

Ewa Bal

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-2434-6108

Rozszczelnianie pola językowej uznawalności O mobilności kulturowej dramatu ukraińskiego w Polsce po 24 lutego 2022

Abstract

Cracking the Field of Linguistic Recognition: On the Cultural Mobility of Ukrainian Drama in Poland after 24 February 2022

This article undertakes to inscribe considerations on the cultural mobility of Ukrainian drama and theater in Poland after 24th February 2022 into research on theater multilingualism and multiethnicity in the context of contemporary migration. It focuses on the performative strategies of Ukrainian dramatic texts presented in Poland under the extraordinary circumstances resulting from Russia's full-scale attack on Ukraine. The author analyzes selected performative readings of dramas translated into Polish, as well as theater projects carried out in Poland by Ukrainian artists,

in order to explore the various architectures of intercultural encounter involved in artistic activities and enhancement of the agency of Ukrainian incomers, also through the empowerment of their language. As the most important element of the architecture of intercultural encounter she identifies various strategies of cracking the field of linguistic recognition, which situates phenomena discussed in the Polish context within the broader framework of research on the performativity of language and its corporeal materiality, as well as the performance of refugeeism.

Keywords

theatre, performance, architecture of encounter, migration, precarious bodies, multilingualism, multiethnicity

Abstrakt

Artykuł jest próbą włączenia refleksji na temat mobilności kulturowej dramatu i teatru ukraińskiego w Polsce po 24 lutego 2022 w obręb badań nad wielojęzycznością i wieloetnicznością teatru w kontekście współczesnych ruchów migracyjnych. W centrum zainteresowania znajdują się strategie przedstawieniowe ukraińskich dramatów prezentowanych w Polsce w szczególnych okolicznościach wywołanych pełnowymiarową napaścią Rosji na Ukrainę. Autorka analizuje wybrane czytania performatywne dramatów tłumaczonych na język polski oraz projekty teatralne ukraińskich artystów realizowane w Polsce, by zbadać różne architektury międzykulturowego spotkania w ramach działań artystycznych i wzmocnienia podmiotowości przybyszów z Ukrainy, między innymi poprzez równouprawnienie ich języka. Za najistotniejszy element architektury międzykulturowego spotkania uznaje różne strategie rozszczelniania pola językowej uznawalności, które sytuuje omawiane na polskim gruncie zjawiska w obrębie szerszych badań nad performatywnością języka i jego cielesną materialnością oraz performowania uchodźstwa.

Słowa kluczowe

teatr, performans, architektury spotkania, migracja, prekarne ciała, wielojęzyczność, wieloetniczność

Jednym z paradoksalnych i na pewno niezamierzonych efektów pełnowymiarowej napaści Rosji na Ukrainę był wzrost zainteresowania niemal całego zachodniego świata współczesną kulturą ukraińską, zwłaszcza zaś twórcami, którzy – jak na przykład Pawło Arje, Natalia Worozbyt, Neda Nezdana, Olga Maciupa, Olena Apczel czy Roza Sarkisian – wielokrotnie mówili o trwającej od 2014 roku wojnie Rosji z Ukrainą, chociaż nie byli słyszani poza swoim krajem. Nieobecność nowej dramaturgii i teatru ukraińskiego w międzynarodowych badaniach teatralnych przed 2022 rokiem potwierdza przegląd tytułów wystąpień na najważniejszej bodaj światowej konferencji badaczy teatru, dramatu i performansu – International Federation for Theatre Research: nie pojawiali się tam badacze z Ukrainy, a do wybuchu pełnoskalowej wojny nikt nie mówił o tamtejszych współczesnych twórcach teatralnych¹.

W Polsce obojętność na głosy płynące z Ukrainy przed 24 lutego 2022, skutkująca słabością publicznej debaty na temat wojny w Donbasie, była szczególnie zaskakująca, ponieważ nie brakowało inicjatyw wydawniczych i kulturalnych zmierzających do włączenia refleksji nad dziejami współczesnej Ukrainy w horyzont naszych geopolitycznych i geopistemologicznych zainteresowań. W 2015 i w 2018 roku ukazały się dwie antologie dramatów ukraińskich tłumaczonych na polski², w latach 2020 i 2021 Agata Siwiak zainicjowała w Teatrze Polskim w Poznaniu dwa festiwale „Bliscy Nieznajomi: Ukraina” i „Bliscy Nieznajomi: Wschód”, podczas których odbyło się kilka czytań performatywnych i spektakli

Artykuł jest częstkowym efektem badań, które prowadzę od 2020 roku w ramach różnych projektów finansowanych ze środków Inicjatywy Doskonałości Uniwersytetu Jagiellońskiego: rocznego minigrantu *POB Heritage Usytuowane poznanie na ruinach Wschodniej i Zachodniej Europy w performansach technokulturowych XXI wieku*, grupy badawczej *Local Knowledges in Theatre and Performance of the Last Two Decades in the Face of Epistemic Injustice. Polish and Ukrainian Perspectives* utworzonej na Wydziale Polonistyki uJ, oraz w ramach kierowanej przeze mnie od 2021 Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na Wydziale Polonistyki uJ, w której zajmuję się kulturami lokalnymi w Ukrainie i w Polsce, zob. <https://pracowniakulturlokalnych.polonistyka.uj.edu.pl>.

¹ Prowokuje to do postawienia na nowo pytania o imperialne polityki Rosji, marginalizujące, również w kontekście globalnym, podmiotowość ukraińskiej kultury. Zob. np. Ewa Thompson, *Trubadurzy imperium: Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. Anna Sierszulska (Kraków: Universitas, 2000); Viatcheslav Morosov, *Russia's Postcolonial Identity: A Subaltern Empire in a Eurocentric World* (London: Palgrave Macmillan, 2015), <https://doi.org/10.1057/9781137409300>; Alexander Etkind, *Internal Colonisation: Russia's Imperial Experience* (Cambridge: Polity Press, 2011); Iza Chruślińska i Oksana Zabużko, *Ukraiński palimpsest: Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską* (Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2013); Oksana Zabużko, *Planeta piołun*, tłum. Katarzyna Kotyńska, Anna Łazar i Joanna Majewska (Warszawa: Agora, 2022).

² Anna Korzeniowska-Bihun i Andriej Moskwin, red., *Nowy dramat ukraiński*, t. 1, *W oczekiwaniu na Majdan* (Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, 2015); Anna Korzeniowska-Bihun, wyb., tłum. i wstęp, *Współczesna dramaturgia ukraińska: Od A do Ja* (Warszawa: Agencja Teatru i Dramatu ADIT, 2018).

na podstawie tekstów ukraińskich dramatopisarzy³. Na przełomie 2021 i 2022 roku w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie zorganizowano doskonałą wystawę: „Ukraina. Wzajemne spojrzenia”, która zakończyła się w połowie lutego 2022. Wprawdzie w studiach literaturoznawczych i filologicznych refleksja na temat literatury ukraińskiej była o wiele silniejsza i bardziej kompetentna⁴, ale – ze względu na pogłębiające się dyscyplinarne podziały – słabo przenikała do badań nad teatrem czy performansami. W konsekwencji polskie środowisko teatralne i teatrologiczne odwoływało się przeważnie do kompetencji garstki osób, takich jak Anna Korzeniowska-Bihun oraz Joanna Wichowska (niestety niedawno zmarła, która stworzyła wiele udanych koprodukcji z twórcami z Ukrainy).

Dopiero po 24 lutego 2022 w Polsce, podobnie jak w większości krajów Unii Europejskiej, zaczęto w geście solidarności z Ukrainą masowo organizować czytania performatywne sztuk ukraińskich autorów (Natalia Woróbyt, Natalka Błok, Pawło Arje, Neda Neždana, Olga Maciupa i wielu innych), a zaproszenia twórców z Ukrainy na rezydencje artystyczne zaowocowały przedstawieniami pokazywanymi na międzynarodowych festiwalach⁵. Otwiera to możliwość analitycznego spojrzenia na złożoną kwestię mobilności kulturowej ukraińskich tekstów dramatycznych i twórców spektakli teatralnych oraz na strategię ich prezentacji przed polską publicznością po wybuchu pełnoskalowej wojny w kontekście konstruowania podmiotowości ich autorów i autorek. Refleksję nad tą nieoczekiwaną i nagłą mobilnością ukraińskich tekstów kultury chciałabym włączyć w obręb badań nad wieloetnicznością i wielojęzycznością teatru i dramatu jako efektu współczesnych ruchów migracyjnych. Zwrot ku dramатовi ukraińskiemu i kwestię strategii jego scenicznych realizacji, które omówię na wybranych przykładach performatywnych czytań ukraińskich dramatów zorganizowanych po 24 lutego oraz spektakli zrealizowanych z udziałem i przez ukraińskich twórców, potraktuję jako punkt wyjścia do namysłu nad zjawiskiem,

³ Informacje na temat obu edycji można znaleźć na stronie Teatru Polskiego w Poznaniu: <https://teatr-polski.pl/wydarzenia/13448/> i <https://teatr-polski.pl/wydarzenia/xiii-spotkania-teatralne-bliscy-nieznanomi-ukraina-online/> (dostęp 6 marca 2023).

⁴ Na szczególną uwagę zasługuje półrocznik *Miscellanea Posttotalitana Wratislaviensia* (<https://www.pl/mpwr/issue/archive>) wydawany przez Centrum Transkulturowych Studiów Posttotalitarnych (<https://uwr.edu.pl/centra-badawcze/centrum-transkulturowych-studiow-posttotalitarnych/>). Preżnie działa także Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka - Jeziorańskiego we Wrocławiu (<https://www.kew.org.pl>). Przykładem nowoczesnego dekolonialnego spojrzenia na kulturę ukraińską jest książka Agnieszki Matusiak, *Wyjść z milczenia: Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną* (Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka - Jeziorańskiego, 2018).

⁵ Na przykład: *Życie na wypadek wojny* Leny Laguszonkowej, reż. Ula Kijak, prem. 25 maja 2022, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń, (koprodukcja: Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt i Teatr Polski w Bydgoszczy); *Historia Ukrainy*, tekst i reżyseria: Sofija Oniszczenko, Daria Bohdan i Wasylina Marceniuk, prem. maj 2022, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Wrocław; *Czuję do ciebie miętę*, pomysł: Nina Zacharowa i Kateryna Vasiukova, opieka reżyserska Jacek Jabrzyk, prem. 23 listopada 2022, Teatr Zagłębia, Sosnowiec.

które nazywam rozszczelnianiem pola językowej uznawalności. Kategoria ta nawiązuje do koncepcji rozluźniania uścisku norm i wyłaniania lub pojawiania się podmiotów Judith Butler, z *Zapisków o performatywnej teorii zgromadzeń*⁶, a także do idei gość-inności Cezarego Wodzińskiego⁷ oraz materialności języków w teatrze i „dramaturgii autentyczności” Yany Meerzon⁸. Jej wprowadzenie ma zwrócić uwagę na korzyści płynące z hybrydyzacji wiodącego języka w kulturze polskiej, a także na konsekwencje epistemologiczne pojawiania się w nim języków mniejszościowych, które podobnie jak prekarne czy kruche ciała u Butler, narażone na ryzyko głodu, wysiedleń i przemocy⁹, wymagają naszej szczególnej uważności i troski.

Materialność i podmiotowość języków i ciał w badaniach nad teatrem i migracją

Badania nad zmianami w teatrze powiązаныmi z dobrowolną lub wymuszoną migracją rozwijają się dynamicznie w krajach globalnej Północy, których rzeczywistość kulturową i społeczną niemal przez cały XX i XXI wiek współkształtowały osoby migranckie. Na szczególną uwagę zasługują badania zapoczątkowane między innymi przez Yanę Meerzon w kanadyjskim i Emmę Cox w amerykańskim kręgu kulturowym, które zaowocowały kilkoma zbiorowymi i autorskimi monografiami, zawierającymi ujęcia problemowe i studia przypadków z niemal całego świata¹⁰. W tym samym okresie w polskiej humanistyce nadal rozwijała się refleksja nad dramaturgią, teatrem czy literaturą emigracyjną, ale w jej centrum byli najczęściej polscy obywatele wyjeżdżający na tak zwany Zachód. Tymczasem jako kraj staliśmy się stosunkowo niedawno celem globalnych ruchów migracyjnych i miejscem osiedlania się przybyszy z innych krajów, co wpływa na relacje społeczne między kulturą większościową i mniejszościowymi,

⁶ Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. Joanna Bednarek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016), 32, 34–36.

⁷ Cezary Wodziński, *Odys gość: Esej o gościnności* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015).

⁸ Yana Meerzon, „Dramaturgies of Authenticity: Staging Multilingualism in Contemporary Theatre Practices”, *European Journal of Theatre and Performance*, no. 3 (2021): 26–72, <https://journal.eastap.com/eastap-issue-3/>.

⁹ Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, 33.

¹⁰ Yana Meerzon, *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2012); Emma Cox, *Theatre and Migration* (New York: Palgrave Macmillan, 2014); Yana Meerzon and Katharina Pewny, eds., *Dramaturgy of Migration: Staging Multilingual Encounters in Contemporary Theatre* (London: Routledge, 2019); Yana Meerzon, David Dean, and Daniel McNeil, eds., *Migration and Stereotypes in Performance and Culture* (New York: Palgrave Macmillan, 2020); Emma Cox, ed., *Performance and Migration* (London: Routledge, 2022); Yana Meerzon and S.E. Wilmer, eds., *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration* (New York: Palgrave Macmillan, 2023).

między gospodarzami i przybyszami (z kraju migrantów staliśmy się nagle krajem gospodarzy). Teatr powinien w tej sytuacji pełnić funkcje diagnostyczne, a także konstruować kognitywne ramy albo projektować nowe architektury międzykulturowych spotkań. Przechwytyję termin „architektura spotkania”, w sposób nieco partyzancki, z dyscypliny zarządzania, w której określa on merytoryczne, organizacyjne i przestrzenne aspekty projektowania wszystkich spotkań służących uczeniu się, nawiązywaniu kontaktów i motywowaniu uczestników¹¹. Umieszczam go w kontekście humanistyki, aby zwrócić uwagę na świadomie uruchamianą pedagogiczną, epistemologiczną i społeczną funkcję sztuk performatywnych. Yana Meerzon i Katharina Pewny twierdzą bowiem, że migracje zachęcają do stawiania pytań na temat funkcji dramaturgii i teatru oraz roli dramaturga w konstruowaniu performatywnych spotkań w warunkach scenicznej i pozascenicznej wielojęzyczności spowodowanej realiami globalnych przepływów¹². Świadome projektowanie „architektury spotkań” w sztukach performatywnych mogłoby wpłynąć na nasz sposób poznawania świata, myślenia i nawiązywania relacji z nowymi przybyszami.

W przywoływanych badaniach na szczególną uwagę zasługują dwa nurty myślenia: pierwszy dotyczy funkcji rodzimego języka i autoetnograficznej postawy migracyjnych twórców przedstawiających swoje doświadczenia w dominującej ramie poznawczej kraju docelowego, drugi – scenicznej materialności języka aktorów w relacji z materialnością ciał migranckich. Oba nurty trzeba rozpatrywać w kontekście paradygmatycznych zmian spowodowanych przez szeroko pojęty zwrot dekolonialny. Budowanie podmiotowości migrantów w wielojęzycznym teatrze wiąże się bowiem z zakwestionowaniem zachodnioeuropejskiej epistemologii. Wspólnoty mierzące się z negatywnymi efektami kolonialnej matrycy władzy odrzucają zachodnioeuropejską kognitywną ramę, w jakiej sytuowano ich ciała, języki i kulturowe dziedzictwo, i dążą do wypracowania takich modeli reprezentacji i strategii performatywnego działania, które promowałyby ich własne lokalne epistemologie. Walcząc z tak zwanym wiedzobójstwem (*epistemicide*)¹³, czyli anihilacją ich podmiotowości w ramach narzucanych, dominujących modeli poznania, proponują własne epistemologie

¹¹ Por. np. Maarten Vanneste et al., *Meeting Architecture: A Manifesto*, Event Roi Institute conference, May 4, 2009, <https://eventroi.org/wp-content/uploads/2016/10/themeetingarchitecturemanifesto.pdf>, 8.

¹² Yana Meerzon and Katharina Pewny, „Dramaturgies of Self: Language, Authorship, Migration”, w: Meerzon and Pewny, *Dramaturgy of Migration*.

¹³ Zob. Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide* (London: Routledge, 2014); *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South* (Durham, NC: Duke University Press, 2018). Polską wersję tego terminu „wiedzobójstwo” zaproponowałam w artykule: Ewa Bał, „Od poddaństwa do poznawczej suwerenności: Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzy-twórczych kultur lokalnych”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 166 (2021), <https://doi.org/10.34762/v9fa-xn3o>.

indygenne, oparte na usytuowanych lokalnie modelach reprezentacji, językach i systemach symbolicznych odniesień. W tych strategiach szczególnego znaczenia nabierają ciała performerów, które stają się niejako żywym medium repertuaru praktyk kulturowych. Ciało i jego działanie (*performance*) osadzone w innych doświadczeniach i w innych językach niż te dominujące w zachodniej kulturze jest w tym ujęciu podmiotem epistemicznym oraz politycznym. Trudno więc dzisiaj w obu Amerykach wyobrazić sobie na przykład, aby przedstawiciele wspólnot indygennych czy nieeuropejskich migrantów odgrywali biali aktorzy o europejskim rodowodzie. Dotyczy to zwłaszcza takich ośrodków jak Toronto, gdzie angielski jest rodzimym językiem mniej niż połowy mieszkańców, a liczba języków, którymi posługuje się reszta, odzwierciedla skalę globalnych ruchów migracyjnych¹⁴.

Paralelnie z zachodzącym w obu Amerykach zwrotem dekolonialnym teatr zachodnioeuropejski przeszedł przeobrażenia, które Marco de Marinis nazwał swego czasu „performatyzowaniem teatru”¹⁵, obejmując tym terminem zmiany w strategiach przedstawieniowych i odbiorczych, które Hans-Thies Lehmann określił mianem postdramatycznych¹⁶, a Erika Fischer-Lichte – nową estetyką performatywności¹⁷. Performatyzowanie teatru – podobnie jak myślenie dekolonialne – przywróciło wagę ciałom, ponieważ polegało na zakwestionowaniu fikcyjnego statusu rzeczywistości scenicznej (i zasad teatralnej inscenizacji) na rzecz uwspólnienia doświadczenia ciał, czasu i przestrzeni między widownią i sceną. Innymi słowy semiotyczny porządek scenicznego świata przedstawionego został zastąpiony porządkiem fenomenalnym samego spotkania/wydarzenia. Widzowie nie tyle oglądali aktorów odgrywających jakieś postacie, ile doświadczali materialności ciał i przedmiotów tworzących przedstawienia, łącznie z możliwością zamiany ról między grającymi i oglądającymi. Przedmiotem, najczęściej afektywnego, doświadczenia widza i wykonawców było zatem obcowanie z ciałami, głosami i fizycznością osób znajdujących się w specyficznie zaaranżowanych okolicznościach. Jeśli w tej architekturze spotkania dochodziło do tworzenia znaczeń, to powstały one zwykle emergentnie w wyniku obiegu energii (odwrotnie do zakładanego z góry porządku semiotycznego typowego

¹⁴ Takie przekonanie wyraziła Yana Meerzon w rozmowie z autorką.

¹⁵ Marco De Marinis, „Performans i teatr: Od aktora do performer a i z powrotem?”, tłum. Ewa Bal, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bal i Wanda Świątkowska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 19–40.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004).

¹⁷ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).

dla budowania znaczeń w zachodniej kulturze). Zwroty performatywny i dekolonialny zmieniły zatem sposób istnienia aktora na scenie, czyniąc go działającym we własnym imieniu performerem, dla którego ciało, język i własne kulturowe doświadczenia – także językowe – są podstawowym narzędziem budowania podmiotowości. Językowy aspekt tej sytuacji podkreśla Yana Meerzon:

W tym wariacie wielojęzyczności językowa tożsamość wykonawcy zyskuje ten sam stopień ikoniczności lub „prawdziwości” co jego tożsamość fizyczna lub etniczna. W tym układzie głosy wykonawców służą jako nośniki i przekazywacze ich osobistych doświadczeń, a także jako gwarancja tak zwanej prawdy historycznej.¹⁸

Meerzon, powołując się na Loredanę Polezzi, konkluduje:

Teatralna wielojęzyczność opiera się na założeniu, że w świecie charakteryzującym się globalnym ruchem przedstawianie różnojęzycznych obywateli dzisiejszego świata jako interlokutorów i bohaterów ich historii oraz tłumaczy samych siebie umożliwia im dynamiczne przejście „od przedmiotu tłumaczenia do bycia jego aktywnym podmiotem”.¹⁹

Dlatego właśnie w refleksji nad wielojęzycznością w teatrze bardzo ważną rolę odgrywa autoetnograficzny wymiar przedstawień oraz autoetnograficzna postawa samych badaczy. Ci ostatni często sięgają też po narzędzia twórcze w ramach poznania przez działanie (*performance as research*)²⁰. W swoich projektach artystyczno-naukowych badają skomplikowaną architekturę wielojęzycznego spotkania, którego elementem jest ich własne doświadczenie migracyjne: bycie w językowej niszy, konieczność deszyfrowania kontekstu kulturowego, w którym się znaleźli, mierzenie się z konsekwencjami używania języka większościowego.

W takim kontekście metodologicznym chciałabym się przyjrzeć kilku przykładom czytań ukraińskich dramatów po 24 lutego oraz realizacjom projektów performatywnych ukraińskich artystów w Polsce, by zastanowić się nad proponowanymi w nich architekturami międzykulturowego spotkania. Szczególnie

¹⁸ Meerzon, „Dramaturgies of Authenticity”, 37. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłum. E.B.

¹⁹ Meerzon, 67, cytat wewnętrzny: Loredana Polezzi, „Translation and Migration”, *Translation Studies* 5, no. 3 (2012), 348.

²⁰ Zob. artykuły z przywoływanej wcześniej książki *Dramaturgy of Migration: Staging Multilingual Encounters in Contemporary Theatre*: Dragan Todorovic, „We Are Who We Are Not: Language, Exile and Nostalgia for the Self”, rozdz. 2; Ana Candida Carneiro, „Playing and Writing across Languages and Cultures”, rozdz. 4; Kasia Lech, „Acting as the Act of Translation: Domesticating and Foreignising Strategies as Part of the Actor’s Performance in the Irish-Polish Production of *Bubble Revolution*”, rozdz. 5. Zob. także: Kasia Lech, „Wielojęzyczny teatr europejski: Próba zarysu”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 173 (2023), <https://doi.org/10.34762/y6jo-zh55>.

interesuje mnie pytanie o to, jak w obcym kontekście kulturowym pogodzić podmiotowe pragnienie bycia zrozumianym i usłyszanym z narzucaną przez instytucje kultury koniecznością kwestionowania własnej podmiotowości poprzez rezygnację z rodzimego języka.

Problem bezwarunkowej gość-inności

Jedną z pierwszych instytucji, które zorganizowały w Polsce czytania sztuk ukraińskich po 24 lutego, było Laboratorium Dramatu działające przy Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Od marca do maja 2022 na scenie i w formie streamingów online zarejestrowanych realizacji pokazano: *Złe drogi* Natalii Worozbyt, *Przez skórę* Natalii Błok oraz *Piłka leci na wschodni brzeg* Olgi Maciupy. Dramaty powstały przed wybuchem pełnowymiarowej wojny, a ich kontekstem była zbrojna aneksja Krymu przez Rosjan w 2014 roku oraz zajęcie części terytorium Zagłębia Donieckiego i Ługańszczyzny²¹ przez wspieranych przez Rosjan separatystów. Dotyczyły więc wojny, która wyniszczała Ukrainę oraz jej obywateli od ośmiu lat, choć przez kraje Zachodu była, mówiąc oględnie, lekceważona.

Tematem tych tekstów była wojna pełzająca, a jej sens niekiedy kwestionowano albo podawano w wątpliwość konieczność patriotycznego zaangażowania w nią obywateli Ukrainy. Ważnym wątkiem były trudy wewnętrznych i zewnętrznych migracji, niemożliwa czasem adaptacja obywateli wschodniej części Ukrainy do życia w innych częściach kraju, problemy z przekraczaniem granicy z Polską. Po 24 lutego wewnętrzne spory Ukraińców uległy zawieszeniu, a część wcześniej napisanych utworów straciła na aktualności. Twórcy niekiedy podejmowali decyzję o zakończeniu eksploatacji sztuk albo dokonywali w nich znaczących zmian²². Rosyjska inwazja sprawiła jednak, że na całym świecie zrodziła się potrzeba nawiązania natychmiastowej relacji z obywatelami Ukrainy, także poprzez

²¹ W zapisie ukraińskich nazwisk i toponimów stosuję zasadę transkrypcji fonetycznej, a nie transliteracji. Dlatego, zgodnie z ukraińską wymową, piszę ługańszczyzna, gdzie literę „r” czyta się jak polskie udźwięcznione h. Zapis „ługańszczyzna”, wzorowany jest zaś na rosyjskiej wymowie litery „r” czytanej jak polskie g.

²² Na przykład Olena Apczel autorka i reżyserka autobiograficznego spektaklu *Więzi* (premiera 2019) w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, opowiadała w nim o różnicach kulturowych między wschodnią i zachodnią Ukrainą i o jej własnych doświadczeniach, jako przesiedleńca ze wschodu Ukrainy najpierw do Lwowa, a później do Warszawy. Autorka wyraźnie idealizowała w nim kraj swojego pochodzenia: Doniecczynę i okolice Wołnowahy, a w krzywym zwierciadle pokazywała ukraiński patriotyzm mieszkańców zachodniej Ukrainy, a zwłaszcza lwowiaków, którzy z pewną dozą pogardy traktowali mieszkańców wschodniej części kraju, zwłaszcza wywodzących się z rodzin rosyjskojęzycznych). Po wybuchu pełnoskalowej wojny autorka uznała, że podkopywanie jedności narodowej Ukraińców w obliczu wojennego zagrożenia jest przeciwskuteczne społecznie i usunęła te krytyczne sceny ze swojego spektaklu.

teatr. Prawdopodobnie dlatego organizatorzy czytań w Laboratorium Dramatu sięgnęli po gotowe i przetłumaczone przez Annę Korzeniowską-Bihun utwory. Interpretuję to jako wyraz dobrych intencji i solidarności z ofiarami rosyjskiej napaści. Meerzon podkreśla jednak, odwołując się do Butler, że dobre intencje:

często inicjują problematyczne taktyki przedstawieniowe, zwłaszcza jeśli ich tematem jest krzywda lub cierpienie. [...] należy dostrzec ambiwalencję dobrych intencji oraz napięcie między oddaniem Innemu głosu a możliwością jej/jego odczłowieczenia [(de)humanization] poprzez reprezentację.²³

Według Meerzon problem dotyczy wielu produkcji zaangażowanego performansu tworzonych pod wpływem kryzysu migracyjnego. Właśnie w nich empatia krzyżuje się nierzadko z voyeuryzmem, szczególnie mocno powiązany z analizowanym przez Butler „nadmiarem reprezentacji” (*excessiveness of representation*), która nie zasadza się na strategiach uznania czyjejs podmiotowości, lecz zbija kapitał na pracy czyjegos współczującego spojrzenia²⁴.

Meerzon trafnie ujęła problematyczny charakter tak zwanych dobrych intencji przejawiających się ukazywaniem na scenie prekarnych podmiotów w chwili, kiedy za potrzebą oddawania im głosu kryje się bodaj ważniejsza potrzeba potwierdzenia własnego empatycznego nastawienia. Zagadnienie ucieleśnionej obecności wojennych migrantów na scenie jest zaś splecione z kwestią ich języka. W przypadku omawianych przedstawień chodzi o ukraiński jako język podmiotów znajdujących się w szczególnej pozycji uchodźcy wojennego.

W czytaniu polskiego przekładu sztuki *Przez skórę* Natalii Błok²⁵ wystąpiły 4 kwietnia 2022 trzy aktorki: Karolina Charkiewicz, Agata Różycka i pochodząca ze wschodu Ukrainy Oksana Czerkaszyna, etatowa aktorka Teatru Powszechnego w Warszawie. Dramat Błok jest stosunkowo krótkim monologiem kobiety (matki) wypowiedzanym raz w pierwszej osobie, kiedy indziej – w trzeciej, co sygnalizuje poznawcze rozbicie głównej bohaterki, która zaczyna czuć się nieswojo we własnym ciele. Monolog dotyczy specyficznego somatycznego doświadczenia wojny, objawiającego się sinymi plamami na skórze, które lekarze nazywają СКК, Skóra Koloru Khaki, choć etiologia tego schorzenia pozostaje

²³ Yana Meerzon, „Precarious Bodies in Performance: Activism and Theatres of Migration”, w: *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, 23.

²⁴ Meerzon, „Precarious Bodies in Performance”, 22–24. Meerzon powołuje się także na: Emma Cox and Marilena Zaroulia, „Mare Nostrum, or On Water Matters”, *Performance Research* 21, no. 2 (2016): 141–149, <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1175724>.

²⁵ Natalia Błok, „Przez skórę (Кризь шкіры)”, tłum. Anna Korzeniowska-Bihun, w: *Współczesna dramaturgia ukraińska*, 63–74.

nieznana. Błok akcentuje niemożność dyskursywnego wyrażenia doświadczenia wojennego. Chociaż jej współobywatele na pozór przywykli do niepokojących wieści z Donbasu o kolejnych atakach separatystów oraz o zgonach ukraińskich żołnierzy i żołnierek, to nie potrafią sobie z nimi poradzić. Wojna ingeruje w życie prywatne wielu ludzi, rujnuje rodziny, prowadzi do nałogów, zmusza do emigracji, lecz niemożliwe jest przepracowanie tych doświadczeń, gdyż – jak wynika z tej krótkiej sztuki – nikt w kraju nie wdrożył systemowego leczenia „antywojennego”.

Nagranie czytania i dyskusji transmitowano na Facebooku z ukraińskimi napisami. Skłoniło mnie to do zastanowienia, czyje spojrzenie na tę wojnę chcieli uprzywilejować organizatorzy wydarzenia. Na nagraniu widać wyraźnie, że Czerkaszyna musi pokonać sporą i zupełnie niepotrzebną przeszkodę komunikacyjną. Jako Ukrainka pochodząca ze wschodniej Ukrainy, szczególnie dotkniętej wojną już od 2014 roku, musiała w sytuacji silnego stresu czytać po polsku tekst sztuki swojej rodaczki. Czytanie w obcym języku, nawet jeśli ktoś przyswoił sobie polski doskonale jak Czerkaszyna (i nawet gdy idzie o języki stosunkowo podobne, jak polski i ukraiński), jest zawsze mniej komfortowe niż mówienie we własnym języku. A już szczególnie wtedy, kiedy za pomocą obcego języka ma się mówić o własnym cierpieniu lub cierpieniu bliskich osób. Jeżeli Czerkaszyna została poproszona o udział w czytaniu, by obecnością i ciałem zaświadczyć o stanie swojej ojczyzny i współobywateli, to jej podmiotowość i materialność jej języka należało postawić na pierwszym miejscu. Ukraińskiej mowie mogłyby towarzyszyć polskie napisy. Niestety, w tym przypadku na pierwszym miejscu postawiono polską publiczność, wymogi polskiego języka i zasadę semantycznej zrozumiałości tekstu.

O przemocy języka – wierzę, że niezamierzonej w wyżej opisanym przypadku – Cezary Wodziński w swoim eseju o gość-inności pisał tak:

Nasz świat [...] okazał się ekstremalnie – eksterminacyjnie – niegościnnie. U podstaw „naszego świata” leży doświadczenie zagłady Innego. [...] Witając gościa jako [...] – nieskończenie Innego – [...] powinienem w ogóle zrezygnować z użycia mojego języka. [...] Użycie mojego języka zakłada pewną wspólnotę rozumienia i porozumienia. Wprowadza warunki. Jeśli zakładam bezwarunkowość, witam gościa w milczeniu. To znaczy wyrzekam się przemocy, jaką wnosi do spotkania mój język.²⁶

²⁶ Wodziński, *Odys gość*, 6–7.

O tym, że język polski może zawierać ładunek przemocy w relacjach z aktorami pochodzącymi z Ukrainy, opowiadał już nieco wcześniejszy spektakl Katarzyny Szyngiery *Lwów nie oddamy* z Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie²⁷. Przedstawienie Szyngiery obnażało paternalistyczne nastawienie Polaków do Ukraińców, którzy przyjeżdżali do Polski w poszukiwaniu pracy, a także zwracało uwagę na coś w rodzaju kolonialnej nostalgii za tak zwanymi kresami wschodnimi, obecnej głównie w polskim dyskursie prawniczym. Spektakl rozpoczyna ukraińska aktorka (Czerkaszyna): stara się przekroczyć ustawiony w poprzek sceny podest markujący granicę polsko-ukraińską, aby dołączyć do grupy nieco znudzonych polskich aktorów. Ubrana w krzykliwą kolorową chłopską chustę oraz zaopatrzona w kilka paczek ukraińskich papierosów dziękuje serdecznie i na wyrost za możliwość wystąpienia przed polską publicznością – polskiej reżyserce, teatrowi jako instytucji oraz widzom. Przeprasza za błędy językowe, prosi realizatora światła o włączenie polskich napisów, ale obiecuje, że wkrótce jej polska wymowa się poprawi. Rozpoczyna zatem od przedrzeźniania stereotypowych polskich wyobrażeń o migrantce ze Wschodu, także tych dotyczących języka. Próbuje nawet wykorzystać umiejętność ogrywania i wystawiania na pokaz swojej obcości, gdy początkowo zgadza się przyjąć zapisaną w scenariuszu rolę „typowej Ukrainki”. Szybko jednak buntuje się i przeciwstawia stereotypowi własną biografię aktorki z Charkowa. Szyngierze zależało przede wszystkim na rozmontowaniu kognitywnej ramy poznawczej, uruchamianej odruchowo przez polską publiczność w spotkaniach z przybyszami ze Wschodu, oraz na pokazaniu polszczyzny jako krępującej, jeśli nie opresyjnej ramy, w jakiej musi działać osoba z innego kraju, chcąc się tutaj osiedlić. Spektakl Szyngiery, cztery lata przed wybuchem pełnoskalowej wojny, otwierał dyskusję na temat języka polskiego jako przeszkody trudnej do pokonania w międzykulturowej komunikacji, zwłaszcza w teatrze.

Przyjęcie gościa wymaga bowiem od użytkowników kultury dominującej rozpoznania i uznania czyjejs odmienności. W procesie rozpoznania, które może się odbywać za pomocą sztuki, przydatna jest refleksja Wodzińskiego nad poliwalentnym znaczeniem gościnności. Pisany z dywizem wyraz gość-inność uruchamia wieloznaczność pojęcia, składającego się z dwóch wyrazów: „gość” oraz „inność”: akcentuje napięcie między otwarciem na gościa a zamykaniem się w sobie. Kryje się w tym zroście zagadka gościa jako upodmiotowionego Innego, któremu nie odmawia się prawa pobytu²⁸. Jeśli więc mamy rozpoznać

²⁷ *Lwów nie oddamy* Szyngiery, Napiórkowskiego i Wlektego, reż. Katarzyna Szyngiera, prem. 26 sierpnia 2018, Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów.

²⁸ Wodziński, *Odys gość*, 5.

czyją podmiotowość w języku, rozumianym bardzo materialnie, tak jak ciało fenomenalne u Eriki Fischer-Lichte²⁹, należy stworzyć warunki sceniczne do tego, aby ten język wybrzmiał w pierwszej osobie. Postulowała to Yana Meerzon za pomocą pojęcia „dramaturgie autentyczności”: postaci dramatyczne mówiące na przykład po niemiecku, powinni grać niemieccy aktorzy i aktorki – po to właśnie, by mogli wnieść do scenicznej rzeczywistości także cały bagaż swoich życiowych doświadczeń, biografii i kulturowych odniesień, które osadziły się w ich ciałach³⁰. Tymczasem w warszawskim czytaniu *Przez skórę* język przekładu narzucał ukraińskim gościom reguły komunikacji i zmuszał ofiary wojny do mówienia o swoim cierpieniu za pomocą obcego języka. Widzowie online, głównie chyba polscy (choć mogły być wśród nich także osoby z Ukrainy), mieli możliwość śledzenia napisów w języku ukraińskim, tyle że większość nie mogła sobie nawet wyobrazić jego brzmienia, gdyż znajomość cyrylicy i ukraińskiej wymowy raczej nie jest w Polsce powszechna. Dobre intencje organizatorów wydarzenia zaowocowały zatem uruchomieniem takich strategii przedstawieniowych, które z prekarnych podmiotów uczyniły przedmioty dziwnej voyerystycznej obserwacji³¹. Czy można uniknąć takiego niezamierzonego wzmocnienia opresji kultury dominującej i umożliwić komunikowanie się aktorów (ciał migrantów, ciał ofiar wojny) z publicznością w sposób zrozumiały dla publiczności, z zachowaniem podmiotowości prekarnych ciał?

Inną relację między językiem scenicznym aktorów a tłumaczeniem umieszczonym w napisach zaproponowano w kolejnej realizacji *Przez skórę*. Kilka miesięcy po ukraińskich czytaniach w Laboratorium Dramatu, w styczniu 2023 roku na scenie teatru Supernova w Krakowie pokazano inscenizację tego samego tekstu z Teatru Oko Stowarzyszenia ON/OFF we Lwowie w reżyserii Agaty Dyczko w wykonaniu Halyny Ryby. Tym razem jednak ukraińska aktorka grała po ukraińsku, z polskimi napisami przygotowanymi na podstawie tłumaczenia Korzeniowskiej-Bihun. Gotowy spektakl jest zazwyczaj bardziej dopracowany niż prowizoryczne czytanie. Podczas krakowskiego jednorazowego pokazu,

²⁹ Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, 139, 142.

³⁰ Meerzon, „Dramaturgies of Authenticity”, 31.

³¹ Zresztą o tej voyerystycznej potrzebie zachodniej publiczności oglądania ludzkiego cierpienia w zrozumiałym dla siebie języku wypowiadali się sami ukraińscy twórcy, którzy w pewnym momencie zaczęli odczuwać dyskomfort z powodu bycia postrzeganym jako wojenna ofiara. W jednej z debat towarzyszących festiwalowi teatralnemu w Awinionie w 2022 roku, w której udział wzięła Roza Sarkisian, reżyserka pokazywanego tam w spektaklu *H-effect*, według scenariusza Joanny Wichowskiej, dała wyraz temu dyskomfortowi, mówiąc, że czuje się jak „obwoźny eksponat”, „ofiara wojny”, aktorka „wojennego porno”. Powtórzyła następnie te same spostrzeżenia w rozmowie przeprowadzonej przez Katedrę Performatyki w ramach cyklu #perfo_dyskutujemy. Zob. Facebook Katedry Performatyki uJ, wideo, 7 lipca 2023, <https://www.facebook.com/KatedraPerformatykiUniwersyte-tJagiellonski/videos/1377757676348027>.

zorganizowanego, by zebrać środki na pomoc ukraińskiej armii, było sporo zakłóceń (kłopoty ze światłem, spóźnione o kilka sekund napisy, otwierane co chwila drzwi widowni). Nie zmniejszyło to jednak siły oddziaływania materialności języka. Spektakl w teatrze Supernova rozpoczął się sceną, w której naga skulona w kłębek kobieta, wydobyta słabym światłem punktowego reflektora z okalającej ją ciemności, powoli recytowała pierwsze słowa sztuki o tym, że syn przyniósł ze szkoły ankietę, w której trzeba wpisać, czy on i jego matka cierpią na dziwną chorobę skóry o niewiadomym pochodzeniu. Bohaterka opowiadała potem o swoim doświadczeniu ucieczki z okupowanych przez separatystów terenów Donbasu, o życiu w obcym mieście, o dziwnej chorobie toczącej jej ciało i ciała wielu innych osób. Widzowie mogli zatem doświadczyć materialności ukraińskiego języka na scenie, wspierani subtelnie napisami wyświetlanymi po polsku. Prosty zabieg przywracał sprawczość słowom wypowiedzianym przez ukraińską aktorkę, a ona zyskała ten rodzaj autentyczności, o którym pisała Merzon, na takich samych zasadach, jak autentyczne (a może raczej fenomenalne) wydają się ciała w spektaklach zespołu Societas Raffaello Sanzio, performansach Mariny Abramović czy Angéliki Liddell. W tym przypadku mowa na równi z ciałem podważa teatralność spotkania i staje się narzędziem konstruowania relacji o charakterze wydarzeniowym i emergentnym. Nie chodzi o śledzenie treści płynących ze sceny, lecz o zmierzenie się z nowym, nieznanym widzom doświadczeniem. Performer, przybysz pochodzący z kraju ogarniętego wojną, zmusza widownię do zawieszenia przyzwyczajęń poznawczych i rozpoznania epistemologicznego impasu: nie wszystko, co widzę i słyszę, jestem w stanie w pełni zrozumieć. W ten sposób widownia może doświadczyć tego, z czym mierzą się imigranci trafiający do obcego im kraju.

Równie istotne wydaje się to, że słuchanie ukraińskiego języka aktorki umożliwiała widzom spojrzenie na własny język z dystansu, niejako z punktu „brzmienia” innego języka, jego odmiennego akcentu, kilku inaczej wymawianych fonemów, rytmu, prozodii. Ukraiński, do tej pory rzadko obecny w polskim pejzażu językowym, a już zwłaszcza w teatrze, pojawia się na scenie w funkcji detonatora poznawczego komfortu i powoduje rozszczelnienie tego pejzażu. Dzięki temu można własny, dominujący język wyobcować i zobaczyć go w nowym kontekście. Wprawdzie słuchanie polskiego wymawianego z obcym akcentem również bywa skuteczną strategią rozszczelniania pola uznawalności językowej, ale dopiero usłyszenie obcego języka w sytuacji

pomagającej doświadczyć semantycznego wykluczenia stanowi dopełnienie tego procesu³².

„Moja siła – mój dom, moja sztuka, moje ciało”

Innymi strategiami językowymi operuje spektakl *Historia Ukrainy* Daszy Bogdan, Wasyłyny Marceniuk i Sofii Oniszczenko, ukraińskich studentek Akademii Sztuk Teatralnych (wydział we Wrocławiu), które przyjechały do Polski w marcu zaraz po wybuchu pełnoskalowej wojny. Ich spektakl to *work in progress*, performans przybysza, który tematyzuje i jednocześnie przedstawia w obecności widzów swoje doświadczenie przesiedlenia.

Młode aktorki, dwie osiemnastoletnie i jedna dwudziestoletnia, skorzystały z zaproszenia polskiej uczelni, ponieważ nie mogły kontynuować pracy w teatrze i studiów w charkowskiej szkole teatralnej. Razem stworzyły spektakl, który pomógł im się odnaleźć w nowej polskiej rzeczywistości – poprzez nawiązanie kontaktu z widzami. Brzmiały nieco, jak same mówią, „szkolnie” tytuł *Historia Ukrainy*, jest formą manifestacji ich aktualnej postawy, dominujących stanów emocjonalnych, zapisanych w ciele doświadczeń pierwszych dni wojny, rozłąki z bliskimi, wreszcie zaangażowania politycznego rozumianego jako działanie na polu kultury poprzez manifestację swojego kulturowego dziedzictwa. W przedstawieniu posługują się na przemian czterema językami: polskim, ukraińskim, rosyjskim i angielskim, a dodatkowo wykorzystują jeszcze polskie i angielskie napisy. Deklarują, że nie mówią biegle po polsku, gdyż po przyjeździe znały zaledwie jedno polskie słowo: „miłość” (*ljubov*), ale chciały dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, aby budować silny front wsparcia dla własnej ojczyzny.

Przedstawienie ma formę performatywnego spotkania z widzami i konstruuje się w działaniu dzięki osobistemu, autoetnograficznemu zaangażowaniu twórczyń. Aktorki podkreślają, że ich siłą jest świadomość swojego pochodzenia („moja siła – mój dom”), artystycznych umiejętności i środków wyrazu („moja siła – moja sztuka”) oraz pamięci i ekspresji ciała („moja siła – moje ciało”). W spektaklu wielokrotnie przypominają o tych składowych swojej podmiotowości. Dzięki temu wykluczają możliwość współczującego spojrzenia, które

³² Mam tu na myśli na przykład czytanie performatywne scenariusza filmowego Olgi Maciupy i Jewhena Koszyna pt. *Liudyna* (*Людина*), zainspirowanego losami emigracyjnymi bohaterów powieści Olhi Kobylańskiej pod tym samym tytułem (<https://www.facebook.com/events/587806739736325/?ref=newsfeed>), zorganizowane w Instytucie Literatury w Krakowie, które przyciągnęło głównie ukraińskich mieszkańców Krakowa, choć przyszli na nie polscy studenci performatyki w ramach prowadzonych przeze mnie zajęć na uczelni.

czyniłoby z nich ofiary wojny lub osoby uchodźcze, o prekarnych, słabych i bezbronnych ciałach. Wasylina Marceniuk w wystąpieniu podczas konferencji International Federation for Theatre Research w Reykjavíku w panelu poświęconym ukraińskiemu teatrowi mówiła: „(nasza) siła polega na tym, że w spektaklu nie mówimy, że jesteśmy ofiarami, ale wojowniczkami i twórczyniami”³³.

Bogdan, Marceniuk i Oniszczenko świadomie posługują się elementami performansu, gdy zachęcają widzów do manifestowania wsparcia emocjonalnego („kiedy poczujecie, że nasze sprawy są wam bliskie, możecie pstrykać palcami”) albo pytają o dalszy przebieg przedstawienia („I co teraz?”, „Co dalej będzie?”), akcentując dynamiczny, wydarzeniowy charakter swoich scenicznych działań. Wykorzystują techniki teatru dokumentalnego, pokazując widzom w formie slajdów skrawki osobistego i kulturowego ukraińskiego archiwum: fotografie członków rodziny, krótkie filmy nakręcone w domowej piwnicy, gdzie schroniły się z rodzinami podczas nalotów bombowych. Stawiają wreszcie na ekspresję niewerbalną, tańcząc improwizacje (zapamiętane w ciele stany emocjonalne, które towarzyszyły ich ucieczce z kraju) do punkowej muzyki Dakh Daughters. Po ukraiński i rosyjski sięgają, aby podzielić się z widzami rozmowami z członkami własnej rodziny, kolegami i bliskimi, którzy zostali w Ukrainie. Do widzów zwracają się po polsku lub po angielsku – dla lepszej bezpośredniej komunikacji. Demonstrują zatem przed widzami swoje bycie tu i teraz w spektaklu i na scenie, ale również w Polsce, z dala od swoich bliskich i domu. Widz ma wrażenie, że obcuje nie z udawanym i wystudiowanym scenariuszem działania, ale – nawet jeśli to dziwnie zabrzmie – ze szczerą chęcią przekazania przez aktorki doświadczeń młodego pokolenia Ukrainek i Ukraińców, których życie, dotąd szczęśliwe, nagle zostało przerwane. Sens tak zaprojektowanego międzykulturowego spotkania, opartego na współobecności tu i teraz, nie sprowadza się do budowania symbolicznych znaczeń i przekazu czy przełamania językowych barier. Chodzi raczej o doświadczenie bliskości, pomimo różnic językowych i kulturowych.

Wydaje się więc, że jednym z najskuteczniejszych sposobów rozszczęlnienia pola językowej uznawalności na polskim gruncie mogłoby być tworzenie szerokich kanałów dostępu do sceny dla artystów wywodzących się z różnych kręgów kulturowych, dla ludzi przebywających w Polsce z własnego wyboru lub w wyniku wyższej konieczności. Teatr realizowałby swoją społeczną misję poprzez aranżowanie różnych architektur międzykulturowego, wielojęzycznego i wieloetnicznego spotkania, odpowiadając na potrzeby coraz bardziej

³³ Dasza Bogdan, Wasylina Marceniuk i Sofija Oniszczenko, „O Historii Ukrainy”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 171 (2022), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-historii-ukrainy>.

zróżnicowanego społeczeństwa i wspólnot zamieszkujących Polskę. W naszym kraju pojawiły się niedawno pierwsze inicjatywy realizujące tak pojętą misję: Ukraińska Scena przy Instytucie Teatralnym im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu założona przez twórczynię spektaklu *Historia Ukrainy*³⁴ czy program rezydencji twórczych dla artystów z Ukrainy i Białorusi realizowany przez Instytut Teatralny w Warszawie³⁵. Założenia międzykulturowej współpracy przyjęły zresztą już dawno niektóre teatry w Europie, na przykład Maxim Gorki Theater w Berlinie czy NTGent w Gandawie. Milo Rau w gandawskim *Manifestie* twierdził, że wieloetniczny zespół pozwala spojrzeć na siebie, na własne zaplecze kulturowe i język oraz utrwalone w nich nawyki poznawcze z punktu widzenia Innego³⁶. Tak pojęta gość-inność, również w teatrze, nie służyłaby wyłącznie moralistycznemu i chełpliwemu wywyższeniu gospodarza jako tego, który „miłosiernie” przyjmuje pod swój dach potrzebujących, ale przyniosłaby zysk poznawczy polskiej kulturze i pozwoliła na budowanie równościowej i podmiotowej współpracy.



Bibliografia

- Bal, Ewa. „Od poddaństwa do poznawczej suwerenności: Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 166 (2021). <https://doi.org/10.34762/v9fa-xn30>.
- Bogdan, Dasza, Wasylina Marceniuk i Sofija Oniszczenko. „O *Historii Ukrainy*”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 171 (2022). <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/o-historii-ukrainy>.
- Butler, Judith. *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Tłumaczenie Joanna Bednarek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.
- De Marinis, Marco. „Performans i teatr: Od aktora do performerera i z powrotem?”. Tłumaczenie Ewa Bal. W: *Performans, performatywność, performer: Próby definicji i analizy krytyczne*, redakcja Ewa Bal i Wanda Świątkowska, 19–40. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.

³⁴ <https://grotowski-institute.pl/projekty/scena-ukrainska/> (dostęp 17 listopada 2023).

³⁵ <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/rezydencje-artystyczne-institutu-teatralnego-edycja-iii/> (dostęp 17 listopada 2023).

³⁶ <https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto---mission/manifest-missie> (dostęp 17 listopada 2023).

- Meerzon, Yana. „Dramaturgies of Authenticity: Staging Multilingualism in Contemporary Theatre Practices”. *European Journal of Theatre and Performance*, no. 3 (2021): 26–72. <https://journal.eastap.com/eastap-issue-3/>.
- Meerzon, Yana, and Katharina Pewny. „Dramaturgies of Self: Language, Authorship, Migration”. W: *Dramaturgy of Migration: Staging Multilingual Encounters in Contemporary Theatre*, edited by Yana Meerzon and Katharina Pewny, 1–5. London: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9781351270267-1>.
- Meerzon, Yana. „Precarious Bodies in Performance: Activism and Theatres of Migration”. W: *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, edited by Yana Meerzon, David Dean, and Daniel McNeil, 21–38. New York: Palgrave Macmillan, 2020.
- Wodziński, Cezary. *Odys gość: Esej o gościnności*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015.

EWA BAL

profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na tej uczelni. W obszar jej obecnych zainteresowań naukowych wchodzi zagadnienia mobilności kulturowej, nacjonalizmu, lokalności, dramaturgie mniejszości językowych oraz metodologie krytyczne z zakresu (de/post)kolonializmu, gender i queer studies oraz performatyki.