



Fot. Magda Hueckel

Jak być kochaną, reż. Lena Frankiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie (2019)

Sowie zagadki

AUTOR: KAROLINA FELBERG

W spektaklu Leny Frankiewicz zasadnicze pytanie o to, „jak być kochaną”, stanowi w istocie kwestię stricte metafizyczną i romantyczną – jest pytaniem o to, jak „przeżyć” miłość niespełnioną.

Stewardesa

Głowa dziewczyny tkwi w ciemnej dziurze, a nogi wierzgają w powietrzu – na tle jasnej, lśniącej, półokrągłej pionowej płaszczyzny. Na tle samolotu. Plecy opierają się o podłogę stanowiącą styk publicznego z prywatnym, mitycznego z realnym. W tej osobliwej, ale też wielce znaczącej pozycji, już w pierwszej scenie przedstawienia, dziewczyna opowiada siedemnastowieczną legendę angielską o córce piekarza zamienionej przez Chrystusa w sowę – tę samą, do której odniósł się Szekspir w *Hamlecie*. A kiedy wstaje, orientujemy się, że to Stewardesa (Michalina Łabacz). Więcej – to android, manekin, lalka, kobieta-maszyna,

a w innej odsłonie – artystka, terapeutka lub zakonnica. Słowem, każdorazowo to przewodniczka, łączniczka między różnymi światami czy planami rzeczywistości. To postać medialna, co rusz w spektaklu Leny Frankiewicz informująca nas o kolejnym zagięciu czasoprzestrzeni.

Stewardesa z dramatu *Jak być kochaną* Małgorzaty Anny Maciejewskiej, stanowiącego adaptację opowiadania Kazimierza Brandysa pod takim właśnie tytułem, jest więc figurą sztuczności, teatralności, konwencjonalności, a jednocześnie reprezentuje w działaniach scenicznych radykalizm praktyk performatywnych, psychoanalitycznych i dekonstrukcyj-

nistycznych. Nieludzką (nadludzką) formę wykorzystuje do transmitowania arcyłudzkich słabości. „W opowiadaniu historii ważne jest to, jak się ją opowiada i z czyjej perspektywy” – wyjaśnia humanoidalna hostessa w jednym z pierwszych zdań sztuki, dzięki czemu publiczność od początku rozumie jej rolę i sens jej skomplikowanych działań. Anielsko piękna Łabacz jest pomostem między ziemią a niebem; między tym, co zasadne, a tym, co bezzasadne; między ludzkim i naturalnym, a absolutnie nieludzkim i poetycznym. Włącza, oddzielając – i wyłącza, łącząc, bo jest charyzmatyczną narratorką. Dla Felicji (Gabriela Muskała) jest jednocześnie akuszerką

i asystentką, przewodniczką i terapeutką – zwierciadłem i zagadką na całe życie, źródłem, kresem, inkantacją i iluminacją. Jest kluczem do wszelkich drzwi, bo nie posiada własnej historii, a co za tym idzie – własnej sprawy, własnego interesu. Podróżowanie z nią okaże się więc dla Felicji pierwszą sposobnością do zmierzenia się z okupacyjnymi traumami: z fatalnym losem, bezwzględnością historią, cielesnością nieodmiennie wpisaną w miłość i strachem trwale znaczącym ciało. Dzięki Stewardesie Felicja wyrwie się z czarnej dziury, w której utknęła na całe lata, i oderwie na chwilę od ziemi, lecz z drugiej strony – nie odleci zbyt daleko w romantyzowaniu i jednoczesnym dekonstruowaniu własnej biografii. Nadrzędną funkcją wciśniętej w mundur Stewardesy pozostanie kontrola toku (lotu) opowieści i pilnowanie odpowiedniej perspektywy (punktu widzenia Felicji). Dlaczego to takie ważne?

Od „jak” zależy wszystko. Opowiadanie Brandysa nie jest romanssem, tylko tragedią. Natomiast dramat Maciejewskiej nie jest tragedią, tylko, jak to ujęła reżyserka Lena Frankiewicz, „kosmiczną terapią”, dla której naturalną przestrzenią jest wywodzące się z buddyjskiej tradycji *bardo*. „Bardo – powiada Frankiewicz – to taka przestrzeń pośrednia – »między-byt«, poczekalnia, czyściec; przestrzeń, do której trafiamy w momencie śmierci. I ta śmierć nie dokonuje się natychmiastowo, lecz trwa. Wraz z kolejnymi etapami przejścia powoli porzucamy starą formę istnienia. Zanim jednak to nastąpi, musimy skonfrontować się z naszymi zjawami. Bohaterka przechodzi więc przez różne fazy umierania. W samolocie zderza się z upiorami przeszłości, najbardziej traumatycznymi zdarzeniami z jej życia naznaczonego nieszczęśliwą miłością do Wiktora, gwałtem dokonany przez żołnierzy, czy wreszcie domniemaną kolaboracją z niemieckim teatrem. Podróż Felicji, a więc nasz spektakl, to taki rodzaj kosmicznej terapii. Wraz z »grupą rekonstrukcyjną« pamięci, czyli wszystkimi pasażerami tego samolotu, próbujemy Felicję wyzwolić, wyleczyć z miłosnej i wojennej traumy – mówiąc językiem współczesnej psychoterapii. Stawiamy pytania: na ile nasze »ja« to zbiornik pamięci, na ile jesteśmy sumą naszych wspomnień, na ile naszą teraźniejszość konstruuje nasza przeszłość i wybory, których dokonaliśmy”¹. Zasadnicze pytanie o to, „jak być kochaną”, stanowi w istocie kwestię stricte metafizyczną i romantyczną. Jest pytaniem o to, jak „przeżyć” miłość niespełnioną, a więc jak wytrwać w rozłączeniu – po śmierci lub odej-

ściu ukochanej osoby. Wreszcie też – jak konfrontować się z widmową (nie)obecnością tego, co traumatyzujące, i samej traumy.

Od Ofelii do Felicji

Stewardesa opiekuje się wywołaną w swych pierwszych słowach Sową – dba więc o perspektywę bytu granicznego, nieoczywistego i nierozstrzygalnego. Felicja tuż przed wojną była młodą aktorką – przygotowywała się do zagrania Ofelii. Na jednej z prób wyznała Wiktorowi (Jan Frycz), doświadczonemu koledze po fachu, który jej partnerował jako Hamlet, że nie rozumie znaczenia wypowiedzianych przez jej bohaterkę słów. „Mówią, że sowa była córką piekarza. Ach, panie, wiemy, czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie. [...] Nie rozumiem tych słów zwłaszcza o sowie” – przyznała na próbie generalnej, co Wiktor skomentował protekcyjnym: „Kochanie, na trzydziestym spektaklu one się pani same wyjaśnią”. „Na trzydziestym spektaklu”, czyli nigdy, bo próbę przerwał alarm bombowy. Felicja

względne oraz „fatalne, prawdziwe ludzkie życie”. No bo przecież Ofelia i Felicja to dwie strony tego samego: tragicznej fatalności, zredukowanej zresztą do kategorii bycia li tylko medium takich czy innych sił oraz bezwzględności. Inaczej mówiąc, bezimienna bohaterka Brandysa jest głosem/znakiem/śladem dojmującej wręcz zależności. Z kolei Szekspirowska Sowa w przedstawieniu Frankiewicz, rozdając autografy współpasażerom, zaznacza: „Nie mam na imię Felicja”, nie podaje jednakowoż własnego imienia, lecz przynajmniej precyzyjnie nazywa swój stan i emocje: „Jestem wściekła – powiada – bo pierwszy raz poczułam obrzydliwy brak przyjemności z tego, że istnieje, to puste, dziurawe nic”.

Postromantyczne, a zatem stricte nowoczesne opowiadanie Brandysa w pierwszym rzędzie realizuje wynikające z zaborów i okupacji „męskie niespełnienie”, którego wcieleniem jest, rzecz jasna, Wiktor. Kobieta pozostaje dla niego tylko fenomenem czy też manifestacją jego tragiczności, bo wprowadza „w męski

Za mocno skupiamy się na przeszłości, zdaje się mówić Frankiewicz, bo przecież kierując na coś naszą uwagę – wzmacniamy to. W tym wypadku wzmacniamy nasze urazy, traumy i niespełnienia.

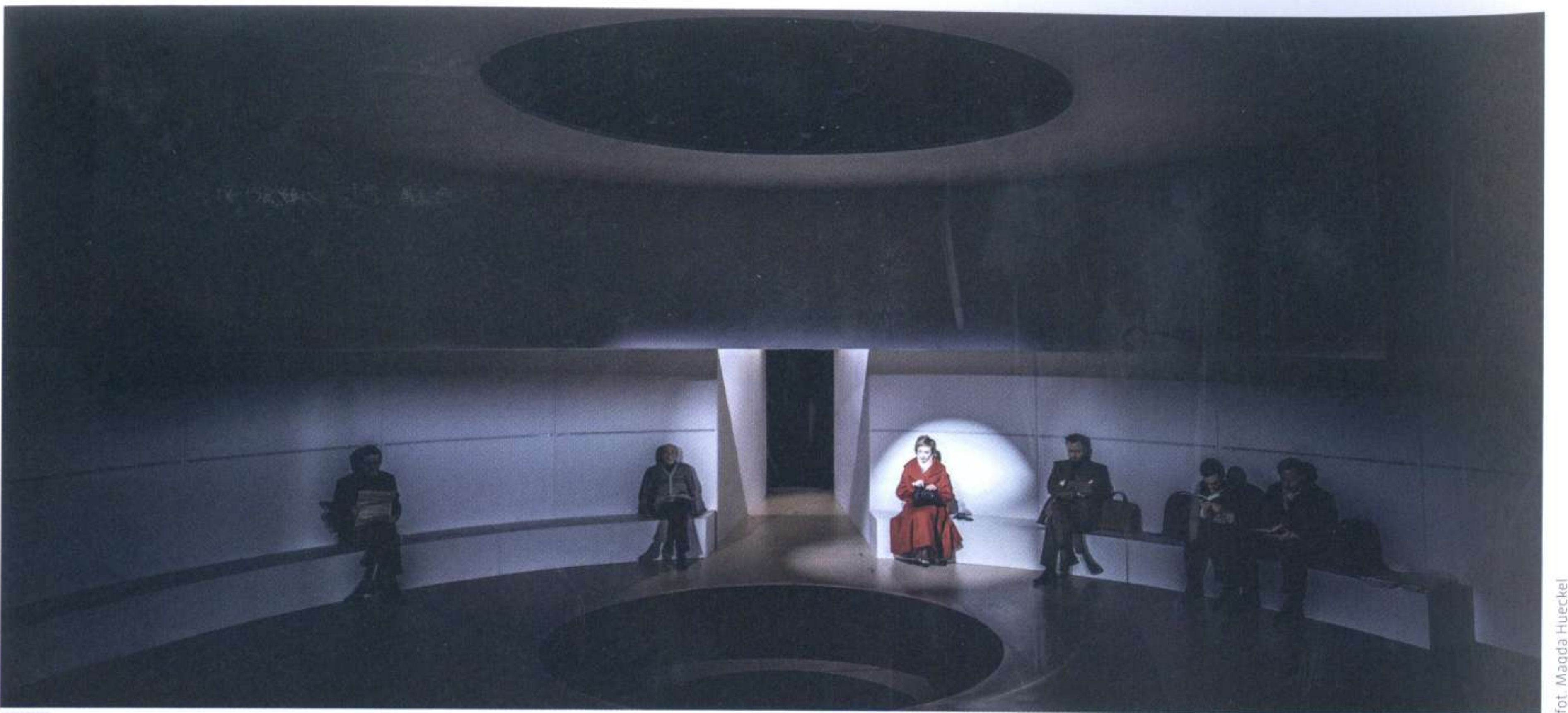
została już jednakowoż z tą swoją sową, która okazała się dlań zagadką na całe życie, tajemnicą bijącą ze zmałowanego (szekspirowskiego) źródła. Więcej, realizując ofelizm jako własny los, Felicja ogołociła się (zarówno w opowiadaniu, jak i w przedstawieniu) z własnego imienia.

U Brandysa jej biografia rozciąga się „od Ofelii”, z przypadającej na 31 sierpnia 1939 roku próby generalnej *Hamleta*, „do Felicji”, czyli Felicji Konopki z niezwykle popularnego, nadawanego co czwartek i znamienego dla czasów „małej stabilizacji” słuchowiska („prowinjonalnej audycji dla starszych małżeństw”²). Publiczność uwielbia Felicję Konopkę za jej sztandarową kwestię – „Mój drogi, jedź, to dla ciebie ten kawałek przy kości”, co bohaterka opowiadania Brandysa komentuje następująco: „Śmiać mi się chce: trafiłam pod strzechy. Jestem siostrą samotnych i żoną owdowiałych. Pocieszam melancholików i niewidomych”. W taki sposób – „Od Ofelii do Felicji, czyli o tym, jak być kochaną” – grana przez Muskałę w Teatrze Narodowym bohaterka (nie)spełnia się jako kobieta oraz aktorka. Realizuje za to swoją przypadającą na okupację młodość jako bez-

świat Walki mitologię Miłości” – miłości, dodajmy, „zawsze nie na miejscu i zawsze niemożliwej”³. Tak to ujęła Iwona Kurz w swoim komentarzu do filmu *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa z 1962 roku, w którym Barbara Krafftówna zagrała Felicję, a Zbigniew Cybulski wcielił się w postać Wiktora. Nawiasem mówiąc, u Brandysa i Hasa Felicja jest arcymęskim przypadkiem kobiety (nawet spożywając alkohol, ma mocniejszą od mężczyzn głowę), bo tak właśnie zmuszona jest reagować na rozpoznawaną u Wiktora – antybohatera uosabiającego „zbiorowe niespełnienie” Polaków – postromantyczną słabość i wynikający zeń permanentny kryzys męskości⁴.

Powrót realnego

Nie bez przyczyny co jakiś czas przywołuję tradycję szekspirowską i mickiewiczowską, wszak w polskiej postromantycznej szkole kochania miłość jest równie niespełniona i niustępliwa, co w tragediach Szekspira. Ofelia ginie, bo jest niewinna i „nie dość” przez Hamleta kochana, zaś tragiczny finał Wiktora, postaci stricte hamletycznej, wynika z tego, że był „za



Jak być kochaną, reż. Lena Frankiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie [2019]

fot. Magda Hueckel

bardzo” przez Felicję kochany. Że nie potrafił „przeżyć” ich „straceńczej” miłości. Że uznał fatalizm własnego losu nie za próbę, z której jako mężczyzna mógłby wyjść wreszcie zwycięsko, wzmocniony na resztę życia, ale za wielką („dziejową”) niesprawiedliwość, w efekcie której musiał opuścić scenę i zapaść się na całe lata pod ziemię. Życie Wiktora to zaprzeczenie mitu romantycznego – to antybohaterskość, którą można markować tak długo, jak długo ma się choć jednego bezkrytycznego widza. Wiktor grał swoją rolę, dopóki czuł na sobie nieoceniający wzrok swojej wybawicielki, kiedy jednak i ona zdecydowała się na pierwszą z nim w życiu chwilę szczerości („Zawsze byłam zdania, że wtedy niepotrzebnie dałeś mi w twarz”), postanowił ukarać ją za tę demaskację w najbardziej bezwzględny sposób. Popęłił samobójstwo, skazując ją tym samym na traumatyzujące poczucie winy. Winy, rzecz jasna, niezawinionej...

Z kolei późnonowoczesna realizacja Maciejewskiej oraz Frankiewicz ciekawie referuje proces, który Hal Foster nazywa „powrotem realnego”⁵. Realnego, a więc nieświadomych pragnień, afektów, fantazmatów i wszystkiego, co czują i czego doświadczają jej bohaterowie, a nie potrafią tego nazwać ani w żaden inny sposób usymbolizować. Realne, podobnie jak trauma, ulega często mechanizmowi wyparcia. Lecz jeśli wraca – nie daje się zignorować. Niepokoi. Nawiedza. Foster powiada nawet, że powraca zawsze jako „realne traumatyczne” i jako takie jeszcze bardziej wymyka się reprezentacji. Nie daje się zobrazować czy wypowiedzieć, ale wytwarza rozmaite efekty dziwności, niesamowitości, grozy. Znakiem

realnego, który nie daje Felicji spokoju przez całe lata, jest między innymi Szekspirowska sowa. W przedstawieniu Weroniki Szczawińskiej *Jak być kochaną* z 2011 roku (na podstawie tekstu Agnieszki Jakimiak⁶) był to... hasający po scenie kangur. Frankiewicz rezygnuje z tego typu przerysowań czy zakłóceń komunikacyjnych – udatnie natomiast rekrutuje w działania scenicznych „odroczonego skutek”⁷, który jest niezbywalnym aspektem „powrotu realnego”.

Jak działa ów „odroczonego skutek” na Scenie przy Wierzbowej? Felicja w spektaklu Frankiewicz nie rozpamiętuje – jak w prozie Brandysa czy obrazie filmowym Hasa – zdarzeń sprzed lat, lecz niebawem gwałtownie, pierwszy raz w życiu, je przeżywa. Podróż, do jakiej zaprosiła reżyserka Felicję, to nic innego jak hipnotyzujący spektakl „powrotu realnego”. Polega on zasadniczo na działaniu paradoksalnym – na performowaniu niepoddającego się reprezentacji niesamowitego. A w rezultacie – na wytwarzaniu efektów rozmaitych (nie)możliwości i nierozstrzygalności. Dlatego też w jej koncepcji męskie postaci na scenie są czystą potencjalnością oraz wirtualnością – wejdą w dowolną rolę, zrealizują każdy scenariusz. Z kolei przez bohaterkę Muskały przeplynie afekt tak silny, że wywracający wreszcie na ni ce całą jej przez lata misternie konstruowaną osobowość. Oczywiście, efekt nierozstrzygalności zmanifestuje się najwyraźniej w przeźroczystości, zmysłowej wszechobecności oraz eteryczności Michaliny Łabacz.

W opowiadaniu i filmie Felicja „dostraja się” momentalnie do każdej sytuacji (nawet takiej, która zakłada największą ofiarę z jej strony),

co więcej, twierdzi, że jej „prawda nie powinna być transmitowana”, że „woli” swój „czwartkowy tekst” i że męskość to podmiotowość, a kobiecość nieodmiennie stanowi redukcję do medium. Powiada nawet, że „mężczyzna wybrał sobie kobietę, aby jego klęski miały twarz i oczy”. Tak właśnie siebie postrzega – jako twarz i oczy Wiktora oraz silny, kobiecy głos w drobnomieszczańskim dwugłosie z Tomaszem (jej „czwartkowym” mężem).

Tymczasem w spektaklu Frankiewicz Muskała nie jest już tylko lustrem, w którym przegląda się mężczyzna. Teraz to ona skupia na sobie całą uwagę – na jej gestach i ciele zatrzymuje się spojrzenie widza. Ciele na scenie sponiewieranym – gwałconym, wykorzystywanym, seksualizowanym. W choreografii Marty Ziółek ciało Felicji staje się bezwolne, zależne, ale i silnie afektujące publiczność, bo co rusz przepada w zięjącej w centralnym miejscu dziurze – w domu-więzieniu z okresu okupacji, a zatem w miejscu, z którego „powraca” teraz realne. Więcej – ciało Muskały uobecnia uraz Sowy/Ofelii/Felicji. Jest więc sceniczną reprezentacją owej „luki w symbolicznym porządku tamtego czasu, który nie był na nią przygotowany, nie mógł jej pojąć, pojąć bezpośrednio”⁸. U Brandysa i w filmie Hasa Felicja była elegancką, zapiętą na ostatni guzik kobietą. Strój nadawał jej formę, a życiowe doświadczenie – maskę. Chciała widzieć się jako „z romantyczną przeszłością wypisaną na twarzy, sentymentalną, mądrą i odartą ze złudzeń madame X”, która za pomocą lusterka i szminki kontroluje swój wizerunek zarówno podczas długiego lotu, jak i w stanie upojenia alkoholowego. Stewardese o porcelanowej cerze, owszem, uważała za

„w lepszym gatunku”, bo nienaznaczonym wojennym znojem. Zasadniczo jednak trwała po stronie iluzji, że jej „fonogeniczny głos”, torba i rękawiczki są gwarantem jej statusu, popularności i świętego spokoju. U Frankiewicz Felicja nie tylko traci buty, sukienkę, ale też brzydnie wraz z każdym kolejnym kieliszkiem. W wielu scenach jej ciało to abiekt – obiekt niegdysiejszego pożądania огоłocony teraz do przedmiotu konfuzji, a nawet wstrętu. Felicja upada w czas, przeżywając jednocześnie ostateczną deziluzję na temat własnego ciała. To w nim i dzięki niemu uświadamia sobie swoje zmęczenie oraz rozczarowanie – swoją coraz bardziej „ku śmierci” kondycję, skonstrastowaną z nieludsko higieniczną, bezczasową i anielsko piękną Stewardesa.

Strona Felicji jest „ohydna” (jak burza) oraz, jak natura, „bezwstydna i nieuzasadniona”. Rewersem podniebnego królestwa Stewardesa – białego samolotu, lśniącej poczekalni – w zaprojektowanej przez Agatę Skwarczyńską scenografii okazuje się być centralnie ulokowana dziura w ziemi, coś w rodzaju leja po bombie lub ciemnej piwnicy symbolizującej to, co wyparte i podświadome. Domeną Felicji jest więc mieszkanie-kryjówka, które szybko okazuje się mieszkaniem-grobem. I o ile u Brandysa czy Hasa pokój Felicji był śmiertelną pułapką dla Wiktora, o tyle u Frankiewicz – stanowi miejsce niedającego się znieść urazu, którego doznało zarówno niemiłosiernie długo i metodycznie gwałcone przez żołnierzy ciało Felicji, jak i jej bezwzględnie raniona psychika. Przekładając kondycję Felicji na kategorie przestrzenne, należałoby rzec, że jej świadomość jawi się, koniec końców, jako... horrendum, jako miejsce stricte otchłanne.

Pochwała niepamięci?

Co począć z taką bohaterką? Frankiewicz poddaje ją terapii. Współpasażerowie (co ciekawe – sami mężczyźni) przywdziewają więc co rusz jakiś kostium, jakby brali udział w inscenizowaniu jej życia – w ustawieniach Hellingera czy czymś podobnym. Nic więc dziwnego, że w swoich rolach wydają się... przerysowani, śmieszni, wręcz groteskowi, niczym amatorska, lecz pełna empatii i pasji – grupa rekonstrukcyjna. Wszak stanowią tylko środowisko, w którym odbywa się psychodrama Felicji, której osobiście asystuje Stewardesa. Czy jednakowoż stawką działań scenicznych i terapeutycznych rzeczywiście może być obłaskawienie niepoddającego się reprezentacji

realnego? Jeśli dobrze rozumiem Frankiewicz, to – wbrew przyjętej przez nią późnonowoczesnej perspektywie – raczej nie.

Jak być kochaną u Brandysa kończy się triumfem sztuki autorskiej Felicji, która – uzbrojona w swe codzienne atrybuty i maskę – wychodzi na spotkanie oczekującej jej publiczności. Na Scenie przy Wierzbowej – przeciwnie. Ostatnia kwestia Felicji brzmi odmiennie: „Skończyło się tylko to, czego nie chciałam oddać, co sama sobie stworzyłam. Wszystko tamto stało się jakby złą, pomyłką, daremną sztuką, w której odegrałam rolę komicznej tragiczki, a teraz usunęłam się za dekorację. Nareszcie... Czuję się jak zużyty łuk. Nie muszę się już naprężyć ani wyginać, mogę odpocząć”. Podróż Felicji kończy się zatem deziluzją tak ostateczną, że aż przynoszącą ulgę. „Świta. Lądujemy” – oznajmia Stewardesa, ale ona sama jeszcze na moment pozostaje na scenie wraz z Grabarzami, którzy w ostatniej odsłonie dramatu zreferują pokrótce bezwzględnie niewinny kres Szekspirowskiej Ofelii.

Frankiewicz za pomocą swojej Felicji rozbiera jednocześnie oba mity: ofelizm polegający na bezgranicznym oddaniu się męskiemu narcyzmowi i niespełnieniu oraz mit solennego mieszczaństwa, a więc – rzekomo imitujący prawdziwe i dobre życie – realizm „małej stabilizacji”. Rozprawia się zatem z przeszłością – a zarazem z dyskursami bijącymi z jądra nowoczesności. Z kolei wobec praktyk znamionujących późną nowoczesność, takich na przykład jak radykalne działania terapeutyczne, pozostawia nas w zawieszeniu. Widz sam musi rozstrzygnąć, czy praktyki te są skuteczne. Reżyserka pokazuje, mówiąc Fosterem, „realizm traumatyczny”, w jakim zakleszczyła się nasza rzeczywistość, ale i referuje tęsknotę za czymś nowym – za anielską współobecnością, za *bardo*, za świętym spokojem, za niepamięcią, za dyskredytowaną przez nowoczesność metafizyką, za uważnością nakierowaną na „tu i teraz”. Za mocno skupiamy się na przeszłości, zdaje się mówić Frankiewicz, bo przecież kierując na coś naszą uwagę – wzmacniamy to. W tym wypadku wzmacniamy nasze urazy, traumy i niespełnienia.

Białe i czerwone

Wspaniałe przedstawienie w Teatrze Narodowym nawiązuje do filmu Hasa przejmującą scenografią. W czarno-białym obrazie z 1962 roku rozgrywana arcydzielnie monochromatyczność⁹ skonstrastowana została w finale z frag-

mentem surrealistycznego wiersza Jules’a Supervielle’a *Nocturne en plein jour* („W tym świecie nasza krew jest przestrzenią jedy-ną...”). Z kolei w przedstawieniu Frankiewicz czerwień wpierw manifestuje się jako elegancki płaszcz Felicji, potem – jako przejmująco odśpiewane przez Łabacz *Czerwone maki na Monte Cassino*. To w tej pieśni zawiera się cała prawda tamtego czasu, to nią płynie do nas potężny afekt na temat przeszłości, zaś towarzysząca śpiewającej artystce grupa rekonstrukcyjna (aktorzy odgrywający po chłopacku typowe sceny wojenne) okazuje się co najwyżej parodią historii – jej krzywym zwierciadłem. Frankiewicz odważnie sprzeciwia się powszechnej traumatyzacji tego, co jest, ale też rozgrywaniu historii – używaniu jej, igraniu z nią. Stawia bowiem na bycie metafizyczne – na bycie (wreszcie!) kochaną. Kochaną nie przez narcystycznego antybohatera, ale kochaną przez... siebie samą. Felicja musi przebaczyć sobie – zrzucić z siebie poczucie winy i nie zamartwiać się dłużej tym, na co i tak nigdy nie miała wpływu. „To już koniec podróży. Niech pani spojrzy na zewnątrz. Świta. Lądujemy” – powiada Stewardesa do Felicji, która po opuszczeniu samolotu ma podjąć się najtrudniejszego dla artystki zadania. Ma przestać odgrywać „madame X” czy inne upiory z przeszłości i już tylko po prostu być sobą. Inaczej mówiąc, w finale spektaklu przy Wierzbowej Felicja wreszcie pojmuję, co to znaczy być sobą. Bo jako istota, która dokopała się w końcu do własnego jądra metafizycznego, widzi już jasno nie tylko, kim jest, ale i co się z nią stanie. ■

Teatr Narodowy w Warszawie

Jak być kochaną Kazimierza Brandysa

reżyseria Lena Frankiewicz

premiera 2 lutego 2019

1 ■ „...nie można się zakochiwać w przeddzień wojny”, [z L. Frankiewicz rozmawia M. Mokrzycka-Pokora], materiał własny Teatru Narodowego, źródło: https://narodowy.pl/aktualnosci/815,nie_mozna_sie_zakochiwac_w_przeddzien_wojny_rozmowa_z_lena_frankiewicz.-html, dostęp: 20.03.2019.

2 ■ K. Brandys, *Jak być kochaną i inne opowiadania*, Warszawa 1970. Wszystkie cytaty z tego wydania.

3 ■ I. Kurz, *Ofelia, Felicja, NN*, „Dialog” nr 3/2012, s. 105.

4 ■ Zob. tamże, s. 108 i in.

5 ■ Zob. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

6 ■ Zob. A. Jakimiak, *Jak być kochaną. Scenariusz inspirowany opowiadaniem Kazimierza Brandysa*, „Dialog” nr 3/2012, s. 114–126; a także: *Kangur jako odklejenie narracji*, [z A. Jakimiak rozmawia J. Jaworska], „Dialog” nr 3/2012, s. 126–129.

7 ■ Zob. H. Foster, *Powrót realnego...*, dz. cyt., s. 53.

8 ■ Tamże, s. 54.

9 ■ Powstała nawet na ten temat praca naukowa, zob. I. Grodz, *Balet czerni i bieli: o „Jak być kochaną” Wojciecha Hasa*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” nr 2/2006, s. 123–142.