała Babka, zarówno pielęgniarka, jak i

wiolonczelistka. W kulminacyjnej scenie, zgodnie z upiornym pomysłem doktora Grabowskiego, dochodzi do koncertu, który ma złagodzić szpitalne obyczaje muzyką. Obłęd wojny ogarnia „doktora śmierć", wielbiciela Wagnera, głosiciela czystości rasy aryjskiej – i zamienia koncert w apokaliptyczny chaos. Szaleństwo pacjentów w konwulsjach *danse macabre* rozgrywa się na tle projekcji (wyświetlanej w gębie scenograficznego potwora), ukazującej wyłaniających się z ziemi i spod kamieni pensjonariuszy szpitala, eksterminowanych przez doktora zastrzykami skopolaminy. Wisząca nad sceną *datura stramonium* – bieluń dziędzierzawa, źródło halucynogennej trucizny, przypomina o morderczych praktykach, a wyzwolenie szpitala przez Rosjan jako pozorny triumf wolności staje się ciągiem dalszym tańca śmierci. Zespolenie czasów, polifoniczność sytuacji sprawiają, że nie ma w spektaklu przebiegów linearnych, artystyczna logika wielowarstwowej powieści, z której zaledwie parę wątków wydobywa sceniczna dramaturgia, nie poddaje się przyczynowo-skutkowej eksplikacji. Życie dojrzewającego, a potem zdobywającego pisarskie szlify Werhunta nie poddaje się prostej konstrukcji. Osadzone zostaje na kliszach przeszłości i jest determinowane genetycznymi uwarunkowaniami, zanurzone w tyglu wielokulturowego świata po apokalipsie i przed katastrofami następnych wydarzeń – politycznych i osobistych.

Sceny z życia dorosłego Patryka przenoszą nas do Poznania, w czas powstawania *Pulverkopfu*. Są punktowane dialogami z redaktorką (gra ją Karolina Rzepa; tej postaci nie ma w powieści), która bezskutecznie czuwa nad klarownością i sensami dzieła, i wreszcie aktami zagłębiania się w fałdy czasu. Z nich wyłania się bezpowrotnie utracony los Norberta von Hannenheima, rumuńskiego Niemca, arystokraty, kompozytora ze szkoły Schönberga, homoseksualisty kamuflującego się w czasach międzywojennych, rannego w czasie I wojny światowej w lewy płat

skroniowy, co spowodowało trwałe uszkodzenia mózgu. Z postrzałowej dziury w głowie zrodził się sobowtór, którego obecność Hannenheim odczuwał przez całe dalsze życie i jemu przypisywał część swoich kompozycji. Życie Hannenheima staje się obsesją Patryka, jednak dzięki tej fiksacji jego długo powstająca (szesnaście lat) powieść odkrywa nowe nurty (nie)wiedzy (sceny z I wojny światowej w Rumunii, w której kompozytor zostaje ranny, a także kadry z lat trzydziestych w Berlinie, gdzie Norbert w tajemnicy spotyka się z handlującymi własnym ciałem nieletnimi chłopcami, głoduje i nie daje się namówić do uprawiania popularnej muzyki ludowej gwarantującej przetrwanie).

Berlińskie epizody, świetnie odegrane w psychologicznych, szkicowych ujęciach, inscenizują dyskusje z greckim muzykiem Skalkottasem, namawiającym Norberta do wyjazdu z lęku przed nazizmem, i obiad zafundowany przez troskliwego, gadatliwego Schönberga, który w trakcie jedzenia peklowanej wieprzowiny z kapustą i ziemniakami przywołuje pogłoski o rzeźniku-mordercy, kanibalu karmiącym klientów ludzkim mięsem. Sensacja dnia to niejako makabryczna zapowiedź nadciągającej hekatomby. Peregrynacje po niemieckiej przeszłości Hannenheima pozwolą przywołać też w znakomitym skrócie instrumentalno-wokalne fiasko muzyki dodekafonicznej, wyśmianej jako wynaturzenie sztuki. Niezwykły głos Redaktorki, przeobrażonej na moment w wykonawczynię pieśni do słów Rilkego z wiersza *Der Tod*, wywołuje atak na „bolszewicką” muzykę. Nic dziwnego, że sztuka ta nie może się podobać: pojemność i ezoteryczność ekspresji jest przecież zgodnie z zapisem poezji autora *Elegii duinejskich* przerażającym pięknem trwogi: w jej rezonansie z rozpadającą się rzeczywistością dziejowej katastrofy z konieczności objawia się bełkot szaleństwa.

***

Z ponad pięciusetstronicowej narracji powieściowej wybrane i przepisane zostały istotne węzły dla nieoczywistej konstrukcji. Zachowuje ona formę modernistycznej *bildungsroman*, staje się faustyczną drogą poznania z elementami pokus i zasadzek (motywów faustycznych i powieści, i w inscenizacji jest wiele), a równocześnie teatralnym seansem spirytystycznym, w którym ciało Patryka przenikają cienie przeszłości, wskutek czego wzorem dodekafonicznego kompozytora ulega on schizofrenicznemu rozdwojeniu na „ja" i „innego": Norberta von Hannenheima (w powieściowej fantazji Pasewicza jest on być może jego dziadkiem). Krzysztof Oleksyn znakomicie wciela się w zjawę przeszłości, postać „wyposażoną" wedle różnych relacji biograficznych w cień doppelgängera, który w jego imieniu i wbrew niemu pisze nocne majaki – utwory podziwiane przez samego Schönberga.

To bogactwo tematów, wątków, historii ma sceniczną mapę – wyrazisty rytm narracyjnych węzłów-stacji rozproszonych w różnych miejscach sceny. Wywoływanie ich pulsujących obrazów tworzy korowód zdarzeń i organizuje przemieszczanie uwagi: między prawą stroną, gdzie siedzą Matka z Babką, za nimi, nieco bardziej na środku, Redaktorka, która zamieni się (niejako wbrew swej racjonalizującej opowieść funkcji) w berlińską artystkę sceny i w końcu w szamankę – prowodyrkę tańca śmierci (kierującą modły do Esege Malan, zabawnie sparafrazowane w potocznej polszczyźnie). Od miejsca z rodziną, w tyle po przekątnej stoi fortepian przypisany Hanneheimowi, grającemu na instrumencie sobowtórowi i Schönbergowi. I wreszcie po lewej stronie sceny rozgrywać będą się kawiarniane spotkania Patryka piszącego powieść.

Te lokalizacje w pokawałkowanym terenie gry nie są jednak bezwzględnie utrzymywane, aktorzy stają się ruchomymi punktami w przestrzeni. Patryk

przemieszcza się z biegiem lat do różnych miejsc. W lokalu „Dragon” spotyka się z Frau Professor (to Barbara Krasińska, grająca także Tańską, Frau Schlattner, berlińską gospodynię Norberta, oraz Siostrzyczkę śmierci z Oberwaldu) i to ona – w bynajmniej nie w akademickim stylu – namawia go przy wódce do rozpuszczenia się w odmętach nieświadomości i pozyskaniu konkretów. Dyskutuje z Redaktorką (ponad przestrzeniami) o niemożności nadania powieściowym stronom (a zarazem, jak rozumiem, scenariuszowi) bardziej klarownego i spójnego formatu wobec wyzwań ludzkiej, złożonej wrażliwości zanurzonej w ciele meandrującym między przeszłością a teraźniejszością. Sama jednak domaga się od niematerialnych idei muzycznych i majaków przeszłości fizycznego ciężaru, fizjologii i biologicznej *elan vital*. W jakimś sensie prorokuje ich sceniczne uzmysłowienie, wędrówkę z szeleszczących kart książki w teatralne życie realnych ciał.

Do życia

Z tygla wydarzeń wyłowione zostają jeszcze dwie istotne tanatyczno-biologiczne nici narracyjne: jedna opowiada o chorobie Patryka, zdiagnozowanym raku jelita i bezwzględnym wyroku medycznym stawiającym go przed perspektywą rychłej śmierci. Druga zostaje ograniczona do eksplozji niezwykłego monologu Norberta von Hannenheima, rozpiętego między melorecytacją a rytmem oddechów konających żołnierzy, zdań wyjawiających doświadczenia grozy, wspomnienia kampanii z czasów I wojny światowej. Przejmująca ekspresja przekazuje muzyczno-plastyczne obrazy. Przekazana żywą mową wizja koresponduje z wszelkimi apokaliptycznymi a zarazem realnymi obrazami śmierci (bez względu na czasy), śmierci wywołanej przemocą, koniecznością walki, wplątaniem pojedynczego istnienia w wyzwania politycznych katastrof. Ta długa, „niemuzyczna”, atonalna pieśń solowa Krzysztofa Oleksyna (fuga z trupem

co dwa takty) na granicy ludzkiej i aktorskiej wytrzymałości wprowadza zmieniony akompaniament: uderzenia instrumentalisty w ścianę z wygiętej blachy umieszczonej w tle milczącego fortepianu. Norbert von Hannenheim zdaje się nawiedzony przez pamięć, a intensywność owego afektu prowokowanego wizją przeszłości sprawia, że pada jak martwy na jednym z materacy. Seans śmierci sprowadzonej na scenę staje się inscenizacyjnym clou, jak teatralny odpowiednik muzyki „bez oddechu" uprawianej w zaginionych w czasie II wojny światowej kompozycjach Hannenheima. Kompozycje te, ukryte, podobnie jak jego ciało, w zbiorowym niezidentyfikowanym grobie w Międzyrzeczu odnajdują w powieści, słuchowisku (Katarzyna Kalwat nagrała w Radiu Kraków słuchowisko z napisanymi przez Pawła Mykietyna kompozycjami Hannenheima) nieoczywiste reinkarnacje.

To poważne pamięciologiczne zadanie w obszarze teatru ma także dowcipne i zabawne kontrapunkty. Historia Patryka zyskuje optymistyczną perypetię. Cud natury lub błąd medyczny sprawia, że uchylona zostaje perspektywa szybkiej śmierci, życie Patryka toczy się dalej i zostaje poszerzone o wątki poliamorycznego, gejowskiego romansu ze znakomitymi rolami Denisa Kudijenki jako Sergiusza (wcześniej grającego Saszę, a wcielającego się także w role greckiego muzyka z czasów wojny, Skalkottasa i w postać tajemniczego pracownika szpitala psychiatrycznego Nordiniego) oraz Hiroakiego Murakamiego jako Węgra Dezső (a w czasach młodości Patryka Żyda Kajetana, z czasów wojny – Rosenberga, postaci z Meseritz). Dowcipna jest zabawa etnosem, gra z tematem prawdziwego Polaka, Węgra, Żyda, Rumuna czy Niemca, która zostaje w ramach wielonarodowej obsady inscenizacji wieloznacznie poprowadzona. Z kolei scena seksu w szpitalu, w której z opresji załamania Dezső próbuje wydobyć Patryka – opowiadając i do pewnego stopnia demonstrując metodę na nieskończony orgazm – jest jedną

z zabawniejszych erotycznych scen w teatrze, jakie ostatnio widziałam. Ciekawie zresztą scena ta puentuje rozproszone w inscenizacji (dużo bardziej dobitne w powieści) ślady miłosnych i seksualnych doświadczeń Patryka. W inscenizacji Kalwat rodzi się charakterystyczny kontrast między subtelnością czy dowcipną finezją homoerotycznych obrazów a brutalnym, pełnym przemocy stosunkiem mężczyzn do kobiet w czasie wojny i w czasie pokoju. Oprócz przekazanych w słowach obrazów bicia i poniewierania ciężarnej matki Saszy zapada w pamięć monolog Patryka, gdy próbuje wyjaśnić atakującej go za niejasności w powieści Redaktorce, czym jest historia Babki: biologiczna opowieść o Korowódkach Dębowych – narracyjny szyfr, utajniony zapis zbiorowego gwałtu na Weronice Werhunt, do którego został przymuszony przez Rosjan także Norbert. Babka ocala jednak swój stosunek do życia, liryczna scena kąpieli nagiego, chorego Patryka, obmywanie stojącego w balii mężczyzny przywołuje w jej monologu wszystkie momenty ablucji męskich ciał: ojca, syna i kompozytora, pacjenta „szpitala dla obłąkanych”. W jej spokojnych słowach nie ma żalu i nuty cierpienia. A swoje doświadczenia zamienia na sztukę słowa przekazaną w spadku następcy: nadwrażliwemu kanonierowi wypowiadającemu jasny, oświetlony odnalezionym światłem, epilog.

***

Powieść Pasewicza jest „anty-Sebaldowska” i w tonacji, i strukturze, bo choć, jak na przykład *Austerlitz*, zostaje wyposażona w stare fotografie, a jednym z tematów jest poszukiwanie utraconej egzystencji (tam matki narratora Agaty, tu kompozytora), Pasewicz nie uprawia gry z niedopowiedzeniem, a kolekcjonuje pączkujące historie, by nic nie uronić z możliwych wersji wydarzeń. Przepływ języka z powieści do spektaklu może wywoływać przesyt, nadmiar osób i wątków gra z wytrzymałością widza. Adaptacja

sceniczna nie dąży bowiem do skorygowania barokowej konstrukcji książki, lecz zamienia ją w wariacje scenicznych urzeczywistnień. Dla mnie – jako czytelniczki powieści – szczególnie intrygujące stało się to laboratoryjne ustanowienie układu dwóch naczyń: literatury i sceny, które wchodzą w alchemicznych reakcjach w rodzaj wynalazczego urządzenia. Akty sceniczne czerpią z amalgamatu pisma, na nowo zarządzają nakładaniem się czasów, oblekają w kondycje aktorów cienie zmarłych, wywołują terytoria wojen: wielkich światowych, jednak odbitych w pokruszonych lusterkach, w odpryskach lokalnych historii. Ta mapa obrzeży ma tu jednak centralne znaczenie. Proch przeszłości zostaje przesypany w cielesne naczynia, muzyczne brzmienia, a nerw struktury narracji zamieniony na przepływ czasu we wspólnej przestrzeni aktorów-bohaterów i widzów. Poddani temu pulsowi obcujemy z korowodem żywych i umarłych. Surrealne tony przenikają to, co fizjologiczne i historyczne, dokumentacyjnie udowodnione fakty rozpływają się w twórczych fantazjach. Zabawna scena z pierwszych chwil spektaklu, w której Patryk zjada jajko i z przerażeniem stwierdza, że znajduje w nim ciało Tańskiego, a Babka rezolutnie zauważa: „to białko i tamto białko", przekonuje, że jesteśmy pokarmem dla samych siebie i dla innych, a historie, które wnikają w krwiobieg, z którymi żyjemy w homeostazie, podtrzymują życie, mimo obcości i mimo śmiertelności. Inscenizacja *Pulverkopf* gra na wielu strunach, odsłania organiczność muzyki kolaborującej ze śmiercią, wojną i zniszczeniem, połączenie komórek ludzkich z nutami. Ten nieortodoksyjnie duchowy spektakl biblijną frazę z Księgi Rodzaju „prochem jesteś i w proch się obrócisz" przekształca w cyrkulację między tym, co materialne, jak ziemia, i tym, co niedostrzegalne i przejrzyste, jak powietrze. A jednak w przestrzeni sztuki teatru zostaje wywołane jak konkretna, fizyczna karma myśli, doświadczenia i uczuć.

Wzór cytowania:

Fazan, Katarzyna, *Z prochu. „Pulverkopf" Katarzyny Kalwat i Edwarda Pasewicza jako dodekafonia sceniczna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-prochu-pulverkopf-katarzyny-kalwat-i-edwarda-pasewicza-jako-dodekafonia-sceniczna.

Autor/ka

Katarzyna Fazan – profesorka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Kieruje serią wydawnicza Teatr/Konstelacje (WUJ). Jest autorką monografii: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009), *Kantor. Nie/Obecność* (2019), *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019* (2022). Wraz z Anną R. Burzyńską i Martą Bryś wydała *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014; angielskie wydanie: *Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, 2014); wraz z Bryce'em Leasem oraz Michałem Kobialką zredagowała *A History of Polish Theatre* (2022).

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/z-prochu-pulverkopf-katarzyny-kalwat-i-edwarda-pasewicza-jako-dodekafonia-sceniczna

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-sie-boi-feminizmu

/ REPERTUAR

Kto się boi feminizmu

Marcelina Obarska

Teatr Narodowy w Warszawie

Rebecca Solnit

Mężczyźni objaśniają mi świat

reżyseria Klaudia Gębska, adaptacja: Mariusz Gołosz, Klaudia Gębska, scenariusz: Mariusz Gołosz, dramaturgia: Mariusz Gołosz, Patryk Kozłowski, scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Julia Furdyna, Zofia Tomalska, muzyka: Olga Pasek, choreografia: Magdalena Kawecka

premiera: 27 marca 2026

Spektakl rozpoczyna wejście na scenę kobiety w garniturze, domyślnie Rebekki Solnit (w tej roli Aleksandra Justa), która – zza intensywnie czerwonej mównicy – zapowiada, że „teraz wszystko nam wytłumaczy". Można więc odnieść wrażenie, że ta żartobliwa wolta stanie się dramaturgiczną dominantą przedstawienia opartego na słynnym eseju Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat*, dotyczącym męskiego tłumaczenia kobietom

rzeczywistości; że to kobieta będzie *ex cathedra* wyjaśniać widowni świat, dowodząc… no właśnie, czego? Już sam początek wywołał we mnie pewne obawy o wymowę spektaklu mającego być adaptacją tekstu należącego do kanonu głównonurtowego zachodniego feminizmu. Mówiąc szczerze, obawy te pojawiły się nawet wcześniej, kiedy dowiedziałam się, że pomysł scenicznej realizacji eseju Solnit nie wyszedł od reżyserki, ale od teatru, a także w trakcie lektury przedpremierowych wywiadów z Klaudią Gębską. Czuję więc, że właściwe byłoby najpierw wyznać, z jakim nastawieniem szłam na spektakl na najmniejszej scenie Teatru Narodowego.

Pierwsza obawa wiązała się z poczuciem, że taka propozycja to przykład repertuarowego tokenizmu, czyli pozorowanej reprezentacji grup i głosów marginalizowanych, dyskryminowanych czy uniewidocznianych. Tokenizm to fasadowa strategia, która służyć ma bardziej wizerunkowi podmiotu ją stosującego, niż rzeczywistej widzialności tych grup oraz rozwiązywaniu systemowych problemów. Dyrektor Narodowego Jan Klata nie tak dawno ironicznie pytał w jednym z wywiadów o „feminatyw od słowa «przemocowiec»" (Wodecka-Lasota, 2023), a jego wybór na najwyższe stanowisko w warszawskiej instytucji komentowany był jako świadectwo zwrotu konserwatywnego w polskim teatrze (Kyzioł, 2025; Mrozek, 2025). W swoim programie Klata pisał o „teatrze opartym na wielkiej literaturze", „polskiej racji stanu", powoływał się na Wyspiańskiego i Mickiewicza, wymieniał także dramaty „klasycznych autorek" – jak Gabriela Zapolska czy Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Swoją wizję oparł na metanarracjach, wielkich dziełach i równie wielkiej Historii. Z jakiegoś powodu tytuł *Mężczyźni objaśniają mi świat* znalazł się w jego programie w sekcji dotyczącej konfrontacji ze strachem w obliczu napięć geopolitycznych. Być może konotacja feminizmu z lękiem nie była tu zupełnie przypadkowa. W każdym razie, tak jak Marcinowi Kościelniakowi trudno uwierzyć w

przemianę reżysera na poziomie etyki pracy (Kościelniak, 2025), tak mnie niełatwo przychodzi wiara w ruchy zorientowane na destabilizację androcentryzmu, które zwiastować ma między innymi, jak rozumiem, zawarte w propozycji programowej pytanie Klaty o to, „dlaczego kanon, który znamy, jest biały, męski i eurocentryczny". Kościelniak zresztą sugerował także, że gdyby nowo wybrany dyrektor ujawnił w programie swoje rzeczywiste poglądy na temat równości, „miałby utrudniony start w konkursie prowadzonym przez obecne władze MKiDN".

Druga obawa, wynikająca z lektury wypowiedzi prasowych Klaudii Gębskiej, w zasadzie wiązała się z pierwszą. Obecne w tych wypowiedziach stwierdzenia, takie jak „feminizm nie musi być walczący, żeby istnieć" (Hagmajer-Kwiatek, 2026), „musimy zadbać o to, aby mężczyźni w tym świecie czuli się potrzebni" (Janikowski, 2026) czy „chcemy, by słowo feminizm stało się neutralne" (Mokrzycka-Pokora, 2026), doskonale wpisują się bowiem w reakcyjną narrację, która pod pozorem deklaratywnej dbałości o „równość" pacyfikuje postawy i działania emancypacyjne. Feminizm nie może być „neutralny", bo to pracowałoby właśnie na rzecz konserwowania patriarchalnego kapitalizmu dążącego do ujarzmienia i wchłonięcia (ewentualnie utowarowienia) ruchów emancypacyjnych. Dlatego, widząc, że spektakl otwiera figura stanowczej, nieco aroganckiej intelektualistki, poczułam, że być może właśnie o taką „równość" – spod znaku „kobiety też bywają przemądrzałe, niemiłe i przemocowe" – będzie tutaj chodzić.

Choć na stronie Teatru Narodowego oraz plakacie obok tytułu spektaklu widnieje nazwisko Rebekki Solnit jako autorki, przedstawienie zrealizowane zostało na podstawie autorskiego scenariusza Klaudii Gębskiej i Mariusza Gołosza inspirowanego esejem otwierającym książkę amerykańskiej pisarki. Na marginesie: w relacjach z przedsezonowego spotkania Klaty z mediami

przeczytać można, że dramaturg (pracujący już wcześniej z Gębską przy okazji *Pieśni piekarzy polskich* w Teatrze Telewizji) zaangażował się w adaptację tekstu Solnit „dla równowagi krytycznego spojrzenia na rzeczywistość" (Cieślak, 2025). Mam wątpliwości co do potrzeby „równoważenia" feministycznego głosu przez mężczyznę. Czy bez jego udziału spojrzenie na rzeczywistość nie byłoby wystarczająco krytyczne? Czy naprawdę potrzebujemy uzupełniać kobiecą perspektywę męską w imię „równowagi"? Nie sama obecność adaptatora-mężczyzny jest problematyczna, ale sposób, w jaki się o niej myśli i pisze.

Dla przypomnienia: zbiór *Mężczyźni objaśniają mi świat* rozpoczyna się tekstem, w którym Solnit opisuje, jak w trakcie przyjęcia w Aspen jeden z mężczyzn tłumaczył jej, o co chodzi w książce, którą sama napisała. Twórcy, wychodząc od tej sytuacji, powołali do scenicznego życia nowe postaci i zaproponowali swoją wariację na temat wydarzeń w amerykańskim kurorcie. Wprawdzie w pewnym momencie pada kwestia, że jest to „polskie Aspen", ale poza tą słowną deklaracją trudno określić, jakie elementy świata przedstawionego miałyby tego dowodzić. Zwłaszcza że w spektaklu pojawiają się także ikoniczne figury z popkultury Stanów Zjednoczonych: Laura Palmer i Dale Cooper z *Twin Peaks* Davida Lyncha. A myślę, że ciekawym wyzwaniem dla realizatorów byłoby głębsze zastanowienie się nad tym, co mogłoby „zagrać" polski odpowiednik ekskluzywnego miasteczka w stanie Kolorado. Jesteśmy więc w trochę polskim, trochę amerykańskim Aspen, przy czym mam wrażenie, że spektakl nie wykorzystuje w pełni potencjału płynącego ze sproblematyzowania faktu, że u Solnit świat objaśniany jest na elitarnym przyjęciu w jednym z najdroższych miejsc do życia w Stanach i najdroższych ośrodków narciarskich na świecie.

Wracając do fabuły: wkrótce po obietnicy Solnit, że wszystko nam, widzkom i

widzom, wyjaśni, na scenie pojawia się Padawanka (Patrycja Soliman) – narciarka korzystająca z miejscowych stoków, a zarazem fanka amerykańskiej intelektualistki. Scenariusz oprze się na „podróży bohaterki", czyli próbie dotarcia do odpowiedzi na pytanie, dlaczego Solnit nie sprzeciwiła się w Aspen aroganckiemu męskiemu zachowaniu, które deprecjonowało jej osiągnięcia. Kiedy jednak Padawanka sama staje w bliźniaczej sytuacji, w obliczu „mężczyzn objaśniających jej świat", okazuje się, że również jej stanowczy sprzeciw sprawia problem. Bohaterka grana przez Soliman jest wpatrzona w swoją mistrzynię, choć ta z jakiegoś powodu umniejsza jej osiągnięcia, sugerując, że jej fanka ma „co najwyżej licencjat", podczas gdy ona sama jest doktorą biologii. Można więc spekulować, że postać znanej zachodniej feministki przedstawiona została w taki sposób „dla krytycznego spojrzenia na rzeczywistość".

W wyobrażonym przez Gębską i Gołosza hotelu w Aspen widzimy także sprzątaczkę Kamilę (Edyta Olszówka), jej córkę Agnieszkę pracującą jako portierka (Zuzanna Saporznikow) – oraz kelnera (Piotr Kramer) obsługującego gości w hotelowej restauracji typu *fine dining*. Obserwujemy ich zmagania dnia codziennego. Twórcy, jak stwierdzili, zdecydowali się pokazać w spektaklu osoby pracownicze, by zwrócić uwagę na kontekst klasowy. Sam pomysł wydaje mi się trafny – ustawia się w kontrze do nimbu otaczającego liberalny feminizm akcentujący raczej narratywizowanie indywidualnego sukcesu spod znaku *girl power* niż rzucający światło na systemową dyskryminację na tle socjalnym. Realizując tę koncepcję, autorzy postawili jednak na wątpliwe, moim zdaniem, rozwiązania dramaturgiczne. Na przykład: na kelnera przez telefon krzyczy szefowa-kobieta. Czyżby znowu po to, by pokazać, że „przemoc nie ma płci"? To prawda, gnębienie osób pracowniczych w gastronomii nie ma płci, przede wszystkim dlatego, że w Polsce istnieje głęboki systemowy problem związany z warunkami pracy i

prawami osób pracowniczych. W spektaklu jednak pokazanie tego, że kobiety też bywają nieetyczne, zaś na słabszej pozycji może stać także mężczyzna, służy nie tyle naświetleniu intersekcjonalnego charakteru dyskryminacji w patriarchalnym kapitalizmie, ile podejrzanej symetrii będącej na usługach regresywnego podejścia do równości. Sprzątaczka Kamila przedstawiona została z kolei jako osoba zajęta przede wszystkim balejażem, paznokciami, swataniem córki i relaksem przy komedii romantycznej na podstawie książki Katarzyny Grocholi, co niestety sprawia wrażenie „kabaretowego" portretowania prostolinijnej pracownicy niezbędnej (*essential worker*). Agnieszka jest natomiast kolejną po Padawance wielbicielką Solnit, absolwentką kulturoznawstwa, bałwochwalczo wpatrzoną w eseistkę i cytującą z pamięci kolejne fragmenty jej książki, a nawet śpiewającą piosenkę na jej cześć. Przerysowaną sympatię Agnieszki do Solnit odczytać można oczywiście jako ironię, która ma wypunktować obraz feministki-celebrytki.

W spektaklu widzimy także aroganckiego Nauczyciela (Wiesław Cichy), zdeklarowanego feministę-podcastera, który, poznawszy przez aplikację randkową Magdę (Kinga Ilgner), próbuje wyjaśnić jej rzeczywistość w gustownym hotelowym barze. Pojawia się także Kasandra (Aleksandra Lobedan), postać inspirowana esejem *Syndrom Kasandry* dotyczącym kobiecego prawa i zdolności do mówienia. Kasandra staje się medium wprowadzającym do spektaklu historię Gisèle Pelicot. Ta decyzja nie wydaje mi się jednak fortunna. Wstrząsająca sprawa dotycząca kobiety przez lata gwałconej przez męża i stręczonej innym mężczyznom staje się w przedstawieniu Gębskiej wzmianką opowiedzianą Nauczycielowi z głębi sceny. Moim zdaniem sprawy takie jak doświadczenie i świadectwo Gisèle Pelicot powinno się tematyzować z dużą uważnością i po uprzednim głębokim wglądzie, nie zaś jako anegdoty pasujące do generalnego tematu

„feminizm”. Byłam tym zdziwiona tym bardziej, że w przedpremierowych wywiadach reżyserka wyrażała żal, że Solnit w swoich esejach niekiedy wprowadza drastyczne wątki (między innymi te dotyczące zbiorowych gwałtów) i zostawia z nimi czytelniczkę, „ucina temat”. Mam wrażenie, że właśnie to wydarzyło się także w spektaklu.

Jest natomiast w przedstawieniu Gębskiej jedna scena, w trakcie której miałam ochotę wstać, wznosić okrzyki i kibicować bohaterkom jak na meczu piłkarskim. Mam na myśli moment, w którym w apartamencie Nauczyciela spotykają się Kamila i Padawanka zaproszona przez mężczyznę do nagrania podcastu. Niezadowolony z pracy Kamili Nauczyciel odmawia wypłacenia jej wynagrodzenia, zauważając, że nie podpisali nawet umowy, zaś w trakcie kłótni ze sprzątaczką protekcjonalnie odnosi się też do biolożki mającej opowiadać o komunikacji roślin. W pewnej chwili Padawanka, kontynuując swoją opowieść o solidarności roślin ostrzegających się przed zagrożeniem, patrzy na Kamilę, przez moment ignorując obecność Nauczyciela. Spojrzenia kobiet spotykają się, narracja o porozumieniu roślin nabiera innego znaczenia. Spodziewałam się wtedy uwolnienia feministycznej utopii w postaci wspólnej walki o wynagrodzenie i umowę dla sprzątaczki, jakiegoś wspólnego wzmożenia, solidarnego, siostrzeńskiego ferworu, który wprawiłby aroganta w stupor. I to właśnie tego rodzaju wizji miałam ochotę żarliwie kibicować. Ale nic takiego się nie stało: Nauczyciel w końcu rzuca pieniędzmi we wkurzoną Kamilę, a ta z wyrzutem pyta Padawankę, czemu nie zareagowała. To pytanie zawisa w powietrzu, scena się kończy. Złość i samotna walka Kamili stanie się w ostatniej sekwencji spektaklu paliwem napędzającym niezgodę Padawanki wyrzucającej Nauczycielowi, że jego protekcjonalne zachowanie przypominało jej się w trakcie przygotowywania artykułów naukowych.

Snułam też utopijną fantazję dotyczącą postaci Agnieszki – zastanawiałam się, czemu pracownica portierni ostatecznie nawiązuje znajomość z Kelnerem, a nie na przykład wyprowadza się ze współdzielonej z matką kwatery pracowniczej, skoro w spektaklu pojawiają się także nawiązania do *Własnego pokoju* Virginii Woolf, eseju o związku między wolnością duchową (intelektualną) a ekonomiczną. O tym w zasadzie pisała Woolf: kobieta, aby być wolna i móc realizować swoją transcendencję, musi mieć swoje pieniądze. Pokój u Woolf jest synekdochą szerszej kategorii materialnej swobody i bezpieczeństwa. Miałam poczucie, że w spektaklu pojęcie „własnego pokoju" pojawia się niczym puste znaczące: kojarzy się i z hotelem, i z feminizmem, więc zostało użyte bez większego namysłu nad znaczeniem i jego potencjalnymi konsekwencjami dla przedstawienia.

Przypomniałam sobie też, że do *Własnego pokoju* nawiązywała również Natalia de Barbaro w *Czułej przewodniczce*, sugerując, że rozwiązaniem dla kobiety dzielącej z rodziną niewielkie mieszkanie może być kupno parawanu na Allegro (2021, s. 93), co wydało mi się interpretacją banalizującą myśl Woolf. Książka de Barbaro jest przykładem mainstreamowej literatury skupiającej się w dużej mierze na okrągłej, zgrabnej frazie i aforystycznym brzmieniu. Do tego samego nurtu należy moim zdaniem twórczość Solnit, która pisała na przykład, że wieszanie prania może być „drogą ku światłu" (2017, s. 49). Właśnie to – trywializacja i estetyzacja myśli feministycznej – jest problemem przedstawienia w Narodowym. Feminizm staje się wówczas czymś „lekkostrawnym", prostym, względem czego raczej wszyscy się zgadzamy. O tym ruchu popowego feminizmu ku estetyzacji i stawaniu się produktem pisała między innymi Viviane Fairbank, wyjaśniając, dlaczego „nie czyta Rebekki Solnit" i krytycznie oceniając „instagramizację" treści feministycznych (Fairbank, 2017).

Twórcy, pisząc autorski scenariusz, mogli zawrzeć w nim dowolną emancypacyjną fantazję. Ale kodą przedstawienia jest między innymi skłonienie się ku sobie pary najmłodszych bohaterów niczym w finale komedii romantycznej, w której przemiana losu bohaterki uzależniona jest od powodzenia heteronormatywnej relacji. W końcowych scenach spektaklu zawarto także próby „konwertowania" Nauczyciela na feminizm. Dokonują się one oczywiście opiekuńczym i przewodniczym wysiłkiem Magdy, jak gdyby to na kobietach spoczywała odpowiedzialność za edukowanie mężczyzn. Rebekka pyta natomiast, czy mogłaby zostać „padawanką" Magdy, skoro ta tak świetnie naucza. Obserwujemy więc zwiastun kontynuowania układu mistrzowskiego, tyle że w wydaniu kobiecym.

Tekst Solnit dekadę temu był rzeczywiście istotny dla zachodniego, popowego feminizmu, ale zastanawiam się, co nowego może nam powiedzieć ze sceny dzisiaj, w Polsce. Wszystkie tego doświadczyłyśmy, w mniejszym lub większym stopniu. Wszystkim nam coś protekcjonalnie tłumaczono. Uczestniczyłam w zajęciach akademickich, na których jako pierwszy na temat książki dotyczącej systemowej dyskryminacji kobiet wypowiedział się mężczyzna, który – jak sam przyznał – nie przeczytał jej, ale miał na jej temat raczej krytyczne zdanie. Doświadczyłam tłumaczenia mi przez zamożnego, białego mężczyznę, dlaczego czytanie radykalnych krytyk z zakresu feminizmu dekolonialnego „odbiera radość z życia". Myślę, że wszystkie to znamy. A jednak trudno jest mi zaangażować się w znaną już dobrze narrację o męskim tłumaczeniu świata intelektualistkom w luksusowym kurorcie, będąc podmiotką polityczną w kraju, w którym od trzydziestu trzech lat panuje restrykcyjne prawo antyaborcyjne i nic nie zwiastuje, że miałoby się to zmienić w możliwej do przewidzenia przyszłości.

Nie mam przekonania, że wypowiedzi takie, jak spektakl *Mężczyźni*

objaśniają mi świat, są głosem ważnym, przemyślanym i potrzebnym. I piszę to z przykrością. Przedstawienie jest doskonale zagrane, a wysiłek zespołu aktorskiego sprawia, że mimo wszelkich zastrzeżeń do dramaturgii i wymowy spektaklu śledziłam go z zaciekawieniem i podziwem dla przekonujących kreacji. Na uwagę zasługuje również nieskomplikowana, ale wyrazista i przemyślana plastyka spektaklu. Wizualność tego świata, stworzona przez Julię Furdynę i Zofię Tomalską, jest z jednej strony atrakcyjna i zwyczajnie przyjemna dla oka (z uwagi na paletę barw i równowagę między figuratywnością a abstrakcją), z drugiej – pozwala, przede wszystkim dzięki kurtynom i modułowym meblom, na wykorzystanie możliwości najmniejszej sceny Teatru Narodowego. Dawno nie widziałam też tak dobrze przygotowanego, bogatego merytorycznie programu do przedstawienia, zawierającego między innymi wywiady z Rebekką Solnit, wiersze Anny Świrszczyńskiej, kontekstowe eseje autorstwa Agnieszki Graff, Aleksandry Majak i Aleksandry Korczak oraz interesujący tekst Agnieszki Zając o (nie)widzialności Wandy Laskowskiej w dominującej narracji o historii XX-wiecznego teatru w Polsce (redaktorami programu są Anita Jachimowicz, Przemysław Pawlak i Marek Zagańczyk). Szkoda, że twórcy przedstawienia nie wykorzystali okazji do poprowadzenia narracji o solidarności, zamiast wpisywać się w nośne, ale przekłamujące rzeczywistość atomizowanie wysiłków emancypacyjnych w indywidualnych biografiach.

W tym kontekście niezwykle istotne jest według mnie, by zaznaczyć, że – wbrew temu, co czytamy w materiałach promocyjnych spektaklu – fala ruchu #MeToo nie przeszła przez świat „za sprawą Rebekki Solnit". To oddolne, kolektywne, spontaniczne działanie tysięcy kobiet dzielących się ze sobą doświadczeniem przemocy seksualnej sprawiło, że ruch ten nabrał takiej mocy, ujawniając swoją „wielogłosowość, partycypacyjność, solidarność, intersekcjonalność" (Kwaśniewska-Mikuła, 2025, s. 10). Odnoszę niestety

wrażenie, że w Narodowym powstał spektakl, który idzie w sukurs reakcyjnym narracjom. Jednak widziałam na widowni sporo młodych kobiet i dziewczyn i myślę, że jeżeli po wyjściu z teatru chociaż jedna z nich poczuje się zainspirowana, by następnym razem powiedzieć „nie" protekcjonalnie traktującemu ją wujkowi, nauczycielowi, konduktorowi czy koledze, to to również jest ważne.

Wzór cytowana:

Obarska, Marcelina, *Kto się boi feminizmu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-sie-boi-feminizmu.

Autor/ka

Marcelina Obarska – absolwentka teatrologii na UJ i gender studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą reprezentacjom aborcji w polskim teatrze po 1918 roku. Autorka tekstów z zakresu teorii i historii sztuk performatywnych.

Bibliografia

Cieślak, Jacek, *Klata w Narodowym i „kolejne pokolenia armatniego mięsa historii"*, https://www.rp.pl/teatr/art43014091-klata-w-narodowym-i-kolejne-pokolenia-armatniego-miesa-historii [dostęp: 16.04.2026].

de Barbaro, Natalia, *Czuła przewodniczka. Kobieca droga do siebie*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2021.

Fairbank, Vivianne, *Why I Don't Read Rebecca Solnit*, https://thewalrus.ca/why-i-dont-read-rebecca-solnit/ [dostęp: 10.04.2026].

Janikowski, Grzegorz, *Warszawa. Klaudia Gębska o »Mężczyźni objaśniają mi świat«: ten spektakl jest o tym, w jaki sposób możemy się usłyszeć*, https://e-teatr.pl/warszawa-klaudia-gebska-o-mezczyzni-objasniaja-mi-swiat-ten-spektakl-jest-o-tym-w-jaki-sposob-mozemy-sie-uslyszec-67490 [dostęp: 2.04.2026].

Kościelniak, Marcin, *Schizma. Jan Klata w Narodowym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/schizma-jan-klata-w-narodowym [dostęp: 7.04.2026].

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

Kyzioł, Aneta, *Po pierwsze nie szkodzić*, „Polityka” 2025, nr 7, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/352767/po-pierwsze-nie-szkodzic [dostęp: 7.04.2026].

Lepiej spłonąć niż zblaknąć, z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 88, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/330512/lepiej-splonac-niz-zblaknac [dostęp: 7.04.2026].

Jesteś wolna, ważna, potrzebna, z Klaudią Gębską rozmawia Monika Mokrzycka-Pokora, https://narodowy.pl/aktualnosci,1896,jestes_wolna_wazna_potrzebna_rozmowa_z_klaudia_gebska.html [dostęp: 13.04.2026].

„Mężczyźni objaśniają mi świat”. Eseje Rebekki Solnit na deskach Teatru Narodowego, z Klaudią Gębską rozmawia Katarzyna Hagmajer-Kwiatek, https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/3664441,Rezyserka-Klaudia-Gebska-o-mensplainingu-nie-dowiedzialam-sie-od-Rebekki-Solnit [dostęp: 2.04.2026].

Mrozek, Witold, *Uczynić teatr znów wielkim*, „Dwutygodnik” 2025, nr 406, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11724-uczynic-teatr-znow-wielkim.html [dostęp: 7.04.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kto-sie-boi-feminizmu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyzwolenie-czy-udreka

/ REPERTUAR

Wyzwolenie czy udręka?

Piotr Urbanowicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Stanisław Wyspiański

Wyzwolenie

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Justyna Łagowska, kostiumy: Konrad Parol, wideo: Krzysztof Garbaczewski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski

premiera: 28 lutego 2026

W Teatrze im. Juliusza Słowackiego po *Dziadach* i *Weselu* nadszedł czas na *Wyzwolenie.* Podobnie jak *Wesele* zagrano je sto dwadzieścia trzy lata po prapremierze na scenie ówczesnego Teatru Miejskiego przy placu Świętego Ducha. Można przypuszczać, że owa rocznica niejako sama z siebie wymusiła decyzję repertuarową, tworząc przy tym doskonałą okazję, aby Maja Kleczewska dopełniła narodowy tryptyk i powiedziała tekstem Wyspiańskiego coś zupełnie nowego. Wiadomo przecież, że *Wyzwolenie*

pozwala na sporo kreatywnej (auto)refleksji o narodowej bierności, o bohaterach widniejących na sztandarach, ale też o niewygodnej roli wieszczenia i samego teatru w tworzeniu mitów. Trzeba niestety już na początku tej recenzji napisać – nic z tego.

Konrad (Mateusz Bieryt) wyłania się z orkiestronu, wchodząc białymi schodami na proscenium. Na widowni pojawiają się pozostali aktorzy, rozstawiają stojaki z partyturą. To chór, który towarzyszy monologowi głównego bohatera, pytając go, jak w dramacie, po co przychodzi i czego żąda. Tu spoiler: tego się nie dowiemy. Konrad zaczyna dyrygować chórem, co stanowi prolog do właściwej inscenizacji Polski współczesnej. Za plecami protagonisty widnieje się bowiem ekran, prezentując debatę polityczną w studiu telewizyjnym z udziałem mężczyzn, w tym księdza, oraz jednej kobiety (jakże wymownie). Postaci siedzą za stołem zasłanym czerwonym obrusem i wchodzą sobie w słowo. W tle widzimy fotografie z protestów przeciw zaostrzeniu prawa antyaborcyjnego, marszów w obronie sądów oraz marszów niepodległości, zmontowane z postaciami z *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, a więc Polski triumfującej. To obraz polaryzacji i skłócenia dzisiejszego narodu, którego medialni przedstawiciele – tutaj istotne przesunięcie wobec dramatu – nawet nie za bardzo wymieniają się argumentami, lecz po prostu przekrzykują się hasłami, nie tworząc nawet krzty sensu.

Ekran usuwa się, a oczom widzów ukazuje się dalsza część białych schodów. Schody to symboliczne kulisy zmagań o polskość, na których dochodzi do agonów między przedstawicielami różnych klas i zawodów. Scena przedstawia się zatem dość surowo, technicznie. Na dole w orkiestronie – symboliczne wawelskie mogiły. Stamtąd, z grobowej otchłani, wyłaniają się przeróżne postaci: Krakowiacy z kosami, Panna Młoda (reminiscencje

Wesela?). Na szczycie schodów znajduje się ekran, na którym pojawiają się projekcje 3D oraz panoramy zamku wawelskiego. Wiemy więc, że znajdujemy się w samym centrum debaty o Polskę.

Postaci krążą po schodach, znikają na chwilę ze sceny, aby wejść w nowych kostiumach – zmieniając się płynnie w Maski, które będą prowadzić dialogi. Maski to jacyś nieokreśleni wszyscy. Postaci są zróżnicowane jedynie strojem: tu dres, tu garsonka, tu bluza z napisem „Armia Boga", i jeszcze garnitur. Wyobrażają sztampowo sklecony tłum everymanek i everymanów. Wygłaszają kwestie Masek i Konrada. Dzięki takiemu zabiegowi jasne staje się, że spory o polskość toczy nie jednostka, lecz cała wspólnota. Kleczewska wraz z zespołem odwraca zatem mickiewiczowski gest skupiania w sobie bolączek narodu. To istotne przesunięcie znaczeń wobec dramatu Wyspiańskiego. W nim przecież Konrad jako *porte parole* autora prowadzi wymianę zdań i poglądów, obalając koniunkturalizm i indolencję „takich, co myśl swą ukrywają i nigdy jej nie stawiają jasno". Przez podzielenie roli twórcy eliminują ten demaskujący ton, rezygnują również z nadawania anonimowym maskom głębszych rysów psychologicznych, a przez to tracą z oczu krytyczną, aluzyjną głębię tekstu.

Maski-Konrady rozmawiają ze sobą, a właściwy Konrad obserwuje sytuację, czasami z dystansu, czasem mieszając się z grupą; niekiedy porusza ustami, wypowiadając cicho słowa. Kolejne dialogi dają efekt niezrozumiały i nużący. Jakkolwiek bowiem aktorzy starają się nadać słowom patetyczny ciężar, to tylko chwilami rzeczywiście pobrzmiewają w nich echa współczesności. Żeby problemów było mało, to owe nawiązania do współczesności są szyte grubymi nićmi. Widać to chyba najlepiej, gdy Maski rozmawiają o powinności Polek. Zbite w większą grupę wychodzą na proscenium z prawicowymi banerami. Kobieta w ciąży przemawia w ich imieniu, powtarzając

patriarchalne poglądy Konrada o służeniu Polsce i niewydawaniu „naszych" kobiet „obcym". Ta pozornie mocna sceniczna wypowiedź przechodzi bez echa, składając się na kolejny, zbyt dobrze znany obrazek obyczajowy ze współczesnej Polski. Nie przeraża, nie odkrywa niczego nowego, jest chyba tylko wywiązaniem się z obowiązku wobec obranej strategii dramaturgicznej, polegającej na portretowaniu wspólnoty narodowej jako tonącej w radykalizmie… W końcu Maski, lekko wyczerpane tym przedłużającym się spektaklem, rozsiadają się na schodach i rozdają sobie torby z prowiantem. W pewnym momencie pojawiają się tam kardynałowie w purpurowych szatach, którzy, sławiąc ideę feudalnego poddaństwa, niosą fałszywe pocieszenie zmęczonym przedstawicielom wspólnoty narodowej.

Efektem rozdania ról między anonimowych przedstawicieli polskości jest to, że debaty, które prowadzą postaci, stają się abstrakcyjne. Warto się nad tym zastanowić, mając w pamięci dramat Wyspiańskiego, do czego w sumie zachęca sam teatr, naprowadzając w komunikacie medialnym na okoliczności jego pisania i wystawienia. Autor *Wyzwolenia* dzięki machinie teatralnej iluzji potrafił zmienić debatę polityczną w rodzaj gry: widzowie w 1903 roku oglądali rzekomo anonimowe Maski, ale, podobnie jak w *Weselu*, byli wręcz zachęcani do odczytywania mniej lub bardziej jawnych aluzji, a zatem do ich odsłaniania. Sto dwadzieścia trzy lata później dialogi potraktowano nie jako intertekstualne bomby obyczajowe, ale gotowe idee, którym wystarczy trochę kostiumu i muzyki, by wypełniły się treścią. Szkoda zwłaszcza myśli wciąż całkiem świeżych, jak choćby ta, że manifestowanie polskości przez srebra rodowe czy kontusze przykrywa Polskę prawdziwą, której „wszystkie czynniki składowe [już] są, są, są". Chciałoby się tę myśl wydobyć mocniej. Co to za czynniki? Gdzie one są? Co lub kogo należy odkryć? Wyzwolić z jakiej zaśniedziałej reprezentacji? Można by na podstawie tego jednego dialogu wyprowadzić kilka wniosków na temat braku

pluralizmu, zabetonowania sceny politycznej i charakterystycznej dla niej homogeniczności reprezentacji w radykalizującym się, spolaryzowanym społeczeństwie. Zamiast tego są tylko zajawki, powierzchowne diagnozy, oczywistości, dyskursy powyrywane z szerszego kontekstu. I tak ten dialog Konrada z Maskami o próżnym manifestowaniu polskości twórcy przedstawiają tautologicznie: grupa niesie przeróżne transparenty, wykrzykuje hasła, odgrywa zatem stereotypowy manifest – z tą różnicą, że manifestuje podzieloną polskość. Bardzo to proste, pozbawione realizmu (choć go akurat jakoś nie bardzo szkoda), lecz także aluzyjnego rozwinięcia; najgorsze, że sceny te grzęzną w formule pozornie mocnych środków wyrazu. Kolejne z serii diagnoz pozbawione są nie tylko szerszego rozwinięcia, ale nawet scenicznego dopełnienia.

Prowadząc polemikę z tym spektaklem, szukam czegoś na jego obronę. Trzeba chyba przecież czytać pozbawienie Konrada jego dramatycznej, głównej roli jako gest krytyczny, który dekonstruuje jednostkowość czynu, dając jasno do zrozumienia, że jakakolwiek zmiana polityczna musi być aktem demokratycznym, zakorzenionym w deliberacji członków społeczeństwa. W takim razie logicznym jest, że noszącego jeszcze ślady heroiczności Konrada Wyspiańskiego musi zastąpić raczej postać zagubiona i niepewna, zapatrzona w sentymentalne obrazki przeszłości, abstrahująca od żywej debaty na rzecz całkiem przyjemnego efektu teatralno-muzycznego, dla której punkt kulminacyjny przedstawienia, odśpiewanie „Chcę, żeby w letni dzień”, staje się hymnem powrotu do przeszłości, czyli „nic się niedziania”. Konrad niby woła, że chce lepszego świata, ale jakoś trudno mu wierzyć.

Dla tej tezy twórcy poświęcili właściwą dramaturgię tekstu, nieomal odwracając motywacje Konrada (świadomie czy nie), a co za tym idzie

skutecznie pozbyli się dramatycznego napięcia. To mogłoby się udać, gdyby stworzyli alternatywną oś, wokół której cała ta karuzela wiruje, rozrzucając strzępki myśli wartych podniesienia i uwagi. Obecnie nie za bardzo wiadomo, kto, kogo/co i z czego próbuje wyzwolić, a to, zamierzenie lub nie, obnaża bankructwo wyzwolenia (jako gestu) lub *Wyzwolenia* (jako tekstu).

Nawet jeśli uwierzymy w tę wersję Konrada, trzeba jednak zapytać, czym są motywowane jego dalsze perypetie. Po scenie z maskami i wygłoszeniu *credo* („Chcę, żeby w letni dzień"), Konrad jakby zyskuje dodatkowy impuls do działania (w sumie dlaczego?). Efektownie i zaskakująco odwraca się podest ze schodami, odsłaniając przestrzeń ukrytą pod nimi, bazę odbywających się na powierzchni dialogów, a więc palący się w ich skrytości ogień, swoiste jądro polskości. Hestia (Anna Syrbu) przekazuje posłannictwo Konradowi, bohater upada, schody ponownie się obracają, a scenę przejmuje Geniusz (Mateusz Janicki). Stara się on omamić przedstawicieli wspólnoty narodowej wizją schodzenia do podziemi, do bliżej nieokreślonej otchłani grobów, zamieniając ich w żywe trupy. Towarzysząca tej scenie kamera zmienia twarze aktorów wyświetlane na ekranie w trupie czaszki. Postaci dzierżą zresztą otrzymane od Geniusza wieńce i staje się jasne, że jest on posłańcem wtórnej i niebezpiecznej martyrologii. Towarzyszą mu w tej scenie zresztą postaci w kardynalskiej purpurze. Co ważne, i to kolejne przesunięcie dramaturgiczne, Konrad nie wchodzi w konflikt z Geniuszem. Nie próbuje go powstrzymać. Zamiast tego niczym *deus ex machina* następuje zerwanie iluzji scenicznej i postaci wychodzą ze swoich ról.

Skoro już o tym mowa, to twórcy bardzo oszczędnie korzystają z potencjału metateatralnego, zasadniczo ograniczając go do tej jednej zapisanej w dramacie sceny. Choć przedstawienie skończone, Konrad wciąż mocuje się z myślą. Tymczasem aktorzy rozbierają się z kostiumów, pozbywają

charakteryzacji i udają się w kulisy. Z ciekawością, niezrozumieniem lub otwartą kpiną reagują na improwizacje ewidentnie pozostającego w roli kolegi. Ten popis przerywa Stary Aktor (Tomasz Międzik), wygłaszając znany z dramatu monolog o przemijaniu na scenie, iluzji aktorskiej sprawczości i maskującej roli teatru. Szkoda, po raz trzeci to napiszę, że te autoironicznie hasła pozostają w sferze recytacji, nie wpływając znacząco na żadną wiążącą wypowiedź sceniczną. Podobnie zresztą dzieje się z pozostałym, całkiem sporym bagażem metateatralności i autoironii zapisanym w dramacie. A w końcu poetyckie didaskalia dramatu nie powstały po nic – zdaje się, że celowo miały komentować ubogość i sztampowość środków teatralnych sceny krakowskiej. Nie kompensuje tego również przerysowana postać Reżysera (Tomasz Wysocki), który w zasadzie, jak i inne postaci pierwszego aktu – w swojej typowości zlewa się z pozostałymi Maskami.

A przecież właśnie motyw teatru w teatrze u Wyspiańskiego łączy się z przesłaniem tekstu. Wyzwolenie nie powiedzie się, jeśli będzie tylko odegrane w teatrze, lecz nie dlatego, że grane jest w starych dekoracjach; na głębszym poziomie nie udaje się, bo, jak w *Weselu*, nie ma gotowości w podzielonym narodzie, którego metonimią staje się publiczność. Błyskotliwe to zagranie Wyspiańskiego, który metaforyzował przez bierną postawę publiczności bierną postawę narodu. Szkoda, po raz czwarty, że twórcy nie przeczytali tego innowacyjnego, performatywnego gestu wpisanego w dramat. Po wyjściu wszystkich aktorów, po skończonym przedstawieniu, Konrad zostaje sam. W planie dramatycznym dzieje się wówczas coś dziwnego i magicznego zarazem: pojawia się szansa na prawdziwą przemianę, Konrad dołącza do chóru erynii. Tymczasem inscenizacja finału potwierdza chyba tezę o tym, że w nowym *Wyzwoleniu* zmiana nie jest możliwa. Konrad wraz z chórem, który nosi takie same uniformy: blond peruki, okulary przeciwsłoneczne i szaro-beżowe trencze, śpiewają raz

jeszcze „Chcę, żeby w letni dzień”.

Udało się, wspólnota pozostała na powierzchni i nie zeszła w otchłań grobowych głębin. Złośliwie można by jednak napisać, że od czasu *Dziadów* schodzimy w dół poziomem odczytań i realizacji. Szkoda, piszę to po raz ostatni, ogromnego i zmarnowanego potencjału tego tekstu, w tych okolicznościach, na tej akurat scenie. Nowe *Wyzwolenie* to pozbawiony niemal akcji dramatycznej moralitet, tworzący, owszem, przestrzeń refleksji, ale niestety refleksji ubogich, dotyczących chyba tylko tego, jak bardzo jesteśmy podzieleni, że spora w tym wina kleru i że trudno w tej sytuacji znaleźć rozwiązanie.

Wzór cytowana:

Urbanowicz, Piotr, *Wyzwolenie czy udręka?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyzwolenie-czy-udreka.

Autor/ka

Piotr Urbanowicz – absolwent wiedzy o teatrze UJ, performatyk i kulturoznawca. Autor książki *Elektryczny romantyzm. Nauka o elektryczności a literatura i filozofia polska pierwszej połowy XIX wieku* (2024).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wyzwolenie-czy-udreka*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-igra-sie

/ REPERTUAR

Nie igra się

Agata Skrzypek

Teatr Polski Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Wichrowe Wzgórza. Love to Die

tekst i reżyseria: Klaudia Hartung-Wójciak, kostiumy: Hanka Podraza, scenografia: Wiktoria Walendzik, światła: Jędrzej Jęcikowski, wideo: Wera Englot, konsultacje wokalne: Bartek Lisik, sound design/opracowanie muzyczne: Bartłomiej Chmara

premiera: 13 marca 2026

Miłość Heathcliffa i Katy Earnshaw była nieszczęśliwa: tragiczna (ona umiera, on pogrąża się w goryczy i szaleństwie), toksyczna (szantaże, znikanie bez słowa), niespełniona (zakochani poślubili innych, kierując się rozsądkiem i obawami lub pragnieniem wzięcia odwetu). Emily Jane Brontë, odmówiwszy leczenia przeziębienia, zmarła młodo w rok po wydaniu *Wichrowych wzgórz* (1847), zaś jej bohaterka zgasła z niewyjaśnionych przyczyn po latach miłosnej udręki. „Ten spektakl to wyznanie miłości. To opowieść o niespełnieniu”[1], deklaruje reżyserka Klaudia Hartung-Wójciak, a

ja bym dodała, że powstał jako rzecz o mrocznym rewersie sławionego w pieśniach uczucia – popędzie ku śmierci, przenikaniu się nicości z istnieniem i jątrzącym dusze bohaterów/performerów poczuciu zmarnowanej szansy – a przez to bardzo bliska życia właśnie. To teatr fantazji o dokumentalności, sceniczny chichot z wiwisekcji spraw intymnych, zawstydzających i ponurych.

Reżyserka *Wichrowych Wzgórz. Love to Die* wraz z zespołem Teatru Polskiego w Bydgoszczy podejmuje namysł nad obliczami trójjedni miłości, życia i umierania. Punktem wyjścia do pracy, jak deklaruje w programie, była potrzeba zmierzenia się z osobistym doświadczeniem żegnania się z odchodzącą babcią. W autoreferencyjnym geście Hartung-Wójciak sytuuje się w samym środku spektaklu jako jego nieobecna fizycznie bohaterka, narratorka i konstruktorka. Ujawnia proces tworzenia przedstawienia, zestawiając go z elementami świata powieści oraz prywatnymi historiami zespołu aktorskiego, budując między tymi rejestrami zadziorne korelacje dramaturgiczne. Na przykład, za pośrednictwem napisów na tylnej ścianie, poprzez które będzie się komunikować z widownią, informuje, że jej babcia Irena zmarła w dniu rozpoczęcia prób, a niedługo potem, dokładnie w rocznicę śmierci Emily Jane Brontë, dokonano operacji transplantacji jej serca. Przedziwnym trafem ulubioną lekturą babci były właśnie *Wichrowe Wzgórza*, pomiędzy kartami których ukryła napisany przez siebie w młodości list miłosny. Relacjonowane przez reżyserkę pośmiertne koleje serca babci, wędrującego z jednego ciała do drugiego, stanowią najszerszą ramę przedstawienia.

Spektakl ma szkatułkową, heterogeniczną budowę, po brechtowsku podzieloną na kolejne rozdziały. Prócz narracji reżyserki, wewnętrznym nawiasem otacza go rozbity na początek i koniec przedstawienia monolog

Michaliny Rodak. Aktorka, poległszy w symulowanym pojedynku judo, z komediowym zacięciem recytuje litanię swoich przeszłych niedoszłych miłości. Oświetlający jej twarz pas czerwonego światła rozszerza się i podchodzi falą pod moje stopy, które instynktownie cofam. Ten obraz nasuwa mi na myśl szlachetną śmierć rycerza Rolanda, umierającego w średniowiecznej *chanson de geste* przez wiele zwrotek. Zarazem inicjuje on moment wejścia Michaliny Rodak w rolę Katy, której dusza, przeklęta przez Heathcliffa, nawiedzała mury ponurego domostwa zwanego Wichrowymi Wzgórzami. Między opowieściami o licznych miłosnych *qui pro quo* aktorka zastanawia się nad odczuwanym duchowym głodem, który pcha ją w kierunku kolejnych relacji, lecz nigdy nie znajduje sytości, żądając nowości i intensywności.

Kolejne wątki rozwijają refleksję nad obliczami miłosnego niespełnienia. Na przedstawienie składają się inscenizacje fragmentów tytułowej powieści (m.in. spotkanie dzieci z Wichrowych Wzgórz z mieszkańcami Drozdowego Gniazda; poufna rozmowa niani Ellen Dead z Katy, w efekcie której Heathcliff opuszcza dom na kilka lat; małżeństwa, porody i kolejne śmierci członków rodziny Earnshawów i Lintonów; powrót Heathcliffa i kłótnie między kochankami), wykładnie filozoficzne o pracy żałoby, refleksje natury etycznej, podające w wątpliwość granicę między życiem a śmiercią, wreszcie przejmujące monologi aktorów, rozgrywane z wykorzystaniem quasi-prywatnego gestu wyznania. Emilia Piech, wcielająca się w postać dumnej Heathcliff, snuje przebojową fantazję o randce z ukochaną. Małgorzata Witkowska wspomina spędzone w hotelowych pokojach noce, podczas których mogło zdarzyć się wszystko, lecz nie zdarzyło się nic. Karol Franek Nowiński opowiada o swoim sukcesie artystycznym jako efekcie ubocznym zemsty dokonanej na chłopaku, który złamał jego nastoletnie serce. Anna Bieżyńska mierzy się z zawodem wieloletniego zauroczenia, które rozprysło,

gdy tylko się zrealizowało. We wspomnianym już monologu Michaliny Rodak padają natomiast imiona i nazwiska kolejnych absztyfikantów. Uzyskany zostaje w ten sposób efekt autentyczności, niesłychanie skutecznie wspomagający identyfikację oglądających nie tyle z perspektywą bohaterek romantycznej powieści, ile z ludzkością w ogóle. Jednak moją wątpliwość budzi hermetyczny wymiar owych wynurzeń i zastanawiam się, na ile, jako widzowie, powinniśmy znać twórców z prywatnej lub chociaż od performowanej w mediach społecznościowych strony, by wiedzieć, gdzie dokładnie przebiega granica faktu i fantazji. Ale czy bez zanęcenia, że oto udostępnia się nam cudzą intymność, historie te byłyby tak samo atrakcyjne? Przyznam, i może to było intencją grona autorskiego, że niektóre momenty, eksponowane jako te „realne", budziły we mnie lekkie zakłopotanie.

W pamięć zapada uroczysta scena transplantacji serca Ireny, przeprowadzona przy dźwiękach *Pasji według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Jednym z obiektów scenograficznych autorstwa Wiktorii Walendzik jest hybrydyczny korpus w kształcie pąka kwiatu, podtrzymywany przez kilka par stóp w butach na obcasie, usytuowany na środku stołu chirurgicznego. Z rzeźby tej zespół transplantologów z pietyzmem wycina wyglądające bardzo realistycznie bijące serce (animatronika i efekty praktyczne: Mirek „stanlej" Stanek). Zabieg kończą wspólnym odśpiewaniem *a capella* na cztery głosy pieśni żałobnej *Kommt, ihr Töchter* z *Pasji.* Sercem opiekować będzie się Michał Surówka, pozostający z nim w osobliwie intymnej relacji – zarówno podczas wygłaszanego w trakcie serii pompek referatu (Hartung-Wójciak tłumaczy, że postanowiła w spektaklu eksponować sprawność fizyczną swojego partnera-aktora) dotyczącego zmiennej, z medycznego punktu widzenia, definicji śmierci, jak i podczas medytacyjnych, milczących oględzin organu. Parokrotnie jednak zobaczymy serce leżące na podłodze niczym obiekt w galerii sztuki; bijące siłą wbudowanego weń mechanizmu,

momentalnie nasuwające na myśl liczne metafory o porzuceniu i uporze.

Gąszcz wątków urządzony został precyzyjnie, z dbałością o detal i komunikatywność. Każdy z tematów (podróż serca, adaptacja powieści, wyznania) prowadzony jest z wykorzystaniem innych konwencji scenicznych, które jednak pozostają ze sobą wizualnie splecione, przez co znaczenia nawarstwiają się i wzajemnie naświetlają (jak sceny monologów rozgrywane w kostiumach „historycznych"). Podobnie ma się kwestia żonglerki tożsamościami płciowymi bohaterów: sparaliżowaną babcię Irenę na wózku gra Michał Surówka, któremu, jak twierdzi reżyserka, obiecane zostało jej serce, zaś powieściowy Heathcliff przekształca się w spektaklu w kobietę, graną przez Emilię Piech, dzięki czemu słynny romans staje się historią lesbijską.

Wewnętrzną dynamikę twórcy osiągają także dzięki powtórzeniom słów z przesunięciem kontekstu (jak padające kilkakrotnie powieściowe „ty jesteś bardziej mną, niż ja sama") i zmienności konwencji aktorskich (od scen rodzajowych, wspomaganych stylizowanymi na historyczne kostiumami Hanki Podrazy, przez performerską „kondycję zero", po działania choreograficzne i elementy sztuk walki). Aktorzy i aktorki odnajdują się w tym wszystkim znakomicie: to ich kreacje i wyczucie tonacji poszczególnych scen nasycają kolejne segmenty emocjonalną głębią. Nie brak tu także patosu, podchodzącego nawet pod kicz. Sformułowania w rodzaju: „jesteś jak płonąca pochodnia / płoniesz i drżysz z niespełnienia", choć egzaltowane, są opisem stanów prawdziwych. Ten przykład odzwierciedla nastrój spektaklu, przeciągającego emocjonalną linkę między komizmem a (estetyzowaną) rozpaczą.

Zarówno wśród scen poetyckich, jak i tych rysowanych grubszą kreską zapodziewa się gdzieś zapowiadany jako *clue* tej opowieści miłosny list babci

do marynarza. Owszem, poznajemy jego (zmodyfikowaną) treść, namiętną w tonie i pikantną w słownictwie, którą, jako Młoda Irena, wypowiada Anna Bieżyńska, wtórująca ze sceny nagraniu płynącemu z offu. Historia pożądania Ireny dołącza jednak do mozaiki przedstawianych tu innych miłosnych doświadczeń, historii z brytyjskich wrzosowisk i bydgosko-warszawskich domów.

Twórcom udało się skonstruować wielopoziomową i angażującą afektywnie opowieść o pragnieniu miłości, zaspokajanym jednak zaledwie odrobinę, protetycznie, dzięki rozmaitym zastawkom, plombom, przeszczepom, zastępstwom, ucieleśnieniom, zamianom miejsc i ról, przywróceniom i odegraniom. W tym sensie stworzyli także opowieść o teatrze – o charakteryzującej go zdolności do zasypywania różnic między życiem a śmiercią oraz pośredniczenia między realnością doświadczenia i symulacją przeżycia.

Wzór cytowana:

Skrzypek, Agata, *Nie igra się*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-igra-sie.

Autor/ka

Agata Skrzypek – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Teatrem”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Przypisy

1. Ten i kolejne cytaty pochodzą ze scenariusza spektaklu autorstwa Klaudii Hartung-Wójciak, udostępnionego mi uprzejmie przez Teatr Polski w Bydgoszczy.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-igra-sie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/popsuta-zabawka

/ REPERTUAR

Popsuta zabawka

Stanisław Godlewski

Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie

Bolesław Prus

Lalka

reżyseria i adaptacja: Mikita Iłynczyk, dramaturgia: Goran Injac, scenografia i kostiumy: Justyna Elminowska, muzyka: Krzysztof Kaliski, reżyseria światła: Siarhei Rylko, zdjęcia: Tomek Pawlik

premiera: 20 marca 2026

Ten spektakl stawia widzowi opór i wolę myśleć, że to celowa strategia artystyczna. *Lalka* w reżyserii Mikity Iłynczyka jest chłodna, jakby pozbawiona namiętności, ciężka, ciemna, momentami męcząca. A przecież są w niej świetne pomysły i ciekawe interpretacyjne przesunięcia – niekoniecznie konsekwentnie rozwijane w trakcie przedstawienia, ale są. Już pierwsza scena daje nam wyraźny sygnał, że to nie będzie wierna adaptacja powieści Bolesława Prusa. Do sklepu Wokulskiego przychodzi Widmo

(Małgorzata Niemirska) – kobieta w żałobnej, XIX-wiecznej sukni, wyglądająca jak z obrazów Artura Grottgera. Rola Niemirskiej jest skomplikowana: Widmo momentami przejmuje kwestie, które w powieści wypowiadają prezesowa Zasławska i hrabina Karolowa, ale jednocześnie jest to babcia reżysera, która przechowała rodzinny egzemplarz *Lalki* (i właśnie w sklepie Wokulskiego planuje go sprzedać), a zarazem wyobrażona czytelniczka powieści Prusa, przywiązana do swoich wyobrażeń na temat książki (czyli *Lalki* jako jednej z niewielu, jeśli nie jedynej, polskiej powieści o szalonej, romantycznej miłości). Rzecki (Piotr Siwkiewicz) ocenia egzemplarz, zauważa podkreślenia dokonane przez różnych członków rodziny (co staje się pretekstem do opowiedzenia o skomplikowanej genealogii Iłynczyka) – i nagle dostrzega, że z książki wyrwano fotografię autora. To właśnie znak, że w tej adaptacji nie będzie się wiernie podążać za Prusem. Powieść zostaje potraktowana swobodnie, jako zbiór motywów, ciekawych punktów startowych do rozwijania współczesnych reinterpretacji twórców (za dramaturgię odpowiadał Goran Injać). Postacie, motywy czy zdarzenia z *Lalki* zostają wymieszane, zmieniają się ich znaczenia i wymowa. I to wszystko jest bardzo skomplikowane.

O ile powieść Prusa można uznać za „realistyczną", konsekwentnie budującą własny, wewnętrzny świat, o tyle spektakl w Dramatycznym nieustannie realizm podważa. Jesteśmy jednocześnie w wieku XIX i XXI. „Wreszcie wiek XIX, tak długo na niego czekaliśmy" – mówi zblazowany Książę, przedstawiciel zgniłej i konformistycznej elity. Spektakl zdaje się skakać między różnymi perspektywami czasowymi, miesza je ze sobą nieustannie, zamiast diachronii mamy dziwną synchronię, jakby popsuły się zegary i każdy wskazywał inną godzinę. Współczesny patriarchat i konserwatyzm zaczyna przypominać ten XIX-wieczny. Bohaterowie momentami ilustrują wiernie powieść Prusa, by następnie rzucić ironiczny komentarz świadczący

o ich współczesnej (nad)świadomości. Temu, między innymi, służą rozmowy Widma z Rzeckim, które tworzą ramę narracyjną całego przedstawienia – to taki rodzaj metarefleksji, w której postaci/aktorzy komentują działania innych, kłócą się o wymowę spektaklu i książki, piętrzą konteksty historyczne i geopolityczne. „To powieść o kapitalizmie, nie o miłości" – mówi twardo Rzecki. „Nie tak powinna wyglądać Izabela" – wścieka się Widmo i demonstruje, jak aktorka powinna zagrać scenę wizyty Łęckiej w sklepie (to popis Niemirskiej, jest rozkoszna, gdy odgrywa „właściwą", czyli stereotypowo kobiecą, Łęcką). Fabularnie spektakl niby zachowuje główne wątki powieści – powrót Wokulskiego, niespokojną sytuację polityczną w Europie, miłość do Izabeli i tą miłością rozczarowanie, proces o lalkę – a jednocześnie w nic się to nie składa. Sceny funkcjonują osobno, trochę jak zbiór klocków, które można by ułożyć w dowolnej konfiguracji. Każda stanowi ciekawy pomysł na reinterpretację dzieła Prusa, ale wspólnie nie tworzą jednej spójnej konstrukcji.

Wokulski (Marcin Bosak) dorobił się na handlu z Rosją i w spółce z Suzinem (Mariusz Drężek) zbija kapitał na trwającej wojnie (ta wojna może być zarówno z drugiej połowy XIX wieku, jak i współczesna). Jest zatem Stach raczej antybohaterem – hieną wojenną, proklamującą kult siły i sprytu. Zamiast sklepu ma muzeum sztuki współczesnej (scenografia Justyny Elminowskiej to właśnie wnętrze muzeum Wokulskiego, brutalistyczne, jakby żelbetowe ściany na obrotówce), w której eksponuje dzieła o przemocy wojny, w tym pracę Szumana (Waldemar Barwiński), artysty, który stworzył instalację z włosów kobiet dotkniętych wojenną traumą (Szuman po godzinach pisze biografię Wokulskiego, co wprowadza kolejną „meta" perspektywę narracyjną do spektaklu). Izabela (Marta Ojrzyńska) oprowadza po tym muzeum dobre panie z warszawskiego towarzystwa – Stawską (Małgorzata Witkowska/Anna Gajewska), Krzeszowską (Katarzyna Herman) i

Wąsowską (Agnieszka Wosińska). Wierzy w ideały intersekcjonalnego feminizmu, niepokoi się, że jej podopieczne zaczynają „romantyzować mit silnego państwa" i interesować się estetyką „trad wife". To ciekawy pomysł, bo napięcie między Wokulskim a Łęcką dzięki takiemu ustawieniu postaci byłoby silniejsze – u Prusa konflikt między nimi miał charakter klasowy, genderowy i wiekowy, u Iłynczyka zyskiwałby on wymiar ideowy. Ale konfliktu jako takiego nie ma, bo nie ma wspólnej sprawy, czyli miłości. O ile w powieści obsesja Stacha na punkcie Izy była motorem jego działań, o tyle tutaj Izabela nie jest Wokulskiemu do niczego potrzebna. Twórców spektaklu dużo bardziej interesuje warstwa polityczno-ekonomiczna *Lalki* niż psychologiczna – ich prawo, ale w takim ustawieniu postać Wokulskiego staje się niezrozumiała. Nie wiadomo, dlaczego zbija majątek na wojnie i nie wiadomo, dlaczego w finale znika. Schematy i powidoki z powieści ciążą na spektaklu, a twórcy, mimo chęci napisania na scenie *Lalki* na nowo, jakby nie mogli się od pierwowzoru zupełnie uwolnić.

To napięcie jest zresztą świadomie wygrywane w głównych rolach aktorskich. Marcin Bosak gra Wokulskiego rozdartego i pokazuje to przede wszystkim ciałem – gdy Stach jest wśród ludzi, to stoi wyprostowany, silny. Mówi spokojnie, powoli, dobitnie, ironicznie, cedzi słowa. Gdy zostaje sam lub gdy zwierza się Rzeckiemu, ta poza znika – aktor zgina się wpół, jakby nagle bolał go brzuch, zaczyna dygotać, głos wchodzi na wyższe rejestry, mówi szybciej. Maska, którą przybiera Wokulski, zdaje się mu ciążyć, tak jak rola Wokulskiego ciąży aktorowi. Podobnie dzieje się z Łęcką, tylko że tam sytuacja jest dużo bardziej klarowna. Ojrzyńska początkowo gra intelektualistkę-feministkę, jednak pod wpływem nacisków zmienia się w karykaturę powieściowej Łęckiej. Najpierw Widmo mówi Ojrzyńskiej-Łęckiej, że się do tej roli kompletnie nie nadaje, bo nie ma ani warunków fizycznych, ani subtelności emocjonalnej do udźwignięcia tej postaci. Potem ojciec

Łęckiej, Tomasz, zrujnowany finansowo, zmusza córkę, by była miła dla Wokulskiego, bo to jedyna szansa na uratowanie majątku i pozycji społecznej. Podopieczne Łęcką opuszczają, klimat polityczno-społeczny robi się coraz bardziej konserwatywny, więc wreszcie Łęcka-Ojrzyńska przywdziewa suknię à la XIX wiek, z gorsetem, zakłada blond perukę i zrezygnowana zaczyna grać w grę, którą jej wszyscy podpowiadają. Trzepoce rzęsami, przeciąga słodko sylaby, z wyrachowania uwodzi Stacha. Ugina się pod presją otoczenia, historii, konwencji. Być może o tym przede wszystkim jest ten spektakl – o konserwatyzmie, który wygrywa. Nowoczesne reinterpretacje zmieniają się w stare schematy (jak w przypadku roli Łęckiej), wiek XXI coraz bardziej przypomina XIX, zamiast demokracji powraca kult siły i sprytu. „Europa nie ma Napoleona” – mówią ze sceny bohaterowie. Nie ma lidera, silnej jednostki, która byłaby gwarantem bezpieczeństwa w tych trudnych czasach (wtedy i dzisiaj). No nie ma. A jednocześnie prężący muskuły Suzin i charyzmatyczny Wokulski, którzy w świecie scenicznym zdobywają władzę i kapitał, pokazują, że kult silnych mężczyzn ma się dalej dobrze. Patriarchat rośnie w siłę, stare wraca, być może nigdy nie odeszło. Widać to zwłaszcza w drugiej części przedstawienia, w inscenizacji procesu o lalkę.

Panowie – Wokulski, Rzecki, Suzin, Łęcki i Geist – zasiadają razem w loży. Łęcka staje przy mikrofonie i szepcze zapowiedź spektaklu. Podczas premierowego setu padało zdanie, że spektakl przygotował „kolektyw kobiecy”, co wiele osób potraktowało jako naigrywanie się ze sprawy Moniki Strzępki (co ciekawe, gdy poszedłem na jeszcze jeden pokaz, poranny dla szkół, zdanie o kolektywie nie padło ze sceny). Na tle czerwonej teatralnej kurtyny obserwujemy, jak Krzeszowska, w żałobie po zmarłej córce, bawi się z Helusią Stawską (Agata Różycka), co potem prowadzi do całej, znanej z powieści, awantury o skradzioną lalkę. Tu najsilniej działa stara konwencja:

aktorki grają wyraziście, psychologicznie, realistycznie. Wąski pas gry ograniczony kurtyną, symboliczne rekwizyty i płaskie oświetlenie sprawiają, że przypomina to XIX-wieczny teatrzyk. Panowie się bawią i oglądają, panie cierpią na scenie. W kluczowym momencie zaangażowana zostaje publiczność – Sędzia (w tej roli Kazimiera Wąsowska, czyli Agnieszka Wosińska) pyta zgromadzonych na widowni mężczyzn, jak rozwiązać spór o lalkę. Kobiety nie głosują – mówi Sędzia, niemal jak w antycznych Atenach. Można odesłać histeryczną Baronową do zakładu psychiatrycznego, można skazać Stawską na ciężkie roboty, można ukarać obie. Na spektaklu dla szkół młodzież się ożywiła, chłopcy krzyczeli, żeby skazać obie kobiety. To także podpowiadają panowie z loży. Spór zostaje jednak rozwiązany zgodnie z literą powieści, Stawska zostaje uratowana, a Krzeszowska skompromitowana. Na twarzach aktorek widać rozgoryczenie. Cała ta dosyć gorzka scena teatru w teatrze nie wydaje mi się żartem ze sprawy Moniki Strzępki, ale raczej komentarzem na temat kulturowego i teatralnego backlashu, który teraz przeżywamy. Kobiety zostają pozbawione głosu, chyba że występują na scenie w stereotypowych rolach, oglądane przez facetów. Mężczyźni rządzą i mężczyźni się bawią. Teatr używa starych estetyk, by sprawić swej publiczności przyjemność. Co zresztą działa – z całego spektaklu właśnie scena procesu najbardziej mi się podobała, ale jej uwodzicielski czar jest niebezpieczny. Nawet jeżeli teatr sięga po stare chwyty ironicznie, to ta ironia nie zostaje odczytana i zrozumiana.

Dziwny to spektakl, ciekawy, a jednocześnie nudny – być może wynika to z tożsamości jego twórców. I nie mam tu na myśli faktu, że Mikita Iłynczyk i Goran Injac wychowali się poza polskim kontekstem kulturowym, raczej to, że pracują jako dramaturdzy. Ich *Lalka* mieni się pomysłami, które lepiej działają na papierze niż w teatrze. Poziomy zapętlenia znaków, pomieszania znaczeń, wielopiętrowe subtelności i wszechobecna ironia stają się dla teatru

nie do udźwignięcia. Być może zresztą treści przekazywane w tym spektaklu zaszkodziły jego formie. Sztuka Szumana prezentowana w muzeum Wokulskiego pozostawia obojętnym, ironia teatrzyku Łęckiej pozostaje niezrozumiana (zarówno przez bohaterów, jak i przez realnych widzów w teatrze), i podobnie sam spektakl Iłynczyka, choć przypomina intelektualną łamigłówkę, to nie sprawia radości ani nie prowokuje do większych kłótni czy zachwytów. Być może o to chodzi. Teatr się popsuł, jest jak zabawka, którą w obecnych czasach coraz trudniej się bawić.

Wzór cytowana:

Godlewski, Stanisław, *Popsuta zabawka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/popsuta-zabawka.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/popsuta-zabawka*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-kamera-wsrod-ptakow

/ REPERTUAR

Z kamerą wśród ptaków

Magda Piekarska

Wrocławski Teatr Współczesny

Atlas ptaków

reżyseria: Barbara Bendyk, tekst: Aleksandra Zielińska, scenografia: Anna Oramus, kostiumy: Katarzyna Leks, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, choreografia: Agata Maszkiewicz, światła: Klaudia Kasperska, muzyka: Helena Czerwińska-Drak

premiera: 11 kwietnia 2026

Czy lekkomyślne uchylenie okna w pokoju, w którym jest otwarta klatka z papugą, można zestawić z narażeniem człowieka na śmiertelne niebezpieczeństwo? I co to o nas mówi, kiedy wzdrygamy na takie zderzenie?

Dla Barbary Bendyk, która we Wrocławskim Teatrze Współczesnym premierowo pokazała *Atlas ptaków*, ten spektakl jest kolejnym krokiem w procesie budowania teatralnego języka, którego charakterystyczne cechy widać już wyraźnie. Należy do nich swobodne łączenie perspektyw ludzkiej

ze zwierzęcą, a także spektakularny *crash test* gatunków teatralnych, po jakie sięga. Efektem może być trudne momentami spotkanie z oczekiwaniami widowni, bo *Atlas* to spektakl, który nie unika ryzykownych pomysłów. Zarazem najnowsze przedstawienie studentki piątego roku reżyserii krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, podobnie zresztą jak jej poprzednie prace, wymyka się jednoznacznym definicjom, nie mieszcząc się w żadnej z opisanych dotąd szufladek. Bo choć znajdziemy tu i elementy nurtu ekokrytycznego, i feministyczny głos, i teatr psychologiczny, i gatunkowy pastisz, to ich suma składa się na nową jakość. W połączeniu z precyzyjnie budowanym suspensem w tekście *Atlasu* autorstwa Aleksandry Zielińskiej, nagrodzonym w organizowanym przez WTW konkursie „Strefy kontaktu", daje to wszystko intrygującą mieszankę. Powstał spektakl, który drażni i uwiera, a jednocześnie prowokuje do niełatwych pytań o to, czym w istocie jest ów kamyk w bucie.

Ciekawym punktem odniesienia dla *Atlasu* jest we wrocławskim Współczesnym *Miejski ptasiarz* Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra Jr, zrealizowany kilka lat temu – w obu tych spektaklach pojawiają się ptaki i ludzie je obserwujący, oba łączy też czwórka aktorów: Lina Wosik, Anna Błaut, Ewelina Paszke-Lowitzsch i Krzysztof Boczkowski (w *Atlasie* dołącza do nich Dominik Smaruj), ale też rodzaj szczególnego performatywnego klucza do nie ludzkich postaci scenicznych, znalezionego poza ustalonymi przez teatr konwencjami wywiedzionymi czy to z dziecięcych spektakli (do których w innych obszarach *Atlas* Bendyk się odwołuje) czy komediowej zgrywy. W kreacjach z obu tych spektakli jest i umowność, i – zarazem – zaangażowanie, aktorzy w jednej scenie stoją obok swoich postaci, żeby w drugiej, w ułamku sekundy, się z nią stopić. Taka obecność wymaga złamania gatunkowego kodu, który da dostęp do ptasiej postaci – nonszalanckiego kroku sroki, krzyku mewy, rozchybotanej pozycji pingwina. Aktorzy

Współczesnego radzą sobie z tym mistrzowsko. Trudno się zresztą dziwić, że oba przedstawienia są sobie pod tymi względami bliskie – choreografie do nich opracowała Agata Maszkiewicz.

Atlas i *Ptasiarz* różnią się przy tym zasadniczo tematem i celem, jaki stawiają przed sobą twórcy. O ile *Miejski ptasiarz* opowiadał o rodzaju niegroźnego, bo wynikającego z fascynacji jednego gatunku drugim podglądactwa i będącej jego efektem relacji między istotą ludzką a nie ludzką, to *Atlas* przynosi nam studium człowieczego przypadku, rozpatrywanego z ptasiej perspektywy. Bo obecność na scenie ludzkiej narratorki (Lina Wosik) nie świadczy wcale o tym, że to ona ma niepodzielną władzę nad własną opowieścią.

Ci, którzy pamiętają *Psa*, dyplomowe przedstawienie Bendyk, pokazywane dwa lata temu na Forum Młodej Reżyserii, na festiwalu Boska Komedia i w poznańskim Teatrze Nowym, znajdą kilka charakterystycznych podobieństw w konstrukcji tych opowieści, ale też w pomyśle na obecność ich nie ludzkich bohaterów, którzy w *Atlasie* mają zdecydowanie więcej do powiedzenia. W tym pierwszym przedstawieniu tytułowy pies (Maciej Kamiński) jest przez dużą część spektaklu niemym świadkiem rozpadu związku swoich opiekunów, oraz – poprzez swoje zniknięcie – wyzwalaczem kryzysu w tym procesie. A choć początkowo wydawało się, że pozostanie postacią drugoplanową i że dostaniemy psychologiczną opowieść o tym, co szwankuje we współczesnych związkach, to stopniowo jej ciężar przesuwał się z relacji między chłopakiem a dziewczyną na zaburzenia w komunikacji między parą a psem. Z czasem to otwarty naraz przed nimi, ale też przed widownią wewnętrzny świat tytułowego bohatera zaczął dominować spektakl. Kamiński bardzo oszczędnie oddał smutek, przerażenie, skrajne osamotnienie swojego bohatera. Jego psi charakter wynikał raczej z

kontekstu niż z użytych środków – kluczowy dla opowieści był jego stan, a nie to, czy chodzi na dwóch czy czterech łapach.

Tym razem jest inaczej. *Atlas* zaczyna się jak obciachowy telewizyjny program dla dzieci sprzed trzech dekad albo bardzo zły spektakl skierowany do tej samej widowni, jeden z tych, jakich już nie uświadczysz w szanujących się teatrach lalkowych, a które wciąż święcą triumfy w programach objazdowych scen zgarniających szkolne widownie. To takie przedstawienie, w którym szwy i toporne kontury widać na pierwszy rzut oka – dorośli aktorzy nieudolnie grają dzieci (Lina Wosik uczesana w dziecięce kucyki, w kolorowych ogrodniczkach) i zwierzęta, upiornie wdzięczą się do widowni, a w tle leci koszmarna, jakby ciosana kilofem melodyjka. Wykonawcy sami obsługują scenografię tego programu, na którą składają się nawinięte na roller fotograficzne tła, sami też ustawiają światła, których źródłem są stojące na scenie ogromne reflektory.

Zarazem to właśnie plastyczny koncept Anny Oramus już na samym początku zdradza nam podwójność scenicznej narracji, w której – jak się wkrótce okaże – nic nie jest tym, czym się nam na początku wydaje. Telewizyjny scenograficzny bebech przesuwa się wśród elementów, które nie mieszczą się w kadrze kamery: gładkich kamieni i ptasich jaj, z których w każdej chwili może coś się wykluć. Część tych ciężkich na pozór głazów, które wydają się pochodzić z jakiejś odległej krainy, być może z Antarktydy, ojczyzny pingwina cesarskiego (Dominik Smaruj), okazuje się zaskakująco miękka, na tyle, że Ona, bohaterka tej opowieści (Wosik) umości sobie z nich wielkie łoże. Z kolei duże jaja są w istocie bardzo kruche.

Bohaterka porusza się naprzemiennie pomiędzy tymi dwoma scenograficznymi planami. W pierwszym z nich jak nakręcona opowiada o ptakach – kolejne wątki zaczynają się jak pogodne pogadanki dla

najmłodszych, żeby potem nagle skręcić w niespodziewanym, niepokojącym i kompletnie niezgodnym z formułą show kierunku. W drugim planie Ona osuwa się we własną, intymną opowieść o największym życiowym, tragicznym w skutkach przeoczeniu, którą warstwa po warstwie odkrywa przed widzem, a która jest tak precyzyjnie zaszyta w spektaklu, że pisząc o nim, trzeba ważyć słowa jak przy recenzowaniu filmowych thrillerów – spojler jest w stanie zrujnować odbiór.

Ona (tak w obsadzie określa się postać graną przez Wosik) jest trzydziestoparoletnią kobietą, która – jak sama twierdzi – niczym szczególnym się nie wyróżnia, co sprawia, że mieści się „w tym najśredniejszym ze średnich procencie populacji, który stanowi – paradoksalnie – najliczniejszą i jednocześnie najmniej widoczną warstwę populacji". Nawet jeśli bierze udział w protestach, to stoi na nich z boku. Ceni swoje może nieco nudne, ale przez to przewidywalne i bezpieczne życie. Ale utarte drogi, jakimi się porusza, nie chronią jej przed gwałtowną zmianą – pierwszą przyniesie miłość, drugą macierzyństwo, trzecią cały splot okoliczności. Żeby za wiele nie zdradzić, powiem tylko, że Ona staje się matką nie tyle samotną, ile samodzielną, a kiedy bierze się na plecy ciężar przeznaczony dla dwóch osób, łatwo się przewrócić.

Zwierzęta – amanda górska (Boczkowski), mewa siwa (Błaut), ślepowron zwyczajny (Paszke-Lowitzsch) i pingwin (Smaruj) – z jednej strony są drugoplanowymi aktorami w jej telewizyjnym programie, z drugiej przejmują kolejne rozdziały opowieści, odzwierciedlając etapy życia bohaterki, ale też jej stany emocjonalne – i tak np. pingwin uosabia tkwiące w niej głęboko traumę i lęk. Sedno tej historii nie zostanie nazwane wprost, ale wyłoni się scena po scenie poprzez skojarzenia z opowieściami z życia ptaków – płacz dziecka będzie jak ich śpiew, wykład o dramatach lęgowych pingwinów

stanie się tłem dla obrazu poporodowej depresji, obrazy ludzkiego okrucieństwa wobec zwierząt odzwierciedlą całkowicie ludzkie cierpienia, a zmiany klimatu skutkujące tropikalnymi upałami zostaną zderzone z rosnącą skokowo temperaturą w jednym, konkretnym miejscu. Dorastaniu bohaterki będzie towarzyszyła amanda górska, papuga, która uciekła z klatki, wyzwalając w Onej chorobliwą potrzebę kontroli i lęk przed wszelkim ryzykiem. Inna papuga tego gatunku połączy jej los z pewnym ornitologiem, ale rozkwitowi ich związku będzie patronował już inny ptak – ślepowron zwyczajny, którego obyczaje bada partner bohaterki. Mewa otworzy kolejny jego rozdział, w którym bohaterowie zaczną się od siebie oddalać, a macierzyństwo Onej stanie się coraz bardziej samotne. Lękliwy pingwin domknie całą opowieść.

Aleksandra Zielińska zaznacza w tekście *Atlasu ptaków*, że ptaki mogą się pojawić w jego inscenizacji jako lalkowe formy, które powołuje się do życia, ale których istnienie w spektaklu można też w każdej chwili wygasić, odkładając je na bok. W żywym planie papuga, mewa, ślepowron i pingwin towarzyszą bohaterce bez przerwy, pozostając bytami na granicy pomiędzy sztucznie wykreowanymi postaciami z telewizyjnego show, w którym ludzie przebierają się za zwierzęta, a prawdziwymi reprezentantami ptasiego świata. Z jednej strony są jak głosy w głowie Onej, a to dopingujące ją do snucia opowieści, a to powstrzymujące jej bieg; z drugiej stają się nie ludzkimi przewodnikami jej procesu, w trakcie którego musi opowiedzieć swoją historię – nie tyle po to, żeby się od niej uwolnić, ile żeby ją w pewien sposób nazwać i nauczyć się żyć z jej ciężarem.

Inscenizacyjny zamysł *Atlasu*, jeszcze mocniej niż sam tekst podbijający upiornie toporny charakter telewizyjnego programu o ptakach, z którego stopniowo wyłania się prawdziwie ludzka tragedia, niósł ze sobą ryzyko, na

którym realizatorzy mogli polec – że pierwsza z tych warstw, budowana mocnymi środkami, przytłoczy tę drugą, sprawiając, że i na niej odciśnie się pastiszowy rysunek. A jednak Bendyk udało się zachować kruchą równowagę między konwencjami, co jest także zasługą Liny Wosik, która ze zręcznością i wyczuciem żongluje środkami aktorskimi, rysując swoją bohaterkę na przemian grubą kredką i cienkim ołówkiem, dzięki czemu jej Ona jest i śmieszna, i żenująca, i przejmująca. A kiedy dociera do sedna swojej opowieści, nawet telewizyjne show pokazuje swoją zaskakującą podszewkę. Ze swoją kulejącą, rachityczną formułą okazuje się jedynym schronieniem, w którym bohaterka może się ukryć przed sobą i światem.

Wzór cytowana:

Piekarska, Magda, *Z kamerą wśród ptaków*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-kamera-wsrod-ptakow.

Autor/ka

Magda Piekarska – dziennikarka, recenzentka, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Gazecie Wyborczej”, „Wysokich Obcasach Extra”, „Notatniku Teatralnym”. Prowadzi zajęcia z krytyki teatralnej na dziennikarstwie Uniwersytetu Wrocławskiego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/z-kamera-wsrod-ptakow*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-robie-dobrze

/ REPERTUAR

Czy robię to dobrze?

Magdalena Rewerenda

Teatr Współczesny w Szczecinie

Sztuka protestu

tekst i reżyseria: Michał Buszewicz, choreografia: Katarzyna Sikora, muzyka: Aleksandra Gryka, scenografia: Michał Dobrucki, kostiumy: Lila Dziedzic, multimedia: Radomir Majewski, światło: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 28 lutego 2026

We wstępniaku do trzeciego numeru wydawanej przez Archiwum Protestów Publicznych „Gazety Strajkowej", poświęconego zmianom klimatu, Filip Springer – nawiązując do słów amerykańskiego pioniera ekokrytyki Lawrence'a Buella – pisał, że kryzys klimatyczny jest w istocie kryzysem wyobraźni. Pesymistyczne wizje przyszłości oraz towarzyszące im dane mogą z dzisiejszej perspektywy wydawać się abstrakcyjne i trudne do uchwycenia, a przez to łatwo je odrzucić – zwłaszcza gdy alarm podnoszą bardzo młodzi ludzie. To właśnie oni od lat, za sprawą nastoletniej aktywistki Grety

Thunberg oraz Młodzieżowego Strajku Klimatycznego, także w Polsce kojarzeni są z działaniami na rzecz zmiany. W swoich postulatach domagają się od rządu ogłoszenia stanu kryzysu klimatycznego i podjęcia zdecydowanych działań, które mogłyby go powstrzymać.

Ich pokolenie ma realną szansę doświadczyć tego, co dla ich rodziców i dziadków wciąż brzmi jak scenariusz filmu katastroficznego. Mimo to ich protesty bywają bagatelizowane. „Słyszymy czasem: zostawcie te sprawy dorosłym i skupcie się na nauce" – mówi „Gazecie Strajkowej" Emilia Rygielska z Torunia[1]. Antek Kolasiński dodaje: „Nie damy sobie wmówić, że jesteśmy bandą rozwrzeszczanych dzieciaków. Jeszcze dwa lata temu próbowano nas tak szufladkować, ale wychodząc masowo na ulice, pokazaliśmy, że trzeba nas traktować poważnie".

Aktywistki i aktywiści klimatyczni częściej niż z należną powagą spotykają się jednak z ignorowaniem, a nawet z opresją i przemocą ze strony tych, którym ich działania burzą poczucie komfortu i zakłócają wygodę bezrefleksyjnego życia – zarówno osób wpływowych, jak i zwykłych ludzi. To właśnie te dwie grupy – aktywiści i ci, dla których są ciężarem – stają się bohaterkami i bohaterami zrealizowanej w Teatrze Współczesnym w Szczecinie *Sztuki protestu*, opartej na tekście reżysera spektaklu Michała Buszewicza. Już w scenie otwierającej przedstawienie postaci opowiadają o największych wyzwaniach i lękach towarzyszących pracy aktywistycznej. Aktywiści i aktywistki klimatyczne zwykle słyszą: „Robisz to źle".

Grupa młodych bohaterów – Szymon (Konrad Beta), Piotrek (Wojciech Sandach), Maks (Kacper Kujawa) i Jagoda (Maria Wójtowicz) – podejmuje szereg działań mających powstrzymać procesy prowadzące do katastrofy ekologicznej. Ich kolorowe kostiumy, które zaprojektowała Lila Dziedzic, nie tylko podkreślają młodzieńczy entuzjazm, ale też wzmacniają komunikowany

przez nich jak refren przekaz: „To jest alarm!” .Pogarszający się na naszych oczach stan planety znajduje odzwierciedlenie także na scenie: podwieszona pod sufitem kula to „tamagotchi-świat” – model Ziemi domagający się nieustannej opieki, na wzór popularnej w latach dziewięćdziesiątych japońskiej zabawki elektronicznej (scenografia: Michał Dobrucki, multimedia: Radomir Majewski). Towarzyszy jej zegar odmierzający czas, jaki pozostał ludzkości na zatrzymanie globalnego ocieplenia. Umieszczone na scenie rowery stacjonarne, których praca wydłuża życie tamagotchi-świata, lecz na których żadna z postaci nie chce jeździć, stają się symbolem przerzucania się odpowiedzialnością za losy planety i fasadowości systemowych rozwiązań. Przewrócona rzeźba przypominająca *Myśliciela* Augusta Rodina sugeruje zwątpienie w ludzki rozum, który zamiast służyć planecie, ściąga na nią zagładę.

Przyglądające się nam z kosmosu ciała niebieskie (Iwona Kowalska i Jacek Piątkowski), których rozmowy słyszymy z offu, są mocno zaniepokojone. Sytuacja jest poważna, lecz apele aktywistów są zagłuszane, a organizowane przez nich protesty – pacyfikowane przez zniecierpliwionych kierowców spieszących się do pracy, takich jak ceniąca spokój Daria (Maria Dąbrowska), dyrektorów dużych firm zatroskanych o swoje inwestycje oraz polityków odmawiających wsparcia w obawie przed społecznymi kosztami zaangażowania. Mirek (Konrad Pawicki), Staszek (Paweł Niczewski), Tomek (Paweł Adamski), Rupert (Robert Gondek) i Gerard (Przemysław Walich) – jako mężczyźni dzierżący władzę – nie budzą ani lęku, ani szczególnego respektu; przeciwnie, wydają się raczej pociesznie groteskowi, gdy prężą się na scenie w eleganckich marynarkach zestawionych z kolorowymi bokserkami i skarpetkami. To połączenie obnaża powierzchowność ich zainteresowania ekologią, sprowadzonego do pustej deklaracji i estetycznego gestu.

Jednocześnie ani oni, ani zaangażowani młodzi aktywiści nie zostają sprowadzeni do roli postaci śmiesznych czy całkowicie skompromitowanych – Buszewicz okazuje się twórcą zbyt empatycznym, by pozwolić sobie na tak oceniające przedstawienie konfliktu. Podobnie jak w wielu innych swoich realizacjach, takich jak *Edukacja seksualna* (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2022) czy *Chłopaki płaczą* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2023), kwestie polityczne omawia przez pryzmat indywidualnych historii, a nie uogólnionych, abstrakcyjnych idei. Dzięki temu udaje mu się zazwyczaj uniknąć patosu i dydaktyzmu; zamiast tego pomaga widowni dostrzec w postaciach – często odmiennych od nas – ludzi, z którymi na różnych poziomach można się utożsamić. Jednocześnie rozmontowuje jednoznaczne podziały i proste kategoryzacje, podkreślając znaczenie uwzględniania perspektyw innych niż własna.

W *Sztuce protestu* Buszewicz jednoznacznie apeluje o zainteresowanie kwestią klimatu, stając tym samym po stronie aktywistów i aktywistek, ale nie demonizuje ich oponentów. Z podobną czułością traktuje aktywistkę czującą zażenowanie swoimi działaniami, policjantkę wahającą się, po której stronie barykady stanąć (Barbara Biel), i starszego pana, który ignoruje kwestię ekologii, bo chce beztrosko korzystać z końcówki swojego życia. Ludzką twarz i własne racje zyskują także dyrektorzy oraz politycy, a spektakl odsłania kolejne piętro interpretacyjne, pokazując, że rozmaite spory wynikają między innymi z odmiennych sposobów definiowania „wolności”.

Czułość i delikatność Buszewicza jest nie do przecenienia, bo nie ogranicza się tylko do myślenia o postaciach, ale też ma na uwadze widownię: jako jeden z nielicznych reżyserów próbujących tworzyć teatr środka – zaangażowany, ale komunikatywny i przyjemny w odbiorze – operuje

metaforą i abstrakcyjnym światem, by mówić o sprawach politycznych, ale jego spektakle są lekkie i przystępne. Niestety w przypadku *Sztuki protestu* sprawdzone strategie Buszewicza skutkują rozmyciem przekazu. Poruszony w spektaklu temat aktywizmu klimatycznego w tekście programowym zostaje włączony w szerszy kontekst protestów w ogóle i skłania do zadania pytań o społecznie akceptowalne sposoby wyrażania buntu. Trudno jednak sprowadzić wszystkie rodzaje protestów do jednego mianownika, a próby uniwersalizowania problemu sprawiają, że przedstawienie przestaje dotyczyć klimatu, a nawet aktywizmu, stając się sztuką o ludziach, którzy się różnią. Uczłowieczenie politycznego problemu bywa mocną stroną teatru Buszewicza, tym razem jednak osłabia jego siłę oddziaływania. Apel o wzajemną życzliwość, uważność i zrozumienie pozostaje słuszny, lecz nie uwzględnia faktu, że opór rodzi się z realnych antagonizmów. Proponowana zgoda jawi się więc jako utopia – a w najgorszym razie jako gest, który zamiast zmieniać rzeczywistość, utrwala status quo.

W scenie otwierającej przedstawienie aktorka i aktorzy, wcielający się w grupę aktywistyczną, zwracają się bezpośrednio do publiczności, by wyjaśnić założenia spektaklu oraz okoliczności jego powstawania: trudności w przeprowadzeniu rzeczywiście ekologicznego procesu, efekty współpracy z grupą ekspercką, a także fakt, że strajki klimatyczne cieszą się stosunkowo niewielkim poparciem społecznym. Wynika to z radykalnych metod – takich jak blokowanie dróg czy interwencje na placach budowy – które bezpośrednio wpływają na komfort życia zwykłych obywateli i obywatelek.

Świadome wywoływanie skandalu, nawiązujące do protestacyjnych praktyk XX-wiecznych awangardzistów, ma na celu „demonstrowanie tego, co z jakichś przyczyn nigdy nie miało ujrzeć światła dziennego”, ponieważ protestujący „działają na kształt sokratejskiego bąka: dotąd kłują

mieszkańców polis, aż ci się wreszcie nie obudzą” (Pietrzak, 2021, s. 61). To „kłucie” okazuje się na tyle dotkliwe, że budzi społeczny opór, który w deklaracjach oponentów często nie kieruje się przeciwko samemu przedmiotowi protestu, lecz jego formom. Pojawia się przekonanie, że można byłoby zrobić to inaczej – lepiej. W tej perspektywie odczytuję spektakl Buszewicza – nieinterwencyjny, mało radykalny, momentami rozczarowujący – jako metakomentarz do strajków: uznawanych za źle przeprowadzone, uciążliwe czy nieskuteczne. Skuteczny protest jest sztuką. Podobnie jak spektakl, który potrafiłby zaangażować się w sprawę, a jednocześnie pozostać subtelny, niemoralizatorski i inkluzywny. A to Buszewicz robi dobrze.

Wzór cytowana:

Rewerenda, Magdalena, *Czy robię to dobrze?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-robie-dobrze.

Autor/ka

Magdalena Rewerenda – teatrolożka, adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM w Poznaniu. Autorka książki *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frljicia* (2020). Członkini Komisji Artystycznej 29. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Przypisy

1. Zob. https://archiwumprotestow.pl/app/uploads/2021/03/gazeta-strajkowa-3-klimatyczna.pdf [dostęp: 20.04.2026].

Bibliografia

Pietrzak, Przemysław, *Protest i skandal, czyli o tym, co „niedopuszczalne”*, [w:] *Poetyki protestu*, red. M. Kopcik i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/czy-robie-dobrze*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ostatnia-ofiara-transformacji

/ REPERTUAR

Ostatnia ofiara transformacji

Kamil Bujny

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Paweł Demirski

Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty

reżyseria: Pamela Leończyk, scenografia i kostiumy: Magdalena Mucha, muzyka: Magdalena Sowul, choreografia: Dorota Furmaniuk, światła: Damian Pawella

premiera: 20 grudnia 2025

Teatr – jak zauważa Sonia (Irena Sierakowska), jedna z bohaterek spektaklu, „to nie jest miejsce, by w nim śmieci wyciągać". A jednak to właśnie tym zajmują się postaci, świadome, że występują w przedstawieniu: grzebią w przeszłości, wracają do dawnych konfliktów i sporów, przerzucając się winą za nie. Rodzinie lub grupie znajomych, uradowanej na przyjazd niepojawiającego się ostatecznie na scenie Profesora Sieriebriakowa, ojca Soni, będącego „człowiekiem nadzwyczajnym", nastrój psuje Wujaszek (Rafał

Kosowski) – prowincjonalny nieudacznik, zakompleksiony krewny, pragnący zastrzelić Profesora. „Gdyby nie był głównym bohaterem, normalnie mielibyśmy Wujaszka w dupie” – stwierdza nawet w jednej ze scen Tielegin (Wojciech Kozak), wyrażając w ten sposób stosunek całego towarzystwa do kreowanej przez Kosowskiego postaci. Jako że „każda historia ma takiego bohatera, na jakiego zasłużyła” i należy go polubić, „żeby potem przejmować się losem, który wydarza się na scenie”, Wujaszek pozostaje w centrum wydarzeń – wszyscy ulegają jego szaleństwu, próbują racjonalizować z pozoru pozbawione sensu zachowania.

Dlaczego Wojnicki pragnie śmierci Sieriebriakowa, skoro pozostali mówią o nim wyłącznie dobrze? Jeśli nie wiadomo, o co chodzi, to chodzi o pieniądze – w tym przypadku za dom, w którym rozgrywa się akcja. Obaj mężczyźni byli niegdyś jego współwłaścicielami, ale „rok po roku w roku dziewięćdziesiątym dom ten na siebie zarabiać przestał” i Profesor, kierując się obliczeniami „neoliberalnego kalkulatora, czyli jedynego kalkulatora, który posiadał”, postanowił go sprzedać. Wujaszek – przywiązany do własności albo obawiający się zmian – nie chciał do tego dopuścić, wskutek czego „został zwolniony, obśmiany, okrzyczany, że sobie nie umie radzić”, stając się jedną z „ostatnich ofiar transformacji”. Czy dom zmienił właściciela? Trudno powiedzieć. Jednak od czasu sporu – a musiało od niego minąć przynajmniej dwadzieścia kilka lat, skoro w przedstawieniu mowa o szybkim Pendolino i samoobsługowych kasach w Biedronce – bohaterowie pozostają skłóceni. Sieriebriakow ma dziś prowadzić światowe i dostatnie życie, doskonale odnajdując się w nowej kapitalistycznej rzeczywistości. Wujaszka, który pozostał na prowincji, trapią zaś niegdysiejsze spory i pretensje. Ten pierwszy stał się jednym z twórców i beneficjentów neoliberalnego systemu, podczas gdy ten drugi – „kulą u nogi społecznych przemian”.

Napięcia w wałbrzyskim przedstawieniu buduje przede wszystkim nieoczywista relacja między fikcją sceniczną a samoświadomością bohaterów, którzy wiedzą, że uczestniczą w spektaklu i wielokrotnie – nierzadko zwracając się bezpośrednio do publiczności – przypominają o umowności prezentowanych zdarzeń. Wujaszek już w pierwszej scenie zostaje zapowiedziany przez Nianię (Urszula Gryczewska) i Astrowa (Mateusz Flis) właśnie jako postać teatralna (w dodatku tragiczna), którą – żeby „pieniędzy na bilety do teatru nie wyrzucać w błoto" – powinniśmy polubić („w państwa i naszym interesie jest wujaszka polubić i musimy to zrobić naprawdę wspólnie"). Wszystko wydaje się od początku przesądzone, wpisane w znany schemat, podporządkowany nie tyle logice świata przedstawionego, ile fabule i strukturze utworu („teraz czekamy na Wujaszka, żeby potem móc czekać na Profesora"). Postaci zostały zredukowane do pozycji figur o określonych dramaturgicznie znaczeniach – aktorzy i aktorki nie dążą do tego, by nadać swoim rolom psychologiczną wiarygodność, grają szerokim gestem, wprost do widza. Pozostają mimo tego dalecy od karykatury. Ich podnoszony w wielu scenach brak podmiotowości stanowi wyraźną analogię do mechanizmów liberalnego systemu, którego są częścią – tak jak nie mają wpływu na przebieg przedstawienia, tak nie mogą decydować o własnym losie i swojej społecznej pozycji.

Reżyserka, decydując się na wystawienie dramatu Demirskiego, musiała być świadoma faktu, że jej przedstawienie będzie zestawiane i porównywane z wcześniejszą realizacją tego tekstu – spektaklem w reżyserii Moniki Strzępki, powstałym również w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. *Diamenty…* sprzed osiemnastu lat były szeroko komentowane i doczekały się wielu omówień. Pisano o nich między innymi, że dobitnie uświadamiają, iż w „kapitalistycznej maszynie niewiele mamy do powiedzenia: albo wchodzimy w jej tryby, słuchamy instrukcji, co jeść, jak się ubierać i o której chodzić

spać, albo lądujemy w lamusie społeczeństwa" (Katarzyna Kamińska, „Gazeta Wyborcza") i że „mimo rosnącego PKB, manif, parad równości i niższych krawężników dla niepełnosprawnych nadal być może nie żyjemy w najlepszym ze światów" (Joanna Derkaczew, „Gazeta Wyborcza"). Spektakl rozpatrywano przede wszystkim w kontekście miejsca jego wystawienia – miasta, które po dziś dzień odczuwa skutki upadku PRL-u, zamykania kopalń, różnego rodzaju restrukturyzacji i prywatyzacji zakładów pracy. Reżyserka młodego pokolenia pozostaje wierna literze dramatu i stawianym przez Demirskiego rozpoznaniom: podtrzymuje jego społeczno-polityczne diagnozy sprzed prawie dwudziestu lat, pokazuje, że transformacja i wolny rynek nie przyniosły poprawy jakości życia wszystkim po równo, mimo że większość z nas może sobie pozwolić na skorzystanie z Ubera i Pendolino. Spór o dom zyskuje dziś – w dobie kryzysu mieszkaniowego i galopujących kosztów wynajmu – silniejszy wydźwięk. Przesunięciu uległa też postać Wujaszka: u Leończyk wydaje się bardziej stonowana i idealistyczna. Kosowski doskonale odnalazł się w tej roli. Podobnie jak w *Przemianie* Franza Kafki w reżyserii Tadeusza Rybickiego, gdzie występuje jako Gregor Samsa, przejmująco i bardzo wiarygodnie ukazuje obłęd bohatera, subtelnie niuansując kolejne stadia szaleństwa. Jego Wujaszek ma w sobie coś z Don Kichota: jest skazanym na porażkę idealistą, kimś, kto wzbudza nie tyle współczucie widza, ile jego politowanie.

Leończyk, eksplorująca w swoich przedstawieniach zagadnienia wykluczenia społecznego (*Podwyżka* Georges'a Pereca w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu), nierówności (*Queer Not From Here* Grupy Artystycznej Teraz Poliż w Warszawie) i zdrowia psychicznego (*Jak płakać w miejscach publicznych* Emilii Dłużewskiej w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie), rezygnuje z wprowadzania bieżących odniesień, mimo że w polskiej polityce w ciągu ostatnich lat pojawili się nowi gracze, przeciwko którym Wujaszek mógłby

się śmiało buntować. Stawką jej *Diamentów…* jest nie tyle próba wyważania dawno otwartych drzwi, kolejna radykalna krytyka późnego kapitalizmu, wyostrzenie satyrycznego potencjału tekstu czy wiwisekcja neoliberalnej polityki, ile refleksja nad trwałością mechanizmów wykluczenia – nad tym, że mimo upływu czasu część społeczeństwa pozostaje w niezmienionej pozycji względem tej sprzed dwóch dekad. Stan marazmu, w którym tkwią postaci, unaocznia się przede wszystkim w podporządkowaniu inscenizacji nadrzędnej roli dialogu – bohaterowie i bohaterki, nie licząc kilku scen, właściwie przez cały czas siedzą przy stole i snują fantazje o samych sobie, projektując alternatywne bądź lepsze wizje własnego życia. Choć dobrze wiedzą, kim chcieliby zostać lub co pragnęliby robić, to ich ambicje mogą wyrazić się tylko w słownych deklaracjach. Sonia rozprawia więc o tym, że w przyszłości będzie „dzwonić tylko z lotnisk i taksówek", Astrow buduje swoją wartość na fałszywym wyobrażeniu społecznego postrzegania zawodu lekarza, a Tielegin z uporem godnym lepszej sprawy raz po raz podkreśla, że był lub zaraz będzie w filharmonii. Wszystko to, rzecz jasna, oparte jest na fantazmatach i neoliberalnych narracjach, ułatwiających przełykanie gorzkiej prawdy o własnym życiu.

Tymczasem rzeczywistość postaci daleka jest od ich projekcji. Wydają się oni uwięzieni w starym, prowincjonalnym domu, zdani na humory nieobliczalnego Wujaszka, przed którym – gdy ten po raz kolejny wpadnie w szał – muszą chować się za stołem, rodowym samowarem lub znajdującej się na półpiętrze ubikacji. Toaleta, w której przesiaduje głównie Tielegin, przypomina coś w rodzaju tronu – stoi na podwyższeniu, prowadzą do niej schodki. Czy to jedyne miejsce, w którym – choćby w symboliczny sposób – bohaterowie mogą, niczym władcy, rządzić? Wiele na to wskazuje. Ten trop interpretacyjny przywodzić może na myśl popularny sitcom *Świat według Kiepskich*, gdzie walka o miejsce w kolejce do toalety stanowi dla sąsiadów

jednej z wrocławskich klatek mieszkaniowych substytut sprawczości. Stojący na obrotówce stół, główne miejsce akcji, dopełniają niemodne PRL-owskie krzesła (scenografia i kostiumy: Magdalena Mucha), które zostały przymocowane w taki sposób, że stoją tylko na jednej parze nóg. Bohaterowie, siedząc przy stole, wyglądają tak, jakby huśtali się na krzesłach – jak dzieci w szkole, które chcą okazać nieposłuszeństwo wobec zakazów nauczyciela. To bodaj jedyny rodzaj buntu, na jaki mogą sobie pozwolić, równie kuriozalny jak wyprawa Wujaszka do Warszawy i jego rzekomy udział w walce Fame MMA (na scenie pojawia się wówczas nieduży ring bokserski) oraz pojawienie się nieomal pod koniec przedstawienia naturalnej wielkości białego konia, na którym wjeżdża – niczym na pomniku zwycięzcy – postać deweloperki (Sierakowska). Czy jednak te zdarzenia rozegrały się naprawdę, czy są jedynie kolejnymi projekcjami bohaterów? Trudno o jednoznaczną odpowiedź.

Wujaszek, wysłany przez Sonię do lekarza, by „leczyć brak szans społecznych u psychiatry", jako jedyny rozpoznaje własne położenie i orientuje się w świecie, w którym przyszło mu funkcjonować. Jego groźby (typu: „chcę zastrzelić człowieka, który chciałby zamknąć miasto, w którym mieszkam, bo to miasto jest nieopłacalne") i finałowy monolog o świecie ludzi robiących „rzeczy dla swojej wspólnoty w duchu sprawiedliwości i wsparcia" nie są wyrazem szaleństwa czy obłędu, lecz aktem sprzeciwu wobec opresyjnego systemu. Wojnicki, zdając sobie sprawę z tego, że życiowe niepowodzenia takich jak on nie są jedynie wynikiem osobistych porażek, lecz konsekwencją strukturalnej przemocy wpisanej w logikę neoliberalnego kapitalizmu, przestał żyć mrzonkami o „korzystaniu z szans, które daje nieskrępowany kapitalizm", „przebijaniu szklanego sufitu", „pięciu się do góry na szczeblach kariery" i „hodowaniu diamentów", co – w ocenie pozostałych postaci – świadczy o jego szaleństwie. Tymczasem to właśnie

Wujaszek żyje tu i teraz, a nie w świecie iluzji – jak jego towarzysze, prawdziwe „ofiary transformacji", ślepo wierzące w to, że nowy ustrój sam z siebie zapewni im lepsze życie. Z tego powodu to główny bohater jako jedyny ucharakteryzowany jest współcześnie (na jego kostium składają się czerwone trampki, obcisłe jeansy, czarna koszulka i skórzana kamizelka), podczas gdy pozostałe postaci wyglądają jak relikty PRL-u – mają tapirowane, niemodne fryzury, noszą ubrania o niegdysiejszych wzorach i fasonach. Choć mentalnie i fizycznie żyją w świecie zatrzymanym w późnych latach osiemdziesiątych, to nie przestają marzyć o awansie społecznym, który ich zdaniem niechybnie – może za sprawą Profesora? – się wydarzy. Zanim do tego dojdzie, potrzebują kozła ofiarnego, kogoś, kto w porównaniu z nimi będzie tym gorszym – pada rzecz jasna na Wujaszka.

Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty doczekały się jednej znaczącej aktualizacji: postaci są świadome nie tylko własnego statusu i bycia przedmiotem dramatu i spektaklu, lecz także cenzury, jaka została nałożona na kulturę rosyjską w związku z wypowiedzeniem przez Rosję wojny Ukrainie. Bohaterowie i bohaterki Demirskiego, będący wariacjami na temat postaci z *Wujaszka Wani* Antona Czechowa, opisują rosyjskiego dramatopisarza jako „ruska", którego „dziś na scenie nie można wystawiać", dlatego – jak deklarują – „robią przeróbkę". Bardzo ciekawe i prowokujące do namysłu są te wszystkie przechwycenia, zmiany, przesunięcia i reinterpretacje. Wpisują one spektakl Leończyk w wielopoziomową strukturę znaczeń i napięć, nadają mu szeroki, nie tylko kulturowy, kontekst. Pojawienie się na afiszu wałbrzyskiego teatru inscenizacji dramatu Demirskiego podkreśla historyczną i artystyczną ciągłość tej instytucji, zmusza do refleksji nad minionymi dekadami i zmianami, które zaszły w tym czasie tak w samym teatrze, jak i poza nim.

Nie trzeba znać utworu Czechowa ani realizacji Strzępki i Demirskiego, by partycypować w ustalaniu znaczeń spektaklu. Reżyserka wraz z aktorami i aktorkami oraz twórcami i twórczyniami przygotowała przedstawienie, które nie stawia odbiorcy dużego oporu: jest czytelne, przystępne i precyzyjnie poprowadzone, ale dalekie od banału i sztampy. Antykapitalistyczny wydźwięk i polityczne diagnozy nie nadają mu charakteru manifestu, bo równoważone są przez komediową konwencję i swojskość postaci. Oglądając *Diamenty…* trochę się śmiejemy (z kogo? z siebie!), a trochę smucimy – jak w scenie, gdy grany przez Flisa Astrow wykonuje *Przekorny los* Akcentu, niby śpiewając z emfazą i ironią, ale jednocześnie nadając discopolowej piosence nieobecną w oryginale głębię.

Wzór cytowana:

Bujny, Kamil, *Ostatnia ofiara transformacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ostatnia-ofiara-transformacji.

Autor/ka

Kamil Bujny – absolwent filologii polskiej, kultury i praktyki tekstu: twórczego pisania i edytorstwa oraz publikowania cyfrowego i sieciowego na Uniwersytecie Wrocławskim. Ukończył także dwuletnie Studium Języka i Kultury Litewskiej. Publikował w „Czasie Kultury”, „Teatrze”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Odrze” i „zakładzie.magazyn”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ostatnia-ofiara-transformacji*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-boi-sie-golebi

/ REPERTUAR

Kto boi się gołębi?

Aleksandra Bałda

Teatr Barakah w Krakowie

Moja miłość

reżyseria: Maciej Gorczyński, scenariusz i dramaturgia: Jerzy Duszewski, Maciej Gorczyński, Adam Krepski, muzyka: Piotr Korzeniak, scenografia i kostiumy: zespół, multimedia i reżyseria światła: Iwona Bandzarewicz

premiera: 27 marca 2026

Gdyby taki spektakl powstał w Białorusi czy w Rosji, Teatr Barakah na drugi dzień stałby się „Państwowym Teatrem im. Feliksa Dzierżyńskiego", a twórcy musieliby zapłacić ogromne grzywny, mówią performerzy. Jeżeli przedstawienie zobaczyłby nieletni, kara byłaby jeszcze wyższa. W Rosji odpowiedzialność spoczywa nie tylko na twórcach, ale także na widzu – za oglądanie spektaklu również grozi kara grzywny.

Gdy wchodzimy na widownię Teatru Barakah, wita nas Adam Krepski (obaj

artyści z Białorusi występują pod pseudonimami), który siedzi na barowym krześle na środku sceny. „Dobry wieczór państwu, miło was zobaczyć, miłego wieczoru”. Mówi łagodnym, „kobiecym” głosem, ma podkręcone włosy, makijaż, podkolanówki, białą sukienkę, siedzi z nogą założona na nogę. Później okaże się, że ta serdeczna i uprzejma osoba jest artystą queer na celowniku białoruskiego reżimu i dlatego występuje w teatrze w Polsce, a nie w rodzinnym kraju. Performer w dalszych częściach spektaklu opowie o sytuacji osób queerowych w warunkach dyktatury, która nie znosi tego wszystkiego, czego nie da się skontrolować i zunifikować. W prologu natomiast dowiadujemy się tylko, że jest absolwentem historii sztuki w Białorusi, obecnie studiuje teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Partneruje mu Jerzy Duszewski – wcielenie stereotypu prymitywnej, wulgarnej męskości: ubrany w bokserki, koszulkę na ramiączkach, tzw. żonobijkę, spod której wystaje mu brzuch. To on będzie ucieleśniał figurę dyktatora. Bywa brutalny, agresywny, sika do wiadra stojącego pod ścianą. Obaj mówią po polsku z wyraźnym białoruskim akcentem – nie wszystkie ich wypowiedzi da się zrozumieć. Jeszcze trudniej jednak pojąć horror życia osób queerowych na Białorusi pod rządami Łukaszenki.

Narracja spektaklu zbudowana jest wokół relacji queer versus dyktator. Zgodnie z zasadą „stop making bad people famous”, uwaga nie jest skupiona wyłącznie na oprawcy, lecz przede wszystkim na podmiotowości osób queerowych. Biały makijaż i rozmazane uszminkowane usta obu mężczyzn budzą skojarzenia z trupami, a mroczne, dziecięce rysunki na ścianie i projekcje zmultiplikowanych, zdeformowanych głów z krwawiącymi ustami, zgniłymi szyjami i kropkami zamiast oczu tworzą atmosferę zombie-horroru. Widmo dyktatora przez cały spektakl wisi w powietrzu jak realna groźba – animacjom towarzyszy okropny, ogłuszający hałas, przez który przebijają wyłącznie słowa Łukaszenki, żaden inny dźwięk (również głos oporu) już nie

ma szans zostać usłyszany.

Performerzy przypominają historię dojścia Łukaszenki do władzy – na początku świat śmiał się z niego, widział w nim „wesołego staruszka ze wsi". Ale Białorusinom nie było do śmiechu, gdy przeciwnicy tego „staruszka" zaczęli znikać w tajemniczych okolicznościach. Mimo powagi opowiadanych historii, przegięcie Duszewskiego i performerska, półprywatna kondycja Krepskiego sprawiają, że spektaklowi daleko do martyrologicznego tonu czy moralizowania. Wykład performatywny łączy się tu ze scenami muzycznymi (np. piosenki śpiewane po białorusku), a kamp z tkliwością. W niektórych scenach performerzy dzielą się z publicznością prywatnymi doświadczeniami – Krepski opowiada o agresji mińskich chuliganów wobec niego i o matce, która nie rozumiała jego nieprzystającej do cispłciowych norm ekspresji w czasie dojrzewania. Dodaje, że informacje o gender pojawiły się na Białorusi z dużym opóźnieniem i dopiero lektura tekstów o amerykańskiej mniejszości seksualnej pozwoliła mu zrozumieć swoją niebinarność i poczuć, że wszystko jest z nim w porządku.

Słowo „gołuboj" (niebieski), którym w języku rosyjskim określa się geja, ma wspólny rdzeń etymologiczny z gołębiem (gołub'). Ta gra słowna to jeden z najbardziej zapadających w pamięć motywów spektaklu. Jak wyjaśnia Krepski – gdy przyjechał do Krakowa, był zdziwiony, jak dużo jest w nim gołębi, i choć na początku traktował te ptaki z dystansem, to później jednak obdarzył je sympatią. Dystans wynikał być może z tego, że niechęć do gołębi i uznawanie je za szkodniki wzbudzało skojarzenia z represjami wobec osób queerowych. W spektaklu pluszowe gołębie są rozrywane na kolcach przytwierdzonych do ścian, jak do parapetów i balkonów krakowskich kamienic. „Masakry", w której pióra lecą jak po rzezi, dokonuje Duszewski w roli dyktatora, a martwe gołębie nabierają politycznego znaczenia. Krepski

tuli je i gładzi, jakby grzebał wszystkich zmarłych queerów, ofiary prześladowań na Białorusi. Na jednej ze ścian umieszczono obraz dwóch gołębi stykających się dzióbkami, a pod nimi wisi prawosławny krzyż, co budzi skojarzenia z obowiązującym zarówno w Polsce, jak i u naszych wschodnich sąsiadów prawem zakazującym parom homoseksualnym zawieranie związków małżeńskich. W innej części wyświetlane jest wideo z Krepskim, na którego rękach siadają gołębie. Pojawia się projekcja nieba z białymi chmurami, kojarząca się z wolnością tych stworzeń, którym w przestworzach nie zagrażają ludzie. Gołuby mogą odlecieć, uciec. Gołuboje skazani są na życie na ziemi, na której są niechciani. Twórcy pytają, czy lepiej być dyktatorem, czy gołębiem, nawiązując do wypowiedzi Łukaszenki, który stanowczo stwierdza, że lepiej być tym pierwszym. Jednak performerzy udowadniają, że siła tkwi w byciu sobą. Napis na ścianie odwraca nienawistne zdanie prezydenta Białorusi: trzeba oporu. Oporu, który niedługo może również nam być potrzebny, jeśli nie zatrzymamy w Polsce wzrastających tendencji konserwatywnych i odkładania praw osób queer na później.

Zanim jednak pluszowe gołębie spotka na scenie drastyczny koniec, zobaczymy, jak tańczą *Jezioro łabędzie* (a może *Jezioro gołębie*?) Piotra Czajkowskiego. Krepski prosi Duszewskiego o stworzenie romantycznego baletu o relacjach ptaków, co w zderzeniu z prostacką, niechlujną figurą dyktatora tworzy obraz jednocześnie śmieszny i przejmujący. Podziwiamy na scenie koszmar rosyjskich i białoruskich dyktatorów: przegięte, squeerowane *Jezioro łabędzie.* Ta trawestacja ikonicznego baletu, przypominająca lalkowy teatr pacynek-gołębi, to mistrzowski popis operowania kampem. Podobnie imponuje Duszewski, performując autorytarnego polityka, który występuje w spektaklu, bo w końcu, jak mówi Krepski, „teraz jest moda na dyktatorów". Duszewski przeraża i śmieszy jednocześnie – siedząc pijany na toalecie-

wiadrze, chce hajlować, mamrocze coś po niemiecku, a w odpowiedzi trzeźwiące upomnienie Krepskiego-żony: „proszę zdjąć majtki, stary debilu, jak już siedzisz na kiblu, jesteś w Białorusi, tak nie można”.

Kto boi się gołębi? To pytanie rodzi się podczas spektaklu, a skojarzenie z książką Judith Butler *Who’s Afraid of Gender* (2024) nie jest bezzasadne. Butler tłumaczy, dlaczego ruchy konserwatywne tak często odwołują się do niebezpieczeństwa, jakie rzekomo niosą ze sobą teorie queerowe i genderowe. Strach przed nimi jest celowo nakręcany, by odwrócić uwagę od realnych problemów, takich jak zaawansowany kapitalizm, kryzys klimatyczny czy wojny. Dlatego artysta queerowy jest tak niebezpieczny – pokazuje innym, że jest jednostką, której nie da się łatwo zaszufladkować. Butler zauważa również, że politycy używają walki z „ideologią gender”, aby legitymizować swoją władzę jako „obrońców normalności” w świecie pełnym chaosu. Czy takiej właśnie strategii nie używają polscy politycy? Dzisiejsza władza (choć deklaratywnie centrowa) stosuje podobne mechanizmy wypierania postulatów queerowych (chociażby brak prawnego usankcjonowania związków partnerskich). To „kultywowanie normalności” staje się wygodną zasłoną dla unikania realnych zmian prawnych, co czyni polską sytuację bliższą wschodnim realiom, niż chcielibyśmy przyznać. Skonfrontowanie Polaków z wizją dyktatora, przechadzającego się na wideo po ulicach Krakowa i kuszącego obywateli wizją nowej, zbudowanej „na trupach wrogów” Polski, w której „krew poleje się na ulicach”, jest otrzeźwiającym policzkiem. Uświadamia, że ta ideologia może przekroczyć każdą granicę. Słowa, że „to wszystko dzieje się bardzo blisko”, brzmią jak ostrzeżenie. Czy polska dyktatura nadejdzie? W czasach przybierającego na sile zwrotu konserwatywnego to nie jest bezzasadne pytanie. A może to społeczność queerowa zapragnie odwrócenia ról i wprowadzi „queerową dyktaturę”, którą przez chwilę performuje Krepski, zainspirowany tekstem

Zoë Leonard *I want a president*. Performer ogłasza potrzebę prezydentki „butch-lesbijki, drag queen albo pedała chorego na AIDS". Pyta, czy po latach ucisku queer ma potencjał, by sam stać się dyktatorem. Albo, jak sam mówi o sobie – osobą dyktatorską.

Krepskiemu i Duszewskiemu towarzyszy Dave (Piotr Korzeniak) – gitarzysta i autor muzyki, który również ma pomalowaną na biało twarz i jest integralną częścią tego upiornego świata. To widmo postaci z nowojorskiego Stonewall – światowego symbolu oporu. Przypomnienie zamieszek z 1969 roku, które zapoczątkowały współczesny ruch walki o prawa osób LGBTQ+, a także amerykański manifest Leonard pojawiają się w spektaklu nie bez powodu. Twórcy prowokują do zastanowienia się, czy każdy kraj musi wypracować własne Stonewall. Jeśli tak, czym byłoby Stonewall w Białorusi lub w Polsce? Performerzy sugerują, że to właśnie amerykańska tradycja radykalnego buntu może być jedynym realnym punktem odniesienia dla białoruskich osób queer, żyjących w systemie, który dąży do ich unicestwienia. Czym jednak mogłoby być Stonewall w Mińsku? Czy to opór artystów tworzących pod pseudonimami? Czy głośny bunt na wzór tego z Nowego Jorku byłby w Białorusi w ogóle możliwy? I mimo że amerykańska historia i kultura queer różni się od wschodnioeuropejskiej codzienności, to właśnie wspólny gniew, taki jak ten pod barem Stonewall, jest tym, co łączy „słabych" ponad granicami.

W myśl hasła „nic o nas bez nas". Maciej Gorczyński w Teatrze Barakah oddał głos artystom, których ojczyzna chciała go pozbawić. W jednej ze scen wyświetlana jest wypowiedź Krystyny Grekowej, białoruskiej aktywistki mieszkającej w Warszawie, która zastanawia się, kim są „słabi", pominięci, dyskryminowani. Dochodzi do wniosku, że „nie ma słabych, są tylko niekochani". *Moja miłość* to wołanie o widzialność queerowego migranta,

który jest „podwójnie Inny”. Jest to spektakl tak ważny, że drugorzędne wydają się pytania o nowatorskość artystycznych rozwiązań. Twórcy obnażają przed nami prawdę o systemowym ucisku po to, aby nikt, kto go zobaczy, nie mógł później powiedzieć, że „nie wiedział”. Osoby performerskie muszą posługiwać się pseudonimami z obawy przed represjami wobec swoich rodzin, które zostały w kraju. Białoruski rząd opracował ustawę zakazującą jakiejkolwiek obecności treści queerowych w przestrzeni publicznej pod karą więzienia. Mówiąc o nowym prawie, performerzy nie płaczą, nie dramatyzują – jakby oswoili się z tym horrorem. 2 kwietnia 2026 roku Rada Republiki przyjęła projekt tej ustawy.

Wzór cytowana:

Bałda, Aleksandra, *Kto boi się gołębi?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-boi-sie-golebi.

Autor/ka

Aleksandra Bałda – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Bibliografia

Butler, Judith, *Who’s Afraid of Gender?*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2024.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kto-boi-sie-golebi*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/brud-i-blichtr-przedemancypacyjnych-ciot

/ REPERTUAR

Brud i blichtr przedemancypacyjnych ciot

Dominik Baldysz

Wrocławski Teatr Współczesny

Lubiewo

na podstawie *Lubiewa* Michała Witkowskiego

reżyseria: Jędrzej Piaskowski, adaptacja i dramaturgia: Hubert Sulima, koncepcja: Jędrzej Piaskowski i Hubert Sulima, scenografia: Anna Maria Karczmarska, Mikołaj Małek, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Jacek Sotomski, światło: Klaudia Kasperska, realizacja światła: Jan Sławkowski, realizacja dźwięku: Piotr Postemski, Maciej Rzońca, realizacja wideo: Agnieszka Piesiewicz, Marek Hajduk

premiera: 24 stycznia 2026

Po ponad dwudziestu latach od premiery *Lubiewa* Michała Witkowskiego, polskiego ciotowskiego *Dekameronu*, doczekaliśmy się pierwszej wrocławskiej inscenizacji. Spektakl we Wrocławskim Teatrze Współczesnym wydobywa spod wełnianych płaszczy, kolorowych sweterków w serek i niebieskich cieni do powiek brudną, przedemancypacyjną historię nadodrzańskiego queeru. Choć te archeologiczne wykopaliska wrocławskich

pikiet, komunistycznych mieszkań i starych fotografii niosły ryzyko wzniesienia pedalskiego (słowa „gej” Witkowski nie znosi) skansenu, Jędrzejowi Piaskowskiemu (reżyseria, koncepcja) i Hubertowi Sulimie (adaptacja, dramaturgia, koncepcja) pozwoliły na rozegranie ciotowskich dziadów, przywołanie „bohaterek” Witkowskiego i oddanie im głosu w rodzinnym Wrocławiu. Spektakl nie jest jedynie wierną rekonstrukcją (chciałoby się rzec – historyczną) książkowego *Lubiewa*, ale, zapisując białe karty historii PRL-u i transformacji, zmyślnie wypełnia luki, które Witkowski w tekście zostawił. Dzięki temu jest ważny, aktualny i żywy . Jednak pod tym tragicznym kampem coś zgrzyta, skrzypi i trzeszczy – czy jesteśmy w stanie to „coś” przywołać w naszym prywatnym obrzędzie?

Lubiewo wita widzów w pierwszym z historycznych punktów na mapie queerowego Wrocławia – „Orbisówka”, zwana również „Małą Ciotką”, to kawiarnia i centrum wszechświata PRL-owskich ciot. Wnętrze „Orbisówki” składa się z okrągłych wejściowych drzwi, podłużnej lady, kilku taboretów, małej kabiny toaletowej i wieszaka oraz sedesów na kółkach zastępujących krzesła. Ta mistrzowska scenografia zaprojektowana przez Annę Marię Karczmarską i Mikołaja Małka oddaje ducha czasu, realistycznie przedstawiając przestrzenie retro, w których pojedyncze rekwizyty zdradzają humorystyczny charakter wspominanych miejsc. Światła w reżyserii Klaudii Kasperskiej podkreślają pomarańczowe wnętrza „Orbisówki” i obskurne toalety. Razem ze scenografią odsłaniają jakości i możliwości wrocławskiej sceny, która na czas spektaklu przenosi się do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku.

W tej scenerii poznajemy Patrycję (Krzysztof Boczkowski) i Lukrecję (Tadeusz Ratuszniak) – podstarzałych, łysiejących mężczyzn desperacko broniących świata, którego już prawie nie ma, przed ostatecznym rozpadem.

Patronuje im Matka Joanna od Pedałów (Ewelina Paszke-Lowitzsch), właścicielka „Orbisówki" i „jedyna biologiczna kobieta w tym towarzystwie". Kostiumy autorstwa Rafała Domagały i charakteryzacje Iwony Barlik-Grech pozwalają na bliższe poznanie postaci. Zlumpione sweterki, zielonkawo-beżowe trencze i materiałowe spodnie, w które przyodziane są postacie, kontrastują z ekstrawaganckimi dodatkami. Szczególną uwagę należy zwrócić na błyszczące buty na słupku noszone przez Patrycję i wściekle rudą perukę Matki Joanny od Pedałów, która w połączeniu z niebieskim cieniem do powiek oddaje ducha epoki.

Tak pisze się historia wrocławskich ciot. Zza kampowej farsy wyziera głęboka melancholia, za deklaracjami miłości stoi przygodny seks, za rozczulającą tęsknotą bijącą z opowieści czai się śmierć. „Czas nie kutas – nie stoi" to nadrzędna zasada starzejących się ciot. Strategią przetrwania w okrutnym „heteryckim" świecie jest przegięcie się, czyli przerysowanie cech uznawanych przez środowisko gejowskie za kobiece, odegranie takiej kobiecości, której archetypami są Violetta Villas, Alexis z *Dynastii* czy Anna German. Przeginają się Patrycja z Lukrecją, przegina się cały panteon „bohaterek", za pomocą „zniewieściałej" gestykulacji odgrywając role idealnych kobiet, starając się wcielić w życie ich idealne światy. To właśnie prawdziwe narratorki *Lubiewa*. Ich kolektywnej pamięci nie umknęło żadne wydarzenie, nic nie zostało zapomniane, a jedynie podkręcone, przypudrowane i wysłane w świat, by głosić ciotowską ewangelię.

W „Orbisówce" poznajemy nastoletnią Michaśkę (Mariusz Bąkowski) i jesteśmy świadkami jej inicjacji w postaci przygodnego seksu w toalecie. Jest to pierwsza ze scen, które obok rozbawienia wzbudzają uwierający dyskomfort – takich w *Lubiewie* Piaskowskiego i Sulimy pełno. To właśnie znak godnego podziwu warsztatu twórców: ich spektakl ani na chwilę nie

traci nic z szelmowskiego kunsztu Witkowskiego. Bohaterki konfrontują odgrywaną przez siebie przesadę i przepych ze społecznymi oczekiwaniami wobec mężczyzn. Nie dochodzi jednak do zdominowania kampowego nastroju przez patos. Tragizm rozkłada się pomiędzy dwoma aktami równomiernie, nie zagarniając nigdy w pełni sytuacji scenicznej, ale nie pozwalając o sobie zapomnieć.

Akt pierwszy wypełniają historie zabawne, flirciarskie, choć naznaczone tęsknotą i niezaspokojonym pragnieniem. W swoim mieszkaniu Lukrecja i Patrycja wspominają przygody z radzieckich koszar, wywołują ducha Hrabiny zamordowanej przez luja, przeżywają na nowo fantazje snute w czasie dawnej pracy jako szatniarz i nocny ochroniarz. Zamykają w pudełkach i plastikowych workach wietrzejący nieubłaganie zapach przedtransformacyjnej Polski, przypominany przez zebrane od poznanych lujów (heteroseksualnych, prostych i zaniedbanych mężczyzn, obiektu pożądania wszystkich ciot) przedmioty.

Odkrywane przed publicznością szafki, zakamarki, sekrety mieszkania tkają materię spektaklu, współtworząc jego dramaturgię. Wymowna jest scena spotkania Lukrecji i Patrycji, orędowniczek przedemancypacyjnych ciot, ze współczesnymi „osobami queerowymi". Te ostatnie, w kolorowych włosach i z tęczowymi torbami pełnymi akcesoriów do uprawiania bezpiecznego seksu, tłumaczą bohaterkom, jak uprawiać *rimming* przez oralną maseczkę. Głosząc pochwałę monogamii i edukacji seksualnej, zostają przepędzone przez stare, dobre cioty. Zderzenie dwóch światów, wyśmiewające ku uciesze widowni ten drugi, jest prowokacyjne, politycznie niepoprawne, niesmaczne i jakże przyjemne do oglądania. Inscenizacja Piaskowskiego i Sulimy wywołuje odczucia, które *Lubiewo* Witkowskiego musiało budzić w momencie publikacji. Te światy są niewygodne, zabawne i kuszące – mistrzowska

prowokacja na miarę kina Johna Watersa.

W akcie drugim przywołane zostają ciemne karty historii ciotowskiej, o których Witkowski w książce jedynie wspomina. Tak zderzamy się z epidemią HIV (szczególne brawa należą się zespołowi odpowiedzialnemu za scenografię za skonstruowanie neonowego drzewa poznania dobra i zła, pod którym rozmawiają dwaj kochający się mężczyźni w obliczu choroby), akcją „Hiacynt", śmiercią Radwanickiej oraz Łucji Kąpielowej. Jesteśmy świadkami przesłuchania Radwanickiej, podstarzałej cioty zawodowo zajmującej się kradzieżą i oszustwami, przez dwie funkcjonariuszki SB, podczas którego odbywa się badanie lekarskie służące zastraszeniu bohaterki i skłonieniu jej do popisania kompromitujących papierów. W następnej scenie Radwanicka popełnia samobójstwo skacząc z okna. Poznajemy losy Dżesiki, kiedyś pracującej w szpitalu przy utylizacji medycznych odpadków, obecnie umierającej na AIDS. W końcu widzimy scenę brutalnego gwałtu skutkującego śmiercią Łucji Kąpielowej, kiedy zaproszeni przez nią luje znajdują dowody jej współpracy z SB. Muzyka, za którą odpowiedzialny jest Jacek Sotomski, gra w tej scenie szczególną rolę. Krzyki i obelgi zagłuszone zostają *Bo z dziewczynami* Jerzego Połomskiego. Sceny śmierci nie przybierają w spektaklu patetycznego wydźwięku. Przeplatane są humorystycznymi kwestiami i komiczną grą aktorską. Napięcie między tragicznością opowiadanych historii a zabawną formą da się wyczuć w reakcjach widowni – kiedy połowa śmieje się z specyficznej maniery prowadzenia przesłuchania (funkcjonariuszki siedzą na sedesach, raz po raz rzucając żarty o gejach) i Dżesiki gestykulującej amputowanymi kończynami przeznaczonymi do spalenia, druga część siedzi sztywno, co jakiś czas nerwowo odchrząkując. Humor silnie wybrzmiewa też w scenie dragowego performansu, w której ciota przebrana za Annę Jantar tańczy i śpiewa *Nic nie może przecież wiecznie trwać*. Kiedy po występie „Jantar" opowiada o

swojej śmierci w wypadku samolotowym, na scenę rzucane są gumowe kończyny i głowa manekina w blond peruce. O taką kampowość chodzi w nowym *Lubiewie* – poprzez przesadę, śmiech i absurd poruszane zostają tematy tabu.

Genialne kreacje aktorskie *Lubiewa* (oprócz już wymienionych: Rafał Cieluch, Anna Kieca, Miłosz Pietruski, Dominika Probachta, Jolanta Solarz-Szwed, Magdalena Taranta i Krzysztof Zych) przyczyniają się do sukcesu spektaklu. Dzika, przegięta cielesność nie nosi znamion parodii, a odnajduje w tym kiczowatym fałszu autentyczność. Aktorskie performanse perfekcyjnie balansują na granicy farsy i tragedii, płynnie wyciszając lub podkreślając przerysowanie.

Czy zatem trzeszczy w *Lubiewie*? Daria od relikwii (Dominika Probachta) na stypie Łucji Kąpielowej wygłasza przemowę o tragizmie ciotowskiego losu w heteryckim świecie. Niemożliwa jest miłość queerowa, zatem musimy szukać namiastki bliskości w czeluściach, szaletach, krzakach. Gdybyśmy mieli możliwość kochać się tak, jak mężczyzna kocha kobietę, moglibyśmy żyć tak jak wy, podli heterycy. Ten nasz straszno-śmieszny świat jest wyłącznie waszą winą, nie tego dla nas chcieliśmy. Pytanie, które nie daje mi spokoju od momentu opuszczenia teatru – kto jest adresatem tego monologu? Kto ma być adresatem całego *Lubiewa*? Czy historie queerowe istnieć mogą tylko, jeśli ich podstawą uczynimy tragizm? Pojawiają się pytania o wzmacnianie narracji „homonormy", która przecież zostaje wyśmiana w scenie spotkania Lukrecji i Patrycji ze współczesnymi, wyemancypowanymi gejami. W końcu monogamiczna miłość nie musi być jedynym modelem „prawdziwej" miłości. Dlaczego spektakl, który tak sprytnie unika moralizatorskiego i patetycznego tonu, kończy się takim wezwaniem? A może jest to wyłącznie kolejny zabieg przeplatania tragizmu z komizmem? Kolejna kampowa prowokacja? W końcu

przemowę tę urywa Michaśka, uciszając Darię od relikwii, aby następnie zniknąć ze sceny z orszakiem podstarzałych ciot, opowiadając historię jednego z wielu erotycznych podbojów. W ramach kredytu zaufania dla twórców decyduję się wierzyć w tę ostatnią interpretację.

Wzór cytowana:

Baldysz, Dominik, *Brud i blichtr przedemancypacyjnych ciot*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/brud-i-blichtr-przedemancypacyjnych-ciot.

Autor/ka

Dominik Baldysz – student międzywydziałowych indywidualnych studiów humanistycznych UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/brud-i-blichtr-przedemancypacyjnych-ciot*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/spektakl-ktory-wymyka-sie-slowom

/ REPERTUAR

Spektakl, który wymyka się słowom

Sara Jarębska

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Little

scenariusz: Robert Bolesto, reżyseria: Gosia Wdowik, koncepcja scenografii: Gosia Wdowik, Aleksandr Prowaliński, scenografia i reżyseria świateł: Aleksandr Prowaliński, kostiumy: Saskia Hellmann, muzyka i sound design: Agata Zemla, rzeźby: Jan Baszak, choreografia walk: Tomasz Lewandowski, ruch sceniczny: zespół, konsultacja artystyczna: Magdalena Komornicka, Dobromir Dymecki

premiera: 20 marca 2026

Na początku granego w Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia przedstawienia na środku sceny stoi młody chłopak (Mikołaj Ciapa), odwrócony tyłem do publiczności. Na ścianie wyświetlany jest duży napis: „Mamo nie gaś światła", który odbija się w tafli wody (głównym elementem scenografii jest okrągły basen), a scena spowita jest zimnym, niebieskim światłem. Rozlega się ambientowa, spokojna muzyka, napis zaczyna się trząść i zamienia w inny: „Oni zaraz tu przyjdą". Po chwili zapada cisza. Z

lewej strony sceny pojawiają się Agnieszka Dziewa i Karolina Pewińska ubrane w identyczne stroje, niczym bliźniaczki. Wchodzą do wody i przemierzają ją, woda pluszcze i szumi. Wykonują gesty zdejmowania majtek, kucają, rozlega się odgłos sikania. Chłopak patrzy w ich stronę, jego oddech przyspiesza. Gdy aktorki schodzą ze sceny, bohater zakłada słuchawki i włącza na walkmanie album The Prodigy *Music for Jilted Generation*. Zaczyna tańczyć do głośnej i rytmicznej muzyki. Wracają napisy pod hasłem „nieznośne myśli": „Nie mogę się wiecznie tobą zajmować", „Ja też jestem zmęczona". Napisy zmieniają się szybko, co oddaje natrętny charakter myśli. Co jakiś czas muzyka traci wyraźny rytm i rozlega się odgłos tłuczonego szkła. W tych momentach krawędzie basenu rozświetlają się czerwienią. W rytm *Break & Enter* do basenu wchodzą kolejne postacie: matka, grupa rówieśników, dwie dziewczyny i ojciec. Muzyka zapętla się, a razem z nią ruchy aktorów – ojciec wylewa do basenu wodę z konewki, grupa rówieśników powtarza gesty przywitań. Każda sekwencja oddzielona jest pauzą. Oś dramaturgiczną spektaklu wyznacza wspomniana płyta zespołu The Prodigy, a żywioł wody organizuje pojawiające się w nim sensy i metafory.

Główny bohater został rozdwojony – jego drugie oblicze gra Jakub Pewiński. Przez większość spektaklu Ciapa obserwuje, jak jego alter ego doświadcza bolesnych momentów dojrzewania. Sądzę, że to rozdwojenie obrazuje pragnienie bohatera, aby choć częściowo uciec z ciągłego poczucia dyskomfortu. Ciapa krąży po zewnętrznej części basenu obserwuje zmagania Pewińskiego, uosabiając tę część psychiki bohatera, która ucieka od trudnej sytuacji, na przykład nieudanej inicjacji seksualnej.

Basen jest również przestrzenią wyobraźni nastolatka. Chwilę po zawstydzającym zbliżeniu z dziewczyną (Karolina Pewińska), bohater

wyobraża sobie scenę seksu między nią a jego innym rówieśnikiem (Eloy Moreno Gallego). Aktowi towarzyszą głośne jęki aktorki i seksualne ruchy. Obserwując długą scenę symulowanego zbliżenia, widownia również może odczuć upokorzenie, którego doświadcza bohater. Z tyłu sceny pojawia się napis wyjaśniający ten moment: „moja wyobraźnia jest przeciwko mnie". A więc to, czego doświadcza Jakub Pewiński, może być zarówno wspomnieniami nastolatka, jak i jego fantazjami.

Little składa się z płynnie przenikających się scen przedstawiających kluczowe momenty dorastania nastolatka, wypełnione głównie buntem, wstydem i złością. Niezwykle przejmująca jest scena, w której bohater jest przyłapany przez mamę (Anna Nabiałkowska) na masturbacji. Pewiński krzyczy i gwałtownie porusza się po basenie, sprawia wrażenie jakby chciał uciec ze swojego ciała; część wzburzonej wody wylewa się na scenę.

Basen jest ekspresywnym odbiciem emocjonalnego ładunku każdej sceny. Od momentów wymagających niewielkiego ruchu, takich jak przechadzanie się mamy, do eksplozji agresji podczas scen walki między rówieśnikami. Dynamiczny charakter scenografii jest wzmocniony dzięki elektryzującej muzyce The Prodigy. Razem stanowią wyrazistą i sugestywną ramę dramaturgiczną spektaklu; ruch i dźwięk zdecydowanie dobitniej wyrażają uczucia bohatera niż tekst monologu wewnętrznego wyświetlany na tylnej ścianie.

Grający głównego bohatera Ciapa jest reprezentantem grupy wiekowej, o której opowiada spektakl, ale pokolenie, do którego należy, dorasta w świecie bardzo różniącym się od świata Polski lat dziewięćdziesiątych. Co łączy tamto chłopięce dorastanie z tym dzisiaj? Sądzę, że sami realizatorzy spektaklu zadają to pytanie. *Little* korzysta z estetyki tamtych lat (modne wówczas ubrania, walkman, miłość do MTV). Oba te czasy najskuteczniej

łączy muzyka The Prodigy. Album *Music for Jilted Generation* został wydany w 1994 roku i odniósł ogromny sukces, również w Polsce. Oferował alternatywną odskocznię od dotychczasowego repertuaru, a jego muzyka łączyła subkultury fanów rocka i muzyki elektroniczne (zob. Sobczyński, 2019). Dla wielu osób na widowni powrót do tamtych piosenek ma wymiar niewątpliwie nostalgiczny. Co ciekawe, wydaje mi się, że zabieg ten działa niezależnie od tego, czy widz kojarzy tę muzykę, czy nie. Ścieżka dźwiękowa dyktuje rytm ruchowi scenicznemu i światłom, decyduje o nastroju sceny. Delikatny początek utworu *The Heat (The Energy)* idealnie podkreśla nerwowe romantyczne zainteresowanie między bohaterami, natomiast *Poison* stanowi tło dla rekreacji teledysku tej piosenki. Różnice w tempie w *No Good (Start the Dance)* dyrygują ruchem dużej sceny tanecznej. Wielopoziomowe wykorzystanie muzyki The Prodigy funkcjonuje na tyle skutecznie, że przekracza różnice pokoleniowe, szczególnie że muzyka elektroniczna powróciła w ostatnich latach poprzez popularyzację kultury rave.

Oglądanie *Little* wymaga od widza otwarcia się na wszystkie elementy spektaklu, ponieważ tekst nie zapewnia „rozumienia" tego, co dzieje się na scenie. Możemy tylko poddać się afektom płynącym z wody, muzyki i ruchu. *Little* jest okazją dla widza do dryfowania między rozumieniem i nierozumieniem, do zanurzenia się w złość i dyskomfort dorastania głównego bohatera. Ujarzmienie emocjonalnego odbioru poprzez „ponazywanie" tego, co dzieje się na scenie, jest skazane na porażkę, jednak możliwe, że właśnie w tym kryje się sedno tego spektaklu – w niemożności nazwania uczuć towarzyszących oglądaniu.

Wzór cytowana:

Jarębska, Sara, *Spektakl, który wymyka się słowom*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spektakl-ktory-wymyka-sie-slowom.

Autor/ka

Sara Jarębska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Bibliografia

Sobczyński, Jacek, *Dlaczego The Prodigy to najważniejszy zespół mojego życia*, newonce.net, 4.03.2019, https://newonce.net/artykul/dlaczego-the-prodigy-to-najwazniejszy-zespol-mojego-zycia [dostęp:19.04.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/spektakl-ktory-wymyka-sie-slowom*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/skandynawska-wscieklosc

/ ZAGRANICA

Skandynawska wściekłość

Justyna Landorf

Dramaten (Królewski Teatr Dramatyczny) w Sztokholmie

Rage

reżyseria: Milo Rau, dramaturgia: Giacomo Bisordi, Anna Kölen, scenografia: Anton Lukas, Josefine Lindner, kostiumy: Anna Heymowska, wideo: Moritz von Dungern, muzyka: Jamie Man

premiera: 31 stycznia 2026

W 1944 roku, na drzwiach pokoju, w którym odbywało się przedstawienie *Powrót Odysa*, Tadeusz Kantor napisał, że „do teatru nie wchodzi się bezkarnie", a każdy widz ponosi odpowiedzialność za wejście do niego. Widzowie spektaklu *Rage*, którzy nie mieli do tej pory styczności z teatrem Milo Raua, często podejmującym kwestię reprezentacji przemocy na scenie, również zostają uczciwie ostrzeżeni. Tytułowa „wściekłość" czy też gniew rozpoczyna się od wyświetlonego na secesyjnej kurtynie Dramaten cytatu z *Eddy poetyckiej* (zwanej też *Eddą starszą*), czyli zbioru pieśni

opowiadających o losach mitycznych nordyckich bogów i herosów. Teksty, spisane w XIII wieku, są jednym z najważniejszych źródeł wiedzy o wierzeniach i wyobrażeniach dawnych Skandynawów. Zbiór otwiera *Wieszczba Wölwy* (*Völuspá*), której zasadniczą część stanowi monolog wszechwiedzącej wieszczki, skierowany do najwyższego nordyckiego boga – Odina. Poemat przedstawia przeszłe oraz przyszłe losy świata. Opowiada o przygotowaniach do dnia Ragnaröku (czyli przeznaczenia bogów), który będzie wielką bitwą bogów i ludzi ze złymi mocami. W tej ostatecznej rozgrywce nie będzie ani zwycięzców, ani zwyciężonych – zginą wszyscy:

> Bracia bić i zabijać się będą,
> Dzieci sióstr rodzonych związki krwi kalają,
> Czasy szaleństwa, bezwstydu, cudzołóstwa,
> Wiek topora, wiek miecza i tarcz strzaskanych,
> Wiek zamieci wilczych nim świat w przepaść runie (*Edda poetycka*, 1986, s. 15).

I jeszcze: „Człowiek nie oszczędzi człowieka” (*Edda*, 1828, s. 41).

Po odsłonięciu kurtyny zobaczymy krótki filmik, wyświetlony na ekranie górującym nad sceną, w którym dwaj młodzi mężczyźni bezceremonialnie prowadzą starszą kobietę przez zaśnieżony las, utyskując na poprawność polityczną nakazującą umieścić na lotnisku toalety „neutralne płciowo”, generujące długie kolejki, składające się głównie z „grubych lesbijek”. Popychana kobieta odpytywana jest na temat swojego (obcego) pochodzenia, a następnie zostaje zabita strzałem w głowę. Krew barwi śnieg i powoli przekształca się w szkarłatny napis *Rage.*

Na proscenium ustawiony jest pulpit reżyserski, przy którym siedzi troje

młodych ludzi – kobieta i dwóch mężczyzn. Widz z pewnym opóźnieniem uświadamia sobie, że to ci mężczyźni odpowiedzialni są za zbrodnię pokazaną na ekranie. I to właśnie oni wyreżyserują rozpoczynający się spektakl. Obrotowa scena zostaje wprawiona w powolny, acz nieubłagany ruch, który zostanie wstrzymany dopiero pod koniec przedstawienia.

Ogromny ekran przykuwa, czy wręcz zawłaszcza uwagę widza, choć wydarzenia ukazujące się na nim można również śledzić w tradycyjny sposób, obserwując obracającą się przestrzeń – starannie zaaranżowaną przeszkloną willę, w której zbierają się uczestnicy kolejnych wydarzeń. Obraz na ekranie jednak jest znacznie bardziej efektowny dzięki powiększonym fragmentom scenograficznych detali oraz wyostrzonym zbliżeniom twarzy aktorów, którzy doskonale odnaleźli się w groteskowo-złowieszczej rzeczywistości, wykreowanej przez Raua i jego współpracowników. Podobnie jak główny bohater *Portretu rodzinnego we wnętrzu* Luchino Viscontiego przez szkło powiększające kontemplował szczegóły XVIII-wiecznego angielskiego obrazu w stylu *conversation pieces*, tak widzowie dzięki wszędobylskiej kamerze przyglądają się rodzinnej grupie „zajętej rozmową lub inną czynnością o charakterze towarzyskim na tle wnętrz mieszkalnych lub pejzażu” (Chilvers, 2002, s. 157).

Akcja rozgrywa się w ciągu doby w niedalekiej (a może, o zgrozo, najbliższej) przyszłości w położonym na uboczu letniskowym domku znanej aktorki Królewskiego Teatru Dramatycznego, Elin (Elin Klinga – wszyscy aktorzy, poza postacią dziecięcą, graną na zmianę przez trzy dziewczynki, noszą własne imiona i nazwiska) oraz jej rodziny, a także oczekiwanych oraz nieproszonych gości. Pretekstem jest spotkanie pani domu z dziennikarzem Alexandrem (Alexander de Sousa), piszącym książkę pod znamiennym tytułem *Kobiety Bergmana*, a Elin jest jedną z nich. W domku przebywa

również Hulda (Hulda Lind Jóhannsdóttir), pracująca jako gosposia była wykładowczyni literatury porównawczej z tytułem profesorskim, oraz jej około dziesięcioletnia wnuczka Björk. Wkrótce dołączą dorosłe dzieci Elin: była studentka medycyny Rebecca (Rebecca Plymholt) i pracujący w branży filmowej Nikola (Nikola Borggård Gavanozov), następnie ich znajoma, młoda aktorka Alva (Alva Bratt), a także życiowy partner Elin, również aktor, Danilo (Danilo Bejarano).

Tymczasem na skutek ataku lewicowego islandzkiego zamachowca ginie szwedzka premier. Rząd postanawia wprowadzić stan wyjątkowy, więc czujni obywatele oraz oddziały przypominające amerykańskie bojówki ICE ruszają w teren, aby przywrócić stary ład, w którym prawowitym obywatelom (czyli rdzennym Szwedom) nie grozi niebezpieczeństwo ze strony obcych, „dzikich" przybyszów. Ale w willi na razie trwa sielanka. Przy smacznej kolacji okraszonej winem i muzyką Buena Vista Social Club wartko płyną rozmowy na temat teatru i filmu, a szerzej kultury, pełne dowcipnych anegdot i międzypokoleniowych utarczek słownych. W domu znajduje się pełno cennych pamiątek budzących podziw, ale i zazdrość przybyłych gości. Jak się okaże, te obiekty pełnią istotną funkcję, zgodną z zasadą dramaturgiczną Antona Czechowa.

Nazwisko Czechowa pojawi się zresztą nie raz: w kontekście inscenizacji *Mewy* wyreżyserowanej w Dramaten przez Bergmana, rekwizytu pochodzącego (rzekomo) z tego spektaklu oraz licznych niewyartykułowanych odniesień do rosyjskiego dramatu (przypominająca Arkadinę aktorka-gwiazda, dla której najważniejsi są „kapłani świętej sztuki" [Czechow, 1987, s. 349], jej syn, nieudany autor scenariuszy, który użyje broni tak jak Trieplew; mamy jeszcze postać dziennikarza oraz młodą aspirującą aktorkę, choć tu akurat odnosząca sukcesy – a nawet leśne

jezioro, w pobliżu którego usytuowany jest domek Elin). Spektakl Raua pełen jest cytatów, intertekstualnych odniesień, nawiązań do znanych dzieł literackich i filmowych.

Wielbiciele talentu szwajcarskiego reżysera być może poczują przesyt, ponieważ sposób narracji, narzędzia, które twórca tu stosuje, doskonale znane im są z innych jego przedstawień. Są to wielkie ekrany, zbliżenia, mieszanie planów, montaż obrazu z kamery na żywo ze zgrabnie wplecionymi, przygotowanymi wcześniej nagraniami „krwawych scen", czyli markowanej przemocy – chwilami bardzo realistycznej, chwilami nieprawdopodobnej, jak z niskobudżetowych horrorów. Do tego osobiste historie aktorów, lokalny kontekst, odwołania do najbliższej rzeczywistości, wyświetlane na ekranie tytuły poszczególnych sekwencji czy też aktów, a nawet i scenografia: zabieg pokazywania wnętrza domu, którego zakamarki poznajemy dzięki pracy kamery, znany jest choćby z *Familie* (NTGent, 2020); z kolei obracająca się willa Elin przypomina, też umieszczoną na obrotowej scenie, rosyjską daczę ze spektaklu *Lenin* (Schaubühne, 2017). Scenografię we wszystkich trzech przypadkach zaprojektował Anton Lucas. Czy to umniejsza spektaklowi? Nie, te rozwiązania wciąż działają, ale stwarzają też wrażenie lekkiej powtórki według dobrze wypracowanego schematu.

Siedzący z przodu sceny Alva, Alex (Alex Jubell), Simon (Simon Edenroth) zaglądają do scenariusza, ale i bacznie przyglądają się wydarzeniom rozgrywającym się w willi, a także (reakcjom) publiczności. Bardzo dobrze ograny jest ten podwójny plan (proscenium oraz scena właściwa). Troje „reżyserów" w skupieniu słucha rozmów prowadzonych we wnętrzu domu, czasami odwracając się i patrząc na ekran oraz komentując rozgrywające się sceny; w odpowiedniej chwili przyłączą się do zgromadzonych, kiedy sytuacja będzie wymagać interwencji. Z kolei postaci przebywające w domu

czasami zwracają się „bezpośrednio” do trojga młodych ludzi, patrząc na nich z ekranu.

Wspomniana Hulda i jej wnuczka to uciekinierki z Islandii, do której dotarł wcześniej szwedzki terror. Świadectwo wypowiadane z offu przez dziewczynkę brzmi nieco tajemniczo, ale i przerażająco. To w zasadzie opis pogromu: nocny atak przeprowadzony przez młodych mężczyzn, broń ukradziona z amerykańskiej bazy, zmuszenie mieszkańców do oddania żywności, zagnanie ich do kościoła oraz masowa egzekucja. Ich uchodźczy los zależy od kaprysu goszczących je szwedzkich gospodarzy. Jak się okazuje, kapitał kulturowy wykształconej Huldy jest całkowicie nieprzydatny w zderzeniu z nadchodzącymi wydarzeniami; na razie może jedynie uczestniczyć w „intelektualnych” rozmowach, nieco kąśliwie prostować pomyłki rozmówców, wygłaszać ironiczne lub autoironiczne uwagi, cytować klasyczne teksty, ale i tak nie wygra z brutalnym reżimem. Niewiele znaczy, gdyż jest tylko nielegalną imigrantką zatrudnioną jako pomoc domowa.

Alexander usiłuje jak najwięcej dowiedzieć się od gospodyni na temat „genialnego szwedzkiego reżysera”, który największe sukcesy teatralne odnosił właśnie na scenie Dramaten. Rozmowa na jego temat ujawni odmienne punkty widzenia zgromadzonych gości. Dla Elin Ingmar Bergman to niedościgniony mistrz, który czytał i oglądał „dosłownie wszystko” i miał „niesamowite wyczucie rytmu”. Aktorka wspomina wspólną pracę, m.in. przy *Sonacie widm* Strindberga (Klinga rzeczywiście zagrała tam rolę Panny, ale brała też udział w innych spektaklach Bergmana – na przykład w *Iwonie, księżniczce Burgunda*; na wspomnienie roli strindbergowskiej dziewczyny Hulda dowcipnie cytuje kwestię Kucharki ze sztuki: „Wy pijecie soki z nas, a my z was! Zabieramy krew, a dostajecie w zamian kolorową wodę!” [Strindberg, 1977, s. 981]). Przy okazji Elin dzieli się kapitalną anegdotą:

podczas jednej z prób reżyser poprosił ją na stronę, a następnie przed nią uklęknął – zachwycona aktorka spodziewała się oświadczyn; tymczasem usłyszała: „Wiesz, że byłem z twoją matką?"; „Tak, oczywiście"; „Elin, być może jestem twoim ojcem". Wśród unikatowych pamiątek zgromadzonych przez panią domu (starannie wyeksponowanych na ścianie, jak w muzeum, co jest oczywistą kpiną ze snobizmu aktorki i jej kręgu) znajdują się, między innymi, strzelba ze spektaklu *Mewa* wyreżyserowanego przez jej mentora, teatrzyk lalkowy z filmu *Fanny i Alexander*, a także „legendarny" beret Bergmana. Ze słów wypowiadanych później przez Danila wyłania się obraz przemocowego artysty, pomiatającego teatralnym personelem, któremu jednak wszystko uchodziło płazem dzięki statusowi geniusza. U Rebekki, żywiącej uraz do matki (być może, czego możemy się domyślać, za swoje nieudane życie), przeszłość Elin związana z Bergmanem wywołuje zażenowanie. Córka nie znosi kultu otaczającego szwedzkiego reżysera, a nim samym pogardza. Jedyne słowa uznania, jakie wypowiada, dotyczą wspomnianego filmu i padają przy okazji oglądania pochodzącego zeń rekwizytu (twarze Rebekki, Alvy i Björk ukazują się na tle teatrzyku lalkowego niczym twarz małego Alexandra z pamiętnego kadru filmu Bergmana). Dla najmłodszego pokolenia (Björk) Bergman nie istnieje, a przywołany tytuł filmu może jedynie kojarzyć się z produkcjami Disneya. Dla Rebekki szwedzki artysta to przede wszystkim zaś mizogin i przestępca seksualny: „był tylko starym draniem, który wykorzystywał swoje aktorki i ukrywał łysinę pod obrzydliwą czapeczką" (jak przytomnie zauważa Hulda, twórca zaczął ją nosić, zanim zaczął łysieć).

Stosunek do Ingmara Bergmana to wstęp do rozważań na temat różnic między pokoleniem obecnych rodziców i ich dzieci. Podziałowi międzygeneracyjnemu towarzyszy jeszcze ostrzejszy konflikt polityczno-światopoglądowy pomiędzy uprzywilejowaną klasą wyższą o liberalnych

poglądach a radykalizującą się grupą wyznawców prawicowych wartości, skręcających w stronę faszyzmu. W najgorszej sytuacji są ci najmłodsi, zagubieni w kakofonii oczekiwań, globalnych zagrożeń, ogólnego chaosu podsycanego przez internetowe źródła polityki tożsamościowej oraz kultury unieważnienia (*cancel culture*), w czasach rozpadu wartości oraz tęsknoty za bezpieczną przystanią. Pokolenie, o którym gorzko wypowiada się Elin, że odczuwa lęk przed podejmowaniem jakiegokolwiek ryzyka, stale poszukuje „komfortu", obawia się urażenia (najczęściej własnych) uczuć, podczas gdy życie to właśnie ryzyko, ból, porażki i dojrzewanie pomimo, a może dzięki przeciwnościom losu. Syn wytyka jej hipokryzję i uprzywilejowaną pozycję „córki Bergmana". Elin oponuje, bo przecież nią nie jest, na co Nikola stwierdza: „Nie, ale wszyscy tak myślą. To chyba to samo". Ta konstatacja celnie oddaje zjawisko postprawdy, w której liczą się emocje i osobiste przekonania, a nie fakty. Media zręcznie manipulują społeczeństwem, podsuwając odpowiednie komunikaty wywołujące określone reakcje. Zabicie premier oglądamy dzięki podwójnie zapośredniczonej relacji (podwójnie, bo obraz z telefonu wyświetla się na dużym ekranie). Czy szefowa rządu naprawdę zginęła? Czy może to tylko wygodny pretekst dla władzy, aby wprowadzić godzinę policyjną, oraz zachęta do bezkarnych i brutalnych działań, podsycanych przez wypowiedzi tak zwanych zwykłych ludzi: „Ten Thomasson – a może raczej Thomasdottir – sam nie wie, czy jest mężczyzną, czy kobietą… Nie ma już czegoś takiego jak prawda lub fałsz" (to uwaga na temat zamachowca; tradycyjne skandynawskie nazwiska są patronimiczne – do imienia ojca dodaje się przyrostek, tu islandzkie *son*/syn i *dottir*/córka). Czy zatem prawda się jeszcze liczy, czy może „tak jest, jak się państwu zdaje"?

Stan wyjątkowy jest bodźcem uruchamiającym interwencję siedzących dotąd przy stole dwóch mężczyzn. Dramatyczne zajście trafiło na podatny grunt –

nie należy zapominać o wcześniejszych wydarzeniach w willi, uważnie obserwowanych przez samozwańczych reżyserów. Sam Rau nazwał swoją sztukę połączeniem serialu *Biały Lotos* i filmu *Funny Games*. Rzeczywiście spektakl przypomina spotkanie zdegenerowanej, ale i nieudolnej elity z serialu z blondwłosymi sadystycznymi mężczyznami, którzy napadają na rodzinę w bezlitosnym thrillerze Michaela Hanekego (nakręconym w dwóch wersjach: austriackiej z 1997 roku i amerykańskiej z 2007 roku).

I oto, jak przepowiadała Wölwa, nastają czasy „szaleństwa, bezwstydu, cudzołóstwa" oraz incestu. Kiedy zdenerwowany Nikola broni się przed zarzutem matki, że jest przedstawicielem pokolenia, które „wie wszystko, potępia wszystko i wszystkich", a jednocześnie „jest całkowicie niezdolne do stworzenia czegokolwiek samodzielnie", zostaje wykpiony zarówno przez Huldę („Twój syn jest prawdziwym poetą"), jak i Elin („Dla Netflixa tak"). Następuje scena pojednania – matka (jak w *Mewie*) przeprasza syna, a następnie przytula go i całuje. Pocałunek przedłuża się i przestaje być matczyny, za to staje się niezwykle namiętny. W innej scenie Rebecca i Nikola postanawiają uczcić śmierć szwedzkiej premier, zażywając kokainę wprost z okładki książki *Autystycy* Stiga Larssona (główny bohater powieści autora, a zarazem dramaturga i reżysera Dramaten, to człowiek pozbawiony moralności i charakteru). Oczywiście wszystkie te czynności nie ujdą uwadze młodych obserwatorów, stanowiąc kolejny dowód demoralizacji elit. Ale to dopiero początek.

Każdy szczegół, każdy rekwizyt użyty na scenie jest znaczący. Oprócz wspomnianych już przedmiotów związanych z osobą Bergmana jest jeszcze opaska do włosów Liv Ullmann (muzy reżysera i matki jednej z jego córek), koszulka z napisem *Dernier plan du film* oraz „czerwona książeczka" zwana „biblią" Mao Zedonga z filmu *La Chinoise* Jeana-Luca Godarda (gdzie grupa

paryskich studentów, członków komórki maoistowskiej, pochwala użycie terroru), korona cierniowa i płaszcz Andrieja Tarkowskiego z filmu *Ofiarowanie* (w którym w obliczu kataklizmu, bohater-ateista zwraca się o pomoc do Boga, gotowy poświęcić samego siebie w zamian za ocalenie bliskich). Młot bojowy z filmu o wikingach *Silence of the Gods* (rekwizyt, który ma wagę prawdziwej broni i który posłuży do mordu, podobnie jak wielokrotnie użyta strzelba z *Mewy* – „w tamtych czasach wszystkie rekwizyty były prawdziwe"). No i sztylet z inscenizacji *Romea i Julii* (miłość i jej odmiany to istotny temat spektaklu).

Milo Rau z wielką wprawą miesza fikcję i fakty wzięte z życia występujących na scenie aktorów. Alva Bratt to wschodząca gwiazda, która snuje nieprawdopodobne opowieści na temat swojej kariery: właśnie wróciła z Hollywood, gdzie pracowała z Nicole Kidman, pojawiła się też w filmie o wikingach w reżyserii Lasse Hallströma, w którym gra kochankę starszego o trzydzieści lat Madsa Mikkelsena, a za chwilę weźmie udział w filmie Edwarda Nortona o Hitlerze. Elin nie pozostaje jej dłużna, próbując przywrócić „właściwą hierarchię": to ona jest prawdziwą gwiazdą, w końcu ma w zanadrzu nie tylko Bergmana, ale i Bertolucciego, i Godarda, i też zagrała w filmie o wikingach, a poza tym jest wyższa. Zabawne są te przechwałki, zwłaszcza w kontekście wyśmianych produkcji Netflixa, do których syn Elin pisze scenariusze i gdzie ma zagrać Alva (młoda aktorka debiutująca na scenie u Raua jest rozpoznawalna właśnie dzięki występom w netfliksowych serialach, takich jak *Królowe Djurskolm* czy *Ruchome piaski*).

Niezwykle istotnym tropem, które podsuwa Rau w swoim przedstawieniu, jest dzieło amerykańskiej pisarki feministycznej bel hooks. Jej książka *Wszystko o miłości* (2025) pojawia się parokrotnie w trakcie trwania spektaklu, a zawarte w niej tezy rzucają światło na zachowania nie tylko

mężczyzn, ale i kobiet. Otóż dla hooks prawdziwa miłość w zasadzie nie jest możliwa, dopóki światem rządzą patriarchat i kapitalizm, które systemowo oparte są na dominacji, władzy i wyzysku. W takim społeczeństwie role społeczne są odgórnie przydzielone na zasadzie opozycji słabi – silni, a do tego dochodzi szkodliwy mit romantycznej miłości, która jest zwykłą ułudą, bo prawdziwe uczucie wymaga ciągłej pracy i dokonywania wyborów.

Kiedy w szpitalu umiera premier, a Szwedzcy Demokraci i Partia Centrum łączą siły, aby utworzyć „Rząd Odnowy Narodowej", do willi wkraczają Simon i Alex, przedstawiający się jako zaniepokojeni sąsiedzi. To dobrze wychowani młodzieńcy, którzy studiują medycynę, nie piją alkoholu, za to interesują się kulturą i tradycją Szwecji. Wprawdzie poznaliśmy wcześniej ich gust muzyczny, bo już na początku spektaklu słychać było słowa wulgarnej piosenki Eminema *Slim Shady,* ale teraz prezentują skomponowaną przez Simona podnoszącą na duchu muzykę wykonywaną na historycznych instrumentach. Początkowo budzą jedynie lekkie zdziwienie. Cel tej wizyty jest niejasny, a obecność przybyszów zaczyna być niepokojąca, kiedy okazuje się, że ton ich wypowiedzi potrafi zmienić się w ułamku sekundy – od ujmującej uprzejmości, przez pozbawione wyrazu komunikaty, po przeszywający chłód i agresję zadawanych pytań. Spirala się rozkręca, a na naszych oczach rodzi się *Idealny świat* (jak głosi tytuł sekwencji). Telefony domowników zostają skonfiskowane i rozpoczyna się przesłuchanie. Na pierwszy ogień idzie Hulda i jej nielegalny pobyt w Szwecji. Potem pada pytanie o znajomość z zamachowcem. Islandzka profesorka znowu próbuje bronić się ironią: „tak, oczywiście, to mój siostrzeniec, mówiłam mu, że mi przykro", ale przecież ironia w dzisiejszych czasach nie ma prawa bytu – wszystko odczytywane jest dosłownie, abstrakcyjne żarty nie są pożądane. Młodzi pojawili się u sąsiadów z obywatelskiego obowiązku, żeby „posprzątać", więc nielegalna gosposia, a zarazem „ciotka" mordercy zostaje

przywiązana do paneli.

Akcja nagle przyspiesza, a przemoc eskaluje, bowiem zaniepokojony Nikola chwyta za „czechowowską” strzelbę i, źle interpretując ruch jednego z mężczyzn, strzela, przypadkowo raniąc Alexandra. Domowników ogarnia panika, podczas gdy przybysze ze spokojem proponują wezwanie policji („mogą przyjechać po waszą islandzką przyjaciółkę i Nikolę”). Niedoszła lekarka Rebecca oraz przyszły lekarz Alex opatrują ranę, jednak wkrótce ich pacjent umiera. Następuje zdumiewająca scena pozbycia się jego ciała. Rozgrywająca się sekwencja, podobnie jak ta z prologu, została wcześniej nakręcona. Na scenie aktorzy, tak samo ubrani i w tej samej konfiguracji, przyglądają się swoim alter ego na ekranie (w *Dzieciach Medei* Raua [NT Gent 2024], działania sceniczne aktorów były z kolei dokładnym odzwierciedleniem wydarzeń dziejących się jednocześnie w filmie). Na leśnej ścieżce prowadzącej do jeziora Nikola i Danilo ciągną zapakowane w worek ciało Alexandra, a następnie wrzucają je do wody. Robią to bez żadnego oporu, nie widać, żeby byli do czegokolwiek zmuszani. Również i w późniejszym czasie ich nieliczne próby uwolnienia się wydają się niemrawe i nieprzekonujące, jakby z każdą nadchodzącą chwilą stopniowo akceptowali zaistniałą sytuację. Danilo zaczyna być pytany o definicję „nowej męskości” (określanej przez napastników jako emocjonalna pornografia oraz strach przed wzięciem odpowiedzialności), co jest wstępem do właściwego przesłuchania. Mniej więcej wiemy, jak to się potoczy, bo rola Danila została „antycypowana” przed jego pojawieniem się w domu Elin, kiedy konsultował swój występ z reżyserską dwójką. Zapowiadane tortury i śmierć budzą u Danila wątpliwość oraz pytanie o sens reprodukcji przemocy na scenie („Pokazanie czegoś jest zawsze bardziej przekonujące niż wyobrażenie sobie tego”). Odpowiedź Alexa znowu odsyła nas do książki hooks, która oskarża media o celowe działania obliczone na wywołanie silniejszych reakcji u

widzów (hooks, 2025, s. 119).

Danilo to były aktor Dramaten, obecnie w trasie objazdowej z monodramem na podstawie *Konającego zwierzęcia* Philipa Rotha, monologu starzejącego się żydowskiego wykładowcy, opiewającego piękno piersi latynoskiej studentki. Występ Danila staje się okazją do zmasowanego ataku (przepaść między młodymi przedstawicielami uprzywilejowanej klasy a brunatnymi napastnikami przestaje być tak wyraźna) oraz sporu na temat roli aktora. („Czy to dobry pomysł, Danilo, żeby w dzisiejszych czasach grać monolog Philipa Rotha?"). Oskarżany o gloryfikację nadużywania władzy na scenie oraz legitymizację „seksistowskiego, mizoginicznego gówna" Danilo na próżno próbuje wytłumaczyć różnicę między odgrywanym tekstem a rzeczywistością. Nie ma szans, zwłaszcza że wcześniej miała miejsce upokarzająca scena odsłuchania starej kasety magnetofonowej z zapisem seksu analnego pomiędzy Elin a Danilem. A potem okazuje się, że aktor został zwolniony z Dramaten za molestowanie seksualne (chował się w kulisach i obłapiał aktorki w trakcie ruchu sceny obrotowej). Zostaje więc zmuszony do przeproszenia „wszystkich szwedzkich kobiet".

Te drastyczne szczegóły prowadzą do przywołania wielu nazwisk w kontekście przemocy seksualnej wobec kobiet, wśród nich Dominique'a Pelicota oraz Jeana-Claude'a Arnaulta. Publiczny proces Pelicota organizującego zbiorowe gwałty na odurzonej żonie odbił się szerokim echem na całym świecie i zainspirował Milo Raua wraz z dramaturżką Servane Dècle do zainscenizowania performatywnego czytania materiałów z postępowania sądowego (zeznań Gisèle Pelicot i oskarżonych mężczyzn). Pierwsze czytanie *Procesu Pelicot* odbyło się w podczas festiwalu Wiener Festwochen, drugie na Festival d'Avignon, a obecnie pokazywane jest w kolejnych, lokalnych odsłonach na całym świecie (na początku listopada 2025

roku zaprezentowana została polska wersja z udziałem zespołu aktorskiego TR Warszawa). Sztokholmska adaptacja odbyła się w grudniu, a szwedzcy widzowie mieli również okazję zobaczyć kolejną, opartą na podobnym pomyśle, produkcję duetu Rau-Dècle, czyli *An Other Nobel Prize Dinner.* 10 grudnia 2025 roku, tego samego wieczoru, co oficjalny bankiet noblowski, w sztokholmskim teatrze Konträr odbyła się alternatywna „uroczystość" (z muzyką na żywo oraz wykwintnymi potrawami), która skupiła uwagę na strukturach władzy w świecie kultury. Punktem wyjścia były historie i świadectwa (odczytywane przez kobiety), które pojawiły się wokół Jeana-Claude'a Arnaulta i Szwedzkiej Akademii, a także pytanie o to, jaką odpowiedzialność ponoszą instytucje, współpracownicy i osoby postronne, gdy dochodzi do ujawnienia nadużyć władzy. Arnault to francusko-szwedzki fotograf oskarżony o molestowanie seksualne przez parenaście kobiet i skazany na karę więzienia za gwałt. Jego sprawa wywołała skandal i doprowadziła do kryzysu wizerunkowego literackiej Nagrody Nobla (nagrody za rok 2018 nie przyznano, a komisja została rozwiązana), bowiem żona gwałciciela (Katarina Frostenson) była członkinią Akademii Szwedzkiej, sama zaś instytucja wielokrotnie finansowała centrum kulturalne, którego Arnault był dyrektorem.

Dla młodych Danilo i Elin są niczym te pamiątki zgromadzone w salonie, relikty nieakceptowalnej przeszłości. Danilo tęskni za niegdysiejszą pozycją aktora, otaczanego nimbem wysublimowanego artysty, który naprawdę się liczył, a obecnie jest zaledwie produktem. Swoje niecne zachowania tłumaczy niezrozumieniem postawy anarchisty i starego „punka", a utratę dawnego statusu łączy z utratą męskości (co dosadnie pokazuje, dotykając krocza). Elin lojalnie broni partnera (poza sceną odtwarzania głosowego zapisu ich intymnego zbliżenia, które w zasadzie jest gwałtem – wtedy jednak po prostu milczy), stając się nieświadomie kolejną niestrudzoną strażniczką

patriarchalnego porządku. Zaprzecza kolejnym oskarżeniom, relatywizuje przeszłe wydarzenia, zwracając uwagę na łatwość „internetowych sądów", krzywdzących pomówień rozprzestrzeniających się w sieci. Czy tak powinna wyglądać miłość?

Chwilę wcześniej mamy liryczną scenę z chwytającym za serce podkładem muzycznym Georges'a Delerue *Camille* pochodzącym z filmu *Pogarda* (reż. Jean-Luc Godard, 1963): na ekranie pojawiają się pary, których łączy albo dopiero zaczyna łączyć uczucie – Elin i Danilo (milczący duet z wieloletnim stażem), Rebecca i Alex (znający się z dzieciństwa: „Byłem wtedy w tobie tak bardzo zakochany. Byłaś taka czysta, taka nieskażona. Nadal taka jesteś"), Alva i Simon (uczynnie pomaga jej w przygotowaniu do roli w filmie o Hitlerze – ona żarliwie recytuje kwestię Evy Braun; on wpatruje się w nią z uwielbieniem i mówi, że jest boginią; „Jestem nazistką" – prostuje (?) Alva).

Trudno kibicować bohaterom (poza islandzkimi imigrantkami i może ofiarą przypadkowej strzelaniny). Milo Rau, mieszając plany i żonglując elementami fikcji i rzeczywistości, dezorientuje, zwodzi, manipuluje widzami niczym współczesne media. Twórca nie opowiada się za żadną ze stron konfliktu. Pokazywana przez niego uprzywilejowana szwedzka elita kulturalna jest moralnie bezradna i skupiona na sobie, a także przegrywa w starciu z prawicową siłą. Zmiana, przesunięcie etycznej postawy członków rodziny następuje w niemal niewidoczny sposób. Każdy kolejny, coraz groźniejszy epizod rozgrywający się na scenie szybko przechodzi w „normalność" lub jest zapominany. Cóż warte jest oburzenie młodych wobec starych godzących się na przemoc na wielu poziomach? Za chwilę sprzymierzą się z napastnikiem, a ich czyny okażą się najstraszniejszą przemocą. Oburzona Alva, atakująca Danila za „przemocową" rolę, sama nie widzi nic złego w zagraniu partnerki Adolfa Hitlera (pełnej nieskrywanego zachwytu wobec „Herr Wolfa" czyli

„Pana Wilka” – jak brzmiał pseudonim, który późniejszy kanclerz III Rzeszy przyjął na początku swojej kariery partyjnej) a Rebekka bez zastanowienia zrównuje z nim postać Ingmara Bergmana. Drapieżnik to drapieżnik. Kto jest więc ofiarą, a kto katem? W dzisiejszym, ideologicznie rozchwianym i niestabilnym świecie podział jest płynny, każdy może być zarówno jednym, jak i drugim. Wszyscy są tu wściekli i rozżaleni: Danilo, Elin, jej dzieci, Hulda i młodzi mężczyźni. *Rage* to opowieść o współczesnym gniewie z powodu rozpadu wartości, bezsilności czy utraty znaczenia.

Drastyczne narzędzia, którymi posługuje się Rau w swoim teatrze, często powodują krytykę i opór wśród przedstawicieli różnych stron sceny politycznej. Jako wielokrotnie nagradzany twórca, a także obecny dyrektor jednego z największych festiwali kulturalnych, Wiener Festwochen, Rau wykorzystuje swoją pozycję do nagłośnienia bliskich mu tematów, często związanych z aktywizmem. Jest na przykład autorem kampanii Resistance Now!, postulującej, między innymi, wdrożenie europejskiej ustawy na rzecz wolności artystycznej[1]. W związku z premierą *Rage* odbyły się trzy debaty na temat roli kultury w epoce autorytarnych trendów, gdzie dyskutowano na temat funkcji autocenzury, wpływów internetowych gróźb na twórczość artystów, przyszłości ruchu #MeToo, ale i granicy między prowokacją a odpowiedzialnością na scenie czy różnic między sztuką i aktywizmem. Trzeba przyznać, że reżyser wykazał się refleksem, gdyż do grona panelistów zaprosił aktywistkę, która zakłóciła jedno z lutowych przedstawień *Rage*. Kobieta ta nieoczekiwanie wtargnęła na scenę z transparentem *Olydig folkomröstning* (Nielegalne referendum). Jej występ wywołał konsternację, zwłaszcza że towarzyszący mu apel był niezrozumiały. Aktywistka została wyprowadzona ze sceny, a występ po przerwie kontynuowano. Roxy Farhat jest działaczką klimatyczną, artystką, a także rzeczniczką ruchu Restore Wetlands (postulującego ochronę mokradeł i torfowisk[2]). Jej akcja była

częścią serii zaplanowanych protestów przeciwko wydobyciu torfu w Szwecji.

Tematy związane z mitologią skandynawską poruszone przez Raua w sztokholmskim spektaklu są być może zapowiedzią tegorocznej edycji Wiener Festwochen, która odbywa się pod hasłem *Time for New Gods,* a w programie znajdzie się, między innymi, spektakl wyreżyserowany przez dyrektora Dramaten Mattiasa Anderssona *Mythen des Alltags* (Mity powszedniego życia) realizowane z zespołem wiedeńskiego Volkstheater (ciekawostka: 17 maja inauguracyjne przemówienie, czyli odezwę do Europy, wygłosi Anne Applebaum).

Simonowi i Alexowi kończy się cierpliwość. Usadzają na werandzie więzioną w piwnicy rodzinę Elin, wręczając im rekwizyty ze „ściany pamiątek". Scena obrotowa zatrzymuje się, a świat kręcący się wokół bohaterów nagle staje w miejscu. Rozpoczyna się egzekucja. Pierwszą ofiarą jest „wspólny" wróg, czyli Danilo. Postrzelony czołga się do domu, gdzie zostaje zmasakrowany przez Alvę posługującą się bronią wikingów. Zakrwawiona Alva przykrywa go koszulką z napisem *Dernier plan du film* (Ostatnie ujęcie filmowe) i wraca na scenę. Stojąc przed mikrofonem, wydaje się przestraszona popełnioną właśnie zbrodnią („Czymże jest śmierć, jeśli oznacza jedynie wygaśnięcie jaźni? Jeśli w zamian za to lud twój może żyć wiecznie?" – brzmiała wypowiadana wcześniej przez nią fraza Evy Braun). Młoda kobieta wygłasza siedmiominutowy, na wskroś nihilistyczny, monolog zatytułowany *Nic, Nic, Nic*. To najmocniejszy punkt spektaklu: załamana Alva neguje dosłownie wszystko (koniec z debatami, z poprawnością polityczną, z obmacywaniem, ze słabością, równością, elitaryzmem, cywilizacją, Bogiem). Mechanicznie powtarza, że niczego już nie chce, gdy tymczasem młodzi mężczyźni wybijają całą rodzinę. Na koniec Alex wchodzi do domu i, cytując fragment wiersza

Yeatsa (przytoczony w jednej z pierwszych scen przez Huldę), zabija islandzką imigrantkę:

> Kołując coraz szerszą spiralą,
> Sokół przestaje słyszeć sokolnika;
> Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;
> Czysta anarchia szaleje nad światem" (Yeats, 1987, s. 99).

Dzięki obecności Björk, wnuczki Huldy, widz ma szansę spojrzeć na przedstawiane w spektaklu wydarzenia z szerszej perspektywy, wykraczającej poza rodzinę Elin i jej dom. Spojrzenie dziecka jest spojrzeniem kogoś z zewnątrz, tymczasowego gościa nieprzyjaznej i obcej krainy, mającego świadomość niepewnej przyszłości, która być może wszystkich nas czeka. Pod koniec spektaklu Björk, której udało się uciec i ukryć w lesie, wraca. Zamyka oczy zabitej babci, a potem rusza w drogę. Słyszymy świergot ptaków i głos dziewczynki, która opowiada o kolejnej ucieczce: „Wiosną dotarłam do wioski o nazwie Roskilde w Danii. Spotkałam tam chłopca. Nazywa się Erik. Jeździ na deskorolce. Chyba zakochałam się w Eriku". Jaki los ją czeka? Kosmiczny kataklizm przewidziany w poemacie *Völuspá* był konieczną ofiarą, warunkiem odrodzenia się świata, pozbawionego zła i nieszczęść, obietnicą powstania krainy pełnej światła i wiecznej szczęśliwości. Tymczasem troje młodych ludzi ponownie zasiada przy stoliku reżyserskim i w oczekiwaniu patrzy na nas. Ragnarök dopiero się rozkręca.

Wzór cytowana:

Landorf, Justyna, *Skandynawska wściekłość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/skandynawska-wscieklosc.

Autor/ka

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ oraz Podyplomowych Studiów Polsko-Żydowskich przy IBL PAN, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, a także z „Teatrem”.

Przypisy

1. Zob. ww.resistance-now-together.eu [dostęp: 20.04.2026].
2. Zob. https://olydigfolkomrostning.se/en/about-the-initiative [dostęp: 20.04.2026].

Bibliografia

Chilvers, Ian; Osborne, Harold, *Oksfordzki leksykon sztuki*, red. H. Kubaszewska, Arkady, Warszawa 2002.

Czechow, Antoni, *Mewa*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, tłum. N. Gałczyńska; oprac. R. Śliwowski, Ossolineum, Wrocław 1979.

Edda poetycka , red. i tłum. A. Załuska-Strömberg, Ossolineum, Wrocław 1986.

Edda czyli Księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców, tłum. J. Lelewel, wyd. Józef Zawadzki, Wilno 1828.

Holmberg, Karin, *Därför avbröt aktivisten föreställningen: „Som ett brandlarm”,* https://www.etc.se/klimat-miljo/daerfoer-avbroet-aktivisten-foerestaellningen-som-ett-brandlarm [dostęp: 28.04.2026].

hooks, bell, *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, tłum. K. Iwaszkiewicz, Filtry, Warszawa 2025.

Strindberg, August, *Sonata widm*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, tłum. Z. Łanowski, Ossolineum, Wrocław 1977.

Yeats, William Butler, *Drugie przyjście*, tłum. S. Barańczak, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wybrał J. Żuławski, oprac. E. Życieńska, wstęp W. Krajewska, PIW, Warszawa 1987.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/skandynawska-wscieklosc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/performerzy-z-interrobang-testuja-czy-ai-moze-wzmacniac-demokracje

/ ZAGRANICA

Performerzy z Interrobang testują, czy AI może wzmacniać demokrację

Marek Podlasiak

HAU Hebbel am Ufer Berlin (HAU3)

AI Democracy

koncepcja: Interrobang (Till Müller-Klug & Nina Tecklenburg); performerzy: Lukas Jakob Huber, Claudia Splitt, sztuczne inteligencje; dramaturgia: Anna Krauß, Lara Domke; creative coding & AI video: Manus Nijhoff, Alexandre Silveira; dokumetacja wideo, trailer: Julia Elger; scenografia i kostiumy: Sandra Fox; muzyka: Friedrich Greiling; grafika: Jürgen Fehrmann

premiera: 16 grudnia 2025

Berliński kolektyw artystyczny Interrobang – eksperymentujący w pracach scenicznych z technologiami cyfrowymi, w szczególności w zakresie wykorzystywania w teatrze sztucznej inteligencji – kilkakrotnie prezentował już swoje performanse w Polsce. W 2015 roku w szczecińskim Teatrze Kana

wystąpił z projektem *Preenacting Europe*[1]. Z kolei w ramach odbywającego się w STUDIO teatrgaleria w Warszawie w dniach 17-19 czerwca 2022 roku festiwalu *(Długi) weekend immersji* Interrobang zaprezentował performans *Deep Godot*[2], w którym prowadzony był dialog z AI na temat starzenia się i przemijania. W ubiegłym roku, podczas drugiej edycji festiwalu *Percepcje. Nowe formy sztuki*, berlińscy artyści przedstawili w Teatrze Starym w Lublinie (6 września 2025) performans *Chatbot Challenge*, w którym na żywo podejmowali z chatbotami dialogi dotyczące sztuki teatru (dwie performerki i creative coder zaangażowały AI do tworzenia widowiska teatralnego – sztuczna inteligencja współkształtowała scenografię, światło, dźwięk, obrazy, a performerka użyczyła jej swojej „cielesnej obecności", aby AI mogła wczuć się w psychikę aktorki i wpływać na emocje publiczności). Doceniając w tej pracy scenicznej zaawansowanie w dziedzinie sfunkcjonalizowania chatbotów jako „aktorów", Eberhard Spreng stwierdził, że „faktycznego występu AI jako postaci teatralnej możemy doświadczyć dopiero w *Chatbot Challenge*"[3].

Najnowszy performans kolektywu Interrobang, *AI Democracy* – podejmujący problem wykorzystywania sztucznej inteligencji w życiu społeczno-politycznym – miał premierę w Berlinie 16 grudnia 2025 roku na scenie HAU3[4] (trzecie piętro w kamienicy mieszczącej się w podwórzu przy Tempelhofer Ufer 10, gdzie w latach 1990-2003 działał Teatr Kreatur Andrzeja Worona). Zagadnienia dotyczące społeczeństwa obywatelskiego i uczestnictwa politycznego znajdują się w polu zainteresowania berlińskiej grupy od początku jej działalności. Jednym z impulsów do eksplorowania tej problematyki w *AI Democracy* są – coraz bardziej nasilające się – akty ingerowania za pomocą sztucznej inteligencji w procesy wyborcze w różnych krajach, m.in. w USA czy w Niemczech, gdzie w 2025 roku odbywały się przyspieszone wybory do Bundestagu i dochodziło do prób wpływania na

decyzje głosujących za pomocą generowanych przez AI i publikowanych w Internecie deepfake'ów. Zagrożenia, ale i szanse, wiążące się z wykorzystywaniem sztucznej inteligencji w obszarze życia politycznego, stały się tematem najnowszego performansu Interrobang, potraktowanego jako rodzaj eksperymentu społecznego, mającego na celu wysondowanie, na ile boty dezinformacyjne kształtują sferę światopoglądową obywateli i wpływają na dokonywane przez nich wybory, a także poszukującego odpowiedzi na fundamentalne pytanie o kondycję systemu demokratycznego w erze cyfrowej i wiążące się z tym kwestie: „Czy AI stanowi zagrożenie dla demokracji?", „Czy AI może umacniać demokrację?".

Grupa Interrobang, w której kluczowymi postaciami są Nina Tecklenburg (teatrolożka, wykładowczyni i performerka) oraz Till Müller-Klug (autor sztuk teatralnych i słuchowisk, studiował teatrologię stosowaną w Gießen u Andrzeja Wirtha)[5], przyjęła w pracy twórczej regułę reżyserii zespołowej. W eksperymencie teatralnym *AI Democracy* wzięło udział dwoje performerów – Claudia Splitt (absolwentka teatrologii stosowanej w Gießen) i Lukas Jakob Huber (aktor, performer, programista), a także creative coder Manus Nijhoff. Stanowisko pracy creative codera zostało ulokowane na scenie (w *Chatbot Challenge*, zaprezentowanym w Lublinie, mieściło się na zasceniu). Pokazanie strony technicznej performansu stanowiło nawiązanie do brechtowskiego efektu obcości. Zabieg ten miał także na celu podkreślenie statusu creative codera jako pełnoprawnego „aktora" eksperymentu.

Performerzy z Interrobang wykazują się znaczącym doświadczeniem w zakresie włączania publiczności do kreatywnego udziału w ich projektach, o czym świadczy cały szereg wypracowanych przez nich formuł partycypacyjnych, które aktywizują widzów podczas spektakli, jak na przykład stosowanie technik gamifikacyjnych. Ten ważny aspekt pracy

kolektywu znalazł odbicie w performansie *AI Democracy*, w którym scena HAU3 została przekształcona w digitalną *polis*, a publiczność tworzyła mikrospołeczność (*Mikrogesellschaft*), zabierającą głos w kwestiach fundamentalnych dla ustroju owego cyfrowego „państwa".

AI Democracy stanowi udane połączenie performansu interaktywnego (widzowie mogli wchodzić w dialogi z performerami po zeskanowaniu kodu QR i podaniu nicków przy logowaniu), eseju teatralnego (rozważania na temat demokracji, asocjacyjność w ujęciu tematu) oraz eksperymentu społecznego (wybory widzów były na bieżąco analizowane i opracowywane za pomocą programu komputerowego, co przypominało badania nastrojów społecznych przeprowadzane przez pracownie sondażowe).

Głównym elementem scenografii w *AI Democracy* były białe lniane zasłony wykorzystywane w funkcji ekranów. W sferę cyfrowej *polis* wprowadzał publiczność wygenerowany i zmodyfikowany przez AI – zgodnie z promptami zespołu Interrobang – landszaft ze świątynią Apollina w Delfach. Pamiątkowe selfie, które creative coder, wchodząc na scenę, wykonał sobie na tle tego pejzażu, miało na celu zaakcentowanie, że w cyberświecie możemy stać się „turystami" bez ograniczeń „podróżującymi w czasie".

W performansie stawiającym pytanie o przyszłość demokracji wymowną figurą była wygenerowana przez AI postać przemawiającej Pytii, której pojawieniu się na ekranie towarzyszyły wydobywające się z offu kłęby dymu, nawiązujące do oparów, wśród których wieszczyła kapłanka w świątyni Apollina w Delfach. Pytia w spektaklu Interrobang jako twór z pikseli, układających się w epatującą sztucznością twarz dziecka, unaoczniała, że w erze cyfrowej swoistą wyrocznią jest napędzana przez algorytmy AI, która staje się wszechwiedzącym doradcą. W strukturze performansu wystąpienia „cyfrowej" Pytii tworzyły klamrę, gdyż nie tylko symbolicznie wprowadzała

ona w debatę o demokracji, wskazując na obawy współczesnego człowieka wiążące się z poczuciem braku stabilności w przestrzeni życia społeczno-politycznego, ale w sekwencji finałowej powracała z prognozami o przyszłości ustroju demokratycznego.

Pierwsze z zadań, jakie otrzymała publiczność, dotyczyło funkcjonowania i roli botów dezinformacyjnych we współczesnym świecie. W celu sprawdzenia, na ile uczestnicy eksperymentu są podatni na oddziaływanie różnego rodzaju deepfake'ów w dyskursie społecznym, każdy z performerów opowiadał trzy historie ze swojego życia, a widzowie przez podniesienie ręki mieli wyrazić opinię, które wydarzenia są ich zdaniem nieprawdziwe (symptomatyczne jest, że w wielu przypadkach opowieści najbardziej nieprawdopodobne – i w istocie fałszywe – uznano za fakty).

Konwencja eseistyczna najsilniej ujawniła się w kolejnej części performansu, gdy animatorzy zaproponowali spojrzenie na zagadnienie demokracji z perspektywy historycznej, odwołując się do jej greckich korzeni. Edukacyjnym elementem *AI Democracy* było zadanie polegające na odgadywaniu przez publiczność znaczenia terminów związanych z demokracją ateńską (przykładowo: *ekklesia*, *kleroterion*, *ostrakismos*).

W pierwszej fazie performansu komunikacja z widzami odbywała się za pomocą tradycyjnych form partycypacyjnych, nawiązujących do zwyczajów przyjętych w antycznej Grecji. Uczestnicy eksperymentu najpierw byli proszeni o wyrażanie swoich wyborów poprzez podniesienie ręki, a na kolejnym etapie testu – jako odpowiednik praktykowanego w okresie demokracji ateńskiej głosowania za pomocą wrzucanych do urn kamyków czy ostrakonów podczas sądu skorupkowego – mieli możliwość prezentowania swoich stanowisk poprzez wrzucanie do szklanego pojemnika kolorowych cukierków (dotyczyło to jednak tylko widzów z pierwszego rzędu). Scena

HAU3 stała się współczesnym Pnyksem – miejscem spotkań obywateli w celu podejmowania decyzji w ważnych kwestiach dotyczących funkcjonowania ustroju demokratycznego.

Po „antycznym" etapie eksperymentu performerzy ogłosili przeskok czasowy do naszej ery cyfrowej, inicjując debatę na temat aktualnego i przyszłego wpływu sztucznej inteligencji na stan demokracji na świecie. W tej fazie interakcji komunikacja pomiędzy performerami i kreatywnym koderem a publicznością odbywała się za pomocą smartfonów.

Dla uczestniczących w performansie istotnym doświadczeniem był wspólny kontakt z AI i dialogi prowadzone z chatbotami, w ramach których podjęte zostały rozważania – z jednej strony – na temat skali potencjału destabilizującego system demokratyczny, wiążącego się z rozwojem sztucznej inteligencji, a z drugiej – określenia szans i perspektyw na utrzymanie i wzmocnienie fundamentów demokracji przy wykorzystaniu AI. W interesujący sposób zdialogizowane zostały dwa dyskursy: idealistyczne podejście do technologii cyfrowych versus dystopijna wizja o niszczycielskiej sile sztucznej inteligencji. Kluczowe pytania zadawane widzom były ukierunkowane na rozpoznanie zagrożeń, czy AI – jako podstępna broń – może stać się swoistym koniem trojańskim, który ostatecznie unicestwi demokrację. Ponadto podjęto kwestie, na ile sztuczna inteligencja jest narzędziem cyfrowego prania mózgu, inwigilacji i manipulacji, wykorzystywanym przez potężne koncerny technologiczne, biznes i polityków, których celem jest zdegradowanie człowieka do bezrefleksyjnego konsumenta czy wyborcy zmanipulowanego przez dezinformację.

Ważnym polem badawczym kolektywu Interrobang jest testowanie potencjału AI jako instrumentu, który można by wykorzystywać do różnego rodzaju akcji czy projektów społecznych wzmacniających demokrację. Pytane

chatboty stwierdzały, że dzięki nowym technologiom życie polityczne może stać się bardziej transparentne, ponieważ dają one możliwość przeprowadzania rzeczowej, pozbawionej emocji weryfikacji (*fact-checking*) oraz wyprzedzającego zapobiegania akcjom dezinformacyjnym (*prebunking*). AI może także pomagać w działaniach na rzecz maksymalizacji partycypacji obywatelskiej. Podczas performansu wskazano między innymi na platformę Pol.is jako narzędzie partycypacyjne *open source*, które umożliwia obywatelom bezpośrednie uczestniczenie w procesach decyzyjnych i prowadzenie konsultacji społecznych, czego dobitnym przykładem jest zaangażowanie byłej ministry ds. cyfrowości Tajwanu Audrey Tang we wzmacnianie aktywnego obywatelstwa dzięki zagwarantowaniu równego dostępu do nowoczesnych technologii.

Atrakcyjny element eksperymentu, aktywizujący publiczność do gry partycypacyjnej, polegającej na współdecydowaniu o przebiegu akcji *AI Democracy*, stanowiła ta część performansu, w której widzowie wyrażali swoje opinie na temat aktualnej kondycji zachodniej demokracji i jej możliwego stanu za pięćdziesiąt lat. Tak ukierunkowaną dysputę uczestnicy prowadzili za pomocą smartfonów, pozycjonując – na wyświetlanych na ekranie polach rozdzielonych przez dwie proste prostopadłe – kolorowe kursory, przyporządkowane im przez cyfrowe oprogramowanie. Widzowie w tej gamingowej fazie performansu określali między innymi swoje nastawienie do obecnego systemu politycznego krajów UE (przykładowo: stopień zadowolenia, rozczarowania, radykalizmu, negacji), ponadto definiowali własną pozycję ekonomiczną oraz oznaczali poziom swojej akceptacji dla sztucznej inteligencji („sam jestem AI”) albo jej negacji („nie tknę tego szatańskiego wynalazku”).

W oparciu o wybory, które każdy z widzów sygnalizował za pomocą ruchu kursora, system AI przeanalizował poglądy, emocje, temperamenty uczestników performansu i podzielił ich na cztery grupy. Z nieukrywanym zaciekawieniem publiczność reagowała na informacje, do której z nich poszczególni widzowie – identyfikowani przez nicki podane przy logowaniu do performansu – zostali zakwalifikowani przez algorytmy. Na podstawie analizy danych, jak uczestnicy eksperymentu pozycjonowali się w odniesieniu do technologii AI, wyodrębniono jako pierwszą grupę „algo-arystokratów". Należą do niej beneficjenci rozwoju nowych technologii; odnoszą oni sukcesy, ponieważ dzięki ekskluzywnej wiedzy potrafią wykorzystywać algorytmy do rozwoju kariery, zdobycia władzy, bogactwa i rozpoznawalności. Z kolei do kręgu „wyrobników" nowych technologii zaliczają się „Syzyfowie danych" – osoby, które regularnie korzystają z narzędzi cyfrowych i nieustannie oraz niestrudzenie – niczym mityczny Syzyf – przetwarzają i generują ogromne ilości danych. Ich aktywność w świecie cyfrowym nie daje im jednak władzy ani nie przynosi znaczących profitów. Następna opcja to „Glitsch-heretycy", którzy – choć używają nowych technologii – nie wierzą ślepo w korzyści, jakie mogą one przynieść społeczeństwom. To wieczni kontestatorzy, zdolni do zhakowania obecnego systemu w celu spowolnienia ekspansji cyfrowości. Z kolei grupę odczuwającą lęk przed szybkim postępem technologicznym i niepotrafiącą zaadaptować się do nowej rzeczywistości tworzą „prywatni Idiotes"[6] – w obliczu dokonującej się rewolucji digitalnej przyjmują postawę „wewnętrznych emigrantów", którzy poza światem cyfrowym, w izolacji szukają szczęścia i spokoju.

Role, jakie uczestnicy performansu będą mogli hipotetyczne odgrywać w tworzącym się społeczeństwie demokracji cyfrowej, zostały unaocznione za pomocą wygenerowanych przez AI spektakularnych efektów wizualnych,

przy kreacji których Interrobang wykorzystuje technologię StreamDiffusion. Obraz z kamery śledzącej to, co dzieje się na scenie, poddawany był na żywo rekonstrukcji przez AI, zgodnie z promptami creative codera, i w ułamkach sekundy generował nowy, wielobarwny, wywierający duże wrażenie videostream. Najbardziej atrakcyjną wizualizację Interrobang i AI wykreowali dla zobrazowania statusu „algo-arystokratów", próbujących dzięki zaawansowanym algorytmom zdobyć dominację nad resztą społeczeństwa. W celu unaocznienia wzrastającej roli owej „elity" świata cyfrowego performerzy za pomocą sztucznej inteligencji stworzyli instagramowe życie jej reprezentantów. Jako przejaw dekadenckiego umiłowania luksusu przez „algo-arystokratów" ukazano – wygenerowane przez AI – pompatyczne śluby w Wenecji, nabywanie najkosztowniejszej biżuterii i degustacje najdroższego szampana. Jednym z ekscesów tej kasty ery cyfrowej był prywatny lot złotą rakietą w kosmos. Sekwencja ta stanowiła jeden z przykładów tego, że ważnym komponentem projektów Interrobang jest inteligentne operowanie elementami humoru.

W końcowej fazie performansu ponownie został podkreślony jego charakter multiopcjonalny w odniesieniu do toku narracyjnego spotkania widzów z performerami, creative coderem i ze sztuczną inteligencją. Poprzez wykorzystanie na żywo nowych kanałów komunikacyjnych publiczność wskazała, jakie tematy powinna podjąć cyfrowa Pytia jako podsumowanie demokratycznego sittingu w berlińskim HAU3. Z proponowanych przez widzów zagadnień dla większości kluczowymi aspektami w życiu społeczno-politycznym okazały się: sprawiedliwość, empatia i bliskość w relacjach międzyludzkich (wysoko w rankingu uplasował się problem związany z działalnością skrajnie prawicowej partii AfD [Alternatywa dla Niemiec]). Zadecydowano, że Pytia ma wypowiedzieć się w tonacji „pełnej nadziei" (odrzucono warianty mowy o charakterze przygnębiającym, a także w stylu

„dionizyjskim” lub w konwencji „koncertu pop”). Finałowa oracja cyfrowej wyroczni oscylowała wokół utopijnej wizji wskazującej, że empatia (którą AI może co najwyżej imitować) powinna stać się powszechną zasadą życia.

Kolektyw Interrobang od wielu już lat w ramach innowacyjnych technologicznie eksperymentów, polegających na testowaniu nowych cyfrowych form komunikacyjnych pomiędzy performerami a publicznością, koncentruje się na zagadnieniach związanych ze wzmacnianiem stopnia partycypacji obywateli w procesach decyzyjnych, które dotyczą kluczowych kwestii życia społeczno-politycznego i gospodarczego. Zaangażowanie berlińskiej grupy w propagowanie prodemokratycznych postaw uwidacznia się w walorze edukacyjnym jej performansów. Zestawy pytań kierowanych do publiczności i partycypacyjne gry pobudzają do pogłębionej refleksji na temat zagrożeń i szans wynikających z rozwoju nowych technologii, które powinny być wykorzystywane w sposób odpowiedzialny, a nie jako narzędzia stosowane w agresywnej walce ekonomicznej czy do polaryzacji społeczeństw w celu uzyskania partykularnych interesów politycznych. Wspólne wyrażanie z *theatre community* – za pomocą nowych narzędzi technologicznych czy elementów gamifikacyjnych – opinii, stanowisk, wyborów podczas performansu to testowanie w sposób bezpośredni w skali mikro metod wymiany poglądów, które stanowi wzorzec dla szerokiej debaty obywatelskiej ukierunkowanej na osiągnięcie konsensusu i tym samym nawiązuje do ideałów demokracji deliberatywnej.

Bez wątpienia kolektyw Interrobang, z powodzeniem eksperymentujący z technologicznie zaawansowanymi formatami performatywnymi i podejmujący w swoich projektach aktualne i kluczowe dla społeczeństwa tematy – tak jak w przypadku *AI Democracy* – należy do najważniejszych

niemieckich grup artystycznych działających w sferze kultury cyfrowej.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Performerzy z Interrobang testują, czy AI może wzmacniać demokrację*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/performerzy-z-interrobang-testuja-czy-ai-moze-wzmacniac-demokracje.

Autor/ka

Marek Podlasiak – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Autor książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904–192*0), Toruń 2023.

Przypisy

1. Rok wcześniej Teatr Kana – poprzez udział w akcji *Europhon – odbierz mnie!* – włączył się do realizacji z Interrobang performansu *Preenacting Europe*. Ponadto w lutym 2024 roku Teatr Kana zapraszał widzów do wzięcia udziału w eksperymencie online pt. *Commune AI 2.0*,przeprowadzanym przez Interrobang na platformie cyfrowej HAU4.
2. Zob. relację z festiwalu *(Długi) weekend immersji*: Maria Magdalena Ożarowska, *Androidki, metaludzie, sztuczna inteligencja, czyli o intymnym doświadczaniu nowych technologii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/androidki-metaludzie-sztuczna-inteligencja-czyli-o-intymnym-doswiadczaniu-nowych [dostęp: 30.01.2026].
3. Eberhard Spreng, *KI und Bühne. Wehe, wenn sie losgelassen*, https://www.eberhard-spreng.com/reportagen-und-dokumentarfilme/radio-und-presse/3681-2/ [dostęp: 30.01.2026].
4. Berliński Teatr Hebbel am Ufer działa na trzech scenach: HAU1 (Stresemannstraße 29), HAU2 (Hallesches Ufer 34, HAU3 (Tempelhofer Ufer 10) oraz na scenie digitalnej, nazwanej HAU4.
5. W kolektywie do 2023 roku aktywnie działał także Lajos Talamonti.

6. W starożytnej Grecji za pomocą tego pojęcia określano osoby, które – w odróżnieniu od aktywnych w życiu politycznym „polites” – koncentrowały się na życiu prywatnym i nie angażowały się w sprawy polityczne.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/performerzy-z-interrobang-testuja-czy-ai-moze-wzmacniac-demokracje

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/architektury-bycia-razem

/ TANIEC

Architektury bycia razem

Krzysztof Kurpiewski

Choreotopie we Wrocławiu, styczeń–maj 2026

„To próby stworzenia nowych możliwości dla komunikacji między wspólnotami poprzez choreografie" – tymi słowami Marek Gluziński zainaugurował projekt *Choreotopie*, realizowany w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Program koncentruje się na nowych sposobach partycypacji w przestrzeni choreograficznej oraz budowania utopijnych form myślenia o wspólnotowości i związanych z nimi potencjalnych przyszłości. Gluziński mówi o projekcie jako o swoistym eksperymencie i procesie badawczym. W ramach tego eksperymentu pokazano dotychczas *Watch me!* Magdy Jędry oraz *Publikę* Marii Stokłosy i aleks borys. Oba spektakle znoszą tradycyjny podział na scenę i widownię, próbując zbudować choreograficzną relację z widzem. Ich finały są jednak skrajnie różne – o ile pierwszy z nich osuwa się miejscami w opresyjną dystopię, o tyle drugi realizuje obietnicę bezpiecznej utopii.

Wzrok władcy

Projekt rozpoczął spektakl *Watch me!* w choreografii Magdy Jędry, rozgrywający się w pustej przestrzeni wyłożonej matami baletowymi. Jedynym elementem scenografii był stół ze sprzętem DJ-skim, który na początku wydawał się uśpionym centrum dowodzenia. Kiedy publiczność wchodziła do sali, stanowisko było puste. Jako że nie ustawiono tradycyjnej widowni, osoby widzowskie zajęły asekuracyjne pozycje pod ścianami. W końcu pojawił się Mac Lewandowski (DIV4). Jego wejście zainicjowało proces budowania bezpośrednich relacji między osobami twórczymi a publicznością. Performer zaczął witać się z każdym z osobna – najpierw uściskiem dłoni, potem, dla przyspieszenia procesu, jedynie przybijał piątki. Następnie pozostałe osoby performujące – Magda Jędra, Agata Gregorkiewicz, Katarzyna Pastuszak, Piotr Stanek, Anna Steller, Anka Zglenicka – również zaczęły nawiązywać z nami kontakt, prosząc niektórych o zmianę miejsca. To uruchomiło przemieszczanie się widowni i zapełnianie dotychczas pustych miejsc. Tym sposobem wytworzyła się współdzielona przestrzeń, w której artyści i artystki wymieszali się z publicznością, naśladując tym logikę klubowego rave'u. Zniesienie tradycyjnego podziału na scenę i widownię sprawiło, że dystans całkowicie zniknął.

Gdy DIV4 zajął miejsce za konsoletą, zaproponowana przez niego ścieżka dźwiękowa nie uderzyła od razu w intensywne tony. Set rozpoczął się od spokojnych, typowo klubowych brzmień pełniących funkcję warm-upu. Ta miarowa, niespiesznie narastająca melodia miała zestroić całą grupę w obrębie jednego rytmu. Choreografia płynnie przeszła w fazę swobodnego klubowego ruchu. Reżyser świateł Jędrzej Jęcikowski zrezygnował ze stroboskopowej agresji, kojarzonej zwykle z kulturą rave, zdecydował się w zamian na silne kontrasty. Momenty pełnego naświetlenia ustępowały

miejsca ciemności, z której wyłaniały się jedynie czerwone i błękitne punktowe słupy. Twórczyniom i twórcom udało się wykreować autentyczne doświadczenie organicznej, rozproszonej wspólnoty, w której tradycyjne hierarchie i podziały uległy rozmyciu.

Ten stan nie trwał jednak długo – szybko zastąpiły go działania o zupełnie innym charakterze. Osoby performerskie w pewnym momencie wyszły z tłumu i zaczęły wchodzić ze sobą w ostre fizyczne interakcje, dosłownie wpychając swoje ciała w elementy garderoby innych. Obserwowaliśmy groteskowe fuzje: czyjeś ramię znikało w cudzej nogawce, inna osoba wpychała głowę pod naciągnięty materiał T-shirtu, co dawało wizualny efekt fizycznego stopienia się z drugim człowiekiem. Choreograficzna figura, z pozoru będąca próbą radykalnego zbliżenia, obnażyła opresyjny wymiar narzuconej bliskości. Owo siłowe konstruowanie jedności w moim odczuciu było wtargnięciem. To gwałtowne naruszenie cielesnych granic ustanowiło z kolei grunt pod kolejną, równie inwazyjną formę opresji, tym razem opartą na ciągłym, dyscyplinującym spojrzeniu.

Główną oś problemową tej części wyznaczał sam akt patrzenia. Ponieważ zrezygnowano z podziału na scenę i widownię, sposób patrzenia na spektakl uległ rozproszeniu. Widz mógł swobodnie nawigować uwagą, izolować poszczególne tańczące ciała lub całe grupy z tłumu. Choć momentami pozwalało to na budowanie wspólnotowości, w przeważającej mierze sceny te ustanawiały sytuację, w której obserwator sprawuje niepodzielną kontrolę nad obserwowanym obiektem (wszakże to on decyduje, komu należy się uwaga). Należy jednak pamiętać, że ta dynamika nie była dziełem przypadku, lecz zaplanowanym mechanizmem wpisanym w choreografię. Aby w pełni wyeksponować to poczucie władzy wśród widzów i niejako przyciągnąć spojrzenie, w pewnym momencie spektaklu osoby tańczące celowo kładły się

wokół publiczności, a następnie performowały chore ciała, zwijając się, czołgając i klęcząc. Dobrze pamiętam scenę, w której Anna Steller położyła się u moich stóp, spoglądając mi głęboko w oczy. W pierwszej chwili to radykalne skrócenie dystansu wzbudziło we mnie skrajny dyskomfort, tak jakbym w jednej chwili otrzymał absolutną władzę nad drugą osobą. Była to jednak starannie zaplanowana pułapka. Performerka, dobrowolnie uniżając się, w istocie przejęła kontrolę nad całą sytuacją. Kładąc się pod moimi nogami, zdecydowanie zwiększyła moją widzialność i wystawiła mnie na oceniający wzrok reszty. Dyskomfort nie wynikał więc z tego, że posiadłem władzę, ale z tego, że zostałem w nią wrobiony. Ta drastyczna asymetria władzy przywiodła mi na myśl *BOW. Rewizytę* Wojciecha Grudzińskiego. W tamtej choreografii ukłony z każdą minutą się pogłębiają, aż ciała opadają na ziemię, a następnie, lądując na czworakach, dalej składają pokłony. Jest to demonstracja ciał posłusznych, ujętych w ramy instytucjonalnej dyscypliny. Jednak w *Watch me!* ta dynamika ulega dodatkowej indywidualizacji. O ile w *BOW. Rewizycie* wszyscy siedzieli, a performerzy zniżali się do poziomu widowni, o tyle u Magdy Jędry poszczególne osoby tańczące wybierały jednostki, przed którymi się kłaniały. Moja instynktowna chęć zejścia w dół lub zachęcenia Steller do podniesienia się, słowem – zniwelowania tego wertykalnego układu sił – obnażyła wpisany w rolę widza lęk przed byciem zdemaskowanym w roli dominatora. Dowodem skuteczności tego zabiegu była reakcja publiczności. Znaczna jej część, chcąc najprawdopodobniej uciec przed osaczającym wzrokiem innych, wyłamała się z rozproszonego tłumu i uformowała kilka mniejszych kręgów. W centrum pozostało zaledwie kilka osób, które nagle stały się obiektem obserwacji dla reszty, teraz wygodnie zdystansowanej i chronionej przez uprzywilejowaną pozycję gapia.

Opresyjny charakter spektaklu manifestował się nie tylko w układzie przestrzennym, ale przede wszystkim w choreografii. Oscylowała ona między

dwoma biegunami. Z jednej strony performerzy i performerki wykonywali sekwencje wirtuozerskie, a przy tym zdawali się dobrze bawić. Wpadając w transowy, klubowy rytm, swobodnie krążyli wokół widzów, którzy chętnie dawali się porwać ich energii. Z drugiej strony ten pokaz gwałtownie się załamywał, kiedy na aktorów padało ostre, jasne światło. Ich instynktowną reakcją stawało się zasłanianie twarzy. Szczególnie wymowny był często powtarzany gest zakrywania dłonią tylko jednego oka. Ciała tańczące zaczęły również jakby tracić kontrolę nad własnymi ruchami. Ich choreografia przypominała chorobowe spazmy, nerwowe drżenia i ataki paraliżującej tremy.

Cała ta sytuacja wytworzyła na wskroś dystopijny i opresyjny klimat, co wybrzmiało tym silniej, że performans osadzono w przestrzeni inspirowanej ravingiem, z założenia opierającym się na równości i anonimowości w tłumie. Zestawienie euforycznej, budującej wspólnotę energii z obrazami ciał podległych i wycieńczonych jest precyzyjnie zaprojektowaną pułapką dramaturgiczną, za którą stoją Magda Jędra (choreografka) i Kasia Kania (współpraca dramaturgiczna). Twórczynie wykorzystują inkluzywną aurę klubu jako przynętę, by po chwili obnażyć iluzoryczność bezpieczeństwa takiej przestrzeni i skonfrontować widza z tym, że jego rola jako obserwatora wcale nie jest niewinna, a raczej władcza i oceniająca. To udana próba. Poprzez znaczne skrócenie dystansu i gesty uniżenia performerki wytrącają publiczność z roli obserwatorów, wmuszając w nich pozycję dominatorów i, co najważniejsze, zmuszając do wzięcia odpowiedzialności za mechanizmy władzy, które mimowolnie reprodukują. W ten sposób spektakl demaskuje, jak łatwo wspólnota potrafi się załamać, a następnie przeistoczyć w opresyjny system nadzoru. W całym tym układzie warto zwrócić uwagę na jeden istotny element, czyli postać DJ-a. Choć znajduje się on z tyłu, to w rzeczywistości organizuje cały porządek sceniczny i choreograficzny.

Zmienia utwory, manipuluje rytmem i właściwie kształtuje świat, w którym poruszają się artyści i publiczność. Dlatego najciekawszą kwestią jest to, że mimo tak ogromnego wpływu na spektakl, prawie nikt nie zwracał na niego uwagi. To DIV4 jest prawdziwym, choć niewidocznym, władcą tej przestrzeni. Prawdziwa władza funkcjonuje bowiem najskuteczniej wtedy, gdy unika bezpośredniej konfrontacji. Właśnie w tym punkcie tytułowe *Watch me!* objawia swój właściwy, podwójny sens. To prowokacyjne „patrz na mnie!" rzucane nam przez osoby tańczące jest jednocześnie wtłoczeniem widza w rolę dominatora i przerzuceniem na niego całego ciężaru winy za wytworzoną opresję, ale też celowym odwróceniem uwagi. Tańczące ciała pełnią rolę swoistego wabika, który ma zająć nasze oczy i ukryć prawdziwego sprawcę tej sytuacji przed naszym wzrokiem. .

Praktykowanie utopii

Zupełnie odmienną perspektywę myślenia o utopijnych wspólnotach proponuje *Publika* autorstwa Marii Stokłosy i aleks borys. Projekt ten odchodzi od tradycyjnych ram teatralnych, przybierając kształt spektaklu-doświadczenia czy też warsztatu. Sam tytuł performansu ma dwojakie znaczenie. Z jednej strony odwołuje się do łacińskiego *res publica* – wspólnej sprawy publicznej, rozumianej tu jako forma instytucjonalna. Co bardzo istotne, ze względu na gramatyczny rodzaj żeński słowa „republika", wszystkie zgromadzone osoby zostały poproszone o tymczasowe przyjęcie zaimków ona/jej. Ten zabieg służył przełamaniu codziennych podziałów tożsamościowych i był pierwszym krokiem do wytworzenia, na poziomie językowym, ujednoliconej wspólnoty. Sugestia, że opartą na równości utopię są w stanie wykreować tylko kobiety, jest ciekawa, ponieważ idealna społeczność działa tu wyłącznie w ramach logiki siostrzeństwa i wzajemnej troski, z założenia wykluczając z niej rywalizację czy agresję (kojarzoną

głównie z patriarchatem). Wskazuje to na konieczność porzucenia męskich struktur władzy – historycznie opartych na hierarchii i dominacji – aby móc zbudować prawdziwie bezpieczną wspólnotę. Tytuł odnosi się też dosłownie do widowni. To właśnie widzki, działając na fundamentalnych zasadach równości, stają się tu głównym podmiotem uczestniczącym w procesie budowania wspólnoty.

Spektakl osadzono w przestrzeni, która od progu sprawia wrażenie zapraszającej i bezpiecznej. Centralnym punktem są trzy duże, nachodzące na siebie dywany o nieregularnych, pozbawionych ostrych krawędzi kształtach. Nad nimi podwieszono długie, pionowe pasy miękkich tkanin w odcieniach różu, fioletu i jasnych pasteli. Światła (Patryk Adamski) są ciepłe, zdominowane przez oranże i purpury. Taka kompozycja scenograficzna, autorstwa Alicji Bielawskiej, od razu narzucała afirmatywny, wręcz terapeutyczny klimat. Została podzielona na pięć funkcjonalnych miejsc. Wspomniane już dywany tworzyły swoistą scenę. Dookoła niej rozsiano kolejne strefy: wygodną przestrzeń wypoczynku, bufet z przekąskami, a także wyciszone miejsce wyposażone w kartki i ołówki, dające możliwość przelania własnych refleksji na papier.

Największym zainteresowaniem cieszyła się jednak piąta strefa, czyli garderoba wypełniona kostiumami. Duża część zgromadzonych osób postanowiła natychmiast przywdziać nowe ubranie i wizerunek. Sam również poddałem się aktowi kreacji i skomponowałem dość prostą formę, czyli różowe ponczo dopełnione dopasowaną kolorystycznie maską. Ukryty za tym nowym wizerunkiem, zacząłem swobodnie testować przestrzeń, wykonując serię improwizowanych choreografii. Szybko podchwyciła to kolejna osoba, a zaraz po niej następna, co doprowadziło do spontanicznego zawiązania się anonimowej, zamaskowanej grupy. Razem oddaliśmy się temu intuicyjnemu

ruchowi. Cała ta sytuacja zyskała puentę, bowiem nasze działania zostały uwiecznione przez inną osobę, która naszkicowała nas kredkami w strefie refleksji.

Struktura spektaklu została zaplanowana procesualnie i dzieliła się na cztery płynnie przechodzące przez siebie etapy. Na początku skupiono się na prostych ćwiczeniach rozciągających prowadzonych przez aleks borys, polegajacych na chwytaniu poszczególnych palców dłoni drugą dłonią. Ćwiczenie miało pogłębić świadomość własnej cielesności i pozwolić na złapanie kontaktu z ciałem. Następnie Maria Stokłosa poprowadziła część, która zachęciła do poznania reszty uczestniczek i prób budowania wspólnoty. Opierało się to na badaniu dwóch kategorii – czasu i przestrzeni. Uczyliśmy się grupowej synchronizacji, dopasowując na przykład tempo chodzenia czy gestów do innych osób. Następnie eksplorowaliśmy relacje względem fizycznej przestrzeni, samych siebie i otaczających osób. Ten etap okazał się angażujący i autentycznie zacieśniał więzi. Nadrzędną wartością i zasadą była bowiem świadoma zgoda – każda interakcja czy próba dotyku wymagała uprzedniego zapytania. Całość szybko przełożyła się na pierwsze wspólne decyzje choreograficzne. W kulminacyjnych momentach tej kolektywnej pracy atmosfera na sali stawała się jeszcze bardziej immersyjna. Oświetlenie zostało przygaszone, podczas gdy warstwa dźwiękowa ewoluowała w stronę głębokich, rzekłbym niemal kosmicznych brzmień. Naturalnym przedłużeniem tych działań stała się faza trzecia, czyli tworzenie własnego układu choreograficznego. Każdy uczestniczył w owym procesie na własnych zasadach. Niektóre osoby oddawały się transowemu, zmysłowemu tańcowi, inne opierały swoją choreografię na bliskiej, fizycznej relacji z resztą grupy, a jeszcze inne decydowały się wycofać. Pomimo przeżywania tego

doświadczenia na zupełnie różne sposoby, nadrzędne pozostawało poczucie bycia razem w przestrzeni. Było to idealne miejsce na swobodne eksperymenty i szukanie własnego języka komunikacji choreograficznej z innymi. Techniczna wirtuozeria zeszła na dalszy plan, a znalazło się miejsce na autentyczne, afektywne ruchy wypływające prosto z ciała. Dzięki temu każda osoba mogła na własnej skórze odkryć umiejętność komunikowania się poprzez taniec. Zwieńczyła to wewnętrzna premiera, nagrana przez autorki performansu (rejestracja została wykorzystana jedynie w obrębie spektaklu). Wydarzenie zamknięto zaś bankietem, podczas którego wspólnie oglądaliśmy nagrania z wykreowanych przed chwilą choreografii.

Publika to niezwykle udana próba zbudowania utopii za pomocą narzędzi choreograficznych. Ten eksperyment nie miałby jednak racji bytu, gdyby nie opierał się na zasadach obopólnej zgody. Jeśli w którymkolwiek momencie ktoś nie miał ochoty na aktywne uczestnictwo w danej części performansu, mógł po prostu wycofać się do strefy wypoczynkowej i przyjąć perspektywę obserwatora. Kluczową kwestią jednak było doświadczenie spektaklu za pomocą ciała i zmysłów innych niż wzrok (w przeciwieństwie do *Watch me!*, w którym wzrok zdaje się przodować). Ogromną rolę odegrał również czas. Wydaje mi się, że to właśnie trzy godziny trwania spektaklu sprawiły, że udało się tak sprawnie stworzyć opartą na wzajemnym zaufaniu wspólnotę.

***

Analizując *Choreotopie*, można odnieść wrażenie, że kategoria utopii nie oddaje w pełni charakteru projektu – wszakże *Watch me!* zdecydowanie nie działa na zasadach afirmatywnej wspólnoty i mija się z założeniami kuratorskimi. Zamiast budować opartą na równości więź, spektakl wymusza na widzach przyjęcie roli władcy (co prawda iluzorycznej) i zamienia przestrzeń klubową w opresyjny nadzór. Być może znacznie trafniejszym

określeniem spektakli takich jak *Publika* i *Watch me!* byłoby pojęcie heterotopii Michela Foucaulta. Utopie są przestrzeniami nierealnymi i niezakorzenionymi w żadnym realnym miejscu. Z kolei heterotopie to istniejące w rzeczywistości, fizyczne kontr-miejsca, które funkcjonują jako rodzaj „efektywnie odgrywanej utopii" (Foucault 2005, s. 120). W obu spektaklach można zauważyć realizację tego zabiegu. Umieszczają one utopię w realnej przestrzeni, w której codzienne miejsca są jednocześnie reprezentowane, podważane i odwracane. Dzięki temu tworzy się swego rodzaju komentarz społeczny, czerpiący z dobrze znanych realiów. Zarówno *Publika*, jak i *Watch me!* pełnią określoną funkcję względem zewnętrznej, ustandaryzowanej rzeczywistości. *Publika* buduje inną, w pełni realną przestrzeń, która staje się bezpiecznym, a przede wszystkim współtworzonym azylem, zorganizowanym wokół zasad równości, swobody i świadomej zgody. Z kolei Magda Jędra w *Watch me!* obiera zupełnie inną strategię. Jej celem jest stworzenie sztucznej przestrzeni, która ma obnażyć naszą rzeczywistość. Poprzez ekstremalne zagęszczenie opresyjnych spojrzeń i dystopijną atmosferę w połączeniu z inkluzywną przestrzenią rave, ten sztuczny, zamknięty układ demaskuje codzienne mechanizmy władzy i kontroli, które są dodatkowo reprodukowane przez nas samych.

Wzór cytowana:

Kurpiewski, Krzysztof, *Architektury bycia razem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/architektury-bycia-razem.

Autor/ka

Krzysztof Kurpiewski – student kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Bibliografia

Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117-125.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/architektury-bycia-razem*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-slyszy-kobiecy-glos

/ TANIEC

Kto słyszy kobiecy głos?

Zuzanna Berendt

Krakowski Teatr Tańca

opera.exe

koncepcja, choreografia, scenografia: Eryk Makohon, muzyka: Piotr Peszat, choreografia i performans: Patrycja Marszałek, Yelizavieta Tereshonok, Agnieszka Bednarz-Tyran, Natalia Myczewska, wykonanie arii: Anna Zawisza, multimedia i identyfikacja graficzna: Weronika Wawryk, współpraca dramaturgiczna i produkcja: Izabela Zawadzka

premiera: 11 lutego 2026 w ramach festiwalu Opera Rara w Krakowie

Spektakl otwiera sekwencja wideo: na pionowym ekranie wyświetlona zostaje twarz Anny Zawiszy. Śpiewaczka operowa intonuje dźwięki, a po jej twarzy i szyi przesuwają się zielone linie lasera. Kiedy skanowanie się kończy, Zawisza stopniowo na naszych oczach zmienia się w cyborga – linie kości policzkowych i obojczyków wyostrzają się, skórę zastępuje gładka powierzchnia syntetycznego materiału. Jej ciało zmienione w cyfrowy awatar (za multimedia w spektaklu była odpowiedzialna Weronika Wawryk) wchodzi

na inny poziom realności – staje się jednym z bytów krążących w abstrakcyjnej, niematerialnej przestrzeni generowanej przez kody. W tym świecie rozgrywa się akcja *opera.exe* – spektaklu Krakowskiego Teatru Tańca, który premierę miał podczas tegorocznej edycji festiwalu Opera Rara.

Eryk Makohon, autor koncepcji i choreograf *opery.exe*, chcąc przyjrzeć się krytycznie obecnym w tradycyjnych operach wzorcom kobiecości, sięgnął po tekst Carolyn Abbate *Opera; Or, the Envoicing of Women*. Zawarty w tytule eseju neologizm „envoicing" można by przetłumaczyć jako oddanie głosu. Abbate najwięcej uwagi poświęca *Salome* Richarda Straussa – jednej z oper przepisywanych na scenie przez Makohona i jego współpracowniczki i współpracowników – i praktyce obsadzania kastratów w rolach kobiecych. Mieli oni przedstawiać na scenie idealny – bo ściśle kontrolowany przez męskiego autora – konstrukt kobiecości. W związku z tym amerykańska muzykolożka stawia pytanie, czy w operach skomponowanych przez mężczyzn można odnaleźć ślady kobiecej podmiotowości niepodporządkowane męskiemu spojrzeniu – dominującemu i uprzedmiotawiającemu. Krótko mówiąc – czy w operze da się usłyszeć kobiecy głos?

Makohon przeniósł to pytanie na scenę tańca współczesnego, a narzędziem, po które sięgnął (oprócz wspomnianej wyżej krytycznej teorii muzyki klasycznej), jest futurologia jako praktyka wyobrażania sobie scenariuszy przyszłości. Od razu nasuwa się pytanie: czy pytając o przyszłość – również przyszłość związanych z płcią relacji władzy – warto sięgać po operę? Dekonstruowanie obecnych w tej formie sztuki wzorców kobiecości jest gestem małej skali. To, co dzisiaj najsilniej oddziałuje na masową wyobraźnię, przychodzi do nas nie z operowych scen i klasycznych dzieł literackich, a z ekranów telefonów, komputerów i tabletów. W *opera.exe*

chodzi jednak nie o samą dekonstrukcję kobiecych bohaterek, a o wprowadzenie ich w przestrzeń, która wcześniej pozostawała dla nich niedostępna. Jest to z jednej strony przestrzeń cyfrowa, internetowa magma, w której mogą się stać autonomicznymi, oderwanymi od oryginalnego kontekstu bytami, a z drugiej – wytwarzana przez tańczące ciała przestrzeń intensywnej cielesnej ekspresji.

Spektakl składa się ze wspomnianego prologu, w którym występuje Zawisza, czterech części poświęconym bohaterkom klasycznych oper oraz epilogu, w którym spotykają się one i pogrążają we wspólnym frenetycznym tańcu. Sekwencje solowe zbudowane są na ariach głównych bohaterek dwóch oper Straussa (*Salome*, *Elektra*) oraz *Medei* Lugiego Cherubiniego i *Turandot* Giacomo Pucciniego. Nagrania arii w wykonaniu Anny Zawiszy zostały przekształcone przez Piotra Peszata, który wykorzystał je jako bazę do elektronicznych, momentami wręcz noise'owych kompozycji. Można interpretować je zarówno jako fantazje na temat całkowicie syntetycznej muzyki przyszłości, jak i odnajdywać w nich charakterystyczne dla estetyki internetowej zabiegi, takie jak glitch czy zapętlenie.

Agnieszka Bednarz-Tyran w roli Elektry, Natalia Myczewska jako Medea, Yelizavieta Tereshonok – Salome i Patrycja Marszałek – Turandot nie tyle interpretują ruchowo słowa arii wyśpiewywanych przez Zawiszę, ile proponują ruchowy ekwiwalent mentalnych kondycji bohaterek. I tak Bednarz-Tyran – w przypominającym kombinezon motocyklistki kostiumie i kasku na głowie – wydaje się niezłomną wojowniczką, półczłowiekiem, półrobotem. Jej sekwencja przywodzi na myśl trening militarny – Elektra emanuje siłą i niezłomnością. Ruchowa kreacja Myczewskiej jest bardziej powściągliwa, jej pierwsza część opiera się przede wszystkim na precyzyjnie wyizolowanych ruchach rąk. Kiedy uruchamia nogi, ramiona i dłonie trzyma

blisko tułowia – jakby jej ekspresja była zawsze do pewnego stopnia ograniczona, podlegała kontroli. Tereshonok swoją partię rozpoczyna w pozycji leżącej – jej ciałem wstrząsają nagłe skurcze. W dalszej części dwukrotnie, z pomocą dwóch pozostałych performerek, zdejmuje z siebie warstwy ubrania – najpierw cielisty, a później srebrny kombinezon. Kombinezony można interpretować jako warstwy ludzkiej skóry i elementy powłoki robota. Pod nimi znajduje się kolejna warstwa – body, na którym nadrukowano wzór kolorowych kabli i metalowych przewodów. Zdejmowanie kolejnych warstw z cyborgicznej Salome jest reinterpretacją wykonywanego przez bohaterkę przed Herodem tańca siedmiu zasłon. W interpretacji Makohona nie pojawia się jednak ikoniczny wizerunek oszalałej kobiety trzymającej tacę ze ściętą głową Jana Chrzciciela. W *opera.exe* Salome trzyma w ręku głowę takiego samego cyborga jak ona. Jego nieruchoma twarz nie jest martwa – jest po prostu sztuczna. Z szyi zwisają kolorowe przewody. Marszałek znaczną część swojej Turandot wykonuje, wykorzystując kostki lodu: to nawiązanie do zagadki, którą ostatnia bohaterka *opery.exe* postawiła przed starającym się o jej rękę Kalafem. Księżniczka zapytała: „Co jest niczym lód, a parzy?”. Odpowiedź brzmiała: Turandot.

W partyturach tanecznych można odnaleźć elementy wspólne – charakterystyczne dla wyobrażeń o ruchu robotów wyizolowane, szarpane gesty i kroki; zapętlania, które przywodzą na myśl estetykę glitch. Na charakter ruchu wpływa też przestrzeń, którą Makohon przeznaczył dla swoich bohaterek. Prostokąt lśniącej podłogi baletowej otacza metalowa rama, na której umieszczono światła ledowe. W ten sam sposób zaprojektowano tylną ramę, na tle której widzimy sylwetki bohaterek. Przestrzeń ta z jednej strony przywodzi na myśl ekran – gładką powierzchnię rozbłyskującą kolejnymi obrazami, powiadomieniami, wiadomościami – a z

drugiej wirtualny świat, w którym materia jest tylko złudzeniem wytwarzanym przez odpowiedni kod. Kombinezony, w które ubrane są performerki, osadzono w estetyce retro-futuro. Połyskliwe materiały, plastik, kaski i odblaskowe okulary należą do konwencjonalnego repertuaru estetycznych wyobrażeń o przyszłości. Z najciekawszym wykorzystaniem kostiumów mamy do czynienia w opisanej wyżej sekwencji Salome, w przypadku której na estetykę kostiumu przełożono skomplikowany status ontologiczny bohaterki, będącej po trosze człowiekiem i po trosze robotem.

Wydaje się, że twórcy w kontekście wybranego przez siebie tematu zbyt mało uwagi poświęcili kluczowej na przykład dla wspomnianego tekstu Abbate kwestii relacji ciała i głosu w operze. Arie wykonywane przez Zawiszę stają się właściwie dźwiękowym podkładem dla tańca performerek. I choć taniec ten ubiera bohaterki w nowe szaty, to nie wydaje się naruszać konwencji wykonywania ich partii w operze. Paradoksalnie wykonanie arii operowej jest wyczynem fizycznym, a jednocześnie posługiwanie się tą techniką śpiewu wymaga poddania ciała ścisłej dyscyplinie – idealne warunki to ciało sztywne, praktycznie nieruchome, wertykalne. Taneczna reinterpretacja arii operowych w *opera.exe* nie dotyka w żaden sposób kwestii głosu i tego, na jakich warunkach może się on stać narzędziem kobiecej kreacji i ekspresji.

opera.exe jest pierwszym eksperymentem Makohona z konwencją operową, ale kolejną pracą, w której razem ze swoimi współpracownikami i współpracowniczkami krytycznie przygląda się kulturowym reprezentacjom kobiecości. W *Szekspiriach* wraz z dramaturżką Darią Kubisiak wziął na warsztat bohaterki *Hamleta*, *Makbeta* i *Romea i Julii* i eksperymentował z możliwościami zobaczenia ich na nowo – poza skonwencjonalizowanymi reprezentacjami cierpienia, szaleństwa i miłości. Z kolei w wyprodukowanym przez węgierskie M STUDIO *Dirty Dancing* w odważny sposób konfrontował

żenujące performanse tancerzy i tancerek z wrażliwością publiczności, która w obliczu zmian wywołanych przez ruch #MeToo w sztuce coraz bardziej podejrzliwie przygląda się temu, co szeroko nazywane jest „przekroczeniem”. W tym kontekście *opera.exe* jest z pewnością krokiem w stronę innej niż dotąd estetyki, ale wydaje się, że mogłaby skutkować ciekawszym efektem, gdyby twórczynie i twórcy zamiast konstruować taneczne wizerunki znanych operowych bohaterek, więcej uwagi poświęcili ciału operowemu i temu, jakim wyzwaniem jest ono dla swobodnego i dynamicznego, ale jednocześnie niemego ciała tańca współczesnego.

Wzór cytowana:

Berendt, Zuzanna, *Kto słyszy kobiecy głos?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-slyszy-kobiecy-glos.

Autor/ka

Zuzanna Berendt– badaczka teatru i sztuk performatywnych, doktora nauk humanistycznych, redaktorka miesięcznika „Dialog”, krytyczka teatralna. Pracuje jako niezależna kuratorka i towarzyszka procesów artystyczno-badawczych, jest zatrudniona na stanowisku post-doc w projekcie poświęconym kształtowaniu się sceny tańca w Polsce w latach 1945-1989 realizowanym w Instytucie Sztuki PAN. Jako krytyczka teatralna współpracuje między innymi z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem”, „Teatrem” i portalem teatralny.pl.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kto-slyszy-kobiecy-glos*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-roznicy

/ FESTIWALE

Choreografie różnicy

Alicja Müller

20. Holland Dance Festival w Hadze, 4–21 lutego 2026

Resolution 2026 w Londynie, 9 stycznia – 25 lutego 2026

W lutym brałam udział w dwóch festiwalach tańca współczesnego: haskim Holland Dance oraz londyńskim Resolution. Pierwszy z nich ma charakter międzynarodowy, a w jego programie jest miejsce zarówno na formy spektakularne, zdumiewające wirtuozerią tańczących ciał i nierzadko uruchamiające strategie cyrkowej niesamowitości, jak i na performanse eksperymentalne, zrywające z widowiskową estetyką. Drugi, organizowany przez The Place – istniejącą od 1969 roku instytucję, która wspiera rozwój tańca współczesnego w Wielkiej Brytanii i jest domem dla London Contemporary Dance School, to lokalny *showcase*. W jego ramach prezentowane są performanse (najczęściej premierowe) młodych osób choreografujących, które dopiero rozpoczynają działalność na profesjonalnej

brytyjskiej scenie.

W spektaklach współtworzących programy obu wydarzeń występują osoby o różnych ciałach, możliwościach i sprawnościach. Obecność fizycznej różnicy i neuroróżnorodności zarówno na Holland Dance, jak i na Resolution jest domyślna – wynika z pojmowania tańca współczesnego jako sztuki z zasady heterogenicznej, która pozwala na wychodzenie poza opresyjne podziały i kształtowane przez nie hierarchie (nie)widzialności. Ta zasada ujawnia się też w poszczególnych performansach z udziałem osób niepełnosprawnych i neuroróżnorodnych. Ich twórczynie i twórcy często odchodzą zarówno od artywistycznych estetyk oraz retoryk, jak i od tematyzowania odmienności czy samej polityki reprezentacji na rzecz eksplorowania wpływu (psycho)fizycznej różnicy na estetyczną i czasowo-przestrzenną organizację choreografii. Dotyczy to nie tylko performerek i performerów z niepełnosprawnościami, ale też osób starszych (Holland Dance) i grubych.

Kalekowanie relacji

Tegoroczna edycja Resolution trwała ponad miesiąc, a w jej ramach pokazano kilkadziesiąt krótkich choreografii (obejrzałam dwanaście z nich). Punktem wyjścia dwóch performansów: *The ‘Ten-In-One’ Girl* Lucy Turner oraz *Subject to Change* Billy’ego Gigurtsisa i Jany Melkumovej-Reynolds była dekonstrukcja normatywnych wyobrażeń o tańczącym ciele i jego relacjach z oczekiwaniami publiczności.

Ciało Turner staje się żywym archiwum i medium, przekształcającym zachowane na fotografiach i w różnego rodzaju narracyjnych (najczęściej fragmentarycznych) dokumentach wizerunki osób z doświadczeniem zespołu Ehlersa-Danlosa (EDS), które w XIX i XX wieku występowały w cyrkach oraz

widowiskach typu *freak show*, w materiał choreograficzny. EDS charakteryzuje się między innymi nadmierną ruchliwością stawów oraz bardzo rozciągliwą i delikatną skórą. Ciała z tą chorobą przyciągają uwagę ze względu na ich właściwości, które mieszczą się w rejestrach niezwykłości. Między innymi z tych powodów były eksploatowane podczas cyrkowych i jarmarcznych pokazów osobliwości. Jedną ze strategii budowania zainteresowania tymi występami było nadawanie osobom z EDS sensacyjnych pseudonimów, wskazujących na ich nie-ludzkość (np. „człowiek-guma" czy „ludzka sowa").

Turner, artystka żyjąca z EDS, zapowiada chęć odzyskania i opowiedzenia historii dziesięciu osób (właściwie jedenastu, ale o ostatniej z nich, Joem DeCramerze, wiadomo, jak mówi performerka, zbyt mało). Przestrzeń swojego ledwie półgodzinnego performansu dzieli z ich duchami, kolejno niejako choreografującymi jej ciało. W tak krótkiej choreografii, stanowiącej być może zapowiedź pełnowymiarowego spektaklu, przeprowadzenie biograficznych rekonstrukcji nie jest oczywiście możliwe. Niemniej już samo rozpoczynanie każdego z epizodów od imienia i nazwiska jego bohaterki albo bohatera (Charlie Dunlop, lla Harper, Etta Lake, Martin Laurello, Charles Cheltra, Jack Vampner, James Morris, Beatrice Mary Claxton, Felix Wehrle, Lucy Elvira Jones) wprowadza istotne przesunięcie: na pierwszy plan wysuwa się tożsamość, a nie „osobliwość". Jednocześnie trudno uniknąć skojarzeń z konwencją montażu atrakcji: kolejne postaci znikają tak szybko, jak się pojawiają. Turner przyjmuje pozy nawiązujące do ich zdjęć i z nich wyprowadza krótkie choreografie. Można zapytać, czy nie traktuje odnalezionych historii ledwie pretekstowo. Ostatecznie to ona jest tytułową dziewczyną.

Artystka ma na sobie cieliste body, a niektóre części jej ciała (szyję,

podbródek, przedramię) pokrywają fragmenty rajstop. W kolejnych scenach rozciąga materiał, markując w ten sposób choreografie osób, które odciągały swoją skórę na kilkadziesiąt centymetrów od ciała. Kiedy indziej układa się w rozmaite quasi-zwierzęce pozycje, w potocznej wyobraźni funkcjonujące jako świadectwa nieludzko elastycznych kości. Na scenie towarzyszy jej tylko pianista Gregory May, a cała choreografia, choć jest uwikłana w repertuar gestów wpisanych w tradycję wiktoriańskiego cyrku, rozbraja estetykę niesamowitości. Artystka nie tylko dekonstruuje bowiem zasady scenicznego wytwarzania dziwności i wyobcowuje widowisko na drodze powtórzeń, wydłużonego trwania pojedynczych ruchów czy kompulsywnego ich zagęszczenia, psującego ekspozycję hipermobilności, ale też mówi o zasadniczej nienormatywności ciał tancerek i tancerzy, które zazwyczaj są bardziej plastyczne i rozciągnięte niż te mieszczące się w statystycznej normie gibkości.

Turner zaciera granice między tym, co w jej choreografii uobecnia się za sprawą choroby, a tym, co jest efektem regularnej aktywności, i w ten sposób uniemożliwia publiczności objęcie jej ciała medykalizującym spojrzeniem. Tytułowe „dziesięć w jednym” z jednej strony jest ironicznym powtórzeniem nazwy, którą „numerom” osób z EDS nadawano w cyrku w ramach fetyszyzacji ich „zmiennokształtności”, z drugiej – symbolizuje poszerzoną o inne historie i herstorie biografię tancerki, konstruującej na scenie swoją kripową genealogię.

W *Subject to Change* niepełnosprawność nie jest tematem, ale to nie oznacza, że Gigurtsis i Melkumova-Reynolds zacierają różnicę i poddają to, co odmienne, procesom „normalizacji”. Osoby twórcze – doktorka socjologii i choreograf działający na pograniczu różnych sztuk, którego ciało ukształtowała skolioza – na scenie przeprowadzają eksperyment związany z

destabilizowaniem dramaturgii choreografii jako czegoś, co powinno rozwijać się płynnie, unikać kompozycyjnych zgrzytów i nieciągłości. Gigurtsis i Melkumova-Reynolds stawiają opór neoliberalnemu imperatywowi „just do it", a publiczność obserwuje ich, częściowo improwizowane, przygotowania do rozpoczęcia właściwego działania, ciągle zakłócane wypowiadanym przez performerkę hasłem „not yet".

Raz po raz coś się zaczyna, osoby performujące ustawiają się czy to do tańca, czy do jakiejś przemowy, ale ich ruchy pozostają niepewne, zawsze wykonywane jakby tylko na próbę, która nie przekształca się w żadną logiczną kontynuację. Poszczególne epizody przeplatane są długimi blackoutami, a po nich na scenie pojawiają się światła reflektorów, wskazujących Gigurtsisowi i Melkumovej-Reynolds miejsca, w których mają stanąć. Można odnieść wrażenie, że uczestniczymy w przedstawieniu amatorskim, w którym szwankuje teatralna machineria, zbyt dosadnie obnażająca zasady swojego działania. Niemniej ta ostentacyjna nieporadność osób twórczych jest tu jedną ze strategii eksplorowania wywrotowego potencjału niepewności, niegotowości i braku decyzyjności, w *Subject to Change* traktowanych jako jakości przeciwstawione kapitalistycznym wymogom produktywności, wydajności i stanowczości.

Performerka i performer w pewnym sensie imitują zasady pokazu typu *work in progress*. W jednym z epizodów na scenie pojawiają się rozrzucone notatki, w innym Melkumova-Reynolds staje za katedrą i zapisuje w zeszycie przemyślenia dotyczące relacji między prologiem i rozwinięciem, temu pierwszemu nadając pewną krnąbrność (pyta na przykład o to, co by się stało, gdyby początek odmówił stania się środkiem). Fakt, że performerka pisze (jej powstające w czasie rzeczywistym zapiski są wyświetlane na ekranie), a nie mówi, wydaje się znaczący, ponieważ w ten sposób osoby

twórcze choreografują (nie)cierpliwość publiczności. Gigurtsis i Melkumova-Reynolds kalekują czas i zasady choreograficznego performansu, a tym samym nadają sprawczość tym sposobom bycia w świecie i tym rodzajom światoodczucia, które nie mieszczą się w neoliberalnych normach. Ostatnia scena, w której performerka i performer próbują się przytulić, ale są przy tym rozczulająco gapowaci i co rusz modyfikują ułożenia już wyrywających się do uścisku ramion, zastygając w kanciastych pozach, staje się zapisem nie tyle komunikacyjnego impasu, ile czułości ujawniającej się we wzajemnej cierpliwości, okazywanej również wobec różnych niepewności drugiej osoby.

Wzajemność

W ramach dwudziestej edycji festiwalu Holland Dance odbyło się sympozjum *DanceAble*, którego temat przewodni brzmiał „Inclusive by Design". Kuratorki wydarzenia, Kimberley Harvey i Irene van Zeeland, zaprosiły osoby uczestniczące do wyobrażania sobie świata, w którym inkluzywność jest czymś z założenia wpisanym w projekty artystyczne, a nie tym, co się w nie wtłacza. Częścią programu, obok paneli dyskusyjnych i prezentacji choreografii oraz filmów współtworzonych przez osoby o różnych sprawnościach[1], był wykład performatywny *Danser la Faille – Keynote Speech* Magali Saby i Sylvère'a Lamotte'a. Osoby twórcze pytają o to, czym jest ciało tańczące. Zderzają najbardziej oczywiste definicje, do których słów kluczy należą pojęcia takie jak płynność, mobilność i autonomia, z dziwnym ruchem Saby – tancerki, która porusza się na wózku.

Narrację przeplatają prezentacje ich praktyk, układające się w rodzaj choreograficznego eseju o możliwościach takiego asystowania kruchemu ciała, które rozwija się w ramie relacji horyzontalnej i przy założeniu o obopólnej sprawczości podtrzymywanego i podtrzymującego. Lamotte jest

wysoki i mocarny, Saby niska i bardzo drobna. Tancerz mógłby z łatwością podnieść partnerkę i sterować nią jak marionetką, bo fizyczna dysproporcja między nimi jest ogromna. W choreografię wplecione są jednak spojrzenia i drobne gesty, które wyraźnie wskazują na dialogiczność tego tańca i jego otwartość na wpływ obu ciał. W jednej ze scen Lamotte pionizuje Saby, a ona staje na jego stopach. Wspólnie się przemieszczają, przy czym widać, że ta poza wymaga od performera szczególnego rodzaju ucieleśnionej uważności. Porusza się on nie jak ktoś, kto po prostu, bez wysiłku przesuwa inne ciało, ale tak, jakby to właściwości ciała tancerki – jego anatomia, ciężar, motoryka – narzucały mu sposób chodzenia.

W innej sekwencji osoby performujące siedzą z wyprostowanymi nogami na podłodze i naprzemiennie osuwają się sobie w ramiona. Kiedy Lamotte opada z zamkniętymi oczami na Saby, a ona z czułością bierze w dłonie jego bezwładną głowę, można pomyśleć o bezbronności ciała śpiącego. W *Danser la Faille* kondycja kruchości nie jest przypisana wyłącznie ciału z niepełnosprawnością. Choreograf i choreografka eksplorują nie tylko odmienne rodzaje ranliwości, ale też różne formy etycznego zobowiązania, które zetknięcie z kruchym Innym implikuje.

Inne obiekty

Na zakończenie sympozjum *DanceAble* pokazano spektakl *Starting with the Limbs*, współtworzony przez choreografkę Annie Hanauer i francuski zespół L’Autre Maison. Osoby performujące (Félix Tamm, Sofía Valdiri, Greta Sandon i Coralie Viudes) mają różne doświadczenia i możliwości; niektóre poruszają się na wózku albo o kuli, jedna z nich wykonuje mimowolne ruchy

dłonią. Choreografkę interesuje jednak przede wszystkim relacja między ludzkimi ciałami i obiektami protetycznymi, a szerzej – materiami i przedmiotami, w sojuszu z którymi urządzamy się w świecie. Badanie motoryk i kinesfer ciał poszerzonych o różne technologie mobilności jest tu punktem wyjścia do choreograficznej eksploracji potencjalności drzemiących w ludzko-nie-ludzkich splotach.

Wózek i kula stają się tu nie tyle urządzeniami, dzięki którym ciała o ograniczonej mobilności mogą „poprawić" swoją sprawność, ile czymś, co otwiera przed wszystkimi osobami performującymi niespodziewane konfiguracje materialno-przestrzenne. I tak na przykład kula nie tylko wspiera ciało Tamma, ale jest też obiektem pozwalającym mu z jednej na strony na różne figlarne i dziwaczne pozy (tancerz na uchwycie kuli opiera brodę albo – leżąc – wkłada w obejmę nogę), z drugiej – na nawiązywanie kontaktu z innymi, jakby rurka była przedłużeniem jego dłoni. Z kolei wózek nie jest wyłącznie czymś, co umożliwia Viudes zmiany lokacji. Tancerka sprawdza jego nieoczywiste funkcjonalności i na przykład prześlizguje się przez szpary między oparciem a siedziskiem czy między podnóżkami, albo jakby zapominając o tym, do czego służą koła, wprawia go w ruch, odpychając się od podłoża stopami.

Performerka stopniowo zresztą demontuje wózek, przekształcając go w rodzaj rzeźby-wraku i element scenicznego krajobrazu, który przyciąga pozostałe ciała, zapraszając do choreograficznego rozpoznawania jego zmienionej tożsamości. Zasada defamiliaryzacji obejmuje w *Starting with the Limbs* zarówno technologie mobilności, jak i sam taniec. Kiedy wózek zostaje zdekomponowany, choreografia zmienia rejestr na horyzontalny: w drugiej części spektaklu osoby performujące przede wszystkim pełzają i czołgają się, uruchamiając kolana i łokcie. Hanauer kalekuje perspektywę i czyni z

fizycznej różnicy organizatorkę wszystkich układów ruchowo-przestrzennych: niepełnosprawność nie jest tematem tego spektaklu, ale źródłem nowych choreograficznych konstelacji.

W pewnym momencie tancerki i tancerze zaczynają wnosić na scenę dziwne obiekty, stworzone za pomocą drukarki 3D przez artystę wizualnego Ghaliego Bensoudę, których liczba stopniowo narasta, prowadząc do radykalnych transformacji wcześniej pustej przestrzeni. Są to szkielety nieforemnych brył, zmontowanych z elementów przypominających, niekiedy lekko wybrzuszone, fragmenty protez albo części układu kostnego. Otwory w ścianach twórca zostawił na tyle duże, by osoby performujące mogły się przez nie przeciskać i mościć we wnętrzach quasi-rzeźb jak koty, które są gotowe zaprzeczyć swojej anatomii, byle tylko zająć ewidentnie niedopasowane do ich gabarytów kartony, torby i pojemniki. Obiekty te w *Starting with the Limbs* pełnią rozmaite funkcje: zastępują technologie mobilności i służą za podpory, pozwalają na budowanie wielokształtnych i wielocielesnych piramid, ale też blokują ruch, stawiają opór działaniom. Przez strukturalne podobieństwo do kości i protez wydają się czymś swojskim, ale przez dziwaczność swoich kształtów stają się zarazem mediami obcości. Są sprawcze, nieprzerwanie modyfikują ciała osób tańczących i ich możliwości, kształtują relacje między performerkami i performerami oraz ich afektywno-zmysłowe dynamiki. Pozwalają też tańczącym ciałom odpocząć. Hanauer prowadzi dramaturgię spektaklu w sposób, który publiczności umożliwia zarówno obserwowanie fascynujących kreacji zbiorowych, jak i indywidualności każdej z osób tańczących, a performerkom i performerom – podążanie i za energią grupy, i za własnymi twórczymi impulsami.

Fakt, że w strukturze performansu jest miejsce na odpoczynek, ma znaczenie wywrotowe. Kruchość i wyczerpywalność tańczących ciał nie są traktowane

jako słabość, którą na potrzeby widowiska należy zamaskować. Upublicznienie ich staje się formą oporu wobec przymusu produktywności. Głównym tematem *Starting with the Limbs* wydają się jednak (współ)zależności między żywymi ciałami i przedmiotami, które należą do ich intymnych sfer. Osoby twórcze rozstrajają antropocentryczne narracje o skórze jako tym, co oddziela podmiot od świata, a co za tym idzie – dekonstruują neoliberalne mity jednostkowej autonomii. Obiekty-szkielety są kostiumami, elementami scenografii i protezami, a jednocześnie stają się, ze względu na swoją budowę i nieszczelność, elementami choreograficznej alegorii świata jako relacyjnego asamblażu.

Różnicowanie

Performanse, które pokazano w ramach sympozjum *DanceAble*, nie były jedynymi spektaklami z różnorodną obsadą w programie Holland Dance. W kontekście polityk reprezentacji warto wspomnieć o *HubClub'26*, projekcie zrealizowanym przez holenderski zespół Introdans. Adriaan Luteijn, autor koncepcji, zaprosił Fernanda Melo, Inbal Pinto i Conny Janssen do przemodelowania ich wybranych choreografii w taki sposób, by mogły je współtworzyć osoby neuroróżnorodne, g/Głuche, słabowidzące i starsze. Do kompozycji włączono też *Live, Live: All We Can Do Is Live* Jordy'ego Dika i holenderskiej Compagnie Tiuri, performans, który od początku miał różnorodną obsadę. Powstał kolaż pięciu zróżnicowanych na poziomie formalnym i stylistycznym scen, które uzupełniono o prolog i finał w konwencji kabaretowo-estradowej (części wyznaczające kompozycyjną klamrę przedstawienia wychoreografował Luteijn). Nie znam pierwszych wersji remiksowanych spektakli, dlatego trudno mi powiedzieć, jak bardzo

obecność ciał o zróżnicowanych możliwościach wpłynęła na wyjściowe struktury i w jakim stopniu zmiany obsadowe przełożyły się na dramaturgiczne czy estetyczne transformacje oryginałów. Istotne wydaje mi się jednak to, że wszystkie modyfikacje miały charakter organiczny – nie polegały na przykład na włączeniu do gotowych scenariuszy dodatkowych epizodów, tylko obejmowały całe układy choreograficzne, a co za tym idzie – relacje między wszystkimi osobami tańczącymi. Warto też podkreślić, że poszczególne fragmenty należały do zupełnie różnych porządków. Pojawiły się sceny nawiązujące do estetyki cyrkowych sztuczek, tańca współczesnego i klasycznego, koncertu boysbandu, a także akrobatyczne choreografie z wielkimi deskami.

Na festiwalu pokazano również pełnometrażowy spektakl Dika i inkluzywnego zespołu Compagnie Tiuri – *Please Hold My Hand*, dotyczący przemocy wobec kobiet. W tej choreografii pobrzmiewają echa teatru tańca Piny Bausch – scena, na której rozstawiono kawiarniane krzesła, jest wysypana kolorowymi płatkami kwiatów, tancerki (Andrea Beugger, Margriet Jacobs, Sabine van Riel i Annemieke Mooij) noszą wieczorowe sukienki, a dramaturgia ma kapryśną strukturę montażu nielinearnych asocjacji, w którym zachodzą ciągłe fuzje jakości onirycznych i zmysłowych, a intensywne, choć jednocześnie poetycko odrealnione choreografie przeplatają się z tragikomicznymi epizodami aktorskimi.

Scena otwarcia zdaje się rozgrywać tuż po jakimś strasznym wydarzeniu – van Riel wylewa sobie na głowę butelkę wody, a potem długo stoi nieruchomo i w otępieniu patrzy przed siebie. Mooij i Beugger podchodzą do niej z parasolem i ręcznikiem, czułymi, delikatnymi gestami osuszają jej mokre ciało i otulają ją. Choreograf rezygnuje z nazwania wprost tego, co się stało. Choć można przyjąć, że jedną z bohaterek po prostu spotkała ulewa, to

fakt, że wydaje się ona nieobecna i w żaden sposób nie reaguje na krzątaninę towarzyszących jej kobiet, wskazuje raczej na traumę.

W kolejnych scenach cztery tancerki wykonują choreografie, które nawiązują do gestów sojusznictwa. Agresor nie zostaje ucieleśniony – zdaje się niewidzialną i wszechobecną siłą, którą popycha kobiece ciała, chwieje nimi i je zastrasza, ale nie pozbawia ich sprawczości. W układach choreograficznych często wracają figury niedokonanych upadków – tancerki partnerują sobie nawzajem, zawsze w odpowiednim momencie łapiąc te z nich, które tracą stabilność czy omdlewają.

Tancerki są w różnym wieku i mają różne sprawności. Ważne wydaje mi się to, że Dik nie wtłacza istniejących między nimi różnic w stereotypowe podziały. Najstarsza z kobiet nie jest mniej podatna na męską przemoc niż pozostałe; ciała performerek z zespołem Downa nie są uznawane za niekobiece; tancerka, która nie ma ręki, wykonuje wszystkie choreografie „ratunkowe", wymagające przyjęcia na siebie ciężaru upadających koleżanek.

Choreograf tworzy wizualnie zachwycający choreograficzny poemat o siostrzeństwie jako słabym oporze. Malowniczość tego spektaklu miejscami jest problematyczna, Dik estetyzuje bowiem patriarchalną opresję. Nawet brutalne sceny, które wprost nawiązują do fizycznej przemocy, nie wprowadzają pęknięć w pięknych formach. Nie oznacza to jednak, że w *Please Hold My Hand* nie ma momentów dotkliwych; te pojawiają się za sprawą groteski i tragikomizmu. Tak dzieje się w rozpisanych na cztery głosy monologu, w którym performerki ironicznie powtarzają pytania zadawane na komisariatach zgwałconym kobietom. Innym przykładem jest mroczno-kabaretowa choreografia, w której kolejno pękają kolorowe balony, początkowo przysłaniające piersi Beugger. Końcowe owacje publiczności

przerywa zaś scena z zupełnie odmiennego rejestru – na ekranie wyświetlają się współczesne statystyki dotyczące kobietobójstwa i innych form przemocy wobec kobiet. W jej świetle wszystkie niedopowiedziane wcześniej przez choreografa sensy i metaforyczne obrazy zyskują przerażającą konkretyzację.

***

Na scenach Holland Dance i Resolution, między innymi za sprawą osób artystycznych myślących o różnicy jako o jakości estetyczno-politycznej i wychodzących poza poetykę autotelicznych przedstawień niepełnosprawności i neuróżnorodności, dokonują się istotne przesunięcia w obrębie polityk reprezentacji. W tym kontekście dziwi jednak, że oba festiwale są w dużej mierze niedostępne dla zróżnicowanej publiczności. Większość spektakli nie jest na przykład tłumaczona na język migowy, audiodeskrypcja także pojawia się rzadko. A jeśli już technologie dostępności zostają wprowadzone, to towarzyszą one wyłącznie performansom (i to nie wszystkim) współtworzonym przez osoby z niepełnosprawnościami. Organizatorki i organizatorzy decydują więc w imieniu mniejszości o tym, co może być dla nich interesujące. Oczywiście zdaję sobie sprawę z ekonomiczno-produkcyjnych uwarunkowań tego rodzaju wykluczeń, a także z tego, że powyższy problem dotyczy większości festiwali teatralnych i choreograficznych. Mając na uwadze organizacyjny rozmach Holland Dance (Resolution jest kameralnym, środowiskowym, dużo bardziej hermetycznym przeglądem), zastanawiam się jednak, czy realizacji postulatów wpisanych w sympozjum *DanceAble* nie należałoby na tym festiwalu zacząć od myślenia nie o nowych technologiach, a o najbardziej podstawowych formach udostępniania własnej przestrzeni.

Wzór cytowana:

Müller, Alicja, *Choreografie różnicy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-roznicy.

Autor/ka

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) i *Błaznujące ciała* (2025).

Przypisy

1. Program sympozjum i tekst kuratorski: https://www.holland-dance.com/en/performances/danceable-symposium-2026 [dostęp: 12.04.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/choreografie-roznicy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-25

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Polskie artystki sztuki tańca XX wieku. Dwanaście biografii, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2025

Publikacja poświęcona dwunastu polskim artystkom tańca XX wieku wpisuje się w nurt herstorii. To portrety kobiet sprawczych: choreografek, pedagożek, a także założycielek i dyrektorek szkół, które po 1918 roku budowały fundamenty nowoczesnej kultury tanecznej w Polsce; ich działalność przypadła na czas naznaczony dwoma wojnami światowymi i stalinizmem. Przystępny język publikacji sprawia, że nomenklatura choreologiczna staje się zrozumiała nie tylko dla specjalistów, ale dla każdego czytelnika zainteresowanego historią polskiego tańca, która bez tych dwunastu biografii jest niepełna.

Janina Mieczyńska jawi się w eseju Jagody Ignaczak jako tytanka, która

zrewolucjonizowała polskie szkolnictwo artystyczne. Jako pierwsza Polka w 1909 roku podjęła regularne studia w genewskim instytucie Emile'a Jaques-Dalcroze'a, gdzie kształtowała swoją wrażliwość podczas intensywnych sesji i rozmów z nauczycielem. Choć z czasem wypracowała własną drogę pedagogiczną, do końca życia pozostała wierna idei rytmiki i znaczeniu muzyki w formowaniu ludzkiej osobowości. Jej plany otwarcia własnej placówki przerwała I wojna światowa, co jednak nie powstrzymało jej przed dalszym rozwojem w berlińskiej szkole duncanowskiej czy pracą w moskiewskiej filii instytutu Dalcroze'a. W dwudziestoleciu międzywojennym jej warszawska szkoła stała się główną rywalką placówki Tacjanny Wysockiej, kształcąc takie osobowości jak Pola Nireńska. Mieczyńska działała na wielu polach – wykłady w PIST, tłumaczenia artykułów Dalcroze'a i tekstów o nim, aż po powojenny rektorat w łódzkiej szkole teatralnej. Jej wspomnienia *Fakty i ludzie z mego życia* są świadectwem biografii wypełnionej ruchem i nieustannym zdobywaniem nowych kompetencji.

W tekście Joanny Sibilskiej Halina Szmolcówna zostaje opisana jako najwybitniejsza balerina polskiego międzywojnia, której kariera miała wymiar prawdziwie globalny. Od debiutu w wieku jedenastu lat na scenie Teatru Wielkiego, przez naukę u Mariusa Petipy, aż po tournée z zespołem Anny Pawłowej, Szmolcówna chłonęła światowe trendy, by stać się „uosobieniem idealnego tańca". Jej występy na scenie Metropolitan Opera czy w Sydney, gdzie publiczność składała jej hołd w postaci gigantycznych kwiatowych wieńców, ugruntowały jej pozycję gwiazdy międzynarodowej. Po powrocie do niepodległej Polski tańczyła nie tylko Giselle czy Odettę, ale także męską rolę Narcyza. Szmolcówna odnalazła się również w nowoczesnym nurcie rozrywkowym, występując w teatrzyku Stańczyk, gdzie łączyła recytację z tańcem. Choć rzadko zajmowała się pedagogiką, jej zaangażowanie w rozwój polskiego baletu było nieocenione. Jej błyskotliwą

drogę przerwała tragiczna śmierć w wyniku nalotu we wrześniu 1939 roku, co czyni ją jedną z pierwszych ofiar II wojny światowej wśród ludzi kultury.

Esej Jagody Ignaczak o Tacjannie Wysockiej jest najciekawszym punktem publikacji. Autorka dokonuje tu emancypacji Wysockiej z cienia Leona Schillera – artystka przestaje być jedynie dopełnieniem wielkiego reformatora, a ukazuje się jako autonomiczna, wielowymiarowa postać, którą Ignaczak słusznie nazywa „gigantką swoich czasów". Choć często jest postrzegana jako artystka pracująca w teatrach rewiowych, tekst przypomina o jej fundacyjnej roli dla polskiej pedagogiki tańca. Wysocka, władająca wieloma językami i bywająca na najważniejszych europejskich scenach, budowała swój system w oparciu o fascynację Baletami Rosyjskimi Diagilewa i metodą Dalcroze'a, którą praktykowała w Petersburgu. Jej głód wiedzy był nienasycony: studiowała historię sztuki i filozofię, a za własne pieniądze pobierała prywatne lekcje u Wiery Fokiny. Wraz z mężem Stefanem założyła w Warszawie jedną z dwóch najważniejszych szkół tańca dwudziestolecia, wykazując się odwagą w reformowaniu klasyki. Jej wszechstronność imponuje: choreografie do kabaretu Qui pro Quo (słynne Tacjan Girls), wykłady w Reducie i PIST, występ w filmie *Strachy*. To portret artystki totalnej, która po wojnie, mimo niechęci władz, potrafiła odnaleźć się w teorii i publicystyce, nieustannie poszerzając pole swojej działalności.

Tomasz Nowak w swoim eseju śledzi fascynującą ewolucję Jadwigi Hryniewieckiej – od uczennicy Wysockiej i adeptki drezdeńskiej szkoły Mary Wigman po jedną z najważniejszych postaci polskiego tańca ludowego. Hryniewiecka, ukształtowana przez niemiecki nurt *Ausdruckstanz*, w swojej pracy artystycznej zawsze szukała napięcia między jednostką a zbiorowością. Jej intuicja ruchowa sprawiła, że współpracowała z najwybitniejszymi reżyserami, w tym z Leonem Schillerem, dla którego opracowała

choreografię do *Krakowiaków i Górali*. Wyjątkowość Hryniewieckiej polegała na unikalnej syntezie: potrafiła połączyć akrobatykę i inspiracje tańcami indochińskimi z rzetelnym opracowaniem polskich tańców, takich jak oberek czy kujawiak. Jej wkład w rozwój zespołu Mazowsze oraz liczne publikacje instruktorskie zdefiniowały sposób, w jaki myślimy o scenicznym tańcu ludowym. Hryniewiecka nie tylko kultywowała tradycję, ale ją modernizowała, wprowadzając do tańców elementy pantomimiczne.

Sylwetka Marceli Hildebrandt-Pruskiej, nakreślona przez Alicję Iwańską, to portret artystki, która w sztuce tańca szukała przede wszystkim muzyczności i eleganckiej prostoty. Urodzona w Chicago, na stałe związana z Poznaniem, Hildebrandt-Pruska była prekursorką gatunku *plastique animée*. Jej taniec nie był jedynie popisem sprawności, ale próbą wizualizacji struktury muzyki – nazywano ją „polską Isadorą Duncan”; potrafiła całym ciałem oddać nastrój utworów Bacha czy Chopina. Jej kariera solowa, z sukcesami w Berlinie i Paryżu, została przerwana przez wojnę, co skłoniło ją do oddania się pedagogice. Założona przez nią w Poznaniu szkoła stała się bastionem rytmiki w trudnych latach pięćdziesiątych. Pruska wykazała się nowatorstwem, sięgając w swoich choreografiach po zapomniane tabulatury lutniowe, tańce starosłowiańskie i dworskie, wykraczając daleko poza obowiązujący wówczas kanon tańca ludowego. Przez dekady kształciła kolejne pokolenia, łącząc w swojej pracy rygor muzyczny z wolnością plastyki ciała.

Esej Anny Królicy przywraca pamięć o Ziucie Buczyńskiej, jednej z najważniejszych, choć wciąż niedocenianych przedstawicielek polskiego modernizmu tanecznego. Buczyńska była charyzmatyczną indywidualistką, która w latach trzydziestych podbiła Europę, zdobywając laury w międzynarodowych konkursach w Wiedniu i Berlinie. Jej taniec był

połączeniem ekspresjonistycznego nurtu *Ausdruckstanz* z polskim folklorem – specyficzne interpretacje krakowiaka i kujawiaka przyniosły jej miano ambasadorki polskiej kultury. Jej kariera, która mogła stać się pasmem światowych sukcesów, została gwałtownie zahamowana przez wybuch II wojny światowej. Była artystką świadomą każdego detalu – sama projektowała kostiumy, które wzbudzały sensację wśród widzów. Po wojnie, straciwszy warszawski dom, poświęciła się pracy w Siedlcach, gdzie tworzyła zespół Podlasie. Jej historia to poruszający zapis wielkiego talentu, który musiał mierzyć się z ograniczeniami dwóch totalitaryzmów, nigdy jednak nie tracąc swojej artystycznej tożsamości.

Alicja Krawiec kreśli portret Janiny Jarzynówny-Sobczak, osoby fundacyjnej dla powojennej kultury Wybrzeża, słusznie nazywając ją „matką gdańskiego baletu”. Artystka, wykształcona w krakowskim konserwatorium pod okiem Leona Wójcikowskiego, w 1949 roku podjęła się karkołomnego zadania budowy zespołu tanecznego w zrujnowanym Gdańsku. Jej nowatorstwo wykraczało poza ramy organizacyjne – Jarzynówna-Sobczak jako jedna z pierwszych w Polsce zerwała z modelem tancerza-odtwórcy na rzecz roli współtwórcy procesu artystycznego. W swoich ponad czterdziestu spektaklach, m.in. *Cudownym mandarynie* czy *Niobe*, rezygnowała z kultu technicznej wirtuozerii na rzecz egzystencjalnej głębi i ekspresji bliskiej współczesnemu teatrowi tańca. Dzięki założeniu gdańskiej szkoły baletowej i współpracy z Operą Bałtycką stworzyła unikalny ekosystem, w którym balet stał się medium problemów ontologicznych i metafizycznych. Jarzynówna-Sobczak, operując minimalistyczną scenografią i skupieniem się na zagubieniu człowieka w świecie, na trwałe przesunęła polski balet w stronę nowoczesności.

Sylwetka Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej, opracowana przez Magdalenę Juźwik,

to historia primabaleriny, której błyskotliwą karierę sceniczną zahamowała wojna, kierując jej talent ku pedagogice. Sławska-Lipczyńska, uczennica Piotra Zajlicha, była uosobieniem elegancji i „piórkowej lekkości", co potwierdziło jej zwycięstwo w I Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie. Jako solistka Baletu Reprezentacyjnego i członkini zespołu Bronisławy Niżyńskiej święciła triumfy w Paryżu i Londynie. Po 1945 roku jej misją stała się edukacja – założyła szkołę baletową w Poznaniu, którą kierowała przez dwie dekady. Jej wkład w polską choreologię jest fundamentalny nie tylko ze względu na reformę metodyki tańca klasycznego, ale też pracę teoretyczną, w tym tłumaczenie kluczowych zasad Agrypiny Waganowej. Dzięki swojemu uprzywilejowanemu statusowi społecznemu i starannemu wykształceniu wprowadziła do polskiego szkolnictwa baletowego światowe standardy poznane podczas pobytów w Moskwie czy londyńskim Royal Ballet School, promując holistyczny model wychowania artysty.

Ewa Kretkowska przybliża postać Barbary Bittnerówny, tancerki, która dorastała w świetle reflektorów, stając się symbolem przetrwania sztuki w czasach okupacji. W wieku piętnastu lat, zmuszona sytuacją rodzinną do zarabiania na życie, Bittnerówna stała się gwiazdą warszawskich kawiarni artystycznych. Jej wieloletni duet z Jerzym Kaplińskim był oparty na technicznym mistrzostwie i grotesce. Po wojennej traumie obozów pracy błyskawicznie wróciła na szczyt jako primabalerina scen w Poznaniu, Bytomiu i Warszawie. Jej interpretacja Julii w choreografii Jerzego Gogóła została okrzyknięta najważniejszym wydarzeniem baletowym powojennej stolicy. Bittnerówna była artystką świadomą siły medium filmowego i telewizyjnego (grała w polskich filmach fabularnych, jej występy z Witoldem Grucą zarejestrowała telewizja BBC). Jej Teatr Arabeska był kontynuacją idei tańca docierającego do szerokiej publiczności, łączącego powagę dramatu z

lekkością formy estradowej.

Biografia Teresy Kujawy, opisana przez Annę Szopę-Kimso, to opowieść o tancerce charakterystycznej, która niedostatki techniki klasycznej zamieniła w potężny atut plastyki ciała i ekspresji aktorskiej. Kujawa, ukształtowana przez poznańską szkołę Marceli Hildebrandt-Pruskiej i paryskie staże u Witalija Fokina, w swojej pracy zawsze zadawała fundamentalne pytanie: „Czy wie pani, o czym pani tańczy?". Jej sławne kreacje – jak Tatarka w *Tańcach połowieckich* czy występy w choreografiach Conrada Drzewieckiego – cechowały się niespotykaną energią i autentyzmem. Jako choreografka i reżyserka ruchu współpracowała niemal ze wszystkimi scenami operowymi i dramatycznymi w Polsce, tworząc także dla Telewizji Polskiej i Mosfilmu. Kujawa potrafiła połączyć świat tańca ludowego z nowoczesnym myśleniem o teatrze. Jej charyzma i bezkompromisowe dążenie do prawdy scenicznej sprawiły, że do dziś pozostaje punktem odniesienia dla pokoleń polskich tancerzy.

Stefan Drajewski, autor portretu Olgi Sawickiej, podkreśla wyjątkowy status tej „bezszelestnej" tancerki, która jako jedyna Polka wystąpiła w roli Giselle z zespołem moskiewskiego Teatru Bolszoj. Sawicka, której edukacja odbywała się niemal symultanicznie z występami na scenie, stała się synonimem liryzmu i romantycznej zwiewności. Jej warszawska Julia, którą zatańczyła w wieku dwudziestu dwóch lat, wywołała euforię publiczności i krytyki – Tacjanna Wysocka pisała o niej jako o artystce „pozbawionej wagi, jakby była duchem". Wyjątkowość Sawickiej opierała się na niezwykłej pracy rąk, której zjawiskowości nie potrafili wyjaśnić nawet jej koledzy i koleżanki z branży. Choć kojarzona głównie z wielkim repertuarem klasycznym (*Jezioro łabędzie*, *Giselle*), Sawicka nie bała się wyzwań, co udowodniła w choreografiach Conrada Drzewieckiego (m.in. *Ognisty ptak*). Jej dojrzałe

kreacje na scenie poznańskiej były dowodem na to, że technika baletowa w jej wydaniu była jedynie narzędziem do budowania głębokich portretów psychologicznych.

Zamykający zestawienie portret Alicji Boniuszko, nakreślony przez Agnieszkę Narewską-Siejdę, ukazuje tancerkę jako muzę i najbliższą współpracowniczkę Janiny Jarzynówny-Sobczak. Boniuszko, odkryta jako dziecko z „idealnymi proporcjami" w prywatnej szkole Jarzynówny, stała się wizytówką gdańskiego baletu. Jej kreacja w *Cudownym mandarynie* – w roli dziewczyny zmuszonej do pracy seksualnej – była przełomem, który zdefiniował jej nowoczesny, drapieżny, a zarazem liryczny styl. Boniuszko była artystką totalną: laureatką konkursu w Rio de Janeiro, primabaleriną Opery Bałtyckiej, a także aktorką. Jej postać stała się inspiracją dla malarzy i rzeźbiarzy, a filmowy dokument *Tańczy Alicja Boniuszko* utrwalił jej niespotykaną ekspresję. Mimo propozycji z Warszawy, pozostała wierna Gdańskowi i swojej mistrzyni, udowadniając, że wielka sztuka tańca może rodzić się z dala od stołecznych miast, jeśli opiera się na głębokiej więzi między choreografką a wykonawczynią.

Publikacja jest pełnowymiarową opowieścią o artystkach, które współtworzyły polską scenę taneczną XX wieku; autorzy i autorki nie tylko rekonstruują fakty, ale przede wszystkim przywracają tym dwunastu biografiom należne im miejsce w kanonie polskiego tańca.

Aleksandra Bałda

Stella Adler, *Technika aktorstwa*, przeł. Ewa Wylężek, oprac. Piotr Bułka, Maciej Sajur, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, 2025

Kiedyś w „Didaskaliach” funkcjonował dział „Plusy i minusy”, który służył krótkiemu, konkretnemu omówieniu premier teatralnych. Pozwolę sobie powrócić do tej formuły przy okazji omówienia książki Stelli Adler.

Plusy:

1. To kolejny – po *Metodzie Lee Strasberga. Podręczniku ćwiczeń aktorskich* Loli Cohen – podręcznik aktorski wydany przez AST w Krakowie. Tego rodzaju publikacje są niezwykle pomocne zarówno dla osób aktorskich, jak i dla badaczek oraz badaczy tego obszaru. Umożliwiają bowiem pogłębione poznanie konkretnej metody i wyrwanie jej z – zazwyczaj dość stereotypowych – wyobrażeń, które wokół niej narosły. Co więcej, wzbogacają sposób myślenia o warsztacie osoby aktorskiej jako swoistym „narzędziowniku”, w którym mogą współistnieć techniki psychologiczne, fizyczne czy formalne i polityczne. O tym, jak wielkie mamy w tym obszarze zaległości wydawnicze, świadczyć może to, że książka Adler została w USA wydana w 1988 roku, a dotyczy jej pracy artystycznej i edukacyjnej realizowanej niemal przez cały XX wiek (jej debiut aktorski datuje się na 1906 rok, kiedy miała cztery lata, s. 143; a pracą pedagogiczną zajmowała się od lat trzydziestych, s. 146). Takie usytuowanie czasowe wpływa na dzisiejszą lekturę oraz skłania do tego, by zapytać o aktualność zawartych w publikacji propozycji.
2. Książka ma wyraźnie praktyczny charakter. Została podzielona na

jedenaście rozdziałów, opatrzonych klarownymi tytułami, takimi jak „Wyobraźnia”, „Okoliczności”, „Działanie”, „Uzasadnienie”, „Praca na scenie” itp. Każdy z rozdziałów składa się z kilku części i zawiera zarówno krótkie, rzeczowe omówienia, jak i przykładowe ćwiczenia. Oszczędność stylu oraz konkretność zadań znacząco ułatwiają pracę z ćwiczeniami proponowanymi w książce.

3. Myślenie o rekwizytach jako sprawczych partnerach scenicznych może okazać się interesujące również z perspektywy teatru formy (w ujęciu praktycznym) oraz nowego materializmu (w ujęciu teoretycznym).
4. W przeciwieństwie do Strasberga, Adler wyraźnie dystansuje się od pracy z osobistymi emocjami. W centrum jej zainteresowania znajdują się wyobraźnia, konkretna wiedza o społecznych i historycznych realiach sztuki oraz działanie. Nawet w tych fragmentach, w których dopuszcza odwołanie się do własnych doświadczeń życiowych, zaznacza, że intencją nie jest przywołanie emocji, lecz działań, które im towarzyszyły. Zakłada bowiem – notabene za Stanisławskim – że „Jeśli przypomnisz sobie tę sytuację, uczucia do ciebie powrócą” (s. 63). Dzięki takiemu założeniu jej technika okazuje się zdecydowanie bezpieczniejsza dla osób aktorskich niż metoda Strasberga, oparta w dużej mierze na pracy z pamięcią afektywną i wspomnieniami.
5. Praca z wiedzą i wyobraźnią przekłada się na spojrzenie na postać w sposób, który dziś nazwalibyśmy konstruktywistycznym. Według Adler postać powinna być kształtowana ze świadomością jej płci, klasy społecznej, statusu majątkowego i rodzinnego, poziomu edukacji, religijności, moralności i etyki (te dwie sfery – na całe szczęście – Adler konsekwentnie rozdziela), a także z uwzględnieniem sytuacji politycznej oraz wykonywanego zawodu (s. 83). Choć podejście to wyrasta raczej z zasad XIX-wiecznego realizmu, jednocześnie sprawia, że takie myślenie

o tożsamości może bardzo dobrze funkcjonować również we współczesnym kontekście.

6. W technice Adler wyraźnie mniej jest stereotypów opartych na płci, które nagminnie pojawiały się u innych amerykańskich „mistrzów" – Strasberga i Meisnera (por. Holly L. Derr, *MeToo i metoda*, przeł. M. Jabłońska, [w:] *Nowe wrażliwości w sztukach performatywnych, teatrze i filmie. Skrzynka z teoriami*, red. A. Adamiecka i in., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2024). Nie znajdziemy tu obrazów krzywdzonych (najczęściej seksualnie), rozedrganych, a zarazem dramatycznie pięknych w swym cierpieniu kobiet ani brutalnych i zdecydowanych mężczyzn. Pojawiają się jednak stereotypy innego rodzaju – o czym poniżej.

Minusy

1. Wspomniane powyżej konstruktywistyczne myślenie o człowieku nie unika stereotypizacji i uniwersalizacji. Fragment, w którym Adler charakteryzuje klasy społeczne (arystokrację, wyższą klasę średnią, klasę średnią oraz klasę pracującą), z dzisiejszej perspektywy jest naprawdę trudny do przyjęcia. Według pedagożki każdy arystokrata cieszy się doskonałym zdrowiem, jest bogobojny, dobry, silny i szlachetny (s. 84), natomiast przedstawiciel klasy pracującej – która, jak uważa Adler, została w USA „zepsuta" przez związki zawodowe, zmieniające pracę w biznes – starzeje się wolniej niż inni, ma silne poczucie własnej wartości i sprawczości, jest związany z ziemią, pracowity oraz zdrowy moralnie. Słowem, taki robotnik był według Adler „Człowiekiem" (s. 86). Tego rodzaju myślenie o klasowości nie sprawdzi się w realizacji wielu pozycji repertuarowych, które przeczą takim charakterystykom, a ponadto – w szerszym sensie – bardzo

zawęża perspektywę postrzegania społeczeństwa, tożsamości i polityczności. Radziłabym zatem traktować ten fragment nie jako wskazówkę, lecz raczej jako świadectwo określonej epoki oraz ostrzeżenie przed reprodukowaniem podobnych stereotypów w teatrze. Już wyobrażam sobie, jak w analogicznie upraszczający i krzywdzący sposób można by opisać „feministkę” czy „geja”.

2. Zaskakujące jest to, że wśród cech służących charakterystyce postaci nie pojawia się kategoria rasy – zwłaszcza że mamy tu do czynienia z perspektywą amerykańską. „Afroamerykanie” oraz dynamika ich sytuacji społecznej są jedynie marginalnie wzmiankowani (s. 83). Może to prowadzić do wniosku, że podręcznik został pomyślany jako skierowany do białych osób aktorskich oraz do pracy nad „białym” repertuarem.
3. Adler bierze pod uwagę niemal wyłącznie amerykański repertuar realistyczny, co potwierdza zamieszczony na końcu książki spis „Sugerowane sceny i postaci do analizy i ćwiczeń” (s. 141). W związku z tym trudno jednoznacznie ocenić, na ile jej metoda mogłaby być przydatna w scenicznych adaptacjach innych typów literatury. W mojej ocenie – jedynie fragmentarycznie, na przykład w refleksji nad działaniem.
4. Lektura podręcznika Adler jaskrawo pokazuje, że realizm jest jedynie „efektem realizmu”, silnie uzależnionym od kontekstu. Kiedy autorka opisuje na przykład przygotowywanie śniadania i wymienia menu składające się ze smażonych jajek, tostów z masłem oraz świeżo wyciskanego soku pomarańczowego (s. 54), przywołuje to w mojej pamięci raczej obrazy z amerykańskich filmów niż z realnego doświadczenia. Podobnych przykładów w podręczniku jest więcej. Taki realizm uznaje jedną, dominującą perspektywę za normatywną, co

prowadzi do marginalizowania różnorodności. Nie sądzę, aby tego rodzaju myślenie o postaciach oraz ich realiach życia było dziś twórcze lub adekwatne do współczesnej rzeczywistości.

5. Być może wynika to z podręcznikowego charakteru książki, ale najczęściej pojawiającymi się w niej słowami są różne warianty sformułowań „musisz", „powinieneś", „nie możesz". Taki język okazuje się uderzająco autorytarny i nie pozostawia wiele przestrzeni na własną interpretację, refleksję czy krytyczne przemyślenia.
6. Pozycja osoby aktorskiej w teatrze jest przez Adler ujmowana w sposób bardzo tradycyjny i konserwatywny. Autorka stwierdza na przykład: „Odpowiedzialnością aktora jest jasne wyrażanie myśli autora i skuteczne ich przekazywanie. Nie można traktować tych idei powierzchownie" (s. 133). Nieco pretensjonalnie brzmią dziś fragmenty dotyczące aktorskiej „misji": „Aktor musi je [idee autora – uzup. MKM] rozwijać tak, aby nabrały uniwersalnego wymiaru. Te idee zawierają prawdy, według których ludzie powinni żyć. To aktor je przekazuje. W ten sposób staje się ważnym członkiem społeczeństwa, przyczyniającym się do rozwoju cywilizacji" (tamże). Nie ma tu więc miejsca ani na pracę bez uprzednio napisanego tekstu, kreatywną twórczość performerską, ani na polityczność realizowaną poprzez prowokację, ani nawet na myślenie o aktorstwie jako o jednym z zawodów.

Podsumowując, zacytowałabym samą Adler. Jako wierna uczennica Stanisławskiego – w ostatniej części książki opisuje swoje spotkanie z nim w Paryżu – pisze: „Celem techniki, na co warto zwrócić uwagę, jest uchronienie aktora przed stosowaniem metod przestarzałych lub nadużywanych w imię Stanisławskiego" (s. 132). Wydaje się więc, że w podobny sposób należałoby czytać podręcznik Adler: czerpać z niego to, co dziś nośne i użyteczne, a jednocześnie porzucić elementy trącące stereotypem, dyskryminacją i

sztampą. Jednocześnie – zdecydowanie doceniając wysiłek wydawnictwa AST w przybliżaniu różnorodnych technik aktorskich – postulowałabym również prezentowanie narzędzi niezwiązanych z realizmem psychologicznym.

Monika Kwaśniewska-Mikuła

Wzór cytowana:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-25.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-25*

WYDAWCA

INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

WSPÓŁWYDAWCA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych”.

„Didaskalia. Gazetę Teatralną” redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2212-9393

dr Alicja Müller (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3490-1419

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8738-9116

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1913-4562

Joanna Targoń

Opracowanie komputerowe:
Piotr Kołodziej

Opieka informatyczna:
Piotr Sarama

Staż:
Aleksandra Bałda, Sara Jarębska, Katarzyna Kmiecik

Artykuły publikowane w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” są umieszczane i archiwizowane w bazach Scopus, ERIH PLUS, CEEOL, CEJSH oraz Biblioteka Nauki.

Wersją podstawową pisma jest publikacja online, od numeru 185 wszystkie teksty są dostępne na licencji CC BY 4.0 (wcześniejsze numery, począwszy od 157/158, są dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL).