

# Piotr OLKUSZ

Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru

## AWANGARDA I SOCREALIZM. W 65 LAT PO POWSTANIU TEATRU NOWEGO W ŁODZI. UWAGI PO WYDARZENIU



12 listopada 1949 roku, wystawieniem *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Káňi, inaugurowany zostaje łódzki Teatr Nowy – sztandarowa scena socrealistyczna powojennej Polski, a niecały rok później (1 października 1950) zostaje zamalowana Sala Neoplastyczna Władysława Strzemińskiego – awangardowa realizacja muzealna służąca eksponowaniu awangardowej sztuki. To właśnie zestawienie tych dwóch faktów stało się dla nas (kuratorami były także Aleksandra Jach i Marta Olejniczak) punktem wyjścia do prac nad wydarzeniem poświęconym 65 rocznicy powstania Teatru Nowego w Łodzi: niemal w tym samym czasie, niemal w tym samym miejscu w imię awangardy i socrealizmu zaistniały dwa zdarzenia mające potencjał cezury dla kultury w naszym kraju. A jednak – jak zauważyliśmy w trakcie pierwszego spotkania z dyrektorem Nowego, Zdzisławem Jaskułą – zamalowanie Sali Neoplastycznej i powstanie teatru Dejмка rozpatruje się zwykle rozłącznie, jakby chodziło o wydarzenia z innych porządków. Uznaliśmy, że niesłusznie.

Bo choć na pierwszy rzut oka zniszczenie pracy Strzemińskiego i zielone światło dla Dejмка uznać by można za koniec jednego porządku i próbę implementowania zupełnie nowych wartości, to przecież sprawa była o wiele bardziej skomplikowana. I jeśli forsowany przez Włodzimierza Sokorskiego socrealizm (przełomowy wydaje się Szczeciński Zjazd Literatów, 20-21 stycznia 1949) był najczęściej definiowany jako powrót do realizmu po okresach awangardowych poszukiwań alternatywnych rzeczywistości i ich prezentacji, to przecież dla dużej grupy ówczesnych europejskich artystów bywał on radykalizacją postulatów awangardowych, powrotem do ich źródeł, niekoniecznie antynomią. Teza o socrealizmie jako radykalnej wersji awangardy, prezentowana głównie w pracach Borisa Groysa<sup>1</sup>, nie była wcześniej w Polsce łączona z teatrem, choć przecież – raczej intuicyjnie, bądź z przyzwyczajenia – to właśnie wczesną twórczość Kazimierza Dejмка (związaną właśnie z socrealizmem) uważa się na najbardziej awangardową. I mimo że wydarzenia z lat 1949-1950 były tragiczne w skutkach dla Strzemińskiego, zaś przed Dejmką otworzyły nadzwyczajne możliwości, to najciekawsze wydało nam się szukanie tego, co wzajemnie infekowało awangardę i socrealizm. Bez przymykania oczu na różnice chcieliśmy zapytać, co łączyło „portrety Lenina wśród robotników z kwadratem Malewicza? *Brygadę szlifierza Karhana* z kompozycjami geometrycznymi Katarzyny Kobro?”. Interesowało nas postawienie pytań o to „jak definiować we współczesnej kulturze miejsce

kontynuatorów obu postaw artystyczno-społecznych? Czy oba pojęcia – awangarda i socrealizm – są dziś raczej nazwami historycznymi, czy może definiują wciąż kontynuowane style artystyczne?”<sup>2</sup>

Początkowo wydawało nam się, że cały projekt będzie miał charakter w znacznej mierze historyczny. Szczególnie cenną publikacją była książka Anny Bikont i Joanny Szczęsnej *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*<sup>3</sup> opisująca wiele aspektów artystycznego życia powojennej Łodzi, pełniącej wówczas funkcje stołeczne, będącej faktycznym centrum kulturalnym Polski. Ważne były rozmowy z historykami teatru tego okresu, zwłaszcza Marią Napiontkową.<sup>4</sup> Liczne kwerendy, również dla artystów, przeprowadzała Marta Madejska. A jednak bardzo szybko refleksja o przeszłości stawała się trampoliną do stawiania pytań o współczesność i przyszłość, o miejsce i rolę sztuki poszukującej i eksperymentalnej, a także krytycznej i zaangażowanej dzisiaj. Z tej perspektywy awangarda i socrealizm uderzały swoim radykalizmem: domeną ich działań była de facto rzeczywistość alternatywna<sup>5</sup>, którą często nazywa się z dużym uproszczeniem utopią.

\* \* \*

Główną przestrzenią dla znacznej części wydarzeń był amfiteatr zaprojektowany przez Michała Zadare, ustawiony w głównym foyer Teatru Nowego. Stworzenie nowego miejsca (i obiektu), nie zaś wykorzystywanie istniejącej infrastruktury wydawało nam się ważne z wielu powodów: i awangarda, i socrealizm wyrażały się przez projekty architektoniczne silniej niż większość wielkich nurtów artystycznych. I w awangardzie, i w socrealizmie architektura była jednocześnie najdalej idącym wcieleniem utopii, a jednocześnie najsilniej akcentowała kwestie utylitaryzmu. Zadara, trochę jak było to w przypadku Sali Neoplastycznej, stworzył przestrzeń służącą prezentowaniu dzieł sztuki, a jednocześnie silnie manifestującą swoją artystyczną spójność. Czarny, surowy amfiteatr, przywołujący na myśl w równym stopniu projekty Pronaszki, co socrealistyczne fascynacje antyczną architekturą, był tyleż przedmiotem samowystarczalnym (we foyer teatru wyglądał jak wielka rzeźba), ile spełniał bardzo praktyczne funkcje (mieścił ponad stu widzów zapewniając duży komfort oglądania). Radykalna oszczędność jego formy i barwy uwypuklała także postmodernistyczne cechy wnętrza teatru (przebudowanego w latach dziewięćdziesiątych według projektu Cezarego Furmanka), ukazując jak bardzo styl architektoniczny, który po przełomie roku 1989 zdominował budynki użyteczności publicznej w naszym kraju, jest kolejnym wcieleniem tęsknot estetycznych wyrosłych z klasycyzującego i estetyzującego jednocześnie socrealizmu. Jedynym ornamentem na wewnętrznych ścianach amfiteatru, były wielkie, czarnobiałe fotografie ukazujące w znacznym przybliżeniu zabawę klockami syna Zadary – puszczenie oka do płaskorzeźb z socrealistycznych gmachów było oczywiste, ale jednocześnie – poprzez zastosowanie techniki fotograficznej i ustawienie zdjęć tak, jakby chodziło o klatki filmowe – wskazywało na łączącą awangardę i socrealizm fascynację optymalizacją ruchu uzyskiwaną przez powtarzalność działań i gwarantującą masowość produkcji.<sup>6</sup>

To zadziwiające zbliżenie idei fordyzmu, socrealistycznej pochwały pracy taśmowej i fascynacji awangardy optymalizacją ruchu najbardziej przejrzystą ilustrację zyskało w pracy Jana Czaplińskiego *Ciało socrealizmu / ciało awangardy*. Czapliński, wychodząc od manifestu Tadeusza Peipera *Miasto, masa, maszyna* poświęconego w dużej mierze relacji ciało – przestrzeń społeczna, przygotował godzinny performans z udziałem trojga aktorów. Choć wykonawcy żartowali z tekstów awangardowej poezji zmierzając do ogłoszenia „manifestu neoawangardy kalenistycznej” (nawiązującej tyleż do współczesnego kultu ciała, ile do pochwały ćwiczeń fizycznych sprzed ponad wieku), to elementem centralnym była, wyjątkowo posępna scena ćwiczenia opartych na powtórzeniach daktyli Wsiewołoda Meyerholda zestawiona z opowieścią o głównych rozwiązaniach zastosowanych w pierwszych fabrykach Henry’ego Forda. Czapliński, zwracając uwagę na czasową zbieżność powstawania założeń biomechaniki (dążącej do optymalizacji gestu i ruchu gry aktorskiej) i fordyzmu stworzył wiele skojarzeń i postawił wiele pytań. Meyerhold (którego fascynacje ruchem były bliskie Katarzynie Kobro) swoją

biografią i poglądami bardziej niż wielu innych artystów ukazuje fascynującą zbieżność idei awangardowych i socrealistycznych: biomechanika była dla niego jednym z awangardowych sposobów zerwania ze scenicznym realizmem i drogą ku teatrowi wielkiej formy. Socrealizm (sam stał się jego głównym orędownikiem na polu teatralnej administracji) był zaś – w jego mniemaniu – szansą na radykalną przemianę sztuki teatru, na dokonanie tych zmian, na które zabrakło sił awangardzie. Zestawienie biomechaniki z opowieścią o pierwszych fabrykach Forda otworzyło z kolei drogę do pytań o socrealistyczny kult pracy i jej optymalizację w perspektywie postępującego kapitalizmu – kwestia, która starała się także interesująca dla Wojtka Ziemińskiego.

Ziemiński wyszedł od nieistniejącej dziś pracy Strzemińskiego *Wyzysk kolonialny*, płaskorzeźby dla kawiarni Egzotyczna w Łodzi, zniszczonej wkrótce po jej ukończeniu, znanej głównie z zachowanych szkiców projektowych. Strzemiński zrezygnował z abstrakcji, prezentując stylizowane na „afrykańską sztukę ludową” sylwetki czarnych zbieraczy kawy: realizm, odczytywany niekiedy jako ukłon w stronę socrealizmu. Pracę można interpretować na wiele sposobów, a ukazanie mozołu pracy fizycznej – czy to na socrealistycznej budowie, czy to na kapitalistycznej plantacji, jak w tym wypadku – musiało budzić kontrowersje. Wydany przez władze (decyzją komisji ZPAP) nakaz zniszczenia pracy wzmacnia interpretacyjne zacięcie.

Ziemiński, nie rekonstruując pracy, postanowił przywrócić jej obecność w mieście. Przez jeden dzień jeździł ulicą Piotrkowską wożąc łodzian riksą z dużym, świetlnym napisem „Wyzysk kolonialny”. Ziemiński dokładał wszelkich starań, aby podróż odbywała się w miłej atmosferze. Poruszał tematy, które musiały być dla pasażerów zaskakujące – przede wszystkim kwestię dzieła Strzemińskiego, obecności awangardowych artystów w mieście, problemy współczesnej sztuki. Jego pojazd, poza świecącym napisem, wyróżniał się także dużą estetyką wykonania, odstającą od często zaniedbanych riks jeżdżących tą ulicą: skórkowa, czerwona tapicerka, seledynowy geometryczny stelaż, dyskretny baldachim, czysty kraciasty koc – wszystko to inspirowane było tak modnym dziś zauroczeniem stylistyką lat sześćdziesiątych (projekt: Łukasz Zbieranowski). Był to więc szczególnie rodzaj przetworzenia możliwej sytuacji z kawiarni Egzotyczna – gdy pod „ładną” płaskorzeźbą toczono by kulturalne rozmowy, w oderwaniu od ekonomicznego procesu umożliwiającego spotkanie.<sup>7</sup> Ziemiński – jak we wszystkich swoich dotychczasowych pracach – dążył do maksymalnej szczerości: nie udzielał odpowiedzi fałszywych, nie chciał tworzenia fikcyjnych wrażeń i sytuacji. Wyrwaniem z idylli był jednak ostatni moment rozmowy, gdy dowieziony na wyznaczone miejsce pasażer proszony był o samodzielne wycenienie wartości pracy: Ziemiński inkasował pieniądze, wypisując VATowską fakturę, tłumacząc pasażerom, że – zgodnie z polskim prawem – jest artystą prowadzącym samodzielną działalność gospodarczą.<sup>8</sup>

Ciekawym aspektem tej pracy – zwłaszcza w zestawieniu z ingerencją władz w dzieło Strzemińskiego – był całkowity brak zainteresowania Straży Miejskiej wyraźnie odróżniającym się pojazdem. Ziemiński nie miał wymaganych pozwoleń na używanie rikszy i strażnicy mogli, właśnie z tego powodu, unicestwić jego projekt artystyczny. Jego *Wyzysk kolonialny*, ponad sześć dekad po pracy Strzemińskiego, nie budził jednak niepokoju przedstawicieli władz. Znaczące?

\* \* \*

Pytanie o użyteczność i przejrzystość sztuki, jasno sformułowane choćby w manifestie Claesa Oldenburga („Jestem za sztuką, która mówi ci jaka jest godzina”) zadawał Cezary Tomaszewski w spektaklu *Nie ma tego złego, co by ładnie nie wyszło. Widowisko*. Skonfrontował na scenie dwie grupy: przykościelny komitet pielgrzymkowy rozmiłowany w oazowych pieśniach z dziwacznym, diabelsko-faustowskim artystą czytającym Marksa i mającym na swoich usługach dwóch mężczyzn realizujących na scenie parodie konceptualnych i hermetycznych działań artystycznych (od Kleczewskiej do Pollocka). Tomaszewski operował satyrą, która w naiwnych tekstach religijnych piosenek kazała dostrzegać socrealistyczny patos, a w coraz bardziej destrukcyjnych działaniach tarzających się w farbie i puchu niemalże nagich

mężczyzn kwintesencję powszechnego wyobrażenia o sztuce współczesnej. A jednak, mimo pierwszego oburzenia obie grupy z czasem stawały się coraz bliższe: czy to dlatego, że umiało wygrać zrozumienie, czy to dlatego, że radykalizmy zawsze się przyciągają.

„Interesuje mnie raczej otwieranie i spotykanie elementów, które często z bardzo prostych powodów się wykluczają, a jednak współistnieją” – mówił przed premierą Tomaszewski, a w jego słowach – i w przedstawieniu – pobrzmiewało echo sporu wokół spektaklu *Golgota Picnic* z czerwca 2014.<sup>9</sup> Czy finałowa scena spektaklu *Nie ma tego złego, co by ładnie nie wyszło. Widowisko*, w której obie grupy w sielankowej atmosferze dziergały na drutach elementy kolejnego „dzieła współczesnego” były opisem realnej przyszłości czy może – kolejną – satyrą na to, jak rozwiązanie problemu przynosi socrealizm?

O mocy postaw radykalnych przekonywał – może niespodziewanie – także projekt Alicji Rogalskiej *Wyśniona rewolucja*. Artystka zaprosiła do udziału miejskich aktywistów, artystów i zwykłych widzów proponując im poddanie się hipnozie, w trakcie której mieli odpowiadać na pytania dotyczące ich wizji przyszłości Łodzi. Ważne było, że Rogalska od początku podkreślała „badawczy” charakter zadania, do którego odbyły się próby z udziałem uczestników (opłaconych, aby podkreślić, że ich aktywność będzie miała charakter pracy). Prowadzący hipnozę Jurij Mokriszczew bardzo wyraźnie przedstawiał zasady i warunki jej działania: poza niezależną od woli uczestników naturalną uległością działaniom hipnotycznym, niezbędna jest także chęć poddania się hipnozie. Uczestnicy byli też świadomi, iż pytania nie będą dotyczyły spraw intymnych, osobistych, związanych z teraźniejszością lub przeszłością. Artystka zadbała, aby stworzyć atmosferę wzajemnego zaufania.

I choć hipnoza zaskakiwała niekiedy swoją skutecznością (Mokriszczew zaprezentował na scenie z udziałem jednego z ochotników most kataleptyczny), to dość szybko okazało się, że hipnozie chętniej poddawali się uczestnicy-wolontariusze, nie zaś zaproszeni wcześniej do udziału w *Wyśnionej rewolucji* miejscy aktywiści. Ich odpowiedzi na pytania okazywały się przewidywalne (ekolodzy mówili o zagrożeniach klimatycznych, społecznicy o potrzebie zawiązania nowych relacji międzyludzkich itd.), ukazując bardziej radykalne przywiązanie ich autorów do własnych pomysłów i przekonań, niż gotowość do tworzenia rzeczywistości prawdziwie alternatywnych (czy może utopijnie radykalnych). Hipnoza, skuteczna gdy jest na nią zgoda (bądź z ciekawości osoby hipnotyzowanej bądź z czystej woli zabawy), nie potrafiła przebić się przez radykalne przywiązanie do własnych opinii.

Praca Rogalskiej czerpała pełnymi garściami z ezoterycznych zainteresowań wielkich artystów awangardy i ich poszukiwań kolejnych wymiarów rzeczywistości. Zderzała ze sobą myślenie utopijne z dużym pragmatyzmem (niektóre pytania dotyczyły spraw najbardziej przyziemnych, związanych choćby z rodzajem żywności spożywanej w Łodzi za sto lat). Ale przede wszystkim ukazywała sztukę, jako narzędzie poszukiwań radykalnych i w dużej mierze hipotetycznych, a mimo wszystko roszczących sobie prawo do kształtowania codzienności.

Może najsilniej historycznym projektem zrealizowanym w ramach *Awangardy i socrealizmu* była praca Michała Januszańca, Michała Kmiecika i Joanny Krakowskiej *Sztuka jest najwyższą radością, jaką człowiek daje samemu sobie*. Dwudniowy performans poświęcony był analizie struktur historycznych dzieł awangardowych i socrealistycznych (głównie literackich i kinematograficznych) i ukazaniu ich związków z technikami wykorzystywanymi w dzisiejszych działaniach medialnych, niekoniecznie artystycznych.<sup>10</sup> Okazywało się zatem, że obecny w wielu dramatach i filmach motyw przodownika pracy, którego zapał, wiedza i pracowitość odmieniają fabrykę, przenoszony zostaje do wielu reality show, z *Kuchennymi rewolucjami* na czele. Niemniej Januszaniec, Kmiecik i Krakowska nie ograniczyli się do szukania cech wspólnych historii i współczesności. Szczególnym rodzajem wyzwania, jakie sobie postawili, było stworzenie performansu totalnego i pozagatunkowego. Ich praca zaskakiwała rozmachem: aktorom towarzyszyły projekcje, łączono elementy skrajne. Lekturom socrealistycznych bajek o Stalinie towarzyszyła wykonywana na żywo przez kilkudziesięcioosobową Orkiestrę Symfoniczną Teatru Nowego muzyka z hollywoodzkich filmów (od *Harry'ego Pottera* do *Gwiezdnych Wojen*). Twórcy starali się także włączać techniki „nowej sztuki” postulowane w okresie awangardy i socrealizmu: między innymi (w jednym z fragmentów prac) orkiestra grała bez dyrygenta, zgodnie z demokratyzującymi postulatami artystów popaździernikowej Rosji.<sup>11</sup>

*Awangardzie i socrealizmowi* towarzyszyły wykłady specjalistyczne, a także spotkania edukacyjne dla młodzieży. Klamrą było wznowienie spektaklu *Brygada szlifierza Karhana* w reżyserii Remigiusza Brzyka (będącego bezpośrednim odwołaniem do spektaklu Dejmkę) i prapremiera sztuki *Kobro* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk (reż. Iwona Siekierzyńska). A jednak oba spektakle pozostawały jakby na uboczu głównego nurtu działań. Od początku prac staraliśmy się bowiem podkreślić pewną radykalną wyjątkowość idei rocznicowego projektu: o ile *Brygada...* i *Kobro* wpisały się w normalną, repertuarową działalność Teatru Nowego, to sama *Awangarda i socrealizm* miała nosić znamiona pewnej alternatywnej rzeczywistości. Chodziło o stworzenie artystycznego, radykalnego z punktu widzenia teatru repertuarowego, eksperymentu.

Właściwie programowo zrywaliśmy z wszelkimi próbami mariażu z popkulturą (a przecież popkultura kocha dziś socrealizm) czy rozrywkowością. Szybko zrezygnowaliśmy ze wstępnych planów włączenia do projektu elementów „rozluźniających” (początkowo myśleliśmy choćby o nocy recytowania poezji socrealistycznej w jednym z łódzkich klubów). Nie byłoby to pewno możliwe bez jasnej wizji tego projektu, jaka towarzyszyła Zdzisławowi Jaskule, który widział w *Awangardzie i socrealizmie* działanie w jakimś sensie misyjne dla swojego teatru. Jaskuła nie chciał rocznicowego capstrzyku i od początku zainteresowany był projektem stawiającym pytania również o tę ponurą stronę sztuki z okresu powstawania Teatru Nowego – o wzajemne relacje rozwoju kariery jednych artystów i prześladowania innych. O to, co w swojej książce Jean Clair nazywa „odpowiedzialnością artysty”.<sup>12</sup> Choć rozprawa Claira powstała dawno (druk 1997), to niestety – nie znaleźliśmy jej w momencie prac nad *Awangardą i socrealizmem*. Szkoda. Clair zwraca w niej uwagę na zaskakującą bezkarność artystów w świadomości kolejnych pokoleń, które łatwo rozdzielają system społeczny czy polityczny od tworzonego w nim (niekiedy na jego zamówienie) dzieła sztuki. Taka refleksja na pierwszy rzut oka wydaje się próbą politycznych rozrachunków, ale Clair nie używa jej w ten sposób. Zwraca raczej uwagę na iluzoryczność sztuki tworzonej jakoby dla (czy w) alternatywnej rzeczywistości. Ten problem pojawiał się w pracach artystów *Awangardy i socrealizmu* jedynie na prawach wątku. Warto może byłoby do niego wrócić.

\*\*\*

*Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi, 12-22 listopada 2014.*

Organizator: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmkę w Łodzi.

Współorganizatorzy: Muzeum Sztuki w Łodzi, Miesięcznik *Dialog*, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego.

Kuratorzy: Aleksandra Jach, Marta Olejniczak, Piotr Olkusz.

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

## Przypisy

- <sup>1</sup>Zob. Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. Piotr Kozak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010).
- <sup>2</sup>Aleksandra Jach, Marta Olejniczak i Piotr Olkusz, *Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi*, statement kuratorski, <http://nowy.pl/item/teatrplus/article/awangardaisocrealizm/lang/pl>.
- <sup>3</sup>Anna Bikont i Joanna Szczęśna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu* (Warszawa: Prószyński i s-ka, 2006).
- <sup>4</sup>Wcześniej opublikowała ona książkę poświęconą polityce kulturalnej komunistycznych władz. Zob. Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego października* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012).
- <sup>5</sup>Również w sensie opisywanym wielokrotnie przez Chantal Mouffe. W chwili pracowania nad projektem nie opublikowano jeszcze w Polsce jej książki szczególnie interesującej z tej perspektywy. Zob. Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. Barbara Szelewa (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015).
- <sup>6</sup>Warto pamiętać, że scenografem z którym najczęściej współpracuje Michał Zadara jest Robert Rumas: czarny amfiteatr Zadary wydaje się odwoływać do podobnego sposobu myślenia o przedmiocie, który cechuje Rumasa.
- <sup>7</sup>Działanie Ziemlińskiego pozostawało także w bliskim związku z prowadzoną wówczas dyskusją na temat planów miasta wytonienia w przetargu jednego operatora riks: najważniejszym kryterium wyboru miała być najniższa cena, a zatem i płaca dla riksarza.
- <sup>8</sup>Mimo listopadowego deszczu i zimnej temperatury i – może przede wszystkim – mimo neonu, nie miał wielkich problemów ze znalezieniem pasażerów. Jego riksza przyciągała uwagę a sam artysta często później podkreślał przeważnie pogodną atmosferę spotkań.
- <sup>9</sup>Cezary Tomaszewski, „O sztuce empatycznej,” rozm. przepr. Katarzyna Słoboda, *Tygodnik Powszechny*, 9 listopada 2014. Dodatek *Awangarda i socrealizm*.
- <sup>10</sup>Bardzo szczegółowy opis tej pracy przedstawiła w relacji z całego projektu *Awangarda i socrealizm* Dorota Jarecka. Zob. Dorota Jarecka, „Na trzy akty,” *Didaskalia* 126 (2015).
- <sup>11</sup>Demokratyczne orkiestry bez dyrygentów zostały opisane przez Claire Bishop. Zob. Claire Bishop, „Teatralizując życie,” tłum. Jacek Stanisławski, *Dialog* 11 (2014). Dodatek towarzyszący projektowi *Awangarda i socrealizm*.
- <sup>12</sup>Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terrerur et raison* (Paris: Gallimard, 1997).

## Bibliografia

- Bikont, Anna i Joanna Szczęśna. *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. Warszawa: Prószyński i s-ka, 2006.
- Bishop, Claire. „Teatralizując życie.” Tłum. Jacek Stanisławski. *Dialog* 11 (2014): 21-36. Dodatek towarzyszący projektowi *Awangarda i socrealizm*.
- Clair, Jean. *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terrerur et raison*. Paris: Gallimard, 1997.
- Groys, Boris. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Tłum. Piotr Kozak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Jach, Aleksandra, Marta Olejniczak i Piotr Olkusz. *Awangarda i socrealizm. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego w Łodzi*. Statement kuratorski. <http://nowy.pl/item/teatrplus/article/awangardaisocrealizm/lang/pl>.
- Jarecka, Dorota. „Na trzy akty.” *Didaskalia* 126 (2015): 96-100.
- Mouffe, Chantal. *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*. Tłum. Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Napiontkowa, Maria. *Teatr polskiego października*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Tomaszewski, Cezary. „O sztuce empatycznej.” Rozm. przepr. Katarzyna Słoboda. *Tygodnik Powszechny* 9 listopada 2014: 31-32. Dodatek *Awangarda i socrealizm*.