

**Dorota Sajewska**

**Żywe odpadki historii**

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

**Wydawca**

**Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie**  
**Akademia Teatralna w Warszawie**

Dorota Sajewska

## Żywe odpadki historii

2 maja 1897 roku Stanisław Wyspiański pisał w liście do Lucjana Rydla: „Pawlikowski obiecał mi wystawić *Warszawiankę* na przyszły sezon w październiku i dać ją razem z *Intérieur* Maeterlincka, wszystko razem na dnie zaduszone”<sup>1</sup>. Nietrudno się domyślić, że pomysł wystawienia politycznego dramatu o śmierci młodego powstańca z egzystencjalną sztuką o śmierci młodej dziewczyny – jako estetycznie wyrafinowanej mszy w intencji obumarłej konwencji realistycznej i nowoczesnego teatru śmierci – wywołał u Wyspiańskiego ekscytację. Zachwycała go nie tylko perspektywa długo oczekiwanego debiutu scenicznego u boku uznanego już wówczas poety belgijskiego, ale przede wszystkim stojąca za wspólną inscenizacją tych utworów idea wyeksponowania podczas jednego seansu teatralnego fundamentalnej zarówno dla tekstu Wyspiańskiego, jak i Maurice’a Maeterlincka relacji między gestem i obrazem. Tadeusz Pawlikowski zrealizował swój pomysł dopiero w 1901 roku we Lwowie i to opacznie – umieszczając całe wydarzenie w kontekście patriotycznym<sup>2</sup>, jednak projekt ten – właśnie jako niezrealizowana idea – przetrwał w historii teatru dzięki scenicznej rekonstrukcji tej koncepcji, jakiej dokonał Jerzy Grzegorzewski. Wystawiając wspólnie *Wnętrze* i *Warszawiankę* w 1976 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, reżyser ten sproblematyzował bowiem przede wszystkim relację między gestem a obrazem, czego scenicznym wyrazem stała się przestrzeń, podzielona na dwie części ogromnym oknem wspartym o dwie białe kolumny, utrzymane w klasycznej linii architektury XIX-wiecznej. Umieszczając akcję *Wnętrza* za oknem, sytuację z *Warszawianki* rozgrywając natomiast na planie pierwszym, bezpośrednio na oczach widzów, Grzegorzewski, jak się wydaje, oparł swoje przedstawienie na trafnym rozpoznaniu, że oba dramaty stanowią rodzaj komplementarnych wobec siebie komentarzy do sytuacji teatralnej zredukowanej w istocie do działania i patrzenia.

*Wnętrze* ukazuje umieszczony na granicy między sceną a widownią plan postaci (Starca i Obcego), posiadających wiedzę i komentujących zdarzenia pozasceniczne oraz oglądaną wspólnie z widzami pantomimę postaci (Matki, Ojca, Dwóch Dziewczyn, Dziecka) znajdujących się na scenie w zamkniętej przestrzeni domu. W dramacie Maeterlincka

1 Cyt. za: Maria Barbara Stykowa, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 43.

2 Szczegółowo pisze o tym Maria Barbara Stykowa. Tamże, s. 59–60.

obraz nie jest tożsamy wyłącznie z widzialnością, istnieją tu bowiem obrazy w całości zawarte również w słowach. W ten sposób wytwarza się porządek obrazów, który, jakby powiedział Rancière, „inscenuje relację między wypowiedalnym i widzialnym, relację odgrywającą ich analogię oraz ich niepodobieństwo”<sup>3</sup>, dzięki czemu scena teatralna staje się miejscem ujawnienia się, a zarazem gry inności dwóch tożsamości – słowa i obrazu. Ich nieustanne przenikanie się zastępuje akcję dramatyczną, a właściwie prowadzi do fundamentalnego przekształcenia jej istoty – do jej ustatycznienia. W ten sposób problematyzacji podlega kategoria czasu, a przede wszystkim w odwróconym porządku zostaje przedstawiona relacja między czasem dramatycznym a czasem scenicznym. Podczas gdy zwykle widzowie obcuja ze skondensowanym na scenie czasem akcji (np. wiele lat w *Kronikach* Szekspira zostaje zredukowanych do kilku godzin w teatrze), to we *Wnętrzu* bardzo krótki czas dramatyczny (już widać tych, którzy nadchodzą, by poinformować zamkniętą we wnętrzu domu, pogrążoną w niewiedzy rodzinę o śmierci córki i siostry) zostaje bezwzględnie rozciągnięty, a tym samym niejako uprzestrzenniony. Tak oto dochodzi jednocześnie do rozsunięcia historii i rozsunięcia przestrzeni – a zatem, jak sformułował to Jean-Luc Nancy, do „przestrzennienia – czasu, co znaczy, że trzeba pomyśleć czas jako ciało”<sup>4</sup>. Ciałem tym we *Wnętrzu* Maeterlincka staje się widz jako świadek trwania akcji w jej zatrzymaniu, rozumiany jednak nie jako bierny obserwator, lecz jako aktywny podmiot, „widz wyemancypowany”, który przekracza opozycję między patrzeniem a działaniem poprzez uświadomienie sobie własnej pozycji jako uczestnika układu władzy, wyrażającego się w podziale zmysłowości<sup>5</sup>.

W *Warszawiance* Wyspiańskiego również mamy do czynienia z dramatem statycznym, zamykającym akcję w pozornie niedramatycznym obrazie, jednak relacja między obrazem a działaniem przebiega tutaj nieco inaczej niż w dramacie Maeterlincka. Porządek obrazu opiera się bowiem na konfrontacji poddanej bezpośredniemu oglądowi widza kompozycji unieruchomionych w pozach dwudziestu jeden osób, znajdujących się we wnętrzu dworku, z ewokowaną zaledwie w nastroju, gestach i muzyce dynamiką pola bitwy, która w całości rozgrywa się poza ramą sceny. Statyczny obraz nie jest tu poddany – jak we *Wnętrzu* – narracji osób, które widzą i wiedzą, lecz zostaje rozdarty przez wtargnięcie realności wojny, której scenicznym wyrazem jest niema scena ze Starym Wiarusem. Oparta wyłącznie na cielesności (Stary Wiarus wchodzi, salutuje, oddaje pakunek z zakrwawioną wstążką, salutuje ponownie i odchodzi) rozrywa jednocześnie estetyczny wymiar obrazu, wskazując na jego fundamentalne upolitycznienie – w bezpiecznej przestrzeni dworku (w ramie obrazu) znajdują się przecież generałowie powstania, natomiast na zagrożonym śmiercią polu bitwy (poza ramą obrazu) – zwykli, bezimienni żołnierze. W ten sposób Wyspiański tworzy

3 Jacques Rancière, *Los obrazów*, w: tegoż, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 47.

4 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 38.

5 Zob. Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 316.

w *Warszawiance* modelowy „obraz historii” – *Geschichtsbild*. Pod tym pojęciem rozumieć należy przekraczający opozycję między patrzeniem a działaniem, pewien elastyczny konstrukt, w którym nie musi dochodzić do konserwacji określonej wersji pamięci i interpretacji historii, lecz w którym – dzięki szczególnemu związkowi percepcji, interakcji i mediów – obraz odsłania swój własny sposób istnienia, a zarazem swoją rolę w konstruowaniu pamięci i historii<sup>6</sup>. Sens tego obrazu znakomicie wyłożył w analizie dramatu Jan Nowakowski, nazywając *Warszawiankę* „syntetyczną wizją rzeczywistego momentu dziejowego i swego rodzaju inscenizacją właśnie treści tego momentu, jego charakteru, nastroju, istotnych napięć wewnętrznych”<sup>7</sup>.

Odkryty we wczesnym dramacie metamedialny i metahistoreczny potencjał obrazu stał się, w moim przekonaniu, fundamentem praktyki scenicznej Wyspiańskiego, polegającej na scenicznym rekonstruowaniu „obrazów historii”. Dzięki uczynieniu z teatru miejsca i narzędzia badania strategii obrazów historii – sposobów postrzegania przeszłości, przekazywania historii, inscenizacji pamięci – twórczość autora *Wyzwolenia* uznać można za rodzaj wcielonej w praktykę historiozofii. Jego dzieła niewątpliwie przynoszą szereg prób zastosowania strategii rekonstrukcyjnych, które służą odsłonięciu relacji między działaniem a obrazem, a zarazem specyficznie pojętej dynamiki teatru: jako zawsze-miejsca-powtórzenia, a zarazem maszyny pamięci i pamiętania. Być może dlatego Duch z fundamentalnego dla takiego ujęcia teatru, *Hamleta* Szekspira, u Wyspiańskiego znika ze słowami, które powtórzone z właściwą polskiemu poecie interpunkcją uzyskują wymiar komentujący i zdecydowanie mocniej niż w oryginale wydobywają kwestię nie pamięci jednostkowej, lecz pamięci w ogóle: „Żegnam cię – Pomnij mnie! – – – / Pamiętaj – o mnie! / (znika)”<sup>8</sup>. W tej perspektywie znikanie warunkuje nie tylko proces pamiętania, ale w ogóle wszelkie pojawianie się, stając się tym samym dla Wyspiańskiego nie tyle nostalgicznie nacechowaną utratą źródłowości, ile najbardziej trwałym fundamentem teatru.

Swoistym traktatem filozoficznym na temat pojawiania się i znikania jest drugi akt *Wyzwolenia*, w którym agoniczna gra – istota dramatyczności – toczy się między Konradem a ucieleśnionym Innym – Maskami. Pojawienie się każdej następnej Maski warunkowane jest wszak zniknięciem poprzedniej i tylko ta dynamika pozwala na uchwycenie *continuum* czasu nie jako naturalnego biegu historii, lecz jako inscenizowanego przez Wyspiańskiego widowiska problematyzującego linearność trwania. Przypomnijmy tu kilka komentarzy, jakie padają między pojawianiem się kolejnych Masek:

Ledwo, że larwa gdzieś przepadła,  
inna się już na scenę wkradła [...]

6 Zob. Jacques Rancière, *Geschichtsbilder*, przeł. Roman Voullié, Merve Verlag, Berlin 2013.

7 Jan Nowakowski, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Warszawianka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. LIV.

8 Dla porównania warto przypomnieć przekład Józefa Paszkowskiego, z którego korzystał Wyspiański, oraz współczesny – Stanisława Barańczaka. U Paszkowskiego: „Żegnam cię, żegnam cię; pamiętaj o mnie. / Znika.” U Barańczaka: „Żegnaj mi, żegnaj. I pamiętaj o mnie / Znika”.

Zaledwie maska ta gdzieś znika,  
 już nowa za nim się pomyka. [...]  
 Zaledwie ta ze sceny schodzi,  
 już nowa drogę mu zagrodi. [...]  
 Precz znikła; nowa już się skrada,  
 już za nim tropi, śledzi, bada. [...]  
 Znika, a nowa już powstanie,  
 by nowe zadać mu pytanie: [...]  
 Już nowa, – ledwo tamta pada –  
 znów nieodstępna od Konrada. [...]  
 Znikła; już inna jest i bada  
 niepokojącą myśl Konrada<sup>9</sup>.

W akcie z Maskami Wyspiański zdaje się dokonywać odwrócenia logiki tradycyjnej historiografii, uznającej minione wydarzenie za należące wyłącznie do przeszłości, a zarazem tradycyjnie pojętego archiwum, utożsamiającego znikanie materii/ciała z ich nieobecnością. Dynamika pojawiania się i znikania Masek przekształca efemeryczność w akt pozostawiania, gromadzenia myśli jako śladów, resztek spotkania, a tym samym okazuje się szczególnym medium komunikacji, opartym na zawsze interaktywnej pamięci cielesnej, którą odczytywać należy „przez genealogię uderzenia i rykoszetu”<sup>10</sup>. Konrad, jako złożona postać intertekstualna, stanowi rodzaj cielesnego archiwum historii dramatu i teatru polskiego (a szerzej: kultury polskiej), Maski natomiast, jako obca powierzchnia zrośnięta z własną twarzą („W tym akcie maski znać mają / takich, co myśl swą ukrywają / i nigdy jej nie stawia jasno, / cudzą jest, czyli ich jest własną”<sup>11</sup>), problematyzują relację między człowiekiem a rzeczą, między materią ożywioną a nieożywioną. Dzięki temu w każdym kolejnym zderzeniu Konrada z Maską pojawia się nie tyle obecność, ile raczej minione spotkanie jako „rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione, najwyraźniej zapoznane”<sup>12</sup>. W tej perspektywie ciało w teatrze Wyspiańskiego staje się medium ocalającym te aspekty wydarzenia, które wymykają się tradycyjnym formom zapisywania i przechowywania historii, a także utrwalającym to, co w kulturze marginalne i marginalizowane. Cielesne praktyki archiwalne nie mają tu jednak na celu uzupełnienia tradycyjnego archiwum w celu stworzenia „pełnej dokumentacji”, lecz przeciwnie – uwydatniają niekompletność, ułomność i fragmentaryczność pamięci oraz relatywność konstruowanych na jej podstawie narracji historycznych.

Warto jednak podkreślić, że to, co Wyspiański praktykował w swoim głęboko zanurzonej w refleksji historycznokulturowej teatrze, stanowiło przewrotne użycie przednowoczesnych strategii manifestacji świadomości narodowej, które oparte były na „przesłankach etnojęzykowych,

9 Zob. Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 64–160.

10 Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Komuna Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 29.

30.

11 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 62.

12 Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, dz. cyt., s. 30.

kulturalnych, stanowiących substytut niepodległego kraju”<sup>13</sup>. Wiadomo, że jedna z tego rodzaju praktyk – żywe obrazy – już od lat młodości stała się źródłem fascynacji i inspiracji dla przyszłego malarza i twórcy teatru. Ta niezwykle popularna w XIX wieku rozrywka, masowo odbywająca się w domach prywatnych, w salach widowiskowych, a także w plenerze, polegała na swoistej rekonstrukcji dzieła malarskiego, literackiego bądź rzeźbiarskiego i tworzona była zarówno przez amatorów, jak i aktorów zawodowych, którzy za pomocą scenografii i kostiumu, a przede wszystkim postawy, odpowiedniego ułożenia ciała, mimiki wiernie odtwarzali zatrzymaną na obrazie scenę. W tym widowisku, w którym ugrupowane na scenie, a następnie ożywiane obrazy „traktowane były nieomal jak dokumenty”<sup>14</sup>, widzieć można zarówno rodzaj sztuki dydaktycznej, której rewolucyjny potencjał odkrył potem Bertolt Brecht, jak i prototyp konserwujących obraz przeszłości i narodu współczesnych rekonstrukcji historycznych. Barbara Markiewicz zwraca uwagę, że w technice żywych obrazów oraz jej historii można również „rozpoznać ważny element kształtowania się podstawowej instytucji nowoczesnej demokracji, czyli sfery publicznej”<sup>15</sup>, co sprawia, że w badaniu istoty i funkcji żywych obrazów refleksji natury estetycznej musi zawsze towarzyszyć namysł z dziedziny filozofii politycznej. „Filozofia polityczna nie może zajmować się bowiem jedynie opisem politycznych ustrojów, instytucji czy struktur władzy. Musi także brać pod uwagę sposób, w jaki są one rozumiane. Oznacza to, że musi uwzględniać także sposób ich przedstawienia, a więc łączące się z nimi obrazy”<sup>16</sup>. Nie ulega wątpliwości, że żywe obrazy, bazując na wspólnych dla danej społeczności wyobrażeniach, ujawniają potencjał translacji istniejących, społecznie usankcjonowanych powiązań między obrazami a pojęciami na związki politycznie pożądane, a tym samym na nowo modelujące sposób myślenia społeczeństwa. Patrząc z tej perspektywy, najważniejsza staje się zatem rekonstrukcja konkretnych (żywych) obrazów w powiązaniu z określonymi pojęciami politycznymi po to, by odsłonić zachodzące w istniejących warunkach polityczno-historycznych zmiany w znaczeniach zarówno pojęć, jak i obrazów.

Żywe obrazy niewątpliwie interesowały Wyspiańskiego jako wydarzenie, w którym społeczeństwo samo dla siebie podejmowało się inscenizacji starannie wyselekcjonowanych obrazów polskiej historii (Mickiewicz, Sienkiewicz, Grottger, Matejko), które poza obiegiem instytucji, poza państwem pozwalały na przetrwanie i utrwalanie kultury polskiej – nieustannie zagrożonej wykorzenieniem i zniknięciem. Jednocześnie żywe obrazy fascynowały Wyspiańskiego jako intermedialna praktyka artystyczna, problematyzująca relację między sceną a obrazem, między akcją a jej przerwaniem, między ciałem działającym

13 Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Universitas, Kraków 2007, s. 13. Jako klasyczny przykład manifestacji świadomości narodowej końca wieku Piotr Piotrowski interpretuje obraz Jacka Malczewskiego *Melancholia*.

14 Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 292.

15 Barbara Markiewicz, *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć poprzez ich przedstawienie*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 11.

16 Barbara Markiewicz, *Żywe obrazy*, dz. cyt., s. 13.

a ciałem unieruchomionym. Na modelu żywego obrazu oparta była już *Warszawianka*, w której autor próbował badać zdolność widzów do uczestnictwa w zatrzymanej akcji dramatycznej, poddając tym samym analizie sam czas (trwanie, historię) i przekonując, że nie istnieje on w sposób linearny, lecz zawsze jako aktualizowane powtórzenie. Już w tym wczesnym dramacie przeszłość pojawia się jako teraźniejszość w materialnej resztkę, pozostałości historii<sup>17</sup> – pod postacią zakrwawionej wstążki, dzięki której w tłum unieruchomionych na scenie postaci wdziera się dynamika toczącego się w oddali pola bitwy. Jednak dopiero w późniejszej twórczości Wyspiańskiego, a zwłaszcza w *Wyzwoleniu* i *Akropolis*, żywe obrazy zyskały status przedmiotu badań, krytycznej refleksji historiozoficznej, w której obrazy historii najpierw podlegają rozbiorowi – dekonstrukcji, a następnie ponownemu konstruowaniu – rekonstrukcji. Ten podwójny ruch w procesie teoriopoznawczym pozwala Wyspiańskiemu na ukazanie *Geschichtsbilder* jako umożliwiających rozpoznanie dominującego w kulturze paradygmatu historiograficznego i pamięciologicznego, który często podlega politycznej instrumentalizacji w imię konkretnej polityki historycznej.

W twórczości Wyspiańskiego *Wyzwolenie* zajmuje miejsce szczególne w kontekście relacji między pamięcią a znikaniem, historią a teraźniejszością, obrazem a działaniem, materią teatru a ciałem. W tym bowiem dziele w sposób najbardziej kompleksowy Wyspiański zastosował rekonstrukcję „obrazów historii” (w tym również teatru) właśnie jako rodzaj działania teoriopoznawczego. Już sam tekst – choć formalnie przypomina trzyaktowy dramat – niewiele ma wspólnego z XIX-wiecznym ujęciem literatury dramatycznej. Jest bowiem tekstem pisanym na scenę (a zatem „zawsze-powtórzonym”), podlegającym licznym przeobrażeniom pod wpływem jego realizacji i recepcji, którego nawet książkowe wydania stanowią – jak mówił Leon Schiller – „najkompletniejsze scenariusze dla tych, co umieją z nich czytać”<sup>18</sup>. Co najistotniejsze jednak, genealogia tego tekstu związana jest z teatrem, a nie literaturą, z konkretnymi przedstawieniami rozumianymi jako wydarzenia z życia społecznego – prapremierą i recepcją *Wesela* Wyspiańskiego z 16 marca 1901 roku oraz *Dziadów* Mickiewicza w adaptacji i reżyserii Wyspiańskiego z 31 października 1901 roku. *Wyzwolenie*, którego akcja „dzieje się na scenie teatru krakowskiego”, rozpoczyna się przecież od odtworzenia sytuacji teatralnej sprzed roku, żywo obecnej w pamięci ówczesnych widzów. Na scenę wchodzi zatem nie tyle Konrad jako literacki (i mityczny) konstrukt, ile raczej aktor Andrzej Mielewski, grający Konrada w przepisanych i wystawionych przez Wyspiańskiego *Dziadach*. Ten fakt teatralnego powtórzenia był właściwie zasadniczy dla współczesnych odbiorców, którzy – choć chłodno przyjęli nowe dzieło Wyspiańskiego – to jednak z entuzjazmem odnosili się do „odtwórcy Gustawa-Konrada

17 Zob. Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, dz. cyt., s. 37: „as past and yet present in varied remains”.

18 Leon Schiller, *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich*, w: tenże, *Na progu nowego teatru: 1908-1924*, oprac. Jerzy Timoszewicz, PIW, Warszawa 1978.

z »Dziadów«, który »przeistaczał się w drugi wieczór w Konrada z »Wyzwolenia«»<sup>19</sup>.

Na pamięci widzów jako świadków (niedawnego, minionego) wydarzenia zależało Wyspiańskiemu zresztą najbardziej. Przekonuje o tym cała struktura sztuki, która opiera się na grze między tym, co zobaczone i przeoczone, zapamiętane i zapomniane a tym, co przywołane, powtórzone i odtworzone. Przebieg *Wyzwolenia* wypełnia (przerwane na czas aktu drugiego) widowisko *Polska współczesna*, które – będąc rekonstrukcją polskiego teatru narodowego, a zarazem spektaklu politycznego – stanowi właściwy *reenactment* w sztuce Wyspiańskiego. Niemniej zostaje on poprzedzony bardzo szczególnym procesem jego ustanawiania, przywoływania czy raczej reanimowania – przez pierwsze minuty przedstawienia mamy bowiem do czynienia z rodzajem próby do widowiska, z demonstrowaniem sposobów i mechanizmów jego stwarzania, a raczej odtwarzania na scenie o jakże dokładnych wymiarach: »dwadzieścia kroków w szerz i wzdłuż / Przecież to miejsce dość obszerne, / by w nim myśl polską zamknąć już»<sup>20</sup>. I dopiero dzięki temu zderzeniu czynienia i odtwarzania jesteśmy w stanie w pełni zrozumieć słowa Robespierre'a, że esencją politycznej rekonstrukcji jest »widowisko samych widzów»<sup>21</sup>. *Polska współczesna* jest przedstawieniem opartym na powtórzeniu gotowych schematów kulturowych (i teatralnych), słów, sytuacji, przedmiotów i postaci, zinternalizowanych i za każdym razem rewidowanych w ciałach widzów. Nie bez przyczyny Konrad-Mielewski już na początku mówi o sobie: »Tę ziemię ukochałem / szalem / i w żądzy pałacej posiadam ciałem! – / Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu»<sup>22</sup> (którymi to słowami trawestuje zresztą Konrada z Wielkiej Improwizacji: »Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony; / Ciałem połąkałem jej duszę«).

Zanim jednak Konrad podejmie się reinscenizacji widowiska narodowego, a właściwie zanim nawet pojawi się sam na scenie, widzowie skonfrontują się z obecnymi w przestrzeni teatru robotnikami. To od refleksji na temat ich statusu, pracy, warunków materialnych zaczyna się sztuka Wyspiańskiego.

Wielka scena otworem,  
przestrzeń wokół ogromna;  
jeszcze gazu i ramp nie świecono.  
Kto ci ludzie pod ścianą?  
Cóż tu czynić im dano?  
Czy to rzesza biedaków bezdomna?  
Głowy wsparli strudzone,  
cóż ich twarze zmarszczone?  
Przecież pracę ich dzienną płacono<sup>23</sup>.

Ci – zawsze obecni i niezbędni, choć niewidoczni zwykle w teatrze  
– ludzie pracy zostają zatem najpierw ukazani w teatralnym stanie

19 Stanisław Dąbrowski, *Sceniczne dzieje „Wyzwolenia”*, w: *Wyspiański i teatr. 1907-1957. Praca zbiorowa*, Kraków 1957, s. 107.

20 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 11.

21 Zob. Daniel Gerould, *Historical Simulation and Popular Entertainment*, „The Drama Review” Vol. 33, No 2, 1989, s. 163.

22 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 5.

23 Tamże, s. 11.

„zero”, poza jakąkolwiek sytuacją „jak gdyby”, i dopiero po pojawieniu się, a w zasadzie wobec myśli i dzieła Konrada stają się aktorami, grającymi wywodzącymi się z polskiego chłopstwa Robotnikami. Ta otwierająca *Wyzwolenie*, oparta na radykalnej redukcji teatralności, sytuacja z Robotnikami odsłania właściwe dla Stanisława Wyspiańskiego rozumienie teatru – chciałoby się powiedzieć – „ubogiego” i aktora – „ogołoczonego”, które to rozumienie determinuje, w moim przekonaniu, dalszy przebieg i wymowę dramatu. To od tej masy ludzkiej („Siła to wy”) Konrad zażąda przecież właściwego czynu – zdjęcia kajdan i przełania krwi poza sceną („Oto usiądźcie tam w kątach i uboczach, aż zawezwę was, abyście wystąpili z czynem”). Dlatego oparte na geście – który przeciwstawiony zostaje czynowi – widowisko *Polski współczesnej* rozegra się po odejściu Robotników, którzy powrócą na scenę jako Chór dopiero wtedy, gdy Konrad zdemaskuje „jak-gdyby-rzeczywistość” teatru i pozostaną z nim, gdy ten będzie „sam już na wielkiej pustej scenie”. Mimo fizycznej nieobecności Robotników podczas widowiska *Polska współczesna* to zasygnalizowana na początku spektaklu za sprawą ich ciał alienacja pracy w teatrze determinować będzie nierozwiązywalny w istocie konflikt między reżyserem i aktorami, odgrywanymi oparte na „udaniu” role, a Konradem, który uważa, że aktorstwo polega na rewolucyjnym czynie i rezygnacji z sytuacji „jak gdyby”. To właśnie ten fakt sprawia, że *Polska współczesna* rozumiana jako „rekonstrukcja obrazów historii” staje się sposobem na to, by pokazać metateatralny i metapolityczny wymiar teatru, w którym aktorzy nie tyle odgrywają aktorów, ile raczej są aktorami w trakcie pracy (*actors being actors working*)<sup>24</sup> i jako tacy ukazują się widzom *Wyzwolenia*.

Propozycja lektury *Wyzwolenia* pod kątem analizy praktyk rekonstrukcyjnych ma zatem na celu pokazanie, że dla Wyspiańskiego obnażenie mitu efemeryczności teatru nie oznaczało – jak chcieli romantycy, a potem ich spadkobiercy tacy jak Jerzy Grotowski – odzyskania teatru dla rytuału, lecz miało prowadzić do przywrócenia teatru – polityce. Dlatego Aktorowi-kurtyzanie Wyspiański przeciwstawił w *Wyzwoleniu* nie aktora-świętego, lecz aktora rewolucji. Takie ujęcie twórczości Wyspiańskiego pozwala dostrzec w nim na wskroś nowoczesnego artystę teatru, a zarazem filozofa nowoczesności, świadomego głębokiego związku, jaki łączy mit niepowtarzalności wydarzenia teatralnego z procesami produkcji ekonomicznej i reprodukcji technicznej. W ustanowieniu związku między ekonomią a kulturą to nie historia okazuje się kluczowa – nie chodzi bowiem, jak powiadał Walter Benjamin, o genezę ekonomiczną kultury, lecz o ukazanie „sposobu wyrażania się systemu ekonomicznego we właściwej mu kulturze”<sup>25</sup>. Można zatem powiedzieć, że powstała już w 1902 roku rekonstrukcja teatralna Wyspiańskiego, ujawniająca w procesie ekonomicznym „naoczny prafenomen” wszelkich kolejnych przejawów życia (scenicznego), przyniosła te rozpoznania, które Benjamin podsumował w swoim bodaj najsłynniejszym artykule z 1936 roku *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*:

24 Por. Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, dz. cyt., s. 114.

25 Walter Benjamin, *N [Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu]*, w: tegoż, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 505.

techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z pasożytniczego bytu w rytuale. Reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu staje się reprodukcją dzieła sztuki już w swym założeniu obliczonego na możliwość reprodukcji. [...] Lecz z chwilą gdy kryterium autentyczności produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginale znajduje oparcie w innej praktyce, a mianowicie — w polityce [podkr. D.S.]<sup>26</sup>.

To przekonanie najpełniej wyraża w *Wyzwoleniu* postać Starego Aktora, który niezwykle przewrotnie przeciwstawia efemeryczność teatru — trwałości rewolucji i istotności polityki:

Mój synu” — mówi matka — „ho, to twój ojciec z bronią walczył za świętość naszą i zdobył się na czyn...  
(Leż w sześćdziesiątym trzecim; dziś zapomniany grób).  
nikt wieńców mu nie dawał, nie rzucił kwiatu, świec...  
Mój ojciec był bohater, a ja to jestem nic<sup>27</sup>.

Efemeryczność w teatrze zyskuje w tej perspektywie szczególnie wydzwięk, jakże odmienny od „twardych” ujęć teatrologicznych, podkreślających istotową nietrwałość wydarzenia teatralnego w czasie i przestrzeni. U Wyspiańskiego nie znaczy ona wcale ontologicznej kruchości i nostalgicznej przemijalności teatru (wydarzenia), lecz przeciwnie — mierność i złudność opartego na logice konsumpcji wizerunku społecznego oraz związanego z nim (pozornie tylko) trwałego uznania:

Sława artystów! Nie dziwne mi wieńce.  
Miałem ich pełne dwie, o te dwie pełne ręce,  
gdy mój świeciłem dzień trzydziestu lat na scenie.  
Oklaski miałem ich, uznanie i znaczenie.  
Efemeryczne to, przez jeden wieczór lamp, a gaśnie, gdy pogasną skřcone rżdy ramp<sup>28</sup>.

Wyspiański pozwalając w swej twórczości — podobnie jak Benjamin — rozpaść się historii na obrazy, a nie na pojęcia, pokazuje, że prawda historyczna wyłania się z kolizji naszej terażniejszości z wydarzeniami, które wprowadziły minęły, ale które stają się czytelne dopiero w rozbłyskującym tu i teraz obrazie<sup>29</sup>. W uprawianej w teatrze historiozofii Stanisław Wyspiański rozbudzał nieuświadomioną jeszcze wiedzę o przeszłości — „rozpuszczał”, jakby powiedział Benjamin, „mitologię w sferze historii” i próbował odnaleźć „konstelację przebudzenia”<sup>30</sup>, której podstawą byłby nie postęp, lecz aktualizacja ciała rewolucyjnego. Benjamin przekonywał, że pierwszym etapem takiej drogi miałoby być przejęcie przez historyka zasady montażu, czyli „wznoszenia wielkich konstrukcji

26 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: tegoż: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 211–212.

27 Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 197.

28 Tamże.

29 Zob. uwagi na temat obrazu dialektycznego np. w: Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012, s. 515.

30 Walter Benjamin, *N [Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu]*, dz. cyt., s. 503.

z najdrobniejszych, powykrawianych wyraziście i czysto elementów budowlanych”<sup>31</sup>. Chodziłoby zatem o to, by zerwać z naturalizmem historycznym, a w zamian uchwycić konstrukcję historii poprzez montaż jej odpadków: „Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zwinien-taryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je”<sup>32</sup>. Ponadto montaż ten nigdy nie jest ukryty, zamaskowany, lecz wręcz przeciwnie – na wzór krytycznego teatru epickiego Bertolta Brechta – powinien służyć rozdzielaniu gestów i rozrywaniu lepkości obrazów<sup>33</sup>.

W twórczości Wyspiańskiego znakomity przykład tak rozumianej historiografii przynosi *Akropolis*, będące zarazem rekonstrukcją i montażem pozostałości historii. Dramat ten, jak pamiętamy, powstał jako reakcja na przeprowadzaną w latach 1895–1901 akcję odnawiania katedry wawelskiej. Jeszcze na etapie przygotowań pisarz z pełnym zaangażowaniem i skrupulatnością sam podjął się zresztą utrwalania na szkicach zabytkowych szczegółów, traktując własne rysunki jako punkt odniesienia w pracy przyszłych restauratorów<sup>34</sup>. Jednocześnie, kiedy już przywracano Wawel życiu i narodowi, pilnie śledził przebieg dyskusji zarówno nad kształtem polskiego Akropolu, jak i przydatnością społeczną (i symboliczną) poszczególnych elementów budowlanych katedry. Wyspiański – stosując swą optykę widzenia tego, co przeoczone i marginalizowane – uczynił bohaterami *Akropolis* reprezentantów tych dzieł, które w trakcie narodowej rekonstrukcji katedry wawelskiej zostały wyrugowane z archiwum pamięci i historii. „Wszystkie atakowane w wypowiedziach prasowych, a także wyrzucane, przestawiane i niszczone przy pracach restauracyjnych dzieła sztuki stały się pierwowzorami postaci dramatu Wyspiańskiego”<sup>35</sup> – przypomina o isticie politycznej metodzie odzyskiwania pozostałości historii Ewa Miodońska-Brookes. Usunięte z katedry wawelskiej – swoistego archiwum kultury polskiej – rzeźby otrzymują w dramacie Wyspiańskiego drugie, czy też podwójnie drugie życie: osobiście głęboko związany ze sztuką i architekturą Wawelu

31 Tamże, s. 506.

32 Tamże.

33 Zob. Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margński, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011. Zob. również uwagi Grzegorza Niziołka, w: tegoż, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 421.

34 Zob. Maria Prussak, *Pieśń Wawelu*, w: tejsze, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005, s. 101.

35 Ewa Miodońska-Brookes, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. XVII. Wśród tych odrzuconych dzieł znalazły się: „alegoryczne postacie z monumentu Sołtyka przekształcone zostają w Klio, Pannę i Czas w akcie I, postać kobieca z przeniesionego i zniszczonego przy tym pomnika Skotnickiego, potępione za stylizację antykizującą postacie z nagrobka Ankwicza – Niewiasta i Amor, pomnik Włodzimierza Potockiego (wyrzucony z pierwotnego miejsca, przeleżał 3 lata w pace, zanim ustawiono go w kaplicy królowej Zofii), postacie z gobelinów trojańskich i Jakubowych oddanych do muzeum diecezjalnego, wreszcie bardzo krytykowany posąg Dawida, z którego zrodził się Harfiarz”.

twórca<sup>36</sup> nie tylko przywraca im materialną obecność, wprowadzając na scenę, ale też ożywiając je, dając im energię działania, witalność i siłę cielesną. Dzięki temu Wawel, który od dawna był już tylko – jak słusznie zauważa Leszek Kolankiewicz – „martwym obiektem kultu, pamiątką i dokumentem”, odsłania swą „utajoną strukturę dramatyczną”<sup>37</sup>. W ten sposób *Akropolis* staje się zapisaną w dramacie rekonstrukcją filozofii teatru, opartą na badaniu granicy między życiem i śmiercią, materią organiczną i nieorganiczną, człowiekiem i przedmiotem, wreszcie wydarzeniem i jego dokumentacją. Wyspiański sugeruje tym samym możliwość całkowitego oderwania się kopii od oryginału, a także odnalezienia w powtórzeniu życia suwerennego i autonomicznego od pierwotnego wydarzenia.

Być może właśnie dlatego dopiero dokonany w 2004 roku przez nowojorską The Wooster Group *reenactment Akropolis* Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny z 1962 roku mógł odsłonić podstawową w moim przekonaniu dla teatru Wyspiańskiego ideę ciała-archiwum. W efekcie rekonstrukcji przedstawienia przeprowadzonej nie za sprawą cielesno-duchowej reminiscencji źródeł, czego domagał się w swej koncepcji ciała-pamięci Grotowski, lecz naiwnie mimetycznego odtworzenia gestów na podstawie szeregu materiałów audiowizualnych<sup>38</sup> nowojorskim twórcom udało się dotrzeć do właściwego Wyspiańskiemu rozumienia historii jako montażu jej odpadków. Trafnie zauważył to Leszek Kolankiewicz, pisząc w swoim artykule o „kłaczach *Akropolis*”:

Kiedy aktorzy The Wooster Group zabierają się do imitowania aktorów Teatru Laboratorium występujących w *Akropolis* – a robią to z wielkim kunsztem – ich kopia obejmuje tylko to, co zmieściło się w kadrze kamery: jeśli były to tylko głowy i ramiona, to powtarzają jedynie układ i ruch głów i ramion – siedząc na krzesłach, bo naśladowanie nie włącza nóg, skoro nie zachował się obraz<sup>39</sup>.

Wyspiański był przekonany o cielesnym i czynnym charakterze związku człowieka z rzeczami, a także o autonomicznej mocy rzeczy do przechowywania pamięci. „Tu i teraz” teatru nie było dlań zagrożone znikaniem – teraźniejszość rozumiał bowiem jako materialny zapis przeszłości. Jako malarz natomiast zdawał sobie sprawę, że istnieje fundamentalna relacja między materią a percepcją, że – jak powiedziałby Henri Bergson – to rzeczy działają w nas, gdyż jesteśmy częścią tego, co postrzegamy: „moje ciało, w całości materialnego świata, jest obrazem, który działa jak inne obrazy, przyjmując i odsyłając ruch”<sup>40</sup>, zaś ruchy mojego ciała „zależą od natury i położenia przedmiotów”<sup>41</sup>.

36 Maria Prussak przypomina o wpływie katedry wawelskiej na znaczną większość utworów Wyspiańskiego – „od debiutanckiej legendy po nieukończony, pisanego na łożu śmierci *Zygmunta Augusta*”. Maria Prussak, *Pieśń Wawelu*, dz. cyt., s. 100.

37 Leszek Kolankiewicz, *Kłaczce „Akropolis”*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 124.

38 Materiały te obejmowały rejestrację telewizyjną MacTaggarta z 1968 roku, ćwiczenia z prób do spektaklu, a także zrobione w ukryciu nagranie rozmowy ze Stefą Gardecką, dawną sekretarką Teatru Laboratorium.

39 Leszek Kolankiewicz, *Kłaczce „Akropolis”*, dz. cyt., s. 122.

40 Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkinek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 17.

41 Tamże, s. 18.

Z tej perspektywy rekonstrukcja okazuje się nie tyle świadomym przypominaniem, ile przede wszystkim reagowaniem na instrukcje, jakich dostarczają nam inne ciała – i rzeczy<sup>42</sup>.

Przyjęcie optyki rekonstrukcyjnej w badaniu twórczości teatralnej Stanisława Wyspiańskiego pozwala dostrzec w nim twórcę nie tylko teatru nowoczesnego, ale przede wszystkim nowoczesnej historio- grafii teatralnej, opartej na złożonej relacji ciała i obrazu, wydarzenia i jego dokumentacji. Zmusza również do rewizji historii XIX-wiecznego teatru polskiego i zachęca do przełamania schematu mówienia o nim bądź jako o teatrze opartym wyłącznie na dramacie (tradycyjne ujęcia logocentryczne), bądź jako o jednym z wielu innych widowisk kulturowych, w których manifestuje się kultura polska. Wyspiański oglądany z perspektywy praktyk rekonstrukcyjnych nie jest realizatorem, odnowicielem, względnie dekonstruktorem stworzonego przez wielką literaturę romantyczną paradygmatu polskiego teatru narodowego. A przynajmniej nie jest nim tylko i wyłącznie. Okazuje się raczej krytycznym rekonstruktorem XIX-wiecznych obrazów historii, współtworzących paradygmat kultury polskiej również w wieku XX. Być może zatem jest Stanisław Wyspiański twórcą „antropologii rekonstrukcji” – nowoczesnej dziedziny humanistyki, która w kulturze zachodniej wyrosła na ruinach Wielkiej Wojny<sup>43</sup> i w której dominujące stały się kategorie fragmentu, resztki, pozostałości i zapośredniczenia jako jedynych możliwych form doświadczania rzeczywistości i historii.

Nic zatem dziwnego, że to dopiero w inscenizacji *Wyzwolenia* z 1916 roku dostrzeżono, że autor tego dramatu jest w istocie „historiozofem wypowiadającym się w poezji”<sup>44</sup>. Kontekst wojny doprowadził również do innego spojrzenia na hierarchię utworów Wyspiańskiego – na pierwszoplanowe dzieło wyrosło bowiem *Wyzwolenie*, uznawane dotąd za tekst „drugorzędny”.

*Wyzwolenie* jest jedną z najponętniejszych sztuk dla poznania narodowej ideologii Wyspiańskiego. [...] Dramat *Wyzwolenia* postawiony jest jakby za jakimś szkłem, możemy go widzieć, nie możemy go dotknąć nerwem naszej wrażliwości. Gdy w *Weselu* za bohaterów mamy żywych ludzi, w których zamknął się ból, wstyd, rozpacz, rezygnacja polska – tutaj bohaterami są pozabiologiczne kategorie: poezja, polityka, ospałość, żądza czynu, które wzięły na siebie postać ludzką [...]”<sup>45</sup>.

42 Zob. Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 181–183.

43 Tezę o związkach doświadczenia wojny z narodzinami filozofii fragmentu przedstawiła Marta Leśniakowska w referacie *Doświadczenie wojny. Antropologia rekonstrukcji*, zaprezentowanym podczas konferencji „I wojna światowa – wpływ na sztukę i nauki humanistyczne. Bilans w stulecie wybuchu” 14 października 2014 roku w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Autorka użyła w nim pojęcia antropologii rekonstrukcji przede wszystkim w kontekście ciała protetycznego omawianego na podstawie materiałów wizualnych – fotografii i filmu. Zaproponowana przeze mnie perspektywa badawcza, którą nazywam „antropologią rekonstrukcji”, została niezależnie wypracowana na gruncie refleksji teoretycznoteatralnej.

44 Adam Grzymała-Siedlecki, „*Wyzwolenie*” na scenie warszawskiej, „Kurier Poznański”, R. 11, nr 96, 27 kwietnia 1916, Dodatek.

45 Tamże.

W tych słowach w „Kurierze Poznańskim” z 27 kwietnia 1916 roku formułował swą przenikliwą myśl Adam Grzymała-Siedlecki w sąsiadującej z listami polskich żołnierzy służących w armii pruskiej relacji z Teatru Polskiego, który znajdował się wówczas w okupowanej przez Niemców Warszawie.

### **Bibliografia:**

- Benjamin, Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: tegoż: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Benjamin, Walter, *N [Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu]*, w: tegoż, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bergson, Henri, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkineł, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.
- Dąbrowski, Stanisław, *Sceniczne dzieje „Wyzwolenia”*, w: *Wyspiański i teatr. 1907-1957. Praca zbiorowa*, Kraków 1957.
- Didi-Huberman, Georges, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011.
- Gerould, Daniel, *Historical Simulation and Popular Entertainment*, „The Drama Review” Vol. 33, No 2, 1989.
- Grzymała-Siedlecki, Adam, „Wyzwolenie” na scenie warszawskiej, „Kurier Poznański”, R. 11, nr 96, 27 kwietnia 1916, Dodatek.
- Komza, Małgorzata, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- Kolankiewicz, Leszek, *Kłacz „Akropolis”*, „Dialog” 2015, nr 1.
- Markiewicz, Barbara, *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć poprzez ich przedstawienie*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Miodońska-Brookes, Ewa, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Nancy, *Corpus*, Jean-Luc, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Niziołek, Grzegorza, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Nowakowski, Jan, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Warszawianka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Lipszyc, Adam, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin*, Universitas, Kraków 2012.
- Olsen, Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- Piotrowski, Piotr, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Universitas, Kraków 2007.
- Prussak, Maria, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005.
- Rancière, Jacques, *Geschichtsbilder*, przeł. Roman Voullié, Merve Verlag, Berlin 2013.

- Rancière, Jacques, *Los obrazów*, w: tegoż, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.
- Schiller, Leon, *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich*, w: tenże, *Na progu nowego teatru: 1908-1924*, oprac. Jerzy Timoszewicz, PIW, Warszawa 1978.
- Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Stykowa, Maria Barbara, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Wyspiański, Stanisław, *Warszawianka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Wyspiański, Stanisław, *Wyzwolenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.