didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie

/ UKRAINA

Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie

Ewa Bal

Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w Iwano-Frankiwsku

Adam Mickiewicz

Dziady

tłumaczenie: Wiktor Humeniuk, reżyseria: Maja Kleczewska, scenografia: Wojciech Puś, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski

premiera: 27 maja 2023

Fundacja CHÓR KOBIET; Teatr Powszechny w Warszawie; Maxim Gorki Theater; Festival d'Avignon; Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne; SPRING Performing Arts Festival; Tangente St. Pölten – Festival Für Gegenwartskultur

Matki. Pieśń na czas wojny

koncepcja, reżyseria: Marta Górnicka, libretto: Marta Górnicka i zespół, muzyka: Wojciech Frycz, Marta Górnicka, choreografia: Evelin Facchini, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Joanna Załęska, współpraca dramaturgiczna: Olga Byrska, Maria Jasińska, wideo: Michał Rumas, Justyna Orłowska, projekcje wideo: Michał Jankowski, światło: Artur Sienicki

premiera: 29 września 2023

Teatr Współczesny w Szczecinie

Powiem Ci jutro

reżyseria: Nina Khyzhna, scenariusz i dramaturgia: Liuba Ilnytska, przekład: Maciej Piotrowski, konsultacje dramaturgiczne: Anna Mazurek, choreografia: Nina Khyzhna, scenografia i kostiumy: Anna Oramus, muzyka: Nick Acorne, reżyseria światła: Piotr Nykowski

premiera: 23 czerwca 2023

Zacznę od zdania warunkowego. Jeśli jakiś reżyser czy artysta z Unii Europejskiej decyduje się dzisiaj na przyjazd i pracę w Ukrainie, to jest to akt wielkiej odwagi i solidarności z Ukraińcami. I nie dlatego wcale, że na co dzień w każdym mieście spadają tutaj ludziom na głowę bomby, i że człowiek ryzykuje w tym sensie własnym życiem, bo nie w każdym spadają i nie codziennie. Są oczywiście miejsca, gdzie życie ludzkie jest zagrożone w każdej minucie, ale są też takie, w których żyje się w miarę spokojnie (jakkolwiek by to dziwnie zabrzmiało), gdyby oczywiście nie te wyjące syreny podczas nalotów i pogrzeby wojskowych… Iwano-Frankiwsk leżący na zachodzie Ukrainy do tych ostatnich miast właśnie należy. Akt wielkiej odwagi polega więc, według mnie, przede wszystkim na tym, by wyjść ze strefy komfortu, jaką jest Europa Zachodnia, przezwyciężyć własny strach i zrozumieć, że po drugiej stronie granicy znajdują się cały czas ludzie gotowi do współpracy pomimo wojny. Sądzę więc, że Maja Kleczewska, która przyjechała do Narodowego Akademickiego Teatru Dramatycznego w Iwano-Frankiwsku, by wystawić *Dziady* wraz z polskim zespołem: scenografem Wojciechem Pusiem, autorem kostiumów Konradem Parolem, choreografką Kayą Kołodziejczyk, kompozytorem Cezarym Duchnowskim, a także współproducent spektaklu, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, zrobili pod tym względem gest bardzo słuszny i potrzebny Ukrainie. Pytanie,

komu jeszcze potrzebny i na ile potrzebny ukraińskiej publiczności.

Zanim na nie odpowiem, dorzucę garść informacji. Choć polski widz pewnie nie wyobraża sobie, by ktoś w naszym kraju *Dziadów* nie znał lub chociażby o nich nie słyszał w czasie szkolnej edukacji, to musi pogodzić się z faktem, że w Ukrainie dramat Mickiewicza pozostawał poza zainteresowaniami teatru. Nie był nawet na ukraiński tłumaczony i pierwszy raz w tym języku ukazał się drukiem dopiero rok temu z inicjatywy Wiktora Humeniuka, z okazji dwusetnej rocznicy powstania *Dziadów*, przy wsparciu Instytutu Literatury (nad którym dzisiaj zbierają się czarne chmury, ale to inna historia). Wcześniej, w XIX i XX wieku na terytorium Galicji Wschodniej (czyli dzisiejszym zachodzie Ukrainy) *Dziady* oczywiście były grywane, ale po polsku[1]. Trudno jednak w związku z tym mówić o jakiejś historycznej ciągłości czy przejmowaniu przez Ukraińców spuścizny kulturowej z czasów polskiej okupacji tych ziem (zob. Beauvois, 1987; Hrycak, 2023). Rola Polaków na zachodnim terytorium Ukrainy postrzegana bywa dzisiaj powszechnie w kategoriach kolonialnej matrycy władzy, która nie zelżała ani w XIX wieku, ani tym bardziej po 1918 roku. Z kolei za czasów Związku Radzieckiego tekst tak jawnie antyrosyjski jak *Dziady* nie mógłby przecież znaleźć się w repertuarze żadnego teatru w Ukrainie. Po 1991 roku wreszcie Ukraińcy mieli do odpracowania znacznie więcej własnych przemilczanych tematów i traum, z którymi powoli zaczynali się mierzyć w teatrze, niż nadrabianie zaległości kanonicznych tekstów romantyzmu polskiego (zob. Matusiak, 2018, Harbuziuk, 2017). Można zatem powiedzieć, że pomysł Kleczewskiej wystawienia *Dziadów* w Ukrainie, dopiero dzisiaj w obliczu wojny z Rosją, trafia na dobry grunt, bo, jak mówi reżyserka w wywiadzie dla ukraińskiej telewizji[2], nie ma w Polsce drugiego tak antyrosyjskiego tekstu dramatycznego i w tym sensie może być on wspólną płaszczyzną porozumienia obydwu krajów.

Nie wiem zresztą, czy akurat znajomość dramatu cokolwiek ukraińskiemu widzowi by pomogła, bo spektakl Kleczewskiej głębiej osadzony jest w kontekście popkultury, telewizji i seriali na platformach streamingowych, niż kultury literackiej. I trudno też porównywać to przedstawienie do krakowskich *Dziadów* w Teatrze im. Słowackiego, gdyż poza drobnymi szczegółami scenograficznymi jest to zupełnie inne i samodzielne przedsięwzięcie artystyczne. Z dramatu Mickiewicza w tej inscenizacji Kleczewska wykorzystała tylko cztery sceny z trzeciej części: scenę więzienną, Wielką Improwizację, egzorcyzmy oraz scenę z elementami salonu warszawskiego i balu u Senatora. Jej zabieg był prosty i czytelny dla wszystkich: osadzeni w celi są ukraińskimi wojskowymi z Azowstalu, którzy dostali się do rosyjskiej niewoli. Ich cela, podobnie jak w krakowskim przedstawieniu, znajduje się w scenicznej zapadni, a to, co się w niej dzieje, oglądamy w powiększeniu na wideo wyświetlanym na dwóch połączonych ze sobą ekranach zawieszonych u zwieńczenia proscenium. Kamery zaś tak kadrują wojskowych, aby na razie nie pokazywać stojącego na uboczu Konrada granego przez Romana Łutskiego, do czasu, kiedy razem z przyjaciółmi nie zacznie śpiewać „Zemsta na wroga!”.

Ta zemsta, oczywiście, nie ma formy walki zbrojnej, tylko deklaracji całkowitego poświęcenia się narodowi, która wybrzmiewa w Wielkiej Improwizacji. Nie wiem jednak, na ile ten skrajnie jednak indywidualistyczny a momentami egocentryczny monolog poety z dramatu Mickiewicza, wygłaszany niezwykle poruszająco przez Romana Łutskiego, koreluje ze wspólnotowym modelem oporu, wsparcia i współpracy, który przyświeca ukraińskiej walce. Nie wydaje mi się bowiem, żeby przewodzili jej jacyś konkretni koryfeusze, a artyści, pisarze, piosenkarze czy aktorzy włączają się aktywnie do walki zbrojnej albo pracują intensywnie na zapleczu frontu, czego przykładem może być logistyczna i zaopatrzeniowa działalność Serhija

Żadana. W Ukrainie zrezygnowano nawet, co uświadomili mi moi koledzy z Iwano-Frankiwska, z używanego na początkowym etapie pełnowymiarowej wojny określenia „kulturowy front”, bo nikt nie ma już złudzeń, że jedynym prawdziwym frontem może być walka oddziałów zbrojnych z wojskiem rosyjskim, natomiast działalność na polu kultury, choć oczywiście bardzo istotna, nazywana być powinna inaczej: oporem, wsparciem, budzeniem świadomości społecznej, ale nie frontem.

Niemniej jednak, wołanie Konrada do Boga w Wielkiej Improwizacji, by się odezwał, oczywiście zmienia się w głos przeciwko całemu rosyjskiemu prawosławnemu Kościołowi, bo już chwilę później ksiądz Piotr występuje w kolejnej scenie jako rosyjski patriarcha Kiryłł Gundiajew, który próbuje wypędzić biesa z ukraińskiego poety i uświadomić mu, za pomocą podtapiania w święconej wodzie oraz dymu kadzidła, by wyrzekł się swoich bluźnierstw. Pod tym względem, podobnie jak w polskim przedstawieniu, Kleczewska nie pozostawia na przedstawicielach Kościoła suchej nitki, choć oczywiście mowa o dwóch różnych Kościołach. Ciekawe jednak w inscenizacji ukraińskiej jest to, że ostatecznie nie wiadomo, kto z kogo wypędza tutaj biesa, czy patriarcha z Konrada, czy jednak, swoją nieustępliwością, Konrad z patriarchy.

Mam też wątpliwości co do tego, czy trzeba akurat ukraińskim widzom uświadamiać, że rosyjska Cerkiew prawosławna i cały świat rosyjskiej kultury podszyty jest diabłem. A jednak Kleczewska w krótkiej projekcji wieńczącej trzy pierwsze sceny i przed kolejną – rozgrywającą się w foyer teatru – pokazuje na dużym kinowym ekranie rodzaj teledysku z obrazami czołowych przedstawicieli rosyjskiego świata sztuki. Występują oni na tle ruin europejskich zabytków kultury, a ich twarze (między innymi Nikity Michałkowa) zalewa czerń, upodabniając ich do znanych z seriali zombie.

Czyżby Ukraińcy nie wiedzieli, że Rosjanie to orki? Czyżby ich własne doświadczenia tej wojny, zbrodnie w Irpieniu i w Buczy nie dość już wstrząsnęły tutejszymi mieszkańcami, że trzeba im o tym jeszcze raz tak nachalnie przypominać?

No chyba, że adresatem tego przedstawienia w zamyśle reżyserki nie była lokalna, ukraińska publiczność, tylko raczej widzowie międzynarodowych festiwali, zaś ukraińscy aktorzy zostali w nim w pewien sposób użyci do uwierzytelnienia przekazu? Piszę tak dlatego, że scena Salonu, rozgrywająca się w foyer teatru, na czerwonym dywanie, reprodukuje atmosferę festiwalu w Cannes w 2022 roku, gdzie jak pewnie niektórzy widzowie jeszcze pamiętają, zakwalifikowano do konkursu głównego film *Żona Czajkowskiego* w reżyserii Kiriłła Sieriebriennikowa. W odpowiedzi na tę decyzję selekcjonerów, jedna z aktywistek wyraziła swój protest, przychodząc na czerwony dywan ubrana jedynie w majtki umazane krwią i z flagą ukraińską wymalowaną na piersiach, gdzie widniał jeszcze napis „Stop raping us!" – jasny sygnał dotyczący gwałtów, jakich dopuścili się rosyjscy żołnierze w Ukrainie. Sieriebriennikow wygłosił kurtuazyjne słowa potępienia agresji zbrojnej Rosji na Ukrainę. Ogólne wrażenie, jakie sprawiało to wydarzenie, świadczyło jednak raczej o tym, że salony Europy nie widziały żadnej sprzeczności w obcowaniu z kulturą rosyjską w obliczu bestialskich ataków tego kraju na Ukrainę i nie kwestionowały jej historycznej imperialnej pozycji.

Dlatego właśnie w spektaklu Kleczewskiej scena salonu grana jest w całości po rosyjsku, z kilkoma dosłownie wypowiedziami po ukraińsku, w tym Pani Rollinson (Nadia Lewczenko), która po kilku bezskutecznych próbach wybłagania u Nowosilcowa uwolnienia syna z niewoli, zjawia się w salonie nago, z wymalowaną na piersiach flagą Ukrainy, niczym wspomniana

aktywistka w Cannes. I chyba tutaj właśnie najlepiej daje się uchwycić przepaść poznawczą między lokalną publicznością w Iwano-Frankiwsku a tą festiwalową, do której, jak mniemam, spektakl został skierowany. Dla wielu ukraińskich widzów trudne do zniesienia okazało się oglądanie tak długiej sceny, w której celebryci mizdrzą się do fleszy reporterów i rozmawiają ze sobą po rosyjsku. Nie wiem, czy w Iwano-Frankiwsku potrzebowali oni, by raz jeszcze ktoś z zewnątrz pokazywał im zbrodnie i system działania rosyjskiej władzy, których aż zanadto dotkliwie doświadczyli na własnej skórze zarówno teraz, jak i w przeszłości.

Nie podejrzewam, by Maja Kleczewska nie odrobiła lekcji historii. Bardziej skłaniam się ku myśleniu, że nie do ukraińskich widzów kieruje ten spektakl. Jest on bowiem bardziej pomyślany jako wydarzenie festiwalowe, które publicystyką trafiać może do zachodniego widza, nie rozumiejącego niuansów lokalnego spojrzenia. W tym sensie Kleczewska wzmacnia, przy pomocy ukraińskich aktorów, formułowane, choć nie powszechnie, oskarżenie Europy Zachodniej o brak wrażliwości wobec cierpienia Ukraińców oraz zamierzony albo mimowolny (co gorzej) sentymentalizm wobec imperialistycznej kultury rosyjskiej. Oskarżenie, które sami Ukraińcy niekoniecznie chyba chcą tak jasno formułować, z tego chociażby względu, że mowa o Europie, do jakiej pragnęliby przystąpić. Więc może jakoś im nie wypada. W tym chyba leży największy paradoks tego spektaklu: w pomieszaniu hipotetycznych odbiorów i mówców.

Tymczasem takich krytycznych postaw w sztuce wobec postaw Europy Zachodniej, jej bierności w przeciwdziałaniu wojnie i nieumiejętności zawieszenia, przynajmniej na jakiś czas, sentymentalnych tęsknot za rosyjską kulturą, jest jednak więcej. Kolejną reprezentuje na przykład Marta Górnicka w swoim najnowszym spektaklu *Matki. Pieśń na czas wojny*, powstałym w

koprodukcji Teatru Powszechnego w Warszawie i Maxim Gorki Theater w Berlinie oraz Fundacji Chór Kobiet. Przesłanie Górnickiej tym jednak różni się od przesłania Kleczewskiej, że ta pierwsza ani przez chwilę nie ukrywa, że to ona sama jest autorką formułowanego przekazu, w czym pomagają jej niejako zatrudnione przez nią aktorki z Polski, Białorusi i Ukrainy. Marta Górnicka znana jest przecież z tworzenia spektakli opartych na rytmicznej zbiorowej recytacji chóru kobiet, pod własną batutą. To ona sama dyryguje chórem, stojąc pośrodku widowni, oświetlona dodatkowo punktowym światłem, z partyturą na pulpicie. W *Matkach. Pieśni na czas wojny*, przedstawieniu, które miało premierę w Warszawie 29 września, zaprosiła do współpracy uchodźczynie z Ukrainy i Białorusi (gdzie wciąż trwają represje reżimu Aleksandra Łukaszenki po protestach po sfałszowanych wyborach prezydenckich w 2020 roku), które osiedliły się w Polsce po tragicznych wydarzeniach w ich krajach pochodzenia.

Zestawiła w nim dwa różne rozumienia wojennej traumy. Z jednej strony aktorki śpiewają o traumie kobiet i dzieci gwałconych lub torturowanych na oczach swoich bliskich podczas wojny w Ukrainie; traumie, której nie da się opowiedzieć słowami, a jedynie przemilczeć lub nosić w ciele jako doświadczenie śmierci na całe życie. Z drugiej strony powtarzają, w nieco ironiczny sposób, argumenty dotyczące traumy II wojny światowej, którą Europa Zachodnia wyparła w ciągu ostatnich osiemdziesięciu lat za pomocą ekonomicznego boomu Wspólnego Rynku. Efektem tego wyparcia było odrzucenie myśli o możliwości wojny lub zaangażowaniu się w nią. Tymczasem w *Matkach* wybrzmiewa krzyk skrzywdzonych kobiet, które wzywają zachodnioeuropejskie społeczeństwa do reakcji. I niejako słysząc ciszę z drugiej strony, ironicznie nucą Europie Zachodniej kołysankę „Aaa, kotki dwa", w której Górnicka zmieniła słowa na „Aaa, Europa". Im dłużej

Europa pozostaje pogrążona w letargu, z powodu którego nie zauważa rozpadu świata, który stworzyła, tym bardziej ryzykuje swoje istnienie.

Przesłanie spektaklu Górnickiej współgra z ostatnim głosem, o którym chciałam tutaj wspomnieć, tym razem sformułowanym w pierwszej osobie przez artystki z Ukrainy. Przedstawienie *Powiem Ci jutro*, według scenariusza Liuby Ilnytskiej i w reżyserii Niny Khyzhnej powstało podczas rezydencji artystycznej ukraińskich artystek w Polsce i może być postrzegane jako głos młodego pokolenia Ukraińców. Ci ostatni mieli chyba duże oczekiwania wobec Europy Zachodniej i liczyli (być może dość idealistycznie) na jej aktywne zaangażowanie się w wojnę obronną przeciwko Rosji. Jak wiadomo, ich oczekiwania nie spełniły się lub spełniły tylko w ograniczonym stopniu, gdyż państwa zachodnie co prawda natychmiast pospieszyły z pomocą humanitarną i dostawami broni, ale żadne z nich nie interweniowało zbrojnie i nie wysłało swoich wojsk do Ukrainy.

Ilnytska i Khyzhna próbują przedyskutować, w obecności publiczności, tak zwany system wartości europejskich, w tym strukturalny pacyfizm państw Unii w obliczu wyzwań obecnej wojny. Przedstawienie rozpoczyna się nieco groteskową sceną: strażnicy znajdują na wschodnim pograniczu Unii Europejskiej dziwną istotę o trudnym do rozpoznania kształcie, noszącą wymowne imię Pax. Stworzenie, choć wciąż daje oznaki życia, nie oddycha, nie ma wyczuwalnego pulsu, trudno je reanimować, bo nie wiadomo, gdzie ma serce i usta. Ratownicy mimo wszystko przystępują do pracy, przykładając do stworzenia na chybił trafił aparaturę medyczną i już po kilku sekundach puls powraca. Jak stwierdza lekarz, Pax nosi na ciele ślady licznych chorób i urazów, gdyż prawdopodobnie nigdy w swojej obronie nie użył ani pazurów, ani kłów. Nietrudno zgadnąć, że pokój, o którym mowa, a raczej spokojne życie Europejczyków, wydaje się zagrożone dlatego, że UE

od dawna nie stosuje radykalnych środków, czyli siły zbrojnej, w obronie swoich wartości. Zamiast tego wykorzystuje miękkie narzędzia perswazji, takie jak wyrazy współczucia lub troski o wojenne ofiary, ogłasza konkursy na granty naukowe w celu sfinansowania badań nad skutkami traum, których źródła znajdują się poza europejskimi granicami, nakłada sankcje gospodarcze lub wypuszcza symboliczne stado gołębi na znak pokoju. Wszystkie te gesty pozostają jednak performatywami o słabnącej sprawczości, ponieważ, jak przyznaje lekarz prowadzący pacjenta na oddziale intensywnej terapii, pomimo interwencji, śmiertelnie chora istota o imieniu Pax niestety umiera. Jako przyczyny zgonu w karcie szpitalnej lekarze wpisują: „Rozkaz strzelania do nadmuchiwanych łodzi uchodźców na Morzu Śródziemnym". „Rozkazy nieudzielania pomocy uchodźcom na granicy polsko-białoruskiej". „Umowy sprzedaży broni krajów UE do Rosji". Na ciele Paxa znaleziono również ślady niewykonanego „Memorandum Budapesztańskiego z 1994 r. w sprawie gwarancji bezpieczeństwa dla Ukrainy" oraz „bezużytecznie przyznanych stu dwudziestu nagród Nobla"[3]. Lekarze ostrzegają jednak Europę: „Nadejdzie moment, w którym zostanie zadane pytanie: czy jesteście gotowi zrezygnować z niektórych swoich przywilejów i zaryzykować własne bezpieczeństwo?".

Ten głos, na który składają się improwizacje aktorskie i rozmowy z innymi migrującymi dzisiaj Ukraińcami, odzwierciedla chyba najlepiej rozczarowanie ukraińskiej społeczności w stosunku do Zachodu. Wyraźnie przy tym sugeruje, że czas pokoju się skończył i nadszedł czas trudnych decyzji: podjęcia walki zbrojnej i wzmocnienia wewnętrznej solidarności Europy. Słuchając tego głosu w kraju takim jak Polska, myślę, że widzowie mogą nawet podzielać stanowisko autorek spektaklu. Odnoszę jednak wrażenie, że im dalej na Zachód, tym ich głosy stają się mniej zrozumiałe, zwłaszcza w krajach, które nie graniczą z Rosją pod rządami Putina.

Przedstawienie *Powiem Ci jutro* ze wszystkich trzech wspomniany przeze mnie chyba najdobitniej wyraża krytykę europejskiego establishmentu. I przy okazji wystawia przed oczy widza impas komunikacji między epistemologią zbrojnego oporu a epistemologią perswazji. Ta ostatnia, jak zdają się sugerować Liuba Ilnytska i Nina Khyzhna, prowadzi do powolnej śmierci wartości, na których opiera się Unia Europejska. Innymi słowy, wojna jest już w Europie, tylko nie wszyscy Europejczycy chcą ją dostrzec.

A skoro jest tak, jak mówią Ilnytska i Khyzhna, to może grube, plakatowe, a czasem wręcz nachalne środki, jakimi posługuje się Kleczewska w *Dziadach*, są właściwym sposobem na poruszenie tej trwającej w letargu świadomości Europejczyków. Przekonamy się o tym już niedługo w Krakowie, na festiwalu Boska Komedia.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Słodko śpiąca Europa albo trzy spektakle o wojnie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177,
https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie.

Autor/ka

Ewa Bal

Ewa Bal – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik Pracowni Badań Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na tej uczelni. Zajmowała się dramatem i teatrem włoskim i jemu poświęciła dwie monografie: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, 2017 (po angielsku: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Cultural Mobility and Localness of Theatre*, 2020), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, 2006. Od ośmiu lat prowadzi badania na temat wytwarzania śląskości w teatrze i w performansie, a ostatnio realizuje projekt badawczy o roboczym tytule „Etnonostalgie i etnofuturyzm w teatrze i performansie XXI wieku", poświęcony lokalnym performatywnym praktykom poznawczym z polskiego, ukraińskiego i hiszpańskiego obszaru językowego.

Przypisy

1. *Dziady* grano na przykład pod tytułem *Widma* z muzyką Stanisława Moniuszki w Teatrze Skarbkowskim od 1874 roku, w Teatrze Miejskim od 1906 roku w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego i w reżyserii Adolfa Walewskiego, a od 1932 roku w tym samym teatrze przemianowanym na Teatr Wielki w reżyserii Leona Schillera i ze scenografią Andrzeja Pronaszki. Zob. Marszałek, 2003; Maresz, Szydłowska, 2005; Marczak-Oborski, 1984.
2. Zob. https://www.facebook.com/trk3studio/videos/909089740198191 [dostęp: 15.10.2023].
3. Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza Liuby Ilnytskiej, który udostępniła mi autorka.

Bibliografia

Maresz, Barbara, Szydłowska, Mariola, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1900-1906*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

Marszałek, Agnieszka, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864-1875*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2003.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, PIW, Warszawa 1984.

Beauvois, Daniel, *Polacy na Ukrainie 1831-1863: szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, Instytut Literacki, Paryż 1987.

Hrycak, Jarosław, *Wyrwać się z przeszłości*, MCK, Kraków 2023.

Matusiak, Agnieszka *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2018.

Harbuziuk, Maja, *Scena a przedstawienie traumy historycznej: dramaty/spektakle, twórcy/odbiorcy we współczesnym teatrze ukraińskim*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia" 2017 nr 6.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/slodko-spiaca-europa-albo-trzy-spektakle-o-wojnie*