

## Teatr interkulturowy<sup>1</sup>

Przełożył Piotr Oikusz

Czy teatr interkulturowy w ogóle jeszcze istnieje? Pytanie wydaje się paradoksalne, może nawet prowokacyjne, bo przecież nasze codzienne życie jest tak bardzo podporządkowane najróżniejszym wymianom kulturowym, nawet najskromniejsze działanie artystyczne czerpie zaś z najróżnorodniejszych źródeł i adresowane jest do najróżnorodniejszych publiczności. Tymczasem nie sposób zaprzeczyć, że zdążyliśmy się już bardzo oddalić od tych wszystkich doświadczeń interkulturowych, które w latach osiemdziesiątych miniego wieku ożywiały teatr Brooka czy Mnouchkine. Do przeszłości należą już także debaty o zasadności mówienia o doświadczeniach interkulturowych. Zrodzone nie tak dawno, bo w latach siedemdziesiątych, pojęcie interkulturowości było niegdyś przedmiotem sporów – dziś uległo wyraźnej banalizacji. Czy zatem warto jeszcze zadawać sobie trud definiowania tego, co się za nim obecnie kryje? Czy opisywanie pod tym kątem współczesnych działań teatralnych i performatywnych doby globalizacji i mondializacji jest jeszcze przydatne? A może powinniśmy mówić o interkulturowości już tylko w czasie przeszłym?

### 1. Kryzys czy normalizacja?

#### a. Kartka z kalendarza

Upadek muru berlińskiego i koniec komunizmu w 1989 stanowią przełom w myśleniu o interkulturowości. Ogłoszono zanik zasady uniwersalizmu, za którą kryć się mógł zachodni humanizm czy też proletariacki internacjonalizm, zwiędły owoc socjalizmu. Wyczerpała się ideologia, która trzymała państwa Europy Wschodniej w żelaznym uścisku, oficjalnie opisywanym jedynie jako parasol ochronny ZSRR czy Jugosławii, rozpostarty nad narodami regionu. W tym świecie bez politycznych konfliktów, otwartym na różne narody (czemu nie przeczył jednoczesny stopniowy zanik państw narodowych) i różne klasy, teatr interkulturowy wydawał się świetną formułą – zwłaszcza że podporządkowaną prawom rynku i wydajną<sup>2</sup>. Na początku lat dziewięćdziesiątych fenomen zanikania granic, jak można było sądzić, wymykał się wszelkiej kontroli: od 1989 zacierają się granice polityczne i geograficzne, po 2001 terroryzm wygrywa walkę z naszymi narzędziami nadzoru, od 2008 spod nadzoru uwalnia się także kapitalizm. Coraz liczniejsze migracje, bardziej czy mniej zależne od państw narodowych, zmieniają tożsamość miast i kultur na całym świecie.

<sup>1</sup> Tekst pochodzi z tomu: P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris 2014.

<sup>2</sup> Zob. A. Appadurai, *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*, Mineapolis, London 1996. Przekład polski: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Universitas, Kraków 2005.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych interkulturowość była raczej dobrze przyjmowana przez klasę polityczną, zarówno z prawa, jak i z lewa. Jawiła się jako swoisty most między oddzielnymi kulturami, wydawała się tworzyć między różnymi grupami etnicznymi coś na kształt dialogu<sup>3</sup>. Po 11 września 2001 słabo znane kultury zaczynają jednak rodzić obawy – performanse interkulturowe stają się przedmiotem nieufności. Może jest to znak, że metafora wymiany między jedną kulturą a drugą, między teraźniejszością a przeszłością, przestaje funkcjonować i czas przemyśleć na nowo jej teorię? Można odnieść wrażenie, że współczesne performanse przestają praktykę i teorię teatru interkulturowego lat osiemdziesiątych – jakby niemożliwe już było myślenie o nich w kategoriach narodowej czy kulturowej tożsamości.

#### b. „Teatr obcy społeczeństwu”

Według Roberta Abiracheda teatr stał się obcy współczesnemu społeczeństwu:

„Mniej więcej do lat siedemdziesiątych dwudziestego stulecia publiczność miała świadomość swojej jedności – była narodowa. Teatr Narodowy Popularny<sup>4</sup> był teatrem narodu, a jego cele, odwołania i symbole były dobrem wspólnym. Był to rodzaj kultury wspólnej dla szerokich mas i mieszczaństwa. To społeczeństwo rozpadło się z wielu powodów: przyczyniła się do tego coraz głębsza przepaść oddzielająca biedne przedmieścia i dobre dzielnice, ale i widoczna różnica między kulturą tych, którzy przybywali z daleka, a kulturą francuską czy europejską. Zamiast jednorodnej publiczności pojawiły się publiczności różnorodne, związane z mikropoczetnościami – mikropubliczności, które zaczęły tworzyć własne teatry”<sup>5</sup>.

Interkulturowość – o czym często się zapomina – ma także inne znaczenie, niejako inaczej nakierowane: gdy pozaeuropejska kultura zwraca się w stronę europejskiej klasyki, łącząc ją z własnymi tradycjami scenicznymi (na przykład inscenizacje Shakespeare’a zrobione w Korei przez Oh Tai-soka czy w Japonii przez Ninagawę). Należałoby więc także rozpocząć debatę na temat sposobu, w jaki te kultury/narody/teatry podchodzą do autorów i tematów europejskich: jakie są założenia, jakie są intencje działań, jakie są ograniczenia i zakazy. Nie tylko w Europie, lecz także na całym świecie teatr interkulturowy wszedł w szczególne relacje z innymi gatunkami i podgatunkami. Z jednej strony ograniczył się do teatru poszukującego, z drugiej zaś – jednocześnie i paradoksalnie – przekształcił się w teatr doby globalizacji.

#### c. Kryzys tożsamości narodowej

Powodów tej przemiany doszukiwać się można w znacznej mierze w ewolucji tożsamości kulturowych i narodowych. Wraz z 1989 rokiem i końcem podziału na dwa

<sup>3</sup> W ten sposób zresztą niektórzy badacze wciąż chcą syntezyzować kwestię teatru interkulturowego dziś – choćby Ric Knowles [w:] idem, *Theatre and interculturalism*, Palgrave, Basingstoke, New York 2010. Te same banały powtarza jeszcze na temat zalet i niebezpieczeństw interkulturowości.

<sup>4</sup> Théâtre National Populaire (Teatr Narodowy Popularny) – założony w 1920 przez Firmina Gémiera, rozstawiony w trakcie dyrekcji Jeana Vilara (1951–1963), miał być nowym rodzajem sceny narodowej – nie elitarnej, ale służącej demokratyzacji teatru. Por. *Teatr popularny – manifesty*, „Dialog” 9/2016, nr 9. [Przyp. tłum.]

<sup>5</sup> R. Abirached, *Le théâtre étranger à notre société* (Forum du Théâtre européen, Nice 2008), „Du Théâtre” 2009, nr 17, s. 241.

rywalizujące bloki polityczne, wraz z dominacją globalnej i ponadnarodowej ekonomii, doszło do „przebudzenia się” różnych narodów i tożsamości, których nie mogła już kontrolować żadna władza centralna. Jednocześnie grupy te zaczęły tracić władzę ekonomiczną i symboliczną, ponieważ padały ofiarą globalnej, ponadnarodowej ekonomii. Stopniowe i nieodwracalne wyjątkowanie się państw narodowych (przynajmniej gdy idzie o ich realną moc) utwierdza tendencję zanikania oddzielnych kultur związanych dotąd z narodami czy państwami, kultur „doczepionych” do rozróżnialnych całości. W ten sposób interkulturowość stała się swoistą regułą powszechną: państwa narodowe nie mogą jej już ani kierunkować, ani kontrolować, głoszący ją (na próżno) intelektualiści nie mogą już zaś być jej jedynymi ambasadorami. Widoczne są procesy, które w ewolucji światowej populacji i ruchach migracyjnych dostrzegł Appadurai – kultury, podobnie jak widzowie telewizyjni, „oderwały się od własnych terytoriów”<sup>6</sup>. W miejscu nie tak dawno zajmowanym przez różnorodne tożsamości znajdujemy teraz wszelakie „communities of sentiments”<sup>7</sup>.

Reakcją na tę utratę tożsamości stała się bądź to radykalizacja postaw tożsamościowych – zajmowanie niechętnych i krytycznych stanowisk wobec wszelkiej zmiany, nierzadko reakcyjnych (a nawet rasistowskich), gdyż próbujących przywrócić za wszelką cenę poczucie wspólnotowości narodowej, bądź to postmodernistyczne przyzwolenie – neoliberalny ekonomiczny leseferyzm, zgoda na zmianę wynikającą z upływu czasu, rezygnacja z wszelkiego typu oporu i z próbującej wyjaśnić te zjawiska teorii – postawa prowadząca koniec końców do zgody na kupczenie kulturą.

## 2. Kryzys polityczny i teoretyczny

### a. Kryzys poprawności politycznej

Samozwańczy obrońcy tych teatrów pozaeuropejskich, które inspirować reżyserów, powtarzają jak mantrę, że teatr interkulturowy naznaczony jest piętnem grzechu pierworodnego, że interkulturowość bezwstydnie wykorzystuje obce kultury, utrzymując postawę kolonizatora<sup>8</sup>. Nie sposób zapomnieć o atakach, które na orientalizm Brooka i zachodnich teoretyków przeprowadzał Bharucha<sup>9</sup>. Za każdym razem oskarżano Zachód o kolonializm względem bezbronnych krajów: reżyserzy „rabowali” tematy i style, nie bacząc na oryginalny kontekst kulturowy. W interkulturowości widziano desperacką próbę reanimowania z wykorzystaniem elementów obcych cierpiącej na anemię, dogorywającej kultury Zachodu. Takie intencje przypisywano Artaudowi czy też – według Knowlesa – na początku dwudziestego wieku – Yeatesowi, Craigowi, Copeau, Meyerholdowi czy Reinhardtowi<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cf. A. Appadurai, op. cit., s. 4.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>8</sup> To właśnie w ten sposób, według Dana Rebellato, „badacze teatru zwykli rozumieć teatralną »międzykulturowość«: jako sporną i kontrowersyjną historię zachodniego teatru zmierzającego do współpracy z (zazwyczaj) azjatyckimi formami spektaklu, aby móc przywrócić żywotność własnej kulturze.” (D. Rebellato, *Theatre and Globalization*, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 3). Podobnie demagogiczny dyskurs odnaleźć można u Knowlesa, op. cit.

<sup>9</sup> R. Bharucha, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, Athlone, London 2000.

<sup>10</sup> R. Knowles, op. cit., s. 11–12.

Te ataki najwyżej na krótką chwilę hamowały poszukiwania interkulturowe artystów i studziły zapał teoretyków, ale – rzecz jasna – nie zatrzymały samego ruchu. Dziś też jedynie częściowo tłumaczą osłabienie tego nurtu aktywności teatralnej. Należy jednak pamiętać – na co zwraca uwagę Denis Kennedy<sup>11</sup> – że teatr interkulturowy rzadko kiedy umiał znaleźć własne miejsce między tradycyjną inscenizacją klasyki a próbami dekonstrukcyjnymi.

Zmieniła się także epoka: inscenizacja nie ma już ambicji tworzenia metafory danego kraju czy epoki poprzez odwołania do innej, odległej kultury, epoki lub przestrzeni. Inscenizatorzy nie są także zainteresowani konfrontowaniem rodzimego teatru z formami uznawanymi za egzotyczne – jak niegdyś z teatrem z Bali, który tak silnie inspirował Artauda. Inszenizacja nie śmie już utrzymywać, że „teatr jest wschodni” (Mnouchkine). Relacja z obcością kulturową uległa znaczącej komplikacji. O ile artyści mają naturalny i pozbawiony kompleksów związek z innymi kulturami, o tyle już politycy, niektórzy intelektualści oraz strażnicy politycznej poprawności są sterroryzowani strachem popełnienia *faux-pas* w przedstawianiu Innego i w ocenianiu innej kultury.

#### b. Kryzys teorii

W fazie kryzysu znajduje się teoria wymiany kulturowej i interkulturowości. Wynika to z faktu, że przestał funkcjonować określony model wymiany, komunikacji i przekładu, nie umiemy już też uniwersalizować opisu tych hybrydycznych czy nawet globalnych dzieł. Teksty i spektakle naszej globalnej epoki nie mają już ambicji definiowania się jako przestrzeń spotkania kultur. Jaki sens miałyby zatem interkulturowość, jeśli kultury i tak się już „wymieszały”? Dawne rozróżnienie na „wewnątrz-kulturowe” i „interkulturowe” straciło swoją klarowność. Obiecujące wydaje się rozróżnienie na *cross-kulturowość* i *interkulturowość* (bądź *transkulturowość*), ale ma ono wartość wyłącznie teoretyczną: *cross-* wskazywałoby na pewną mieszaninę, hybrydyczność (jak *cross-breeding*), tymczasem *inter-* lub *trans-* odsyłałoby do zwrotu w stronę powszechnych podobieństw, w duchu koncepcji Grotowskiego, Barby czy Brooka.

Tym trzem reżyserom zarzucano zresztą abstrakcyjne poszukiwanie teatralnych uniwersaliów, niezależnych od kulturowych uzależnień. Krytykowano brak analizy uwarunkowań politycznych czy historycznych. Brook miał reprezentować postawę esencjalistyczną w podejściu do ludzkiego bytu, miał koncentrować się na znalezieniu więzi i istoty wspólnych dla wszystkich ludzi, niezależnie od kontekstu. Barba, według krytyki, skupiał się na tym, co przynależy do najwyższego porządku i znajduje się w fazie przedekspresyjnej, co – obecne we wszystkich istniejących formach gry i tańca – wiąże się z ich przedkulturowym źródłem. Zarzut abstrakcyjnych poszukiwań uniwersaliów być może miał pewne cechy zasadności względem wcześniejszych spektakli Barby, ale jest nietrafiony, gdy mowa o jego najnowszych pracach: to samo dotyczy zresztą Brooka i Mnouchkine. W głównej mierze zachodnia (anglo-amerykańska) jest wciąż teoria, tyle że Zachód

<sup>11</sup> D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, Cambridge 2009, w szczególności rozdział 6 (*Interculturalism and the global spectator*).

nie ma już monopolu na refleksję, nawet jeśli obecnie, w krajach, którym interkulturowość jest dziś bliska, oczekiwania i związane z nią emocje nie są już tak silne, jak było to w interkulturalnym Zachodzie lat siedemdziesiątych. Chiny, Korea czy Japonia uprawiają interkulturalność bez obawy, że ktoś sformułuje wobec nich zarzut imperializmu czy neokolonializmu.

Teatr interkulturowy ożywiany jest dwoma pragnieniami: dać uniwersalną, a nawet uniwersalizującą wizję ludzkiego bytu (choć wiąże się to ze ściągnięciem na siebie groźm rzuconych przez piewców kulturowej różnorodności), albo – przeciwnie – skoncentrować się na wyjątkowości każdej kultury, odrzucić zbliżenie i próby syntezy, zwrócić się w stronę skrajnych partykularyzmów (prowadzących niechybnie do multikulturalizmu, a nawet sekciarskiego komunitaryzmu). Jak zauważa Ernesto Laclau, lewica, z jej rozważaniami na temat demokracji, bardzo długo nie umiała wybrać między tymi dwiema drogami:

„Demokratyczny dyskurs skoncentrował się na równości, której miejsce było ulokowane ponad różnorodnością. To postawa znana z myśli Rousseau, jakobinów czy też z refleksji marksistowskiej dotyczącej emancypacji klasowej. Dziś, przeciwnie, demokracja związana jest z akceptacją pluralizmów i różnorodności”<sup>12</sup>.

Teatr interkulturowy nie uchyla się przed tymi rozważaniami – inaczej trudno byłoby mu utrzymać swoje społeczno-ekonomiczne zakotwiczenie. Trudno też sobie wyobrazić, że mógłby zrezygnować z zainteresowania polityczną i ekonomiczną analizą zmian wywołanych globalizacją.

### c. Przemiany widowisk interkulturowych

Dzisiejsze bogactwo teatru interkulturowego, a także różnorodność związanych z nim gatunków muszą zaskakiwać, nawet jeśli określenie „teatr interkulturowy” trąci dziś myślą i jest rzadziej używane. Teatr interkulturowy odróżnia się od następujących gatunków, będąc często jedynie ich wariantem czy szczegółową odmianą:

Teatr wielojęzyczny – uprawiany w regionach wielojęzycznych, jak Katalonia czy Luksemburg, będący odpowiedzią na dwu- czy wielojęzyczność publiczności, zmieniający nieustannie język wypowiedzi, by niejako puścić oko do części widzów. Algierski komik Fellag nieustannie przechodzi w swoich skeczach od francuskiego do arabskiego czy berberyjskiego, zależnie od kulturowych aluzji lub by skorzystać z bogactwa nieprzetłumaczalnych idiomów.

Teatr „voice-over” – bardzo często wykorzystujący także podpisy, dzięki czemu możliwe jest obcowanie z oryginalnymi wypowiedziami, choć przytłumionymi głosem lektora bądź docierającymi do nas za pośrednictwem wyświetlanych napisów, jakby w tle, bez nadmiernego angażowania naszej uwagi.

Teatr synkretyczny – wykorzystujący materiały tekstowe, muzyczne i plastyczne zapożyczone z wielu kultur, również z kultur pierwotnych, dzięki czemu dochodzi

---

<sup>12</sup> Zob. J. Lo, H. Gilbert, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, „The Drama Review” 2002, nr 46 (175).

do zmieszania różnorodnych elementów; bardzo często jest to teatr mówiący o problemach kolonializmu czy neokolonializmu.

Teatr postkolonialny – twórczość dramatyczna uprawiana jest w języku kolonizatora, co prowadzi do wzbogacenia tego języka i związanej z nią kultury (Derek Walcott, Wole Soyinka i inni). Inscenizacja czerpie z technik gry oryginalnej kultury, konfrontując je jednocześnie z bardziej europejskimi praktykami dawnego kolonizatora.

Teatr, a jeszcze częściej, poezja powstała w wyniku kreolizacji – celem jest doprowadzenie do spotkania różnorodności, ukazanie zależności pisarstwa „wobec języków świata” (Edouard Glissant). Ma to służyć skuteczniejszej walce z mondializacją i postępującej z nią krok w krok uniformizacją. Powstały w ten sposób język jest wzbogacony „całym światem”, na pewno chaotyczny i nieprzewidywalny, ale jednak daleki od interkulturowości.

Teatr multikulturalny w dosłownym i politycznym znaczeniu, istniejący jedynie wówczas, gdy neguje kontakty między kulturami i ich twórcze efekty. Obejmuje także teatr komunitarystyczny, zamykający się w obrębie jednej tylko kultury, religii bądź hermetycznej wspólnoty, zainteresowany jedynie tym, co sytuuje się wewnątrz tego zamknięcia.

*Community theatre* (teatr wspólnotowy) tworzony jest przez wspólnotę lokalną bądź regionalną, ale definiowaną przez perspektywę jej związków z otoczeniem, a nie przez zamknięcie na własne problemy.

Teatr mniejszości – to niekoniecznie teatr interkulturowy. Skierowany jest do mniejszości etnicznych bądź językowych, bez chęci czy możliwości odizolowania się od społeczeństwa, często multikulturowego, stanowiącego środowisko jego rozwoju. Warto zwrócić uwagę na autorów dramatycznych z nim związanych, często wywodzących się z czarnych lub azjatyckich mniejszości (na przykład – w Wielkiej Brytanii – Roy Williams i jego sztuka *Joe Guy* z 2007 czy – w Stanach Zjednoczonych – Sung Rno i utwór *wAve*).

Teatr dla turystów – (z pewnością sam unikający tej nazwy) bardzo silnie rozwinęty w krajach żyjących z turystyki, będący owocem próby stworzenia zrozumiałego dla zachodnich widzów komunikatu. To rodzaj przystępnego, egzotycznego i „dającego się zaprezentować”<sup>13</sup> obrazu.

Teatr festiwalowy – stworzony z myślą o często międzynarodowej publiczności, nierzadko złożonej z profesjonalistów. Ten teatr stara się dostosować do mód i oczekiwań chwili, a swoją przystępność opiera bardzo często na wszelkiego typu kompromisach (pojęcie bliskie zagadnieniu festiwalizacji życia teatralnego).

Teatr kosmopolityczny – (nazywany tak pod wpływem prac Appaduraiego<sup>14</sup>, Reinelt<sup>15</sup> czy Rebellato) bliższy raczej wizji teatru zglobalizowanego niż interkulturowego.

---

<sup>13</sup> Zob. E. Laclau, *Emancypacje*, Wrocław 2004.

<sup>14</sup> Zob. D. Kennedy, op. cit., w szczególności rozdział 5 (*The spectator as tourist*). Zob. C.B. Balme, *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounters in the South Seas*, Palgrave, London 2007, w szczególności rozdział 7 (*As You Always Imagined it: The Pacific as Tourist Spectacle*).

<sup>15</sup> H. Gilbert, J. Lo, J. Reinelt, B. Singleton, *Cosmopolitics. Transcultural transactions in Australasia*, New York 2007.

Jego kosmopolityczność „odcina się od etyki rządzącej globalizacją”<sup>16</sup> – choć trudno powiedzieć, co konkretnie miałyby to oznaczać...

Te kategorie mieszają się w całym interkulturowym wirze, nachodzą na siebie, a ich lista nie jest zamknięta. Wszystkie ulegają globalizacyjnym wpływom. Kto wie, może teatr interkulturowy przemieni się z czasem w „teatr zglobalizowany”?

A może też, aby przetrwać i się rozwijać, teatr interkulturowy będzie musiał obudzić w sobie (kto wie, czy nie po raz pierwszy) poczucie humoru? Będzie musiał nie traktować się zbyt poważnie, będzie musiał umieć żartować z siebie samego, z własnych ograniczeń, własnej przyszłości i własnych źródeł – niezależnie, jak bardzo są one święte. I będzie musiał pamiętać, że koniec końców jest wciąż jedynie sztuką teatralną.

---

<sup>16</sup> D. Rebellato, op. cit., s. 71.

## Komentarz do tekstu *Teatr interkulturowy*

Artykuł Patrice'a Pavis, wybitnego francuskiego teatrologa, autora tak podstawowych opracowań z dziedziny teatrologii, jak *Słownik terminów teatralnych* czy *Teatr na skrzyżowaniu kultur* (*Théâtre au croisement des cultures*, nieprzełożony na język polski), podejmuje ważki, acz we współczesnej rzeczywistości społecznej i politycznej coraz bardziej kontrowersyjny, temat interkulturowości nowoczesnego teatru. Zastrzeżenie, jakim warto opatrzyć ten tekst, dotyczy daty jego publikacji. Pavis analizuje bowiem przejawy interkulturowości w teatrze od lat 70. XX wieku do roku 2010. Z perspektywy dzisiejszego świata, a zwłaszcza po serii ataków terrorystycznych w Europie, wiadać już, że diagnoza badacza zdążyła się po części zdezaktualizować. Z pewnością wyostrzył się stosunek do zjawisk międzykulturowych. To już nie rosnąca nieufność wobec tego, co nowe lub słabo znane, o której pisał Pavis, mając w pamięci jedynie zamach z 11 września 2001 roku, ale wyraźne odrodzenie nastrojów nacjonalistycznych w wielu zakątkach świata, powszechna atmosfera niepewności i wzajemnej wrogości między nacjami rzutującą na obraz najnowszych sztuk teatralnych. W miejsce dialogu kultur coraz częściej pojawiają się raczej wątki terroryzmu, jak w dramacie Carstena Brandaua *Koniec to nie my* czy w sztuce *Produkt* skandalizującego autora Marka Ravenhilla, niż kwestia ubogacającej różnorodności kultur.

Mimo tej wyostrzonej perspektywy artykuł Pavis świetnie podsumowuje 40 lat teatru interkulturowego na świecie, zwraca też uwagę bardzo precyzyjnym zdefiniowaniem różnicy między teatrem *stricto* interkulturowym a takim, w którym czysto mechanicznie lub jedynie kontekstowo występuje motyw odrębnych kultur. Z pewnością w roku 2017 należałoby jeszcze raz spróbować odpowiedzieć na pytania postawione przez francuskiego teatrologa – zastanowić się nad tym, czy teatr interkulturowy jeszcze istnieje, czy jest nasycony humorem, czy rzeczywiście uległ globalizacji...

### Summary On Intercultural Theatre

The article gives an account of the current state of research on intercultural theatre. It seems that we have moved away from the polemics of the 1980s about intercultural theatre, and that interculturalism has been often replaced by a globalized theatre. The aesthetics, ethics and politics have changed and we are now faced with very different problems and also different kinds of globalized performances.

**Keywords:** intercultural theatre, globalized theatre, the aesthetics, ethics and politics

**Słowa kluczowe:** teatr interkulturowy, teatr globalny, estetyka, etyka, polityka