

**Anna Piniewska**

Uniwersytet Warszawski (PL)

ORCID: 0000-0002-8474-8037

# Mansjony choroby

## Stacyjność i procesyjność w *Bólu* Kingi Chudobińskiej-Zdunik

### Abstract

**Mansions of Illness: Stations and Processions in Kinga Chudobińska-Zdunik's *Ból* (Pain)**

The aim of the article is to provide a philological analysis of *Ból* (Pain), a performance installation created by Kinga Chudobińska-Zdunik. The analysis identifies the functions of the work's embedding in the tradition of religious performances and examines the ways in which these forms are adapted and transformed. The article argues that, unlike in many contemporary performances, where religious references are conveyed primarily through themes, symbols, or characters, it is the dramaturgy and compositional logic of religious performances that play a decisive role in *Ból*. These include the spatial organization of the event, its ritual-like temporality, its relationship with spectators, and its production of meaning through station-based and processional structures. The illness narrative developed in the performance does not reproduce familiar cultural reflections on finding or abandoning God in the face of suffering. Instead, it mobilizes mechanisms characteristic of religious performances to develop a theatrical language capable of articulating pain. In doing so, the performance reveals the inseparable relationship between religiosity,

theatricality, and spectacle, demonstrating how religious forms can be reconfigured as aesthetic and communicative frameworks for representing bodily suffering.

### Keywords

pain, illness, theatricality, religiosity, procession, mansion stage, Kinga Chudobińska-Zdunik

### Abstrakt

Celem artykułu jest analiza filologiczna spektaklu *Ból Kingi Chudobińskiej-Zdunik*. Pozwala ona wskazać funkcje osadzenia instalacji performatywnej w tradycji widowisk religijnych oraz omówić sposoby ich przechwycenia i przekształcenia. Autorka dowodzi, że to nie tematyka, zestaw symboli czy postaci, jak w większości spektakli, lecz dramaturgia i kompozycja widowisk religijnych – a więc ich przestrzenna organizacja, czasowość przypominająca rytuał, relacje z odbiorcami oraz sposoby produkowania sensu poprzez układ stacyjny i procesyjny – odgrywają w spektaklu kluczową rolę. Narracja maladyczna w przedstawieniu nie wpisuje się w powielane kulturowo rozważania dotyczące odnalezienia bądź porzucenia Boga ze względu na chorobę, lecz operuje mechanizmami znamionnymi dla widowiskowości religijnej, by odnaleźć sceniczny język dla artykulacji bólu. Spektakl ujawnia nierozzerwalny związek religijności, teatralności i widowiskowości.

### Słowa kluczowe

ból, choroba, widowiskowość, religijność, procesja, mansjon, Kinga Chudobińska-Zdunik

---

W czterech ścianach mego bólu nie ma okien ani drzwi.<sup>1</sup>

Aleksander Wat

## Wyrazić ból

W teatrze współczesnym religia chrześcijańska często funkcjonuje jako repozytorium utrwalonych motywów, obrazów i figur pozwalających uruchamiać napięcia między *sacrum* a *profanum*, wiarą a zwątpieniem, wspólnotą a doświadczeniem jednostkowym<sup>2</sup>. Ich przepisywanie czy prowokacyjne, i nierzadko obrazoburcze, przetwarzanie stało się jednym z utrwalonych gestów dzisiejszej estetyki scenicznej. Znacznie rzadziej przedmiotem refleksji artystycznej są nie tematyka wiary czy związane z nią archiwum postaci i cytatów, lecz kompozycja i dramaturgia widowisk religijnych – ich organizacja przestrzenna i czasowa, relacja z odbiorcami oraz sposoby konstruowania sensów poprzez układy stacyjne czy procesyjne.

Spektakl *Ból* w reżyserii Kingi Chudobińskiej-Zdunik nie tyle rekontekstualizuje religijne motywy na poziomie treści, ile sięga po historycznie ukształtowane formy performatywne popularnych praktyk i widowisk religijnych. W ich kontekście narracja maladyczna<sup>3</sup> prowadzona w przedstawieniu nie wpisuje się w powielane kulturowo rozważania na temat odnalezienia bądź porzucenia Boga w związku z doświadczeniem choroby, lecz operuje mechanizmami charakterystycznymi dla religijnej widowiskowości, by odnaleźć język sceniczny dla artykulacji bólu. Celem artykułu jest analiza filologiczna spektaklu, która pozwoli wskazać funkcje osadzenia instalacji performatywnej w tradycji widowisk religijnych oraz omówić sposoby ich przechwycenia i przekształcenia.

Spektakl dyplomowy Kingi Chudobińskiej-Zdunik<sup>4</sup> wystawiony w Teatrze Collegium Nobilium łączy kilka rodzajów wypowiedzi: fragmenty dzienników

---

<sup>1</sup> Aleksander Wat, *Poezje zebrane*, red. Anna Micińska i Jan Zieliński (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1992), 175.

<sup>2</sup> Nie odnoszę się tutaj do teatru religijnego, tylko sztuk nawiązujących do chrześcijańskiej wyobraźni. Por. np. Tadeusz Kornaś, *Apologie: Szkice o teatrze i religii* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017).

<sup>3</sup> Por. Hanna Serkowska, „Mapowanie narracji maladycznych”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2021): 172–181, [https://rcin.org.pl/Content/212255/wA248\\_247724\\_P-1-2524\\_serkowska-mapowanie\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/212255/wA248_247724_P-1-2524_serkowska-mapowanie_o.pdf). Termin ten pierwszy raz został użyty w podręczniku Kazimierza Szewczyka, *Dobro, zło i medycyna: Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 317.

<sup>4</sup> Asystentka reżyserki – Zuzanna Berus, mentoring – Łukasz Chotkowski, scenografia – Sonia Skowronek i Feliksa Żurawska, kostiumy – Barbara Niestrawska i Paweł Dudziak, ruch sceniczny – Helena Hajkowicz.

świętej Faustyny<sup>5</sup> (w tej roli Paulina Matusiewicz), Wilhelma Nero Pilata Barbelliona, czyli Bruce’a Fredericka Cummingsa<sup>6</sup> (Artur Zudzin-Wiśniewski) i Aleksandra Wata (Karol Kunysz), którego notatki odcyfrowała i przepisała żona pisarza Aleksandra Watowa<sup>7</sup> (Zuzanna Radek), teksty piosenek zespołu Kaliber 44 *Moja obawa* i *Plus i minus*, tekst reżyserki wraz z – dostępnymi w formie wizualnej jako element scenografii, a niewypowiedzianymi – wierszami, które pisała podczas pobytu w szpitalu, oraz odczytane na zakończenie przedstawienia wpisy z fejsbukowej grupy chorych na stwardnienie rozsiane i ich bliskich. Scenariusz spaja temat choroby i związanego z nią tytułowego bólu:

Przed Państwem zespół opuszkowy Wallenberga, gruźlica, stwardnienie rozsiane i lęk. Wyłuskałam z dzienników św. Faustyny, Barbelliona i Wata opisy ich chorób [...]. Główną treścią tych dzienników nie jest zdrowie, więc musiałam odcedzić Chrystusa, biologię i politykę.<sup>8</sup>

Reżyserka podkreśla, że doświadczenia choroby – podobne do jej własnych – stanowią oś spektaklu. Biografie twórców i twórczyń oraz ich utwory literackie są tutaj znacznie mniej istotne niż ich doświadczenia ciała. Jest to o tyle ważne, że każe patrzeć na bohaterów i bohaterkę sztuki jedynie przez pryzmat choroby<sup>9</sup>. A ta rozgrywana jest na wielu poziomach.

## Organizacja sceny I: Stacyjność

O ile pojęcie „nażywości” (*liveness*)<sup>10</sup> jest immanentnie wpisane w teatr i performans, o tyle w przypadku instalacji performatywnej z symultanicznymi scenami stacyjnymi jego znaczenie jest jeszcze mocniejsze. Odnoszę je do pozycji wyznaczonej publiczności w spektaklu przez określoną organizację przestrzeni scenicznej. Widzowie i widzki, poruszający się po ogromnej sali zaadaptowanej na teatralną przestrzeń,

<sup>5</sup> Faustyna Kowalska, *Dzienniczek świętej Faustyny: Miłość cię znajdzie; Wybór tekstów*, ed. Hanna Koźmińska (Poznań: Duszpasterstwo Akademickie oo. Dominikanów, 2012).

<sup>6</sup> Wilhelm Nero Pilate Barbellion, *The Journal of a Disappointed Man*, red. Herbert G. Wells (New York, 1919).

<sup>7</sup> Aleksander Wat, *Dziennik bez samogłosek*, red. Krystyna Pietrych i Piotr Pietrych (Warszawa: Czytelnik, 2001).

<sup>8</sup> Kinga Chudobińska-Zdunik, *Ból*, dostęp 13 stycznia 2025, <https://tcn.at.edu.pl/spektakl/bol/>. Wszystkie cytaty ze spektaklu podaję na podstawie rejestracji i scenariusza. Reżyserce dziękuję za udostępnienie materiałów.

<sup>9</sup> Wobec takiej strategii rezygnuję z analizy filologicznej relacji intertekstualnej między tekstami św. Faustyny, Barbelliona i Wata a scenariuszem.

<sup>10</sup> Por. Małgorzata Sugiera, „Nażywość”, w: *Performatyka: Terytoria*, red. Ewa Bal i Dariusz Kosiński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 43–49.

sami decydują, którego monologu będą słuchać i któremu elementowi scenografii się przyglądać. Badanie takiej formy performatywnej przy wykorzystaniu scenariusza i nagrania jest w pewnym stopniu zafalszowaniem doświadczenia odbioru spektaklu, zaprogramowanego jako jednostkowe, wybiórcze i spersonalizowane dla każdego widza<sup>11</sup>. Choć należy podkreślić tę zmianę poznawczą związaną z obcowaniem z materiałami archiwalnymi, to odniesienia do całości spektaklu – nie tylko do fragmentów obejrzanych i usłyszanych na żywo przy danej stacji – są z analitycznego i interpretacyjnego punktu widzenia konieczne.

Z jednej strony tak skonstruowana przestrzeń i związane z nią sensory wpisuja się w tendencje panujące w teatrze współczesnym, rzadziej korzystającym z klasycznej sceny pudełkowej czy realistycznych konstrukcji scenograficznych. Z ducha postmodernistyczna i eklektyczna instalacja, częściowo odsyłająca do filmowej kompozycji *found footage*, potęguje poczucie ulotności, fragmentaryczności, zanurzenia w intertekstualnym świecie i podkreśla zindywidualizowaną afektywność doświadczenia teatralnego. Z drugiej strony zabiegi sceniczne i cechy, które często łączy się z nowoczesnym teatrem, jakoby przekraczające granice tej sztuki, bywają *de facto* powrotem do jego historii. Organizacja przestrzeni w *Bólu* odsyła do sceny symultanicznej, stacyjności i procesyjności widowisk religijnych<sup>12</sup> wykorzystywanych w dawnych epokach.

Do opisu przestrzeni przedstawienia można wykorzystać słowa Zbigniewa Raszewskiego, który tak charakteryzuje scenę symultaniczną: „jednoczesna obecność całości scenograficznych na scenie”<sup>13</sup>. Stacyjność średniowiecznych widowisk zakłada określony układ przestrzenny, a co za tym idzie – semantyczny. Julian Lewański na przykładzie misterium *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka<sup>14</sup> podkreśla, że symultaniczna scena

<sup>11</sup> Świadczy o tym choćby recenzja Bartosza Dołotki: „Postacie, każda w swoim kosmosie, symultanicznie odgrywają swoje partie, co każe uruchomić specyficzny tryb odbioru. Nielinearny, nieaddytywny, niesukcesywny. Wybiórczy. I tak – mnie nie udało się usłyszeć praktycznie żadnej kwestii świętej Faustyny. Widziałem ją jedynie w tle, gdy przechadzałem się pomiędzy eksponatami albo przystawałem słuchać Watów, mówiących fragmentami dzienników, i Barbelliona [...]. A co z Faustyną? Trzeba spytać kogoś innego”, Bartosz Dołotko, „lcr/sm, albo: Komunia na receptę przy zlewie Supreme”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 175/176 (2023), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lcrsm-albo-komunia-na-recepte-przy-zlewie-supreme>. W moim odbiorze spektaklu Faustyna dlała postacią kluczową, to przy jej mansjonie spędziłam najwięcej czasu.

<sup>12</sup> Stacyjność, związana z praktykami liturgicznymi i widowiskami religijnymi, oraz procesyjność, mogąca mieć zarówno profaniczny, jak i sakralny wymiar (choć zawsze o charakterze wspólnotowym, konsolidującym społeczność wokół danej idei), są odrębnymi zjawiskami. W omawianym spektaklu jednak bezpośrednio się łączą, dlatego odnoszę się do nich, sytuując je obok siebie, a w dalszej części tekstu doprecyzowuję ich znaczenie.

<sup>13</sup> Zbigniew Raszewski, „Scena teatru staropolskiego”, *Pamiętnik Literacki* 44, z. 1 (1953): 217, [https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1953-tom-44-numer-1/pamietnik\\_literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-1953-t44-n1-s216-229.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1953-tom-44-numer-1/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-1953-t44-n1-s216-229.pdf).

<sup>14</sup> W tekście widowiska mowa o „miejscach” („siedzieć w pewnym miejscu”, „na jakie pewne miejsce”), które Lewański odczytuje właśnie jako mansjony, czyli „oznaczenie misteryjnej jednostki dekoracji, zwykle odrębnego

mansjonowa ma duży potencjał dla konstrukcji dramatu, między innymi w zakresie „krzyżowania się” akcji oraz tworzenia „efektów natury emocjonalnej”<sup>15</sup>. Mirosław Kocur, w odniesieniu do popularnych u schyłku średniowiecza w Anglii Wschodniej „teatrów w kole”<sup>16</sup>, rekonstruuje znaczenie układu określonych mansjonów, które funkcjonowały jako „mapa świata”, będąca jednocześnie „mapą Kościoła”<sup>17</sup>. W tak skonstruowanej przestrzeni – co sugeruje scenariusz widowiska Chudobińskiej-Zdunik – widzowie przemieszczali się i część scen mogli oglądać z bliska<sup>18</sup>. Z kolei rękopisy widowisk przeznaczonych do wystawienia (*Żywotu Maryi*, *Pasji* i *Wniebowzięcia Maryi*) świadczą o możliwości realizacji nie tylko jednej linii fabularnej, lecz także kompozycji „kilku przenikających się tematów”, co można uznać „za jeden z najważniejszych wyróżników performatywności *N-Town Plays*”<sup>19</sup>.

Układ stacyjny ma interesujący, podwójny status: każdy mansjon to zamknięta jednostka określana przez postaci czy wydarzenia z nim związane, a jednocześnie wszystkie jednostki interferują ze sobą, tworząc nową całość semantyczną. Znaczenie sceny mansjonowej jest wyzyskane również w *Bólu* (pomimo oczywistych różnic materiałowych). Zarówno w przytaczanych widowiskach, jak i współczesnym spektaklu sensotwórcza konstrukcja przestrzeni oraz projektowanie udziału publiczności jest fundamentalne dla konstrukcji utworów.

Co więcej, skojarzenia z kompozycją przestrzeni w misterium, „tematyzującym «tajemnice wiary»”<sup>20</sup>, pozwalają widzieć w układzie stacyjnym sztuki

---

niewielkiego budynku-pawilonu”, Julian Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), 163. Dodać trzeba, że o ile w przypadku misterium i jego stacji, jak u Lewańskiego, „pisarz ma na teatrum dostarczyć wyobrażenie ciągu wydarzeń”, o tyle aspekt fabularny i przyczynowo skutkowy nie odgrywa w *Bólu* znaczącej roli. Nie chodzi o przebieg akcji, lecz samą organizację przestrzeni i jej semantykę.

<sup>15</sup> Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, 167.

<sup>16</sup> Kocur przywołuje w tym kontekście manuskrypty widowisk *The Castle of Perseverance* i *Beunans Meriasek* oraz rysunki inscenizacyjne.

<sup>17</sup> Na przykładzie rysunku z *The Castle of Perseverance* badacz komentuje: „Cztery budowle tworzą dwie prostopadłe osie symbolicznej mapy świata (mapa mundi). Rusztowanie dla Boga jest tradycyjnie po stronie wschodniej (*Est Deus skafold*), bo Jerozolima leżała na wschód od Anglii. Rusztowanie dla materialistycznego świata znajduje się po stronie przeciwnej, na Zachodzie (*West Mundus skaffold*). Diabeł Belial ma rusztowanie po stronie północnej (*Northe Belyal skafold*), gdzie tradycyjnie umieszczano Piekło, a Ciało – na Południu (*Sowth Caro skafold*). Przewidziano rusztowanie dodatkowe, piąte, na północnym wschodzie. Tam zasiadać miał [...] skarbnik Świata (wers 767: my tresorer). [...] sama przestrzeń umożliwia ratunek dla upadłego Rodzaju Ludzkiego: odtworza orientację parafialnego kościoła [...]. Rysunek przedstawia teatralny model rzeczywistości duchowej, w której Bóg, gwarant Zbawienia konfrontowany jest z popularną w wiekach średnich anty-Trójcą”, Mirosław Kocur, *Teatr bez teatru: Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 81.

<sup>18</sup> Kocur, *Teatr bez teatru*, 90.

<sup>19</sup> Kocur, 439.

<sup>20</sup> Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia – cywilizacja – estetyka* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013), 425.

związek z „tajemnicą” choroby<sup>21</sup>. W miejskich liturgiach stacyjnych upatrywać można nawet potrójnego statusu: poza wymienionymi powyżej cechami mowa o powiązaniu układu stacyjnego z miastem i jego historią. John F. Baldwin podkreśla znaczenie kontekstu zewnętrznego (kulturowego, społecznego, politycznego) dla praktyk religijnych dawnych wieków w trzech tak różnych miastach jak: Jerozolima, Rzym i Konstantynopol<sup>22</sup>. W perspektywie kulturowej dla chrześcijan istotne było publiczne i otwarte manifestowanie wiary w przestrzeni miejskiej, szczególnie w przypadku dwóch ostatnich lokalizacji. Uwikłanie stacyjnych liturgii w historię, konteksty społeczno-polityczne czy kulturowe każe zwrócić uwagę na ten aspekt w spektaklu Chudobińskiej-Zdunik. Stacje także i tutaj nie istnieją w próżni.

Również kalwaria, „plenerowe sanktuarium pasyjne, dla rozważania męki Pańskiej na tak zwanych družkach Pana Jezusa, czyli drogach Pojmania i Krzyża (*Captivitatibus et Crucis*), plastycznie odtworzonych w symbolicznych budowlach i pomnikach stanowiących kopie jeroz.[olimskich] miejsc świętych”<sup>23</sup>, określa przestrzeń, w której układ stacyjny wyznacza porządek kontemplacji indywidualnej bądź zbiorowej, mogącej mieć wymiar parateatralny, jak na przykład podczas nabożeństw misterium męki Chrystusa w Wielki Piątek czy dramatyzacji zaślnięcia, pogrzebu i wniebowzięcia Maryi. Dramatyzacje, których celem jest „uwidacznianie i komunikowanie z Niewidzialnym”<sup>24</sup>, Mirosław Płonka nazywa *theatrum Terrae Sanctae*, przy czym podkreśla, że Kalwaria – tutaj akurat Zebrzydowska – jest równocześnie „katalizatorem i stymulatorem pamięci o Jezusie”<sup>25</sup>. Aspekt widowiskowy i kulturowy (miejsca pamięci) odtworzenia scen męki Pańskiej wiąże się bezpośrednio z przestrzenią, zarówno przyrody, jak i architektury, które stanowią scenografię o walorze krajobrazowym i artystycznym. Czy to w formie parateatralnych nabożeństw, czy podczas indywidualnej drogi, kalwaria stymuluje refleksję nad cierpieniem Jezusa, umożliwia podjęcie próby zrozumienia i współprzeżywania cierpienia, doświadczenia

<sup>21</sup> Świadomie pomijam tradycję średniowiecznej i renesansowej dramaturgii – moralitetu. Choć gatunek ten może stanowić ważny kontekst dla badań nad przednowoczesnymi formami chorobopisania, to przedmiotem mojego zainteresowania nie są narracje maladyczne jako takie, lecz to, w jaki sposób odwołania do religijnych form widowiskowych – ich organizacji przestrzennej, układów stacyjnych i procesyjnych oraz projektowanych relacji z odbiorcami – wptywają na kompozycję spektaklu i jaki jest ich potencjał dla opowieści o chorobie.

<sup>22</sup> John F. Baldwin, *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy* (Rome: Institutum Studiorum Orientalium, 1982).

<sup>23</sup> Mirosław Płonka, „Kompleks kalwaryjny w Kalwarii Zebrzydowskiej jako krajobraz pamięci i pomnik xvi-wiecznej Jerozolimy”, *Ochrona Zabytków*, nr 2 (2019): 202, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-o5dogccd-3f61-4249-a479-f0f794332527>.

<sup>24</sup> Płonka, „Kompleks kalwaryjny w Kalwarii Zebrzydowskiej”, 202.

<sup>25</sup> Płonka, 190.

religijnego, spotkania z Nim. Podobny mechanizm wpisany w układ stacyjny projektuje reżyserka: publiczność zostaje zaproszona do kontemplacji bólu, ma dokonać namysłu, ustosunkować się do cierpienia doświadczanego przez nią samą i postaci sceniczne.

W spektaklu<sup>26</sup> wyróżniam dwa typy stacji o różnym statusie – warunkowaną obecnością postaci i jej bytem ontologicznym oraz funkcjami fabularnymi. Jednym z nich są elementy scenografii nieogrywane przez aktorów i aktorki, zakomponowane z myślą o widzach, którzy mogą zarówno je oglądać, jak i podjąć z nimi interakcje. Stanowią ważny kontekst dla warstwy zdarzeniowej i językowej spektaklu. Przy wejściu do przestrzeni teatralnej znajdują się instalacja słowna złożona z zapisów zwisających z sufitu na girlandach – na przykład „na na na” – oraz wspomniane wiersze pisane przez reżyserkę podczas pobytu w szpitalu.

Trzy autobiograficzne utwory łączy język: ironiczny, potoczny, a niekiedy stylizowany na podniosły. Wiersz *Wdzięczność* jest klasycznym wyliczeniem osób, którym autorka dziękuje za wsparcie w chorobie, pełnym elips, inwersji, z zaburzającą rytm przerywną: „tak samo ateści serca złote / duchowe bez różańca w dłoniach czystych”. Pytanie o wiarę i religię, stawiane w spektaklu na paru poziomach, tutaj zostało wyrażone wprost. W utworze zresztą wiele leksemów krąży wokół obu tych pól semantycznych i wracać będzie w bardziej skomplikowanych zabiegach formalnych.

*Inwokacja* i *Sonet dla kroplówki* naśladują klasyczne poetyki. *Inwokacja* jest trawestacją skierowaną do „okrutnego”, a jednocześnie „wspaniałego” metylo-prednizolonu, silnego leku podawanego pacjentom chorującym na stwardnienie rozsiane w formie „zasranej kroplówki”. Stanowi zapis ambiwalentnych emocji związanych z lekiem. Wyrażają je przepisane z *Fausta* słowa „najdroższy Mefistofelesie złem niosący dobro”<sup>27</sup>. Substancja daje ulgę i zwalcza część objawów, a jednocześnie powoduje skutki uboczne. Ten dualizm organizuje budowę wiersza opartą na kontraście niszczenia i ocalania organizmu. Wyrażony jest stylem potocznym, pełnym sugestywnych obrazów ciała w cierpieniu („chore cielska”, „bebechy i flaki”, „kolorowy rzyg”). Naturalizm obrazowania i konkretność opisu doprecyzowują znaczenie działania lekarstwa; jego specjalistyczna nazwa, wpisująca się w dyskurs medyczny, uruchamia określone konotacje. Dopiero jednak doznania ciała, wyrażone w sposób bezpośredni, prowokują wyobraźnię. Ewokujący

<sup>26</sup> Ból usytuować można obok innych spektakli współcześnie nawiązujących do średniowiecznych form teatralnych i parateatralnych, zob. Patryk Kencki i Jacek Kopciński, red., *Staropolskie zwierciadło: Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej; Książka poświęcona pamięci profesora Juliana Lewańskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015).

<sup>27</sup> Według przekładu Konopki: „Tej siły cząstką drobną, / Co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro”. Wolfgang Johann von Goethe, *Faust*, tłum. Feliks Konopka (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 77.

poczucie wstrętu obraz kończy apostrofa, dodatkowo uruchamiająca inny rejestr stylistyczny, charakterystyczny dla poezji religijnej: „przez wenflon płyniesz, żyły niszczysz każdą kroplą / pomiluj<sup>28</sup> nas i chore cielsko uzdrów z bólu”. Błagalny i modlitewny zwrot do przyjmowanego leku pozycjonuje go w roli agensa o metafizycznej wręcz sprawczości. Przy świadomości, że jedną z postaci scenicznego uniwersum Chudobińskiej-Zdunik jest Aleksander Wat, wiersz ten można czytać w kontekście jego *Inwokacji*<sup>29</sup>. Podmiot zwraca się do ciała – „cierpiącego, słabego, świętego, okrutnego, starego, błogosławionego” – pytając, jak długo ono jeszcze wytrzyma ból. Również tutaj motywy religijne i nawiązania do litanijnego rytmu mieszają się z rejestrem potocznym i naturalizmem opisu. Patryk Szaj podkreśla: „utwór odwraca tradycyjną perspektywę: nadzieja na zmartwychwstanie zostaje odsunięta na rzecz wiekuistości bólu, utożsamienia jedynie z Chrystusem cierpiącym”<sup>30</sup>, co w odniesieniu do interpretacji spektaklu wydaje się istotne.

*Sonet dla kroplówki* jest parodią klasycznego utworu w układzie wersów cztery, cztery, trzy, trzy z rymem żeńskim okalającym i następnie krzyżowym, do czego nie przystają treść i język wypowiedzi, ośmieszające kunsztowną opisowo-refleksyjną formę. Sytuacja liryczna, pobyt w szpitalu, przypomina wizytę w więzieniu. Pacjentki to „współwięźniarki”, a „dyżurna” jest „ohydną cipą”. W prześmiewczy sposób i znów przy użyciu naturalistycznego, cielesnego obrazowania przywołana zostaje jedna z bardziej utrwalonych metafor choroby jako więzienia, na które bezpodstawnie pacjent lub pacjentka zostali skazani. Formę sonetu rozbija dopisane zakończenie, które z jednej strony jest indywidualnym, pełnym bólu, bezpośrednim wyznaniem dotyczącym niepełnosprawności ciała, narastającym z każdym zdaniem, spotęgowanym zwielokrotnieniem wykrzyknień i wielkich liter:

Choroba zaczęła mnie hamować, nic przeczytać, od trzech lat systematycznie z chwili na chwilę nie mogę nic powiedzieć, gubię słowa, nie mogę czytać, wysłować się nie mogę! Nie mogę się wysłować!!! NIE MOGĘ SIĘ WYSŁOWIĆ!!!  
KOCHAM SŁOWA, NIE MOGĘ SIĘ WYSŁOWIĆ!!!

Z drugiej strony to jednak wyraz świadomości metajęzykowej i tekst przypominający styl Mirona Białoszewskiego, zwłaszcza z *Zawału*, pozwala

<sup>28</sup> Jest to charakterystyczny cerkiewny zwrot z liturgii eucharystycznej („Hospodi pomiluj nas”). Dziękuję za tę uwagę profesorowi Witoldowi Sadowskiemu.

<sup>29</sup> Wat, *Poezje zebrane*, 350–351.

<sup>30</sup> Patryk Szaj, „Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata”, *Pamiętnik Literacki* 109, z. 1 (2018): 123, [https://rcin.org.pl/Content/66456/wa248\\_84431\\_P-1-30\\_szaj-dotkliwe\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/66456/wa248_84431_P-1-30_szaj-dotkliwe_o.pdf), doi:10.18318/PL.2018.1.6.

Chudobińskiej-Zdunik wyrazić frustrację: „PAUZY, SYNKOPY, DALEJ PAUZY, KILKA SŁÓW, SYNKOPY, SKANDOWANE SŁOWA, SKA-SKA-SKA-SKA-NDOWANE”. Wyznanie to jest jednocześnie manifestacyjną próbą wyrwania się z kolejnego więzienia: więzienia języka. Choroba powoduje – dosłownie – utratę języka, uwięzienie spowodowane niemożliwością wysłowienia się. Zarazem fragment wiersza prowokuje do pytania o to, czy w ogóle da się wyrazić i wypowiedzieć ból, czy każda próba nie jest skazana na porażkę i uwięzienie tak wieloaspektowego doświadczenia w zamkniętej, zapisanej formie.

To od każdego widza i widzki zależy, czy zapozna się ze stacją „słowną”, którą w natłoku dźwięków i obrazów łatwo pominąć, i czy wpłynie ona na percepcję autobiograficznego nasycenia spektaklu i rozpoznania reżyserki. Jest ona stale obecna na scenie jako jedna z postaci, a jej głos na temat doświadczenia choroby pojawia się obok (choć na innych prawach) głosów świętej Faustyny, Wata i Barbeliona.

Dalej mieści się stacja z tablicą pocieszaczy „czy też umilaczy. Dlatego tyle kolorów, rzeczy. Żeby trochę zapomnieć, a trochę żeby pamiętać, nie czuć się jak gówno. Żeby zamydląć oczy nieszczęściu”. To jednocześnie ślady „ja” reżyserki: prywatne zdjęcia z bliskimi, plakaty, puste paczki po słodyczach, różne artefakty o znaczeniu nie do końca jasnym dla widowni oraz zawieszona obok kartka z ironiczną adnotacją o muzyce, która mogłaby się pojawić w spektaklu, ale ze względu na prawa autorskie – „brak hajsu”<sup>31</sup> – się nie pojawi (Lady Gaga, Doda, Dr. Dre, Madonna). Ta stacja uruchamia porządek popkulturowy, widowiskowość innego typu. Kolejną „milczącą” stację stanowi ogromny ekran, na którym wyświetlają się zdjęcia rezonansu mózgu. W innej scenie rzutnik pokazuje nagrania aktora Karola Kunysza z córeczką Marysią, dając wgląd w jego życie prywatne i codzienność, przełamując sceniczną konstrukcję postaci Aleksandra Wata granej przez aktora. Z kolei zdjęcie rezonansu wpisuje się w dyskurs medyczny. Tylko widz lub widzka z odpowiednią wiedzą dojrzy zmiany w mózgu osoby chorej, a ponieważ obraz nie jest w żadnym momencie opisany i wyjaśniony, może pozostać tylko pustym znakiem. Obie stacje wprowadzają do świata tekstu kontekst autobiograficzny: mieszają porządki życia i doświadczeń reżyserki ukazanych w obrazach, słowach i przedmiotach (z porządku popkultury, religii i medycyny) z historiami postaci scenicznych (z porządku literackiego).

---

<sup>31</sup> Tutaj zwięzłe i ironiczne przywołanie zagadnienia ekonomicznego wiąże się z kwestią niedofinansowania w kulturze młodych twórców i twórczyń. W kontekście omawianej tematyki warto jednak pamiętać o ekonomicznym aspekcie choroby, ograniczonej dostępności leków, leczenia, rehabilitacji, procesu diagnozy, co znacząco wpływa na jakość życia osoby chorującej.

## Mansjony w instalacji performatywnej

Drugi typ stacji nazywam mansjonem, świadomie odwołując się do historycznych korzeni tego pojęcia. Jest on określany przez osobę, która się w nim znajduje. Rekwizyty i scenografia pełnią tutaj jedynie funkcję pomocniczą. Mansjony, z których każdy stanowi autonomiczną całość, rozdzielają pustą przestrzeń, stalowe geometryczne konstrukcje i parawany. Konstrukcje przypominają charakterystyczny dla gotyku tryptyk<sup>32</sup> – składający się z części środkowej oraz dwóch bocznych skrzydeł. W ujęciu semiotycznym ten znak odsyłający do planu religijnego można interpretować w określonym modelu teleologicznym, w którym tryptyk reprezentuje całość i pełnię.

Święta Faustyna w swoim mansjonie leży na twardym prostokątnym pudle, w rękę trzyma kamerę należącą do reżyserki, o czym ta informuje we wprowadzeniu do spektaklu: „Kamera, którą trzyma Faustyna, czyli Paulina, to moja kamera sprzed 13 lat, która wszystko pamięta: mogłam się ruszać i było super”. W przeszłości kamera rejestrowała ruch sprawnego ciała sprzed choroby. W spektaklu następuje przesunięcie: przedmiot jest jedynym świadkiem bólu i cierpienia postaci. Barbellion siedzi na bujanym fotelu przy biurku z radiem w rękę, w jego otoczeniu znajduje się mikrofon i sprzęty audio, tak jakby nagrywał swoją historię. Z kolei stacja Watów wykreowana została na salon, w którym uwagę zwraca maszyna do pisania – alegoria statusu pisarza. Odnosząc się do tytułu wiersza autora *Mojego wieku*, można określić to miejsce jako cztery ściany jego bólu<sup>33</sup>. Z pozoru mimetyczną i realistyczną przestrzeń mansjonów zakłócają rysunki na tryptyku, przypadkowe i niewykorzystywane w spektaklu elementy scenografii, na przykład kolorowe hula hop, a przede wszystkim abstrakcyjne stroje bohaterów i bohaterek, takie jak srebrzysty kask i czapka z kwiatową naroślą przypominającą guza.

Dwa kolejne mansjony wydają się szczególnie ze względu na inny status pojawiających się tam postaci. Pod ścianą, na wysokiej konstrukcji siedzi i spogląda na toczącą się akcję Bartosz Kieszkowski, którego określić można jako muzyka, w wybranych scenach gra bowiem na trąbce. Jednak oprawa muzyczna nie wyczerpuje udziału artysty w spektaklu. Jego milcząca obecność, hierarchiczne miejsce<sup>34</sup> oraz mimiczno-wzrokowe interakcje z innymi bohaterami, aż wreszcie

<sup>32</sup> Reżyserka tak określa scenografię: „Za tryptyki i scenografię scen teatralnych odpowiada Sonia Skowronek”, „Opis spektaklu”, dostęp: 31 maja 2026, <https://tcn.at.edu.pl/spektaki/bol/>

<sup>33</sup> „W czterech ścianach mego bólu / nie ma okien ani drzwi / Słyszę tylko: tam i nazad / chodzi strażnik za murami. / [...] / Po co chodzi tam i nazad? / Jakże koś mnie dosięgnie, / kiedy w celi mego bólu / nie ma okien ani drzwi?”, Wat, *Poezje zebrane*, 175.

<sup>34</sup> Odwołuję się do semantyki góra – dół i konotacji związanych z nadrzędną „wysoką” pozycją postaci.

określenie zawarte w programie spektaklu wskazują na znacznie ważniejszą rolę – „Boga/Magika”<sup>35</sup>. Wypada przypomnieć, że układ hierarchiczny z „rusztowaniem dla Boga” charakteryzuje misteria średniowieczne. Drugim nietypowym mansjonem jest stacja samej Chudobińskiej-Zdunik, odtwarzająca, jak się zdaje, przestrzeń domową, która ma dać poczucie komfortu i bezpieczeństwa, co sygnalizują koce, świeczki, gumowa piłka, wizerunek Maryi i Jezusa, elementy kuchenne i łazienkowe, wreszcie sam strój reżyserki, znów z popkulturowym odniesieniem: koszulka z Britney Spears i dres z kultowego serialu *Friends*. Jednocześnie jest to przestrzeń naznaczona chorobą, wymuszającą leżenie, odpoczynek, spędzanie czasu w domu.

Instalacja performatywna została skonstruowana w taki sposób, by uczynić fragmentaryczność i zindywidualizowany odbiór kluczowymi, co wynika z zabiegów kompozycyjno-przestrzennych nawiązujących do średniowiecznych scen symultanicznych. O ile zawsze patrzymy punktowo i percepcja każdego widza – nawet w przypadku klasycznej sceny – będzie odmienna, o tyle w przypadku *Bólu* kompozycja przestrzeni dodatkowo z fragmentarycznego i ściśle zindywidualizowanego odbioru czyni cechę istotną przedstawienia. Od widza zależy, czy wysłucha historii Faustyny o duszy opromienionej miłością Jezusa i ciała noszącym ślady męki, czy Watów rozprawiających o wpływie bólu na twórczość i życie (Aleksander) i byciu świadkinią choroby męża (Aleksandra), czy też Barbelliona, mówiącego jakby mechanicznie: „Can't you see the sordid picture? I can, and it haunts me. To be paralyzed with a wife and child and no money – gh!”, zwracającego uwagę na ekonomiczny kontekst choroby i niepełnosprawności. Nawet jeśli widz zdecyduje się zostać tylko przy jednym mansjonie, to niemożliwe jest skupienie się wyłącznie na pojedynczej postaci i opowieści. Dzieje się tak za sprawą warstwy muzycznej (gra na trąbce) i dźwiękowej spektaklu. Stacje są ustawione w niewielkiej odległości od siebie, więc głosy pozostałych postaci i rodząca się z ich nakładania kakofonia cały czas są słyszalne. Podążając za jednym bohaterem, w tle nieustannie słyszy się strzępki słów pozostałych.

Trzy narracje scenicznych postaci opowiadane z tak różnych perspektyw – poza podjętym tematem – łączy bezpośredni opis doznań fizjologicznych: plucie krwią i „straszny ból w rękach, nogach i boku” Faustyny, piekące bóle twarzy Wata, mówiącego o bólu fizycznym, „chorobie-bólu”<sup>36</sup>, i brak siły w płucach Barbelliona, który porównuje swoje ciało do galaretki. Nazwanie wprost tych

---

<sup>35</sup> „Opis spektaklu”.

<sup>36</sup> Sformułowanie wykorzystane w scenariuszu pojawia się na przykład u Aleksandra Wata, *Dziennik bez samogłosek*, 240.

doświadczeń – tak jak w przypadku wierszy reżyserki – sprowadza chorobę z poziomu abstrakcji i metafory do konkretnej cielesnej materialności.

Reżyserka cały czas jest w swoim mansjonie, słucha postaci i przygląda się im, gdy wypowiadają słowa jej scenariusza. Konstrukcja sceny, w której nie ma miejsca na dialog bohaterów, tylko przeplatane cztery odrębne monologi, ustanawia postaci w relacji nie tyle względem siebie, ile względem reżyserki. To przecież ona, metaforycznie rzecz ujmując, wprawia je w ruch, a jednocześnie sytuuje się wobec każdego z porządków tematyzowanych przez danego bohatera. Przed rozpoczęciem spektaklu, gdy widzowie wchodzą do świata instalacji chorobowej, przebywa na scenie sama. Z czasem zaprasza publiczność, opisuje przestrzeń i rządzące nią zasady, mówi o swojej chorobie, tłumaczy wybór tekstów. Dopiero wtedy pojawiają się inne postaci. Z jednej strony więc jest nieobecna, ponieważ nie bierze udziału w scenach zbiorowych, z drugiej – niezbywalna, skoro nieustannie się im przygląda ze swojego mansjonu i funkcjonuje w ramach mikrokosmosu scenicznego. Ten jej podwójny status warunkuje interpretację przedstawienia.

W związku z tym każdą wypowiedź na scenie należy odczytać ze względu na reżyserkę. Poszczególne postaci nie tyle wchodzą ze sobą w dialog, ile artykułują różne aspekty doświadczenia, wobec których sytuowana jest Chudobińska-Zdunik: poczucie niezrozumienia i wysiłek związany z językiem (Wat), próby szukania pocieszenia w religii i Bogu (Faustyna), zmaganie się z wizją śmierci (Watowa, być może też Bóg/Magik wygrywający na trąbce *danse macabre*) oraz świadomość klisz społecznych, w które społeczeństwo wpisuje osoby chore (Barbellion).

Istotna jest tutaj gra kontrastem: nie tylko wypowiedzi postaci konfrontuje się z milczeniem i „obecnością w nieobecności” reżyserki, lecz także ruch ciał bohaterów z jej statycznym *physis*. Dwukrotnie przywołana w spektaklu konwencja teatru fizycznego – teatru tańca wprowadzona została w taki sposób, jakby jego „reżyserem” był ból. Sposób poruszania się czterech ciał dyktują rytmiczne spazmy bólu „au, au, au, au”, skandowane wielogłosowo, miejscami sylabizowane oraz zwulgaryzowane wykrzyknienia: „Jezu, Jezu, Je-zu” i „na chuj mi to GÓW-NO”<sup>37</sup>. Wypowiadane partie dzienników zestawione zostały z przerysowaną choreografią. Scena grupowa oddziela dwie symultaniczne w mansjonach. Po raz kolejny widz może zadać w tym kontekście pytanie o możliwości języka w wyrażeniu doświadczenia, wobec którego jest niewydolny, któremu z natury rzeczy (jako system społeczny, niezdolny sprostać indywidualnemu doświadczeniu) nie może podołać.

---

<sup>37</sup> Zapis z udostępnionego scenariusza.

Awers tej choreografii stanowi kolejna sekwencja ruchowa: afrykański taniec (określenie w scenariuszu) aktorów i aktorek; taniec, którego – jak informuje sama reżyserka – ze względu na skutki SM nie wykona. Dynamizm, gwałtowność, ekspresyjność ciał aktorów kontrastują ze statycznym ciałem reżyserki, która mówi wprost:

Ten taniec to było to, czego ja nie dam rady, a o co poprosiłam drogich aktorów. Bo ja już nie mogę. A mimo całej wiary w medycynę nie sądzę, żeby kiedykolwiek ktoś załatał dziury w moim mózgu czyli wycofał uszkodzenia, jakie zrobiła choroba w otoczce mielinowej.

Sceną, w której reżyserka bierze aktywny udział, wychodząc ze swojego manjONU, jest procesja.

## Organizacja sceny II: Procesyjność

Ewokowana w *Bólu* procesja w perspektywie historycznej odsyła do średnio-wiecznych dramatyzacji liturgicznych<sup>38</sup>. Alan Knight „uznał procesję za jeden z najpowszechniejszych środków wyrazu dla społecznych rytuałów i obchodów świąt, za coś w rodzaju nadrzędnego gatunku dramatycznego, pozwalającego ujrzeć teatr średniowieczny we właściwej perspektywie społecznej”<sup>39</sup>. Szczególnie ważnym kontekstem jest tutaj *Processio in Ramis Palmarum*. Procesja palmowa

była wielogodzinnym obrzędem przedstawiającym triumfalny wjazd Jezusa do Jerozolimy na pięć dni przed ukrzyżowaniem [...] w większości obrzędów procesjonalnych wierni-kapłani zbliżają się do bóstwa. W udramatyzowanej procesji Niedzieli Palmowej zachodzi wypadek odwrotny, to Zbawiciel wjeżdża do miasta.<sup>40</sup>

Mimo odmiennych redakcji opisujących przebieg wydarzeń wyróżnić można kilka stałych elementów, istotnych z perspektywy teatralnej<sup>41</sup>. Procesja i jej

<sup>38</sup> Odwołuję się do tego zagadnienia jedynie w ramach kontekstu, by zapoznać się ze szczegółowym omówieniem, zob. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*.

<sup>39</sup> Dąbrowska, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, 414.

<sup>40</sup> Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, 20, 23.

<sup>41</sup> W tym kontekście wypada wspomnieć o zjawisku „teatru liturgicznego”. Por. np. Irena Stawińska, „Współczesny teatr liturgiczny”, *Roczniki Humanistyczne* 28, nr 1 (1980): 89–103, <https://share.google/3tLepgPqvGpRmT3J>; Erwin Mateja i Zbigniew W. Solski, red., *Między liturgiką a performatyką. Rekonesans I* (Opole: Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2012); Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty: Dramat liturgiczny* (Kraków: Homini, 2012).

warstwa fabularna są nieodzownie związane z przestrzenią i przechodzeniem po mieście do miejsca, które ma być wyobrażeniem Jerozolimy, jak na przykład przekroczeniem progu kościoła. Ów ruch łączy się z reżyserowanymi zachowaniami – rozwijaniem szat czy sypaniem kwiatów przez „chłopięta żydowskie” oraz dokładnym wskazaniem dłoni na krzyż. Ten ruch i gesty towarzyszące tekstom antyfon i responsariów, a właściwie „staranność w plastyczno-gestywnym postępowaniu aktorów-celebrantów, którzy usiłują najdokładniej wyrazić słowo ruchem”<sup>42</sup> wiąże się z tym, by gesty były jak najbardziej czytelne dla publiczności złożonej z wiernych. Ci jako aktywni uczestnicy wydarzenia prawdopodobnie szli „za duchowymi celebrującymi po łacinie, tę właśnie czynnością ruchową włączając się do podstawowego sensu religijnego procesji”<sup>43</sup>.

Opis wjazdu Jezusa do Jerozolimy komplikuje się w świetle rozpoznania Olgi Freudenberg. Autorka porównuje teksty czterech ewangelii<sup>44</sup> i czyta je w kontekście żydowskiego Święta Namiotów (święta płodności – urodzajów i godów), a następnie przywołuje starotestamentowe opowieści o Balmie i Saulu, powieść rzymską *Metamorfozy, czyli złoty osioł* Apulejusza oraz anonimową grecką *Lukios, czyli osioł* i wykazuje, że przekazy te – formalnie i ideologicznie tak różnorodne – są paralelne, ponieważ łączy je mit i „genetyczna tożsamość kultu”<sup>45</sup>. Freudenberg w czasach przed- i wczesnochrześcijańskich, kulturach antycznych i folklorze znajduje różnorodne warianty opowieści o osłim bóstwie bądź bóstwie i osle i formułuje następującą tezę:

Bogowie nie rodzą się chrześcijanami, Żydami, poganami. Takimi tworzy ich ideologia [...]. Związek między Jezusem jako bóstwem z osłem jako bóstwem przemieszcza się zatem w coraz bardziej odwieczną przeszłość. [...] Osioł – jak widzimy na palatyńskim rysunku – był, podobnie jak Jezus, bogiem ukrzyżowanym i podobnie jak Jezus mógł umierać i zmartwychwstać.<sup>46</sup>

Wspomniany rysunek znaleziony w najstarszej części Rzymu – Palatynie, przedstawia modlącego się człowieka przed wizerunkiem ukrzyżowanego osła.

<sup>42</sup> Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, 27.

<sup>43</sup> Lewański, 30.

<sup>44</sup> Pomimo różnic w opisach ewangelistów Freudenberg konstatuje: „to, co niezmiennie w czterech Ewangeliach, można ująć następująco: Jezus odnajduje osła, wsiada na niego i uroczyście wyjeżdża do Jerozolimy. Lud w uniesieniu wychodzi mu naprzeciw z gałązkami i świeżą zielenią, wyścieta drogę szatami lub zerwanymi gałązkami i głośno sławiąc imię Boże, oznajmia nadejście zbawienia”, Olga Freudenberg, „Wjazd do Jerozolimy na osła (o mitologii i ewangelii)”, w: *Semantyka kultury*, tłum. Krzysztof Rutkowski (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009), 4.

<sup>45</sup> Freudenberg, „Wjazd do Jerozolimy na osła”, 29.

<sup>46</sup> Freudenberg, 17.

Uwarunkowane geograficznie, czasowo i ideologicznie warianty opowieści o wjeździe bóstwa na osłe do miasta-oblubienicy i wstąpienie do świątyni – przestrzeni sacrum, jak miało to miejsce choćby podczas dionizji, każą widzieć procesję w spektaklu nie tylko w świetle porządku chrześcijańskiego, lecz także innych wierzeń (w tym pogańskich) i przede wszystkim opowieści mitologicznych. Gdy zwróci się uwagę na ich poznawczą i psychologiczną funkcję, procesyjne odniesienie w *Bólu* okaże się nie tylko próbą usensowienia choroby czy szukania pocieszenia w konkretnej, chrześcijańskiej wykładni rzeczywistości, lecz także usiłowaniem wpisania diagnozy w nieokreślony, być może nawet „jakikolwiek” porządek metafizyczny. Ponadto w narracjach przywoływanych przez autorkę *Semantyki kultury* wyróżnia się pierwiastek widowiskowy. U Apulejusza bohaterka wprost przepowiada, że jeżeli osioł szczęśliwie pozwoli jej wrócić do domu, zostanie ożłocony i podczas procesji powita go wiwatujący tłum. Opowieść o tym, że „królewska córka ucieka na osła z niewoli” – na osła, który ją „zbawił” – będzie „tematem widowiska”<sup>47</sup>. Aspekt widowiskowy czy teatralny<sup>48</sup> jest immanentnie wpisany w procesję, podobnie jak ich manifestacyjny charakter. John F. Baldwin podkreśla wprost: „procesje były zarówno środkiem modlitwy, jak i propagandy”<sup>49</sup>.

Cel procesji, podczas której jednoczy się grupa wyznająca określony światopogląd, odgrywa niekiedy większą rolę niż ów sens religijny. Tak o angielskich procesjach Bożego Ciała u schyłku średniowiecza pisze Mirosław Kocur: „niemal od początku widowiskowe uroczystości, traktowane jako znakomita okazja do promowania miłosierdzia i chrześcijańskiej katechezy, zostały zawłaszczone przez władze świeckie do demonstrowania religijności i statusu społecznego”<sup>50</sup>. Procesje przygotowywane z rozmachem przez określone czternasto- i piętnastowieczne cechy rzemieślnicze odczytuje się więc w kategoriach manifestacji zarówno hierarchizujących, jak i utrwalających określony porządek władzy.

---

<sup>47</sup> Freudenberg, 33.

<sup>48</sup> Mam tutaj na myśli przede wszystkim: konstrukcję przestrzeni i ruchu scenicznego, pozycję widza jako performer/uczestnika, teatralizację zachowań, gestów, określone rekwizyty i niekiedy śpiew. W odniesieniu do tradycji chrześcijańskiej warto dodać, że „rozwiniecie widowiskowych elementów procesji nastąpiło w związku z Soborem Trydenckim, który w 1546 r. ustalił tekst kanoniczny Biblii i zasady jej interpretacji, np. wykorzystanie Starego Testamentu przy wyjaśnianiu Nowego Testamentu. Miało to swój praktyczny wyraz we wprowadzaniu do procesji licznych elementów symbolicznych czy alegorycznych, odwołujących się do wydarzeń starotestamentalnych”, Maria Barbara Styk, „Procesja jako obrzęd liturgiczny i widowisko parateatralne”, *Roczniki Teologiczne* 47, nr 8 (2000): 188, <http://theo-logos.pl/xmlui/handle/123456789/9149>.

<sup>49</sup> „[P]rocesions were a means of both prayer and propaganda”, John F. Baldwin, *The Urban Character of Christian Worship*, 238.

<sup>50</sup> Kocur, *Teatr bez teatru*, 170.

Do spektaklu przeniesiono samą formę procesji, ale jej pierwotna treść i znaczenie zostały całkowicie zmodyfikowane. Zastosowanie szeregu zabiegów kompozycyjnych pozbawiło tę formę symbolicznego wymiaru religijnego poprzez zamianę konkretnych znaków: zamiast sypanych ku czci Jezusa kwiatków, jedna z aktorek rozrzuca puste blistry po tabletkach. Gesty radości i triumfu są zastępowane spuszczeniami z rezygnacją głowami bohaterów. Procesja ani nie prowadzi do żadnego miejsca-centrum, ani nie realizuje symbolicznego celu, pozostaje jedynie pozbawionym sensu i porządku ruchem dookoła „chorobowej” instalacji. Wreszcie rolę księdza prowadzącego pochód na ruchomej platformie odgrywa aktorka wcielająca się w postać świętej Faustyny. Ta zmiana zdawałaby się sygnałem próby zachowania religijnego porządku, bohaterka jednak zamiast realizować biblijny scenariusz i wyśpiewywać chwalebne pieśni, rapuje słowami *Mojej obawy* Kalibra 44. Utwór jest rozpaczliwym – co podkreślają litanijne powtórzenia oraz intonacja aktorki<sup>51</sup> – zapisem walki z wątpliwościami związanymi z istnieniem Boga. Podmiot miota się pomiędzy założeniem jego obecności, skoro wzywa Ojca, a wyrażoną wprost obawą o Jego brak:

Ojcie! Tato! Jakie twoje imię jest  
 A może Świętej Pamięci Brat Joka odpowiedź już zna  
 A może nie a może tak [powtórzenie dwa razy]  
 Przyznaj się że ciebie nie ma – o legenda  
 [...]  
 Czemu oczywiste dla mnie jest że ciebie nie ma [powtórzenie cztery razy]  
 Bądź a klęknę [powtórzenie cztery razy]

Choć konkluzja wydawałaby się jednoznaczna, zgodna z przedostatnim cytowanym wersem, to końcowe, czterokrotnie powtórzone użycie trybu warunkowego daje, być może, nikły cień nadziei, nawet jeśli podważa ją zwątpienie i poczucie niemocy.

Użycie w scenie procesji hip-hopowego utworu burzy *decorum*, a przy tym znów powoduje zderzenie wymiaru sakralnego i świeckiego. Utwór Kalibra 44 również wyzyskuje to napięcie między sacrum a profanum, na poziomie językowym

<sup>51</sup> Co jest zgodne z oryginałem. Marcin Węclawek w podkaście Audycji Kulturalnej przypomina, że: „wokale przypominają spazm, płacz, krzyk, są teatralne, manieryczne. [...] On sam [Kaliber 44] zresztą znacznie chętniej mówi o sobie, że jest to psychorap, co jak gdyby pozwalało mu natychmiast ucinąć tego typu dyskusje”, „Piosenka prawdę ci powie – Kaliber 44 *Moja Obawa* – transkrypcja podcastu”, dostęp 13 stycznia 2026, <https://audycje-kulturalne.pl/wp-content/uploads/2021/05/Piosenka-prawde-C4%99-ci-powie-%E2%80%93-Kaliber-44-%E2%80%9E-moja-Obawa%E2%80%9D.pdf>.

w zestawieniu formuły „świętej pamięci” i pseudonimu „Joka”<sup>52</sup> oraz przede wszystkim w występujących obok siebie: porządku wiary (istnienia Boga) i – odnosząc się do tekstu piosenki – porządku legendy (nieistnienia). Kompozycja sceny sprawia, że po raz kolejny te dwa poziomy współlistnieją. Kluczową dla wydziwisku utworu końcówkę święta Faustyna śpiewa, patrząc na muzyka, określonego jako „Bóg/Magik”. Jeżeli nawet Bóg jest obecny w tym obrazie, znajduje się w oddali, niedostępny dla człowieka. Można wobec niego powtórzyć słowa: „Mów, jak Ty się czujesz / z moim bólem – jak boli / Ciebie Twój człowiek”<sup>53</sup>.

Kontrowersyjne zderzenie scenicznej Faustyny, wątpliwej w postać symbolizującą Boga, komplikuje podwójny status bohatera. Jeżeli wziąć pod uwagę eksplorowane w spektaklu napięcia między religijnością a widowiskowością czy popkulturą, między sacrum a profanum, to okaże się, że pseudonim rapera Kalibra 44 – „Magik”<sup>54</sup> – może nieść dodatkowe znaczenie: każe myśleć też o „magiku” jako rzeczowniku pospolitym: czarodzieju, kuglarzu, tricksterze<sup>55</sup>, reprezentującym zupełnie inny porządek niż boski. Co więcej, gra między rolami Boga i Magika nabiera dodatkowego znaczenia w świetle piosenki *Jestem Bogiem*<sup>56</sup>. Ból i cierpienie warunkowane chorobą każą uciekać się do różnych form kompensacji, nawet skrajnie przeciwnych. Być może jest to próba nadania sensu doświadczeniu lub wpisanie opowieści o nim w jakikolwiek porządek w celu autoterapeutycznym.

Na marginesie wypada odnotować, że także wykonanie piosenki *Plus i minus* hip-hopowego zespołu przez Barbelliona kończy wzrokowa konfrontacja z postacią Boga/Magika. Autobiograficzny utwór opisuje moment oczekiwania na diagnozę, czyli „wyrok” – pozytywny bądź negatywny wynik testu na HIV. Sposób wyrażania emocji artysty koresponduje z wypowiedziami bohaterów i bohaterki świata scenicznego. W obliczu strachu przed chorobą zdesperowany człowiek szuka odpowiedzi, niezależnie od tego, kto miałby jej udzielić: „Sądu mego czas, pytanie: muszę zginąć? / Boże, doktorze, może pomoże ktokolwiek [wyróżnienie A.P.] / Który z was mi odpowie, kto?”

<sup>52</sup> Pseudonim Michała Martena, brata Marcina Martena; bracia są członkami Kalibra 44. Piosenka *Moja obawa* to dzieło Joka.

<sup>53</sup> Stanisław Barańczak, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (Kraków: Oficyna Literacka, 1989), 33.

<sup>54</sup> Pseudonim rapera Piotra Łuszczka.

<sup>55</sup> Paul Radin, *Trickster: Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, tłum. Anna Topczewska (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010).

<sup>56</sup> Piotr Łuszcz o pseudonimie Magik był członkiem nie tylko grupy Kaliber 44, lecz także Paktofoniki. Piosenka *Jestem Bogiem* jest jednocześnie tytułem minialbumu Paktofoniki (2001).

Anna Rebecca Solevåg analizuje listy świętego Ignacego z Antiochii pod kątem dyskursu medycznego: metafor choroby i zdrowia w odniesieniu do grzechu i wiary oraz, w nawiązaniu do Nowego Testamentu, odczytania Jezusa jako lekarza, uzdrowiciela<sup>57</sup>. Przyjęcie tego punktu widzenia – postrzeganie Jezusa jako lekarza – jeszcze bardziej komplikuje napięcie między tym, co święte i świeckie w spektaklu. Przy takiej interpretacji apostrofa z piosenki mogłaby odnosić się nie do dwóch osobnych instancji, lecz jednej: Boga-doktora. Wynik testu piosenkarza okazał się negatywny, inaczej niż w przypadku „skazanego” Barbelliona, wykonującego utwór, czy przysłuchującej się wszystkiemu reżyserki.

Co istotne, scena procesji to jedyny moment, kiedy Chudobińska-Zdunik opuszcza swój mansjon i bierze udział w pochodzie. Etymologia leksemu „procesja” odsyła do łacińskiego *procedere*, czyli „iść, postępować naprzód”. Wybór tej formy w zderzeniu z historiami o fizycznym bólu i niepełnosprawności – paraliżu czy chorującej na SM reżyserki – wywołuje niepokój i dyskomfort. Ruch i postępowanie naprzód stanowi niezwykle wyraźny kontrast dla unieruchomionego i niepełnosprawnego ciała i choroby, która może pozbawić planów na przyszłość, gdy ból postępuje i nie ma żadnego „naprzód”.

Święta Faustyna – jeszcze przed rozpoczęciem piosenki – siada na oknie w mansjonie reżyserki. Jest to jedyny przypadek, gdy – poza sceną grupową – postać wkracza w cudzą przestrzeń. Dopiero po chwili wchodzi na platformę, a procesja rusza. Przestrzenne zabiegi (ruch świętej Faustyny i reżyserki) wpływają jednocześnie na postrzeganie relacji między kobietami, na napięcie między organizatorką świata przedstawionego – w innym miejscu tłumaczącą wybór piosenki Kalibra 44 – i równocześnie jego uczestniczką a postacią świętej, tutaj zrekontekstualizowaną, wyrażającą zwątpienie w istnienie Boga, które można uznać za kontrowersyjne, a nawet obrazoburcze.

Święta Faustyna, zrezygnowana i bezsilna kobieta, kładzie się na platformie i zostaje odprowadzona do swojego mansjonu, by w kolejnych scenach wrócić jako ta, która całkowicie zawierzyła duszę Bogu. Przekroczenie swojej stacji i rozpoczęcie piosenki w przestrzeni inscenizatorki oraz obecność tej drugiej w procesji prowokują do refleksji na temat wyjątkowego statusu tej sceny, zawiązania nowego typu relacji między postacią świętej, treścią popkulturowego utworu a reżyserką jako aktywną uczestniczką pochodów.

---

<sup>57</sup> Anna Rebecca Solevåg, „Christ, the Physician, and His Deaf Followers: Medical Metaphors in the Letters of Ignatius of Antioch”, w: *Disability Medicine and the Healing Discourse: New Conversations for Health Humanities*, ed. Susan R. Holman et al. (London: Routledge, 2024).

## „Opowiem, co za festyn się tutaj odbywa”

Kompozycja spektaklu jest zamknięta i wyznaczona przez dwie parabazy. Reżyserka rozpoczyna spektakl, objaśniając widzom zasady rządzące mikrokosmosem scenicznym, wybór utworów włączonych do scenariusza i historię swojej choroby. Kończy go również autotematycznym komentarzem oraz przytoczeniem słów chorych na SM i ich rodzin. W paratekście Chudobińska-Zdunik dokonuje autocharakterystyki: „Jeżeli zastanawia Państwa, dlaczego opis spektaklu jest w pierwszej osobie, to śpieszę z wyjaśnieniem: to ja oprowadzam po instalacji. *Cicerone*”.

Rola przewodniczki – a w zasadzie autokreacja – nie wyczerpuje jednak roli reżyserki spektaklu. Jeśli już, to odnosi się jedynie do jej pozycji w dwóch wskazanych scenach. Wygłoszony na wstępie monolog sytuuje ją niejako „ponad” światem przedstawionym, na zewnątrz. W świetle takiego wprowadzenia łatwo byłoby snuć refleksje na temat „prawdziwego ja” reżyserki mówiącej w „swoim imieniu” i odczytać spektakl jednoznacznie przez pryzmat autobiografii. Tyle że byłoby to duże uproszczenie. Giorgio Agamben w kontekście parabazy mówi o powrocie chóru „do początku”, który okazuje się jednak kolejną utrwaloną formą (korowodem dionizyjskim)<sup>58</sup>. Dlatego nawet w parabazie niemożliwe jest dotarcie do niezapośredniczonego doświadczenia autobiograficznego, cały czas jesteśmy bowiem w ramach sceny.

Poza wstępem i zakończeniem Chudobińska-Zdunik nie pełni roli ani przewodniczki, ani pośredniczki między światem i sceną, a metaforycznie rzecz ujmując: lalkarki wprowadzającej w ruch marionetki i ich świat. Staje się częścią świata przedstawionego, choć funkcjonuje w nim na innych prawach.

O tradycji kalwarii wspominałam w odniesieniu do widzów zaproszonych do kontemplacji bólu, sądzę jednak, że warto spojrzeć na nią też z innej perspektywy. Reżyserka jako jedna z postaci w świecie przedstawionym milczy i obserwuje (poza sceną procesji) mansjony pozostałych bohaterów. Kalwaria pozwala na konfrontację człowieka z cierpieniem Jezusa i refleksję poprzez „odtworzenie” jego drogi. Być może więc reżyserka wewnątrz świata przedstawionego kontemplanuje historię cierpienia świętej Faustyny, Wata, Barbelliona i w tym sensie

<sup>58</sup> Giorgio Agamben, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, tłum. Joanna Ugniewska (Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019), 56. O agambenowskiej parabazie w odniesieniu do spektaklu Teatru 21 zob. Anna Piniewska, „Między sceną społeczną a sceną teatralną: Parabazy w Rewolucji, której nie było Teatru 21”, *Pamiętnik Teatralny* 74, nr 2 (2025): 135–159, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/3408/3328>. Natomiast zagadnienie relacji między doświadczeniem autobiograficznym a jego scenicznym zapośredniczeniem omawiam szczegółowo w rozprawie doktorskiej *Sceny komunikacji: Niepełnosprawność we współczesnym polskim teatrze* przygotowywanej pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Ulickiej i dr Magdy Nabiałek na Uniwersytecie Warszawskim.

nie jest wówczas „ponad” nimi, tak jak w przypadku wskazanych parabaz, tylko obok nich. To by tłumaczyło, dlaczego wypowiedzi bohaterów zredukowane są do tematu choroby, ich biografie i pozostałe aspekty twórczości nie istnieją, a pozostaje jedynie ból, tak jak zagadnienie męki i cierpienia Chrystusa jest konstytutywne dla kalwarii. Przy tym ujawnia się druga modalność reżyserki, przeciwna do nadrzędnego „ja” rozszczepionego na różne głosy. To drugie „ja” funkcjonuje w świecie postaci, konstituuje się wobec nich i poprzez nie.

Narracja maladyzna – parabaza z pogranicza wnętrza i zewnątrz sztuki – musi więc zostać skonfrontowana z przywołanymi w świecie przedstawionym konwencjami i porządkami. W *Bólu* ustanowiono kilka odmiennych, niewykluczających się porządków: literacki (wiersze i dzienniki), medyczny (zdjęcie rezonansu, specjalistyczne nazwy leków i chorób), popkulturowy (utwory Kalibra 44, odniesienia scenograficzno-kostiumowe), somatyczny (sceny teatru tańca, naturalistyczny opis doświadczeń ciała), społeczny (wyobrażenia na temat choroby<sup>59</sup>) oraz dominujący – porządek religijny (procesyjność, stacyjność, postaci świętej Faustyny i Boga/Magika, elementy scenografii). W tym kontekście może dziwić, że reżyserka nazywa spektakl „festynem”<sup>60</sup>. Jednak biorąc pod uwagę kompozycję przedstawienia, jest to jak najbardziej uzasadnione.

To dzięki nawiązaniu do średniowiecznej stacyjności i formy procesji można dostrzec, że pierwiastki religijności, widowiskowości i jarmarczności nie tylko zostały zestawione, lecz także są ze sobą immanentnie związane. W omawiane praktyki religijne wpisano potencjał teatralny i performatywny, a spłot obu porządków w spektaklu stanowi jedną z zasad organizujących świat przedstawiony. Dlatego też święta Faustyna rozpoczyna procesję nie ze swojego mansjonu, ale ze stacji postaci-reżyserki, a ta druga wychodzi ze swojego mansjonu tylko raz właśnie do pochodu, w którym miesza się porządek sacrum i profanum a związek między widowiskowością i religijnością jest najsilniejszy. Scenicznie przetworzona biografia reżyserki, a właściwie jej fragment, rozgrywa się w napięciu między religijnością i widowiskowością. W tym mikrokosmosie postać symbolizująca Boga może być jednocześnie M(m)agikiem, święta Faustyna może mówić słowami Kalibra 44, a „festyn” może opisywać kompozycję stacyjną i procesyjną.



<sup>59</sup> Pojawily się one w narracji Barbelliona oraz w cytatach osób chorujących na sm i ich rodzin, np. „I don't look sick? You don't look stupid. And yet, here we are”.

<sup>60</sup> Wypowiedź reżyserki brzmiała: „Na wstępie zaznaczę, że ze względu na mój stale pogarszający się stan funkcji poznawczych musiałam spisać słowa, którymi państwu opowiem, co za festyn tu się odbywa”.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*. Tłumaczenie Joanna Ugniewska. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019.
- Baldovin, John Francis. *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy; Orientalia Christiana Analecta*. Rome: Institutum Studiorum Orientalium, 1982.
- Barańczak, Stanisław. *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Kraków: Oficyna Literacka, 1989.
- Barbellion, Wilhelm Nero Pilate. *The Journal of a Disappointed Mand*. Edited by Herbert George Wells. New York, 1919.
- Dąbrowka, Andrzej. *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia – cywilizacja – estetyka*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Dołotko, Bartosz. „lcr/sm, albo: komunია na receptę przy zlewie Supreme.” *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 175/176 (2023). <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lcrsm-albo-komunia-na-recepte-przy-zlewie-supreme>.
- Freudenberg, Olga. „Wjazd do Jerozolimy na osle (o mitologii i ewangelii)”. W: *Semantyka kultury*. Tłumaczenie Krzysztof Rutkowski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Tłumaczenie Feliks Konopka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.
- Kencki, Patryk, i Jacek Kopciński, red. *Staropolskie zwierciadło: Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej; Książka poświęcona pamięci profesora Juliana Lewańskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015.
- Kocur, Mirosław. *Teatr bez teatru: Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Kornaś, Tadeusz. *Apologie: Szkice o teatrze i religii*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Kornaś, Tadeusz. *Schola Teatru Węgajty: Dramat liturgiczny*. Kraków: Homini, 2012.
- Kowalska, Faustyna. *Dzienniczek świętej Faustyny: Miłość cię znajdzie; Wybór tekstów*. Redakcja Hanna Koźmińska. Poznań: Duszpasterstwo Akademickie oo Dominikanów, 2012.
- Lewański, Julian. *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
- Mateja, Erwin, i Zbigniew W. Solski, red. *Między liturgiką a performatyką: Rekonesans I*. Opole: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, 2012.
- Piniewska, Anna. „Między sceną społeczną a sceną teatralną: Parabazy w Rewolucji, której nie było Teatru 21”. *Pamiętnik Teatralny* 74, z. 2 (2025): 135–159. <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/3408/3328>.

- Płonka, Mirosław. „Kompleks kalwaryjny w Kalwarii Zebrzydowskiej jako krajobraz pamięci i pomnik XVI-wiecznej Jerozolimy”. *Ochrona Zabytków*, nr 2 (2019): 189–216. <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-05d09ccd-3f61-4249-a479-fof794332527>.
- Radin, Paul. *Trickster: Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*. Tłumaczenie Anna Topczewska. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Raszewski, Zbigniew. „Scena teatru staropolskiego”. *Pamiętnik Literacki* 44, nr 1 (1953): 216–269. [https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1953-tom-44-numer-1/pamietnik-literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1953-t44-n1-s216-229.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1953-tom-44-numer-1/pamietnik-literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1953-t44-n1-s216-229.pdf).
- Serkowska, Hanna. „Mapowanie narracji maladycznych”. *Teksty Drugie*, nr 1 (2021): 172–181. [https://rcin.org.pl/Content/212255/WA248\\_247724\\_P-I-2524\\_serowska-mapowanie\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/212255/WA248_247724_P-I-2524_serowska-mapowanie_o.pdf).
- Sławińska, Irena. „Współczesny teatr liturgiczny”. *Roczniki Humanistyczne* 28, nr 1 (1980): 89–103. <https://share.google/3tLep9PqvGpJRMt3J>.
- Solevåg, Anna Rebecca. „Christ, the Physician, and His Deaf Followers: Medical Metaphors in the Letters of Ignatius of Antioch”. W: *Disability Medicine and the Healing Discourse: New Conversations for Health Humanities*, edited by Susan R. Holman et al. London: Routledge, 2024.
- Styk, Maria Barbara. „Procesja jako obrzęd liturgiczny i widowisko parateatralne”. *Roczniki Teologiczne* 47, nr 8 (2000): 187–198. <http://theo-logos.pl/xmlui/handle/123456789/9149>.
- Sugiera, Małgorzata. „Nażywość”. W: *Performatyka: Terytoria*, redakcja Ewa Bal i Dariusz Kosiński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Szaj, Patryk. „Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata”. *Pamiętnik Literacki* 109, z. 1 (2018): 105–127. [https://rcin.org.pl/Content/66456/WA248\\_84431\\_P-I-30\\_szaj-dotkliwe\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/66456/WA248_84431_P-I-30_szaj-dotkliwe_o.pdf), DOI:10.18318/PL.2018.1.6.
- Szewczyk, Kazimierz. *Dobro, zło i medycyna: Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Wat, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*. Redakcja Krystyna Pietrych i Piotr Pietrych. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Wat, Aleksander. *Poezje zebrane*. Redakcja Anna Micińska i Jan Zieliński. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1992.

## ANNA PINIEWSKA

magistra filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz wiedzy o teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Złożyła rozprawę doktorską

*Sceny komunikacji: Niepełnosprawność w polskim współczesnym teatrze.* Publikowała między innymi w *Tekstach Drugich*, *Pamiętniku Teatralnym* i *Didaskaliach*. *Gazecie Teatralnej*, współredaguje serię *Parabaza* Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego. Jest nauczycielką akademicką i szkolną.