

JOANNA OSTROWSKA

FESTIWALE – ŚWIĘTA SZTUKI CZY PROJEKTY INTELEKTUALNE

ABSTRACT. Ostrowska Joanna, *Festiwale – święta sztuki czy projekty intelektualne* [Festivals – art celebrations or intellectual projects?] edited by M. Krajewski – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIII, Poznań 2012, pp. 179-187. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2484-6. ISSN 0239-3271.

The article tries to analyze the phenomenon of the growing numbers of artistic festivals with an intellectual agenda. In the author's opinion the very appearance of artistic festivals in the beginning of the 20th Century was already an intellectual project of healing war wounds through art, which later created the background for the political project of a common union of European countries.

Contemporary artistic festivals are as much presentations of different kinds of art as they are intellectual projects that try to introduce various issues: urban studies, ethnical diversity or results of scientific research. Artistic festivals are analyzed here as cultural performances (in order to be presented, issues undertaken by the festivals need to be performed) that have subversive, transformative and normative power. From the viewpoint of performance studies and aesthetics of performativity, contemporary festivals crushed the division between art and events that are part of everyday, "real" life.

Joanna Ostrowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań, Poland.

„Od zakończenia drugiej wojny światowej festiwale namnożyły się w Europie podobnie jak klasztory i katedry w Średniowieczu.” Od tego stwierdzenia rozpoczął artykuł otwierający tom „Europa festiwali” Bernard Focroulle (2009: 11) – muzyk i dyrektor Aix-en-Provence International Festival. Festiwale poświęcone różnym dziedzinom sztuki, a ostatnio także rozmaitym innym zjawiskom (czasem bardzo od siebie odległym, jak np. kulinaria, filozofia, dziedzictwo kulturowe, technika czy nauka) stały się jednymi z najbardziej znaczących zdarzeń kulturowych w historii powojennej Europy. Ich stale rosnąca liczba i wywołane nią zjawisko „festiwalizacji” rozmaitych dziedzin życia stały się przedmiotem badań naukowców z różnych dyscyplin wiedzy. Jednym z takich programów badawczych jest działający od 2004 European Festival Research Project, którego celem jest

badanie powodów ogromnej żywotności rozmaitych form festiwalowych, ich rozwoju i dalszych perspektyw¹. Międzynarodowi badacze skupieni wokół projektu dwa razy w roku spotykają się na seminariach poświęconych poszczególnym aspektom istnienia i funkcjonowania festiwali, np. dynamiki życia festiwali, różnych modeli zarządzania i programowania, rozmaitych rozwiązań prawnych obowiązujących w krajach unijnych, a dotyczących festiwali, związku festiwali z rozwojem miast czy strategiom mającym zwiększyć liczbę widzów lub też wpłynąć na ich rozwój (intelektualny, twórczy, obywatelski itp.). Poznańskie spotkanie, które odbyło się w 2010 roku w ramach konferencji „Celebrating Europe: how festivals streighten civil society” dotyczyło problematyki festiwali zawierających w sobie komponent intelektualny (*intellectual agenda*).

Sam termin „festiwal”, pochodzący z łaciny, przywołuje dwie istotne konotacje ważne dla rozważań nad współczesną problematyką festiwalową – z jednej strony jest to *festum* (święto, uroczystość), lecz także *manifestus* (to, co ma się stać jawne, dotykalne). Przyglądając się historii europejskich festiwali sztuki można stwierdzić, iż po pierwsze oba te znaczenia są przez nie świadomie realizowane, a po drugie, że samo powstanie nowożytnych festiwali oraz one same jako wydarzenia artystyczne były pewnymi projektami intelektualnymi, wykraczającymi poza samą ideę prezentacji dzieł sztuki. Współczesne festiwale z jednej strony mają być świętami (sztuki, chwilowej wspólnotowości), z drugiej natomiast coraz częściej ich rolę jest właśnie dotknięcie, czy też uczynienie jawnym konkretnych zjawisk współczesności. Z tego właśnie wynikała potrzeba przyjrzenia się festiwalom jako projektom intelektualnym w kontekście wspólnej Europy i artykułowanej chęci budowy społeczeństwa bardziej świadomie biorącego udział we współczesnym świecie.

Dobrym punktem wyjścia do dalszych rozważań jest jeden z najstarszych europejskich festiwali – Salzburger Festspiele. Ten pierwszy z festiwali „wprost poświęconych Europie” (Autissier 2009: 27) narodził się w roku 1920 jako reakcja na Wielką Wojnę. Miał służyć nie tylko za forum prezentacji sztuki, ale także być miejscem, gdzie – poprzez odwołanie do dawnych tradycji kulturowych Salzburga – może narodzić się nowa austriacka tożsamość. Jeden z „ojców założycieli” – Hugo von Hofmannsthal, którego *Jedermann* w reżyserii Maxa Reinhardta zainaugurował festiwal, tak wyjaśniał jego założenia: „Naszym głównym przedmiotem zainteresowania zawsze był Mozart i każda z jego oper”, ale dodawał także, iż owo zainteresowanie służyć ma „klasycznemu dobrobytowi świata i wierze w Europę, jako że jest to podstawa naszego intelektualnego istnienia” (Autissier 2009: 27).

¹ Więcej informacji na: <http://www.efa-aef.eu/en/activities/efrp/>.

Owa „wiara w Europę” realizowała się m.in. poprzez zapraszanie do współpracy artystów z zagranicy (najsłynniejszym z nich był Arturo Toscanini, który wyemigrował z Włoch po tym, jak odmówił dyrygowania faszystowskiego hymnu na koncercie w Bolonii w roku 1928) oraz przyciąganie międzynarodowej widowni. Festiwal miał być miejscem spotkania narodów, które jeszcze nie tak dawno temu walczyły ze sobą, a jednoczącym je środkiem miała być sztuka. Równocześnie, jak zauważyła Helga Rabl-Stadler, festiwal miał być projektem przeciwko „kryzysowi znaczenia, utracie wartości, kryzysowi tożsamości pojedynczego człowieka oraz całych narodów” (Lasinger 2011). Festiwal, który przeszedł także fazę wspierania faszystowskiej wizji Europy, a następnie został zamknięty (podobnie jak wszystkie podobne mu imprezy gromadzące dużą ilość osób w publicznym miejscu) w reakcji na zamach na Hitlera w r. 1943, odrodził się już w lecie 1945, dzięki działaniom okupujących Salzburg wojsk amerykańskich. Wtedy też, jak pisze Robert Kriechbaumer (2010), odwołano się do początkowej idei – stworzenia miejsca, w którym mogłyby się spotkać narody. „Otwarcie festiwalu w 1945 było nie tylko świadomym politycznym powrotem do czasów sprzed 1938 roku, ale także chęcią demonstracji tego właśnie założenia.”

Paradoksalnie to właśnie świeżo zakończona druga wojna światowa stała się ważnym impulsem do powstania wielu festiwali w Europie, które miały być nie tylko świętami sztuki, ale także próbą odbudowania poczucia wspólnoty europejskiej oraz przezwyciężenia wojennej traumy. Te pierwsze powojenne festiwale narodziły się z ducha atmosfery międzynarodowego pojednania, potrzeby potwierdzenia wartości kultury europejskiej oraz współpracy i międzynarodowego zbliżenia poprzez sztukę. Już w 1947 roku powstał Międzynarodowy Festiwal Muzyki i Dramatu w szkockim Edynburgu, co miało być znakiem, że w świecie umęczonym wojną, nieszczęściem i zniszczeniem kultura się nie poddała. Pozwala to formułować niektórym badaczom tezę, że festiwale jako zdarzenia znajdują się w samym centrum „tożsamości europejskiej” i że to właśnie międzynarodowe festiwalowe spotkania poprzedziły powstanie politycznego projektu wspólnej Europy (Autissier 2010).

Przełom lat 40. i 50. XX w. to pierwszy europejski boom festiwali zainspirowany „miłością do pokoju” (Autissier 2010: 29): 1947 – Holland Festival, Avignon Festival, Bergen Festival; 1948 – Aix-en-Provence Festival; 1949 – Dubrovnik Festival; 1951 festiwal w Wiedniu; 1952 – festiwale w Barcelonie, Santander i Schwetzingen. Drugi taki wysyp festiwali, szczególnie w krajach dawnego „bloku wschodniego”, nastąpił po upadku żelaznej kurtyny (1991 – Malta w Poznaniu, 1992 – w Lipsku i Moskwie, 1994 – w Brnie), choć, jak zaznacza Autissier (2010: 39) inaczej niż działo się to po

wojnie, zaledwie „kilka festiwali wprost odwoływało się do idei »ponownego połączenia Europy poprzez kulturę«.”

Jak więc widać festiwale, nawet te traktowane przede wszystkim jako forum prezentacji rozmaitych dziedzin sztuki, mogły być i były realizacjami pewnych dość konkretnych projektów intelektualnych. Poza tym intelektualne aspiracje festiwali, realizowane były początkowo najczęściej przez organizowanie sesji popularnonaukowych czy publikowanie wydawnictw analizujących bądź prezentujących dziedzinę sztuki jakiej zadedykowany był festiwal. W bliższych nam czasach ich realizacja została wzbogacona przez działania, które można nazwać bardziej bezpośrednimi.

Obecnie „program intelektualny festiwali” realizuje się głównie w odmienny sposób. Przede wszystkim, inaczej niż dzieje się to we współczesnej kulturze, a szczególnie tej jej części kształtowanej przez telewizję, organizatorzy festiwali coraz częściej odchodzą od idei konkursu i współzawodnicstwa między poszczególnymi dziełami sztuki (konkurs taki odbywać się za to może w czasie poprzedzającym festiwal – chodzić może o wyłonienie artystów realizujących zamawiane przez festiwal projekty). Zamiast tego proponują coraz częściej problematyzację, czy też tematyzację poszczególnych edycji festiwali, tak by wszyscy zaproszeni artyści zaprezentowali dzieła dotyczące konkretnego tematu, który najczęściej jest próbą rozważań dotyczących jakiegoś współczesnego kulturowego bądź społecznego problemu².

Skoro wielu twórców festiwali zrezygnowało z pomysłu tworzenia artystycznych rankingów wydaje się, iż starają się kształtować zdarzenie artystyczne jako formę spotkania bądź okazję do zintegrowania jakiejś czasowej (bądź bardziej trwałej) społeczności. Najczęściej formułowana misja takich działań odwołuje się do wspierania tworzenia wspólnot nie tyle „konsumentów sztuki”, ile społeczności zdolnych kształtować swoje otoczenie, pobudzających krytyczne myślenie i aktywną postawę wobec rzeczywistości³.

² Dobrym przykładem jest tu ewolucja jednego z nurtów poznańskiego festiwalu Malta – Nowych Sytuacji, który z konkursu dla młodych artystów zamienił się w projekt kuratorski realizowany co roku przez inną osobę, niekoniecznie artystę. Kuratorka edycji zatytułowanej „Wykluczeni” Joanna Erbel w trakcie dyskusji w Gazeta Cafe 27.05.2010 zaznaczyła np. że nie jest artystką, tylko „socjolożką miasta” i jako taka została przez organizatorów zaproszona do współpracy.

³ Lokalnym przykładem takiego podejścia jest Idea Nowych Sytuacji, por.: <http://maltanowesytuacje.pl/idea/>. Pozwolę sobie zacytować fragment: „Projekty odbywające się w ramach Nowych Sytuacji są z założenia bardziej publiczne, miejskie i mniej teatralne niż inne działania kojarzone z Malta Festival. Ich motywem przewodnim będzie kwestia wykluczenia społecznego. Nie będą jednak skupiały się na jednym konkretnym wymiarze wykluczenia (np. wykluczeniu ekonomicznym lub ze względu na płeć, chociaż i te będą obecne), ale będą dotyczyły różnych, przenikających się jego wymiarów. Będą miały na celu zarysowanie mapy

Takie podejście, poza pojawieniem się niezwykle wpływowej ostatnio postaci kuratora projektów artystycznych, wytworzyło także nową strategię artystyczną, nazwaną w trakcie poznańskiego spotkania przez Milenę Dragičević-Šešić, w kontekście prezentacji trzech serbskich festiwali odraego-ujących traumę wojny domowej, strategią *activist* – niwelującą dylemat czy „praktyczne” podejście do działań artystycznych nie stawia ich twórców poza polem sztuki, przenosząc ich wytwory w dziedzinę „prawdziwego życia”.

Sądząc po dotychczasowym stanie badań „intelektualne” cele festiwali sztuki da się zgrupować w trzech głównych kategoriach:

- konstrukcji, bądź re-konstrukcji tożsamości miejsca (takim celem służyły np. m.in. Miasto w Legnicy czy Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, Belef w Belgradzie – Ostrowska 2010);

- prezentacji nieznanej, wypartej bądź zapomnianej tradycji kulturowej (m.in. Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie, europejskie festiwale romskie, Brave we Wrocławiu, liczne europejskie festiwale zadedykowane mniejszościom etnicznym, prezentujące nie tylko wytwory artystyczne, ale także np. kulinaria, rękodzieło);

- bliską pierwszej kategorii są festiwale „miejskie”, które – jak zauważyła Katarina Pejović – są specyficzne dla Europy i w których wybór miejsc prezentacji, jest zawsze rodzajem zajęcia stanowiska wobec zagadnień miejskości. „Przestrzeń miejska jest eksplorowana, szczegółowo badana, krytykowana, czasem się domaga prawa do niej lub też dostosowuje ją. Publiczne otoczenie staje się więc ważnym przedmiotem estetycznej troski razem z jej funkcjonalnym aspektem. Także miejskie festiwale mają tendencję do przynoszenia sztuki i kultury tak zwanym masom, zmniejszając tak bardzo jak to tylko możliwe rozróżnienie między sztuką i życiem.” (Pejović 2009) Przykładem takich festiwali są Malta w Poznaniu, InnMotion w Barcelonie, Urban Festival w Zagrzebiu.

Traktowanie artystycznych festiwali jako propozycji intelektualnych prowokuje kilka istotnych pytań, na które próbowali znaleźć odpowiedzi uczestnicy poznańskiego spotkania. Czy możemy się czegoś nauczyć/dowiedzieć poprzez sztukę? Jeśli tak, to czy festiwale posiadające *intellectual agenda* są w tym celu bardziej przydatne niż „zwykłe” festiwale prezentujące wytwory artystyczne? Czy tworząc takie festiwale nie sprawiamy, że dzieła sztuki stają się dodatkiem czy też atrakcyjnym kostiumem dla całkiem innych zjawisk? Co więcej, czy tworząc festiwale z komponentem intelektualnym próbujemy równocześnie znaleźć *raison d'être* dla samej

zagadnień i wskazanie mechanizmów selekcji, które są obecne w dominującym dyskursie medialnym, tkance miejskiej, sposobie organizacji pracy czy programach służących walce z wykluczeniem.”

sztuki, usiłując udowodnić jej społeczną użyteczność? Poza tym, czy ich ewentualne oddziaływanie społeczne (*social impact*) nie pozostaje jedynie w sferze mitów wytwarzanych przez samych artystów, kuratorów i organizatorów festiwali?

Próbując znaleźć odpowiedzi na powyższe pytania warto odwołać się do dwojga badaczy analizujących performanse kulturowe – Eriki Fisher-Lichte i Jona McKenziego. Fisher-Lichte analizując „estetykę performatywności” odwołuje się do pojęcia *cultural performances* zaproponowanego przez Milтона Singera, który nazywał performanse kulturowe autoportretem danej kultury i równocześnie jej refleksją nad samą sobą – jest to „autoportret, który zostaje przedstawiony i wystawiony wobec jej własnych członków i innych osób” (2008: 323). Jak tłumaczy to Fischer-Lichte (2008: 323): „rodzaje *cultural performances* są w tym sensie »dramatyzacją«: obramowują określone sceny, odgraniczając je od innych, nieobjętych ramą, a także nadają większą żywotność doświadczeniom i działaniom.” Europejskie festiwale, które chcą być propozycjami intelektualnymi możemy obecnie traktować właśnie jako performanse kulturowe – nadanie „ram” pewnym zdarzeniom (mającym swoje korzenie w różnych dziedzinach sztuki), po to, by wyraźniej je zmanifestować, ale nie tylko jako wyróżnione obramowaniem dzieła sztuki, lecz jako zdarzenia przywołujące szerszy kontekst, powodujące że jawnymi i manifestowanymi stają się zjawiska nie zawsze i nie do końca obecne w przestrzeni publicznej czy dominującym dyskursie.

Do owego subwersywnego, transformacyjnego potencjału performansów kulturowych najczęściej starają się odwoływać artyści i twórcy festiwali, bo jak zauważył McKenzie „performować w sensie kulturowym” to „wskazywać dominujące formy kontroli społecznej i przeciwstawiać się im” (McKenzie 2012: 11-12). Warto jednak w tym miejscu pamiętać o mniej do tej pory obecnym w refleksji performatycznej, równoważnym, normatywizującym potencjale performansów, które w przypadku festiwali mogą czynić dotykającym i narzucającym jawnym także dominujący porządek. McKenzie w swoim ujęciu performansu czyni go współczesnym odpowiednikiem nowożytnej dyscypliny i narzędziem podporządkowywania. Polskimi przykładami z dawniejszych lat na wykorzystywanie tego normatywizującego potencjału festiwali jako performansów kulturowych mogą być festiwale piosenki żołnierskiej w Kołobrzegu czy piosenki radzieckiej w Zielonej Górze.

Samo pojęcie performatywności przywołałam tu z jeszcze jednego powodu, a mianowicie pojawienia się mniej więcej trzydzieści lat temu, w dużej skali, wspomnianych już festiwali poświęconych różnym pozaartystycznym przejawom ludzkiej aktywności. Do tamtego czasu festiwale

artystyczne dotyczyły najczęściej tych dziedzin sztuki, w których mamy do czynienia ze zbiorową formą ich odbioru (muzyka, teatr, film)⁴. Wyraźne ramy czasowe i przestrzenne oraz używanie wobec nich nazwy „festiwal” przywołują koncepcję odświętności zdarzeń proponowanych przez twórców/organizatorów. Współcześnie przenoszą dzięki temu, tak dalekie i obce sporej części populacji zjawiska, jak np. poezja, filozofia czy nauka, w sferę kojarzoną z czymś znanym, dostępnym i przyjemnym. Obecnie mamy w coraz większym stopniu do czynienia z festiwalami literatury, poezji, architektury, książek, komiksów, czasem rzeczy tak nieuchwytnych jak wyobrażenia; dodatkowo pojawiły się festiwale nauki, techniki, kulinariów, prezentujące „kulturę” (najczęściej utożsamianą z etnicznością) czy nawet konia.

Po to, by owe rozmaite zjawiska można było uczynić przedmiotem wspólnego odbioru oraz by uczynić je demonstracyjnymi trzeba je „sperformatyzować” – nadać im formę widzialnego działania. Wgląd w to, jak może realizować się to w praktyce daje relacja z „Architecture is Art Festival”. „Kiedy widzowie wchodzą do Teatru Wielkiego Hong Kong Cultural Centre, by uczestniczyć w *Looking for Mies*, jednej z centralnych produkcji Architecture is Art Festival (AIAF) 2009, każdemu z nich wręczany jest w miejsce zwykłego programu rysunek w skali 1:100 przedstawiający boczną elewację i plan sceny. Po krótkiej mowie wstępnej wygłoszonej przez aktora, także wydrukowanej na rysunku razem z innymi informacjami na temat przedstawienia, chronometr zaczyna odmierzać czas i na 10 minut widzowie są pozostawieni samym sobie, po to, by mogli przechadzać się – każdy z tekstem do czytania i planem w rękę [...]” (Ferrari R. 2011: 97). Zjawiska, które kiedyś nazywano cyklami spotkań, wystawami czy konferencjami, obecnie uzyskują miano festiwali – poprzez dramatyzację przemienione zostają w *cultural performances*.

Fischer-Lichte (2008) zwraca także uwagę na to, iż to przełom performatywny w sztuce przyniósł właśnie, tak charakterystyczne dla współczesnych festiwali pragnących być „propozycjami intelektualnymi”, zanegowanie rozróżnienia między obszarami przynależącymi do dziedziny sztuki i życia. Działalność naukowa jako sfera przynależąca do życia może zmanifestować się dzięki sztuce, a dokładniej jej performatywnemu aspektowi. Ciekawym przypadkiem są tu coraz bardziej popularne w Europie festiwale nauki, które z samej swej istoty wydają się być najbardziej „intelektualną” z możliwych propozycją i z których większość posiada komponent arty-

⁴ Można w tym miejscu zaznaczyć, że największe „jak-festiwale” zdarzenia prezentujące sztuki wizualne nie włączały do swojej nazwy terminu „festiwal”, np. Documenta w Kassel czy Biennale w Wenecji, choć niewątpliwie recepcja sztuki w ich ramach też miała charakter zbiorowy.

styczny. One także, by móc zademonstrować naukę z jej eksperymentami i odkryciami muszą sięgać po performatyzację. Czasem bywa ona rozumiana i realizowana dość topornie (pamiętam z odległych początków poznańskiego festiwalu nauki pewnego fizyka na placu Mickiewicza usiłującego żonglować piłeczkami, by wytłumaczyć jakieś zjawisko fizyczne), czasem sztuka jest elementem uzupełniającym – środkiem komunikacji, ma służyć zabawie, sprawić niespodziankę i realizuje się poprzez tradycyjne formy: filmy, wystawy, muzykę, animacje. Zajmujący się festiwalami nauki w Wielkiej Brytanii Christopher Maughan zauważył w trakcie swojej prezentacji podczas poznańskiej konferencji, iż ich podstawowym adresatem są młodzi ludzie oraz całe rodziny, co sugerowałoby edukacyjny cel owych festiwali. Zdecydowana większość z nich ma element artystyczny wkomponowany w program jako jego integralną część, lecz najczęściej zdarzenia artystyczne służą za ilustrację teorii naukowych.

Aleksandra Jovićević w swoim wystąpieniu zwracała jednak uwagę na niebezpieczeństwa wynikające z „festiwalizacji” prezentacji osiągnięć naukowych, które określiła jako „masową amatorszczyznę”. Prezentacja eksperymentów naukowych jako atrakcyjnych performansów powoduje z jednej strony przekonanie, o które niewątpliwie chodzi organizatorom, że nauka jest czymś atrakcyjnym, z drugiej jednak strony całkowicie wypacza to, czym tak naprawdę jest badanie naukowe (także w naukach doświadczalnych) i kreuje sytuację świadczącą o tym, że każdy może się tak bawić. Jovićević jednak nie w trywializacji pracy naukowej upatrywała największe, niebezpieczeństwo festiwali naukowych, ale w tym, co je otacza. „Tak jakby nie chodziło już o edukowanie osób, ale o uwiedzenie klientów, by kupili nową książkę, grę wideo lub przynajmniej T-shirt. Każdy jest postawiony w sytuacji, w jakiej wydaje się, iż badanie naukowe jest czymś łatwym do uchwycenia.” (Aleksandra Jovićević)

Festiwale zawierające w sobie komponent intelektualny są coraz częściej wytwórcami rozmaitego rodzaju performansów kulturowych. Przyglądając się festiwalom z tej perspektywy, coraz trudniej jest oddzielić w nich to, co jest „sztuką”, a co przynależy do odmiennego porządku „życia” wraz z jego komponentem poznawczym, intelektualnym. Ową zmianę postrzegania roli i formuły festiwali przyniósł właśnie przełom performatywny w sztuce – performatyzując zaczynamy (a przynajmniej próbujemy) „działać” zdarzeniami festiwalowymi. Ów przełom, zdaniem Fischer-Lichte doprowadził do tego, iż „wydaje się niewarte trudu dalsze szukanie takich cech, które mogłyby posłużyć jako kryterium odróżniające przedstawienia artystyczne od nie-artystycznych.” (2008: 323), czyli także festiwale sztuki od tych, które mają być przede wszystkim propozycją intelektualną. Dlatego też zasuge-

rowana w tytule opozycja w świetle teorii performatywnej przestaje mieć rację bytu.

Może warto jedynie zastanowić się chwilę nad refleksją jednego z „artystów miejskich”, który w trakcie przywoływanej już dyskusji z 2010 roku na temat zmiany formuły festiwalu Malta podzielił się refleksją: „Ławki w mieście to ważna rzecz, tylko czy trzeba aż robić festiwal, by się pojawiły?”

BIBLIOGRAFIA

- Autissier A.M. (2009), *A short history of Festivals*, [w:] A.M. Autissier (red – 2009), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*, Toulouse
- Ferrari R. (2011), *The Stage as a Drawing Board. Zuni Icosahedron's Architecture is Art Festival*. "The Drama Review", t. 209
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, Kraków
- Focroulle B. (2009), *At the heart of European identities*, [w:] A.M. Autissier (red – 2009), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*, Toulouse
- Kriechbaumer R. (2010), *Festspielgeschichte*, <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/history> (dostęp 15.04.2011)
- Lasinger M., *History of The Salzburg Festival*, <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/history> (dostęp 15.04.2011)
- McKenzie J. (2012), *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków
- Ostrowska J. (2010), *Miasto – miejsce teatralne*, [w:] E. Rewers, A. Skórzyńska (red – 2010), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Poznań
- Pejović K. (2009), *Urban Arts Festivals: a mark on regions*, [w:] A.M. Autissier (red. – 2009), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*, Toulouse