

DOI: 10.31648/an.10684

Jadwiga Gracla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8142-2867> 0000

Uniwersytet Warszawski/ University of Warsaw

j.gracla@uw.edu.pl

Na dnie Maksyma Gorkiego w interpretacji polskiego teatru (na przykładzie wybranych spektakli)

Maxim Gorky's *The Lower Depths* as Interpreted by Polish Theatre (Based on Selected Performances)

Abstract: The subject of this sketch is a reflection on two productions of Gorky's *The Lower Depths* by Leon Schiller and Krystian Lupa. The starting point for the analysis is the remarks situating Gorky's drama within the circle of philosophical problems. In this understanding, it becomes a story about the strength and power of man, as well as the conflict between truth and lies. Despite the stereotypes regarding the perception of this drama, thanks to the successful techniques and gimmicks used by both directors, the performances created by them became the apotheosis of man. They also responded to the need of their times – the power of creation of the post-war time and the power of the dream of the present. In both cases, they managed to see and show the universal values encoded in the text, resulting in multidimensional performances that interpret Gorky's text in a universal and timeless way.

Keywords: *The Lower Depths*, Gorky, performance, will to create, dream

Sztuka Maksyma Gorkiego *Na dnie* napisana w 1902 roku stosunkowo szybko znalazła swoje miejsce na deskach polskiego teatru. Wystawiano ją, choć bez spektakularnych sukcesów już na początku XX wieku i w dwudziestoleciu międzywojennym¹. Prawdziwy rozkwit popularności przypadł jednak na czas późniejszy – lata powojenne². Wynikało to zapewne również z innych przyczyn niż tylko dostrzeżona przez wielu badaczy wartość literacka utworu. Gorki i jego

¹ *Na dnie* wystawiono dwukrotnie w 1903 r., w Krakowie i we Lwowie. Kolejna realizacja odbyła się w 1924 r. w Warszawie (*Na dnie* b.d.).

² Od 1949 r. sztuka wielokrotnie gościła na deskach teatrów, często pojawiały się dwie realizacje w ciągu jednego roku. Kres jej popularności nadszedł w 1994 r. Później pojawiała się jedynie sporadycznie (*Na dnie* b.d.).

twórczość stały się popularne także ze względu na zmianę ustroju politycznego i silny wpływ ZSRR na wszystkie aspekty życia w krajach tzw. bloku państw socjalistycznych. Jak zauważa Iwona Krycka-Michnowska:

„Ogromna postać. Człowiek – epoka, człowiek – instytucja” – pisał o Maksymie Gorkim Andrzej Drawicz w stulecie jego urodzin, nawiązując do słów Mariny Cwietajewej¹. Tę wypowiedź sprzed pół wieku nie wszyscy dzisiaj uznaliby za pewnik. Postać Gorkiego obrosła legendą już za jego życia, a postrzegano go zazwyczaj przez pryzmat ideologii. Gloryfikowany bądź demonizowany, Gorki wzbudza kontrowersje zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami. Na przełomie wieków uznany za obrońcę „skrzywdzonych i poniżonych” oraz „zwiastuna burzy”, po rewolucji bolszewickiej przeobraził się w klasyka socrealizmu, dyktatora sowieckiej literatury, piewę reżimu stalinowskiego, a nawet w apologetę GUŁAG-u (Krycka-Michnowska 2018: 216).

Oczywiście takie postrzeganie osoby autora nie umniejsza w żadnym stopniu wartości utworu, choć na jego odbiór niewątpliwie rzutuje. Ponadczasowa wartość i doniosłość formy i treści *Na dnie* została odnotowana również w licznych opracowaniach historii dramatu światowego, w których tekst ten znajduje swoje miejsce jako wybitny i nowatorski przykład rozwoju sztuki dramatycznej i teatralnej – o sztuce Gorkiego piszą m.in. Allardyce Nicoll w swoich *Dziejach dramatu* (Nicoll 1983) czy Heinz Kindermann w monumentalnej wielotomowej *Historii teatru europejskiego* (Kindermann 1965: B. VII). Andrzej Drawicz w rozważaniach opublikowanych z okazji 100. rocznicy urodzin Maksyma Gorkiego, określając sztukę jako niezwykłą, stwierdza, że idzie ona „na przekór wszystkiemu, co powstało przed nią i po niej. Na dnie społecznym socjologiczne pęta spadają, ludzie mogą się określić na własny rachunek, do głosu dochodzi [...] »brutalna szczerłość życia«, łamiąca determinizm konwencji – i to jest właśnie szansa wielkiego dramatu” (Drawicz 1968). W opracowaniach polskich sztuka nie tylko odnalazła swoje miejsce, lecz także, co należy podkreślić z dużym naciskiem, jej interpretacja w kręgu literaturoznawstwa polskiego zyskała nowy, bardziej uniwersalny aspekt. Przeglądając bowiem karty polskich opracowań, dostrzec można przesuniecie punktu ciężkości interpretacji dramatu z podnoszonego i uznane-go za najważniejszy aspektu społecznego (eksponującego nierówność społeczną i sytuację ludzi znajdujących się właśnie na dnie egzystencji rozumianej w tym właśnie kontekście³) na aspekt filozoficzny i uniwersalny tekstu, którym staje się refleksja o sytuacji człowieka w życiu, wartościach, zawieszeniu pomiędzy

³ Dramaturgię Gorkiego w swych badaniach eksplorują Danuta Kramarska (2016), Halina Mazurek (2011) i Jarosław Strycharski (2004).

brakiem działania a mocą tworzenia i przede wszystkim o drogach i sposobach ratunku, jakie są człowiekowi dostępne. Jak twierdzi Jerzy Kapuścik, „w znanej wypowiedzi Satina w *Na dnie* chodzi nie tyle o jednostkę dążącą »naprzód i wyżej«, ile o przywrócenie zerwanych więzi między człowiekiem a światem” (Kapuścik 1995: 110). W takim rozumieniu sztuka ta jest rozważaniem o prawdzie i kłamstwie reprezentowanym przez Łukę i Satina. Dzięki zmienionemu rozmieszczeniu akcentów tekst staje się traktatem filozoficznym o znaczeniu uniwersalnym. Stawia bowiem przed odbiorcą pytania: Czy wolno człowieka okłamać? Czy okłamywany człowiek odnajdzie w sobie moc tworzenia i uda mu się stworzyć coś pięknego nie tylko dla siebie, lecz także dla innych? Czy w końcu nie straci resztek sił na coś, co jest wydumane i nieprawdziwe? W rezultacie owych przesunięć można uznać tekst Gorkiego za apoteozę słynnej Arystotelesowskiej triady, w której jedynie to, co prawdziwe, może być dobre i piękne. Człowiek zyskuje status kreatora i może działać w sposób najbardziej wyzwolony, gdyż „[n]ajbardziej wyzwolone jest to działanie, w którym wytryskuje nasza najbardziej swoista, najsilniejsza, najsubtelniej wykształcona natura, a zarazem nasz intelekt własnoręcznie kieruje. A więc działanie najswobodniejsze, ale też najbardziej rozumne” (Nietzsche 2009: 304). Możliwość swobodnego i rozumnego działania zyskuje jednak tylko wtedy, gdy nie jest okłamywany. Gdy jego życie opiera się na prawdzie, nawet trudnej i gorzkiej. Z założenia akt miłosierdzia i współczucia – kłamstwo Łuki – pozbawia człowieka zarówno wolnej woli, jak i chęci oraz mocy tworzenia. Okłamany nie znajdzie siły w sobie, lecz będzie upatrywał wyzwolenia i ratunku z zewnątrz. Stanie się istotą czekającą, nie działającą. I to należałoby uznać za kres człowieka, ponieważ:

Kresem człowieka jest moment nihilizmu, gdy wszystko traci wartość. Momentem powstania nadczłowieka jest przewartościowanie wszelkich wartości, chwila, gdy jednostka odnajduje w sobie moc, by stać się aktywnym i afirmującym życie twórcą. Jest to całkowita zmiana osobowości i psychiki, dokonująca się jednak w ramach gatunku (Baranowska 2010: 59).

Przed pogrążeniem się w nihilizmie (oznaczającym brak świadomości, oceny sytuacji, prawdy i działania) starał się ustrzec ludzi Satin, wierząc, że są oni w stanie wydobyć z siebie pokłady siły i moc działania tylko wtedy, gdy staną w prawdzie.

Te dość pobieżne uwagi odnoszące się do uniwersalnych wartości tekstu nie do końca i nie zawsze stają się drogowskazem dla reżyserów sztuki. Zbyt często, jak można mniemać, na plan pierwszy wysuwane są obecne w tekście, choć jednak nie najważniejsze aspekty nierówności społecznej, sytuacji najbiedniejszych

i najbardziej nieszczęśliwych. Być może wpływ na taką właśnie kreację sceniczną mogła mieć zapamiętana i uznana za kanoniczną sfilmowana w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym realizacja sztuki (*Na dne* 1952)⁴. Oczom odbiorcy w wariacie tym bowiem ukazuje się przerażająca przestrzeń noclegowni dla ubogich, brudna, nędzna z celowo obniżonym sufitem⁵. Skoncentrowanie uwagi na tak kreowanej przestrzeni implikuje społeczną interpretację sztuki, zamazuje filozoficzny wydźwięk wygłaszanych w niej monologów, a w rezultacie uwaga odbiorcy koncentruje się bardziej na tym, co widzi (tym bardziej że jest to oddane z niezwykłą dokładnością).

W niniejszych rozważaniach punktem odniesienia staną się inne niż nawiązujące do tego wystawienia realizacje sceniczne sztuki Gorkiego, a mianowicie z 1949 roku w reżyserii jednego z najśłynniejszych polskich inscenizatorów Leona Schillera, autora niezwyklej, najlepszej inscenizacji *Dziadów* (Braun 1984: 260–268), symbolu polskiej reformy teatralnej z 1934 roku⁶, oraz współczesnego mistrza reżyserii Krystiana Lupy z 2003 roku z Teatru Polskiego z Wrocławia, który tę sztukę wystawiał pod zmienionym tytułem *Azyl*. W obydwu spektaklach odnaleźć można echo tezy Nietzschego. Wskazywał on, że wartościowym dziełem jest to, które nie traci na znaczeniu, co więcej, z czasem jest coraz lepiej rozumiane. Wyraził taką myśl w *Jutrzence*. *Myślach dla przesądnych* słowami:

Ale więcej radości i większe zdumienie przeżywa ten, kto nie wiąże dzieła z epoką, i więcej też można się wtedy nauczyć! Czyż nie zauważyliście, że każde nowe i dobre dzieło posiada swą wartość minimalną, póki pozostaje w wilgotnym powietrzu swoich czasów – jest tak dlatego, iż zachowuje ono silny zapach rynku, animozji,

⁴ Realizacja ta jest filmowym zapisem spektaklu.

⁵ O realistycznym, prawie naturalistycznym charakterze przestrzeni i rekwizytów tego spektaklu świadczyć mogą następujące informacje: „Wkrótce potem podjęto prace nad *Na dne*. Przeprowadzono studia »w terenie«, w domu noclegowym dla włóczęgów. Malarz Wiktor Simow, stały dekorator teatru od początku jego istnienia, zbudował brudne wnętrze budynku jak żywe. Stanisławski zagrał Satina. Premiera (18 XII 1902, współreż. N.D. i K.S.) zakończyła się wielkim sukcesem” (Braun 1984: 85). Uzupełnieniem tego cytatu może być następujący fragment: „Był to dramat bardziej polityczny niż wszystko to, co Moskwa dotąd widziała na scenie. Obraz ludzkiego poniżenia w domu noclegowym w prowincjonalnym mieście nad Wołgą stanowił ostry komentarz do warunków społecznych carskiej Rosji. Ponury w swoim realizmie pokaz złodziejstwa, alkoholizmu, prostytucji i przemocy w pełni odpowiadał nowym metodom inscenizacji. Kilka prób zespół poświęcił studiom nad warunkami życia moskiewskiego marginesu społecznego. Ponieważ w czasie przedstawienia aktorzy nosili prawdziwe peruki, niektórzy widzowie bali się siedzieć blisko sceny, by nie złapać wszy” (Styan 1995: 78).

⁶ Jak twierdzą badacze, inscenizacja Leona Schillera *Dziadów* Adama Mickiewicza była zdaniem krytyka Tymona Terleckiego „najdojrzałym osiągnięciem” (Terlecki 2016: 297), a dla historyka Zbigniewa Raszewskiego „najznakomitszym przejawem” (Raszewski 1977: 212) stylu nazywanego polskim teatrem monumentalnym, niekiedy zaś ogromnym.

najnowszych poglądów i wszystkiego, co przemija z dnia na dzień? Później wysycha ono, jego „czasowość” obumiera – i dopiero wtedy zyskuje owo dzieło głębię, blask, przyjemny zapach, a nawet, w sprzyjających okolicznościach, swoje spokojne oko wieczności (Nietzsche 2006: 231).

Wystawienia Schillera i Lupy dzieli prawie 50 lat, różnią też ustrój, warunki społeczno-polityczne, oficjalne nastawienie do literatury rosyjskiej i możliwości, jakimi dysponuje teatr. Ów dystans czasowy, również zauważalny w stosunku do czasu powstania dramatu i jego pierwszego wystawienia, odcisnęły swoje piętno na kształcie spektakli.

Wersja Schillera zadziwia swoimi rozmiarami (czasem trwania) i koncepcją postaci. Przedstawienie trwało ponad cztery godziny, ale jak zauważył jeden z krytyków: „Cztery godziny w teatrze – to przeżycie w każdym wypadku męczące, ale pragnę, na zakończenie, zapewnić, że zmęczenie udzielające się podczas słuchania, łódzkiego przedstawienia *Na dnie* należy do najszlachetniejszego gatunku: odczuwa się je po przekroczeniu progu wielkiej sztuki” (Butryńczuk 1949). Pomijając patos wypowiedzi, właściwy recenzjom tego czasu, można utwierdzić się w przekonaniu, że Schillerowi udało się stworzyć widowisko (nie tylko przedstawienie) niezwykle tak pod względem reżyserskim, jak i ideowym. Dokonał tego w skromnych, realistycznych przestrzeniach (scenografię zaprojektował Otto Axer), nie epatując nadmiernym ubóstwem, brudem i nędzą. Stało się to zapewne dlatego, że w centrum realizacji Schillera został umieszczony Człowiek i jego możliwości, nie zaś otoczenie, w którym żyje. Człowiek, któremu należy się prawda, człowiek, który z tą prawdą jest w stanie się zmierzyć. Realizacja Schillera stanowi więc, jak można domniemywać, próbę dotarcia do głębiej położonych warstw i znaczeń dramatu Gorkiego. Jej osią kompozycyjną stało się starcie Łuki i Satina, przy czym jednoznacznie wskazuje się na przewagę tego drugiego. Łuka jest burzycielem spokoju i jednocześnie wielkim kłamcą, który opowiadając o nieistniejących miejscach odbiera słuchaczom jakąkolwiek możliwość zmierzenia się z własną sytuacją, ograniczeniami i przeciwnościami. Zabija ducha człowieka. Odbiera mu wolną wolę i chęć do działania. Po co się starać, jeżeli istnieje cudowne panaceum na wszystko – jeżeli wystarczy poczekać i osiągnąć szczęście? Po co pracować, walczyć i pokonywać ograniczenia, jeżeli po tamtej stronie, po śmierci będzie lepiej. I nawet nieśmiałe błaganie umierającej Anny słuchającej opowieści Łuki o pięknie zaświatów, o jeszcze chwilę na ziemi, w cierpieniu, ale w znanym i drogim bohaterce świecie, nie jest w stanie zmienić jego narracji. Pokrywa kłamstwem wszystko – marzenie, walkę i cel. W dialogu postaci zbudowanym przez Schillera brzmią mocno słowa Satina o tym, że człowieka nie wolno okłamywać, nawet

wtedy, gdy motorem takiego kłamstwa jest miłosierdzie. W wykreowanym przez reżysera spektaklu granica pomiędzy kłamstwem i prawdą rysuje się niezwykle ostro i wyraźnie. Tu nie ma miejsca na wątpliwości, półprawdy i półcienie. Każde kłamstwo jest złe. Każde zwątpienie w moc człowieka jest złe, każde podważenie jego możliwości jest złe. Człowiek stoi w centrum i człowiek o wszystkim winien decydować. I to on winien działać, podejmować ryzyko i trud, być wolny i dzięki temu szczęśliwy. *Na dnie* w realizacji Schillera staje się traktatem filozoficznym, a nie studium socjologicznym. Sprzyja temu dodatkowy zastosowany przez reżysera chwyt. Początek i koniec spektaklu został względem tekstu dramatu zmieniony. Spektakl otwiera słynna *Pieśń o sokole* Gorkiego, kończy zaś *Pieśń o zwiastunie burzy*. Obydwa poematy nie zostały przecież wybrane przypadkowo. Są one apoteozą walki i działania – piękna siły drzemiącej w człowieku – zaklętej w słowach, niosących „Siłę gniewu, płomień pasji, ufność w tryumf i zwycięstwo”⁷.

Klamra, którą tworzą te dwa teksty, jednoznacznie określa możliwości interpretacyjne spektaklu i skłania widza do zastanowienia się nad siłą człowieka. Jego przeznaczeniem jest działanie, zaś kłamstwo, którym jest otumaniany, powoduje, że pograża się w marazmie, oddaje swoją wolną wolę – wolę mocy w zamian za ułudę szczęścia, którego nie zazna, bo ono nie istnieje. Spektakl Schillera jest więc apoteozą człowieka czynu, siły witalnej, działającej, godności człowieka i jego możliwości, w które nie wolno ani na chwilę zwątpić.

Wydaje się, że zupełnie inaczej do sztuki Gorkiego podszedł Lupa w realizacji z 2003 roku. O ile bowiem można obydwie spektakle uznać za doskonale widowiska, o tyle należy podkreślić ich odmienną znaczeniową i ideową. U Schillera w centrum znajdują się człowiek wolny i jego możliwości. U Lupy stanie się zupełnie inaczej. Można na pierwszy rzut oka odnieść wrażenie, że to, co zostało zmarginalizowane u Schillera (przytłaczające warunki, nędza i ubóstwo), u Lupy wysunięto na pierwszy plan. Jednym bowiem z pierwszych zdań, jakie padły w trakcie pracy nad tą sztuką, było „stańmy się kloszardami”. Nastąpiło więc podwójne przesunięcie – ideowe i czasowe. Lupa buduje przestrzeń noclegowni, wykorzystując współczesne akcesoria – piętrowe metalowe łóżka, mnóstwo stosy pełnych worków z plastiku, operuje ciemną barwą i stłumionym światłem. Przestrzeń stworzona na scenie zyskała więc niesamowity, porażający wizerunek, w którym na scenie:

[...] obudowanej szarymi wysokimi ścianami [stoi – J.G.] gęstwina metalowych łóżek ustawionych piętrowo. Wiszą na nich ciuchy i szmaty, co zwiększa wrażenie

⁷ Tłumaczenie Juliana Tuwima. Zob. Gorki, M. *Pieśń o zwiastunie burzy*. Tłum. Tuwim, J. <https://worowski.livejournal.com/24216.html> [dostęp: 29.10.2024].

zagęszczenia. Duży podest z ustawionym wysoko purpurowym fotelem jest otulony grubymi kartonami, po prawej skrytka, nad nią wysokie schody i wyjście (Wysocki 2003).

Bohaterami widowiska stają się kloszardzi, współcześni mieszkańcy podłej noclegowni dla bezdomnych, o których Lupa mówił w następujący sposób: „Teatr, zawsze pokazywał tego typu ludzi od zewnątrz, byli na ogół smutni i źli. Próbuje wejść w ich dusze, pokazać ich poczucie jedności, ich marzenia. Każda słabość ludzka ma swój azyl. To przedstawienie jest próbą zastanowienia się nad kondycją ludzką” (Wysocki 2003).

Podczas prac nad przedstawieniem reżyser kilkakrotnie wspominał o nowym typie teatru, którego stał się orędownikiem. Teatr taki „ewoluuje [...] od opowiadania w stronę wyznania, a za tym idzie zmiana aktorstwa. Żeby postaci dramatu stały się prawdziwe, trzeba je pokochać, czyli zrozumieć, a nie traktować na zimno. Musimy [jak twierdził Lupa – J.G.] szukać kloszarda w sobie” (Wysocki 2003).

Lupa więc tworzy widowisko porażające, inspirujące, ale mimo wykorzystania realistycznych dekoracji, dzięki operowaniu barwą i światłem umiejscowione jednak na granicy jawy i snu. Wrażenie pewnej nierealności, projekcji kreowanego obrazu potęgują pojawiające się jakby z offu w czasie spektaklu słowa samego reżysera (którego nie widzimy, ale słyszymy), jego śmiech, piosenki, komentarze. To, co dzieje się na scenie, staje się projekcją – snu lub koszmaru, obrazem z rzeczywistości, ale jednocześnie czymś nierzeczywistym. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że spektakl Lupy jest przede wszystkim widowiskiem, nie realizacją sceniczną. Potwierdza takie przypuszczenie również zmiana, jakiej dokonał w tytule – *Na dnie* Gorkiego stało się *Azylem*. Dlaczego więc dokonano takiej zmiany? Po obejrzeniu spektaklu (i jego analizie) odpowiedź wydaje się oczywista. Na dnie oznaczało stan społeczny i moralny. Było synonimem upadku, degrengolady. Azyl niesie zgoła inne przesłanie – to schronienie, miejsce bezpieczne, stan, w którym człowiek może zachować swoje marzenia i siebie. Lupa w swoim spektaklu pokazuje nie siłę i działanie człowieka, ale ludzi oraz ich marzenia. Drzemiące w każdym bez względu na status społeczny i pochodzenie. *Azyl* Lupy do rangi wartości podnosi umiejętność zachowania marzeń (również tych o wartości i mocy człowieka), nie zmusza i nie zachęca swoich bohaterów do konfrontacji z rzeczywistością. Bez względu na to, co się stanie, znaleźli oni bezpieczne miejsce – azyl – w którym i oni, i ich marzenia są bezpieczni, ale jednocześnie wolni – nikt i nic nie zmusi ich ani do bolesnych konfrontacji, ani też do ryzykownych działań. W zbudowanej dla siebie przestrzeni, wypełnionej znakami przeszłości,

konstytuującej ich tu i teraz, w świecie przedmiotów, które udało im się wynieść i zachować z poprzedniego życia, odnaleźć bądź zdobyć, trwają ze swymi marzeniami i pragnieniami jak w szczelnej mydlanej bańce, której nie chcą, nie mogą i nie ośmiela się opuścić ani też rozbić.

Obydwa spektakle dzieli 50 lat. Obydwa są arcydziełami swoich czasów. Obydwa wreszcie powstały na podstawie tego samego tekstu. Są różne: zarówno w planie przestrzennym, jak i w planie ideowym. Łączy je jedno – w centrum stoi człowiek. Różni wszystko inne. Schiller stworzył spektakl monumentalny, przepełniony patosem i ideami, Lupa – widowisko plastyczne, ale bardziej psychologiczne niż patetyczne i ideowe. Schiller dostrzegł siłę człowieka i moc kreacji, jaką posiada, Lupa skoncentrował się na sile wewnętrznej i uczuciach. Obydwa oparli swoje wyobrażenia na tekście Gorkiego i obydwaj daleko od tekstu nie odeszli. Siłą człowieka jest zarówno moc tworzenia, jak i moc marzenia, bo to ono jest motorem wielkich działań i ono odróżnia człowieka od innych istot. Obydwa odpowiedzieli więc na wyzwanie swoich czasów: Schiller budując spektakl w powojennej rzeczywistości – świecie wymagającym odbudowy i działania człowieka – kreatora podporządkowującego sobie ziemię, Lupa w czasie, kiedy wszystko, co potrzebne, już powstało i człowiek powinien w szalonym pędzie się zatrzymać i wejrzeć w siebie. Człowiek, którego marzenia są bezcenne, a umiejętność ich zachowania staje się podstawowym wyznacznikiem człowieczeństwa. Być może właśnie człowiek ze spektaklu Schillera jest w stanie odnaleźć się w *Azylu* Lupy. I zachować w nim swoje marzenie wobec krachu wszystkich innych wartości, będąc jednocześnie świadomym istnienia marzenia i ruiny wokół.

Bibliografia

- Baranowska, M. (2010), *Nadczłowiek – najwyższy autorytet i prawodawca*. Acta Universitatis Wratislaviensis 3240. Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi 32: 55–73.
- Braun, K. (1984), *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Drawicz, A. (1968), *Człowiek zbuntowany*. Sztandar Młodych (28 marca).
- Kapuścik, J. (1995), „Bogotwórstwo” rosyjskie w wizerunku literackim. W: Mazurek, H. (red.), *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kindermann, H. (1957/74), *Theatergeschichte Europas*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- Kramarska, D. (2016), *Pravda i lozh' v p'yese Maksima Gor'kogo „Na dne”* [Правда и ложь в пьесе Максима Горького „На дне”]. *Conversatoria Litteraria* 10: 137–148.
- Krycka-Michnowska, I. (2018), *Dramaturgia Maksyma Gorkiego w Polsce*. Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 11: 216–232. DOI: 10.5604/01.3001.0012.7278.
- Mazurek, H. (2011), *Prolog i epilog: o sztukach „Na dnie” Maksyma Gorkiego i „Franek Rakoczy” Władysława Orkana*. Acta Polono-Ruthenica XVI/1: 103–111.

- Nicoll, A. (1983), *Dzieje dramatu*. Przeł. Krzczkowski, H./Niepokólczycki, W./Nowacki, J. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nietzsche, F. (2006), *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*. Przeł. Kalinowski, L.M. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Nietzsche, F. (2009), *Pisma pozostałe*. Przeł. Baran, B. Warszawa: Aletheia.
- Strycharski, J. (2004), *Uniwersalizm twórczości Maksyma Gorkiego (na przykładzie sztuki „Na dnie”*. W: Andrusiewicz, A. (red.), *Polska i jej wschodni sąsiedzi*. T. 5. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: 361–370.
- Styan, J.L. (1995), *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przeł. Sugiera, M. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Źródła internetowe

- Butryńczuk, B. (1949), „*Na dnie*” u Leona Schillera. Odrodzenie (9 czerwca). <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/102945/na-dnie-u-leona-schillera> [dostęp: 29.09.2024].
- Gorki, M. *Pieśń o zwiastunie burzy*. Przeł. Tuwim, J. <https://worowski.livejournal.com/24216.html> [dostęp: 29.10.2024].
- Na dne* [На дне] (1952), <https://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/8601/annot/> [dostęp: 29.09.2024].
- Na dnie* (b.d.), <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/1086/na-dnie> [dostęp: 29.09.2024].
- Raszewski, Z. (1977), *Krótka historia teatru polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26351/dziady> [dostęp: 29.09.2024].
- Terlecki, T. (1934), „*Dziady*” Adama Mickiewicza w inscenizacji i reżyserii Leona Schillera, Pion 52. Przedruk. W: tenże, (2016), *Od Lwowa do Warszawy*. Zebra. i oprac. Krasieński, E./Szydłowska, M. Warszawa: Instytut Sztuki PAN: 291–297. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26351/dziady> [dostęp: 29.09.2024].
- Wysocki, T. (2003), *Gorki według Lupy*. Słowo Polskie 20 (24 stycznia). <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/291186/gorki-wedlug-lupy> [dostęp: 29.09.2024].

