Ева БАЛЬ

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2434-6108
професорка Ягеллонського університету, керівниця Центру досліджень локальних культур факультету полоністики, Інститут польської мови як іноземної
вул. Ґродська, 64, 31-044 Краків, Польща
e-mail: ewa.bal@uj.edu.pl

Яна ПАРТОЛА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5503-2208
кандидатка мистецтвознавства, доцентка, кураторка музею Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка
вул. Сумська, 9, Харків, 61057, Україна
e-mail: partola1905@gmail.com

УДК 792.2.03:16.021:177.74.026.3]:001.83](438:477)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/prc.75.57-79

ТЕАТР ЯК ЛАБОРАТОРІЯ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПІЗНАННЯ. ПЕРСПЕКТИВИ СПІВЧУТЛИВОГО МИСЛЕННЯ[1]

Анотація. У цій статті представлено результати досліджень, проведених у Ягеллонському університеті в рамках 12-місячного гранту, профінансованого Національним центром науки (Польща) та наданого за програмою OPUS 27. Грант підтримував проєкт "Театр як лабораторія польсько-українських зустрічей з 2014 року до сьогодення. Перспективи співчутливого мислення" (№ проєкту UMO-2024/53/B/HS2/02533). Стаття зосереджується на ролі стратегій співпраці між театральними діячами з Польщі та України протягом останнього десятиліття та досліджує, як ці стратегії формують концепцію *співчутливого мислення*. Цю концепцію розуміємо як форму реляційного та ситуативного знання, що генерується через мистецьку практику. Проаналізовані приклади позитивної практики – зокрема польсько-українська спільна драматургічна та режисерська робота, стратегії репрезентації та кураторські ініціативи – також допомагають сформулювати попередні відповіді на три ключові питання: (1) як театр може сприяти подоланню когнітивних дисонансів у польсько-українських відносинах; (2) як він може посилити суб'єктність Іншого на рівні культурної репрезентації у відповідь на виклики багатомовних та багатоетнічних суспільств у Європі, де громадяни України відіграють важливу роль; та (3) які майбутні перспективи і форми взаємного польсько-українського знання через мистецтво можна визначити.

Ключові слова: польський театр; український театр; польсько-українська співпраця; реляційне знання; співчутливе мислення; епістемології серця.

Постановка наукової проблеми. Протягом останніх чотирьох років війни в Україні проти російської агресії, внаслідок якої ми стали свідками величезної хвилі української міграції, багато дослідників у всьому світі почали пильніше придивлятися до українського театру та драматургії [29, 34; 51; 90; 91], які разом з іншими засобами масової інформації, висвітлювали події в країні. Такий посилений інтерес світу до України також відносно швидко призвів до інтерпретації української культури переважно в контексті війни, яка триває, іноді навіть унеможливлюючи мистцям з цієї країни подолати на сцені той співчутливий погляд західноєвропейського глядача, який виокремлював і часто інструменталізував їхні тіла та голоси як жертв російського насильства [23]. Цей патерналістський підтекст загальноприйнятого співчутливого погляду, що передбачає, з одного боку, епістемологічну дистанцію спостерігача щодо травмованого суб'єкта, котрий страждає [2], а з іншого – перспективу спостерігача, який перебуває над об'єктом споглядання, є для нас узагальненою метафорою традиційного способу дослідження польсько-українських відносин.

У цій статті ми хотіли б запропонувати іншу стратегію дослідження уявлень, методології творчости та самих пізнавальних процедур у польсько-українських відносинах. Вона випливає як із розширення часової перспективи явищ, що нас цікавлять, так і з методології, яку ми прийняли та послідовно розвинули, заснованої на концепціях знання контекстуального та реляційного пізнання, що розвиваються на основі феміністичної та деколоніяльної філософії науки. З одного боку, ми прагнемо поглянути далеко за межі останніх чотирьох років повномасштабної війни та дослідити, як розвивалася польсько-українська співпраця

[1] *Вперше надруковано польською мовою у періодичному виданні "Didaskalia. Gazeta Teatralna". 2026. № 192. URL: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-jako-laboratorium-polsko-ukrainskiego-poznania-perspektywy-wspolczuciomyslenia#fn28. В українському варіянті подаємо матеріял з уточненнями і доповненнями.*

© *Ева Баль, Яна Партола, 2026*

у сфері театру протягом останнього десятиліття XXI століття – від часу української Революції гідності 2014 року (а в обґрунтованих випадках навіть за кілька років до цього) до сьогодні. З іншого боку, ми хочемо чітко визначити характер відносин, що нас цікавлять, та стратегії їхнього аналізу. Замість патерналістського "співчуття", що передбачає верховенство суб'єкта, який споглядає, над об'єктом споглядання (у відносинах між польським глядачем та українським мистцем), а також суб'єкта дослідження (науковця) над об'єктом дослідження, ми хотіли б запропонувати стратегію *співчутливого мислення*" [25], що є польським відповідником феміністичних та деколоніяльних концепцій реляційного пізнання: іспаномовного *sentirpensar* [40; 41] та *corazonar* [22; 36], а також англійського *co-feeling-thinking* або *compassionate thinking* [87]. *Співчутливе мислення* – це ситуативний процес створення та здобуття знання, в рамках якого важливішим за результат (тобто *знати що*) є сама пізнавальна діяльність, що часто полягає у прийнятті точки зору по-різному визначених Інших (*знати як*).

Коротко можна сказати, що це процес реляційного пізнання, який, з одного боку, передбачає визнання відмінности між суб'єктами пізнання, а з іншого – ґрунтується на динаміках, альтернативних традиційній науці: потоці афектів та енергії між взаємопов'язаними (англ. *entangled*) учасниками відносин у певних обставинах, місці та часі [28].

Аналіз останніх досліджень. Такий процес пізнання недарма перегукується з визначеннями перформансу, які протягом останніх 25-ти років почали з'являтися у філософії науки, наприклад, перформанс як епістемологічна лінза [86; 89] або перформанс як лабораторія пізнання [68; 84; 93]. Своєю чергою, у сфері культурної антропології та етнографії аналогічний підхід до реляційного пізнання визначений за допомогою поняття "зон контакту" [82; 83] або "зони конфлікту" [84], вказуючи, особливо в останньому випадку, на наростання в суспільствах настроїв ворожости та насильства щодо по-різному визначених Інших. Зони конфлікту висвітлювали, діягностували, а також давали змогу долати цю ворожість у сфері мистецтва[2]. Коли ми застосовували цю методологію до дослідження польсько-українських відносин у театрі, нас особливо цікавило, як під час фізичних зустрічей у театрі чи в іншому визначеному лабораторному просторі мистецької роботи відбувається обмін енергією, афектів та зародження емерджентного знання, що випливає із спільної присутности мистців та глядачів або дослідників та дослідниць з обох країн, а також із проникнення, взаємопроникнення чи зіткнення цих специфічних ситуацій, обмежень чи взаємозв'язків (англ. *entanglements*), у яких перебувають суб'єкти, що беруть участь у цих взаємодіях. Нас цікавило, як у цьому просторі було діягностовано та узгоджено взаємні точки зору і відмінності, що зумовлюють наші пізнавальні процеси в багатомовній, багатонаціональній та багатоетнічній спільноті Польщі, України й Европи, яка поволі формується. Ми хотіли показати, як театр, який ми розуміємо як засіб пізнання через дію, брав участь у створенні "епістемології серця" – як Боавентура де Соуза Сантос [36] називав ефекти співчутливого мислення, що випливають із перформативного досвіду визнання відмінностей суб'єктів на основі їхніх переплетених афектів та "мислення разом".

Тому ми вирішили, що й у нашій дослідницькій співпраці хочемо втілити в життя принципи співчутливого мислення, відтак цей проєкт ми реалізовували спільно (як дослідниці з Центрально-Східної Европи, яким близька деколоніяльна й феміністична дослідницька позиція), з урахуванням мовних та національних відмінностей, звичок сприйняття, світоглядів чи культурної спадщини, які сформували кожну з нас по-різному. Наявні між нами розбіжності та необхідність постійного узгодження рішень ми розглядали як принцип, що безпосередньо впливав на вибір прикладів театру як лабораторії польсько-українських зустрічей, які ми осмислюємо в цій статті. Вони походять з наших досліджень, які ми проводили протягом кількох років до отримання річного гранту Національного центру науки і, звісно, під час його реалізації. Ми переглядали вистави наживо або в режимі стрімінгу, аналізували зустрічі, конференції та майстер-класи, у яких брали участь і які узагальнили у вигляді таблиці [30]. З цього зведення видно, зокрема, що нам довелося розширити часові рамки нашого дослідницького поля (для ініціятив до 2014 року), оскільки форми співпраці, на яких ми зосередилися, виявилися ціннішими, ніж періодизація, встановлена на початку та підкріплена наявними публікаціями. Наші висновки ґрунтуються також на інтерв'ю, які ми провели протягом останнього року з особами, залученими до проєктів польсько-української співпраці в рамках "Усного архіву польсько-української співпраці в театрі" [31; 32]. Окрім цих вже опублікованих розмов, ми провели ще низку інших з багатьма мистцями та мисткинями з Польщі та України, але обсяг цього робочого матеріялу і його якість наразі не дозволили нам його опублікувати. Водночас нашою метою не було представити та задокументувати абсолютно всі приклади двосторонньої співпраці.

Мета. Підбираючи приклади для аналізу, ми прагнули окреслити конкретні стратегії спільної мистецької роботи, що мають значний вплив на динаміку пізнавальних процесів, які ми називаємо "співчутливим мисленням", щоб опосередковано відповісти на такі питання: 1) як ми можемо подолати упередження, що існують в обох спільнотах, та опрацювати дисонанси спільної історії; 2) як будувати суб'єктність Іншого на рівні культурних репрезентацій, щоб відповісти на виклики багатомовних і багатоетніч-

[2] *Під "зонами конфлікту" тут слід розуміти, за Арджуном Аппадураєм, місця, в яких стає видимою так звана "географія гніву" [21] або, за Ахіллє Мбембе [76], "політика ворожости". Мбембе наголошував, що на цих кордонах (зонах конфлікту чи ворожости – Е. Б., Я. П.) як на долоні видно темне й похмуре обличчя західного гуманізму, який, як виявляється, застосовується лише до білої та заможної частини світу, тоді як так звані підлеглі сутності, створені в уяві західного світу ще в епоху колоніялізму і сьогодні знову актуалізовані в образі Іншого та Ворога, не вписуються в поняття людини. "Нанорасизм став невід'ємним доповненням системного расизму, расизму мікро- та макропроцедур правово-бюрократичного та інституційного характеру, державної машини, які серед білого дня дискримінують та застосовують сегрегацію" [76, с. 100]; див. також [78, с. 7–24].*

них суспільств в Європі, де громадяни України посідають важливе місце; 3) які перспективи та форми взаємного польсько-українського пізнання ми бачимо на майбутнє.

Виклад основного матеріялу.

Почнемо з контекстуальних зауважень. Незважаючи на історичну та географічну близькість Польщі та України, контакти обох країн у сфері театру після політичних перетворень 1989 та 1991 років протягом тривалого часу залишалися прохолодними або, у кращому разі, асиметричними. Причини такого стану речей можуть здаватися очевидними, але все ж варто про них нагадати. У Польщі після 1989 року, подібно до інших країн Центрально-Східної Європи, відбулася глибока реорганізація та децентралізація системи управління театрами, а також радикальний поворот польських мистців у бік західної культури в пошуках альтернативних естетичних підходів і методології сценічної роботи. Польські журнали та видання, присвячені сучасній драматургії, такі як журнал "Діалог" / "Dialog", що виходить уже кілька десятиліть, а також нові видання, як серія "Сучасна драма" / "Dramat Współczesny" ("Академічна книгарня" та "Panga Pank"), публікували переклади західноєвропейських драматичних творів: британських, ірландських, німецьких, французьких, італійських, іспанських та скандинавських, відповідаючи на потребу в пошуках нової драматичної мови, здатної описати нову посттрансформаційну реальність у країні. А польські драматурги та режисери молодого покоління, яке тоді починало заявляти про себе, спочатку стикалися з цими новими естетичними підходами, щоб з часом виробити власні, які часто випробовувалися у драматургічно-режисерських тандемах. Водночас польські режисери та режисерки намагалися завоювати західну авдиторію поставами, які мали успіх у німецьких і французьких глядачів (Люпа, Варліковський, Клята, Яжина, а згодом також Гурніцька та Марціняк) – де, мабуть, традиційно найбільший інтерес викликало те, що надходило з умовно Східної Європи. Ця тенденція до вестернізації польського театру особливо посилилася після вступу Польщі до Європейського Союзу, що, як стверджує українська дослідниця Майя Гарбузюк, призвело до виникнення на східному кордоні Польщі нової "залізної завіси", якою український театр був ефективно відгороджений від безпосереднього культурного обміну із Заходом [46].

Тому неважко зрозуміти, що те, що відбувалося в театрах країн за східним кордоном Польщі, які не обрали швидкого прозахідного курсу (як Україна і Білорусь), вважалося у польських мистецьких колах спадщиною радянської системи, від якої польська культура прагнула якнайшвидше втекти. В Україні дослідники театру, до речі, були цілком свідомі цієї незручної спадщини радянської імперії. Майя Гарбузюк підкреслювала, що постколоніяльний вимір української культури випливав із того, що місцева театральна спільнота аж до 2014 року залежала від центрів поширення професійної досконалости, розташованих у москві [49]. Москва не лише фільтрувала в такий спосіб те, що із західної культури могло проникати до країн колишнього Радянського Союзу, але й тривалий час намагалася зберегти позицію культурного центру, до якого мали прагнути мистці з колишніх республік (незважаючи на те, що всі вони були вже незалежними державами). Саме тому трансформація української культури в напрямку нової незалежної моделі була дуже складним процесом: після 1991 року фактично не відбулося поколіннєвої зміни інтелектуальних та політичних еліт [75, с. 82], а в культурній сфері росія й надалі чинила на Україну величезний вплив (наприклад, через домінування російськомовних видань та телевізійних програм на українському ринку або через міжнародний менеджмент у сфері мистецтва та театру). Як стверджує Ірина Чужинова [33], раптова зміна геополітичної орієнтації в Україні неминуче призвела б до збільшення дистанції між "імперією" та її колишньою колонією, на що росія не хотіла погоджуватися.

Неабияку роль у процесі ізоляції української культури відіграли також глобальна культурна політика росії та сформовані нею упереджені уявлення про українську культуру як малоросійську частину великоросійського світу або як віддалені від центру "окраїни" радянського світу [17; 75. с. 291]. Тому варто пам'ятати, що українська театральна спільнота та наукове середовище, замість того, щоб звертати погляд на Захід, спочатку мусили зосередитися насамперед на деколоніяльному відновленні та розумінні того, що є специфічно українським [18; 56].

З іншого боку, саме польське наукове середовище стало для українських мистців та дослідників містком (хоча й досить хитким) до загальноєвропейського театрального світу. Катедра театрознавства й акторської майстерности факультету культури та мистецтв Львівського університету імени Івана Франка підтримувала тісні контакти з польськими театрально-освітніми установами, зокрема, з катедрою театру й драми Ягеллонського університету: організовувала наукові конференції та брала в них участь, ініціювала переклади праць польських режисерів [5], дослідників театру [16], а в журналі "Просценіум"[3] (що видається з 2001 року) постійно з'являлися публікації, які не обмежувалися історичною тематикою, а знайомили читачів із найновішими дослідженнями польських

[3] *Див.: https://proscaenium.lnu.edu.ua/ [дата звернення: 19.04.2026]*



Обкладинка польського журналу "Театр" (спецвипуск "Театр Вільної України", 2014. № 10).

театрознавців. Майя Гарбузюк, яка працювала у Львові, так само, як пізніше її колеги[4], публікувала в Польщі статті про український театр та про українсько-польські театральні зв'язки. У цей початковий період (з 1991 року до кінця 2014 року) театральна співпраця між обома країнами мала значною мірою асиметричний характер, оскільки наукові дослідження, які провели польські та українські вчені, зосереджувалися насамперед на виявленні польських впливів в українській культурі або на реконструкції історії польського театру на території сучасної України [13; 14; 50; 70–74], рідше – на відкритті українського театру й отриманні нових знань про нього.

У процесі подолання цієї взаємної необізнаності, як доволі давно зазначала Анна Коженьовська-Бігун [6], простежуються диспропорції між історичними дослідженнями та взаємним пізнанням сучасних театральних процесів в обох країнах. Фактично взаємні знання про сучасний театр у Польщі чи в Україні обмежувалися спорадичними виступами театральних колективів на фестивалях, що часто організовувалися в прикордонних регіонах, наприклад, Міжнародний театральний фестиваль "Золотий лев", який проходить у Львові з 1989 року, та "Театральні конфронтації", що проводяться з 1996 року в Любліні. Одним із небагатьох винятків із цього правила були проєкти Харківського театру "Арабески", реалізовані зокрема спільно з польськими оф-групами "Коло" / Koło, "Бюро Подрожі" / Biuro Podróży "ІнВітро" / InVitro [9; 10; 11], а також проєкти театру "Брама" / Brama з Голеньова у співпраці з театральним факультетом Харківського національного університету мистецтв імени І. П. Котляревського [19], які базувалися на принципах співпраці та інтерсуб'єктности лабораторної роботи, були не одноразовими акціями, а мали тяглість упродовж кількох років і були орієнтовані на сталий розвиток спільного для залучених сторін мистецького середовища.

Ситуація взаємної недовіри та незнання одне одного змінилася лише після 2014 року. Масові вбивства "Небесної сотні" та російська агресія на півдні й сході України поставили перед українським суспільством, культурою та мистецтвом нові виклики. Вони призвели, насамперед, до необхідности швидкого звільнення від російського впливу і подолання давніх травм та незагоєних ран як у колективній, так і в індивідуальній свідомости [47]. Одним із механізмів прискореної деколонізації від російської та радянської матриці влади та подолання епістемічної несправедливости стало право писати власну історію, тобто своєрідний "вихід з мовчання" [33; 46; 75]. Рушійною силою цієї трансформації була як сучасна українська література (перекладена польською мовою і, до речі, досить популярна: Сергій Жадан, Юрій Андрухович, Софія Андрухович, Оксана Забужко, Марія Матіос, Володимир Рафєєнко), так і нова українська драматургія (Наталя Ворожбит, Павло Ар'є, Діма Левицький, Наталя Блок, Ольга Мацюпа, Ніна Загоженко, Лєна Лагушонкова, Катерина Пенкова та багато інших), а також режисери та режисерки, які, на жаль, досі залишаються маловідомими в Польщі (Оксана Дмітрієва, Максим Голенко, Ростислав Держипільський, Стас Жирков, Роза Саркісян, Олена Апчел, Тамара Трунова, Антоніна Романова, Ніна Хижна), які вирізняються сучасним стилем письма та сценічної роботи, а також досвідом, набутим під час закордонних резиденцій та майстер-класів [18; 48]. Період 2014–2018 рр. в українському театрі не безпідставно вважається часом інтенсифікації інтеґраційних процесів [18].

Унаслідок української Революції гідности поляки почали активно підтримувати проєвропейські прагнення України, зокрема й через театр. Про це свідчить публікація тематичних випусків польсько-

[4] *Роман Лаврентій, Софія Роса-Лаврентій, Христина Новосад-Лесюк та ін.*

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

го щомісячного журналу "Театр" ("Театр Вільної України", 2014) і журналу "Український театр" ("Сучасний польський театр", 2015), які презентували сучасний театр та мистців обох країн. Також вийшли збірки перекладів драматичних текстів українською ("Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії" [15]; "А може, ні… Сучасна польська драматургія для дітей і молоді" [1]) та польською ("Сучасна українська драматургія від А до Я" [64]), "Нова українська драма. В очікуванні Майдану" [65]). Монографію передчасно померлої Майї Гарбузюк "Образ України в польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації" [4] можна вважати поворотним моментом у наших взаємних наукових відносинах. Вона пропонує корисні методи аналізу театру як інструменту творення та сприйняття Іншого та Іншості, хоча й оперує прикладами театру XIX століття. Міжнародна наукова конференція "Україна-Польща: прикордонна театральних культур" (організована Львівським національним університетом імені Івана Франка та польським театром "Хорея", 2020) також сприяла появі нових спостережень і наративів щодо взаємного пізнання.

Однак головним інструментом зближення театральних мистців обох країн у цей період стали кураторсько-освітні проєкти, які зазвичай ініціювали незалежні мистецькі групи. Вони полягали в серії низових ініціятив мистців молодого покоління: режисерів, акторів, драматургів, культурних менеджерів, перекладачів як у Польщі, так і в Україні, метою яких було підкреслити політичну та соціяльну роль театру у формуванні демократичних суспільств [12]. В Україні відбулася низка кураторських, драматургічних, режисерських та освітніх майстерень, що живилися цікавістю молодого покоління, яке шукало альтернативні способи навчання поза межами інституційного рідного середовища; покоління, яке само називало себе "поколінням self-made" [56]. Польські та українські мистці, які представляють це покоління (сьогодні їм по 40 років), у своїх спільних проєктах намагалися подолати культурні стереотипи, що лежали в основі взаємних відносин, і створювали основи горизонтальної, низової мережі співпраці, що, по суті, проклало шлях для чергової хвилі міграції мистців з України після 24 лютого 2022 року. Саме мистці, науковці та куратори цього покоління, про яке ми детальніше розповімо далі, протягом останніх десяти років створили, як ми спробуємо довести, зародки епістемології серця, тобто знання, що виникло з відносин дружби, любови або виявлених і опрацьованих конфліктів між конкретними людьми та середовищами. Зародки цього пізнавального процесу, який у цій статті ми називаємо "співчуттєвим



Ірина Волошина, Данута Нагурна у виставі "Aporia 43/47". Режисер – Лукаш Вітт-Міхайловскі. Театр "InVitro" (Люблін), Театр-студія Арабески (Харків), 2012 р. Світлина з архіву театру "Арабески".

мисленням", водночас підважують часто повторювану тезу про раптове відкриття кордонів західного світу для української культури лише після 24 лютого 2022 року [39].

Це, звісно, не означає, що ми применшуємо значення багатьох інших ініціятив, які протягом останнього десятиліття реалізовувалися культурними інституціями в обох країнах: виставок, зустрічей з авторами, дискусій, наукових конференцій, концертів тощо. Однак, наслідуючи міркування Стівена Грінблатта у його маніфесті культурної мобільности [43], ми усвідомлюємо, що не кожна зустріч у зонах міжкультурного контакту обов'язково має призводити до творчого засвоєння культурних цінностей, трансформації поглядів чи ефективної комунікації. Адже багато ініціятив, що виникають із цілком похвальних мотивів, замість того, щоб розширювати межі нашого поля культурної чи мовної впізнавоности [27], можуть закріплювати сторони діялогу на бінарних позиціях "польськости" та "українськости" "Заходу" та "Сходу", "розвитку" та "відсталости", "жертв" і "катів", які й досі є своєрідним інтелектуальним клін-



Сцена з вистави "Aporia 43/47". Режисер – Лукаш Вітт-Міхайловскі. Театр "InVitro" (Люблін), Театр-студія Арабески (Харків), 2012 р. Світлина з архіву театру "Арабески".

чем, чи навіть "інтелектуальною лінню" [2], яке ми хотіли б підважити в нашому дослідженні.

Непорозуміння – це також пізнання

Перші спроби налагодження діялогу, здійснені в театральних проєктах після 2010 року, мета яких – зближення польської та української спільнот, були ускладнені труднощами, що випливали з описаних вище глибоких відмінностей у досвіді та знаннях щодо трансґенераційних травм. Найяскравішим проявом епістемічної прірви, яку театральні мистці намагалися проаналізувати, була історія "волинської трагедії" (укр.) або "волинської різанини" (пол.), що проявилася вже в самій різниці назв історичних подій, закріплених в обох мовах. Тому спільний проєкт люблінського театру "InVitro" та харківського театру-студії "Арабески" "Aporia 43-47 / Декалог. Локальна світова війна" (режисери: Лукаш Вітт-Міхаловський, Польща, Світлана Олешко, Україна; 2012), відповідно до тенденцій історичного переосмислення, що на той час розвивалися в драматургії та театрі Польщі й України, був присвячений подіям на Волині [10, с. 32–35; 11; 35; 80]. На момент початку роботи обидва мистці вже мали досвід роботи з темами колективної травми. Лукаш Вітт-Міхаловський, серед іншого, був співавтором п'єси "Нічого людського" (2008), про польсько-єврейські стосунки періоду Другої світової війни. Світлана Олешко поставила виставу "ЧорнобильТМ" (у співпраці з познанським театром "Biuro Podróży", 2006), а на час участи в проєкті працювала над виставою про Голодомор "Треба жити – не можна вмирати… або Листи з Харкова" (2013).

Цей проєкт від самого початку замислювався як партнерська ініціятива – передбачав дослідницьку роботу зі збору свідчень очевидців з обох сторін, а також співучасть і спільну присутність мистців з обох країн. Однак, як виявилося, кожна зі сторін по-різному розуміла ці задуми. Польська команда привезла до Харкова готову концепцію майбутньої вистави, засновану на дослідженнях та інтерв'ю зі свідками подій по обидві сторони кордону, а також розробила загальну драматургічну основу вистави (драматург – Артур Палига). Тож уже на самому початку виникла криза комунікації, яка почалася банально – з необхідности подолати мовний бар'єр: сценарій був написаний лише польською мовою, а проєкт не передбачав присутности перекладача для полегшення спілкування [61]. Наступною проблемою виявився брак відповідних історичних знань про волинську трагедію в окремих членів обох колективів.

Для українських акторів, особливо тих, які походили зі східних регіонів країни (а таких у складі "Арабесок" була більшість), це була маловідома сто-

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



Сцена з вистави "Декалог: локальна світова війна". Режисерка – Світлана Олешко. Театр "InVitro" (Люблін), Театр-студія Арабески, 2012 р. Світлина з архіву театру "Арабески".



Міська Барбара у виставі "Декалог: локальна світова війна". Режисерка – Світлана Олешко. Театр "InVitro" (Люблін), Театр-студія Арабески, 2012 р. Світлина з архіву театру "Арабески".

рінка подій Другої світової війни[5]. Як згадує Ірина Волошина, актриса театру "Арабески", як людина, що виросла за радянських часів, вона стикалася з дуже фрагментарною версією історії польсько-українських відносин, яка часто не охоплювала події, що відбувалися на території сучасного заходу України. Інша актриса, Наталія Цимбал, вперше дізналася про ці історичні події лише під час проєкту. Тому багато питань залишалися незрозумілими для українських акторів. Для польських учасників, своєю чергою, це було незагоєною раною в історії багатьох родин. Наприклад, дід режисера загинув на Волині, а акторка Данута Нагорна, походила з Луцька, була ще дитиною, коли відбувалися описані події (саме завдяки спогадам її героїні розгорталася основна розповідь про трагедію). В офіційному польському дискурсі, який формували історики та державні інституції як до, так і після періоду трансформації, це також було питанням колективної національної пам'яти. Отже, виявлені в межах цього проєкту, прогалини у знаннях посилювалися прагненням вшанування пам'яти жертв. Польський сценарій ґрунтувався на припущенні про необхідність вшанування жертв лише однієї зі сторін, а не на спільному розумінні цієї болючої теми. Тому не вдалося досягти консенсусу щодо версії сценарію та форми спільної вистави, що запропонувала польська сторона, а також налагодити діялог. Під час однієї з репетицій українські актори навіть відмовилися промовляти текст, який здавався їм обурливим і зневажливим щодо української сторони [61].

[5] *Порівняємо інтерв'ю з Наталією Цимбал [61], інтерв'ю з Іриною Волошиною [57].*

Отже, у процесі роботи стало зрозуміло, що початкова ідея потребує коригування. Тому з'явилася друга частина проєкту, яку запропонувала Світлана Олешко, – "Декалог. Локальна світова війна", метою якої було показати позицію та сприйняття Волинської трагедії з боку України. Так виник перформативний диптих, у якому "Декалог" став першою частиною, а "Апорія" – другою.

Головним уроком, винесеним із цього проєкту, стало усвідомлене відкриття інакшости, права бути Іншим, права Іншого на власну думку, а в цьому разі – на відкриття та інтерпретацію власної історії. Досвід осіб, залучених до процесу роботи над виставою, фізична присутність в одному просторі, а насамперед прагнення знайти точки дотику та порозуміння призвели до того, що початковий задум зазнав трансформації, і перформативне подолання історичної травми, в якому враховувалася суб'єктність обох сторін, стало потенційно можливим. Діялог двох культур виникав як діялог двох частин диптиху і спонукав до критичного мислення глядачів, мав продовження в публічному дискурсі, адже після показів проводилися дискусії за участю істориків, культурологів з обох сторін. Шкода лише, що одночасні покази обох частин тривали недовго. "Апорія" швидко зійшла зі сцени, а "Декалог" залишався в репертуарі театру "Арабески" досить довго, набуваючи нового значення з початком російсько-української війни у 2014 році. У 2022 році Світлана Олешко, яка знайшла тимчасовий притулок у Варшаві, поставила "Декалог" з акторами Польського театру імени Арнольда Шифмана. В анонсі вистави театр звернувся до глядача з питанням: "Може, зараз у нас є шанс на порозуміння та взаємне прощення? Можливо, сьогодні ми нарешті можемо не лише чути, а й слухати один одного" [37]. Чи слід це вважати доказом остаточного подолання епістемічної прірви та взаємного пізнання? Швидше за все, це свідоме прийняття відмінностей і один із прикладів того, як театр стає платформою для практикування реляційного пізнання, заснованого на прийнятті точки зору Іншого.

Покоління театрального десанту та *"девайз-драматургії"*

Поворотним моментом у динаміці процесів взаємодії театральних середовищ України та Польщі, що концептуально вписується в поняття "співчутливого мислення", ми вважаємо серію проєктів, підтриманих EEPAP (Eastern European Performance Arts Platform, Платформа перформативного мистецтва Східної Європи), які започаткувало в Україні покоління тодішніх 30-річних театрознавців – Віктор Собіянський, Надія Сколенко, Ірина Чужинова та польська кураторка й драматургиня Йоанна Віховська. Віховська вбачала

Школа "Режисер – драматург – "dramaturge": Формування ідеї". Комплекс "Літературно-мистецькі Плюти", 2014 р. Світлина з архіву Театральної платформи.



ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

в такій співпраці потенціял для розвитку, в інтерв'ю для "Громадського радіо" наголошувала, що "Україна для нас дуже важлива. Мені здається, що це країна, найближча до Польщі, де багато чого відбувається і є багато абсолютно чудових мистців, але можливості втілити те, що люди мають у головах, не надто великі" [20]. Поміж собою учасники цих проєктів згодом стали узагальнено називати їх "театральним десантом", хоча до нього послідовно входили такі ініціятиви, як: Міжнародна літня школа театральних кураторів, організована Національним центром театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (2012); Міжнародна літня школа в селищі Плюти "Режисер – драматург – "dramaturge": Формування ідеї" (з ГО "Театральна платформа", 2014); серія майстер-класів "Театральний десант" (з ГО "Театральна платформа", ГО "Драбина", 2015–2016); перформативний проєкт "Мапи страху / Мапи ідентичності" (за підтримки Польського інститут в Києві та ін, 2016) [18; 56; 60; 62]; "Десант.UA / Desant.UA" (Театральний інститут ім. Збігнєва Рашевського [53] у Варшаві, 2017).

Кожен із цих проєктів заслуговує на детальний аналіз, і деякі дослідники вже почали розглядати це явище більш системно [51; 90], але досліджень досі бракує. Прагнучи частково заповнити цю прогалину, ми хотіли б окреслити характерні риси цих ініціятив. Висхідною точкою низки подій, що масштабувалися з "Міжнародної літньої школи театральних кураторів" (2012 р.), – було прагнення змін та запозичення позитивного досвіду, навчання театральному менеджменту, опанування розробкою театральних проєктів, вироблення нових форм театрально-проєктної діяльности [7]. Несподівано для самих учасників школи ця перша ініціятива переросла у регулярну діяльність.



Школа "Режисер – драматург – "dramaturge": Формування ідеї". Комплекс "Літературно-мистецькі Плюти", 2014 р. Світлини з архіву Театральної платформи.







Сцена з вистава "Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду". Режисерки – Роза Саркісян та Агнешка Блонська. 2016. Світлина – Олександр Фальков.

Перехід від навчання до практики відбувся миттєво – самі ініціятори школи кураторів, залишивши стіни державної установи "Центру Курбаса", створили неурядову організацію "Театральна платформа" (до якої також приєдналися Анастасія Гайшенець, Денис Гуменний, Тетяна Киценко) і вже як незалежні агенти впливу викликали у своїй країні творчий підйом, гуртуючи навколо себе спільноту, партнерів та залучаючи грантові структури до нових проєктів. Не буде перебільшенням стверджувати, що в результаті синергії зусиль згаданих вище осіб та їхнім навичкам самоорганізації сформувалося покоління українських театральних мистців, яке візьмемо на себе сміливість назвати "поколінням театрального десанту".

Під час першої зустрічі на базі архівно-музейного комплексу "Літературно-мистецькі Плюти" (відділ Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України) організатори створили особливий простір для творчого процесу, що мав глибокий концептуальний зміст. Молоді мистці, які прагнули підважити досвід попередніх поколінь і ставили під сумнів цінність їх напрацювань, зібралися на дачі, що колись належала найуспішнішому українському драматургові радянського періоду – Олександрові Корнійчуку [56]. Своєю присутністю та роботою в його будинку вони підривали зсередини спадщину цього місця та певну традицію радянського мислення, завдяки чому лабораторний простір водночас ставав особливою зоною контакту та конфлікту [30; 83], де віддалені одна від одної епохи та способи мислення стикалися між собою у фізичному просторі. Наступні зустрічі відбувалися також в інших містах України – Херсоні, Покровську, Львові, Прилуках, Полтаві, Харкові – об'єднуючи мистців з усієї України мережею взаємних зв'язків і стаючи орієнтиром для тодішньої молодої театральної сцени в Україні.

Мета всіх проєктів від школи в Плютах до "Мапи страху / Мапи ідентичності" – розроблення нової моделі творчої роботи "режисер – драматург – "dramaturge"", щоб з часом переосмислити соціяльну суб'єктність та художню відповідальність мистців (зосібна акторів). У цьому контексті потрібно було заново визначити роль драматурга / dramaturge (фігури, якої не існувало в радянській системі) як посередника між суспільством (міською спільнотою) та театром, завданням якого було формулювання актуальних для цього середовища культурних, соціяльних та політичних ідей, а також місії та статусу самого театру. Драматург також мав співпрацювати з режисером і автором тексту в процесі створення вистави. Цей напрямок змін був аналогічним до процесів, що сформували польський театр за останні 30 років. Але те, що сьогодні здається нам очевидним, ще десять років тому в Україні таким не було: що театр слід сприймати як платформу для дискусій та комунікації різних соціяльних груп, зокрема й тих, які перебувають на маргінесі.

Для нас важливим є те, що учасники цих майстерень не запозичували безпосередньо чужі, вже наявні моделі та естетику театру, а намагалися створити їхню власну версію. Саме тому важливим елементом зустрічей у рамках різних лабораторій було, з одного боку, опанування навичок створення актуальних драматургічних текстів колективним або індивідуальним шляхом, а з іншого – обмін думками, дискусії або, як самі учасники називали цей процес, – "говоріння" (обговорення після показів або читань) та формулювання художніх маніфестів – індивідуальних або колективних [56].

Послідовна реалізація проєктів "Театрального десанту", зокрема його польської частини "Desant.UA" (2017, Варшава), була зосереджена на виділенні критичного та політичного театру як такого, що порушує табуйовані теми, ставить провокаційні запитання, аналізує незручні питання пам'яти, розмірковує над власною ідентичністю – колективною та індивідуальною – в обох країнах і їхніх взаємних відносинах. У перших двох едиціях учасниками були переважно режисери, драматурги та театрознавці, а до "Мапи страху…" долучилися ще й актори-перформери, сценографи та музиканти. Квінтесенцією цих багатоетапних процесів ми вважаємо виставу "Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду" у поставі Рози

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



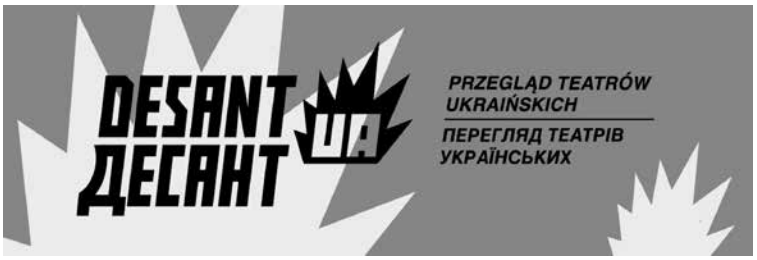
Сцена з вистава "Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду". Режисерки – Роза Саркісян та Агнешка Блонська. 2016 р. Світлина – Олександр Фальков.

Саркісян та Агнешки Блонської за драматургією Діми Левицького та Йоанни Віховської у 2016 році, яка вбачається нам маніфестом покоління десанту[6] та чітко окреслює його портрет.

У виставі взяли участь п'ятеро акторів та актрис: Лукаш Вуйціцький (Варшава), Анна Єпатко (Львів), Іван Макаренко (Одеса), Ніна Хижна (Харків), Оксана Черкашина (Харків), які виступали на сцені під власними іменами. У процесі створення вистави кожна з цих осіб брала участь у спробі осмислити власну та колективну пам'ять про минуле за допомогою методів *devised theatre*[7], де ключову роль відіграли автоетнографічна когнітивна перспектива акторів, які брали участь у створенні драматургії вистави, та демократизація творчого процесу. Назва: "Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду" – була цитатою з біографії Івана Макаренка, актора з Одеси, і натякала на бажання мистців цього покоління протистояти традиціям або усталеним стереотипам мислення, в яких вони самі виросли і з якими як у Польщі, так і насамперед в Україні їм важко себе ототожнювати. Театр мав стати безпечним простором, де розмови про суперечливі теми, про власну біографію, тілес-

[6] У самій виставі фігурує самовизначення – "покоління посткомунізму".

[7] З-поміж наявних визначень devised theatre є найповнішим, оскільки воно об'єднує основні риси цього методу роботи з різних джерел, видається те, що нещодавно запропонувала Моніка Квасьнєвська-Мікула: "Отже, під devised theatre розуміють процес створення вистави з нуля колективом без попередньо наявного сценарію чи партитури. При цьому деякі колективи, які визначають свою роботу як devising, не вбачають істотного зв'язку між цією методою та наявністю чи відсутністю сценарію. Тому вони також працюють над текстами, які спільно переробляють (літературно та / або перформативно), або – схиляючись до документальних форм – базуються на інтерв'ю, проведених для потреб вистави. У спільне створення вистави залучені учасники процесу, які мають вплив на те, що і як вони хочуть сказати. Це, однак, не виключає присутности режисерів, драматургів чи лідерів, які керують роботою та беруть на себе відповідальність за її загальний художній вигляд. Серед особливостей такого процесу називають, зокрема, переговори між "я" та "ми", тобто створення особистого, але водночас колективного висловлювання, а також гнучкий підхід до робочого процесу, що пов'язаний із менш ієрархічною, ніж традиційна, більш горизонтальною моделлю співпраці. Така практика може забезпечувати простір для видимости та самовираження людям, які з різних причин зазнають дискримінації, і часто спрямована на подолання жанрових бар'єрів. Результатом співпраці може бути вистава або досягнення соціяльної та терапевтичної мети. Крім того, devised theatre, хоча зазвичай стосується колективу, може бути й індивідуальним процесом – як це буває, наприклад, у перформансах" [67, с. 458].



Банер проєкту "Desant.UA / Десант.UA" з сайту Польського інституту театру ім. Збігнева Рашевського. https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/archiwalne/desant-ua-pierwszy-przeglad-teatrow-ukrainskich/



Банер фестивалю "Близькі незнайомці" з сайту BYŁAM WIDZIAŁAM. https ://bylamwidzialam. pl/2019/09/26/bliscy-nieznajomi-2019 -ukraina/

ні табу та особисті переживання не були пов'язані з тиском чи загрозою, а також не випробовували чиюсь чутливість. Даючи волю своїм внутрішнім страхам, виконавці водночас неодноразово підкреслювали добру атмосферу, що панувала в колективі, свободу дій та самовираження. Цей спільний простір не обмежувався лише фізичними межами сцени, а був також ментально розширений до "нашої частини Європи", саме так маркує територію Йоанна Віховська, проголошуючи посеред вистави "позакадрово" авторський текст і однозначно включаючи в цей спільнопростір Україну, попри офіційні кордони Європейського Союзу та Шенгенської зони.

На самому початку вистави актори стикаються зі своїм специфічно трактованим національним спадком, який вони здобули в межах шкільної та професійної освіти. Цю "спадщину" актори найчастіше відтворюють перед глядачами та один перед одним за допомогою міміки й жестів, закарбованих у пам'яти їхніх тіл. Епістемічна різниця між тим, що є польським, і тим, що українське, раз по раз нівелюється, оскільки центр уваги акторів зміщується від колективної пам'яти та культурних стереотипів обох сторін до індивідуальних спогадів і досвіду. Усвідомлення фрагментарности та вибірковости власних пізнавальних процесів стає у цій виставі першим кроком до пізнання Іншого та визнання його права на самовираження. Щире зізнання Лукаша Вуйціцького, що Україна асоціювалася у нього насамперед із "роздовбаним велосипедом", що він боявся приїжджати до цієї країни (бо "поляків в Україні не люблять", "тут можна втратити паспорт, а то й потрапити до в'язниці за будь-яку дрібницю"), залишається без критичної оцінки чи реакції інших членів колективу. Українські ж актори у цій виставі настільки зациклені на собі та власних проблемах (брат-наркоман, який "не загинув на цій війні", проблеми з яєчниками та страх перед медициною, неможливість кинути палити, алергія на амброзію тощо), що навіть, усвідомлюючи наявність якоїсь незручної історії, що лежить, наче колода, між двома країнами, вони уникають розмови на цю тему. "У нас в країні складна ситуація" і "про це не можна говорити, Лукаше" – лунає у відповідь на пропозицію поговорити про Катинь чи Волинь. Коротко кажучи, потреба в індивідуалізмі тут переплітається з незручною національною спадщиною, від якої тоді, у 2017 році, учасники проєкту, здається, дуже хотіли звільнитися.

Поліфонічність голосів і потреба в самовираженні відчутні також у мові: зі сцени лунають українська, польська, російська, англійська та німецька мови. Але у сценічній дії актори показують, як їм набридли загальноприйняті думки, заздалегідь встановлені культурні наративи. Перенаситившись у буквальному сенсі заїдженими культурними стереотипами, актори, прочитавши з листів гасла на зразок "Українці розмовляють російською", розривають їх на шматки й намагаються з'їсти, після чого оголошують власні творчі маніфести, розпочинаючи їх фразою: "Я, як театральний мистець…", "Я, як громадянин…". Створення маніфестів, що було важливим елементом лабораторних майстерень "театрального десанту", тут було винесене в публічний простір. Однак режисерки не дозволяють акторам впадати в патос і просять їх одразу ж розрядити надмірну серйозність самоіронією та художньою провокацією (маніфести виголошують, наприклад, сидячи на унітазі), де "фізіологія та нігілізм проголошують смерть усіх цінностей, уявних і справжніх" [3].

Те, що залишається в пам'яти глядачів, свідчить, однак, про нонконформізм, активну соціяльну та інтелектуальну позицію цього покоління, а також про бажання діяти відповідно до життєвих і художніх переконань. Саме такі цінності мали стати сполучною ланкою між людьми з Польщі та України, які мали різний досвід і професійні долі. "Я, як мистець, і я, як громадянин" для покоління "театрального десанту" звучало не лише як елемент сценічної реально-

сти, про що ми переконалися після 2022 року, коли багато хто з них доєднався до збройних сил (Олена Апчел, Антоніна Романова, Артемій Аніщенко, Діма Левицький), або ж активно долучилися до організації допомоги за межами країни (Роза Саркісян, Оксана Черкашина).

Тож можемо сміливо стверджувати, що після 2017 року та проєкту "Desant.UA / Десант.UA" розпочався процес відкриття українського театру й молодих мистців для польської публіки. "Прислухаймося до голосів, відмінних від наших власних. І переконаймося разом, що це слухання може перерости у справжню розмову. Ми віримо, що така розмова важлива не лише для українських мистців, а й для нас усіх" [52], – декларували Саркісян та Віховська у кураторському тексті до "Desant.UA / Десант.UA", відкривши нову сторінку в історії діялогу між обома спільнотами.

Відтоді ініціятиви співчутливого мислення поволі переносяться з України до Польщі. В цей час Катажина Шингєра у 2018 році поставила у співпраці з драматургом Мірославом Влеклим та з Оксаною Черкашиною в головній ролі виставу "Львів ми не віддамо" у Театрі ім. Ванди Сімашкової у Жешуві, а кураторка Агата Сівяк з 2019 року у співпраці з Йоанною Віховською організовують три едиції фестивалю "Близькі незнайомці" в Познані, присвячені українському театру та польсько-українській співпраці. Про ці ініціятиви варто коротко написати, бо вони розкривають інші аспекти роботи, яка заснована на принципі співчутливого мислення, а саме – кураторська та драматургічна "кухня", в якій, метафорично кажучи, створюються рецепти співпраці та пізнання перевірені через дію.

Кураторські стратегії, резиденції та театральний репортаж

Сьогодні все частіше йдеться про те, що в сучасному театрі, який розуміється як простір взаємодії різних суб'єктів або заходів інклюзивної культури, фігура куратора стає такою ж важливою, як і фігура драматурга, для створення певних умов чи архітектури зустрічі, заснованої на співчутті та спільному мисленні. Агата Сівяк, з якою ми записали інтерв'ю [54], є прикладом саме такої кураторки, яка конструює архітектуру співпраці мистців із, здавалося б, віддалених одне від одного середовищ, завчасно помічаючи прогалини чи недоліки їхнього публічного представлення. Три едиції її кураторського проєкту "Близькі незнайомці – Україна" (2019 [67], 2020 [81]) та "Близькі незнайомці – Схід" (2021 [94]), реалізовані в Польському театрі в Познані під керівництвом Мацея Новака, а також кілька останніх випусків Фестивалю багатьох культур у Лодзі [42], безперечно, були спробою заповнити цю прогалину в представленні театру та перформансу з-за східного кордону Польщі.

Нам важко тут окремо обговорювати кожну з цих едицій фестивалю, натомість ми хотіли б показати, як кураторські ідеї формують динаміку взаємного пізнання через дію. Під час цих фестивалів у Познані можна було побачити три вистави у поставі Рози Саркісян, реалізовані ще в Україні ("Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи", Перший академічний український театр для дітей та юнацтва у Львові, 2018; "Психоз", Київський академічний театр "Актор" у Київ, 2018; "H-effect", українсько-німецька копродукція та ГО "Art-Dialog", 2020), а також виставу "Ресторан Україна" у поставі творчої команди акторок Ніни Хижної, Оксани Черкашиної та драматурга Діми Левицького. Сівяк також запрошувала вистави, створені в Польщі на основі української драматургії, поставлені польськими або українськими режисерами та режисерками, наприклад, автобіографічну виставу "Зв'язки / Więzi" у поставі Олени Апчел (Театр Wybrzeże / "Вибжеже" у Гданську, 2021) або перформативне читання п'єси Діми Левицького "ДПЮ" у виконанні колективу "Прекрасні квіти" з Харкова в режисурі Якуба Скриванка за участю акторів Сучасного театру із Щецині та української акторки Віри Попової. На жаль, пандемія обмежила сприйняття цих подій. А шкода, адже багато з цих вистав були прикладом семантичних та епістемічних зсувів, які відбуваються тоді, коли сценарій, створений у певному культурному контексті й часто заснований на автобіографічному досвіді його автора чи авторки, проходить процес трансформації, потрапляючи до вуст польських акторів та до вух польських глядачів. Про інсценування українськости та польськости на сцені ми напишемо трохи далі. Однак уже зараз потрібно зазначити, що саме правила "полонізації" досвіду "близьких незнайомців" у рамках традиційної формули постави на сцені чужої п'єси, що призводять до ослаблення авторефлексійного та автоетнографічного послання, яке мистці як у Польщі, так і в Україні прагнули донести зі сцени. Отже, Сівяк дійшла висновку, що запрошення готових вистав лише на кілька показів не завжди сприяє створенню довготривалих творчих зв'язків, не змінює їхньої форми, масштабу чи якости, а на додачу не завжди приносить очікуваний епістемологічний ефект – наближення до невідомого.

Тому, спираючись на власний досвід, вона почала запрошувати мистців зі східного кордону на місячні резиденції, під час яких вони мали працювати над спільними проєктами разом із польськими мистцями. Резиденції давали мистцям можливість краще пізнати одне одного та вийти за межі власної зони комфорту (якою, безсумнівно, є монокультурні та мономовні



Сцена з вистави "Море залишиться". Режисер – Костянтин Васюков. Театр "Заглємбіє / Zagłębia" у Сосновці / Театр "Публіцист", 2023 р. Світлина – Джеремі Асташов (Jeremi Asłaszow).



Сцена з вистави "Крешани". Режисерка – Олена Апчел. Театр "Заглємбіє / Zagłębia" у Сосновці, 2021 р. Світлина – Павел Войцєховський.

творчі колективи). Спільна робота, в якій зустрічаються люди з різних країн з метою створення творчого продукту, приносить плоди в майбутньому як у професійному, так і в суто товариському плані (що для нас, власне, було не менш важливим аспектом). Звичайно, не завжди, з точки зору нашої концепції "співчутливого мислення", для такої формули необхідна інституційна рамка резиденції; нам йдеться скоріше про процесуальність спільної роботи та її етичний вимір.

Результатом такої резиденції в Познані став перформанс "Площа Свободи", підготовлений Йоанною Віховською, Розою Саркісян та Кіджу Шаланкевич із познанського середовища драг-квірів, перформанс "Сховище" Вікторії Миронюк у співпраці з актрисами Польського театру, а також "Ця прогулянка" – перформативна прогулянка з екскурсоводом та аудіосупроводом, драматургію якої спільно розробили Дмитро Левицький, Петро Армяновський, Патрик Ліхота й Агата Сівяк. Усі ці проєкти стали значним викликом як для глядачів, так і для творців, який був пов'язаний із необхідністю відкритися до перспективи Іншого та вийти за межі власної зони комфорту. Приміром, "Ця прогулянка" запрошувала глядачів оглянути Познань разом із голосом Діми Левицького, українського мистця, який виконував роль оповідача; для нього це польське місто виявилося досить неприступним простором, до того ж в умовах пандемії. Під час прогулянки учасників також супроводжував голос трансґендерної жінки з Білорусі, яка мешкає в Польщі й розповідає про свій досвід життя в місті. Отже, ми розглядали те, що нам знайоме

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

(місто), але очима тих, кого ми не знаємо (його нових мешканців).

Подібну резиденційну модель роботи, засновану на взаємному визнанні творчої суб'єктности мистців із Польщі та України, запровадили ще кілька сцен у Польщі, наприклад, Театр "Заґлембіє / Zagłębia" у Сосновці, де Олена Апчел у 2021 р. поставила виставу "Крешани" [24], драматургію якої вона створювала спільно з Войцеком Зралком-Коссаковським та Ольгою Мацюпою, і де 2023 р. Костянтин Васюков реалізував виставу "Море залишиться" за п'єсою Олега Михайлова у колаборації з харківськими театром "Публіцист". З подібною резидентною та лабораторною моделлю роботи ми мали справу в TR Warszawa, де Олександра Поплавська поставила виставу "Мій прапор запісяв котик. Хроніки Донбасу" (2023) за п'єсами частково написаними вже в Польщі Лєни Лагушонкової, яка брала активну участь у репетиціях та створенні сценарію вистави. Іншим прикладом тривалої та постійної співпраці мистців з України в польському театральному середовищі є Сілезький театр у Катовіце та Театр ім. Юліуша Словацького у Кракові, директори яких просто взяли на постійну роботу акторів з України: Катю Васюкову та Ніну Батовську в Катовіце та Анну Сирбу й Віталіка Гаврилу в Кракові. Цінним у цьому останньому прикладі, на нашу думку, є те, що акторки та актори, анітрохи не приховуючи свого рідного акценту, грають у репертуарних виставах важливі ролі, а не лише персонажів, які символізують країну їхнього походження. Так вони здійснюють перехід до культурного мейнстріму та розширюють його зсередини, розмовляючи польською мовою з іншим акцентом. Але щоб здійснити цей перехід або дати творцям і глядачам змогу зазирнути в пізнавальну перспективу Іншого, потрібен куратор, який усвідомлює наслідки своїх дій. У всіх згаданих випадках куратори чи художні керівники театрів створювали відповідний простір для творчого процесу, дискусій, взаємного порозуміння як між акторами, так і між глядачами, які повсякденно розмовляють різними мовами та мають за плечима різні освітні шляхи, звички сприйняття та світогляди.



Костянтин Васюков – резидент Театру "Заґлембіє / Zagłębia" у Сосновці. Світлина з сайту театру. https://teatrzaglebia.pl/kolejna-rezydencja-w-teatrze-zaglebia/



Афіша вистави "Дзяди", 2022 р. Режисерка – Майя Клечевська. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка / Театр ім. Юліуша Словацького у Кракові. З сайту театру: https ://www.dramteatr.if.ua/

Ми згадуємо про всі ці ініціятиви здебільшого для того, щоб, з одного боку, підкреслити відповідальність, яка лежить на кураторах мистецьких подій та директорах театрів й інших інституцій, а з іншого – щоб показати, що панівна в польській театральній системі орієнтація на "благодійність" щодо мистців з України іноді трактується хибно й виявляється контрпродуктивною в процесі формування взаємного пізнання. У багатьох випадках директори театрів у Польщі та режисери більше зосереджуються на демонстрації свого співчуття в повсякденному розумінні, ніж на створенні спільних проєктів; вони ставляться до мистців та мисткинь із патерналізмом, не довіряють їхнім навичкам або замикають творчих людей з України у стереотипному образі "мігрантки / мігранта" [58].

Одними з найвідоміших прикладів свідомого використання українських мистців у ролі "жертв війни" є вистава "Дзяди" у поставі Майї Клечевської та "Матері. Пісня на час війни"



Сцена з вистави "Дзяди". Режисерка – Майя Клечевська. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка / Театр ім. Юліуша Словацького у Кракові. Світлина з сайту театру: https://www.dramteatr.if.ua/

Марти Гурніцької. В українських "Дзядах" (2022), створених у кооперації з Театром ім. Юліуша Словацького у Кракові та Національним драматичним театром ім. Івана Франка в Івано-Франківську Клечевська поставила п'єсу Міцкевича, підкресливши її антиросійський підтекст та актуалізувавши в сьогоденні досвід поляків двохсотрічної давнини за допомогою тіл і голосів українських акторів, які в цій виставі грали роль ув'язнених солдатів з Азовсталі. Сцена екзорцизму за участю отця Петра та Конрада перетворилася на психологічну сутичку між Конрадом, українським поетом-солдатом (який уособлював добро), та патріярхом російської православної церкви Кирилом. У цій виставі також було чимало звинувачень, спрямованих безпосередньо на адресу західного світу, який не відмовився від просування російської культури. Наприклад, сцена "Варшавського салону" перетворилася на зустріч на червоній доріжці Канського фестивалю, де гостював російський режисер. Проти цього протестували активістки, які розфарбували свої оголені тіла у кольори України зі слідами крові. Усі ці сценічні прийоми спрацювали дуже ефективно на польську та західну фестивальну публіку, натомість майже не знайшли відгуку у глядачів в Україні, які почувалися ніяково, коли режисерка ззовні нав'язливо "пояснювала їм", у чому полягає російський імперіялізм (про

Сцена з вистави "Матері. Пісня на час війни". Режисерка – Марта Гурніцька. Театр Повшехни у Варшаві, 2023 р. Світлина – Бартек Важеха.



ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)

що вони самі давно і набагато краще знали), а на додачу їм було важко змиритися з наявністю російської мови у сцені "Варшавського салону" [28].

Той самий принцип використання тіл українських актрис у ролі "страждаючої жертви" застосувала Марта Гурніцька у виставі "Матері. Пісня на час війни", однак її стратегія була дещо іншою, проте відкритою: як диригентка (у світлі прожекторів) хору матерів, вона показувала, де починається і де закінчується її роль. У виступі цього хору, також спрямованому насамперед на західноєвропейську публіку, була, однак, певна субверсія – спроба подолати позиціонування західноєвропейського співчутливого, а часом нудного або байдужого погляду глядачів, за допомогою танцю та пісні, інспірованих військовим танцем "хака" з Нової Зеландії. Вистава була спрямована не на росію, а на "солодко сплячу Європу" [28], яка не здатна реагувати на загрозу війни. Однак в обох випадках очевидним видається саме привласнення тіл і голосів українців, які утворюють колективного героя (Україну), який привертає увагу світу, що відповідно режисерки підкреслюють, щоб західні глядачі краще сприймали. Однак далекосяжним ефектом цієї вторинності, в якій українські мистці представляють Україну як *єдине ціле*, є їх знерухомлені в нестійкому положенні тіла, виставлені на "співчутливе" або "втомлене від страждань" [8], патерналістське споглядання польського глядача [26; 27; 28].

Тому, мабуть, найкращою відповіддю на такий спосіб репрезентації є викриття механізмів цього колоніяльного польського та європейського "співчутливого" погляду, що досі вдалося лише небагатьом: безумовно, Розі Саркісян у "Fucking Truffaut" [23], а насамперед Катажині Шингєрі у виставі "Львів не віддамо" у Театрі імени Ванди Сімашкової в Жешуві (2018). Над цим проєктом Шингєра співпрацювала з репортером "Gazety Wyborczej" Мірославом Влеклим та з Оксаною Черкашиною, яка в той час ще не дуже добре знала польську, але саме її акцент і манера мовлення у зіткненні з українською та польською мовами стали одним із лейтмотивів драматургії цієї вистави. Про механізми розширення меж мовної впізнаваності у польському театрі можна докладніше прочитати в "Pamiętniku Teatralnym" [27]. Тут ми хотіли б лише звернути увагу на драматургічний задум, темою якого є спроба нав'язати українській акторці роль "типової українки", яку написали польські автори.

Як розповіла нам у розмові Катажина Шингєра [58], більшість сцен вистави ґрунтувалася на зафіксованих у процесі *девайз-драматургії* ситуаціях, розмовах та іноді запеклих дискусіях під час репетицій. Наприклад, коли Черкашина на сцені перетинає символічний україно-польський кордон, вона одразу отримує від польського актора примірник п'єси з роллю, що поляки



Оксана Черкашина у виставі "Львів не віддамо". Режисерка – Катажина Шингера. Театр ім. Ванди Сімашкової у Жешуві, 2018 р. Світлина – Мацєй Раловський.



Оксана Черкашина у виставі "Львів не віддамо". Режисерка – Катажина Шингера. Театр ім. Ванди Сімашкової у Жешуві, 2018 р. Світлина – Мацєй Раловський.

написали для неї, яку вона має швидко вивчити. Шингєра та Влекли хотіли наочно показати глядачам у Жешуві драматизований процес формування колоніяльного погляду та опору такому опредметненню. Оксана Черкашина у цій виставі своєю присутністю на сцені руйнує або підриває цю заздалегідь встановлену перспективу, як, наприклад, тоді, коли наголошує, що не має наміру грати "типову українку". В іншій сцені вона перетворюється у "типову українку", одягнувши яскраву етнічну хустку, подібно до своїх польських колег-актрис у віночках на головах, пародіюючи в такий спосіб польське уявлення про "народність" України. Отже, Шингєрі та Черкашиній йшлося головно про те, щоб глядачі змогли переконатися, наскільки наші способи мислення про Іншого є наслідком стереотипних уявлень, які ускладнюють взаємне пізнання.

Ще яскравіше цей механізм простежується, наприклад, у той момент, коли Шингєра вводить у виставу матеріяли журналістського розслідування та результати опитувань, проведених серед учнів середніх шкіл у Жешуві та Львові. Українські учні здебільшого відповідали на запитання про поляків позитивно, тоді як відповіді польських дітей – це кліше антиукраїнської пропаганди, яка вкоренилася в польських родинах ще з часів XX століття, а то й раніше. Показ результатів цих опитувань на екрані в глибині сцени, практично без жодних коментарів, підсилював діягностичний ефект вистави, який у поляків мав би скоріше викликати сором. І, мабуть, саме таким він і був у 2018 році, хоча, як стверджує режисерка, після прем'єри місцева влада Жешува була незадоволена критикою польського колоніяльного погляду. На жаль, прогнози вистави справджуються і в наші дні.

Сьогодні, за словами Шингєри, їй важко переконати директорів театрів у Польщі поставити виставу, яка порушувала б питання мультикультурної інтеґрації молоді в польських школах, де діти з України становлять значну групу (а це мала б бути весела музична вистава). Більшість польських культурних інституцій щодо цього дотримуються консервативного підходу; з одного боку, вони намагаються не руйнувати етичну вітрину, наприклад, організовуючи благодійні концерти, доходи від яких спрямовані на допомогу Україні (як уже неодноразово згадуваний Театр імени Юліуша Словацького у Кракові). З іншого ж боку, ці установи самі себе цензурують, піддаючись антиукраїнській пропаганді. Як розповідав у приватній розмові Якуб Рошковські, програмний директор Театру імени Юліуша Словацького, до театру надходили анонімні повідомлення, в яких співробітникам погрожували побиттям, якщо прапор України не буде знято з фасаду будівлі, тому врешті-решт його перенесли до фоє. Це, до слова, свідчить про те, наскільки культурні установи в Польщі виявляються беззахисними перед популістською антиукраїнською пропагандою і, судячи з усього, позбавлені підтримки держави та правоохоронних органів у боротьбі з ненавистю (яку, зрештою, інспірувала росія).

Тому основний висновок, що випливає з наших попередніх міркувань, полягає в тому, що повномасштабна війна росії проти України, яка триває вже чотири роки, всупереч тезам, що виникали на початку 2022 року [39], зовсім не відкрила настільки широко двері Европи для українського театру, а навпаки – замкнула цей театр у чергову епістемічну бульбашку. Адже вона жорстоко перервала процес співпраці й взаємної зацікавлености творчих кіл Польщі та України й не дозволила зародкам того, що ми в цій статті називаємо "співчутливим мисленням", повноцінно розвинутися. Стратегії *девайз-драматургії*, кураторські та освітні заходи, програми творчих резиденцій у Польщі та Україні, а також їхні результати: інтелектуальні та аналітичні вистави 2010–2021 років, які ми обговорювали, не стали, на нашу думку, зразком для формування наших взаємних пізнавальних процесів як у Польщі, так і в Україні.

Перспективи на майбутнє

Однак ми не хотіли б завершувати наші роздуми на песимістичній ноті. В останній частині цієї статті ми хотіли б звернути увагу на кілька ініціятив та мистців, які мають потенціял для розвитку щодо взаємного пізнання через взаємовідносини та перспектив співчутливого мислення. Адже в Польщі та Україні поступово на перший план виходить наймолодше покоління мистців, кураторів та культурних менеджерів, серед яких ми не бачимо таких тісних товариcько-творчих зв'язків, як у "покоління десанту". Натомість у них переважає усвідомлення постеміграційного досвіду [77], тобто гібридної культурної ідентичности, пов'язаної з переселенням та поступовим укоріненням у новому культурному середовищі (що не виключає підтримання тісних зв'язків із країною походження та роботи на благо діяспори). Прикладом такої ініціятиви є незалежний театр GAS, що діє при Інституті імени Єжи Гротовського у Вроцлаві. Він був заснований у 2022 році студентками катедри майстерности актора та режисури театру анімації ХНУМ імени І. П. Котляревського, які на початку повномасштабної агресії тікали з територій, що опинилися під загрозою російської окупації або були окуповані в перші дні, до Вроцлава і там продовжили навчання у вроцлавській філії Академії театральних мистецтв на факультеті лялькового мистецтва. Сьогодні всі троє – Дарія Богдан, Софія Оніщенко та Василина Марценюк – уже завершили навчання і реалізують проєкти та виста-

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



Сцена з вистав "Історія України". Театр GAZ, 2022 р. Світлина зі сторінки Akademia Sztuk Teatralnych Filia we Wrocławiu.

ви як в Україні, так і в Польщі [63]. У Польщі їхні вистави, такі як "Історія України" (2022), "Ляльковe шоу" (2022), "Весна, літо, осінь, зима і знову весна" (2023), "Завтра 10 років тому" (2024), "Антологія" (2024) та "Солодко-кислий" (2025), які переважно ставлять українською мовою (з польськими субтитрами), спрямовані до української діяспори, а особливо до української молоді, яка шукає для себе місце у міському палімпсесті Вроцлава. Театр GAS, що діє під егідою польської інституції, не лише інтегрує місцеву спільноту, а й створює для неї безпечний простір міжкультурного контакту та формує почуття суб'єктности іммігрантських середовищ.

У Польщі також зростає молоде покоління мистців, хоча й не обов'язково безпосередньо пов'язаних із театром, а скоріше з перформансом у широкому розумінні: слемери, стендапери, як-от Ілля Тандур чи Роман Костелецький, які використовують свою польсько-українську гібридну ідентичність, створюючи як наживо, так і в мережі виступи, що розмивають бінарні опозиції культурних ідентичностей завдяки своїй дво- чи тримовности. Проте у Варшаві, Кракові чи інших великих містах Польщі досі бракує такої сцени, яка за своїми програмними та інституційними засадами хоча би частково нагадувала Театр імени Максима Горького в Берліні під керівництвом Шермін Лангхоф. Вона пропонувала інструменти та філософію роботи, що засновані на співчутливому мисленні, створюючи простір для культурного розмаїття та іншої перспективи погляду й пізнання, яке випливає з нього[8].

Висновки. Якщо ж поглянути на ситуацію в Україні, то, з одного боку, здається очевидним, що українське театральне середовище також потребує трансформації та розвитку культурної політики й театральної практики, про що раз по раз нагадують як куратори та критики, так і окремі організації, що виступають за зміни, наприклад, Коаліція дієвців культури. Проте великі реформи системи та методології роботи українського театру стикаються зі значними перешкодами, оскільки багато сцен наразі просто борються за виживання (багато інституцій, особливо з окупованих територій або поблизу лінії фронту, мусили покинути свої приміщення або переформатувати свою діяльність, що позначилося на їхньому стані, зокрема фінансовому). З тієї ж причини організація проєктів, заснованих на двосторонньому співробітництві, є дуже складною. Польські театральні колективи та мистці, найімовірніше, не бажають їхати до країни, яка перебуває у стані війни, що є цілком зрозумілим, хоча трапляються й винятки, як-от Гжегож Яжина та Роман Павловський, які працюють над виставою в Національному академічному

[8] Театр імени Максима Горького за часів керівництва Шермін Лангхоф не лише піднісу мейнстрімному культурному дискурсі Німеччини статус мистців турецького походження, а й став платформою для художнього самовираження різних меншин, недостатньо представлених в інших культурних інституціях. Важливим у філософії роботи цієї інституції є те, що практика культурного та соціяльного багатоголосся й створення умов для процесів пізнання, які ми називаємо "співчутливим мисленням" – це не лише гасло, що вітає гостей у кулуарах театру "Andere Leute denken" ("Інші люди думають"), а кураторською та художньою практикою, а також маркетинговою стратегією, спрямованою на широке коло глядачів.

драматичному театрі імени Лесі Українки в Києві, або Ольга Сміхович та Радек Степень, котрі в тому ж театрі підготували виставу "Благальниці" (хоча прем'єра зрештою так і не відбулася) [83; 84]. Слід також пам'ятати, що чоловіки віком від 23-х до 60-ти років не можуть залишати територію України, через що виступи українських театрів за кордоном обмежені.

Однак слід пам'ятати, що Шенгенська зона працює на користь мистців з України, для яких Польща (як у виставі "Я, "Побєда" і Берлін" Національного академічного українського драматичного театру імени Марії Заньковецької) може незабаром стати лише ділянкою автостради, яку потрібно проїхати на шляху до Берліну. Тож, завершуючи нашу статтю, ми хотіли б підняти процеси співчутливого мислення до рівня етичного принципу або філософії творчої праці, якими ми повинні керуватися у наших взаємних пізнавальних процесах через мистецтво. Звичайно, цей виклик прозвучить лише як постулат із вуст дослідниць театру, якщо він не перетвориться на більш поширену театральну практику. Проте він вписується в широку дискусію щодо способів співіснування, співпраці та співчутливого мислення в суспільствах, які визначають себе як демократичні в нашій частині світу. На іншому, вищому, рівні співчутливе мисленя, як різновид геополітичного союзу ситуативних практик створення знань, ми можемо розглядати як спосіб суб'єктивізації знань "про" та "у" Центрально-Східній Європі, щоб створювати ці знання "разом із" Центрально-Східною Європою, з метою протидії її епістемічній (не)справедливости. Говорячи про це явище стосовно цієї частини світу, Ева Доманська [38] свого часу звертала увагу на необхідність сильнішої суб'єктивізації в глобальному науковому дискурсі знань та досвіду, що випливають саме зі специфічного становища та досвіду суспільств, які перебувають в орбіті імперських впливів росії та намагаються позбутися цієї небажаної колоніяльної спадщини. І цей заклик до зміни географії мисленя (англ. *shifting the geography of reasoning*) з метою підриву основ російського імперіялізму та побудови альтернативи західній *епістемі* може бути, як нам здається, найважливішим надбанням співчутливого мислення як у Польщі, так і в Україні.

Джерела і література

1. А може, ні… Сучасна польська драматургія для дітей і молоді / пер. з пол. Ю. Попсуєнко. Київ: Неопалима купина, 2017.

2. Апчел О. Глибинна травма та інтелектуальна лінь // LB.ua. 2024. 20 верес. URL: https://lb.ua/culture/2024/09/20/635574_glibinna_travma_intelektualna.html (дата звернення: 19.04.2026).

3. Гайшенець А. Рік незалежного театру: Найгучніші проекти, скандали та особистості // Українська правда. Життя. 2016. 22 груд. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2016/12/22/221840/ (дата звернення: 20.07.2026).

4. Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації : монографія. Львів: Простір-М, 2018.

5. Ґротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999.

6. Коженьовська-Бігун А. Про ваш і наш театр. 2011. URL: https://kurbas.org.ua/projects/almanah6_2/09.pdf (дата звернення: 20.07.2026).

7. Міжнародна літня школа театральних кураторів (2012) // НЦТМ імені Леся Курбаса. URL: https://kurbas.org.ua/summary3.html (дата звернення: 19.04.2026).

8. Мрозек В. Нудьга чужого страждання. Ставлення театру в Польщі до України та українців на четвертому році великої війни // Український театр. URL: https://theatermag.com.ua/publication/160 (дата звернення: 28.04.2026).

9. Олешко С. Театр після трансформації: Варшава-Харків // Culture.pl. URL: https://culture.pl/ru/article/teatr-pislya-transformacii-varshava-kharkiv (дата звернення: 19.04.2026).

10. Партола Я. Пліч-о-пліч: Україно-польський грудень у Харкові // Український театр. 2015. № 1–3. С. 32–35.

11. Партола Я. Польсько-українські проєкти Харківського театру-студії "Арабески" як пошук соціально-культурного діялогу // Просценіум. 2023. № 1–3 (65–67). С. 102–107.

12. Партола Я. Театр як інструмент суспільних і соціокультурних змін // Музична і театральна історія: події, факти, коментарі: тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань (м. Харків, 24–25 листопада 2023 року). Харків, 2024. С. 117–127.

13. Польська. Культура. Україна: Лекції про театр : зб. лекцій / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, Ін-т ім. Є. Ґротовського; [ред. Г. Веселовська, В. Сьвьонтковська]. Київ: [б. в.], 2010. 190 с.

14. Польські рефлексії в літературі та мистецтві Слобожанщини: Матеріали Міжнародного наукового симпозіуму. Харків, 2014 р. Польський альманах / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна; Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові. Харків: Майдан, 2015. 291 с.

15. Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. Київ: Темпора, 2014.

16. Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей / [упоряд. Я. Деглер]; пер. з пол. С. Кочерга. Львів: Літопис, 2013. 516 с.

17. Томпсон Е. М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ: Основи, 2006. 368 с.

18. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми / ред. С. Васильєв. Київ: КЖД "Софія", 2018. 208 с.

19. Фролова В., Долганова І. Республіка мрії Даніеля Яцевича // Український театр. 2015. № 1–3. С. 40–41.

20. Шамков Ю., Троян В. (Ведучі). Усі жахливі події у світі – через недооцінку культури, – Йоанна Віховська // Громадське радіо: Culture.pl на "Громадському радіо" [Аудіоподкаст]. 2015. 9 груд. URL: https://hromadske.radio/podcasts/culturepl-na-gromadskomu-radio/usi-zhahlyvi-podiyi-u-sviti-cherez-nedoocinku-kultury-yoanna-vihovska (дата звернення: 20.07.2026).

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

22. Arias P. G. Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes, la frialdad de la teoría y la metodología // Sophia 13 (2012) 200–228.

23. Bal E. "Fucking Truffaut". O wojnie w teatrze idiotycznym // Didaskalia. Gazeta Teatralna. 179 (2024). URL: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fucking-truffaut-o-wojnie-w-teatrze-idiotycznym (дата звернення: 19.04.2026).

24. Bal E. "Kreszany", czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu // Didaskalia. Gazeta Teatralna 168 (2022). DOI: 10.34762/9626-4251.

25. Bal E. Od poddaństwa do poznawczej suwerenności. Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych // Didaskalia. Gazeta Teatralna 166 (2021). DOI: 10.34762/v9fa-xn30.

26. Bal E. Queering the War: Ukrainian theatre challenging the notions of victimhood and heroism // Contemporary Theatre Review. Special Issue 2026: The Staging of War Conflict (2014–2024). URL: https://doi.org/10.1080/10486801.2026.2617023.

27. Bal E. Rozszczelnianie pola językowej uznawalności: O mobilności kulturowej dramatu ukraińskiego w Polsce po 24 lutego 2022 // Pamiętnik Teatralny 72(4) (2023) 81–98. DOI: 10.36744/pt.1585.

28. Bal E. Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie // Didaskalia. Gazeta Teatralna. 177 (2023). URL: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie (дата звернення: 19.04.2026).

29. Bal E., Lech K. Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres. London: Cambridge University Press, 2025.

30. Bal E., Partola Y. Map of Polish-Ukrainian encounters in theatre from 2014 to 2025 – table format. 2026. URL: https://doi.org/10.57903/UJ/JDWSPB.

31. Bal E., Partola Y. Spoken Archive of Polish -Ukrainian cooperation in theatre from 2014 to 2025 – text data. 2026. URL: https://doi.org/10.57903/UJ/RP0LQE.

32. Bal E., Partola Y. Theatre as a Laboratory of Polish-Ukrainian Encounters from 2014 to the Present. Perspectives of compassionate Thinking. Spoken Archive of Polish-Ukrainian Cooperation in the Theatre. URL: https://vimeo.com/showcase/12151023 (дата звернення: 15.04.2026).

33. Chuzhynova I. Afterwords. Critical Stages 28 (2023). URL: https://www.critical-stages.org/28/afterword/ (дата звернення: 19.04.2026).

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

35. Cymerman J. Kości nie śpiewają // Teatr 1 (2013). URL: https://archiwum.teatr-pismo.pl/4363-kosci-nie-spiewaja/ (дата звернення: 19.04.2026).

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

37. Dekalog, czyli lokalna wojna światowa – Teatr Polski w Warszawie – spektakle, repertuar, bilety do teatru. URL: https://teatrpolski.waw.pl/archiwalne-spektakle-i-wydarzenie/dekalog-czyli-lokalna-wojna-swiatowa (дата звернення: 19.04.2026).

38. Domańska E. Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej // Teksty Drugie. 1 (2017) 41–59. DOI: 10.18318/td.2017.1.3.

39. Dutko O. Gate-crashing „European" and „Slavic" area studies: can Ukrainian studies transform the fields? // Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes 65/2 (2023) 174–189. DOI: 10.1080/00085006.2023.2202565.

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

41. Escobar A. Sentipensar con la tierra: nuevas leituras sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones Unaula, 2014. URL: https://lccn.loc.gov/2016445089 (дата звернення: 19.04.2026).

42. Festiwal Łódź Wielu Kultur 2026 [Lodz of Many Cultures Festival 2026]. (2026). URL: https://lodzwielukultur.pl/.

43. Greenblatt S. et al. Cultural Mobility. A Manifesto. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

44. Haraway D. Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective // Feminist Studies 3 (1988) 575–599.

45. Harbuziuk M. Instrumentalne znachennya teatru w konteksti (post)kolonializmu. 2023. URL: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1159198848100569 (дата звернення: 19.04.2026).

46. Harbuziuk M. Overcoming Silence // Critical Stages 28 (2023). URL: https://www.critical-stages.org/28/overcoming-silence/ (дата звернення: 19.04.2026).

47. Harbuziuk M. Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty / teatry / twórcy / odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim // Miscellanea Posttotalitariana Vratislaviensia 6 (2017). DOI: 10.19195/2353-8546.6.10.

48. Harbuziuk M. Współczesny teatr ukraiński: między dyskursem posttotalitarnym i postkolonialnym // Miscellanea Posttotalitariana Vratislaviensia 4 (2016). URL: https://wuwr.pl/mpwr/article/view/10763 (дата звернення: 19.04.2026).

49. Harbuziuk M. "We Could Have Ventured in the Opposite Direction": Exploring the Legacy of Polish Theatre on the Festival Map of Independent Ukraine // Pamiętnik Teatralny 72(4) (2023) 57–80. DOI: 10.36744/pt.1550.

50. Horbatowski P. Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

51. Horbatowski P. Theatre in the Face of War. Polish-Ukrainian theatrical ties after the Russian invasion in 2014 / trans. J. Lloyd. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2025.

52. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. URL: https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/DESANT_UA_кураторський%20текст_ua.pdf (дата звернення: 19.04.2026).

53. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. URL: https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/Desant_harmonogram_opisy_Перегляд%20українських%20театрів%20ДЕСАНТ_програма%20і%20описи_ua.pdf (дата звернення: 19.04.2026).

54. Interview with Agata Siwiak. URL: https://doi.org/10.57903/UJ/GSNZBS.

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

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

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

58. Interview with Katarzyna Szyngiera. URL: https://doi.org/10.57903/UJ/HEWWHO.

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

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

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

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

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

64. Korzeniowska-Bihun A. Współczesna dramaturgia ukraińska, od A do JA. Warszawa: ADiT, 2020.

65. Korzeniowska-Bihun A., Moskwin A. Nowy dramat ukraiński. W oczekiwaniu na Majdan. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej UW, 2015.

66. Krawczak M. Bliscy Nieznajomi 2019. Ukraina. BYŁAM WIDZIAŁAM : blog teatralny. 2019. 26 września: URL: https://bylamwidzialam.pl/2019/09/26/bliscy-nieznajomi-2019-ukraina/

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

68. Latour B. Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies. Cambridge-London : Harvard University Press, 1999.

69. Literature of the research project: Theatre as a Laboratory of Polish-Ukrainian encounters from 2014 to the present day. Perspectives of compassionate thinking, № 2024/53/B/HS2/02533. URL: https://doi.org/10.57903/UJ/HS6VGP.

70. Marszałek A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875–1881. Kraków: Universitas, 1992.

71. Marszałek A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1881–1886. Kraków: Universitas, 1993.

72. Marszałek A. Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872–1886. Kraków: TN Societas Vistulana, 1999.

73. Marszałek A. Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875. Kraków: TN Societas Vistulana, 2003.

74. Marszałek A. Prowincjonalny teatr stołeczny. Trzy spojrzenia na scenę lwowską 1864–1887. Kraków: TN Societas Vistulana, 2011.

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

76. Mbembe A. Polityka wrogości. Nekropolityka / tłum. K. Bojarska, U. Kropiwiec. Kraków: Karakter, 2018.

77. Meerzon Y., Verstraete P. Editorial Introduction: Exile and (Neo)Nationalism // EJTP 7/1 (2025) 8–29. URL: https://ejtp.eu/issue/view/5237 (date of access: 28.04.2026).

78. Na styku. Performanse naturo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu / [red. E. Bal, D. Fox, E. Wąchocka]. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2023. – DOI: 10.4467/K7415.113/22.23.16525.

79. Nycz R. Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki. Warszawa: Instytut Badań Literackich Wydawnictwo, 2017.

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

81. Poznań. Ukraina idiomem XIII Spotkań Teatralnych "Bliscy Nieznajomi" [Poznan. Ukraine as an idiom of the 13th Theatre Meetings "Close Strangers"]. (n.d.). Encyklopedia Teatru Polskiego. URL: https://e-teatr.pl/poznan-ukraina-idiomem-xiii-spotkan-teatralnych-bliscy-nieznajomi-4213.

82. Pratt M. L. Arts of the Contact Zone // Profession 33–40 (1991). URL: http://www.jstor.org/stable/25595469.

83. Pratt M. L. Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London: Routledge, 2008.

84. Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance / [ed. by E. Bal, M. Chaberski]. – New York : Routledge, 2021. – 268 p.

85. Stępień R. Kijów, 13–23 kwietnia 2024 // Notatnik Teatralny. 2024. 28 kwiec. URL: https://notatnikteatralny.pl/felietony/kijow-13-23-kwietnia-2024/ (дата звернення: 19.04.2026).

86. Śmiechowicz O. Teatr jako infrastruktura krytyczna // Notatnik Teatralny. 2025. 28 maja. URL: https://notatnikteatralny.pl/czytelnia/olga-smiechowicz-teatr-jako-infrastruktura-krytyczna/ (дата zmian/звернення: 19.04.2026).

87. Taylor D. Performance. Durham–London: Duke University Press, 2018.

88. Taylor D. Presente! The Politics of Presence. Durham-London: Duke University Press, 2020.

89. Taylor D. The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham : Duke University Press, 2003.

90. Teatr w obliczu wojny. Życie teatralne we Lwowie, Białymstoku i Wilnie w czasie II wojny światowej. Teatr wobec inwazji rosyjskiej na Ukrainę / [red. P. Horbatowski]. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2025.

91. Ukrainian New Drama After the Euromaidan Revolution / [ed. by M. Flynn]. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2023. 280 p.

92. Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vyklyky. Problemy [Ukrainian theater: the way to oneself. Achievements. Challenges. Problems]. Kyiv: KZhD "Sofiia". 208 p.

93. Wiame A. Bruno Latour's Earthbound Theatre. Applying Stage-Thinking to Reclaim the Critical Zone // Pamiętnik Teatralny 72 (2023) 101–119.

94. XII Spotkania Teatralne Bliscy Nieznajomi: Ukraina [12th Theatre Meetings Close Strangers: Ukraine]. (n.d.). Teatr Polski w Poznaniu. URL: https://teatr-polski.pl/bliscy-nieznajomi/xii-spotkania-teatralne-bliscy-nieznajomi-ukraina/

References

1. A mozhe, ni… Suchasna polska dramaturhiia dlia ditei i molodi / per. z pol. Yu. Popsuienko. Kyiv: Neopalyma kupyna, 2017. [in Ukrainian]

2. Apchel O. Hlybynna travma ta intelektualna lin. LB.ua. 2024. 20 veres. URL: https://lb.ua/culture/2024/09/20/635574_glibinna_travma_intelektualna.html (data zvernennia: 19.04.2026). [in Ukrainian]

3. Haishenets A. Rik nezalezhnoho teatru: Naihuchnishi proekty, skandaly ta osobystosti. Ukrainska pravda. Zhyttia. 2016. 22 hrud. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2016/12/22/221840/ (data zvernennia: 20.07.2026). [in Ukrainian]

4. Harbuziuk M. Obraz Ukrainy u polskomu teatralnomu dyskursi KhIKh stolittia: stratehii ta formy reprezentatsii : monohrafiia. Lviv: Prostir-M, 2018. 470 s. [in Ukrainian]

5. Grotovskyi Ye. Teatr. Rytual. Performer. Lviv: Litopys, 1999.

6. Kozhenovska-Bihun A. Pro vash i nash teatr. 2011. URL: https://kurbas.org.ua/projects/almanah6_2/09.pdf (data zvernennia: 20.07.2026). [in Ukrainian]

7. Mizhnarodna litnia shkola teatralnykh kuratoriv (2012). NTsTM imeni Lesia Kurbasa. URL: https://kurbas.org.ua/summary3.html (data zvernennia: 19.04.2026). [in Ukrainian]

8. Mrozek V. Nudha chuzhoho strazhdannia. Stavlennia teatru v Polshchi do Ukrainy ta ukraintsiv na chetvertomu rotsi velykoi viiny. Ukrainskyi teatr. URL: https://theatermag.com.ua/publication/160 (data zvernennia: 28.04.2026). [in Ukrainian]

9. Oleshko S. Teatr pislia transformatsii: Varshava-Kharkiv. Culture.pl. URL: https://culture.pl/ru/article/teatr-pislya-transformacii-varshava-kharkiv (data zvernennia: 19.04.2026). [in Ukrainian]

10. Partola Ya. Plich-o-plich: Ukraino-polskyi hruden u Kharkovi // Ukrainskyi teatr 1–3 (2015) 32–35. [in Ukrainian]

11. Partola Ya. Polsko-ukrainski proiekty Kharkivskoho teatru-studii "Arabesky" yak poshuk sotsiialno-kulturnoho diialohu // Prosтsenium 1–3 (65–67) (2023) 102–107. [in Ukrainian]

12. Partola Ya. Teatr yak instrument suspilnykh i sotsiokulturnykh zmin. Muzychna i teatralna istoriia: podii, fakty, komentari: tezy dopovidei za materialamy III Cherkashynskykh chytan (m. Kharkiv, 24–25 lystopada 2023 roku). Kharkiv, 2024. S. 117–127. [in Ukrainian]

13. Polska. Kultura. Ukraina: Lektsii pro teatr : zb. lektsii / Nats. tsentr teatr. mystets. im. Lesia Kurbasa, Instytut im. J. Grotowskiego ; [red. H. Veselovska, W. Swiątkowska]. – Kyiv : [b. v.], 2010. – 190 s. [in Ukrainian]

14. Polskyi almanakh / Kharkivskyi natsionalnyi universytet imeni V. N. Karazina; Heneralne konsulstvo Respubliky Polshcha v Kharkovi. Kharkiv, [r. v. nevidomyi]. [in Ukrainian]

15. Spovid pislia zlamu. Antolohiia suchasnoi polskoi dramaturhii. Kyiv: Tempora, 2014. [in Ukrainian]

16. Teatr: istoriia, teoriia, praktyka. Zbirnyk statei / [uporiad. J. Degler] ; per. z pol. S. Kocherha. – Lviv : Litopys, 2013. – 516 s.

17. Tompson E. M. Trubadury imperii: Rosiiska literatura i kolonializm. Kyiv: Osnovy, 2006. 368 s. [in Ukrainian]

18. Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vyklyky. Problemy / Vasyliev S. (Red.). Kyiv: KZhD "Sofiia", 2018. 208 s. [in Ukrainian]

19. Frolova V., Dolhanova I. Respublika mrii Danielia Yatsevycha // Ukrainskyi teatr 1–3 (2015) 40–41. [in Ukrainian]

20. Shamkov Yu., Troian V. (Veduchi). Usi zhakhlyvi podii u sviti – cherez nedootsinku kultury, – Yoanna Vikhovska. Hromadske radio: Culture.pl na "Hromadskomu radio" [Audiopodkast]. 2015. 9 hrud. URL: https://hromadske.radio/podcasts/culturepl-na-gromadskomu-radio/usi-zhahlyvi-podiyi-u-sviti-cherez-nedoocinku-kultury-yoanna-vihovska (data zvernennia: 20.07.2026). [in Ukrainian]

Ewa BAL

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2434-6108
Professor at Jagiellonian University, Director of the Center for Local Culture Studies
at the Department of Polish Studies in the Institute of Glottodidactics in Polish Studies
64 Grodzka str., 31-044 Kraków, Poland
e-mail: ewa.bal@uj.edu.pl

Yana PARTOLA

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5503-2208
Candidate of Art Studies, Curator of the museum at the Taras Shevchenko Drama Theater in Kharkiv
9 Sumska Street, Kharkiv, 61057, Ukraine
e-mail: partola1905@gmail.com

THEATRE AS A LABORATORY OF POLISH-UKRAINIAN KNOWLEDGE. PERSPECTIVES OF COMPASSIONATE THINKING

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

Keywords: Polish theatre; Ukrainian theatre; Polish–Ukrainian cooperation; relational knowledge; compassionate thinking; epistemologies of the heart.

Стаття надійшла до редколегії 12.08.2026
Прийнята до друку 27.08.2026