

Dorota Sosnowska

Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-6073-460X

Czym jest Polska?

Historia na peryferiach

Abstract

What is Poland? History in the Periphery

This text is a discussion of the book *A History of Polish Theatre* (Cambridge University Press, 2022)—a volume edited by Katarzyna Fazan, Michał Kobiąłka, and Bryce Lease, which covers the history of Polish theater from the Old Poland period to the present day. As an aside, the author offers a reflection on the categories of peripherality and Polishness constructed in the book, noting their connection to the historical experience of political transition and the binary East–West opposition that emerges within it. It also brings out the possibility of thinking differently about Polishness in some of the texts, which, however, still represents only a potential, perhaps to be exploited in further research on Polish theater.

Keywords

history of Polish theater, historiography, political transition, periphery

Abstrakt

Tekst jest omówieniem książki *A History of Polish Theatre* (Cambridge University Press, 2022) – tomu pod redakcją Katarzyny Fazan, Michała Kobialki i Bryce’a Lease’a, który obejmuje historię polskiego teatru od epoki staropolskiej do współczesności. Na marginesie lektury autorka proponuje refleksję o konstruowanych w książce kategoriach peryferyjności i polskości, zauważając ich powiązanie z historycznym doświadczeniem transformacji ustrojowej i wyłaniającą się w jego ramach binarną opozycją Wschód–Zachód. Wydobywa także zarysowane w niektórych tekstach możliwości innego namysłu nad polsnością, które warto rozwinąć i wykorzystać w dalszych badaniach nad polskim teatrem.

Słowa kluczowe

historia polskiego teatru, historiografia, transformacja, peryferyjność

Katarzyna Fazan, Michal Kobialka, and Bryce Lease, eds.

A History of Polish Theatre
(Cambridge: Cambridge University Press, 2022)

Choć *A History of Polish Theatre* nie jest książką zaprojektowaną do czytania jako spójna i linearna historia, właśnie taka jej lektura może prowadzić do istotnych dla polskiej czytelniczki pytań i wniosków. Całość, podzielona na czternaście rozdziałów i składająca się z dwudziestu ośmiu esejów badaczy polskiego teatru, jest z założenia fragmentaryczna i wielogłosowa, zaprasza zatem do własnych eksploracji i interpretacji. Idąc tym tropem, postaram się zarysować refleksję rodzącą się na marginesach tej wielowątkowej lektury.

A History of Polish Theatre, jak tłumaczą we wstępie redaktorzy Katarzyna Fazan (Uniwersytet Jagielloński), Michal Kobialka (University of Minnesota) i Bryce Lease (Royal Holloway, University of London), stawia wyzwanie synchronicznemu i chronologicznemu podejściu do historii teatru:

Chcemy odejść od dokładnie określonych form periodyzacji i w zamian budować historyczne narracje poprzez „konstelacje”, nawiązując bezpośrednio do Benjamina, który wyprowadzał nowe koncepcje czasu historycznego i historycznej zrozumiałości nie z relacji między przeszłością i terażniejszością, ale między „wtedy” i „teraz”; oraz do Tadeusza Kantora, który tworzył w swoich dziełach konstelacje pamięci pogrzebanej z perspektywy „tu i teraz”¹

Dla tak pomyślanej historii polskiego teatru kluczowe jest jednak nie tylko przekroczenie chronologii i myślenie konstelacjami, lecz także stałe napięcie między tym, co ustanawia naukowy dyskurs i co jest zawsze zachodnie (Benjamin), a tym, co konotuje nieciągłe, niedookreślone i peryferyjne, jednak również podporządkowane zachodnim perspektywom pojęcie polskości (Kantor).

Jak wskazują sami redaktorzy, to właśnie polskość stanowi najpoważniejsze wyzwanie w pracy nad historią polskiego teatru. „Gdzie jest Polska? Czym jest Polska?” – pytają we wstępie, przywołując jednocześnie tytuł pierwszego rozdziału, w którym z tymi zagadnieniami mierzą się eseje *The Ambiguous Republic* Krzysztofa Zajasa i *The Global Archive and the Periphery* Doroty Sajewskiej.

¹ Katarzyna Fazan, Michal Kobialka, and Bryce Lease, eds., *A History of Polish Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 6, <https://doi.org/10.1017/9781108619028>. Jeśli nie podano inaczej, przekłady cytatów – D.S. Kolejne cytaty z książki lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

Zajas kreśli krótką historię polskiej kultury od słowiańszczyzny do współczesnego zwrotu konserwatywnego, wskazując na konieczność myślenia o polskości w sposób krytyczny, dystansujący się od etnicznych i narodowych roszczeń oraz kwestionujący historyczną ciągłość Polski. Polską tożsamość postrzega jako projekt obciążony tyleż peryferyjnym zacofaniem, ile kolonialnymi i kapitalistycznymi grzechami, naznaczony rozbiorami, wojnami i komunizmem, a także niewolnictwem, antysemityzmem i fanatyzmem. Autor przywołuje *Fantomowe ciało króla* Jana Sowy, dla którego Polska to podmiot przekreślony, puste znaczące, uparcie wracające z niebytu na mapę Europy. Także w ujęciu Doroty Sajewskiej kluczowa dla zrozumienia polskiej kultury staje się kategoria peryferyjności, rozumiana za Mary Louise Pratt nie jako oddalenie od centrum, lecz raczej pozostawanie w ciągłej, nieusuwalnej zależności od niego. Peryferyjność pozwala zobaczyć „cały obraz” (27) z innej, nieulokowanej w centrum pozycji, dzięki czemu staje się narzędziem epistemologicznym, nie tylko geopolitycznym. Sajewska wskazuje jednak, że nie da się dziś pominąć jej głębokich związków z kolonializmem. Wprawdzie narracja dominująca w Polsce wiąże go głównie z doświadczeniem germanizacji i rusyfikacji w czasie stu dwudziestu trzech lat pod zaborami, jednak połączyć go trzeba także ze zjawiskami wpisanymi w głęboką strukturę polskości, choć wypartymi: z utrwalającą feudalne stosunki pańszczyzną i projektem imperialnego panowania na kresach wschodnich. Ten kolonialny impuls, zdaniem Sajewskiej, ujawnił się z całą mocą po odzyskaniu przez Polskę niepodległości i przyjął postać rojeń o afrykańskich koloniach oraz opartej na etnicznych i rasowych uprzedzeniach przemocy wobec Żydów. Nieprzypadkowo właśnie podczas wizyty w Polsce, na peryferiach zachodniego świata, przywoływany przez autorkę W.E.B. Du Bois zrozumiał, że rasistowskie ideologie niekoniecznie dotyczą odmienności związanej z kolorem skóry i uchwycił relację między amerykańskim rasizmem a Zagładą². Analizując *Studium o Hamlecie* Jerzego Grotowskiego (1964) i *Murzynów* według Jeana Geneta w reżyserii Zygmunta Hübnera (1961), Sajewska rekonstruuje tę ideologiczną konstelację jako kluczową dla globalnej nowoczesności, a jednocześnie dostrzegającą tylko z peryferii. W takim ujęciu Polska, budując swoją tożsamość z odprysków i fragmentów tego, co zachodnie, może ustanowić perspektywę, z której wyłania się niewidoczny z centrum obraz nowoczesności.

Wątki peryferyjności i podporządkowania Zachodowi – z jego polityką, cywilizacją, modami, a także krytycznymi strategiami i teatralnymi nurtami – powracają w kolejnych esejach. Przeplatane współczesnymi odniesieniami

² W.E.B. Du Bois, *The Negro and the Warsaw Ghetto* (New York: Orthodox Jewish Congregations of America, 1952).

i zasilane współczesnymi teoriami teksty składają się na fragmentaryczne obrazy kolejnych epok: od staropolszczyzny przez oświecenie i romantyzm aż po czasy współczesne. Autorzy większości z nich sytuują polską kulturę i polski teatr nie tyle w kontekście innych kultur, ile w relacji do Zachodu. Najbardziej dobitnie ta zależność, postrzegana jako źródłowa dla samej polskości i miejsca teatru w polskiej kulturze, wybrzmiewa w eseju Mirosława Kocura *Theatres of Identity*. Autor pisze:

Naukowcy zazwyczaj nazywają ją *Polską Kroniką*, choć nie zawiera ani jednej daty. Autor określany jest mianem Galla Anonima, choć nikt nigdy nie udowodnił związków mnicha z Francją. Tekst, podyktowany przez anonimowego obcokrajowca w obcym języku, zakorzenił Polskę w jej własnej historii, prezentował Europie lud „mało komu znany”. (57)

Polska w tej perspektywie staje się wytworem obcej wyobraźni, wtórnie i fantazmatycznie – w odruchu pragnienia raczej niż na podstawie faktów – uznanym za część Zachodu. Ten splot ujawnia się w książce w różnych wariantach – także w esejach wskazujących na pionierskość polskiej kultury czy jej wyjątkowość na tle Zachodu (jak polski romantyzm w tekstach Włodzimierza Szurca i Zbigniewa Majchrowskiego). Warto jednak do dwóch zadanych przez redaktorów pytań dodać trzecie: o czasową perspektywę, w której formułowana jest ta propozycja historiograficzna. W moim przekonaniu przyjęta przez autorów strategia wpisywania peryferyjności, podporządkowania i pragnienia w istotę polskości jest powiązana z doświadczeniem i próbami przepracowania transformacji ustrojowej po 1989 roku.

W książce *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu* Boris Buden znacząco komplikuje rozumienie peryferyjnej (auto)perspektywy. Opisując obraz zburzenia muru berlińskiego jako „ikoniczny dokument” rewolucyjnego ruchu mas, zwraca uwagę, że nie odzwierciedla on spojrzenia ludzi dokonujących epokowego czynu. „Nasz obraz zmierzchu komunizmu dzieli się na ślepe zdarzenie i jego symboliczną reprezentację, którą stworzono poza nim samym”³. Cytując Kanta, który podobnie charakteryzował postrzeganie rewolucji francuskiej, Buden stwierdza, że historyczne znaczenie danego wydarzenia kryje się właśnie w „identyfikacji biernych obserwatorów”⁴ z działaniami aktorów: „Przy zachodzeniu

³ Boris Buden, *Strefa przejścia: O końcu postkomunizmu*, tłum. Michał Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 17.

⁴ Buden, *Strefa przejścia*, 17.

wszelkich zmian ujawnia się jedynie sposób myślenia widzów”⁵. Dalej wskazuje, że widzami schyłku komunizmu byli mieszkańcy Zachodu i to oni w upadku muru „rozpoznali wydarzenie rangi historycznej”⁶. To zainteresowanie, zdaniem Budena, nie wynikało z wiary w demokrację i liberalny porządek globalnego świata, skoro zachodni obserwatorzy byli już wtedy „świadomi braków liberalnej demokracji”⁷. W obrazie upadającego muru dostrzegli raczej fascynację Wschodu Zachodem; bezwzględna i naiwna wiara w demokrację i kapitalizm, która w ich własnych społeczeństwach w tym czasie już upadała. Interpretacja Budena sytuuje współczesne rozumienie historii i historyczności w ramach tej lustrzanej gry spojrzeń. Peryferie zatem nie tyle otwierają perspektywę na obraz pełniejszy niż ten widziany z centrum, ile raczej zdane są już tylko na swój portret tworzony w centrum, podczas gdy centrum swój wizerunek ustanawia dzięki odbiciu peryferii. Oba obrazy stają się fantazmatycznymi strukturami realizującymi się w wytwarzaniu i opowiadaniu historii, w konstruowaniu globalnej polityki, w swoistej „ślepcie” pozostawiającej poddane jej podmioty bez możliwości wyrażenia właściwej im tożsamości. Doświadczenie społecznej i politycznej zmiany po 1989 roku, wpisane w zapożyczone z amerykańskich nauk politycznych pojęcie transformacji, jest skazane na oscylowanie między (auto)krytyką społeczeństwa formułowaną z zachodnich pozycji a bezkrytycznym i potencjalnie wzmacniającym konserwatywne tendencje podkreśleniem partykularyzmu własnego doświadczenia i tożsamości.

Taką pułapkę transformacji świetnie opisuje Rashna Darius Nicholson w kontekście zupełnie innej peryferyjności, pytając o kierunek rozwoju historii teatru indyjskiego. Czy bazująca na anglojęzycznych pojęciach, formułowana na Zachodzie nauka pomaga destabilizować lokalne dyskursy i tożsamościowe konstrukty? A nawet jeśli tak, to czy nie przyczynia się do wtórnej kolonizacji? Autorka zauważa:

Kalejdoskopowe kolaże oddolnej historii nie sprawdzają się w praktyce jako miniaturowe, szczegółowe i pozbawione spójności fragmenty, zawsze wymagają wprowadzenia kontekstów i szerszych ram odniesienia dla studentów i naukowców spoza regionu. Skoro ta trudność jest pokonywana dzięki anglojęzycznej teorii performansu, która staje się proteżką ułatwiającą zrozumienie

⁵ Buden, 17.

⁶ Buden, 18.

⁷ Buden, 18.

i w związku z tym źródłem epistemicznej wartości, to czy język performatyki nie zajmuje w ten sposób imperialistycznej, globalistycznej pozycji?⁸

Podsumowując swoje rozważania o współczesnej teatrologii w Indiach, Nicholson stawia ważne pytanie: czy próby ominięcia – jak je nazywa za Eriką Fischer-Lichte⁹ – Scylli języków i tożsamości narodowych ustanawiających opresyjną dominację nad tym, co lokalnie przemilczane czy wyparte, nie wpada się na Charybdę równie opresyjnego języka globalnego, ustanawiającego transnarodową ekwiwalencję i zacierającego różnice? Wydaje się, że polska historia teatru, choć kształtowana przez inne procesy polityczne i kulturowe, staje wobec podobnych dylematów. W anglojęzycznym tomie *A History of Polish Theatre* wybrzmiewa to ze szczególną mocą.

Oscylacja między ustanawianiem pozycji krytycznej, w ramach której prezentowane są wymazane, trudne, nieprzepracowane elementy polskiej historii, a próbą uwypuklenia innych tradycji, dokonań, zjawisk i postaci kształtujących teatr polski daje się dostrzec na przykład w tekście Grzegorza Niziołka *The Politics of Non-political Theatre*. Autor wychodzi od słabo opracowanej historii teatru robotniczego rozwijanego i cenzurowanego w przedwojennej Polsce, by powiązać polityczność teatru zaangażowanego – zgodnie z rozpoznawalnym i czytelnym w ramach globalnej historii rozumieniem polityczności sztuki – z pojęciami walki klas i emancypacji. Następnie jednak wskazuje na depolityzację tej tradycji przejętej przez Tadeusza Kantora czy Jerzego Grotowskiego wyłącznie na gruncie estetycznym, by stwierdzić, że polski teatr boi się polityki. Wyeksponowanie wątku zarzuconej tradycji pozwala Niziołkowi sformułować paradoks: teatr, który w historii kultury polskiej jest postrzegany jako źródłowo polityczny, jednocześnie nie spełnia kryteriów polityczności sztuki w XXI wieku. Polskie rozumienie politycznego zaangażowania teatru wyznaczone było bowiem przez romantyków czy Wyspiańskiego, a nie teatr robotniczy. Dramat i teatr były przestrzeniami dyskusji o ideach i symbolach, o wartościach i wspólnocie, nie miały jednak ambicji inicjowania realnej zmiany i rozwijania emancypacyjnego potencjału sztuki, jak choćby teatr Bertolta Brechta, który dla autora stanowi pozytywny model polityczności. Niziołek podkreśla też, że aluzyjność i symboliczność polskiego teatru zaangażowanego przesłaniała palące konflikty i wypartą przemoc wobec innych. W ten sposób

⁸ Rashna Darius Nicholson, „Quo vadis? Indian Theatre Studies at the Crossroads”, nieopublikowane wystąpienie na konferencji IFTTR *Theatre Ecologies: Environments, Sustainability and Politics*, Galway 2021. The author wishes to thank Rashna for her permission to quote this text.

⁹ Erika Fischer-Lichte, „Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads”, *Modern Drama* 44, no. 1 (2001): 52–71.

tłumaczy wyjątkowe naznaczenie polskiego teatru przez historię licznych opresji i traumatyczne doświadczenia, a jednocześnie zajmuje zewnętrzną wobec tego doświadczenia pozycję krytyczną, ujmując teatr polityczny w „solarnych”, jakby powiedział Achille Mbembe, kategoriach zachodniego postmodernizmu¹⁰. Ważnym gestem jest jednak przesunięcie punktu odniesienia w myśleniu o polskim teatrze z figurujących jako znaki rozpoznawcze na okładce nazwisk Kantora i Grotowskiego na znacznie słabiej, również w Polsce, rozpoznany przedwojenny teatr robotniczy, którego polityczność ma zainteresować także niepolskich czytelników. Tego rodzaju znaczący zwrot w myśleniu o historii polskiego teatru widać też w innych tekstach.

Nazwisko Antoniny Sokolicz i jej Scenę i Lutnię Robotniczą, założoną w 1919, przywołują, poza Grzegorzem Niziołkiem, także Joanna Krakowska w eseju *The Political Subject*, Krystyna Duniec w tekście *No Progress, No Precursor* i Agata Adamiecka-Sitek w *Homosocial Relations and Feminist Transgressions: Theatre and Patriarchy*. Szczególnie w tym ostatnim eseju wybrzmiewa potrzeba stworzenia nowej ontologii teatru. Wracając do założycielskiego aktu króla Stanisława Augusta z 1765 roku i wskazując na homospołeczne (za Eve Kosofsky Sedgwick) oraz antykobiece uwikłanie idei teatru narodowego, Adamiecka-Sitek pokazuje, że najważniejsze zjawiska historii teatru polskiego przez XIX i XX wiek aż do dzisiaj odtwarzają tę strukturę opresyjną wobec kobiet i tożsamości innych niż męska i heteroseksualna. Wydobywając zapisane na marginesach historii skrawki feministycznych i queerowych praktyk, Adamiecka-Sitek postuluje zmianę i nowe zakorzenienie współczesnych teatralnych instytucji. Przyjęcie takiej perspektywy w ciekawy sposób omija problem peryferyjności, ustanawiając jako punkt odniesienia nie tyle centrum czy Zachód, ile patriariat i wpisaną w marginalizowaną historię kobiecej sztuki konieczność jego obalenia. Okazuje się, że historia polskiego teatru obejmuje interesujące i potencjalnie warte odzyskania praktyki oporu – pod warunkiem, że ulokujemy je poza kontekstem dominujących narracji. Niestety, ta nowa ontologia utwierdza żywotność dzieł uznanych za kanoniczne, nawet jeśli Adamiecka-Sitek konsekwentnie interpretuje je jako homospołeczne i antykobiece. Ich obecność w historii i tekstach – także tych składających się na *A History of Polish Theatre* – każe więc wrócić do sformułowanego na początku pytania o koncepcję polskości i polskiej historii. Czy da się skutecznie ustanowić inny punkt widzenia na polski teatr? Czy też, jak wskazywała Nicholson, każda taka próba wymaga przywołania ramy pojęciowej i zreprodukowania zrozumiałej (w tym przypadku przede wszystkim

¹⁰ Achille Mbembe, *Polityka wrogości: Nekropolityka*, tłum. Katarzyna Bojarska i Urszula Kropiwek (Kraków: Karakter, 2018), 32.

na Zachodzie) narracji? Gdzie (kiedy) należałoby się usytuować, by wybrnąć z tego (transformacyjnego) paradoksu?

Próba ustanowienia wyraźnego kontrapunktu dla polskiej perspektywy są w tomie teksty Alyssy Quint i Michaela Steinlaufa *Jewish Theatre in Poland* oraz Martynasa Petrikasa *Polish Theatre in Vilnius*. Zgodnie z deklaracjami redaktorów mają one zredefiniować polską przestrzeń publiczną, także w kontekście bieżącej polityki. Quint i Steinlauf śledzą historię żydowskiego teatru od przybycia Żydów do Polski, przez XIX wiek, rozkwit kultury żydowskiej po 1905 roku, II wojnę światową, aż do dziś. Pokazują przecinanie się teatralnych tradycji, losów i estetyk. Kultura jidysz staje się w ich ujęciu niezbywalnym elementem polskiej rzeczywistości, nawet jeśli pozostaje wyłączona z polskości. Z kolei Petrikas porównuje polskie i litewskie narracje o historii teatru w Wilnie, tworząc fascynującą „kartografię przeszłości” (148). Deklaruje, że chodzi mu o mapę, „która musi zostać wytworzona, skonstruowana, a przy tym zawsze da się rozmontować, połączyć, odwrócić, zmienić, ma wiele wejść i wyjść – wraz z liniami ujścia” (148). Z tak określonego miejsca rzeczywiście wyłania się złożony i ruchomy obraz polskiego teatru, który w zależności od kontekstu nabiera nowych znaczeń. Jest teatrem prowincjonalnym i centralnym zarazem, funkcjonującym w oku cyklonu kulturowych zmian i przesileń. Dynamika polityczna czyni ten teatr raz przedmiotem, raz podmiotem dominacji, krzewiącym, zdradzającym bądź też narzucającym polskość. Tak pomyślana historia, za Rosi Braidotti pisana przeciwko „metodologicznemu nacjonalizmowi” (149), zaprasza do dalszego problematyzowania pojęcia polskości. Warto uwzględnić zwłaszcza – opisywane przez Borisa Budena – uwikłanie krajów i kultur byłego bloku wschodniego w transformacyjną logikę definiowania swojej tożsamości w relacji wobec Zachodu.

W kartograficznej propozycji Petrikasa peryferyjność zostaje ujęta jako nomadyczność. Za Deleuze’em i Guattarim¹¹ autor stwierdza, że: „koczownicy pozbawieni są historii; mają jedynie geografę”. Historia bowiem (będąca „triumfem” Państwa) „zawsze odrzucała nomadów ze względu na ich zewnętrzne terytorialne, intelektualne i fiskalne umowy, które reprezentują i odgrywają” (148). Petrikas otwiera swoim esejem możliwość spojrzenia na polskość w perspektywie innej niż dominująca w książce i nazwana tu transformacyjną. Wykorzystując przywołane przez niego pojęcie asamblażu, można zobaczyć polski teatr jako wielowarstwową konstrukcję tradycji, neotradycji i nowoczesności, odwołującą się do niezrealizowanych projektów komunizmu, totalitaryzmu i rozbuchanego

¹¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, red. Joanna Bednarek (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015), 486.

kapitalizmu, uwzględniającą presję globalizacji i strach przed akulturacją. Historia, współczesność i przyszłość układałyby się wtedy właśnie raczej na wzór nomadycznej mapy, niż w sposób określony przez binarną (Wschód–Zachód) logikę świata pojedynczej ścieżki. Czytając *A History of Polish Theatre* i podążając za fragmentaryczną, wielogłosową narracją, wyobraziłam sobie, że zamiast tłumaczyć niepolskim czytelnikom, gdzie i czym jest (i nie jest) Polska i jej teatr, można by raczej wydobyć nawarstwiające się, niejednorodne doświadczenie polskości jako wpisane w nowoczesność uwikłania w różne formy imperializmu, co zresztą postuluje w swoim tekście Dorota Sajewska. Z tego punktu widzenia szkoda, że ramą dla nowej anglojęzycznej historii polskiego teatru wciąż pozostaje pytanie o miejsce polskiej kultury w zachodnim świecie, wzmacniające transformacyjną logikę peryferyjności.

A History of Polish Theatre spełnia jednak ważne zadania. Przede wszystkim oferuje anglojęzycznym czytelnikom zbiór wielowątkowych esejów, które zarówno odtwarzają chronologiczną narrację o polskim teatrze, jak i ją zaburzają; stawiają nieoczywiste akcenty, choć równocześnie rekonstruują jednak kanon. Książka stanie się zapewne ważnym punktem odniesienia dla pisanych po angielsku tekstów dotyczących polskiego teatru¹². Dobrze więc, że wprowadza w międzynarodowy obieg nieznanne za granicą – i słabo znane w kraju – zjawiska, ponieważ może to znacząco zmienić obraz polskiego teatru. A skoro publikacja otwiera kolejne perspektywy badawcze i prowokuje do stawiania nowych pytań, to wybrana przez redaktorów forma tomu zbiorowego i wyłonione w toku prac tematy esejów wpisują się w bieżącą dyskusję o teatrze i kulturze. Nie jest to więc książka tylko o historii, lecz także o współczesnej nauce o teatrze, odsłaniająca stojące przed nią wyzwania i możliwości. Warto zatem przeczytać ją wbrew jej własnym założeniom: od początku do końca.



Bibliografia

- Buden, Boris. *Strefa przejścia: O końcu postkomunizmu*. Tłumaczenie Michał Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Deleuze, Gilles, i Félix Guattari. *Tysiąc plateau*. Redakcja Joanna Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. „Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads”. *Modern Drama* 44, no. 1 (2001): 52–71. <https://doi.org/10.3138/md.44.1.52>.

¹² W bibliografii brakuje, niestety, dostępnych w języku angielskim prac na temat historii polskiego teatru, a także niektórych nowych historiograficznych propozycji publikowanych w Polsce.

Mbembe, Achille. *Polityka wrogości: Nekropolityka*. Tłumaczenie Katarzyna Bojarska i Urszula Kropiweic. Kraków: Karakter, 2018.

DOROTA SOSNOWSKA

Adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Współkoordynuje prace grupy historiograficznej działającej w ramach International Federation for Theatre Research. Redaktorka pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”. Prowadzi projekt badawczy „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji”.
