

# Sceny z pamięci

AUTOR: JAN KAROW

**Kiedy wracam do tego utworu**, widzę w nim przede wszystkim nawiązanie do nadal jeszcze żywych wspomnień Wyspiańskiego o jego ostatnich, intensywnych doświadczeniach teatralnych – o tym na swój sposób „niechcianym” sukcesie *Wesela* i o pracy nad nadaniem kształtu scenicznego dzieła Mickiewicza. Stąd *Wyzwolenie* jest dla mnie próbą przedstawienia w teatralnej formie dramatu postaci, która mierzy się z niezrozumieniem, a jedyne, czym dysponuje, jest sztuka.

■ *Wyzwolenie* od początku było wyzwaniem dla teatru. Rozwikłanie zapisanej w nim myśli Wyspiańskiego, w której w sposób nierozdzielny splecione są ze sobą tak emocjonujące, potencjalnie sporne tematy, jak Polska oraz sztuka teatru, niezmiennie od 1903 roku wymaga podjęcia trudu zarówno ze strony inscenizatorów, jak i widzów. Bo na to, że w tym utworze chodzi w istotnej mierze o myśl, naprowadza sam autor, kiedy w kluczowym akcie drugim, w dialogu z Maską 18 hardo rzuca ustami Konrada: „[...] już znów myśl się dla was gubi, bo nie widzicie myśli, ale człowieka. Tak jest, dotąd nie widzicie myśli mojej, tylko mnie, a nie o mnie chodzi”<sup>1</sup>. To poczucie braku zrozumienia nie wzięło się u Wyspiańskiego znikąd. Co bowiem wydarzyło się chwilę przed *Wyzwoleniem* – pomiędzy niebywałym sukcesem *Wesela* a prekursorską inscenizacją *Dziadów*? Stanisław Wyspiański, w wieku trzydziestu dwóch lat, został uwznioślony do rangi wieszca. I co? I nic. Przenikliwą, ale też gorzką obserwacją Stanisława Brzozowskiego przypominał niedawno Dariusz Kosiński<sup>2</sup>:

Myśl Polski obecnej historycznej została rażona w samo serce przez piorun *Wesela* i gdyby miała serce – padłaby trupem.

Ale żywe trupy klaszczą i cieszą się.

To jest tylko wielki poeta. Wielki poeta narodził się nam. Mamy wielkiego poetę<sup>3</sup>.

Mimo że nie udało się pobudzić do działania duchów opieszłych, ledwo co odkryty „wielki poeta” nie zamilknął. Choć jeszcze niedawno „uchodził raczej za artystę nowej sztuki »stosowanej«, od witraży, fresków, mebli, okładek, ostatecznie za portrecistę, »bohomażącego« swych modeli”, jak wspominał Adolf Nowaczyński, teraz było inaczej. Wszystko zmieniło się „pewnej ciepłej marcowej nocy”, kiedy to właśnie po prapremierze *Wesela* nagle „akcje Wyspiańskiego galopująco poszły w górę” i już nie „stawiało się go za Tetmajerem, Rydlem, Żuławskim, gdzieś obok Rittnera, przy Micińskim”<sup>4</sup>. Jak się wkrótce okazało, to był jego artystyczny szczyt. Na realizację kolejnych planów coraz bardziej nie pozwalała wyniszczająca organizm choroba i choć Wyspiański ścigał się z uykającym czasem, w ostatnich tygodniach życia dyktując słabym głosem fragmenty literackie ciotce Joannie Stankiewiczowej, zaledwie sześć lat później jego życie dobiegło końca.

Wcześniej jednak, kiedy jeszcze mógł toczyć rozpaczliwą, pełną złudzeń i upadków, gorączkową, wewnętrzną walkę duszy, jak próbował ją określić w *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski<sup>5</sup>, na początku 1903 roku Wyspiański najpierw wydał, a następnie brał udział w przygotowaniach do prapremiery *Wyzwolenia* na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie. Kiedy wracam do tego utworu, widzę w nim

przede wszystkim nawiązanie do nadal jeszcze żywych wspomnień Wyspiańskiego o jego ostatnich, intensywnych doświadczeniach teatralnych – o tym na swój sposób „niechcianym” sukcesie *Wesela* i o pracy nad nadaniem kształtu scenicznego dzieła Mickiewicza. Stąd *Wyzwolenie* jest dla mnie próbą przedstawienia w teatralnej formie dramatu postaci, która mierzy się z niezrozumieniem, a jedyne, czym dysponuje, jest sztuka. Dlatego tak właściwy Wyspiańskiemu do wypowiedzenia swoich myśli mógł się zdawać toczący wewnętrzną walkę Konrad, „niewolnik wielkiej myśli jednej” – postać z ledwo co wystawionych na krakowskiej scenie *Dziadów*. Jeśli przyjmie się taką perspektywę, wyraźniej widać dramatyczny rozdźwięk w ocenie sprawczości teatru, o co w pierwszym akcie *Wyzwolenia* Konrad spiera się z Muzą:

**KONRAD**

Wziąłem to Imię, – zgadniesz z czynu:  
Czem będę, zgadniesz czem jestem;  
chcę działać

**MUZA**

Wiem, rozumiem: gestem.

**KONRAD**

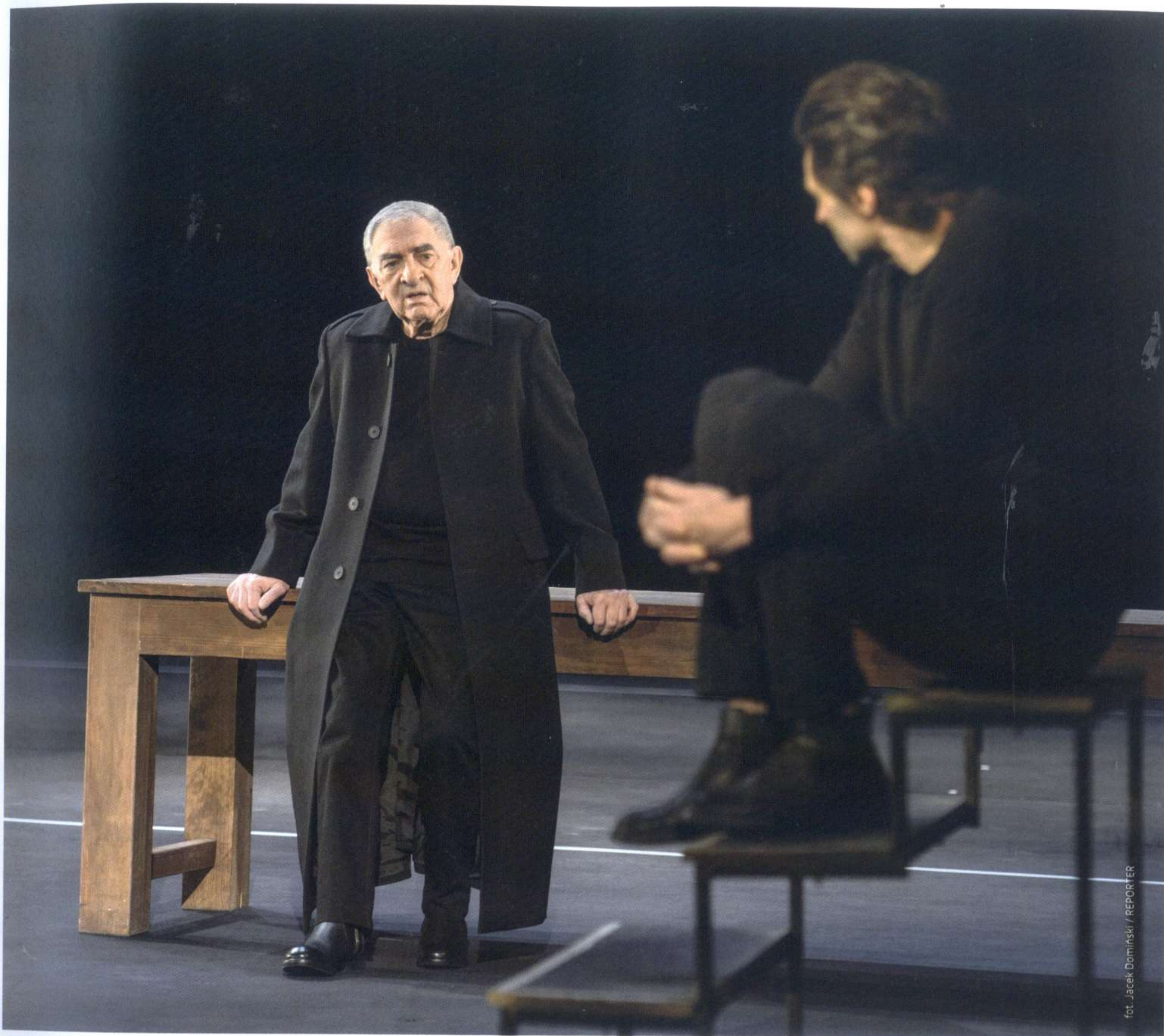
Czynem!

**MUZA**

Gestem!

Dlatego też, biorąc pod uwagę ten niemal autoteatralny aspekt *Wyzwolenia*, poproszony





fot. Jacek Domański / REPORTER

Wyzwolenie, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Polski w Warszawie (2019)

przez redakcję o przyjrzenie się inscenizacjom z ostatnich lat, zamiast tworzyć katalog, chciałbym zwrócić uwagę na kilka wybranych momentów, kiedy twórcy – w duchu Wyspiańskiego – odwoływali się do pamięci teatru, do pewnego zasobu scenicznych wspomnień, które mogły być wspólne dla nich i dla ich widzów. Natomiast jako że przy jednym z niedawnych przedstawień miałem przyjemność pracować, korzystając z okazji, chciałbym podzielić się również własnym obrazem z przeszłości.

Jako pierwszy po transformacji ustrojowej po *Wyzwolenie* sięgnął Maciej Prus. W Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, niespełna rok po wyborach czerwcowych, przygotował spektakl bardzo oszczędny w środkach wyrazu. Jak

zanotował w „Teatrze” Andrzej Tadeusz Kijowski, reżyser „zarówno dekoracje, jak i muzykę pozostawił całkowicie ascetyczne”<sup>6</sup>. Prusa bardziej zajmowało słowo – postanowił je przetestować i sprawdzić, jak zabrzmie w zupełnie nowych społeczno-politycznych okolicznościach. Chciał zobaczyć, czy same tylko „zakłęcia słowne” (jak je określił Kijowski) w wykonaniu Jerzego Światłonia w roli Konrada, „brodatego trzydziestoparolatka w sztrukturalnym stroju”, są w stanie wywołać emocje wśród publiczności. Recenzent pozostał nieprzekonany do takiego podejścia. Zabrakło mu niezbędnej w inscenizacji *Wyzwolenia* widowiskowości: „[...] by doprowadzić do spotkania z myślą poetycką Wyspiańskiego

umożliwiająca rozrachunek z naszym męczeństwem, z naszą pozą [...], trzeba [...] wypreparować [...] formę plastyczną, a nade wszystko skomponować muzykę, dzięki której publiczność wraz z aktorami zdoła ująć w cudzysłów kwestie niepodległościowe, zażartować z tromtadracji”. Uznał, że to, co zostało przygotowane, nie jest właściwie pełnoprawnym przedstawieniem: „Tworzy jednak Prus próbę spektaklu, a nie spektakl zamieniony w próbę”. Choć reżyser ewidentnie nie posłuchał zaleceń Muzy („A, to musi odbywać się tak, / by naród mógł się bawić: / Trzeba dekoracje ustawić, / [...] A gdy już wszystko gotowe, / rozkazać grać na rozpoczęcie / poloneza, jeśli polski temat”), z pewnością nieprzypad-



kowo zaaranżował przestrzeń. Maciej Prus odtworzył bowiem układ z inscenizacji *Dziadów* Konrada Swinarskiego: „[...] z pomostem przerzuconym wzdłuż środka widowni, ponad rzędami”, który na łódzkiej scenie „zamykał czarny horyzont”<sup>7</sup>. W ten sposób „intelektualne badanie rzeczywistości” (jak za Tymonem Terleckim określono w programie sceny z *Maskami*) odbywało się w znaczącym, symbolizującym przestrzeń przeżyć wewnętrznych bohatera miejscu, a jednocześnie reżyser nawiązywał metateatralny dialog ze Swinarskim, którego asystentem był przy *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego i którego inscenizacji *Hamleta* Szekspira – jak wszyscy inni, którzy otrzymali podobną propozycję – nie zdecydował się dokończyć.

W okolicznościach innych niż potransformacyjna rzeczywistość do twórczości Swinarskiego odniósł się także, co dla wielu było zapewne niespodzianką, Krzysztof Garbaczewski. Przedstawienie w jego reżyserii, którego odsuwana w czasie premiera miała miejsce w marcu 2017 roku, nie zagościło długo na afiszu Teatru Studio. Garbaczewski, który czytał utwór Wyspiańskiego równoległe z *Nowym wyzwoleniem* Witkacego, sugerował nawet, żeby tę inscenizację nazywano *Najnowszym wyzwoleniem*<sup>8</sup>. Spektakl, w którym Konradami byli wszyscy (wszak „artystami są wszyscy. I ci, co o tym wiedzą, i ci, co o tym nie wiedzą zgoła o sobie”), wywoływał niezmierną nudę na widowni, ale też emocje wśród recenzentów, co oddają niepozabawione złośliwości tytuły: *Warzywa nas wyzwolą* (A. Kyzioł, „Polityka”), *Jak wyzwolony reżyser zamordował Wyspiańskiego* (J. Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita”) czy *O jedną ścieżkę za daleko, czyli nie ogarniam* (P. Wyszomirski, „Gazeta Świętojańska”). Mało kto zawierzył przedpremierowym zapowiedziom Garbaczewskiego, którego interesowała głównie różnica między sytuacją społeczną za czasów Wyspiańskiego a tu i teraz: „My dzisiaj w prostszy sposób przeżywamy rzeczywistość. Dużo bardziej istotna niż to górnolotne, konradowskie myślenie jest np. praca, którą każdy z nas wykonuje na co dzień. Ta praca w gruncie rzeczy realnie buduje relacje społeczne, wszyscy jesteśmy za-

interesowani pracą i kasą”<sup>9</sup>. Największe zastrzeżenia – poza dopisanym monologiem wykonywanym przez Roberta Wasiewicza („w młodopolskim rytmie recytuje wiersz o Planie B, Uberze i nocnych uciechach”<sup>10</sup>) oraz masą kartonów w scenografii Aleksandry Wasilkowskiej – wzbudzał dialog z *Maskami*, tu będący de facto kilkudziesięciominutowym monologiem Anny Paruszyńskiej. Pisałem o tym tak: „Aktorka wychodzi [...] na ustawione ponad pierwszymi rzędami podesty. Ma przy sobie laptop, słuchawki i mikrofon. Zakłada słuchawki, uruchamia plik i zaczyna mówić. [...] Paruszyńska, w tym trudnym i niewdzięcznym zadaniu [...], nie stara się zagrać wyjętej z *Dziadów* postaci. Podaje tekst w sposób trudny do jednoznacznego nazwania. Chwilami uderza w ostentacyjnie podniosły ton, bywa pokraczna, gubi się, w dziwnych miejscach zawiesza się na dłuższe pauzy, czasem można odnieść wrażenie, że już wchodzi w pewny rytm, że nabiera pewności, lecz za chwilę wszystko znowu się rozpada. Jedno wydaje się pewne: to nie są jej słowa. Dlatego też ma z nimi taki problem. Nie jest to wbrew intencjom Wyspiańskiego [...]: »Człowiek, z myślenia ciągnął walkę, / tragiczną staje się tu lalką, / zamaskowany maską stała, / jakby bez duszy było ciało«. Właśnie taką powtarzającą za kimś lalką jest tu Paruszyńska”<sup>11</sup>. Niedługo po premierze dowiedzieliśmy się, że aktorka odsłuchiwała fragment inscenizacji Swinarskiego i powtarzała tylko kwestie Konrada w wykonaniu Jerzego Treli. Jako jeden z nielicznych w obronie przedstawienia stanął Dariusz Kosiński, który zarazem tłumaczył, że podanie wcześniej tej informacji nie miałyby dla odbioru żadnego znaczenia: „Aż chce się powiedzieć: oto, co wyzwala w nas dziś Wyspiański – nudę i rozdrażnienie. A przecież to wystawienie głosu Konrada, przechodzącego w akcie z *Maskami* kluczowy proces myślowy, nie tylko wystawia jego niewspółbrzmienie z naszymi przyzwyczajeniami, ale też wystawia ów proces jako taki – bez aktorskich emocji, niepotrzebnej piękna deklamacji”<sup>12</sup>. Dziś myślę, że lepiej odczytuję zamiary Garbaczewskiego, które w istocie były bliskie Wyspiańskiemu, i dziwię się, jak dobrze zapamiętałem ogólne

wrażenie spektaklu, w którym „banda hipsterów w jaskrawo kolorowych ortalionach, za dużych swetrach, trampkach, przykrótkich spodenkach i powyciąganych T-shirtach”<sup>13</sup> starała się „budować i burzyć” Polskę współczesną taką, jak ją widział wówczas reżyser.

Polska współczesna, ale ta z czasów modernizmu, fascynowała za to Jerzego Grzegorzewskiego. Artysta, który, kiedy został dyrektorem Teatru Narodowego, postanowił uczynić zeń Dom Wyspiańskiego, nigdy *Wyzwolenia* jako takiego nie wystawił. Co nie przeczy temu, że przygotowaną na ponowne otwarcie dużej sceny *Noc listopadową* (1997), po trwającej dwa naście lat odbudowie, rozpoczął prologiem zaczerpniętym właśnie z początkowych partii *Wyzwolenia*, w którym Reżyser (Krzysztof Wakuliński) radośnie informował Konrada (Ryszard Barycz) i Mużę (Teresa Budzisz-Krzyżanowska): „A my mamy wielką scenę...”. Fragmenty utworu pojawiały się jeszcze w trzech innych obrazach tego niezwykle przedstawienia, po którego premierze rozgorzała prasowa dyskusja, w której zabrał głos nawet Grzegorzewski<sup>14</sup>. Poetyczna wizja historycznego zrywu wpisana w teatralną ramę *Wyzwolenia* to jedno. Zupełnie inny potencjał krytyczny miało *La Bohème* z Teatru Studio (1995). To właśnie w tym spektaklu reżyser zdarł mitologizującą patynę z wizerunku młodopolskich środowisk artystycznych i, zamykając całość właściwie w jednej sytuacji: w kawiarni, pokazał pozbawioną często większego sensu, często pijacką gadaninę, którą uzyskał, błyskotliwie żonglując i przeplatając kwestie z *Wesela* i *Wyzwolenia*. W przedstawieniu niknął gdzieś Konrad (Jerzy Łazewski), zahukany przez Nosa (Andrzej Blumenfeld) czy nietraktowany serio przez Antreprenera (Edward Żentara). Grzegorzewski przypominał, że to nikomu innemu jak sobie współczesnym Wyspiański zarzucał, że stracili wiarę w słowo: „Poezyą nie są wiersze. [...] To już umieją paplać wszyscy. [...] Umieją paplać!... źle, przekręcać; stracili więc właściwą wagę słów – i słów właściwe znaczenie. A raczej byle jakie słowa i byle jak złożone wystarczają, by przeciętne umysły nastroić poetycznie”.

Wagę słów Grzegorzewski starał się przywrócić w przygotowanych cztery miesiące później w Starym Teatrze *Dziadach – dwunastu improwizacjach* (1995), gdzie na kilkanaście minut „wyłączał” swój teatr, by odpowiednio wybrzmiała opowieść Adolfa, którą wypowiedział Jerzy Trela. Jego pojawienie się na scenie, jak zauważał Piotr Gruszczyński, rozpoczy-

**Dzięki Treli możliwe stało się, by tekst w kilku scenach rozdzielał się ponad czas i ponad jedną rolę. W ten sposób różne fragmenty, składające się na głos przeszłości, zabrzmiały tak, jak powinny.**



nało „skomplikowane gry dodatkowymi znaczeniami. Trela grał przecież Konrada w pamiętnej inscenizacji Konrada Swinarskiego. Tu różne teatry zaczynają się ze sobą przenikać. [...] Opowieść Adolfa o Cichowskim wypowiedziana (z ustawionego na proscenium krzesła) przez Jerzego Trelę ubranego w szynel zesłańca, tułacza, pielgrzyma spokojnie, pewnie, niemal »na biało«, brzmi jak gorzkie memento i wyrzut bohaterskiej przeszłości i czasów heroiczych. [...] Oto teatr bohaterski zaplątany w przechadzki duchów miałkich”<sup>15</sup>.

Przywołuję ten niezwiązany bezpośrednio z *Wyzwoleniem* opis, ponieważ wydaje mi się dobrze oddawać ten aspekt scenicznej obecności Treli, który właśnie gdzieś w połowie lat dziewięćdziesiątych zaczął dominować. Nadawanie słowom wagi. Jeśli spojrzeć na listę najistotniejszych spektakli, w których zagrał od owych *Dziadów* Grzegorzewskiego, trudno dopatrzeć się lżejszej muzy. *Faust* Jarockiego, *Lunatycy Lupy*, *Sędziowie*, *Wesele* oraz *Morze i zwierciadło* Grzegorzewskiego, *Szczęśliwe dni* i *Król umiera, czyli ceremonie* Cieplaka, *Kto wyciągnie kartę wisielca, kto błażna?* i *Klub Polski* Miśkiewicza... Obok nich siedmiokrotnie powraca *Wyzwolenie*, w tym Mikołaja Grabowskiego, gdzie wcielił się w Staro Aktora (2004) i telewizyjne Macieja Prusa, gdzie zagrał Reżysera (2007). Wśród nich jest też inscenizacja Anny Augustynowicz, której premiera miała miejsce 29 stycznia 2019 roku w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w Warszawie. W trakcie prób byłem asystentem Augustynowicz, lecz zamiast referować koncepcje i założenia, wspomnę swoje pierwsze spotkanie z Jerzym Trelą, w którym uczestniczyła także reżyserka oraz przygotowujący się po raz drugi do roli Konrada Grzegorz Falkowski<sup>16</sup>.

Kiedy Jerzy Trela jesienią 2018 roku po raz pierwszy pojawił się w sali prób Teatru Polskiego, jeszcze nie było pewne, czy ostatecznie zdecyduje się zagrać w przedstawieniu Anny Augustynowicz. Już od jakiegoś czasu toczył rozmowy zarówno z dyrektcją, jak i z reżyserką, jednak w kwestii przyjęcia roli cały czas nie pozwalał postawić kropki nad i. Jego wątpliwości nie dotyczyły bynajmniej sensowności sięgania po utwór Wyspiańskiego; były przede wszystkim związane z bagażem własnych doświadczeń. W trakcie rozmowy wyznał, że powrót akurat do *Wyzwolenia* jest dla niego związany z bardzo silnymi, złożonymi emocjami. Początkowo wydawało mi się to niejasne – wszakże od premiery legendarnego

spektaklu w reżyserii Konrada Swinarskiego minęło prawie pół wieku (30 maja 1974 roku), a przez ten czas kilkakrotnie brał przecież udział w przedstawieniach, które zupełnie wprost lub w sposób pośredni odnosiły się do pamięci widzów o jego roli Konrada. Jednak obecność *Wyzwolenia* Swinarskiego w repertuarze Starego Teatru przez blisko dekadę (199 przedstawień) połączona z równoległą eksploatacją jeszcze sławniejszej inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza (269 przedstawień) odcisnęły na nim trwałe piętno. Blisko pół tysiąca wejść w różne oblicza Bohatera Polaków... Coś nie tylko właściwie niewyobraźnego, ale też zwyczajnie niedostępnego dla większości aktorów. A jednak tego rodzaju doświadczenie, które cechuje zatarcie ostrej granicy między teatralną fikcją a rzeczywistością, wpisał w słowa Konrada już Wyspiański:

#### KONRAD

Rola – rola skończona? Wasz umysł tak dzieli  
myśli na rolę i nicość powszednią,  
że skoro rolę wypowiedzie gładko,  
deski sceniczne z pod stóp wam uciekną  
i rola najpiękniejsza staje się wam brednią.  
Nędzarze!

Wywołany niemal w ten sposób mogłem się poczuć, kiedy Trela – gdy rozmowa z bardziej ogólnej przeszła do konkretnych zagadnień związanych z tekstem utworu – wyjął ze skórzanej teczki foliową koszulkę, w której była częściowo rozklejona, niewielka książeczka. Jak wyjaśnił po chwili, był to ten egzemplarz *Wyzwolenia*, który towarzyszył mu w pracy na próbach z Konradem Swinarskim. Z notatkami jego oraz reżysera... W jednej chwili stało się jasne, że jeśli planujemy, by bohater w naszym przedstawieniu stawał twarzą w twarz z obrazem przeszłości, z jej ucieleśnionym cieniem, Jerzy Trela jest gotowy. Dzięki niemu możliwe stało się, by tekst w kilku scenach rozdzielał się ponad czas i ponad jedną rolę. W ten sposób różne fragmenty, składające się na głos przeszłości, którego nazwę – Ducha Ojca – zacerpnęliśmy z tak Szekspirowskiego, jak i Wyspiańskiego *Hamleta*, zabrzmiały tak, jak powinny. Jego kunszt i doświadczenie sprawiały, że nikt inny nie mógłby, widząc szpitalne łóżko, bliźniaczo podobne do tego z inscenizacji Swinarskiego, tak dobitnie powiedzieć:

#### KONRAD

Pamiętam, niegdyś wchodziłem

do księdza, do pustelni  
i przystanąłem w sieni.

Fragment, który u Wyspiańskiego był bezpośrednim nawiązaniem do *Dziadów*, w przedstawieniu Augustynowicz stawał się ukłonem składanym teatrowi już minionemu.

To niezwykle, jak długotrwały okazał się mit teatru Konrada Swinarskiego. Reżyserzy, których sceny przywołałem, choć z różnych generacji, potrzebowali bowiem odnieść się właśnie do niego. Jest w tym może ślad tego, jak wyjątkowo funkcjonowało jego *Wyzwolenie*, które najmocniej miało zacząć brzmieć już po tragicznej śmierci reżysera. Na próbach Jerzy Trela, kiedy pozwalał sobie na chwilę wspomnień, ale też przybliżał własne rozumienie postaci Konrada, szczególnie zwracał uwagę na czas stanu wojennego i odczuwalnego wówczas zasluchania widzów. To właśnie wtedy przychodzono na przedstawienie w największym wzmożeniu. Mający wówczas osiemdziesiąt lat utwór, ponadto zrealizowany w istotnej mierze z zamiarem niemal odtworzenia ducha czasów Wyspiańskiego – w scenie z *Maskami* Swinarski pokazywał cienie postaci współczesnych autorowi – nagle, prawie dziesięć lat po premierze przemawiał ze zwielokrotnioną siłą. Tragedia Konrada dla wielu stawała się czymś namacalnym. Może więc te nawiązania kolejnych reżyserów, bardziej niż o teatralnej formie, są właśnie o tym – to ukryte tęsknoty za tego rodzaju porozumieniem z widzami? Tego jednak nie da się zaplanować. Co nie znaczy, że to nie może się wydarzyć. ■

1 • Cytaty z utworu podaję za wydaniem: S. Wyspiański, *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*, Kraków 1906.

2 • Zob. D. Kosiński, *Uciec z „Wesela”*. Próby z teatru Stanisława Wyspiańskiego, Kraków – Nowy Sącz 2019.

3 • S. Brzozowski, *Stan. Wyspiański (wydanie pośmiertne)*, Warszawa 1912, s. 120.

4 • A. Nowaczyński, *Wyspiander*, [w:] tegoż, *Pamflety*, Warszawa 1930, s. 114–156.

5 • Zob. S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański*, [w:] tegoż, *Legenda Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1983.

6 • A.T. Kijowski, *Próba „Wyzwolenia”*, „Teatr” nr 5/1990.

7 • B. Osterloff, *Maciej Prus: wierność samemu sobie*, „Teatr” nr 7–8/2023.

8 • Zob. *Garbaczewski o Wyspiańskim i „Wyzwoleniu”*, [z K. Garbaczewskim rozmawia M. Dubrowska], „Co Jest Grane 24”, 10.03.2017; źródło: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,2-1480585,146962,Garbaczewski-o-Wyspiańskim-i--Wyzwoleniu---ROZMOWA.html>, dostęp: 11.11.2023.

9 • Tamże.

10 • W. Mrozek, *Nakluty balon „Wyzwolenia”*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 20.03.2017.

11 • J. Karow, *Niemoc*, „Nowa Siła Krytyczna”, 10.04.2017; źródło: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/240042/niemoc>, dostęp: 11.11.2023.

12 • D. Kosiński, *Niemily w przymilnym świecie*, „Tygodnik Powszechny” nr 18–19/2017.

13 • J. Karow, *Niemoc*, dz. cyt.

14 • R. Pawłowski, *Prawo teatralnej formy*, „Gazeta Wyborcza”, 9.12.1997.

15 • P. Gruszczyński, *Wolność, czyli prawdziwy koniec bohatera Polaków*, „Teatr” nr 4/1996.

16 • Aktor grał Konrada w pierwszej inscenizacji *Wyzwolenia* w reżyserii Anny Augustynowicz, która powstała pod koniec 2003 roku w Teatrze Współczesnym w Szczecinie.