

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Jagoda Hernik Spalińska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne — z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

a. - tytuł magistra uzyskany na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w Katedrze Kultury, na podstawie pracy magisterskiej „Wileńskie Środy Literackie 1927-1939”, promotor prof. Zbigniew Osiński, 1989.

Praca nad historią Śród Literackich – temat podsunęty przez prof. Osińskiego – na długi czas ukierunkowała moje zainteresowania zawodowe, ogniskując je wokół życia teatralnego w Wilnie w okresie międzywojennym. Z czasem badania rozciągnęły się na wszystkie epoki, na wszystkie teatry - polskie, mniejszościowe, zawodowe, amatorskie, dramatyczne, kukielkowe, operetkę, kabarety - jak również na inne przejawy życia artystycznego i intelektualnego Wilna. Zainteresowanie to zaowocowało wielu wyjazdami badawczymi do wileńskich bibliotek i archiwów w latach 1993-2000 (materiały zgromadzone w ramach tych badań zostały umieszczone w bazie danych grantu „Życie teatralne na terenie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego” prowadzonego przez dr M.Wosiek w IS PAN w latach 1995-7), udziałem w sesjach naukowych dotyczących kultury i historii Wilna, poznaniem wielu wileńskich naukowców (Jolanta Sirkaite, Grazina Mareckaite, Helmutas Sabasevicius, Rimas Drezis, Giedre Jankieviciute, Rasa Zukiene, Irena Aleksaite, Audrone Girdzijauskaite i inni), udziałem w festiwalach teatralnych na Litwie (relacje z nich zamieszczałam w polskich i litewskich pismach teatralnych „Didaskalia” i „Teatras”) oraz wyborem

tematu pracy doktorskiej.

b. - stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy „Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej”, promotor prof. Jan Michalik, recenzenci: prof. Tadeusz Bujnicki, prof. Jan Ciechowicz. Obrona w IS PAN 2001.

Praca ta powstała w czasie gdy byłam członkiem redakcji „Pamiętnika Teatralnego” (redaktor naczelny prof. Edward Krasiński) i wiązała się z jednym z numerów monograficznych poświęconych teatrowi podczas wojny. W trakcie wielu wyjazdów badawczych do Wilna i dzięki pracy w redakcji udało mi się zgromadzić bogaty materiał archiwalny, który zaowocował najpierw artykułem we wspomnianym numerze „Pamiętnika Teatralnego”, a następnie został opracowany jako dysertacja doktorska. Pracę obroniłam, będąc już na urlopie macierzyńskim po urodzeniu pierwszej córki i podczas pobytu w USA, gdzie towarzyszyłam mężowi odbywającemu stypendium Fulbrighta (na Uniwersytecie Harvarda, Cambridge, Massachusetts). W czasie tym, który rozciągnął się na trzy lata starałam się - nie zaniedbując obowiązków macierzyńskich – wykorzystać możliwości jakie daje pobyt na amerykańskim uniwersytecie. Uczęszczałam na seminaria prowadzone przez Tomasza Venclovę (zastępującego w tym czasie Stanisława Barańczaka) na Harvard Slavic Studies, na seminaria w Harvard Ukrainian Research Institute. Poznałam naukowców zajmujących się tematyką wschodnią: Timothy Snydera, Patrice M. Dabrowski, Romana Szporluka, jak również Michaela Steinlaufa, Antony Polonsky'ego. Dokonałam też kwerend w archiwach i bibliotekach. Jedna kwerenda dotyczyła teatru żydowskiego w Wilnie w nowojorskim YIVO. Druga, długotrwała kwerenda, dotyczyła teatru w Wilnie i wykonałam ją w Widener Library w Harvardzie, korzystając z tamtejszych zbiorów mikrofilmów. Po powrocie do Polski (w 2003 r.) dzięki tym kwerendom wydałam poszerzoną wersję doktoratu jako książkę (zob. poz. 1 w załączniku nr 3). Podczas pobytu w USA wzięłam też udział w sesji naukowej w Wilnie w 2002 r. (zob. zał. nr 4). Po powrocie do Polski nadal brałam udział w sesjach naukowych w Wilnie

(2005, 2006, 2007, 2008, szczegóły w załączniku nr 4), jak również w odbywających się tam festiwalach teatralnych na zaproszenie strony litewskiej.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych.

- 1990-1992 „Goniec Teatralny” - sekretarz redakcji.
- od stycznia 1993 Instytut Sztuki PAN. W latach 1993-98 w redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, następnie w redakcji „Słownika biograficznego teatru polskiego”, od 2000 do IX 2003 na urlopie macierzyńskim i wychowawczym, od IX 2003 na etacie łączonym w Zbiorach Specjalnych (Dział Dokumentacji Teatru) i w Pracowni Teatru. Od 1993 do 2001 - asystent, od 2001 - adiunkt.

4. Wskazanie osiągnięcia naukowego wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zmianami)

Książka:

Jagoda Hernik Spalińska, *Anty-Ifigenia*, IS PAN, Warszawa 2014, ISBN 978-83-63877-53-8.

Przedmiotem analizy są dramaty dwóch polskich dramatopisarek, Stanisławy Przybyszewskiej i Antoniny Grzegorzewskiej, które dotyczą węzłowego punktu kultury w dwóch różnych epokach i w dwóch różnych poetykach. Twórczość tych autorek rozpoczyna najbardziej podstawowy gest cywilizacji – rozliczenie z realną i symboliczną figurą ojca. Książka otrzymała tytuł *Anty-Ifigenia* ponieważ ważnym

punktem odniesienia wszystkich czterech esejów składających się na nią jest teatr grecki – wywiedzione z niego pojęcia i fakty.

Tematem książki jest przemiana pozycji ojca i jego relacji z córką. Ta zmiana społeczna została zarejestrowana przez dramat europejski – najpierw w okresie starogreckim, następnie w okresie nowożytnym. Pozycja ojca ewoluowała w obu okresach od supremacji do anihilacji: od utożsamienia ojca z Bogiem, poprzez powolną eliminację ojca z życia rodzinnego, do detronizacji i ojcobójstwa. Równolegle w obu okresach – starożytnym i nowożytnym - odbyła się ewolucja dramatu od sztuki religijnej (religia olimpijska *versus* religia chrześcijańska), poprzez dramat mieszczański (Eurypides *versus* Ibsen), komedię i groteskę (Arystofanes, Menander *versus* Ionesco) do postdramatu, dominacji pozycji reżysera (inscenizatora) względem autora tekstu, zwiększającej się obecności multimediiów (w wersji antycznej – igrzyska). Wymienione analogie, wydają się być spowodowane przemianami społecznymi, głównie demokratyzacją. Oznaczałoby to, że dramat odzwierciedla zmiany społeczne zarówno w swej tematycznej jak i formalnej warstwie. Celem tej analizy nie jest jednak wartościowanie form dramatu. Osobiście deklaruję się jako zwolennik ich obu, dramatu i post-dramatu, i uważam, że obie formy mogą w takim samym stopniu pełnić istotną rolę kulturotwórczą i edukacyjną. Aspekt ten poruszam w książce - w odniesieniu do dramatu tradycyjnego - w rozdziale „*Dramatyczna wartość. Efekt indywiduacyjny*”, i w odniesieniu do post-dramatu - w eseju *Teatr klasyczny–teatr post-dramatyczny*.

Jak było wspomniane, przemianie formy dramatu towarzyszy przemiana roli ojca, która przez dramat została zarejestrowana. Przemiana ta przebiega od pozycji zajmowanej w początkowych fazach (tragedia Ajschylosa, w epoce nowożytnej teksty XV-wieczne aż do początków wieku XVII) czyli pozycji Boga-Ojca, księdza-ojca, ojca-Boga, poprzez mieszczańską krytykę tej roli i rejestrację sytuacji kryzysu (Sofokles i Eurypides *versus* twórczość romantyczna, XVIII, XIX w.), po obraz odejścia ojca

(Arystofanes, Menander *versus* dramat okresu reformy XIX w. – pocz. XX w.). *Trzy siostry* Czechowa zaczynają się od stwierdzenia: „Rok temu umarł ojciec”. Generał Prozorow, nadal rządzi codziennością sióstr, jednak nie żyje i świat sióstr znika za sprawą przejęcia władzy przez przedsiębiorczą bratową w obliczu niemożności podjęcia roli ojca rodziny przez brata sióstr Prozorow – Andrzeja. Podobny obraz ukazuje dramat skandynawski: Strindberg w *Pannie Julii*, gdzie brak ojca a równocześnie jego symboliczna obecność, doprowadzają do tragedii; Ibsen w *Heddzie Gabler*, gdzie już sam tytuł (użycie panińskiego nazwiska mężatki) pokazuje sytuację, gdy kobieta wychodzi za mąż, lecz jej świat wewnętrzny nadal organizuje ojciec, a mąż pozostaje na pozycji dziecka-wychowanka swych ciotek. Ta sytuacja doprowadza do aktu tyle tragicznego co symbolicznego, gdy Hedda zabija się z rewolweru swego nieżyjącego ojca. Te i inne przykłady pokazują moment kryzysu – nieobecności ojca w sensie fizycznym, lecz obecności w sensie mentalnym. Rozważania na ten temat i próba odnalezienia przyczyn tego stanu rzeczy zajmują pierwszą część książki.

Ewolucja pozycji ojca znajduje w polskim dramacie kulminację w sztuce Stanisławy Przybyszewskiej *Dziewięćdziesiąty trzeci*, w której dokonuje się symboliczne ojcobójstwo. Jest to tym bardziej symboliczny akt, że został umiejscowiony w okolicznościach rewolucji francuskiej. Tymczasem supremacja pozycji ojca, ukształtowana poprzez przeniesienie pozycji Boga na ojca – głowę rodziny, została symbolicznie zniesiona właśnie podczas rewolucji francuskiej. Zabójstwo króla, zniszczenie posągów królów Judy i Izraela w Katedrze Notre-Dame to apogeum procesu rozpoczętego podczas Reformacji, która odebrała prymat Ojcu Kościoła i która za pomocą reform Martina Luthra oddała „władzę wykonawczą” w ręce kobiet. Zwiększenie roli i obecności kobiety w życiu społecznym, będące ważnym elementem społecznym i kulturotwórczym, zaowocowało zjawiskiem opisanym przez Susan Faludi jako *male-bashing* czyli wykluczanie mężczyzn z przestrzeni rodzinnej. Efektem sprzecznych tendencji – czyli z jednej strony dominacji męskiej, a z drugiej

dominacji kobiecej - jest sytuacja z którą mamy do czynienia obecnie, gdy władzę administracyjną sprawują głównie mężczyźni, lecz w codziennym życiu są jej praktycznie pozbawieni. Ta sytuacja generuje problem ojca, którego pozycja podległa tak silnemu zakwestionowaniu, że dziś mężczyźni mają problem z określeniem się w tej roli. Przemiany społeczne bowiem - mające pozytywny cel, czyli demokratyzację - przyniosły oprócz dobrych zmian również te negatywne, opisywane przez Petera Legendra w *Zbrodni kaprala Lortiego*¹. Społeczeństwo, pozbawione hierarchiczności i prymatu Boga-króla-ojca, stało się mniej opresyjne, ale utraciło siłę „tratwy na której można przepłynąć życie”, jak pisze Legendre. By tę rolę restytuować trzeba na nowo określić rolę ojca. Legendre dokonuje tego poprzez analizę wypaczeń roli ojca, której ilustracją jest ojciec tytułowego kaprala Lortiego i przy pomocy narzędzi proponowanych przez Jacquesa Lacana. Książka Legendra jest przewodnikiem po ostatnich rozdziałach części dotyczącej Stanisławy Przybyszewskiej. Wcześniej przedstawiona jest analiza dramaturgiczna *Dziewięćdziesiątego trzeciego* oraz analiza relacji Stanisławy Przybyszewskiej z ojcem – Stanisławem Przybyszewskim, głównie na podstawie ich korespondencji.

Sztuka Stanisławy Przybyszewskiej obrazuje kulminację procesu eliminowania ojca z rodziny – ojcobójstwo. Jest to jedyna sztuka polska pokazująca zabójstwo dokonanywane przez dziecko na ojcu. Zabójstwo - nieudane lecz zamierzone - zarówno jako akt faktyczny jak i symboliczny, jako gest indywiduacyjny. Tu dodajmy – samolikwidujący się akt indywiduacyjny - jak zazwyczaj się to dzieje w wypadku działań powodowanych bezsilnością, a nie siłą. Maud – bohaterka sztuki Przybyszewskiej – jest bowiem również ofiarą. Ofiarą stereotypu i zaniedbań rodzicielskich. Taki właśnie akt rozpaczy zaniedbanego i niekochanego dziecka opisuje Legendre we wspomnianej książce. Rzecz działa się w latach 80. XX wieku. Denis

¹Legendre Pierre, *Zbrodnia kaprala Lortiego. Traktat o Ojcu*, przełożyła Anastazja Dwulit, wstępem opatrzył Wawrzyniec Rymkiewicz, Warszawa 2011, Biblioteka kwartalnika „Kronos”

Lortie – kapral armii kanadyjskiej, syn ojca kazirodcy i okrutnika, włożył swój bojowy mundur i uzbrojony wbiegł do parlamentu kanadyjskiego, by zabić przewodniczącego, ponieważ „twarz kanadyjskiego rządu miała twarz jego ojca”. Parlament akurat miał przerwę i Lortie, po zabiciu niestety kilku osób po drodze, siadł bezradnie w fotelu przewodniczącego raz na jakiś czas oddając strzały w powietrze i w kierunku schowanych między krzesłami nielicznych pracowników administracyjnych. Sytuację rozładował *sergent d'armes* parlamentu kanadyjskiego Rene Jalbert, który odegrał rolę ojca i doprowadził do tego, że Lortie oddał broń i poddał się sądowi. Rolą sądu jest, jak pisze Legendre, oddzielić przestępcę od jego zbrodni. Podobnemu zabiegowi poddawała się Stanisława Przybyszewska. Po napisaniu swej sztuki, w której córka dokonuje ojcobójstwa, wysłała ją ojcu. Kilka dni później wysłała bardzo brutalny list jako reakcję na kpiny Przybyszewskiego z Robespierre'a, na które ten pozwolił sobie w liście do córki. Przybyszewska, początkowo uwielbiająca ojca ponad miarę, z czasem ponad miarę zaczęła nim gardzić nie przestając go nadal kochać, i przeniosła symbolicznie wcześniejsze ubóstwienie na Robespierre'a. Przybyszewski przenikliwie zauważył tę operację, zaś lektura sztuki musiała go upewnić w słuszności tych podejrzeń, ponieważ w *Dziewięćdziesiątym trzecim* Przybyszewska przedstawia ojca bohaterki jako kabotyna, zaś bohaterem jest Josse – wzorowany na Robespierre'rze. Czy tak Przybyszewski sztukę córki zrozumiał, tego nie da się stwierdzić z całą pewnością, ponieważ nigdy się na jej temat nie wypowiedział, a ze Stanisławą całkowicie zerwał kontakt, zaś kilka miesięcy później umarł. Próby leczenia się po tym „ojcobójstwie” i odłączenia się od swej „zbrodni” możemy odnaleźć w korespondencji Przybyszewskiej, gdzie do końca życia próbowała rozwiązać zagadkę, dlaczego ojciec nigdy jej nie odpowiedział na pytanie o wysłany mu do oceny dramat *Dziewięćdziesiąty trzeci*.

Tym zagadnieniom poświęcona jest pierwsza część książki *Anty-Ifigenia*.

Druga część książki, poświęcona Antoninie Grzegorzewskiej skupia się na teatrze

post-dramatycznym. Nie traci jednak z horyzontu teatru antycznego, ponieważ sama Grzegorzewska nigdy nie zapomina o tej perspektywie. Nie wyrzeka się jej także teatr post-dramatyczny, który zarazem podejmuje na nowo temat roli mężczyzny-ojca.

Stanisława Przybyszewska i Antonina Grzegorzewska mają w swych biografiach wiele punktów wspólnych, jako że obie wyrosły w podobnej strukturze społecznej, w tym samym polu (*le champ*). Obie są córkami wybitnych twórców związanych z teatrem, Stanisława Przybyszewskiego i Jerzego Grzegorzewskiego. Ich matki – Aniela Pająkówna i Ewa Bułhak – to również postacie dużej miary, wybitnie inteligentne i utalentowane, a zarazem oddane matki. Obie autorki wychowywały się w nienormatywnych rodzinach. Obie w swojej wczesnej twórczości rozprawiały się z bagażem psychicznym i intelektualnym, jaki stanowił dla nich ojciec, najpierw żyjący, później zmarły. Różni je jednak zasadniczo stosunek do ojca i bilans życiowy.

Relacja Antoniny Grzegorzewskiej z Jerzym Grzegorzewskim nie ma tak patologicznego charakteru jak relacja Przybyszewskich. Grzegorzewska zapisując w sztuce *On* złożoną relację z ojcem, pełną zarówno czułości, wyjątkowego porozumienia jak i „kosmicznych awantur”, wypominania i straszenia śmiercią – pokazuje paradoksalnie „normalność” tego związku. Po śmierci ojca pisze sztukę *Ifigenia*, co mogłoby sugerować potrzebę ustawienia relacji ojciec-córka w kategoriach oprawca-ofiara. Program sztuki wzbogacony jest jednak o fragment tekstu Heinera Müllera *Horacjusz*. I dopiero krzyżowa lektura tych tekstów rodzi przeczucie co do głębokiego znaczenia tekstu Grzegorzewskiej. Ojciec u Grzegorzewskiej – po wszystkich przemianach i upadkach jakie przeszedł od XV wieku - powraca do swej roli ojca-herosa. Ten temat podejmują dwa eseje dotyczące Grzegorzewskiej czyli *Psychologia losu* i *Cave Canem - Ave Canis*.

Obie części książki – pierwsza zawierająca dwa eseje inspirowane „sprawą Przybyszewskiej z ojcem”, i druga zawierająca dwa eseje inspirowane „sprawą

Grzegorzewskiej z ojcem”, są uzupełnione Aneksem. Znalazły się w nim dwa teksty – jeden poświęcony dwóm sztukom Pasoliniego i drugi będący analizą listu Stanisławy Przybyszewskiej do ciotki. Zdecydowałam się na to ponieważ Pasolini obracał się w kręgu inspiracji bliskich obu częściom książki, a przy tym jego sztuki są w Polsce mało znane i warto je popularyzować². Aneks zawiera też analizę listu Przybyszewskiej do ciotki metodą Teorii Ugruntowanej, wraz z krótkim omówieniem samej metody. Ta analiza jest skutkiem poszukiwań metodologicznych towarzyszących powstawaniu tej książki, jako, że istotną rolę w procesie jej dojrzewania odegrało seminarium prowadzone przez prof. Ewę Domańską, propagatorkę Nowego Historyzmu w Instytucie Teatralnym, na które miałam przyjemność i zaszczyt uczęszczać.

Szukając sposobu opisu dramatu, sięgałam w książce po różne narzędzia. Ważnym źródłem inspiracji stały się dla mnie metodologie stosowanej w sztukach wizualnych, wykształcone wskutek wzrastającej autonomizacji formy dzieł. Język proponowany przez takich badaczy jak W. J. T. Mitchell, Michael Brotje, Hans Belting, Georges Didi-Uberman, zaś w Polsce Michał Haake czy Agnieszka Skalska, wyrósł wprawdzie, wedle formuły Haake, na „wzrastaniu przewagi wartości figuratywnych dzieła nad wartościami dyskursywnymi”, jednak odpowiada także potrzebom analizy dyskursywnej. U podstaw tej metody patrzenia na obraz znalazło się animistyczne ujęcie obrazów, które, jak mi się wydaje, ma swoje zastosowanie również w dramacie. Dramat bowiem, jak obraz, jest swego rodzaju materialnym przedmiotem, który jak pisze W.J.T. Mitchell, dysponuje jakąś „formą życia”. Życie objawia się w tym, co obraz/dramat „mówi” do nas, czego od nas „chce”. W odpowiedzi na to pytanie zawiera się główny, aurystyczny, impuls opisu. Formuła Michaela Brotje, inspirowana podobnie jak u Mitchella myśleniem Erwina Panofsky'ego, w wersji przekształconej przez Agnieszkę Skalską, że opis jest dowiadywaniem się tego, co się widzi, stanowi przejście na

2 Tekst o Pasolinim był drukowany w „Dialogu”, jednak w wersji bardzo skróconej ograniczonej do omówienia treści sztuk.

plaszczynę intelektualną i wykonawczą. Jednak takie jej ujęcie zachowuje wcześniejszy, specyficznie pozaracjonalny, charakter odbioru. Taka perspektywa ikonologiczna, w połączeniu z kolejnymi, istotnymi dla sztuk krytyki sztuk wizualnych autorami jak Hal Forster czy John Berger, którzy umiejscawiają dzieło w rzeczywistości społecznej, realizuje w pełni potrzeby opisu dzieła dramatycznego. Nasuwa się w tym momencie pytanie, czy język i metodologie wykształcone przez dramatologię nie wystarczają do tego rodzaju opisu. Oczywiście tak, zwłaszcza koncepcje Bachtinowskie polifoniczności i dialogiczności tekstu, lecz perspektywa „czytających obrazy” jak Erwin Panofsky, Michael Brotje, W. J. T. Mitchell czy Georges Didi-Uberman, daje inspirujący, porównawczy impuls, ponieważ wprowadza pojemną i wieloznaczną kategorię obrazu.

Z metodologii przyjętych dla dzieł pisanych najbliższy mojemu myśleniu o dramacie jest wspomniany wcześniej Nowy Historyzm, który po dominacji strukturalistycznego strachu przed autorem, pozwala na nowy rodzaj analizy uwzględniającej jego osobę i staje się udoskonalonym biografizmem. Dzieło broni się i bez autora, jednak poprzez odtworzenie jego momentu mentalnego analiza zawartości treściowej dzieła staje się równocześnie badaniem antropologicznym. Jest to więc w pewnym sensie odwrotne działanie niż w tradycyjnej metodzie genetycznej, w ramach której historia pozwala lepiej zrozumieć autora i dzieło. Zmiana tego wektora, tak by punktem wyjścia stało się dzieło, ale by autor nie znikł z horyzontu poznawczego, sprawia, że analiza dzieła pozwala lepiej zrozumieć historię zarówno w jej uniwersalnym, jak i jednostkowym wymiarze. Dzieło jest materialnym wyrazem czynnika niematerialnego i właśnie w aspekcie swej materialności przemawia. Nowy Historyzm, w teatrologii reprezentowany przez Stephena Greenblatta, razem ze swoim podejściem do autora pracy naukowej jako twórcy, wprowadził też nowy ton do narracji naukowej. Jest on zgodny ze wspomnianym wcześniej trendem w krytyce sztuk wizualnych, w którym według Brotje „obraz artystyczny nie jest żadną propozycją

treści, lecz znajdującą się naprzeciw mnie istotnością, której doświadczyć mogę jedynie w najbardziej subiektywnym zwróceniu się do niej”³. Agnieszka Skalska w kontekście myśli Brotjego stwierdza, że opis dokonywany według tej filozofii krytycznej jest „rozpoznanie przedstawienia nie tylko jako reprezentanta portretowanych postaci, ale także jako wyrazu naszej tożsamości”⁴.

Ze względu na tematykę omawianych tu dramatów – rozliczenie z figurą ojca – trudno ominąć metody psychoanalityczne i psychologię głębi. Sięgając do nich, staram się jednak pamiętać o słowach Pierre'a Legendra, że „postępujące unaukowanie psychiatrii to zjawisko nad wyraz ciekawe, gdyż jego skutkiem jest tworzenie wielkiej ilości komunałów i narastanie nieporozumień związanych z różnicami kulturowymi”, a „*mord-na-ojcu* to fundamentalne lecz strywializowane pojęcie, którym okrasza się dziś tyle banałów”⁵. Nauka Freuda i Junga wydaje się stworzona bardziej do analizy literatury i zjawisk kulturowych, niż do psychiatrii klinicznej, i zasadniczo w takiej funkcji jest stosowana w tej pracy. Jednak Lacan deklarował się głównie jako klinicysta, więc zastosowanie jego prac do analizy przypadku Denisa Lortiego przez Pierre'a Legendra, na które powołuję się w części „Anty-Ifigenia”, uzasadnia też przyjęcie tej metody dla Stanisławy Przybyszewskiej. Z drugiej strony, jak pisze chyba słusznie Slavoj Žižek, „dla Lacana psychoanaliza w swojej istocie nie jest teorią i techniką leczenia zaburzeń psychicznych, ale teorią i praktyką konfrontującą jednostki z najbardziej podstawowym wymiarem ludzkiej egzystencji”⁶. Podejście psychologiczne jest szczególnie ryzykownym zabiegiem w przypadku bohaterów tragedii greckiej, która stanowi istotny kontekst moich rozważań w obu częściach książki. W literaturze naukowej przyjął się pogląd, że Ajschylos, konstruując swe postaci nie uwzględniał aspektów psychologicznych, Sofokles może być pod tym kątem badany, jednak dopiero

3Michael Brotje *Obraz-spotkanie*, przeł. M. Haake, „Quart”, nr 3(9), 2008, s. 68.

4Agnieszka Skalska, *Przeoczenie – Overlook*, Pałac Herbsta, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010, s. 20.

5Pierre Legendre, *Zbrodnia kaprala Lortiego. Traktat o Ojcu*, przeł. A. Dwulit, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2011, Biblioteka kwartalnika „Kronos”, s. 53 i s.142.

6Slavoj Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Eurypides dokonuje prawdziwego „przewrotu psychologistycznego”. Stefan Srebrny przyjmuje, że „nić dążeń Eurypidesa” podjęła dopiero komedia obyczajowa. Nie jest to jednak pogląd traktowany ortodoksyjnie i w efekcie patronami mojego psychologistycznego podejścia do dramatu i tragedii antycznej są dwaj polscy najwybitniejsi badacze antyku, którzy sami wspomnianego wyżej rozróżnienia dokonali: Tadeusz Zieliński i Stefan Srebrny. Obaj badacze, nie przypisując Ajschylosowi zamiaru psychologizowania postaci, przyznawali, że nawet jego bohaterów można pod tym kątem analizować, a tym bardziej *dramatis personae* z tragedii Sofoklesa i Eurypidesa.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych/artystycznych

Tematyka tego tomu pojawiła się sama, gdy zrobiłam remanent tekstów, które powstały od 2004 roku (wróciłam do Polski z USA w końcu 2003 r.). Okazało się, że poza recenzjami z konkretnych przedstawień pisałam zazwyczaj na jeden temat – o dramacie jako tekście (np. eseje w „Dialogu”). Było to niewątpliwie refleksem pracy w Laboratorium Dramatu (w latach 2005-2010), kiedy czytałam ogromną ilość tekstów dramatycznych, zarówno starych, jak i zupełnie nowych – przedpremierowych. Pisałam wówczas zarówno wewnętrzne recenzje z nadsyłanych sztuk, jak i listy do osób, które przysyłały swe sztuki (około 200 listów analizujących tekst). Brałam też w tym czasie udział w tworzeniu cykli czytań dramatów antycznych i nowożytnych w Laboratorium, oraz warsztatów Sztuka Dialogu, poświęconych szeroko rozumianemu procesowi powstawania dramatu. Prowadziłam cotygodniowe czytania dotyczące nowych dramatów (Lektury Lektora) jak i dramatu antycznego (np. cykl Toksyczna Rodzina Antyczna - tu nie tylko w charakterze prowadzącego, ale również, wraz z dr Zbigniewem Kadłubkiem, eksperta). Przygotowywałam wraz z Tadeuszem Słobodziankiem Warsztaty Sztuka Dialogu nad Wigrami (Sztuka Dialogu z Szekspirem 2006, Sztuka Dialogu z Historią. Kroniki Królewskie 2009 i Sztuka Dialogu z Kościołem 2010). Podczas tych warsztatów występowałam też jako moderator jednej z

dwóch grup. Brałam również udział jako organizator i moderator (z Romanem Pawłowskim) w warsztatach PKP (Poczet Królów Polskich) w Teatrze Starym (2013) i w warsztatach kończących konkurs komediopisania w Teatrze Powszechnym w Łodzi (z Romanem Pawłowskim) w 2013. W okresie 2007 – 2010 prowadziłam zajęcia z historii dramatu, najpierw na kursie Wiedzy o Kulturze w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie, następnie w Szkole Dramatu Laboratorium Dramatu, której byłam pomysłodawcą i współtwórcą (z Tadeuszem Słobodziankiem i Romanem Pawłowskim). W Szkole Dramatu LD oprócz zajęć z dziejów dramatu prowadziłam (razem z reżyserką Aldoną Figurą) analizę dramaturgiczną dramatu według metody czytania dramatu, która wykrystalizowała się podczas pracy na warsztatach nad Wigrami.

Bardzo ważnym doświadczeniem w rozumieniu funkcjonowania dramatu było dla mnie doświadczenie pracy jako dramaturg przy przedstawieniach w Teatrze Polskim we Wrocławiu i Teatrze Nowym w Łodzi. Te doświadczenia pozwoliły mi połączyć przemyślenia natury hermeneutycznej z praktyką teatralną, co w razem tworzy analizę dramaturgiczną.

W okresie 2004-2014 pisałam też dużo recenzji teatralnych i esejów dla „Teatru”, „Dialogu” i „Notatnika Teatralnego” (w którym jestem również recenzentem wewnętrznym), brałam udział w sesjach naukowych na Litwie (druk w czasopiśmie naukowym „Menotyra”, w którym należę od wielu lat do Kolegium Redakcyjnego) i w Polsce (szczegóły w załączniku nr 4).

Praca w teatrze (od 2005 r.) choć ciekawa i, jako przynosząca szybkie owoce, satysfakcjonująca - paradoksalnie pozwoliła mi ponownie określić siebie raczej jako człowieka księgi niż człowieka teatru. Praca w teatrze bowiem, przy całej swej atrakcyjności, ma silny aspekt powtarzalności i doraźności. Kontakt z żywym teatrem pozwala na nowo docenić nieograniczony horyzont intelektualny, który daje praca naukowa i dydaktyka. Doświadczenie pracy w teatrze również upewniło mnie w

przekonaniu, że badanie teatru wymaga studiów pogłębionych i wspartych inną dziedziną. Od początku mojej pracy naukowej badaniom teatrologicznym i dramatologicznym towarzyszyły inne metodologie: najpierw te związane z historią (Wilno), potem krytyka feministyczna (badania rozpoczęte tekstem *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” 1996 i udziałem w sesjach IT Inna Scena), antropologia kulturowa oraz metodologie badania sztuk wizualnych. Obecnie instynkt badawczy kieruje mnie w stronę filozofii (*Szekspir-Swinarski-Hegel*, „Pamiętnik Teatralny” 2014 nr 3). Te dziedziny towarzyszące teatrologii nie wymieniają się jednak lecz „dodają”, i w różnym natężeniu wszystkie naraz mi towarzyszą oraz inspirują już od okresu studiów.

Perspektywa badawcza kierunku dramatologicznego moich działań obejmuje w najbliższym czasie wydanie książki analizującej fenomen artystyczny i kulturotwórczy Teatru Polskiego we Wrocławiu, o którym niejednokrotnie pisałam, i w którym pracowałam przy sztuce jako dramaturg. Teatr ten stworzył w ostatniej dekadzie wzór zarówno analizy tekstu, doboru repertuaru jak i tworzenia zespołu. Książka została zamówiona i zostanie wydana w wydawnictwie Teatru Polskiego.

Perspektywa badawcza kierunku historycznego dotyczy pracy nad dalszymi losami ludzi związanych z teatrem wileńskim podczas II wojny światowej. Jest to o tyle konkretna perspektywa, że weszłam do zespołu dr Sebastiana Ligarskiego (IPN), który przygotował już szereg pozycji dotyczących losów polskich intelektualistów i artystów w okresie PRL. Planuję pracę nad tym tematem sfinalizować tekstem naukowym w polskim periodyku i umieszczenie jego tłumaczenia w periodyku angielskojęzycznym w przyszłym roku.

Jagoda Kłimińska Spalińska