

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Współczesny teatr i film w scenerii Nowej Huty

Nowa Huta była częścią zakrojonego na wielką skalę projektu modernizacyjnego, zarówno na planie architektury, jak i ideologii. Ta pierwsza miała przekształcać Polskę agrarną w industrialną, a druga zmieniać jakościowo aksjologię, tworząc „nowego człowieka” w „świeckim mieście”. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że XIX-wieczni socjaliści mieli negatywny wizerunek miasta i nierzadko używali antyurbanistycznej retoryki¹. Jednak w Polsce powojennej ideologicznie zaprogramowana transformacja przemysłowa znalazła wyraz w optymistycznych wizjach przyszłości miejskiej. Ich autorom nieznaną już była romantyczna z ducha nostalgia za czasami przedindustrialnym. Zastąpiona została utopią przyszłości, a jednym z jej materialnych spełnień miała być Nowa Huta – miejsce wiążące stalowy kombinat z życiem ludzi w uporządkowanej przestrzeni bloków, ulic i parków.

Po przeszło 60 latach od swego powstania Nowa Huta ma swoją socjalistyczną i antysocjalistyczną historię, ale jest też tekstem kultury konstruowanym w różnych jego wariantach przez pamięć polityczną, intelektualną i potoczną². Ta pierwsza ceni wydarzenia historyczne, zastępując „czarną legendę” robotniczego miasta obrazem jego heroizmu w latach 80. XX wieku, później etykietą blokpolis. Druga jest refleksyjna, poszerza kontekst interpretacji i wydłuża dystans, co w tym wypadku oznacza nakierowanie uwagi na egzystencjalny aspekt praktyk artystycznych. Pamięć potoczna zbliża się do nawyku, gdyż powiela wzory, „odgrywa przeszłość”, jak mówiła Barbara Skarga³. W Nowej Hucie służyła oswojeniu przestrzeni za pomocą nazewnictwa, w czasach socjalizmu kombinat metalurgiczny był „Krematorium”, a budynki administracyjne ze względu na ich ornamentykę nazywano „Pałacem Dożów” i „Watykanem”. Natomiast na początku lat 80., gdy dochodziło do „zadym” i rozpędzania manifestacji przez siły porządkowe, pojawiły się ironiczne określenia miejsc tych ulicznych gier - „Gazplac” i „Zomostrasse”⁴.

Narracje miejskie ściśle są dziś związane z materialną architektoniką, której fizyczność ma walor semiotyczny. Na scenie teatru - miasta prywatna egzystencja bohaterów, nierzadko

1 Zob. J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5; *idem*, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.

2 Korzystam z rozróżnienia zawartego w pracy E. Rewers, *Post- polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 182.

3 B. Skarga, podaje za: E. Rewers, *op.cit.*, s. 182.

4 Zob. D. Gut, *Nowa Huta w świadomości jej mieszkańców*, [w]: *Kraków – przestrzenie kulturowe*, red. J. Bujak *et al.*, Kraków 1993, s. 117-136.

pozbawionych rysów indywidualnych, wpisana jest w wielkomięjską architekturę niczym w scenografię symbolicznego polis. Może to być mieszkanie w bloku, pokój hotelowy czy podziemne przejście, żeby wymienić kilka przykładów charakterystycznych dla współczesnego dramatu i teatru⁵. Sztuka oswaja urbanistyczny pejzaż, w którym fizycznie funkcjonuje teatr, a zarazem nawiązuje do wizualnych i akustycznych właściwości współczesnej kultury medialnej, skądinąd też przecież wyrosłej na gruncie wielkomięjskim. Zatem łączy realistycznie osadzoną akcję z estetyką wirtualną, przenosząc widza za sprawą muzyki czy projekcji filmowych w światy wyobrażone. Na ile odgrywane na scenie zdarzenie przybliży do realnie doświadczanej przestrzeni, to już zależy od intensywności przekazu, angażującego emocje aktorów i odbiorców.

Jeśli miejsce jest tak konkretne jak betonowy i stalowy krajobraz Nowej Huty, to sugestia unaocznionego stawania się spektaklu „tu i teraz” wydaje się bardzo przekonująca. Sprzyja jej otoczenie pozbawione właściwej dla teatru ornamentyki, gdyż scena została przeniesiona do typowo robotniczej dzielnicy. W jednym z jej wnętrz znalazł siedzibę teatr Łażnia Nowa – są to pomieszczenia byłych warsztatów szkoły mechanicznej na osiedlu Szkolnym. Tutaj od 2004 roku zrealizowano kilkanaście przedstawień, jak też projektów, które w zamierzeniu Bartosza Szydłowskiego polegają na „wykracaniu poza dyskurs wypowiedzi scenicznej” w stronę „kreowania wiarygodnej sytuacji spotkania”⁶. Zaangażowanie teatru w miejsce, w którym się znalazł po przeprowadzce z krakowskiego Kazimierza, znajduje wyraz w podejmowaniu tematów nowohuckich, we włączaniu do gry mieszkańców dzielnicy, która dziś nie wydaje się ani robotnicza, ani heroiczna, ale wręcz znużona i zapomniana. Ożywieniu tożsamości lokalnej służą mają wspólne przedsięwzięcia teatru i nowohucian. Są wśród nich: adaptacja prozy *Cukier w normie* Sławka Shuty (2005), miniatury kilku autorów (Paweł Jurek, Paweł Sala, Małgorzata Owsiany, Radosław Dobrowolski, Jacek Papis), wystawione pod wspólnym tytułem *Mieszkam tu* (2005), *Król Edyp* (2005), inscenizacja podręcznika Stanisława Iłowskiego *Vademecum teatru amatorskiego* (2006) z udziałem nowohuckich aktorów – amatorów, *Moja Molinezja* (2010) na podstawie zbioru reportaży *Nowohucka telenowela* Renaty Radłowskiej. W betonowych pomieszczeniach dawnych warsztatów, na nierównej podłodze, pośród długich korytarzy, na ścianach których wiszą jeszcze ostrzeżenia o bezpieczeństwie pracy, spektakl teatralny staje się rodzajem społecznego działania. Biorą w nim udział aktorzy profesjonalni i amatorzy, mieszkańcy dzielnicy, inspirujący autorów sztuk opowieściami związanymi z nowohuckim życiem bądź z przedmiotami, które przywołują zapomniane już historie. Ponadto filmowe wnętrza, jak zauważył Jacek Sieradzki⁷, sprzyjają epickiemu rozmachowi, ten zaś pozwala wyjść poza ramy konwencji artystycznej w stronę realnie doświadczanej egzystencji.

5 Więcej na ten temat zob. M. Karasińska, *Miasto, czyli pisanie teatru*, „Dialog” 2007, nr 9.

6 B. Szydłowski, *Miejsce*, „Teatr” 1 września 2007.

7 J. Sieradzki, *Łażnie weszli do Huty*, „Przekrój” 12 maja 2005.

Równie ciekawe są reinterpretacje klasyki dramatycznej w naturalnej scenografii chropowatych ścian zamiast w królewskim pałacu. Jedną z takich prób było wystawienie *Edypa* Sofoklesa (reżyseria. Bartosz Szydłowski), poprzedzone happeningiem na krakowskich Plantach i na placu Centralnym jesienią 2005 roku. Parys obdarowywał kobiety jabłkami, a do puszek Pandory przechodnie mogli wrzucać kartki z zapisem własnych trosk. *Edyp* miał w Łażni Nowej dwie wersje, pierwsza nosiła podtytuł *Tragedia sentymentalna z Nową Hutą w tle* (2005), druga *Tragedia nowohucka* (2006). Tebański król w skórzanej kurtce, przeniesiony na podwórkową scenę blokpolis, wypadł mało przekonująco, zwłaszcza w wykonaniu Jakuba Palacza, w drugiej wersji zastąpionego przez Radosława Krzyżowskiego. Gra tego drugiego została wysoko oceniona przez krytyka – nowohucki *Edyp* „jest zmęczony i zagubiony, bywa liryczny i wpatrzony we własne wnętrze. To człowiek o poskromionych emocjach, zduszonej, sile”⁸. Z tak przygaszonym królem, pozbawionym zresztą atrybutów władzy, tym intensywniej kontrastuje Koryfeusz, grany przez 15-letniego Kamila Gidlewskiego z pobliskiego ośrodka wychowawczego. Choć milczący, emanuje energią ruchów i zdecydowaniem gestów, gdy na początku odbija piłkę na betonowej powierzchni sceny, gdy chwilę później rysuje na tejże uproszczone kontury postaci ludzkiej. Głuchy odgłos piłki towarzyszy też w końcowej partii spektaklu rozmowie *Edypa* z *Jokastą*, ujawniającej z fatalistyczną konsekwencją rodzinną tajemnicę. Dialog ten ukazuje, jak wykroczenie przeciw tabu kazirodztwa zaczyna podlegać karze. Rodzi się poczucie winy, którego fizycznym ekwiwalentem jest dźwięk uderzanej o beton piłki. Słowa postaci i pogłos odbić wprowadzają widza w stan odrętwienia podszytego grozą. Spoza dialogu przebija rytm dramatyczny, który znajduje wyraz w sprawności fizycznej chłopca w białym sportowym stroju. Skupiona twarz tego młodzieńczego Koryfeusza pozostaje obojętna wobec tragedii spełniającej się na planie retorycznym. Analogia jest innego rodzaju, nie ma jej na planie słowa, ale kryje się w gestach i ruchu młodego ciała. Gra chłopca tylko pozornie biegnie obok akcji, gdyż w istocie współtworzy napięcie dramatyczne w równoległym do głównego wątku tragedii temacie sportowym. Prostokąt sceny, obrysowany białą linią, podzielony w środku na dwa pola, stanowi boisko – miejsce starcia namiętności, później przekłętą ziemię pokuty.

Z Nowej Huty pochodzi też chór, kobiety i mężczyźni w różnym wieku przechadzają się z gazetami w rękę, wieszają pranie, czerpią wodę ze studni, tańczą przy dansingowej melodii. Tak oto toczy się zwyczajna egzystencja. W chwilach podniosłych melorecytacji twarze chórzystów rzutowane są w filmowej projekcji na zawieszony nad miejscem akcji szary maski, ożywiając ich martwość ekspresją mimiczną. *Moralistyka* Sofoklesa (w tłumaczeniu Stanisława Dygata) spotyka się z fizycznym konkretem, co można odczytać jako intencjonalne działanie zmierzające do zniwelowania koturnowości na rzecz autentycznych emocji. Jednak dla niektórych krytyków było

8 Ł. Drewniak, *Przeklęte Blokpolis w Nowej Hucie*, „Dziennik” 27 października 2006.

przejawem teatralnego amatorstwa (recenzentka „Gazety Wyborczej”), dysonansu między fragmentami *stasimonów* a banalnymi zajęciami codziennymi chórzystów (recenzentka „Tygodnika Powszechnego”)⁹. Dla nowohuckich uczestników spektaklu udział w nim wiązał się z podwórkową szarością ich życia czy też z historią dzielnicy. Jedna osoba z chóru mówi, że układanie wokół leżącego Koryfeusza zniczy w kształt krzyża przypomniało jej wydarzenia sprzed czterdziestu lat, gdy Nowa Huta walczyła o Krzyż¹⁰. Pamięć polityczna dokonuje tutaj instrumentalizacji jednej z obrzędowych scen przedstawienia, nadając jej walor osobiście przeżytej historii. Obraz ten może nabrać innych znaczeń, gdy interpretować go z udziałem pamięci refleksyjnej, mierzącej dystans, który zarazem dzieli i zbliża narracje mityczne i historyczne. Poszerzamy wówczas kontekst możliwych odczytań o pole wzajemnego oddziaływania struktury antycznej polis i współczesnego mitu urbanistycznego. Z pierwszej wyłania się przeznaczenie jako niejasna siła, znużona własną energią i jednocześnie zdolna spełnić się do końca. Uosabia ją Tejrezjasz, czyli staruszka w bieli, poruszająca się na wózku inwalidzkim, mówiąca z pewnym trudem po polsku, jako że gra ją niemiecka aktorka Uta Wagner. Podwójna, bo fizyczna i werbalna nieporadność nie neutralizuje jednak grozy wypełniającej się przepowiedni, przeciwnie, uświadamia jej moc oddziaływania mimo fizycznej degradacji postaci. Z miejskiej utopii pochodzi natomiast wnętrze, w którym dzieje się tragedia – zamiast pałacu pofabryczna pustka z żeliwnymi rurami na ścianach, wanienką na metalowym stojaku, drucianym podestem, samochodowymi oponami. Rekwizyty te są niczym odpady po wielkim planie industrializacji, zrealizowanym materialnie w tak szybkim tempie, jak teraz dokonał się jego rozpad.

Zbyt łatwo nasuwająca się analogia między spaloną ziemią Teb a zdegradowanym miejscem przemysłowym nie wydaje się przekonująca. Spoza mitu urbanistycznego przebija codzienność osiedlowego życia, okrzyki rozbrykanych dzieci w komeżkach ministrantów. Ci chłopcy to świta posłańca z Koryntu, który równie dobrze mógłby być ich nauczycielem wuefu, tym bardziej że sam porusza się na rowerze. Zaakcentowana w ten sposób rodzajowość sztuki kontrastuje z poważnym tematem antycznym, inkrustując go motywem młodzieńczej spontaniczności. Podobną funkcję pełnią inne inkrustacje - w zakończeniu romski pieśniarz Gustaw Mirga zaśpiewa rzewną melodię, stąd może w podtytule pierwszej wersji *Edypa* ten sentymentalizm. Wzniosły monolog losu w tle, a na pierwszym planie gitara i cygańska pieśń, co nie dziwi, gdy przypomnieć, że społeczność romska licznie zamieszkiwała wioski, na których powstała Nowa Huta. Patos miesza się zatem z emocjonalizmem starej muzyki, a na to nakłada się jeszcze taniec w typie dansingowym. Każda z tych estetyk jest wyraźnie skonwencjonalizowana, więc łatwo rozpoznawalna. I choć z różnych porządków artystycznych pochodzą, nie są ustawione antagonistycznie. Raczej inkluzja niż

9 Zob. J. Targoń, *Poprawka z „Edypa”: tragedia tak, nowohucka – nie*, „Gazeta Wyborcza” 30 października 2006; A. R. Burzyńska, *W próżni. „Edyp” w Nowej Hucie*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 48.

10 Wypowiedź zacytowana w: R. Radłowska, *Zbudowaliśmy nowy świat*, „Gazeta Wyborcza” 10-11 listopada 2005.

wylączenie – taki cel, jak się wydaje, przyświecał twórcom widowiska. Zamiast roztrząsać po raz kolejny klęskę projektu modernizacyjnego, pokazali przepływ energii od Edypa do Koryfeusza, czyli chłopca z miejscowego poprawczaka. W jego sylwetce jest skupienie i agresja, która z destrukcyjnej może przekształcić się w aktorską ekspresję. Dystans pozostaje, ale poddany analizie mit może prowadzić do bardziej świadomej egzystencji w danym ludziom miejscu i czasie, tu i teraz, w nowohuckim konkretnie, oswojonym i zaakceptowanym.

O ile *Edyp* był próbą związania patosu greckiej tragedii z codziennością osiedlowego życia, o tyle spektakl *Kochałam Bogdana W.* (scenariusz i reżyseria Paweł Kamza, 2006) wyrasta z doświadczenia najnowszej historii, w której kształtowaniu Nowa Huta miała tak istotny udział. Przedstawienie powstało w ramach projektu „Nowohuckie warsztaty pamięci”, a inspiracją była kartka otrzymana przez rodziców Bogdana Włosika od nieznajomej dziewczyny z prośbą, aby ją wrzucić do grobu chłopca podczas pogrzebu. Pośmiertne wyznanie miłości to epizod w narracyjnym i egzystencjalnym tego słowa znaczeniu. Z niego wyłoni się opowieść o pierwszej miłości i młodzięcym nonkonformizmie pary bohaterów: ucznia – robotnika i studentki archeologii. Trzynastego października 1982 roku po powrocie do domu z comiesięcznej manifestacji Bogdan Włosik poszedł najpierw do szkoły, a potem do Arki Pana na nabożeństwo odprawiane na pamiątkę objawień fatimskich z 13 maja 1917 roku. Został zastrzelony na ulicy przez esbeka w cywilu, mimo że w pobliżu nie było żadnych starców. Tak relacjonują zdarzenie rodzice Bogdana¹¹. Kapitanowi Andrzejowi Augustynowi nie postawiono zarzutu zabójstwa i śledztwo umorzono. W 1987 roku w wieku 40 lat przeszedł on na emeryturę. Proces był możliwy dopiero po 1990 roku, zapadł wyrok skazujący na 10 lat więzienia, skazany odsiedział niecałe sześć. Wracając do Włosika, jego pogrzeb w październiku 1982 roku był wielką manifestacją patriotyczną, a on sam stał się ikoną antykomunistycznego oporu lat 80. XX wieku. Paweł Kamza, autor przedstawienia, nie poszedł jednak utartym torem pamięci politycznej, choć jego spektakl jest niewątpliwie głosem w dyskusji nad jej obecną interpretacją. Powrót do niespokojnej historii odbywa się jednak tropem pojedynczych zdarzeń, epizodów wywoływanych z zapomnienia i składanych w całość z pewnym wysiłkiem, a nie według przyjętego z góry przekonania ideowego.

Spektakl rozpoczyna się pytaniem, kto jeszcze pamięta przeszłość, po czym następuje jej unaocznienie w serii obrazów ilustrujących niedogodności życia w czasach realnego socjalizmu. I chodzi tu nie tylko o zgrzebność spowodowaną ekonomicznym bankructwem systemu, ale przede wszystkim o zatęchłą atmosferę braku podstawowych swobód obywatelskich. Marzenia młodych o wolności napotykały na twarde opór brutalnych funkcjonariuszy państwa, wprawdzie już gospodarczo niewydolnego, ale wciąż jeszcze skutecznie używającego przemocy. W tej perspektywie przedstawienie ma dla dzisiejszej młodzieży walor edukacyjny, gdyż ukazuje

11 Zob. K. Śliwa, *Nasz syn miał inny sweter*, „Tygodnik Solidarność” 12 października 2007.

ówczesną rzeczywistość za pośrednictwem materialnych konkretów. Są to butelki z mlekiem pod drzwiami, napisy anty-generalskie w toaletach, transparent „solidarność”, rozwieszany w pośpiechu, megafony wzywające, aby wstępować do nowych, „rządowych” związków. Spektakl unaocznia też mechanizm politycznej manipulacji, czyli „redystrybucji dóbr”. Zatem słyszymy, że każdy przybyły na zebranie związkowe dostanie dwie pary majtek, pomarańczę, skarpetki. Bez trudu można też rozpoznać hierarchię „dziobania”, czyli zależności i poniżenia. Zatem inżynier, skarcony przez partyjnego towarzysza, odreagowuje złość na robotniku – uczniu. Za wątpliwe „profity” (np. wczasy w Bułgarii) płaci cenę uległości wobec prymitywnych aparatczyków, choć to on jest solą technicznej cywilizacji. Bardzo przekonujące są też sceny przesłuchań przez esbeków Marzeny, dręczonej fizycznie i poniżanej opowieścią o śmierci jej ojca. Zwraca uwagę wulgarny język i cynizm tych *machos* komunizmu, co w połączeniu z ich gładką powierzchownością, momentami nawet przymilnym uśmiechem, daje efekt typowy dla schyłkowej fazy realnego socjalizmu. Po jednej stronie zatem oportunistyczny i akceptacyjny już dla wszystkich, nawet dla esbeków, rozdzźwięk między doktryną polityczną a realiami życia. W cenie jest przystosowanie, które zwalnia z myślenia, sprowadzając funkcjonariuszy systemu do roli sprawnych automatów w mechanizmie nakazowo-opresyjnym. Po drugiej stronie młodość, która nie chce respektować tych „naturalnych”, jak się wówczas wielu wydawało, ograniczeń, zwłaszcza gdy idzie o realizację marzeń. Zatem linia podziału przebiega między „starymi” a młodymi, choć ci pierwsi są dopiero w wieku średnim i jeszcze wykazują się apetytem na życie (romans esbeka ze sprzątaczką). Nie kryterium biologiczne jest tu decydujące, ale rozróżnienie powstałe na tle wyrazistego podziału etycznego, choć bohaterowie tej politycznej sceny niekoniecznie są tego w pełni świadomi. To z dzisiejszej perspektywy tamto pęknięcie widać wyraźnie jako nieuniknione w sformalizowanym porządku stanu wojennego, który tylko w propagandowej wykładni miał łagodzić ostrość podziałów, podczas gdy w rzeczywistości je pogłębił.

Szorstka faktura ścian teatru dobrze komponuje się z treścią przedstawienia, ascetycznego w formie i powściągliwego, gdy idzie o syntetyczne uogólnienia. Nie dostajemy odpowiedzi na pytanie o przyczynę śmierci tytułowego bohatera, a jedynie wgląd w jego żywiołową emocjonalność. Znajduje ona wyraz w sporach z dziewczyną, która chce z kraju wyjechać, podczas gdy on tu widzi swoje miejsce do życia. Jego fascynacja Japonią przeplata się z reminiscencjami słowiańskiego boga wojny i przeznaczenia, Swarożyca. Imię Marzena, bliskie brzmieniowo Marzannie, inspiruje wyobraźnię do snucia obrazu Polski jako kraju ludzi honorowych. Kryje się za tym dopiero uświadamiane pragnienie różnorodności, otwarcia na inność, wyjścia poza wąskie ramy „małej stabilizacji”, czy jak wtedy mówiono „normalizacji”. Z dystansu czasu opowieść ta wydaje się dość zwyczajna, jednak wówczas wrażenie psychicznej klaustrofobii było odczuwane bardzo dotkliwie, zwłaszcza przez ludzi młodych, którzy nie chcieli przyjąć do wiadomości tzw.

uwarunkowań geopolitycznych. Zderzali się wtedy z twardą ręką aparatu państwowego, którego zadaniem było, jak to ujął w sztuce esbek, „koszenie niedojrzałego zboża”.

Opowieść o Włosiku, wysnuta z pamięci dziewczyny, która go kochała, jest niewątpliwie fabułą teatralną, ale mocno osadzoną w realiach wczesnych lat osiemdziesiątych XX wieku. Świadczą o tym stroje i rekwizyty (maszyna do pisania), jak i zabawne nieraz epizody ówczesnej walki na słowa. Znany wtedy wszystkim skrót PZPR, wypisany na koszu do śmieci w państwowej instytucji, wywołuje złość esbeka, wydającego sprzątaczkę polecenie „usunąć PZPR”, co daje efekt komiczny, tym bardziej cenny, że przez funkcjonariusza niezamierzony. Jest też doniesienie obywatela, że pobito go brudną pałką, co obraża jego godność – nie że go pobito, ale to, że przy tym pobrudzono. Włączając do scenariusza tego rodzaju scenki, Paweł Kamza neutralizuje za sprawą humoru sztywny dyskurs ideologiczny. Oficjalny gorset ówczesnej politycznej poprawności krępował nawet esbeków, więc nierzadko praktykowali oni podwójną moralność. W pracy byli gorliwymi aparaczkami, w życiu prywatnym nieporadnymi, nawet zalęknionymi ludźmi, wspieranymi przez bardziej zaradne kobiety. Przykładem jeden z nich, dość trywialnie zalecający się do sprzątaczkę, w innej scenie płaczący z obawy, że zataił przed zwierzchnikami opuszczenie kraju przez syna. Co prawda spektakl poświęcony został chłopcu z Nowej Huty i jego młodzieńczemu idealizmowi, ale i „twardzi” mężczyźni komunizmu są w nim sugestywnie sportretowani. Prostactwo esbeków, pomieszanie w ich zachowaniach agresywności ze łzawym sentymentalizmem skłania do postawienia pytania o jakość etyczną tych ludzi. Raczej zwyczajnych, żeby nie powiedzieć pospolitych w swych odruchach, w znikomym stopniu refleksyjnych, w znacznym wytrenowanych do pełnienia funkcji. Między brutalnością a cklowymi emocjami brak średniego rejestru uczuć, który stanowi podstawę przyzwoitych zachowań. Uderza łatwość przechodzenia od jednej emocji do drugiej, co raczej dowodzi ich powierzchowności niż jest miarą autentycznych doznań. Ludzka twarz esbeków okazała się naznaczona słabościami, gdy ściągnięto z niej maskę demona komunizmu, co wcale nie musi prowadzić do osłabienia ich odpowiedzialności za czyny.

Spektakl Kamzy składa się ze scen na pozór oddzielnych, choć powiązanych dzięki parze głównych postaci – Bogdana i Marzeny. Ich historycznie uwarunkowana egzystencja rozbłysła na krótko entuzjazmem młodości, a następnie została rozbita w aktach przemocy fizycznej i psychicznej. Z poszczególnych obrazów, ilustrujących sferę publiczną i prywatną życia bohaterów, wyłania się interpretacja odrębna od tej, którą podsuwa pamięć instrumentalna. Ta bowiem w pogoni za społeczną akceptacją zbyt łatwo kategoryzuje i rozdziela role zamiast stawiać pytania o poszczególne losy ludzkie. W przedstawieniu *Kochałam Bogdana W.* nie chodzi o historyczne uogólnienie, ale o analizę jednego przypadku śmierci bez powodu, bezsensownej, gdy wziąć pod uwagę, że młody chłopiec nie stanowił zagrożenia dla aparatu władzy. Sztuka daje też wgląd do

zamkniętego środowiska esbeków, pokazanych przy pracy i w relacjach osobistych. Nie wydaje się, aby w ten sposób neutralizowano ich moralną odpowiedzialność. Przeciwnie, groza bije właśnie z uświadomienia sobie przez widza tego, że za ich pospolitością czai się agresja podszyta cynizmem i strachem.

Jeszcze inną strategię artystyczną wybrali autorzy epickiego w zamierzeniu widowiska *Supernova. Rekonstrukcja* (scenariusz i reżyseria Marcin Wierchowski, scenografia Matylda Kotlińska, 2009). Pomysł scenariusza polega na tym, że w 3209 roku z jeziora, które zalało niegdyś Nową Hutę, wyłowiono walizkę z fragmentami spektaklu *Supernova*. Z uzyskanych w ten sposób szczątkowych informacji zrekonstruowano przedstawienie o życiu ludzi w zamierzchłej przeszłości, czyli o naszym na początku XXI wieku. Widowisko nosi cechy estetyki happeningu, instalacji i tradycyjnej sceny mieszczańskiej. W jego wielowymiarowej przestrzeni umieszczono swego rodzaju „kapsuły” zaginionego świata, ukazujące ludzi sprzed katastrofy, czyli współczesnych. Stwarza to dystans wobec naszych czasów, pozwala przejrzeć się w lustrze zarówno futurystycznej utopii, jak i apokaliptycznej wizji. Pomędzy tymi dwoma biegunami oscyluje bowiem potoczna wyobraźnia, uwiedziona przez nowoczesne technologie, a zarazem przesycona obrazami katastrof.

W pierwszej części przedstawienia widz przechodzi przez Muzeum Supernovej, oprowadzany przez pracowników „muzeum”, snujących opowieści o zwyczajach z zamierzchłych czasów. Ponieważ jest to rekonstrukcja, otrzymujemy diagnozę sprowadzoną do syntetycznych reminiscencji przeszłości. Zatem melomani tworzyli bractwa muzyczne w filharmonii, a kibice sportowi bractwa oddające kult miastu (Cracovii) bądź naturze (Wiśle). Chrześcijaństwo sprowadza się do kultu podnoszonych w górę naczyń, a jego reliktem jest okazywanie współczucia biedakom czy też miłosierne czyszczenie butów. Stan mentalny ludzi ilustrują demonstracje fizycznych objawów strachu, tak że nie ma wątpliwości co do ich mizernej kondycji psychicznej. Ekspozowana w podziemiach Łaźni Nowej quasi-historia miejsca nabiera symbolicznych znaczeń jako labirynt sensów zapomnianych. Nie wyłania się z nich realistyczny obraz zaginionego świata, ale schemat cywilizacji w archeologicznej i futurystycznej oprawie. Z jednej strony mamy zatem zgrzebność ulic z bezdomnymi artystami, z drugiej kubistyczną scenografię dla tramwaju zabierającego zwiedzających w podróż do odległych czasów. W podziemnym labiryncie teatru niczym wśród wykopalisk widz powoli oswaja się z nieznanym, coraz intensywniej wchodząc w schyłkową atmosferę miasta pochłoniętego przez apokalipsę. Natomiast futurystyczny kostium, choć nieco przytłoczył teatr¹², jest niewątpliwie bardzo efektowny wizualnie. Lśniący czernią i srebrem tramwaj stanowi przeciwagę dla szarości archeologicznych odsłon, dla gabinetu medycznego, który emanuje surową powagą.

Udramatyzowana w konwencji muzealnej instalacji rzeczywistość wydaje się zarówno

12 Zob. Ł. Drewniak, *Nowa Huta, rok 3209*, „Dziennik”, dodatek „Kultura” 10 lipca 2009.

odległa, jak i bliska naszemu doświadczeniu. Ma rytm wyznaczony przez strategię przybliżania i dystansowania, gdyż nietrudno odnaleźć w niej symptomy współczesnych zjawisk, tyle że wziętych w nawias czasu już spełnionego. Spoza teatralnego kostiumu przebija obawa przed rozproszeniem sensów stabilizujących wspólnotę, przed zanikiem poczucia więzi, czego rezultatem jest atomizacja społeczna. W zdominowanej przez technologiczne instrumentarium cywilizacji kultura duchowa okazuje się zbiorem pustych znaków bądź terapią dla samotnych i załkzionych. Diagnoza ta nie napawa optymizmem, ale i nie poraża katastroficzną grozą, gdyż zachowuje równowagę między aspektem krytycznym z jednej strony, a empatią z drugiej. Na współczucie zasługują bowiem nie tylko bezdomni rozmieszczeni jako kukły na korytarzach podziemnego labiryntu. Trzeba by nim objąć również tych, którzy przechodzą jako widzowie kolejne etapy wtajemniczenia w zaginioną cywilizację, odkrywając przy tym ograniczenia własnej kondycji ludzkiej.

Druga część przedstawienia, naziemna, koncentruje się na „małej stabilizacji”, zbyt wydłużonej w czasie, jakby chodziło o zmęczenie widza banałem. Jednak wcześniej zastosowana perspektywa apokaliptyczna nadaje mu wymiar dramatyczny, gdyż wiemy już, że chodzi o banał w obliczu końca. Teatr rodzinny ujęto w ramy Nowohuckiej Księgi Umarłych (Marty Waldery), co brzmi podniośle i zapowiada związek narracji z miejscem. Jednak ta obietnica pozostaje bardziej deklaracją niż urzeczywistnieniem konkret nowohuckiego doświadczenia. Równolegle biegnie kilka wątków, wśród nich: Maryjki jako chrześcijańskiej opiekunki biedaków, Maga Wajpera w pogoni za narkotykowymi i seksualnymi wrażeniami po stolicach Europy, małżeństwa Wasiuków w blokowej klatce. Każdy ma aspekt wielkomiejski z obecną w tle sugestią, że toczą się one obok siebie, podobnie jak żyją ludzie w skupiskach mieszkaniowych, nie znając się i nic o sobie nie wiedząc. Narysowane na ciemnej podłodze białe linie tworzą schemat egzystencji pokawałkowanej, osobnej, zarazem nawiązują do estetyki „Dogville”. Małe historie zwykłych ludzi nie spletają się w całość fabularną, ale stanowią raczej ilustrację ich zmagania z „apokalipsą” codzienności. Na koniec zostaną powiązane z wcześniej wyeksponowaną w podziemiach teatru zagładą. Milczący dotąd na uboczu sceny, zajęty wycinaniem tekturowych figurek aktor wygłosi oskarżycielski monolog o mieście zdeprawowanym. Brzmi to jak głos biblijnego proroka, który zapowiada nieuchronną karę za przekroczenie miary w występku.

Cel uniwersalizujący wziął górę nad lokalnym charakterem przedstawienia – Nowa Huta to miniatura cywilizacji niczym ta walizka ze szczątkami spektaklu sprzed ponad tysiąca lat, wyłowiona z wody potopu. Wyszuta z fragmentów opowieść mogłaby się jednak toczyć równie dobrze w innym wielkomiejskim otoczeniu. Aspekt środowiskowy nie odgrywa tu większej roli, gdyż problemy, nawet jeśli mają podtekst społeczny, to w mocno eksponowanej perspektywie zagłady nabierają znaczeń symbolicznych. Poszczególne epizody składają się na syntetyczny obraz

współczesnego polis, w którym życie jednostek biegnie torem poświęcenia (Maryjka) czy hedonizmu (Wajper). Pomiędzy znajduje się zmęczone pracą i opieką nad niedołączoną matką małżeństwo Wasiuków. W tle makieta obrazująca uliczny ruch, żeby dopełnić wizję miasta jako dynamicznej metropolii. Może jednak ta nerwowa aktywność jej mieszkańców, świadomie wybrana czy wymuszona sytuacją, skłania do refleksji na temat jakości egzystencji podległej presji czasu.

Krytycy widzą w *Supernowej* przykład teatru environmentalnego czy kolektywnego¹³, co jest o tyle uzasadnione, że autorzy przedstawienia mają ambicję włączenia w obręb swoich działań informacji pochodzących od mieszkańców dzielnicy. Taki zamysł towarzyszył zbieraniu materiałów do Nowohuckiej Księgi Umarłych, w której zawrzeć się miały losy zwykłych ludzi. Ich codzienność podporządkowana została jednak nadrzędnej idei, czyli wiszącej nad nimi wizji katastrofy, co pozbawiło ją obyczajowej rodzajowości na rzecz moralitetowej wykładni. Aktorzy tej sceny codzienności są raczej figurami losu niż psychologicznymi charakterami. Wśród nich jest chrześcijańska altruistka, hedonista, prorok zagłady, inteligenckie małżeństwo zastygłe w rutynie życia. Wysoki stopień uogólnienia sprawia, że można też odczytać te mikro-historie jako krytykę kapitalistycznej „ideologii szczęścia i radości”¹⁴, którą zastąpiono minioną socjalistyczną utopię. Po dwudziestu latach ekonomii rynkowej wyobrażenie kapitalizmu jako rajy mocno wyblakło, więc i krytyka tego dziecięcego marzenia z wczesnej fazy przemian ustrojowych trafia już dziś raczej w próżnię. Warto odnotować, że interpretacja polityczna byłaby uprawniona wówczas, gdyby wziąć pod uwagę historię Nowej Huty z jej ideowym bagażem. Wówczas można roztrząsać przekaz spektaklu w kontekście współczesnej kapitalistycznej utopii szczęśliwego życia w miejscu utopijnego miasta socjalistycznego. Samo przedstawienie nie konfrontuje jednak tych dwu projektów, chyba że założyć z góry, że samo otoczenie (betonowe bloki) nasuwa takie porównanie. Spektakl zmierza raczej do diagnozy współodczuwającej niż krytycznej, włącza widzów w happening, gdy wspólnie z aktorami odbywają archeologiczną podróż w głąb zaginionej cywilizacji, sprawdzając własne reakcje na możliwą apokalipsę miejsca, w którym się znajdują.

Udanym spotkaniem kina i teatru w postindustrialnej przestrzeni są *Bracia Karamazow* Petra Zelenki (2008). Adaptacja dzieła Dostojewskiego, dokonana przez Evalda Schorma, grana od wielu lat na praskiej scenie Dejvicke Divadlo, została przeniesiona do wnętrza ogromnej stalowni. W naturalnej scenografii żelaznych haków, robotniczych szafek, a momentami nawet ognistych błysków surówki toczy się proces przeciwko Dymitrowi oskarżonemu o zabicie ojca. Stalownia to też dom rodziny Karamazow i karczma w Mokrem – miejsce próby spektaklu i miejsce pracy fabrycznych robotników. Wszak huta działa nadal, tyle że już nie w służbie socjalizmu, ale dla hinduskiego koncernu, o czym jest w filmie mowa. Jeśli spojrzeć na dzieło całościowo, to można w

13 Zob. H. Michalak, *Muzeum teatralne A.D. 3209*, „e-teatr” 8 czerwca 2009; I. Stokfiszewski, *Supernova*, „e-teatr” 10 czerwca 2009.

14 I. Stokfiszewski, *op. cit.*

nim wyróżnić przynajmniej pięć warstw: 1. rosyjska rzeczywistość XIX w., 2. współczesna fabuła, 3. adaptacja Schorma, 4. film za podstawę mający tę adaptację, 5. otoczenie w hucie (hala fabryczna, pomieszczenia socjalne, krajobraz na zewnątrz)¹⁵. Wszystkie są ze sobą powiązane za sprawą jedności czasu i miejsca, nawet wiek Dostojewskiego zyskuje związek z teraźniejszością, gdyż opowieść Iwana Karamazowa o cierpieniu dziecka ma analogię w wątku umierającego syna współczesnego robotnika, jak też w opowieści jednego z czeskich aktorów o dzieciach w Indiach. Na planie monumentalnej stalowni oglądamy dwie świątynie w metaforycznym tego słowa znaczeniu. Jedną jest teatr jako świątynia ducha i uczuć, drugą huta jako świątynia instrumentalnie pojmowanego rozumu. A ponadto tak aktorzy jak i widzowie mają swoje osobiste problemy, przeżywają chwile wzruszeń czy zabawy, oscylują na granicy sztuki i życia.

Osadzenie klasyki literackiej w przemysłowym otoczeniu, w „przerdzewiałych dekoracjach”, jak ujęła to recenzentka filmu¹⁶, daje impuls do dyskusji w duchu dialektyki historycznej, gdy wziąć pod uwagę, że kryzys chrześcijaństwa, tak wnikliwie analizowany przez rosyjskiego pisarza, umożliwił ekspansję świeckiego projektu industrializacji. Ten zaś przytłoczył człowieka ogromem niczym niegdyś Bóg wymaganiami moralnymi. Pochłanianie ofiary nie tylko zatrudnionych w przemyśle robotników, ale i niewinnego dziecka (upadek z rusztowania), nie dając w zamian pocieszenia. Jedynie sztuka jest w stanie skupić uwagę robotnika, gdy jego kilkuletni syn walczy o życie. Nawet ona nie uleczy rany, pogłębia jednak przeżycie, wydłuża istnienie o czas trwania przedstawienia. Robotnik popełnia samobójstwo po obejrzeniu spektaklu, czym zaskakuje wszystkich, gdyż nie okazywał rozpaczy ani w gestach, ani w słowach. Wcześniej, w rozmowie z jednym z aktorów przypomniał, że Nowa Huta to miejsce „bez Boga”, które przerodziło się w piekło dla ludzi. Pytania Dostojewskiego wracają echem odbitym od doświadczenia bezradności w obliczu śmierci dziecka. Ojciec nie umie jej ani zaakceptować, ani podzielić żal z żoną, wydaje się na pozór obojętny, gdy spokojnie ogląda *Braci Karamazow* w miejscu pracy. Za maską spokoju kryje się jednak rozpacz, stan ducha bliski jednemu z bohaterów przedstawienia. I nie jest to tylko spłaszczony odbicie tragicznej postaci z prozy Dostojewskiego, ale próba przełożenia „wielkich pytań” pisarza na język wyciszonych emocji współczesnego człowieka. Zamiast dramatyzmu etycznych dylematów mamy więc konkretny przypadek nieszczęścia i spowodowanego nim poczucia winy. Natomiast komedianctwo Fiodora czy sentymentalizm Dymitra stanowią kontrpunkt dla pracy robotników w stalowni, zwłaszcza gdy próba spektaklu odbywa się w kostiumach z epoki. Wówczas wyraźnie rozdzielają się te dwie linie narracji – dziewiętnastowieczna i współczesna – jedna ma w sobie coś z anachronicznego już dziś teatru, druga jest po robotniczemu zwyczajna, szara i drelichowa w wyglądzie postaci, mało elokwentna w porównaniu z retoryką sporów w rodzinie Karamazow.

15 Zob. J. Płażewski, *Kręci się kryształowy gobelin*, „Kino” 2008, nr 9, 32-33.

16 A. Piotrowska, *Dostojewski w przerdzewiałych dekoracjach*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 7.

W okupacyjnym esejju *Legenda miasta-potwora* Czesław Miłosz pisał o głębokim związku między filmem i mitem miasta – potwora, miasta – Lewiatana. „Film, odpowiadając potrzebie, którą można określić jako wzrokową eksploatację rzeczywistości, bierze na siebie misję ukonkretnienia owego mitu, tkwiącego w świadomości zbiorowej”¹⁷. Dodaje, że teatr próbował realizować ten cel bezskutecznie, a powieść przestała już być wystarczającym narzędziem dla sugestywnego zobrazowania tego zjawiska. Oglądając film *Zelenki*, odnosimy wrażenie, że hala przemysłowa przytłacza swym ogromem małe ludzkie figury. Teatr pozwala aktorom wznieść się na poziom poważnych dyskusji, nawet jeśli odbywa się ona w scenerii żeliwnych rusztowań. Dopiero jednak film czyni wizualnie sugestywną przestrzeń fabryki i jej otoczenie. Rejestruje materialne znaki czasu minionego, jak umywalki w kształcie podłużnej rynny, wytarte już fotosy kobiet z pism kolorowych, którymi kiedyś robotnicy obwieszali ściany w miejscu pracy. Kamera wyprowadza też na zewnątrz, pokazując przyfabryczną kolej, skrawki zieleni czy stalowy świt w zakończeniu filmu. Pozwala swobodnie przekraczać granicę między fikcją a rzeczywistością, nie niwelując przy tym dystansu jednej wobec drugiej. Wprawdzie zdjęcia zrobiono we wnętrzu czeskiej fabryki, a Nowa Huta pojawia się tylko w początkowej fazie filmu, gdy autobus z aktorami wjeżdża do miasta, to jednak fascynację reżysera wzbudził polski kombinat, jak sam przyznał w wypowiedzi dla prasy¹⁸. Stalową konstrukcję cechuje swoiste piękno, rytm linii prostych i wygiętych kształtów. Sino-szare barwy robotniczych drelichów kontrastują z ogniem surówki, natomiast współgrają z odcieniem metalu i betonu, ze wspomnianym już kolorem nieba o świcie. W takim otoczeniu prasy aktorzy są jak barwne punkty na ścianie pokrytej sino-niebieską farbą. Jako ludzie wnoszą swoimi sprawami osobistymi pewną „lekkosć bytu”, jako postacie z Dostojewskiego powagę problemów moralnych. I trudno rozstrzygnąć, co ważniejsze w życiu, które toczy się zwykle „pomiędzy”, jak w przypadku polskiego robotnika (w tej roli Andrzej Mastalerz). Hala stalowni jest groźna, ale film łagodzi to wrażenie, gdy kamera przesuwana się w niespiesznym tempie po elementach „scenografii”. W przemysłowym wnętrzu tragedia pojedynczego człowieka zabrzmi mocno, nawet jeśli jest przeżywana przez niego w skupionej ciszy

Film *Zelenki*, choć poważny w treści, bywa też chwilami zabawny¹⁹. Już na początku słyszymy dialog o rzekomym potomku Dostojewskiego, zafascynowanym marką samochodową BMW. Później oglądamy skecz aktora lalkowego, który tak manewruje maskotką niby-Dostojewskiego, że ta trzepoce się, unosi jak w epileptycznym transie. Jeśli potraktować ją jako ekwiwalent choroby pisarza, to można uznać, że na sposób ludyczny scena ta rozbraja mroczną

17 C. Miłosz, *Legenda miasta – potwora*, [w]: *idem, Legendy nowoczesności*, Kraków 1996, s. 31.

18 W wypowiedzi dla „Gazety Wyborczej” 2009, nr 32.

19 Nie jest to wbrew Dostojewskiemu, gdyż rosyjski pisarz bywał też w swoich dziełach ironiczny, a jego diabeł trywialny, jako że wszystko potrafił obrócić wniwecz. Na temat tego mniej znanego wątku w polskiej recepcji Dostojewskiego zob. *Czas na rewizję. Rozmawiają Adam Pomorski i Grzegorz Przebinda*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 30.

powagę pytań brzmiących już dziś nazbyt pryncypialnie. Postawione w przemysłowej hali odbijają się rezonerskim echem od betonu i żelaza, podczas gdy prawdziwy dramat dzieje się w sferze emocjonalnej robotnika-widza i nie znajduje wyrazu w ekspresji artystycznej, ale w akcie autoagresji. Wielopoziomowy film czeskiego reżysera pokazuje, jak wzniosłość sąsiaduje z trywialnością, sztuka z życiem, aktorskie kabotyństwo z rzeczywistą tragedią. Nie rozstrzyga jednak, po której stronie szukać odpowiedzi na pytanie o autentyczność przeżycia. Nawet industrialna przestrzeń nie jest tu jednoznacznie negatywna, gdyż stanowi jeden z wytworów aktywności człowieka. Może zatem zyskać walor estetyczny, gdy spojrzeć na nią jak na konstruktywistyczne dzieło, naturalną dekorację dla doświadczenia, które łączy w sobie ironiczny dystans z ekstatyczną emocjonalnością, co bywa udziałem nie tylko bohaterów Dostojewskiego.

Związek teatru i kina z przemysłowym miastem wiedzie do konkluzji, że miejsce to ma wciąż siłę oddziaływania. Skłania pamięć do rewizji utartych sądów na temat przeszłości, tej historycznej i ekonomicznej. Zamiast dyskusji nad ideologicznym podtekstem powstania Nowej Huty, autorzy omawianych wyżej dzieł proponują refleksję skierowaną na konkret egzystencjalny. Bardziej interesuje ich teraźniejszość, nawet jeśli sięgają po klasykę (Sofokles, Dostojewski). Tło i scenierię stanowi miejska, przemysłowa struktura architektoniczna, która była przecież socjalistycznym wariantem nowoczesności. Pozostał po niej pejzaż urbanistyczny, stopniowo akceptowany przez mieszkańców, wnoszących weń własne przekonania i obyczaje. W miastach śląskich oswajano po wojnie obce, ponemieckie miejsca i przedmioty, tutaj mierzono się z tym, co nowe, a co po latach stało się tak anachroniczne. W ożywieniu wypalonego ideowo krajobrazu może mieć udział również przedsięwzięcie artystyczne, gdyż daje ono mieszkańcom możliwość uruchomienia prywatnej pamięci.

Widać też przemieszczenie od konceptualizacji w rodzaju „piekło”, „lewiatan”, o czym pisał Miłosz, do wyobrażeń mających za podstawę fizyczny konkret betonu, stali czy ulicy. Dzięki temu abstrakt pojęciowy jest sprowadzany do materii percypowanej zmysłami. Natomiast pamięć polityczna, ta najbardziej zinstrumentalizowana, podlega przesunięciu w stronę pamięci intelektualnej, która uchyla się jednoznacznym interpretacjom i poszerza pole znaczeń z Nową Hutą związanych.

Modern theatre and film in the landscape of Nowa Huta (summary)

Nowa Huta has both socialist and anti-socialist past. Modern theatrical and cinematographic works domesticate the urban landscape of the working-class district. One of post-industrial interiors became the stage for the plays realized by the Łaźnia Nowa theatre. Among them, there are works directly related to the location, and interpretations of theatrical classics, set in the space of a housing estate. Beside professional actors, the participants are inhabitants of Nowa Huta, who provide natural background for the artistic events. They contribute to the co-produced plays with their own stories, recalling events from the district's past. They create an authentic environment for the action of the plays. Owing to this, theatre enters into a dialogue with the inhabitants of the surrounding blocks, and their emotions and experiences are incorporated into performances and projects. Thus, everyday existence of a housing estate transpires through the urban myth - *Edyp. Tragedia nowohucka (Oedipus. A Nowa Huta tragedy)*. Political history of the 1980s acquires a human dimension - *Kochałam Bogdana W. (I loved Bogdan W.)*. Civilizational anxieties are enclosed in the framework of futuristic symbolism - *Supernowa. Rekonstrukcja (Supernova. A reconstruction)*. The artistic message gains intensity in concrete interiors and underground corridors of the theatre building, used by the authors of plays with great zest. It results in an effect characteristic of the epic theatre, which confronts the past (socialist) or contemporary (capitalist) utopia with the life of ordinary people. Also Petr Zelenka, director of *The Brothers Karamzov*, realized his film in the industrial scenery of Nowa Huta. The stage adaptation of Dostoyevsky's novel is played in the metal interior of the steel mill. Disputes of the Russian writer's heroes are overlaid with two layers: ideological, the manifestation of which is the enormity of the factory hall, and private, which is expressed in the personal tragedy of the Polish worker. In the natural scenery of an industrial city, contemporary artists ask questions about the sense of great ideas and the value of a single fate. They depart from the conceptualization of the type: city-monster, or city-leviathan. They show the steel and concrete landscape as an actual material construct, in which the memory of history is written down. Yet they do not content themselves with historicism, but direct viewers' attention to the life going on today in the greyed stage settings.

Tekst publikowany w tomie: *Między filmem a teatrem*, pod red. S. Bobowskiego, M. Lesiaka, M. Różewicz, Acta Universitatis Wratislaviensis No 3359. Seria *Dramat – Teatr*, pod red. J. Deglera, Wrocław 2012.