

Autoreferat

Joanna Krakowska-Narożniak

1. Wykształcenie akademickie i stopnie naukowe:

- 2010 doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie: nauki o sztuce; stopień nadany uchwałą Rady Naukowej Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk z dnia 16 grudnia 2010 roku, na podstawie rozprawy doktorskiej *Halina Mikołajska na scenie 1946-1989*, której promotorką była prof. dr hab. Małgorzata Szpakowska, a recenzentkami: prof. dr hab. Lidia Kuchtówna oraz prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa.
- Praca doktorska została wydana w serii biograficznej wydawnictwa WAB pod tytułem *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011. Była nominowana w 2012 roku do nagród Nike, Gryfia oraz Nagrody Historycznej im. Kazimierza Moczarskiego.
- 1988 magister filologii angielskiej, Instytut Anglistyki, Wydział Neofilologii, Uniwersytet Warszawski. Praca magisterska pod kierunkiem prof. dr hab. Wandy Rulewicz *Sign in Elizabethan Theatre and Its Modern Counterpart*.
- 1982-1988 studia magisterskie w Instytucie Anglistyki, na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego.

2. Zatrudnienie w jednostkach naukowych i przebieg pracy zawodowej:

- od 1989 zatrudniona w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, najpierw na stanowisku asystenta, potem redaktora "Almanachu Sceny Polskiej", a od 2010 roku na stanowisku adiunkta w Zakładzie Historii i Teorii Teatru
- od 1999 zatrudniona w redakcji miesięcznika "Dialog", gdzie kieruje działem eseistyki, od 2009 roku na stanowisku zastępczyni redaktora naczelnego.
- 2013-2014 Senior Fulbright Scholar w Graduate Center CUNY w Nowym Jorku.

3. Osiągnięcie naukowe wynikające 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. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

Joanna Krakowska

PRL. Przedstawienia

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki PAN
Warszawa 2016
ISBN 978-83-64822-82-7
s. 760

Recenzentki wydawnicze:

prof. dr hab. Małgorzata Leyko, prof. dr hab. Małgorzata Szpakowska

Opis osiągnięcia:

PRL. Przedstawienia to historia teatru polskiego lat 1945-1989, a zarazem propozycja metodologiczna dla historiografii teatralnej, ufundowana na teoretycznej koncepcji przedstawienia teatralnego rozumianego jako mechanizm dyskursywny. Książka zawiera zatem zarówno elementy analizy i propozycje nowych interpretacji konkretnych dzieł, jak i syntezę zjawisk wskazanych jako ustanawiające historyczną narrację. Przy czym zjawiska te przynależą z reguły do kontekstu dzieł, a tym samym narracja nie odnosi się wyłącznie do historii teatru, lecz także, a może przede wszystkim, do historii życia publicznego. Dziesięć rozdziałów książki to zarazem dziesięć przedstawień-kluczy, pozwalających sięgnąć do takich kwestii politycznych czy konfliktów światopoglądowych, jakie ujawniały się lub podskórnie pulsowały w czasach Polski Ludowej i tym samym stanowić mogą ramę jej historii – ramę znacznie szerszą niż scena i widownia teatralna. *PRL. Przedstawienia* to zatem książka, w której próbuję historię czterech dekad polskiego teatru przedstawiać jako historię debaty publicznej, a zatem jako historię idei. Wynika to z rozumienia teatru jako miejsca czynnej konfrontacji fantazmatycznych wizji, idei artystycznych, aspiracji społecznych, uwarunkowań ekonomicznych i instytucjonalnych. A skutkuje – przedstawianiem teatru w szerokim kontekście, decydującym o interpretacjach i konstrukcji narracji historycznej.

Przez pryzmat teatru opowiadam tu historię linearną – choć z powtórzeniami, zapętleniami, retrospekcjami i wybieganiem naprzód – od powojennej traumy, odbudowy i określania się wobec nowej władzy ("*Elektra*", czyli powstanie), przez cykliczne odwilże

polityczne ("*Święto Winkelrida*", czyli *torsje*), po lata osiemdziesiąte naznaczone brakiem złudzeń, co do otaczającej rzeczywistości i ich nadmiarem w odniesieniu do wyczekiwanej niepodległości ("*Sen o Bezgrzesznej*", czyli *marzenia*). W kontekście teatru przedstawiam strategie przystosowania i buntu, sposoby na upodmiotowienie i na budowanie wspólnoty, aspiracje społeczne wyznaczające granice debaty – te zakorzenione w tradycji romantycznej ("*Rzecz listopadowa*", czyli *dziejstwo*) i te zwrócone ku Zachodowi ("*Dawne czasy*", czyli *salon*). Ale przede wszystkim przez pryzmat teatru pokazuję dwa podstawowe mechanizmy, które kształtowały naprzemiennie, choć nie zawsze współbieżnie, artystyczną ekspresję i społeczne nastawienia – strategie krytyczne i konformistyczne ("*Pociąg do Marsylii*", czyli *terror* / "*Pluskwa*", czyli *konformizm* / "*Kubuś Fatalista*", czyli *śmiech*). Wreszcie, co ważne, teatr pozwolił mi na przyjrzenie się władzy – rozumianej nie wyłącznie jako rządy partyjnych dygnitarzy narzucone z zewnątrz, ale na przykład jako presja oczekiwań społecznych i wymogów środowiskowych, czy też jako władza nad historycznym dyskursem, który uprzywilejowuje jednych, a innych pomija nie tyle mocą cenzury, ile tradycji, patriarchalnych wzorców, elitarnych ambicji i oportunistycznej uległości (m.in. "*Meir Ezofowicz*", czyli *Żydzi* / "*Kartoteka*", czyli *bohaterka*).

Dziesięć rozdziałów książki to zatem dziesięć przedstawień teatralnych i dziesięć tematów, wskazanych z nadzieją, że wyłoni się z tego nie tylko możliwie rozległa historia teatru w PRL, ale także historia ówczesnego życia publicznego. Osnuta często wokół tego, co zaskakujące, niedowartościowane, potencjalnie konfliktowe, niesłusznie zapomniane, peryferyjne. Historia aspirująca do zmiany sposobu myślenia o powojennym teatrze polskim – przez odrzucenie patosu jako gestu narracyjnego, przez przywrócenie pamięci o reżyserkach i ich roli we wprowadzaniu do teatru dramaturgii awangardowej, przez równouprawnienie teatru żydowskiego, uznanie modernizacyjnego potencjału teatru socrealistycznego, zauważenie w teatrze motywów nieheteronormatywnych i pokazanie degeneracji tradycji romantycznej. Historia domagająca się uznania teatru za pełnoprawne pole gry społecznej, na którym ujawniają się i wybrzmiewają – dzięki analizie recepcji, reinterpretacjom i badaniu kontekstów – charakterystyczne konflikty i napięcia, ale też rodzą się inspirujące idee.

Postrzeżenie teatru jako przestrzeni publicznej skutkuje traktowaniem go przede wszystkim jako medium komunikacji raczej niż artystycznej ekspresji, a to z kolei prowadzi do uprzywilejowania w narracji historycznej przedstawień o szczególnej mocy ideotwórczej, a zarazem poszerzających perspektywę widzenia świata poza teatrem. Przedstawienia

teatralne, które stanowią punkt wyjścia kolejnych rozdziałów książki, zostały wybrane pod kątem ich dyskursywnej dynamiki i społecznej nośności raczej niż walorów artystycznych wcześniej uznanych, ogłoszonych i kultywowanych w pamięci historycznej. Innymi słowy wybór przedstawień dyktowany był odrzuceniem autorytetu arcydzieł o ugruntowanej recepcji i hegemonicznej pozycji, redukujących pole widzenia do siebie samych – na rzecz przedstawień, które otwierają się na nieoczekiwane konteksty i nowe rozpoznania. Nieuchronnie prowadzi to do braku respektu dla dotychczasowych hierarchii zjawisk teatralnych, kwestionuje wygodne pozycje twórców i przyzwyczajenia odbiorców do określonych formuł i zestawów tematycznych.

Należy przy tym bardzo mocno zaznaczyć, że ta historia pisana jest z wyraźnie określonej perspektywy współczesnej, z wyczuleniem na kwestie, które aktualnie w publicznym dyskursie wydają się szczególnie istotne, a nawet zapalne, co tym samym wymusza przedstawienie własnego wobec nich stanowiska. Innymi słowy jest to historia, w którą wpisany jest spór, a zarazem także taka wizja procesu historycznego, która komplikuje czy utrudnia jednoznaczności sądów.

Teatr jest medium historii w wielu sensach. Opowiada historie, pośredniczy w opowiadaniu historii i jest historią, jako że istnieje wyłącznie historycznie. To historyczne istnienie aktualizuje się w narracji, która może wykraczać daleko poza teatr, zataczając wokół niego coraz większe kręgi. W ten sposób sam teatr staje się historycznym źródłem. Ale to źródło o paradoksalnym charakterze – trzeba je najpierw samemu sobie stworzyć. Teatr nie jest bowiem dany, lecz zawsze i jedynie przedstawiany na podstawie autorskiego archiwum, arbitralnie ustanowionych kontekstów, światopoglądowych uwarunkowań i w zależności od wytyczonego celu.

Kluczowa dla tej historii jest zatem kategoria przedstawienia.

Przedstawienie rozumiane jest tu jako premiera teatralna, ale także jako metoda – przedstawienie konkretnej sprawy publicznej, wyznaczającej za każdym razem cel opowieści. Przedstawienie w sensie medialnym – jako narzędzie opowiadania, w sensie światopoglądowym – jako przedstawienie własnego stanowiska, i w sensie narracyjnym – jako forma retoryczna czy wręcz perswazyjna. Wszystkie znaczenia tego pojęcia użytego w tytule książki pozostają tu równoprawne, niewiele mając wspólnego z tradycyjnymi wykładnikami teatrologicznymi, jak choćby Eriki Fisher-Lichte, która definicję przedstawienia

chciałaby zamknąć w czterech aspektach: medialności, materialności, semiotyczności i estetyki (*Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Wrocław 2012). W mojej książce użycie kategorii "przedstawiania" bliższe jest rozumieniu go w kategoriach narratywistycznych, za Frankiem Ankersmitem, jako pewnego modelu narracji historycznej, w której kluczową rolę odgrywa sposób, w jaki szczegóły przeszłości są zintegrowane z całością narracji (*Reprezentacja historyczna*, w: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, Kraków 2004).

W praktyce skutkuje to przede wszystkim takim wyborem zjawisk teatralnych, które stanowią dogodny punkt odniesienia dla życia publicznego zarówno teraz, jak i kiedyś, a zarazem pozwalają na konstruowanie narracji z jasno określonego punktu widzenia. Przedstawienie jako metoda narracyjna to zarazem propozycja wynikająca pośrednio z immanentnego charakteru spektaklu teatralnego, którego ontologia jest wątpliwa, rekonstrukcja niemożliwa, granice płynne, a konteksty szerokie.

Wiąże się z tym kolejny aspekt metodologiczny – sposób rozumienia i definiowania przedstawienia teatralnego jako takiego. Przedstawienie nie jest bowiem „tym, co na scenie”, tak jak obraz jest „tym, co na płótnie”. Przedstawienie jest „tym, co opowiedziane” i „tym, co działane”, nie jest zatem bytem, lecz mechanizmem sensotwórczym organizującym warunki wypowiedzi na własny temat. Inaczej mówiąc, przedstawienie teatralne jest ustanowieniem dyskursu, który wytwarzać może ciągle na nowo dynamiczne narracje, zależne od przyjętych zmiennych, od podmiotu mówiącego i od pozycji, z jakiej się mówi.

A jeśli przedstawienie nie jest artefaktem, dającym się przyszpilić i opisać poza tą skomplikowaną siecią zmiennych, o których wyborze każdorazowo decyduje opowiadająca czy opowiadający, to nie można go badać i analizować inaczej niż przez kontekst, jaki wytwarza i w jakim jest wytwarzane. Tym samym przedstawienie teatralne nie tylko nie znika i nie ulatnia się – jak chcieliby niemal wszyscy teoretycy teatru i performansu, m.in. Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner czy Peggy Phelan, która w swojej książce *Unmarked: The Politics of Performance* (New York 1993), dowodzi wręcz, że istota performansu realizuje się przez znikanie – ale wręcz przeciwnie. Przedstawienie teatralne stale się aktualizuje, a w pełni wybrzmiewa dopiero z czasem, ujawniając cały swój dyskursywny potencjał. Nie odmawia trwania, lecz stale żąda kreacji. Spełnia się jako dyskurs w kolejnych powstających na jego temat narracjach. A jeśli tak, to trzeba świadomie brać odpowiedzialność za arbitralne decyzje w tym procesie, podejmowane czasem mocą przejętej tradycji interpretacyjnej, czasem w

myśl ideologicznych założeń i orientacji światopoglądowej, czasem w zgodzie z wytyczonym celem, a czasem kierując się wszystkimi tymi przesłankami jednocześnie.

Pozostałością po zdarzeniach scenicznych nie jest zatem, jak zwykle się sądzić, archiwum resztek, lecz wszelkie możliwe do pomyślenia i te niepomysłane dotąd narracje. Zależą one od wielu czynników i od rozpoznania okoliczności, często ujawniających się dopiero z czasem (jak wiele odkrywanych po latach dokumentów i archiwaliów), które zdecydowały o takim a nie innym działaniu przedstawienia.

Samo archiwum – któremu poświęcono w ostatnich dekadach tyle wnikliwej uwagi teoretycznej – jest w tym wypadku zawsze wytwarzane, a nie dane. Podlega bowiem autorskiej konstrukcji – nie jest tym, co zostało z przedstawienia teatralnego, lecz tym, co się do niego samemu włoży, uznając to coś za odpowiednie czy interesujące w kontekście dyskursu, jaki przedstawienie wytwarza. W tym sensie archiwum przedstawienia będzie zawsze politycznie i ideologicznie nacechowane, kryjąc w sobie zarazem potencjalność narracji alternatywnych czy wręcz antagonistycznych.

Takie podejście pozwala z jednej strony uporać się z fetyszem archiwum i zgromadzonych w nim dokumentów ściśle teatralnych jako źródłem adekwatności narracji dążącej do idealnego opisanie – jakkolwiek dziwacznie to brzmi – oryginału, do czego w swoim czasie przywiązani byli teoretycy teatru jak Stefania Skwarczyńska (*Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, 1973). A z drugiej strony – odrzucić podległość wobec logiki archiwum jako miejsca przechowywania uprzywilejowanych materialnych resztek tego, czego już nie ma, umieszczonych tam na mocy jakiegoś, jak powiada Jacques Derrida, imperialnego prawa (*Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago 1995). Nie tylko bowiem ciało wymyka się archiwum, jak twierdzi Rebecca Schneider (*Performance Remains*, 2001), wymyka mu się także dyskurs, który ustanawia warunki tego, co może być wypowiedziane, umożliwiając k o n s t r u o w a n i e archiwum na własne potrzeby – w rozumieniu Michela Foucaulta – jako systemu i trybu aktualizowania się możliwych narracji (*Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977).

Uznanie przedstawienia za dyskurs ucina spór o jego efemeryczność przez radykalne odrzucenie koncepcji znikania. W porządku dyskursu nie można bowiem mówić o ulotności i znikaniu przedstawienia teatralnego, lecz o jego nieustającym wytwarzaniu, kreowaniu i re-kreowaniu. Ale zarazem w takim jego rozumieniu zawierać się może alternatywna wobec idei

efemeryczności propozycja, by performans powtarzać i w powtórzeniu szukać rezonansu przeszłości. Wszelkie formy re-mixu czy reenactmentu – będące same w sobie twórczymi aktami dyskursywnymi – pozostają jednak ucieleśnieniem aktualnym, a zatem przede wszystkim badaniem warunków tworzenia sensów w teraźniejszości, a nie eksplorowaniem przeszłych znaczeń. Może to być nader użyteczne dla badania dziedzictwa i jego współczesnego oddziaływania, ale jako narzędzie historycznej narracji jest połowiczne – dawne konteksty pozostają poza jego zasięgiem.

Przedstawienie rozumiane jako dyskurs nie jest zatem rekonstrukcją ani odpowiadaniem na pytanie jak przedstawienie wyglądało, tylko sprawdzaniem, jak działało i z jakim skutkiem. Rozumienie przedstawienia jako dyskursu przekracza także odwieczną antynomię między naocznością a zapośredniczeniem. Dyskurs ów tworzą bowiem na równych prawach świadectwa oparte na bezpośrednim doświadczeniu, jak i mity czy legendy, rejestracje i relacje zapośredniczone. O prawomocności narracji decyduje jej perswazyjna moc, a nie autorytet „naocznego świadka”. Ten jest równie cennym lub równie bezwartościowym elementem archiwum jak inne pozostające w dyspozycji narratora czy narratorki historii. A ta dysponuje na ogół pewnym ich nadmiarem i zмага się z koniecznością wyboru spośród tego wszystkiego, co można znaleźć w rozległej sferze publicznej, gdzie działał opisywany teatr.

Kolejna kwestia metodologiczna, z jaką mierzy się moja książka dotyczy sposobu traktowania i definiowania sfery publicznej.

PRL. Przedstawienia otwiera serię pięciu książek różnych autorów przedstawiającą historię teatru w Polsce, zatytułowaną *Teatr publiczny. Przedstawienia 1765-2015*, której jestem pomysłodawczynią i redaktorką naukową. Istotą narracji proponowanej w tej pięciotomowej historii teatru jest równoprawność historycznej i metaforycznej wykładni pojęcia "teatr publiczny". A tym samym potraktowanie teatru publicznego jako idei sytuującej się w dwóch porządkach – w porządku życia społecznego rozumianego jako prowadzona nieustająco debata oraz w porządku sztuki traktowanej jako rodzaj misji. Misji, w ramach której przeżycia estetyczne, perswazja ideowa, walory edukacyjne i ekspresja emocjonalna służą wspólnemu myśleniu, odczuwaniu i debatowaniu o istotnych sprawach jednostek i zbiorowości ku pożytkowi wzajemnemu. Teatr publiczny jako idea jest zatem swego rodzaju utopią. Jego historia więc powinna stać się tej utopii weryfikacją.

W takim wypadku konieczne było rozpatrywanie działania teatru w kontekście życia publicznego z jego dynamiką, kryzysami, konfliktami, punktami zapalnymi, obsesjami i traumami. Co pozwoliło mi traktować teatr nie tylko jako konkretną przestrzeń debaty, ale także jako pojemną metaforę tej przestrzeni. Z zastrzeżeniem jednak, że taka z gruntu oświeceniowa metafora teatru publicznego jako całokształtu życia publicznego jest całkowitym przeciwieństwem przednowoczesnego *theatrum mundi*, rozumianego jako świat reżyserowany i oglądany przez Boga z ludźmi jako aktorami. Teatr publiczny jako metafora to bowiem przestrzeń, gdzie jednostki mogą komunikować swoje roszczenia i przekonania tak, by wpływały na decyzje zbiorowości. Jest to zatem sfera czynnego przekształcania życia społecznego a nie estetycznego odgrywania ról. To sfera dyskursywna, gdzie toczy się dyskusja nad kwestiami ważnymi dla ogółu i formułowane są opinie o dalekosiężnych skutkach politycznych i strukturalnych.

Sfera publiczna tak właśnie definiowana przez jej badaczy – jako przestrzeń dyskursu, wymiany poglądów i artykulacji roszczeń – podlega oczywiście historycznym przeobrażeniom, a nawet wręcz procesowi stopniowego rozpadu. Zdaniem Jürgena Habermasa – na skutek tłumienia jej przez przemysł kulturowy, komercję i polityczną manipulację (*Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Warszawa 2008); zdaniem Richarda Sennetta – na skutek ofensywy prywatności i zawłaszczenia tego, co publiczne, przez to, co intymne (*Upadek człowieka publicznego*, Warszawa 2009). Teatr w moim rozumieniu próbuje zakwestionować obie te diagnozy, przewyciężając symptomy zaniku lub przekształcając je w znaki żywotności. Potrafi bowiem przeciwstawiać się dyktatowi rynku oraz dowodzić, że prywatne jest *par excellence* publiczne i polityczne. Jeśli więc geneza nowoczesnej sfery publicznej sięga aktywności środowisk artystyczno-literackich, kawiarni i teatrów publicznych, gdzie mogły toczyć się nieskrępowane niczym dyskusje, to można uznać, że jej rzeczywisty zmierzch nastąpi dopiero wtedy, gdy ucichną ostatecznie dyskusje toczone w teatrze i na temat teatru.

Teatr publiczny jako instytucja pozostaje więc przestrzenią dyskursu publicznego tak długo jak podejmuje istotne tematy, kształtuje i kwestionuje zbiorowe narracje, budząc świadomość złożoności świata i niejednoznaczności ludzkich działań – co, jak się wydaje, nie tylko nie zanika, lecz trwa w najlepsze w kolejnych dekadach i stuleciach, mimo ekonomicznych i politycznych obstrukcji. A zarazem to właśnie w teatrze wszystko, co prywatne i co intymne zostaje ujawnione, nazwane i włączone – nieraz po raz pierwszy – w

obieg publicznej dyskusji, w dłuższej perspektywie wspierając ruchy emancypacyjne i wpływając na zmianę nastawień społecznych, a w konsekwencji na stanowienie prawa.

Jednocześnie tak definiowana sfera publiczna ogranicza się w zasadzie przede wszystkim do opiniotwórczej i ideotwórczej aktywności środowisk inteligenckich. Co wyjątkowo dobrze współbrzmi z charakterem teatru i kultury Polski Ludowej, paradoksalnie nazywającej się państwem robotniczo-chłopskim. Można bowiem zaryzykować stwierdzenie, że kultura PRL była przede wszystkim kulturą inteligencką o egalitarnych deklaracjach i dążeniach, ale wysokich aspiracjach. W książce *PRL. Przedstawienia* moją intencją było wyzyskanie dyskursywnej mocy przedstawień czasów Polski Ludowej, by opowiedzieć o najistotniejszych, w moim przekonaniu, napięciach tej epoki, które teatr publiczny nie tylko odzwierciedlał, ale także generował, przetwarzał i rozbrajał. Ani przez chwilę jednak nie należy zapominać, że były to inteligenckie napięcia, opisywane inteligenckim językiem, reprezentatywne dla inteligenckiej formacji i inteligenckiej tożsamości – w tym sensie *PRL. Przedstawienia* jest syntezą inteligenckich zmaganiań i porażek.

4. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

A.

Platform. East European Performing Arts Companion,
edited by Joanna Krakowska and Daria Odija, Instytut Adama Mickiewicza,
Centrum Kultury w Lublinie, Instytut Sztuki PAN, Lublin-Warszawa 2016,
ISBN 978-83-60263-46-4, s. 460.

Platform. East European Performing Arts Companion to słownik pojęć wspólnych, zawierający artykuły trzydziestu siedmiu autorów z dwunastu krajów Europy Środkowej i Wschodniej. Jestem autorką jego koncepcji i redaktorką naukową.

Pomysł na słownik narodził się w wyniku długoletniej współpracy z teoretykami, krytykami i historykami teatru z krajów Europy Środkowej i Wschodniej. Począwszy od 2008 roku spotykaliśmy się na konferencjach i warsztatach poświęconych problemom teatru w byłych krajach postkomunistycznych, a w szczególności temu, jak sztuki performatywne – od strony artystycznej i organizacyjnej – podejmują zarówno kwestię rozliczeń z przeszłością, jak i

aktualną krytykę społeczną. Pierwszym rezultatem tej współpracy była publikacja węgierska, którą współredagowałam i do której napisałam wstęp: *Theatre After the Change* (Budapest 2011). Kolejnym – publikacja rumuńska, do której z kolei pisałam posłowie: *Noi practici in spectacolului din Europa de Est / New Performing Arts Practices in Eastern Europe* (Bukareszt 2014). Wyniki swoich badań prezentowaliśmy także podczas konferencji *Central Europe Young and Restless* w City University of New York w styczniu 2014 roku.

W toku współpracy okazało się, że wiele zagadnień historycznych i politycznych, o których mówić można w odniesieniu do teatru, ma w dawnych krajach komunistycznych zbliżony charakter i uwarunkowana jest podobnymi kontekstami. Nie na tyle podobnymi jednak, by bagatelizować różnice i ignorować specyfikę historyczną, polityczną czy narodową poszczególnych krajów regionu. Z tego napięcia między wspólnym doświadczeniem politycznym i kulturowym a różnicami tożsamościowymi, historycznymi, językowymi i mentalnymi, które uniemożliwiają potraktowanie teatru regionu transgranicznie – zrodziła się potrzeba stworzenia słownika pojęć podstawowych, który uchwyciłby i nazwał zarówno te podobieństwa, jak i różnice.

Platform. East European Performing Arts Companion koncentruje się na trzech hasłach, które, jak się wydaje, obejmują na tyle szeroki zakres możliwych konotacji i kontekstów, że z ich pomocą udać się może wgląd w szereg problemów i mechanizmów wykraczających daleko poza sztuki performatywne. Te hasła to: teatr narodowy, teatr niezależny i archiwa. Hasło "teatr narodowy" obejmuje całe spektrum zagadnień, od teatru jako instytucji i bieżących priorytetów polityki kulturalnej państwa, przez poczucie narodowej tożsamości, jej historyczne uwarunkowania i zasady tworzenia się wspólnoty, po rolę tradycji, politykę historyczną i sposób funkcjonowania teatru w życiu publicznym. Hasło "teatr niezależny" umożliwiło refleksję nad sposobem rozumienia pojęcia „niezależności” w odniesieniu do rozmaitych mechanizmów opresyjnych, ale przede wszystkim odnosiło się do kwestii struktury życia teatralnego, warunków ekonomicznych i politycznych, w jakich działają teatry dziś i w jakich działały w przeszłości. Pozwoliło także zapytać o teatralną awangardę, o teatr poszukujący i undergroundowy, czyli o możliwości uprawiania teatru poza systemem. Wreszcie hasło "archiwa", które w istocie jest pytaniem o źródła badania historii teatru w danym kraju, a co za tym idzie o podstawy konstruowania narracji historycznej, stopień jej ideologizacji i uzależnienia od polityki państwa. Te trzy wielkie tematy pozwoliły podjąć kwestie dotyczące zarówno wspólnoty doświadczeń historycznych i organizacji życia

teatralnego, jak i temat nieporównanie szerszy: kwestię wspólnej tożsamości środkowoeuropejskiej.

B.

Krystyna Duniec, Joanna Krakowska *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 264, ISBN 978-83-63855-93-2.

Książka, którą napisałam wspólnie z prof. Krystyną Duniec, jest rezultatem naszych wieloletnich badań nad polskim teatrem współczesnym w kontekście przemian społecznych, świadomościowych i kulturowych przełomu XX i XXI wieku.

W naszej pierwszej wspólnej książce *Soc i sex* (Warszawa, 2009) koncentrowaliśmy się na przemianach mocno uwarunkowanych z jednej strony – wprowadzeniem w Polsce gospodarki rynkowej, z drugiej – rozluźnieniem obyczajowego gorsetu. W tej książce starałyśmy się pokazać, jak dramat i teatr odpowiadają na te zjawiska, jak podejmują tematy dotąd na scenie nieobecne i tworzą dla nich nowy język sceniczny.

Książka *Soc, sex i historia* (2014) stanowi kontynuację tych analiz i rozpoznań, odnosząc się do zjawisk teatralnych, a także do kina, literatury i sztuk wizualnych z perspektywy kilka lat późniejszej, dla której charakterystycznym punktem odniesienia były rozliczenia historyczne, polityka tożsamości i krytyka społeczna. Tu głównym przedmiotem naszego zainteresowania była polityczność teatru, czyli jego zdolność do wpływania na rzeczywistość i przekształcania świadomości społecznej. W naszym przekonaniu, w tytułowej triadzie zawrzeć można bowiem istotę politycznego zaangażowania teatru, filmu i sztuk wizualnych. Wiele przykładów tego zaangażowania poddawaliśmy szczegółowej analizie. Tytułowe hasła-kłucze wyznaczają główne osie sporów toczonych w kontekście sztuki, a także poza jej kontekstem. "Soc" odnosi się do skutków transformacji i nierówności społecznych, "sex" do sporów o płć, cielesność i seksualność, a "historia" do sporów o pamięć zbiorową, o wojnę, Zagładę, lustrację i PRL.

Przedmiotem naszych analiz stały się zatem strategie artystów, którzy uczestniczyli w historycznych rozliczeniach, wykonywali pracę demitologizacji, rozsadzali tradycyjne tożsamości i kwestionowali normatywne wzorce, by poszukiwać identyfikacji w narracjach pokoleniowych, dyskursach emancypacyjnych, zaangażowaniach ideowych. Opisując

przemiany polityczności polskiego teatru po roku 1997 próbowaliśmy pokazać, jak teatr wciągał widzów w spory aksjologiczne czy estetyczne i pozostawiał ich nieraz z irytacją i w pomieszeniu przez to, że domagał się radykalnie uznania dla ludzkiej odmienności, różnorodności i indywidualnej wolności. Opisując zwrot polityczny i historyczny, jaki dokonał się w teatrze na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku, opisałyśmy de facto ten moment, w którym nastąpiło rozbudzenie politycznych namiętności i ustanowienie głębokich podziałów w sferze publicznej, które głęboko oddziałują na teraźniejszość.

C.

Transfer! Teksty dla teatru, antologia pod redakcją Joanny Krakowskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 600, ISBN 978-83-64682-82-7.

Istotnym, z mojego punktu widzenia, osiągnięciem w pracy badawczej w odniesieniu do współczesnego polskiego teatru i dramatu są antologie sztuk i tekstów dla teatru, nad którymi pracowałam w ciągu ostatnich kilku lat.

We współpracy z Krystyną Duniec, a także Joanną Klass, przygotowałam anglojęzyczną antologię (*A)Pollonia. Twenty-First Century Polish Drama and Texts for the Stage (Seagull Books 2014)*), a we współpracy z Andreasem Volkiem – antologię niemiecką *Personen. Neue Theaterstücke aus Polen (Theater Der Zeit 2016)*. W obu wypadkach praca nad antologiami polegała na wyborze tekstów i uzasadnieniu tego wyboru w krytycznym opracowaniu – w notach, przypisach oraz wstępach.

Szczególniejszą wagę przywiązuję jednak do antologii *Transfer! Teksty dla teatru*, będącej pierwszą w Polsce edycją tekstów teatralnych – scenariuszy pisanych z reguły w ścisłej współpracy z reżyserem i innymi twórcami teatralnymi, a czasem wręcz z ich udziałem. W tekstach dla teatru chodzi właśnie o ten aspekt – „dla teatru”, o pisanie ze świadomością medium, z trójwymiarowym wyobrażeniem zawartym nie w pisarskich didaskaliach, ale w zintegrowanej wizji scenicznej. W antologii znalazło się trzynaście tekstów bardzo zróżnicowanych, które powstały w różny sposób, w różnych konwencjach, w różnych teatrach. Antologię tę uważam za świadectwo przemian artystycznych i instytucjonalnych, jakie zaszły w polskim teatrze w ciągu ostatnich kilkunastu lat.

Te przemiany odnoszą się zarówno do tematów podejmowanych na scenie, jak i do sposobów ich przedstawiania, do relacji z widownią i do zadań w obrębie zespołu artystycznego oraz instytucji teatralnej. Teksty dla teatru – pisane dla konkretnych twórców, teatrów i widowni, a w antologii wydobyte z pierwotnych kontekstów – unaoczniają skalę tej zmiany.

Rewolucjonizują bowiem nie tylko myślenie o teatrze jako miejscu debaty społecznej, ale także myślenie o dramacie jako rodzaju literackim. Wprowadzany jest w ten sposób do literatury nowy gatunek, który nie mieścił się dotąd w jej zwyczajowych ramach. Dotąd teksty dla teatru funkcjonowały jedynie na scenie, a niekiedy w krążących prywatnymi kanałami plikach, teraz zostają utrwalone drukiem nie tyle jako archiwalne zapisy historycznych artefaktów, ile jako teksty przesiedlone – do ponownego zagospodarowania w teatrze, w literaturze, w refleksji teoretycznej.

Co zatem w praktyce oznaczały te przemiany, jakich świadectwem jest antologia *Transfer! Teksty dla teatru?* Nowe sposoby pracy – nieczęste dotąd w teatrze repertuarowym – jak „pisanie na scenie”. Nowy zawód – dotąd sporadycznie tylko uprawiany – „dramaturg”, który tym się różni od dramatopisarza, że jego praca kończy się nie przed rozpoczęciem prób, ale trwa aż do premiery. Nowe tematy – historyczne, archiwalne, biograficzne, które wymagały nowych źródeł, nowych metod, nowego podejścia do pisania. Nowe strategie autorskie – kolaże, remiksy i parafrazy. Nową relację z publicznością – opartą na oczekiwaniu nie tyle akceptacji, ile krytycznego myślenia.

Teksty dla teatru aspirują do mocy krytycznej na każdym poziomie dyskursu, co sprawia, że teatr bardziej niż kiedykolwiek – za sprawą orientacji światopoglądowych, rozbijania zastanych struktur narracyjnych albo wręcz kwestionowania możliwości ich tworzenia – staje się przestrzenią kontrowersji, konfliktu, antagonizmu. Łączy się to bezpośrednio z tematyką historyczną i tożsamościową, która dominuje w antologii. Teksty w niej zamieszczone są w pewnym sensie świadectwem i pokłosiem zwrotu historycznego, który w ostatniej dekadzie przeorał – także, a może zwłaszcza, w teatrze – polską debatę publiczną. Są też przykładem wielkiej pracy – archiwalnej, metodologicznej, pamięciowej, mentalnej i afektywnej – jaka została podjęta i solidnie wykonana przez polski teatr.

