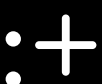


# LEXICON

A LEXICON OF THE CENTRAL-  
EASTERN EUROPEAN INTERWAR  
THEATRE AVANT-GARDE

PERFORMANCE RESEARCH BOOKS



Tłumaczenie wstępu do publikacji wydanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Performance Research Books w 2023 roku. *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde* (Leksykon międzywojennej awangardy teatralnej Europy Środkowo-Wschodniej) został przygotowany i wydany w ramach projektu *Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna*. Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2018–2024, nr projektu 11H 17 0144 85.

# Dariusz Kosiński

## *Wstęp. To nie jest leksykon*

Na słynnym obrazie z 1929 roku René Magritte namalował fajkę, a pod nią umieścił prosty napis: „Ceci n’est pas une pipe” — „To nie jest fajka”. Wiele lat później, w 1973 roku, Michel Foucault zatytułował tak swoją przełomową książkę poświęconą krytycznej analizie związków pomiędzy rzeczywistością, a jej przedstawieniem oraz pomiędzy słowem a obrazem (Foucault 1996). Filozof posłużył się prowokacją zastosowaną przez słynnego surrealistę, a jego książka przyczyniła się do rozwoju pojęcia gestu awangardowego.

Daleko mi do porównywania się z jednym z największych umysłów dwudziestego wieku, niemniej jednak ośmielam się zestawić niniejszy tom, którego mam zaszczyt i przywilej być redaktorem, z esejem Foucaulta i gestem Magritte’a i pokusić się o podobną paradoksalną negację, nawet jeśli ma ona tutaj zgoła odmienne motywacje i konsekwencje. A zatem:

To nie jest leksykon.

„Leksykon” oznacza publikację, będącą rodzajem słownika encyklopedycznego, czyli wydawnictwa składającego się z dość krótkich artykułów definiujących, opisujących i wyjaśniających pojęcia ułożone w porządku alfabetycznym. Zgodnie z ogólnym i powszechnym rozumieniem tego słowa, można by poczynić założenie, że książka zatytułowana *Leksykon międzywojennej awangardy teatralnej Europy Środkowo-Wschodniej* [A Lexicon of Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde] powinna przede wszystkim prezentować czytelnikom definicje pojęć, zjawiska, nazwiska, wydarzenia, dzieła itp., składające się na historyczną całość zebraną w jednym tomie, w porządku alfabetycznym lub innym przejrzystym i prostym układzie. Wystarczy jednak rzut oka na spis treści niniejszej publikacji, aby pojąć, że nie spełnia ona powyższych kryteriów. Nie jest słownikiem, nie zawiera krótkich wpisów, brak w niej również porządku alfabetycznego. Już na podstawie spisu treści można stwierdzić, że jest to zbiór artykułów napisanych przez badaczy pochodzących z krajów z Europy Środkowo-Wschodniej, a jego układ ma niewiele wspólnego z encyklopedią (co postaram się jeszcze wyjaśnić).

Skoro jednak nie jest to leksykon, dlaczego tak właśnie nazwaliśmy tę publikację?

Słowo „leksykon” ma też inne znaczenia niż „rodzaj słownika”. W lingwistyce na przykład oznacza zbiór wszystkich słów występujących w danym języku lub dziedzinie wiedzy. Wraz z „gramatyką”, czyli zbiorem zasad koniecznych do poprawnego korzystania z tak rozumianego leksykonu, stanowi odrębny element językoznawczego świata: język narodowy kraju lub specjalistyczny język danej dziedziny wiedzy. Mimo że w naszej publikacji nie stosujemy tradycyjnego sposobu prezentacji treści, oraz mimo że mamy świadomość, jak daleko nam do uwzględnienia w niej wszystkich pojęć składających się na zjawisko awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej, cele, które nam przyświecały, są zbliżone do założeń stojących u podstaw idei leksykonu. Jeżeli struktura języka opiera się na leksykonie, oznacza to, że leksykon ustanawia język jako odrębny i stały byt.

Bez względu na to, jak iluzoryczny może być ten akt (nie jest możliwe uchwycenie pełni języka), musimy w ten sposób, przy pomocy koncepcji leksykonu, myśleć o języku, aby móc go poznać i badać. Książka, którą w tym kontekście nazywamy leksykonem, stanowi materializację tego procesu – ostatni etap i efekt wytwarzania iluzorycznej całości odrębnego i ograniczonego bytu, będącego przedstawieniem żywego i nieograniczonego zjawiska. Dlatego też, niniejsza książka *performuje* język w sposób, do jakiego odwoływał się Joseph Roach w swojej definicji performansu jako podstawienia (*surrogation*): „performans czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić” (1996: 2–3).

Ten proces performowania poprzez tworzenie leksykonu staje się bardziej przejrzysty w odniesieniu do specjalistycznej dziedziny wiedzy lub zjawiska z przeszłości. Przykładowo, leksykon wiedzy o teatrze zawiera wszystkie terminy charakterystyczne dla tej dziedziny lub stosowane przez nią w specyficzny sposób, ustanawiając tym samym daną dziedzinę i jej odrębność. Leksykon teatru zawiera nie tylko terminy, ale również nazwiska twórców i zespołów teatralnych, tytuły dramatów i przedstawień itp. Mówiąc najprościej, jest to zbiór, który opisuje pewien wycinek historii i kultury poprzez sam akt gromadzenia elementów, które go tworzą i wyróżniają spośród innych obszarów działalności człowieka.

Idąc tym tokiem myślenia, można założyć, że leksykon może posłużyć do nadania ram zjawisku, które nie było dotąd uznawane za odrębną, specyficzną i autonomiczną całość. Dzięki leksykonowi można również zaprezentować, zgromadzić i zorganizować zbiór elementów tworzących ową całość oraz opisać jej strukturę i charakter. To jest właśnie funkcja, jaką ma pełnić opracowany przez nas leksykon. Zebraliśmy i ułożyliśmy elementy, które nie były dotąd postrzegane jako części składowe jednego, charakterystycznego zjawiska historycznego, jakim była awangarda teatralna dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej.

*A zatem, to (nie) jest leksykon. To performans.*

## Performując awangardę teatralną dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej

Stwierdzając, że w tej książce i za jej sprawą performujemy awangardę teatralną dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej, nie chcę powiedzieć, że tworzymy coś, co wcześniej nie istniało. Naszym celem była raczej (re)konstrukcja pewnego zbioru elementów w taki sposób, aby wyłaniały się z szeregu różnorodnych, wielopoziomowych i skomplikowanych sieci powiązań, wydarzeń, projektów i okoliczności. Nie wyłaniają się one jednak jako jedność, jako pojedyncze zjawisko, ale jako wielość, którą zapraszamy do działania, do gry, do współtworzenia przedstawienia na scenie, którą dla nich stworzyliśmy. Ta gra jest czymś zupełnie innym niż definiowanie, którego oczekiwano od tradycyjnej nauki akademickiej. Definiowanie ma na celu ustanowienia ram i kryteriów podziału i rozróżnienia. Performując, a nie definiując jakieś zjawisko, zapraszamy różne jego elementy na scenę – jak aktorów – i zachęcamy do wspólnej gry i tworzenia nieustannie zmieniających się relacji. Zamiast pytać „czym to było?”, próbujemy pokazać, jak to było performowane.

Taka wersja zwrotu performatywnego jest, moim zdaniem, szczególnie istotna w przypadku awangardy, ponieważ to właśnie performans, jak twierdzą

w swojej słynnej książce James Harding i John Rouse (2006: 1), stanowi jej rdzeń. Awangarda nie istniała, lecz trwała w nieustannym procesie tworzenia się. Dlatego też performowanie awangardy teatralnej oznacza dochowanie wierności procesualnej istocie tego ruchu, a zarazem jednemu z jej najważniejszych odkryć: my, ludzie, istniejemy poprzez performans.

Rdzeniem słowa performans jest „forma”. Awangarda dwudziestolecia międzywojennego miała obsesję na punkcie formy. Poszukiwanie „nowej formy” stanowiło podstawowy gest awangardowy. Być może dlatego pierwsza polska formacja awangardowa, założona w Krakowie w 1917 roku pod nazwą Ekspresjoniści Polscy, bardzo szybko zmieniła nazwę, określając się mianem Formistów, czyli tych, którzy skupiają się na formie. W kontekście polskim, to skupienie było silnie powiązane z reinterpretacją sztuki narodowej, sztuki w służbie narodu.

Koncepcja formizmu oznaczała również, że artyści stawiali sobie za cel odkrycie czegoś, co kryje się pod widzialną powierzchnią „rzeczywistości”. Chcieli ujawnić wewnętrzne zasady lub siły, które pierwotnie ukształtowały rzeczywistość, rządząc w ten sposób ludzkim światem w prawie niewidoczny sposób. Jak twierdził John MacAloon, „nie ma performowania bez pre-formowania” (1984: 9). Pokuszę się o stwierdzenie, że te dwa słowa – preformowanie i performowanie – stanowią dwa bieguny awangardy, która chciała odkryć ukryte siły (metafizyczne, polityczne czy też psychologiczne) pre-formujące świat, oraz wykorzystać je lub zniszczyć, aby zmienić świat przez performowanie nowego, stworzonego dla i z nowymi ludźmi. Oczywiście narzędziem tej przemiany miała być nowa sztuka, w tym nowy teatr.

Najbardziej oczywistym elementem awangardy jest zwrot ku przyszłości – w naszym przypadku, zazwyczaj chodzi o przyszłość teatru i teatr przyszłości. Bez wątplenia, jak głosi historyczna już teoria awangardy Renato Poggioliego (2020) – „antagonizm” wobec istniejącej, akceptowalnej formy stanowił jeden z fundamentów awangardy. Należy jednak pamiętać, że awangarda była krytyczna nie w celu poprawy stanu rzeczy, ale po to, aby uwolnić się od przeszłości i puścić pędem ku przyszłości. To właśnie ten aspekt – nazwijmy go futurystycznym – jest tym, który, moim zdaniem, zdeterminował w znacznej mierze performatywny charakter awangardy. W wielu awangardowych manifestach można znaleźć powtarzający się postulat: chcemy wkroczyć w przyszłość wolni od pamięci przeszłości i zasad teraźniejszości, bo dopiero wtedy będziemy w stanie zobaczyć, co się wydarzy. Tak też zakładał Stanisław Ignacy Witkiewicz, kończąc swój *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* zdaniem: „Trzeba rozpuścić drzemiącą Bestię i zobaczyć, co ona robi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić” (Witkiewicz 1995: 42).

Ten Witkacowski „zakład” wskazuje na czynnik decydujący o tym, że awangarda jest performansem – musimy przekonać się, co się wydarzy, a następnie zdecydować, czy podążać za biegiem wydarzeń, czy go zatrzymać. Będąc przygotowaną, mając pomysły, koncepcje, wiedzę, scenariusze, awangarda nie chciała rozstrzygać, co się wydarzy. Jej twórcy nie planowali przyszłości i w związku z tym nie zmuszali nikogo do działania zgodnie ze swoim planem (jak robili to stalinie i naziści), ale przygotowywali grunt pod performowanie przyszłości.

Z tej perspektywy badanie awangardy oznacza, że musimy podążać za procesem performatywnym zgodnie z jego własną wewnętrzną logiką. Oznacza również, że badanie sztuk performatywnych – teatru, tańca, happeningów i działań, które później zyskały miano „sztuki performansu” – jest kluczowe dla

zrozumienia awangardy jako takiej. Zdaję sobie sprawę, że brzmi to tak, jakbym wychwalał naszą pracę badawczą, ale jestem przekonany, że – mówiąc wprost – aby zrozumieć awangardę, należy najpierw zrozumieć, czym jest performans.

Kierując się tym ogólnym przekonaniem, tworząc, składając i publikując niniejszą książkę, podejmujemy próbę performowania i ustanawiania odrębnego zjawiska awangardy dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej nie tylko jako zbioru elementów powiązanych czasowo i przestrzennie, ale przede wszystkim jako wytworu uwarunkowań kulturowych, politycznych i historycznych, utkanego z sieci ponadnarodowych relacji i szczególnego połączenia estetycznych i artystycznych strategii i rozwiązań.

Na samym początku należy jednak podkreślić, że w obrębie ustanawianego przez nas zjawiska, to, co awangardowe, ma przewagę nad tym, co „teatralne” (widać to już w tytule). By uniknąć niekończącej się dyskusji na temat tego, „czym właściwie jest teatr”, i przyłączając się do awangardowego pędu ku nieznanemu, niezdefiniowanemu, jeszcze nie odkrytemu, postanowiliśmy poświęcić niniejszą książkę „awangardzie teatralnej”, a nie bardziej znanemu pojęciu „teatru awangardowego”. Używając konstruktu „awangardy teatralnej” jako podstawowego terminu nazywającego zjawiska, które tu performujemy, chcemy pokazać, że mimo iż spektakle, eksperymenty i projekty opisane i analizowane w tym tomie zostały stworzone przede wszystkim (lecz nie wyłącznie) przez twórców teatru, niekoniecznie należą do jego świata, ani nie tworzą teatru takiego, jakim go interpretowano niegdyś i obecnie. Głównym powodem przyjęcia takiego porządku było przekonanie, że awangarda, pomimo swojej obsesji na punkcie „nowego teatru”, zapoczątkowała złożony proces zmian, którego skutkiem było powstanie nowych dziedzin działalności twórczej i kulturalnej: sztuki performansu i sztuk performatywnych. Być może zabrzmiało to zuchwale, ale w ramach prowokacji i przyczynku do dalszych badań zaryzykuję stwierdzenie, że kulminacją i skutkiem procesu zainicjowanego przez awangardę dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej była twórczość Mariny Abramović, najbardziej chyba dziś znanej „klasyczki” sztuki performansu i Jerzego Grotowskiego, który pod koniec życia sam siebie uznawał nie za reżysera, lecz za „nauczyciela Performera”. Posiadając wiedzę na temat tego, jak potoczyły się dalsze losy idei i praktyk awangardowych, niesprawiedliwe i fałszywe byłoby ograniczenie ich wyłącznie do sfery teatru, nawet jeżeli niektóre z nich zostały przejęte i wykorzystane przez twórców teatralnych do odnowienia i odświeżenia ich twórczości.

Kolejnym kluczowym aspektem naszego leksykonowego performansu jest jego ograniczenie do konkretnego okresu historycznego wskazanego w tytule. Jego ramy tworzą dwie wojny światowe: pierwsza, która radykalnie odmieniła sytuację polityczną regionu, otwierając nowe perspektywy na przyszłość, i druga, która je na wiele lat zniweczyła, spychając Europę Środkowo-Wschodnią w przytłaczający cień żelaznej kurtyny. Mimo że nie wszystkie kraje regionu zakończyły pierwszą wojnę światową z tytułem zwycięzców (przykładowo Węgry poniosły ogromne straty) i nie wszystkie miały na tyle szczęścia, by zachować na dłużej zdobytą po jej zakończeniu wolność, pozostaje faktem, że jej koniec rozbudził w Europie nową energię i wiarę, że wkrótce nadejdzie lepsze życie i nastanie lepszy świat. Ta wiara została zdruzgotana apokalipsą drugiej wojny światowej, która przemieniła większą część regionu w scenę teatru okrucieństwa. To ona doprowadziła też do tego, że Europa Środkowo-Wschodnia znalazła się w żelaznym uścisku stalinowskiej Rosji (akt, który większość mieszkańców regionu odczuła jako zdradę i trwały powód do nieufności wobec Europy Zachodniej). Ponad pół wieku zajęło tej

części kontynentu odbudowanie nadziei i wiary w przyszłość. Aby podkreślić znaczenie tej istotnej różnicy, nasze badania w ramach tego projektu skupiliśmy wyłącznie wokół awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego. Być może w przyszłości podejmiemy badania awangardy po 1945 roku (w naszym regionie nazywanej „drugą” lub „neoawangardą”). Teraz zostajemy jednak w przedziale czasowym wyznaczonym przez dwie wojny światowe.

Pomimo wielu różnic pomiędzy narodami i krajami regionu, wszystkie je łączy to samo mocne doświadczenie – ciągłej niepewności co do struktury politycznej i pojęcia „państwowości”. Europa Środkowo-Wschodnia, będąca efektem nie tyle uwarunkowań geograficznych, co historii, składa się ze społeczeństw, które cechował i nadal cechuje fundamentalny brak poczucia stabilności, którą daje długotrwałe funkcjonowanie w strukturze niezależnych państw uznawanych przez resztę świata. Tragiczna wojna w Ukrainie, która trwa od 2014 roku i osiągnęła kolejne stadium w 2022 roku (tworząc paralełę dla naszego projektu), stanowi najnowszy dowód potwierdzający istnienie tego kolektywnego doświadczenia. Walka o uznanie przez „świat” będąca podstawowym kołem zamachowym polityki kulturalnej regionu, który postrzega siebie jako marginalny, a marzy o sławie, jaką cieszy się Paryż czy Nowy Jork, ma jeszcze inne, poważniejsze znaczenie. Oznacza bowiem również walkę o prawo do istnienia, czy dosłownie – jak to ma miejsce obecnie w Ukrainie – o prawo do życia. Używając określenia Europa Środkowo-Wschodnia, nie odnosimy się do państw położonych w geograficznym środku kontynentu między Morzem Bałtyckim a Morzem Śródziemnym i Morzem Czarnym – myślimy tu o państwach, które od wieków żyją między dwoma mocarstwami: Niemcami i Rosją, wielokrotnie stanowiących dla nich zagrożenie, a czasem, niekiedy wręcz stale (jak w przypadku Ukrainy i Białorusi) odbierających im prawo do istnienia. Pomimo oczywistych różnic losów i aktualnych statusów poszczególnych państw, uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że spoiwem łączącym kraje i narody Europy Środkowo-Wschodniej jest dominująca pamięć doświadczeń przemocy, zagrożenia, słabości i chwiejności oraz nieustające próby pokonania tych trudności.

To wspólnotowe doświadczenie utrudnia używanie pojęć takich jak „państwo”, „naród”, „kraj”. Jest wiele narodów w regionie, które przez lata nie mogły ustanowić własnych państw, funkcjonując jedynie jako grupy rozróżniane głównie na podstawie wytworów kulturowych, takich jak performanse słowne, zwyczaje, pieśni, tańce, stroje, manifestacje polityczne i sztuka, nie wyłączając oczywiście teatru. Narody te żyły w swoich krajach, ale nie w swoich państwach, niektóre z nich były podzielone pomiędzy inne kraje (jak Ukraina w dwudziestolecu międzywojennym), niektóre formalnie lub sztucznie łączono w jeden kraj (Jugosławia i Czechosłowacja). Doświadczenie braku stabilizacji doprowadziło ich mieszkańców do trwałej nieufności wobec państwa, nawet własnego, narodowego. Dlatego też, kiedy piszemy o Europie Środkowo-Wschodniej, często mamy na myśli kraje i narody, które nie mogły zidentyfikować się jako odrębne państwa.

Mając pełną świadomość wszystkich historycznych i geograficznych różnic (odnosimy się do nich szczególnie w pierwszej części *Leksykonu*), zaryzykowałbym następującą tezę: wspólne doświadczenie życia w ciągłym zagrożeniu ukształtowało również wyjątkowość awangardy w Europie Środkowo-Wschodniej, obsesyjnie poszukującej nowości, pędzącej ku przyszłości, ale podszytej rozpaczą i strachem. Awangarda ta nie planuje przyszłości, ale w nią ucieka od przeszłości i teraźniejszości. Tragiczne losy Łesia Kurbsa, Sandro Achmateliego, Witolda Wandurskiego czy Geo Milewa (by wspomnieć tylko niektórych) pokazały, że ta rozpacz i strach nie były tylko iluzją.

## Genealogia *Leksykonu* w kontekście projektu „Odzyskana awangarda”

Uznając trudność ustanowienia ścisłych podziałów geograficznych i historycznych, a jednocześnie będąc przekonanymi o sile szczególnych doświadczeń i pamięci łączących kraje Europy Środkowo-Wschodniej, ostatecznie postanowiliśmy nie definiować awangardy regionu, ale przy pomocy *Leksykonu* ją wyperformować. Jak przypomina Victor Turner, jeden z ojców założycieli performatyki, termin *performans*:

pochodzi ze średnioangielskiego wyrazu *parfournen* [...], który z kolei wywodzi się ze starofrancuskiego *parfournir* – *par* („całkowicie”) oraz *fournir* („dostarczyć”, ang. *furnish*) – stąd na *performance* należy patrzeć nie w strukturalistycznej optyce manifestującej się formy, a w procesualnej perspektywie „skompletowania” doświadczenia. Czasownik *perform* oznacza więc nie tyle spełnić pojedynczy akt albo czynność, co zakończyć mniej lub bardziej skomplikowany proces (Turner 2005: 151).

Niniejsza książka także jest *performans* w rozumieniu zaproponowanym przez Turnera, ponieważ kończy skomplikowany proces, który miał swój początek dziesięć lat temu. Może wydawać się to dziwne, ale wydanie „leksykonu” przez wydawnictwo Performance Research Books stanowi zwieńczenie tego procesu w tym samym miejscu, w którym się rozpoczął, ponieważ wszystko zaczęło się na spotkaniu w Centre for Performance Research w Aberystwyth. W 2012 roku prof. Richard Gough zainicjował projekt zatytułowany Laboratory Theatre Network prowadzony przez Centre for Performance Research a finansowany z grantu przyznanego przez Leverhulme Trust. Realizację projektu zaplanowano na lata 2012–2014 i był on poświęcony badaniu historii laboratoriów teatralnych. Jednym z głównych partnerów projektu został Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, którego byłem wówczas wicedyrektorem. W lipcu 2012 roku, Richard i jego asystentka Helen Gethin zorganizowali wspólnie spotkanie w Aberystwyth, gdzie w niewielkiej sali, równie niewielka grupa głęboko zaangażowanych badaczy rozmawiała na temat genealogii laboratoriów i studiów teatralnych. Słuchając prezentacji poświęconej przede wszystkim tradycji rosyjskich studiów teatralnych, próbowałem wykazać, że – pomimo istotnego znaczenia tej tradycji – istniały również inne źródła, z których zrodziła się idea laboratorium teatralnego. Wszyscy mieliśmy świadomość, że termin „laboratorium” został wprowadzony do teatru przez Jerzego Grotowskiego, lecz poza grupą badaczy z Polski, jedynie Richard Gough wiedział, że Grotowski znał model takiego laboratorium z działalności Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego. Tylko Richard wiedział o istnieniu Reduty! W toku naszych rozmów zdałem sobie sprawę, że to samo dotyczy innych wielkich awangardzistów z Europy Środkowo-Wschodniej z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Przykładowo, nikt z obecnych, poza Richardem, nie słyszał nawet o wielkim ukraińskim praktyku teatru i myślicielu Łesiu Kurbasie. Okazało się, że na mapie historii współczesnego teatru, jaką znali nasi zachodni koledzy, w miejscu pomiędzy Niemcami a Rosją ziała wielka czarna dziura. Podzieliłem się tą obserwacją z Richardem i doszliśmy do wniosku, że istnieje potrzeba opracowania antologii awangardy dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej w języku angielskim z myślą o anglojęzycznym środowisku teatralnym.



Wróciłem do Polski z tym pomysłem i zacząłem szukać możliwości jego rozwinięcia i realizacji. Kiedy w 2014 roku zostałem zaproszony do objęcia stanowiska zastępcy dyrektora ds. programowych Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, wniosłem ideę opracowania międzynarodowej antologii do tej instytucji i zacząłem nad nią pracować z pomocą Działu Współpracy z Zagranicą Instytutu kierowanego wówczas przez Annę Galas-Kosil. Otrzymałem również ogromne wsparcie od dyrektorki i współzałożycielki Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Doroty Buchwald — fantastycznej szefowej, zawsze bezwarunkowo wspierającej inicjatywy, które uważała za wartościowe. Dzięki jej poparciu, pomimo braku dodatkowych funduszy, w 2015 roku udało nam się zorganizować pierwsze spotkanie grupy badaczy z kilku krajów Europy Środkowo-Wschodniej. W spotkaniu uczestniczyli przedstawiciele Czech, Chorwacji, Estonii, Litwy, Łotwy, Słowacji, Słowenii i Ukrainy. Niektórzy z nich, tak jak Hanna Veselovska z Ukrainy, Asta Petrikienė i Martynas Petrikas z Litwy, Edīte Tišheizere z Estonii, Kamelia Nikolova z Bułgarii czy Boris Senker z Chorwacji są z nami do dzisiaj i ich nazwiska można znaleźć wśród autorów tekstów zamieszczonych w niniejszym *Leksykonie*.

Ogólny wniosek z tego pierwszego spotkania pokrywał się z moim wcześniejszym przeczuciem, że niewiele wiemy o sobie i że „świat” również nie wie niemalże niczego na temat awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej. Ważniejsza jednak okazała się inna konstatacja, którą poczyniliśmy wspólnie, oraz pytanie, które na początku zadawaliśmy sobie niemal wszyscy: czy ta awangarda była prawdziwym zjawiskiem historycznym, czy tylko naszą projekcją?

Pomimo wielu wątpliwości, podjęliśmy próby performowania tego zjawiska. Postanowiliśmy nadać naszemu projektowi i performansowi szczególny tytuł „Odzyskana awangarda”. Po polsku nazwa projektu kojarzyła się z wyrażeniem „odzyskanie niepodległości”, które było powszechnie stosowane w tamtym czasie w kontekście uroczystości związanych ze stuleciem odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku.

Aby móc kontynuować nasz projekt, potrzebowaliśmy budżetu większego niż ten, który mógł na nasze przedsięwzięcie wyasygnować Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Próby uzyskania dotacji z funduszy europejskich nie przyniosły powodzenia. Na szczęście, w 2016 roku, Jarosław Suchan, ówczesny dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, które w swoich zbiorach posiada największą i najważniejszą kolekcję polskiej sztuki awangardowej, zaprosił nas do udziału w projekcie obchodów stulecia polskiej awangardy tj. „Roku Awangardy 2017”. Co zaskakujące, był on realizowany pod auspicjami prezydenta RP Andrzeja Dudy i w ścisłym powiązaniu z uroczystymi, prowadzonymi na ogromną skalę obchodami setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości. Był to bardzo sprytny pomysł ze strony Jarosława Suchana, a zarazem jego inteligentny performans – skorzystanie z poparcia polityka o konserwatywnych poglądach i wykorzystanie patriotycznych obchodów do wsparcia projektu poświęconego awangardzie. Oczywiście natychmiast przystąpiliśmy do tej akcji! Dzięki temu, w 2017 roku po raz pierwszy performowaliśmy awangardę dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej dzięki wydaniu jej polskojęzycznej antologii (Guderian-Czaplińska i Leyko 2017). Publikacja ta miała układ „narodowy”, zgodnie z którym każdy rozdział był poświęcony innemu krajowi naszego regionu. W każdym z rozdziałów zawarto też teksty źródłowe wybrane przez eksperta z danego kraju wraz z krótkim wstępem jego autorstwa. Poszczególne „narodowe” rozdziały

poświęcono: Bułgarii, Chorwacji, Czechom, Litwie, Łotwie, Rumunii, Słowacji, Słowenii, Ukrainie i Węgrom. Ta antologia wciąż napawa nas dumą, choć na mapie Europy Środkowo-Wschodniej, którą wtedy przedstawiliśmy, nadal znajdują się znaczące białe plamy, a wśród krajów pominiętych w tej publikacji, których brak jest najbardziej odczuwalny, znajdują się Białoruś i Serbia.

W 2017 roku, częściowo dzięki wsparciu, jakie otrzymaliśmy w ramach projektu Rok Awangardy, udało nam się zorganizować międzynarodową konferencję poświęconą zagadnieniu przestrzeni teatralnej w kontekście ruchów awangardowych, uzupełnioną przez dwa artystyczne działania będące reinterpretacją tych tradycji<sup>1</sup>. Wystąpienia konferencyjne zostały następnie opublikowane w książce *Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-Garde Theatre in Central-Eastern Europe* [Odzyskana awangarda: sceny i przestrzenie teatru awangardowego w Europie Środkowo-Wschodniej] (Imre and Kosiński 2018). Niedługo po jej wydaniu złożyliśmy wniosek o udzielenie grantu przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego i szczęśliwie go otrzymaliśmy w 2018 roku. Dzięki tym środkom, mogliśmy zrealizować sześciolatekni<sup>2</sup> projekt badawczy, którego zwieńczeniem jest niniejszy *Leksykon*.

Kierownikiem projektu jest prof. Małgorzata Leyko z Łodzi. Poza grupą badaczy z Polski, w której skład wchodzi Przemysław Strożek, Justyna Michalik-Tomala, Małgorzata Dziewulska, Krystyna Mogilnicka, Edyta Zielnik, Ewa Guderian-Czaplińska, Anna Korzeniowska-Bihun, Dorota Fox, Wojciech Dudzik i ja, w projekcie uczestniczą badacze z wszystkich krajów, których przedstawiciele brali udział we wcześniejszych etapach badań, ale są też osoby reprezentujące kraje wcześniej nieobecne, takie jak Białoruś, Serbia czy Gruzja. Pierwszym efektem projektu była pierwsza publikacja w języku polskim zbioru tekstów o teatrze autorstwa Łesia Kurbasa (2021). Pozostałe publikacje powstałe w ramach projektu to antologia tekstów źródłowych na temat polskiego teatru awangardowego (Fox i Kosiński 2021), zbiór esejów poświęconych teatrowi awangardowemu autorstwa naszej przyjaciółki i współpracownicy Ewy Guderian-Czaplińskiej, zmarłej w 2020 roku (Guderian-Czaplińska 2021), pozycja zawierająca tłumaczenia na język polski tekstów autorstwa czeskiego reżysera Emila Františka Buriana pod redakcją Jana Jiříka (2023), jak również książka poświęcona tematowi polsko-ukraińskiej awangardy, której autorką jest Małgorzata Dziewulska (jej wydanie planowane jest na 2024 rok)<sup>3</sup>. Jak już wspominałem, cały proces wieńczy wydanie *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde* [Leksykon międzywojennej awangardy teatralnej Europy Środkowo-Wschodniej] przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego i Performance Research Books. To, co miało swój początek w Aberystwyth, znajdzie spełnienie (lecz nie koniec!) w Aberystwyth.

1 — Te dwa projekty artystyczne to: *Ave. Działanie na kroki, megafony, flagi, okrzyki i race – performance uliczny Roberta Rumasa* oraz spektakl *Komuny//Warszawa Siedem pieśni o awangardzie. Rekonstrukcje* w reż. Grzegorza Laszuka. Oba wydarzenia miały swoją premierę w 2017 r. podczas warszawskiej konferencji. Więcej zob. Imre i Kosiński 2018: 13 – książka zawiera również zdjęcia z obu wydarzeń.

2 — Poprawione w stosunku do oryginału w języku angielskim z uwagi na przedłużenie czasu trwania projektu do 2024 r.

3 — Jw.

## Porządek scen

Będąc performansem poświęconym sztukom performatywnym, niniejsza książka ma szczególną kompozycję dramaturgiczną, opracowaną celowo jako gra z konwencjami dramatu i teatru. Jej główna część składa się z trzech sekcji (lub – jeśli ktoś woli – aktów). Pierwsza z nich poświęcona jest etapom rozwoju awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej, tj. historycznym i kulturowym uwarunkowaniom, jakie ukształtowały środowisko, w którym powstał i rozwijał się teatr awangardowy w regionie. W tej części czytelnik znajdzie również krótkie prezentacje głównych bohaterów książki – awangard narodowych, które zaprosiliśmy do performowania zjawiska awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej. Dlatego też pierwsza sekcja stanowi wstęp i prolog, który – zgodnie z historyczną konwencją znaną z dramatów średniowiecznych – zawiera podsumowanie przyszłych wydarzeń i wskazówki dla widowni. Naszym celem było przedstawienie w ten sposób czytelnikowi panoramy zbioru narodowych awangard wkraczających na scenę leksykonu-performansu wraz z ich specyficznymi kontekstami politycznymi, historycznymi i kulturowymi, które autorzy i autorki poszczególnych esejów uznają za szczególnie istotne.

Podstawowy skutek zniszczenia europejskiego *ancien régime*u po pierwszej wojnie światowej stał się główną myślą lub tematem przewodnim tej panoramy. Dla nowych lub przekształconych państw, które pojawiły się na mapie regionu Europy Środkowo-Wschodniej po pierwszej wojnie światowej, sztuka awangardowa, w tym teatr, była nie tylko jednym z wielu trendów w sztuce wspieranych przez lokalne polityki kulturalne, lecz także istotnym narzędziem do ustanawiania relacji państwa wobec współczesności, jak również przyszłości. Poczucie, że różnorodne szybkie i radykalne zmiany powodowały tak dogłębną transformację świata, że nic nie będzie już takie samo, było powszechne w międzywojniu i budziło zarówno entuzjazm, jak i strach. Nawet jeśli niektóre państwa (jak Węgry) próbowały przeciwstawić się tym zmianom, a nawet je zanegować, nie były w stanie zignorować awangardy jako ich uosobienia. Dlatego też zdecydowaliśmy się rozpocząć nasz performans awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej od prezentacji relacji pomiędzy eksperymentatorami z ramienia państwa i teatru. Wierzmy, że siła tych relacji oraz zaangażowanie artystów w proces kształtowania współczesnych tożsamości narodów Europy Środkowo-Wschodniej stanowi kolejny istotny czynnik wyróżniający nasz region i jego awangardę.

Drugą część *Leksykonu* można postrzegać jako antytezę pierwszej. Jest poświęcona nie historii narodowych awangard w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w dwudziestolecie międzywojennym, ale sieciom zjawisk i działań ustanawiających awangardę teatralną regionu w okresie międzywojnia. W pięciu rozdziałach tej części opisujemy nie poszczególne sceny narodowe ukształtowane przez uwarunkowania polityczne i historyczne, ale współczesne sieci komunikacji funkcjonujące ponad granicami politycznymi i różnicami kulturowymi: czasopisma, wystawy i międzynarodowy ruch robotniczy. Wraz z rosnącą mobilnością artystów i teatrem żydowskim jako szczególnym ponadnarodowym zjawiskiem wyposażają one awangardę teatralną w narzędzia pozwalające jej na osiągnięcie podstawowego dla niej celu: zmiany świata przez zastąpienie rywalizacji i nienawiści pomiędzy narodami współpracą ludzi różnej narodowości i o odmiennym pochodzeniu etnicznym, których łączą wspólne ideały i cele.

Poza tematyką, druga część *Leksykonu* stanowi również antytezę pierwszej pod względem struktury. Zgodnie z decyzją redaktorów, Martina Bernátka,

Zoltána Imrego i Przemysława Strożka, eseje dotyczące awangard narodowych zostały tutaj zastąpione rozdziałami napisanymi wspólnie lub przynajmniej złożonymi z krótkich opisów części składowych tematu przewodniego danego rozdziału. Nawet jeżeli ze względów praktycznych, oraz z uwagi na zainteresowania badawcze autorów poszczególnych tekstów, niektóre rozdziały w pewnym stopniu przestrzegają bardziej tradycyjnego układu kultur narodowych, redaktorzy drugiej części *Leksykonu* próbowali tego uniknąć, koncentrując się nie na określonych aspektach narodowych, ale na poszczególnych elementach awangardy opisanych w kontekście ich odrębnych charakterystyk i historii (rozdział poświęcony czasopiśmom i teatrowi żydowskiemu) lub powiązań ponadgranicznych (rozdziały o mobilności artystów i teatrach robotniczych). Koncepcja przyjęcia ponadnarodowej perspektywy i współautorstwa została w pełni zrealizowana w środkowym rozdziale poświęconym międzynarodowym wystawom sztuki awangardowej. Dlatego też rozdział ten postrzegamy jako kulminację tego aktu i rodzaj metamodelu dla całego projektu.

W odniesieniu do pierwszej i drugiej części, trzecia może być postrzegana jako synteza całego przedstawienia *Leksykonu*. To tutaj awangarda teatralna dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej pojawia się i odgrywa siebie – nie jako zbiór różnych elementów wyznaczonych przez historyczne i geograficzne ramy i granice, ale jako podmiot pobudzony do życia wspólną estetyką, wartościami, ideami, metodami pracy, pasją i celami. Podążając za tą syntetyczną myślą, redaktorki tej części, Justyna Michalik-Tomala i Marina Milivojević Mađarev, nie postawiły sobie za cel zaproszenia badaczy ze wszystkich krajów regionu do napisania ze swojej perspektywy tekstów na zaproponowane tematy, ale zamiast tego zaproponowały cztery ogólne obszary tematyczne (formę, dramat, taniec i zdarzenie), które, ich zdaniem, pozwalają na opisanie charakterystycznych cech awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej jako autonomicznego bytu zdolnego do samostanowienia o sobie<sup>4</sup>.

Dzięki tej decyzji (szczegółowo uzasadnionej we wstępie od redaktorek) ostatnia część książki, mimo że wciąż złożona z esejów poświęconych pewnym lokalnym wariantom i metodom pracy w określonych obszarach, ma na celu nie zaprezentowanie opisu tych wariantów (jak ma to miejsce w pierwszej części) ani ich ponadgranicznego wymiaru (jak w drugiej), ale przedstawienie ich jako aktywnych elementów całości. Zgodnie z deklaracją redaktorek, założeniem trzeciej części *Leksykonu* nie było wyczerpujące opisanie wszystkich części składowych tworzących awangardę teatralną dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej, ale raczej zainicjowanie procesu uznania jej jako „zjawiska ściśle powiązanego ze światem, lecz w pewien sposób odmiennego, kierującego się własnymi zasadami i wewnętrzną logiką”. Paradoksalnie redaktorki ostatniej części wiążą tę odrębność (lub traktują ją synonimicznie) z międzystrefowością awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej. Poddając tę koncepcję pod dyskusję, jaką mam nadzieję wzbudzi niniejsza książka, pragnę dodać, że taka interpretacja tego historycznego zjawiska oznaczałaby, że jest ono w ciągłym ruchu i bez końca wymyka się wszelkim

4 — Można by rzec, że istnieje co najmniej jeden istotny obszar, którego brakuje pośród tych, wybranych przez redaktorów, tj. przestrzeń. Ten brak był spowodowany jednak faktem, że tematowi przestrzeni poświęciliśmy całą książkę, wydaną w języku angielskim, poświęconą przestrzeni i scenografii awangardy teatralnej w Europie Środkowo-Wschodniej (Imre and Kosiński, 2018). Mimo że została opublikowana kilka lat wcześniej, proponuję uznać ją jako część lub, być może, „zwiastun” *Leksykonu*.

ramom i ostatecznym definicjom. Z pewnością znaczyłoby to, że mimo iż *Leksykon* jest zwieńczeniem projektu „Odzyskana awangarda”, proces odzyskiwania awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej nigdy nie dobiegnie końca. To również pozostaje w zgodzie z logiką performansu – jeden performans puszcza w ruch kolejny w łańcuchu niekończącego się procesu sukcesji i surogacji.

Warto wspomnieć we wstępie do głównej części *Leksykonu*, że zawiera on różnorodne teksty pisane w różnych stylach i wieloma językami o bardzo różnorodnych cechach. Oprócz kilku tekstów napisanych zgodnie z anglosaskimi (dzisiaj już globalnymi) zasadami piśmiennictwa akademickiego, publikacja zawiera również eseje czerpiące z innych tradycji prezentacji wyników badań i myślenia. Niektóre z nich dość radykalnie odchodzą od konwencji jasnego, czy wręcz przejrzystego, przedstawiania sekwencji zdarzeń, faktów, analiz i interpretacji, proponując w zamian zabawę w skojarzenia czy wyraźnie autorską narrację ustanawiającą na nowo porządek rzeczy w sposób bliższy pracy współczesnego dramaturga czy reżysera teatralnego. Jako główny redaktor *Leksykonu*, świadomie postanowiłem ich nie modyfikować, nie uważając za konieczne zachowanie spójności publikacji i wierności jednej wybranej konwencji. Jestem zdania, że silne dążenie do przejrzystości (w tym przejrzystości i precyzji języka) narzucone przez konwencje anglosaskie prowadzi do sytuacji, w której niektóre przemyślenia czy koncepcje nie mogą zostać odpowiednio wyrażone. Mówiąc wprost, konwencjonalny „akademicki” język nie jest w stanie właściwie uchwycić i wyrazić pewnych zjawisk i interpretacji. Paradoks współczesnej humanistyki przejawia się wyraźnie choćby w tym, że najważniejsze koncepcje tzw. myśli krytycznej zostały zaprezentowane za pośrednictwem tekstów, które są trudne w odbiorze (by wspomnieć choćby prace wybitnych francuskich uczonych takich jak Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan czy Gilles Deleuze), a jednocześnie presja na „przejrzystość” zmusza wielu autorów do upraszczania swoich przemyśleń, a nawet zarzucenia niektórych tematów badań. Dzieje się tak również w Europie Środkowo-Wschodniej, gdzie biurokracja unijna i presja finansowa stanowią podstawowe narzędzia służące ograniczaniu wolności myśli. Nadal jest jednak wiele osób, które są przyzwyczajone do myślenia inaczej, i na ile to możliwe, starałem się ochronić ten odmienny charakter tekstów, pomimo świadomości, że angielski czytelnik, przywykły do lektury przejrzystych treści zgodnych z zasadą podawania w tekście wszystkich potrzebnych informacji, może czuć się nieco zagubiony podczas czytania *Leksykonu*. Mam jednak nadzieję, że w takich przypadkach czytelnik podejmie starania dotarcia do dodatkowych źródeł<sup>5</sup>.

Aby wspierać te starania i wspomóc czytelnika w swobodnym poruszaniu się wśród treści zawartych w *Leksykonie*, uzupełniliśmy go o szczególnie indeks. Nazwaliśmy go „Indeksem leksykonowym”, używając tej nazwy nie tylko w znaczeniu bycia indeksem *Leksykonu*, ale również w znaczeniu indeksu jako performansu. Opracowany przez nas indeks do niniejszej książki zawiera nazwiska twórców, informacje o zespołach teatralnych, stowarzyszeniach, czasopismach, wydarzeniach, koncepcjach i dziełach należących do sfery awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej lub raczej składających się na nią i ją konstytuujących. Hasła w indeksie opatrzone są numerem strony *Leksykonu*, na której można znaleźć szczegółowe informacje na dany temat. Mamy nadzieję, że indeks ten

5 — Wszystkie cytaty ze źródeł nieanglojęzycznych zostały przetłumaczone przez autorów, chyba że zaznaczono inaczej.

posłuży jako źródło podstawowych informacji dla czytelników naszej książki, którzy zechcą dowiedzieć się więcej o danej osobie, zespole teatralnym czy spektaklu, i jako przewodnik lub mapa dla tych, którzy chcieliby lepiej poznać świat awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego w Europie Środkowo-Wschodniej.

## Podziękowania

Autorzy i redaktorzy chcieliby podziękować następującym osobom i instytucjom (w kolejności alfabetycznej) za wsparcie w badaniach i w procesie produkcji tej publikacji:

Akademia Teatru, Radia, Filmu i Telewizji w Lublanie, Biblioteka Narodowa w Belgradzie, Bojana Bajec, Silva Bandelj, Maria Bogdaniuk, Aija Brasliņa z Łotewskiego Narodowego Muzeum Sztuki, Dorota Buchwald, Centralne Państwowe Archiwum – Muzeum Literatury i Sztuki Ukrainy w Kijowie, Maria Daieva z Archiwum Teatru Narodowego w Sofii, Wydział Historii Teatru Chorwackiego w Chorwackiej Akademii Nauki i Sztuki w Zagrzebiu, Anna Galas-Kosil, Helen Gethin, Richard Gough, Tomaž Gubenšek, Anna Hejmová, Mojca Jan Zoran ze Słoweńskiego Ministerstwa Kultury, Vilma Janeliauskienė z Litewskiego Muzeum Teatru, Muzyki i Kina, Jan Jiřík, Julene Knox, Svetoslav Kokalov, Ruja Marinska, Martina Mašlárová, Krystyna Mogilnicka, Muzeum Teatru, Muzyki i Kinematografii Ukrainy w Kijowie, Muzeum Sztuki Teatralnej Serbii w Belgradzie, Barbara Orel, Martina Petranović, Tea Rogelj ze Słoweńskiego Instytutu Teatralnego w Lublanie, Tetiana Rudenko z Muzeum Teatru, Muzyki i Kinematografii Ukrainy w Kijowie, Miruna Runcan, Jānis Siliņš z Muzeum Teatru im. Eduardsa Smiļģisa w Rydze, Sergei Souglobine, Ion Vartic, Eugen Wohl, Karolina Wyrzykowska, Edyta Zielnik.

## Bibliografia

Foucault, Michel (1996) *To nie jest fajka*, tłum. Tadeusz Komendant, Gdańsk: słowo /obraz terytoria.

Fox, Dorota i Kosiński, Dariusz (red.) (2021) *Polska awangarda teatralna 1919–1939. Antologia*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Guderian-Czaplińska, Ewa (2021) *Szara strefa awangardy i inne szkice*, red. Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Guderian-Czaplińska, Ewa i Leyko, Małgorzata (red.) (2017) *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej: wybór tekstów źródłowych*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Harding, James M. i Rouse, John (2006) *Introduction*, w: James M. Harding and John Rouse (red.) *Not the Other Avant-garde: The transnational foundations of avant-garde performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 1–17.

Imre, Zoltán and Kosiński, Dariusz (red.) (2018) *Reclaimed Avant-garde: Spaces and stages of avant-garde theatre in Central-Eastern Europe*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Kurbas, Łeś (2021) *Pisma teatralne*, red. Anna Korzeniowska-Bihun, tłum. Bruno Chojak, Marta Kacwin-Duman i Anna Korzeniowska-Bihun, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

MacAloon, John (red.) (1984) *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a theory of cultural performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

Poggioli, Renato (2020) *Teoria awangardy*, tłum. Łukasz Kraj, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieciak, Jakub Kornhauser, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 17–70.

Roach, Joseph (1996) *Cities of the Dead: Circum-Atlantic performance*, New York: Columbia University Press.

Turner, Victor (2005) *Od rytuału do teatru*, tłum. Jacek Dziekan, Małgorzata Dziekan, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Volumen”.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1995) *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.





# LEXICON

A LEXICON OF THE CENTRAL-  
EASTERN EUROPEAN INTERWAR  
THEATRE AVANT-GARDE

