

Zbrodnie, których nie potrafimy zrozumieć

AUTOR: MIROSŁAW BARAN

Jak pisać o doświadczeniach, które nie są naszym udziałem, lecz zostały zapożyczone z mediów i opowieści ofiar? Jak oddać w teatrze prawdę nieludzkich wydarzeń wojny w Ukrainie?

■ Polski dramat od przynajmniej dwóch dekad żywo reaguje na bieżące tematy społeczne i polityczne. Oczywiście jest zatem, że autorki i autorzy piszący dla teatru już od kilkunastu miesięcy podejmują w swoich tekstach temat wojny w Ukrainie – z rozmaitych perspektyw i korzystając z różnorodnych strategii pisarskich.

Wybuch pełnoskalowego konfliktu zbrojnego w Ukrainie 24 lutego 2022 roku (wojna trwa tam od 2014 roku) spotkał się z szybką i zdecydowaną odpowiedzią krajowego środowiska teatralnego. W teatrach organizowano zbiórki na rzecz ofiar, aktorzy po zagranych spektaklach deklarowali swoją solidarność z napadniętym narodem, przygotowywano czytania ukraińskich sztuk.

Kwestią czasu było, aż temat ten pojawi się w polskiej dramaturgii. I faktycznie sztuki tematyzujące wojnę w Ukrainie, okrucieństwo najeźdźcy czy los wojennych uciekinierów powstają. Nie ma ich jednak w gąszczu nowych tekstów wiele. Na pewno osoby piszące stoją przed wieloma dylematami. Jak pisać o doświadczeniach, które nie są naszym udziałem, lecz zostały zapożyczone z mediów czy opowieści ofiar? Jak oddać w teatrze prawdę tych nieludzkich wydarzeń? W niniejszym tekście przyjrzymy się, jak autorki i autorzy odpowiedzieli na powyższe pytania, jakie strategie pisarskie zastosowali w swoich utworach, na jakich tematach szczególnie się skupili.

Nie jest to przegląd wszystkich polskich sztuk podejmujących temat rosyjskiej agresji, wojny i losów jej uczestników. Omawiane utwory wybrane zostały przede wszystkim (choć nie wyłącznie) ze zgłoszeń na ostatnie edycje konkursów dramatopisarskich: Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną, „Aurorę”. Nagrodę Dramaturgiczną Miasta Bydgoszczy

oraz wrocławskie „Strefy Kontaktów”. Większość z tych dramatów nie doczekała się jeszcze realizacji scenicznej.

Malina Prześluga w *Inwazji*¹ opowiada o wojnie w Ukrainie z polskiej perspektywy. Nina i jej dorosła córka Zuza postanawiają przyjąć do swojego mieszkania uciekinierki z Ukrainy: Ksiuszę i jej córkę Nastę. Okazuje się jednak, że pomimo dobrych intencji Polki nie potrafią nawiązać kontaktu z goszczonymi kobietami, nie rozumieją ich przeżyć, a cała ich wiedza na temat wojny opiera się na strzępkach newsów i plotkach. Doświadczenia ofiar zbrojnej napaści są niemożliwe do przekazania i zrozumienia przez uprzywilejowane mieszkanki państwa, w którym wojna się nie toczy. Komunikacja okazuje się nieskuteczna nawet na poziomie werbalnym. Autorka zapisuje tę barierę w dialogach za pomocą ciekawego chwytu formalnego:

ZUZA

Mam nadzieję, że smakuje. To moje popisowe danie.

NINA

Poza nim Zuzka umie jeszcze herbatę.

Zuza i Nina śmieją się.

NASTYA

Στῆσε

NINA

Oj, kurczę, nie rozumiem.



Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć, reż. Jakub Skrzywanek, Teatr Polski w Podziemiu (2023)

ZUZA

Maybe in English?

KSIUSZA

Ścieśnięta i sejsmiczna

NINA

Aaa, że smakuje, tak? Słyszysz, Zuzanko.

ZUZA

Dzięki.

Milczenie długie.

ZUZA

A... ten. A trafiłyście do nas bez problemów tu do mieszkania? Można się pomylić, bo wejście od podwórza.

KSIUSZA

Ścieśnięta i sejsmiczna

Plan realistyczny miesza się w *Inwazji* z symbolicznym. Milcząca obecność traumatyzowanych Ukrainek wpływa na życie goszczących je Polek: Nina i Zuza w kolejnych scenach znajdują na podłodze rozbite szkło szyby (choć wszystkie okna pozostają całe) oraz pojawiający się znikąd gruz ze zburzonego domu. Nastrój depresji i stresu pogłębia się: na lustrze w łazience pojawia się niemożliwa do zmycia smuga, a do mieszkania nawet w pogodne dni zaczyna wpadać coraz mniej światła.

Prześluga wprowadza także postać Pani Wojny/Bomby, która przechodzi płynnie między tymi wcieleniami. To właśnie Bomba (reprezentowana w didaskaliach przez pacynkę) komunikuje się z Niną i Zuzą w imieniu Ukrainek. Opowiada o wojnie, śmierci męża Ksiuszy, próbie gwałtu, ciężkich warunkach w trakcie ucieczki. „Mogę reprezentować mężczyznę, którego nagle zabrali, mogę reprezentować prawdę,

której nie znacie, mogą reprezentować nieopisywalne i mogą reprezentować dwie ofiary nieopisywalnego, a także ich drogę przez koszmar”.

Dramat kończy dość nieoczekiwany happy end: dzięki pomocy psychologa niewychodzące wcześniej ze swojego pokoju Ukrainki zaczynają prowadzić aktywne życie i nawiązują dobry kontakt z Polkami. Wreszcie wojna się kończy. Ksiusza i Nastya wracają do Ukrainy i wciąż utrzymują przyjacielskie kontakty z Niną i Zużą.

Podobny do *Inwazji* jest punkt wyjścia sztuki *Wnuczki wojny* Natalii Fijewskiej-Zdanowskiej. Lekarka Joanna mieszka z nastoletnią córką Kingą oraz zniedołężniałą, blisko stuletnią babką Heleną (postać – podobnie jak żyjąca w Kanadzie matka Joanny, Wiesława – reprezentowaną w dialogach wyłącznie w formie mowy zależnej). Kobieta jest przytłoczona pracą zawodową – przyjmuje pacjentów w szpitalu i kilku prywatnych przychodniach – przez co żyje w ciągłym biegu. Dodatkowo od wielu lat źle sypia i cierpi na paraliż senny. Po inwazji Rosjan na Ukrainę zaczyna śnić koszmary:

JOANNA

Czasami, ale tylko czasami miewam ze sobą broń. Kuchenny nóż. Drewnianą szczotkę do zamiatania. Albo niewielki pistolet, którego nie umiem używać. Jeśli będzie ich trzech, lub czterech – czy zdążę strzelić, choćby do jednego z nich? Czy będzie to strzał na tyle celny, żeby od razu zabić? Czy będę umiała nacisnąć spust, celując w serce, albo w twarz? Patrząc, jak zwija się z bólu na dywanie mojego przedpokoju, z wypływającym z twarzy okiem? Widzieć, jak umiera, oparty o drzwi do mojej łazienki? A kiedy będę mierzyć, to czy ci pozostali nie wytrącą mi broni z rąk, a potem...

Kiedy napięcie jest nie do wytrzymania, budzę się.

Matka z córką postanawiają zatrudnić do opieki nad Heleną Oksanę, młodą uciekinierkę z Mariupola. Okazuje się, że wojenne doświadczenia Ukrainki splatają się z losem czterech pokoleń Polek. Helena w trakcie II wojny światowej, jeszcze jako nastolatka, była świadkiem śmierci swojego małego dziecka. Traumą przeżyć wojennych dziedziczą po Helenie kolejne pokolenia kobiet: Wiesława i Joanna. W efekcie relacje kobiet z ich córkami są dysfunkcyjne i niepełne. Helena nie potrafi pokochać Wiesławy równie silnie, co utraconego dziecka, oddaje ją więc na wychowanie swojej siostrze. Wiesława opuszcza Joannę i wyjeżdża za miłością do Kanady. Joanna także nie potrafi nawiązać z Kingą autentycznej, głębokiej relacji.

Fijewska-Zdanowska ukazuje wyniszczające doświadczenie wojny jako zjawisko uniwersalne, niemające narodowości. Pozostawia ono głębokie blizny w psychice bohaterów, nawet tych, które nie doznały cierpienia bezpośrednio. W tym kontekście przewrotnie niejednoznaczny okazuje się finał *Wnuczek wojny* – Oksana zachodzi w ciążę ze swoim chłopakiem (który wraca na Ukrainę walczyć). Joanna i Kinga, które zdążyły się zaprzyjaźnić z opiekunką, cieszą się wraz z przyszłą matką. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie: czy nowe życie jest w tym przypadku szansą na nowy początek, czy raczej rozpoczyna się właśnie kolejny ciąg traum i cierpienia, które będą tym razem udziałem potomkin Oksany?

Jakub Skrzywanek w tekście *Zbrodnie i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć*² korzysta z materiałów dokumentujących rosyjskie zbrodnie w Ukrainie. Odwołuje się także do przywołanej w tytule powieści Fiodora Dostojewskiego. W prologu dramatu zespół aktorski rekonstruuje scenę morderstwa Alony Iwanowny i jej siostry Lizawiety przez Raskolnikowa. Bohaterowie-aktorzy usiłują poznać myśli zbrodniarza, szczegółowo odtworzyć przebieg zdarzeń, wybrać z paru propozycji najbardziej prawdopodobny

ton głosu bohaterów czy konkretny ruch ręki opuszczającej siekierę. W tej scenie wyraźnie widać zabieg, który autor będzie konsekwentnie stosował w całym tekście: zderzanie prób realistycznej rekonstrukcji wydarzeń z ciągłym burzeniem realizmu scenicznego, teatralnym autotematyzmem.

Warto zaznaczyć, że dramat (a właściwie scenariusz teatralny) *Skrzywanka* nie jest pomyślany jako utwór literacki „do czytania”. Posiada wszelkie cechy sztuki pisanej „na scenie”, w takcie prób, przy współudziale osób aktorskich, na potrzeby konkretnego przedstawienia. Wiele z fragmentów tekstu stanowi jedynie ramę, dramaturgiczny stelaż wypełniany działaniami performatywnymi dopiero w przedstawieniu; na przykład rekonstrukcjami scenicznymi czy improwizacjami aktorskimi, które niekiedy sugerowane są w dialogach, a kiedy indziej możemy się ich obecności jedynie domyślać. W sztuce zapisane są także przeznaczone do wyświetlenia: tekst oraz (przywołane w didaskaliach) zdjęcia.

W kolejnych scenach *Zbrodni i kary* rekonstruowane są konkretne zbrodnie na ukraińskiej ludności cywilnej: zastrzelenie młodej kobiety, przetrzymywanie więźniów, tortury, morderstwa i gwałty. W finale oglądamy z kolei fikcyjną rozprawę przed Międzynarodowym Trybunałem Karnym. *Skrzywanek* konsekwentnie i bezlitośnie burzy fikcję sceniczną poprzez wprowadzanie dystansu: kolejne kwestie wypowiadają już nie postacie, a aktorzy. Jak chociażby w scenie rekonstrukcji gwałtów:

Pozorant 8 podchodzi do Pozoranta 4.

Pozorant 8

Czy to jest dla Ciebie OK, jeśli to ty zaproponujesz, jak to zrobimy?

Pozorant 4

Tak, to jest dla mnie OK. Zastanawiam się, jak to zrobić, żeby mnie nie bolało.

Pozorant 4 klęka na kolanach i podpira się na rękach.

Pozorant 4

Czy taka pozycja jest dla ciebie okej?

Pozorant 8

Tak jest OK, czy chcesz, żebym stał za tobą, czy kucnął?

Pozorant 4

Stań.

Pozorant 8 staje za Pozorantem 4.

Pozorant 8

Czy tak jest okej?

Pozorant 4

Okej. [...]

NAPIS:

Następnie podejrzeni włamali się do innego domu, w którym mieszkały dwie rodziny.

[...]

NAPIS:

Tam popełnili podobne przestępstwa, również wobec kobiety w ciąży.

Pozorant 1 robi krok do przodu. Pozorant 8 podchodzi do Pozoranta 1.

Pozorant 8

To będzie dla ciebie okej, jak złapię cię za ramiona, przesunę tutaj, pchnę na plecy i rozłożę ci nogi?

Pozorant 1

Nie wiem, ale sprawdźmy.

Wykonują.

Pozorant 1

To w ogóle nie jest OK.

Pozorant 8

A co było nie OK?

Pozorant 1

W ogóle to nie jest dla mnie OK, nie chcę tego robić.

To właśnie aktorzy wymienieni z imienia i nazwiska – a nie ofiary czy świadkowie – przesłuchiwanie są w trakcie finałowego procesu przez rosyjskiego obrońcę i to ich wiarygodność jest podważana. Bo w czym śmierć odgrywana na scenie może przypominać tę prawdziwą? Słowem, które może pomóc uporządkować wielość sensów obecnych w tekście *Zbrodni i kary...*, jest bezsilność. Bezsilność ofiar wobec systemowej, nieludzkiej przemocy Rosjan. Bezsilność międzynarodowej społeczności wobec zbrodni, których ukaranie jest ciągle niemożliwe przez niedoskonałe narzędzia prawne. Bezsilność każdego i każdej z nas, oczekujących doskonale – choć intuicyjnie – rozumianej sprawiedliwości.

Istotnym tematem sztuki jest wreszcie bezsilność teatru jako narzędzia – każda rekonstrukcja będzie niedoskonała, sztuczna, nieprawdziwa. Czy zatem teatr zawodzi nas całkowicie w mówieniu o tragedii mieszkanki i mieszkańców Ukrainy? Niekoniecznie – zdaje się odpowiadać Skrzywanek. Choć faktycznie niemożliwe jest (może nawet: nieetyczne?) przedstawienie losu ofiar wojny, to teatr może skutecznie opowiedzieć o tym swoimi środkami, burząc wiarygodność kreacji scenicznych i dzieląc się z widzami wątpliwościami.

W monodramie Very Popovej i Wojtka Ziemilskiego *Zadania aktorskie* znaleźć można podobne wątpliwości. Dotyczą one wiarygodności scenicznego przedstawienia doświadczenia wojny, które w istocie jest nieprzedstawialne. *Zadania...* to prowadzona w pierwszej osobie opowieść Ukrainki mieszkającej od lat w Polsce (w tekście pojawiają się sugestie, że można utożsamiać ją ze współautorką sztuki Popową). Brat pochodzącej z Donbasu kobiety wcielony został do rosyjskiej armii i zginął na wojnie w Ukrainie. Część jej rodziny uciekła do Polski. Na terenach okupowanych przez Rosjan został chory ojciec.

W tej osobistej opowieści przenikają się płynnie trzy figury: współautorki dramatu, postaci oraz odtwarzającej ją aktorki. Zabieg ten, podobnie jak u Skrzywanek, burzy realizm przedstawiania scenicznego:

Istotnym tematem jest bezsilność teatru jako narzędzia – każda rekonstrukcja będzie niedoskonała, sztuczna, nieprawdziwa. Czy zatem teatr zawodzi nas całkowicie w mówieniu o tragedii mieszkanki i mieszkańców Ukrainy?

Jesteś wolna, mówi do mnie osoba, która napisała te słowa. Nic nie musisz.

A ja tu stoję przed wami i czuję się zobowiązana. Mam tę sprawę do przekazania. Trochę się boję, że tu się czał taka dawka patosu, której nie wytrzymam, bo ja słabo znoszę patos, ale co zrobić. [...]

I ja czuję, że ona ze mną igra, że jestem przez nią wystawiona, i poddaję się temu, bo jako aktorka lubię sprawdzać, gdzie mnie to zawiedzie. Ale jednak (i nie ma słów, które oddadzą prawdę tego, co powiem): to jest prawda, to się naprawdę dzieje. Nie powiem „to się naprawdę dzieje”, bo kiedy piszę te słowa, to się dzieje, ale kiedy te słowa ktoś w tej chwili wypowiada, to wszystko już dobrze się skończyło. Prawda? Już nie ma Putina, i wraz z nim skończyła się wojna i zniknął imperializm. Rosjanie odłączyli się od centralnego systemu sterowania mózgami, ocknęli się i zaczęli przeproszać tych, których skrzywdzili, i siebie nawzajem, a ofiarom postawili piękne cmentarze z nowoczesnymi rzezbami.

Opowieść kobiety (kobiet?) przerywana jest tu didaskalią – tytułowymi „zadaniami aktorskimi”. Część z nich faktycznie przypomina potencjalne wskazówki dla aktorki odgrywającej tekst (na przykład „Znajdź wiersz po rosyjsku, który lubi/kocha/ceni jakaś osoba z Ukrainy. Zacytuj ten wiersz” lub „Znajdź nastolatkę z Ukrainy, która zasugeruje Ci, jaki utwór [muzyczny – M.B.] puścić”). Jednak kolejne „zadania” zaczynają wykraczać poza teatralną opowieść i jej formę, przypominają specyficzną lekcję z empatii dla widzów:

Dowiedz się, kto, co, skąd ma. Jaka osoba, jakie rzeczy, skąd wzięła. Zapytaj, co najważniejszego zabrała ze sobą. A czego zapomniała, a teraz by im się przydało. Ogarnij im te rzeczy – możesz oddać swoje nieużywane, możesz zapytać na śmieciarce lub po znajomych, możesz kupić albo zrobić zbiórkę. [...]

Zorganizuj protest pod Ambasadą Rosyjską. Może być jednoosobowy. Jeśli tam, gdzie mieszkasz, nie ma ambasady lub konsulatu, znajdź inne miejsce. [...]

Spraw fizyczną przyjemność.

Zapytaj kompetentną osobę, jakie jest jej ulubione słowo albo wyrażenie po ukraińsku. Naucz się go. [...]

Zamień się z osobą z Ukrainy na ubrania.

Dla Popovej i Ziemilskiego tradycyjna forma teatralna i wiarygodna fikcja sceniczna okazują się niewystarczające w przypadku opowieści o wojnie toczącej się za naszą granicą. Jednak – podobnie jak w dramacie Skrzywanek – zawodzi i zostają odrzucone jedynie niektóre narzędzia i utarte formuły, nie zaś teatr jako taki.

Wojna w Ukrainie nie jest co prawda głównym tematem *Dzieciątka z Charkowa* Beniamina M. Bukowskiego³, ale odgrywa w tekście istotną rolę. Dramat powstał na podstawie licznych źródeł (reportaży, filmów dokumentalnych, materiałów dziennikarskich) i opowiada o funkcjonujących w Ukrainie od wielu lat i na wielką skalę klinikach surogatów, które dostarczają dzieci bezpłodnym parom z całego świata. Ten obszerny tekst, jak zwykle u tego autora niezwykle erudycyjny, to wielogłosowa mozaika, przedstawiająca problem z wielu perspektyw: zastępczych matek, przedstawicieli klinik (zarówno państwowych, jak i prywatnych), władz Ukrainy i policji, czy wreszcie osób zlecających „usługę” i czekających na dziecko. W sztuce podkreślone są patologie związane z procedurą oraz bezlitosne, przedmiotowe traktowanie Ukrainek (szczególnie przez kliniki prywatne, nastawione na zysk), często zmuszonych do surogacji przez złą sytuację ekonomiczną.

Ramy czasowe dramatu obejmują kilka lat: od okresu przed pandemią COVID-19 do czasu po wybuchu pełnoskalowego konfliktu zbrojnego. Właśnie to wydarzenie drastycznie zmienia sytuację zastępczych matek i urodzonych już niemowląt. Kobiety w ciąży, zmuszone do ucieczki, tracą kontakt z klinikami i pozostają zdane

same na siebie. Przy przyjeździe do Polski proces przekazania dzieci zamawiającym je parom zostaje niezwykle utrudniony, gdyż według polskiego prawa, inaczej niż w Ukrainie, to surogatki są ich matkami i prawnymi opiekunkami.

Jednocześnie wojna uniemożliwia odebranie noworodków z Ukrainy przez zleceniodawców. Stają się one kolejnymi potencjalnymi ofiarami tej barbarzyńskiej napaści:

DRUGA, KTÓRA MÓWI

I póki co dzieje się cud bo te dzieci
Które mają rodziców tu i teraz w Ukrainie z tych setek tysięcy dzieci
Co najmniej setka ginie albo zostaje zgwałconych

SZÓSTA, KTÓRA MÓWI

W armii to taki rytuał
Można powiedzieć dowód lojalności
Co się tak kurwa gapicie w armii to jest dowód że jest się skłonnym do
wszystkiego [...]

PIERWSZA, KTÓRA MÓWI

Co najmniej setka ginie lub zostaje zgwałconych
Rannych zostają tysiące
Tymczasem dzieje się cud nasze dzieci dzieci które nie mają tu rodziców
dzieci które nie zostały urodzone przez swoją matkę i które od urodzenia
nie widziały rodziców ani przez sekundę dzieci z którymi przez tydzień
siedzimy w piwnicy żyją [...]

DRUGA, KTÓRA MÓWI

Inaczej niż w Mariupolu Borodiance Buczy
Niż w dziesiątkach miejsc o których jeszcze nie wiemy

W *Dzieciątku z Charkowa* wojna jest przede wszystkim kolejną, niezwykle brutalną opresją, spotykającą kobiety i nowo narodzone dzieci żyjące w systemie, który już wcześniej był skrajnie bezduszny i opresyjny.

Żołnierze przekłęci. Real horror show Anny Burzyńskiej to utwór silnie sformalizowany, rytmiczny, zbudowany z powtarzających się na przemienne swego rodzaju zwrotek i refrenów. Zwrotki to – składające się z wersów krótkich niczym wystrzały karabinu – monologi żołnierzy okaleczonych lub zabitych w trakcie wojny. Brutalny naturalizm miesza się tu z fragmentami wręcz poetyckimi.

ŻOŁNIERZ BEZ RĄK

Ale ja oddałbym wszystko
Żeby jeszcze choć raz
Choć jeden jedyny raz
Tego dotknąć
Żeby raz jeszcze
Dotknąć brudu
Lepkiej mazi
Gnijącego mięsa
Pleśni łajna
Wymiocin
Gnoju
Żeby czegokolwiek
Dotknąć moimi rękami

Refreny, wygłaszane przez Chór Mężczyzn lub Chór Kobiet, to piosenki czy przypominające litanie dziecięce wyliczanki, dotyczące

okropności wojny i nieuchronności śmierci. Nadają one tekstowi niepokojącej melodyjności.

Autorka nie umiejscawia przedstawionych wydarzeń jednoznacznie w Ukrainie. Kontekst wydaje się jednak oczywisty, wzmocniony ukraińsko brzmiącymi imionami. Niemniej jest to przede wszystkim opowieść uniwersalna, pacyfistyczna w wymowie, którą można przywoływać w przypadku każdego zbrojnego konfliktu. Nie ma tu sprawców, tylko ofiary – brutalnie okaleczone, zdeformowane i unicestwione. Burzyńska konsekwentnie epatuje okrucieństwem i naturalistycznymi opisami, przywołującymi na myśl wojenne materiały filmowe, które oglądamy z perwersyjną przyjemnością:

ŻOŁNIERZ NIEZNANY

Zaglądam co dzień
W wasze szeroko
Otwarte okna i widzę
Jak oglądacie sobie
Te wszystkie wojny
Które ciągle się toczą
Na ekranach waszych
Telewizorów LCD
Pięknie podane
I pokolorowane
W cztery ka i w ha de
Oprawione w ramki
I wykadrowane
Wprawnymi rękami
By wyluskać z rzezi
Dla waszych spragnionych
Przygód oczu
Najsmakowitsze kawałki

Jak widać w przywołanych przykładach, autorzy i autorki nie stosują jednego klucza dla przedstawienia tematu wojny w Ukrainie. Różne są ich strategie twórcze, odmienne użyte środki, w tekstach widoczny jest indywidualny charakter pisma.

Można jednak wskazać kilka punktów wspólnych dla przynajmniej części z nich. Najbardziej rzuca się w oczy dalece posunięta nieufność wobec budowania fikcji scenicznej, która byłaby w stanie unieść brutalną prawdę wydarzeń zza wschodniej granicy (szczególnie w *Zbrodni i karze...* oraz *Zadaniach aktorskich*). Autorom odpowiedniejsze i bardziej wiarygodne wydaje się zburzenie iluzji, oddanie głosu aktorkom i aktorom. Charakterystyczne jest także wyeksponowanie perspektywy kobiet, jako (stereotypowo, choć niekoniecznie nieprawdziwie) bardziej bezbronnych i bezradnych ofiar wojny (*Wnuczki wojny*, *Inwazja*, *Zadania aktorskie* i częściowo *Dzieciątko z Charkowa*).

Najbliższe miesiące przyniosą zapewne kolejne polskie dramaty tematyzujące toczącą się u naszych sąsiadów wojnę. Pozostaje wierzyć w jak najszybsze zwycięstwo Ukrainy, tak by sztuki te zmieniły kategorię z „wydarzenia bieżące” na „perspektywa historyczna”. ■

1 ■ Prapremiera spektaklu na podstawie tej sztuki w reżyserii Tamary Trunovej odbyła się w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku 3 grudnia 2022 roku.

2 ■ Prapremiera spektaklu w reżyserii autora odbyła się 16 czerwca 2023 roku we Wrocławiu, jako koprodukcja Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocławskiego Teatru Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego oraz Teatru Polskiego w Podziemiu.

3 ■ Tekst sztuki opublikowany został w „Dialogu” nr 11/2022.