

Prof. UAM dr hab. Agata Skórzyńska

Poznań, 30 grudnia 2020

Instytut Kulturoznawstwa

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

w Poznaniu

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Marty Keil

Wytwarzanie instytucji. Praktyki instytucjonalne we współczesnych sztukach performatywnych

Już we wstępie recenzji muszę zaznaczyć, iż pomimo wątpliwości i sugestii, które formułuję poniżej, rozprawę mgr Marty Keil uważam za opracowanie bardzo oryginalne na polskim gruncie badań nad praktykami artystycznymi (w tym przede wszystkim nad sztukami performatywnymi), a przy tym niezwykle zajmująco napisane i przekonujące. Przyjęta w pracy perspektywa krytyki instytucjonalnej (w świecie rozwijana, jak chcą reprezentanci tego nurtu, już w trzech odrębnych „falach”) popularyzuje się w ostatnich latach także w Polsce, zwłaszcza w odniesieniu do sztuk wizualnych i zajmujących się nimi instytucji: galerii, muzeów oraz centrów sztuki współczesnej (także w związku z tzw. zwrotem kuratorskim, który radykalnie zmienił pole sztuk wizualnych na świecie w ostatnich dekadach XX wieku). Nadal stosunkowo rzadko jednak funkcjonuje jako autonomiczny i pełnoprawny nurt w badaniach akademickich – na co bez wątpienia zasługuje – a nie tylko jedna z wielu perspektyw krytycznych. Wkład Autorki rozprawy w popularyzację krytyki instytucjonalnej jako odrębnego podejścia badawczego jest w tym wypadku podwójny. Po pierwsze przenosi ona ten typ myślenia na grunt sztuk performatywnych, w tym na obszar działalności publicznych teatrów repertuarowych oraz starszych i nowszych form pracy w teatrze i tańcu: jak festiwale czy tzw. projekty kuratorskie. To niezwykle cenne osiągnięcie recenzowanego doktoratu, bowiem spojrzenie na sztuki performatywne ostatnich lat z perspektyw szerszych, niż refleksja historyczna, teatrologiczna czy estetyczna jest stosunkowo rzadkie, nawet mimo dość spektakularnej kariery tzw. performatyki. Zgadzam się z Autorką, że takie aspekty twórczości w teatrze i tańcu jak warunki produkcji, formalno-prawne i polityczne aspekty funkcjonowania tego obszaru praktyki artystycznej, warunki pracy, modele

organizacyjne, ale też ideologiczne przyświecające promowaniu określonej wizji programów artystycznych i relacji społecznych inicjowanych w sztuce są wciąż nieco ignorowanymi aspektami polskiego życia teatralnego. Częściej stają się przedmiotem raportów pobadawczych, niż pełnoprawnych monografii naukowych, proponujących określoną ramę interpretacyjną, nawet w publikacjach poświęconych polityczności polskiego teatru (jak w pracach Pawła Mościckiego na przykład). Są jednak niezwykle ważne, a nawet coraz ważniejsze ze względu na gwałtowne przeobrażenia współczesnej sfery publicznej czy pola kultury instytucjonalnej w Polsce. W tym sensie praca ma niewątpliwie walory nowatorskie. Po drugie, Autorka idzie nawet krok dalej w wykorzystaniu krytyki instytucjonalnej, niż tacy reprezentanci tego nurtu jak – wielokrotnie przywoływany w pracy Gerald Raunig – traktując to podejście nie tylko jako formę dyskursu krytycznego oraz praktykę transformacyjną w ramach samej działalności artystycznej, lecz także jako metodę analizy, a więc narzędzie badawcze. Ta ostatnia deklaracja, wyrażona po raz pierwszy we wstępie doktoratu (s. 19 i dalsze) jest mi niebywale bliska, ponieważ uważam nurt krytyki instytucjonalnej za inspirujący także w wymiarze metodologii badań humanistycznych i społecznych. W pełni podzielam też z Panią Martą Keil przekonanie, iż wymaga to spojrzenia na praktykę artystyczną jako na jedną z praktyk społecznych – a więc w perspektywie szerszej, niż punkt widzenia teorii i krytyki sztuki i wymuszającej kompetencje badawcze z zakresu filozofii polityki, teorii społecznej, teorii kultury itp. Co do klarowności i konsekwencji w sformułowaniu w pracy tego właśnie, metodologicznego pożytku z zastosowania krytyki instytucjonalnej w badaniach naukowych, mam jednak pewne zastrzeżenia, które postaram się wyjaśnić w dalszych częściach recenzji. Już w tym miejscu zaznaczyć mogę, że za pewne niedociągnięcie uważam nieumieszczenie w tytule rozprawy właśnie pojęcia „krytyka instytucjonalna”, a to ze względu na rolę, jaką perspektywa ta odgrywa w całej właściwie pracy. Choć tytuł doktoratu zgodny jest z jego treścią i dobrze wprowadza w tematykę podejmowanych tu rozważań, rola krytyki instytucjonalnej jako kluczowego narzędzia analitycznego dla prezentowanych tu badań mogła – w moim przekonaniu – zostać w nim wyraźnie podkreślona.

Rozprawa Pani mgr Marty Keil pod względem struktury i spójności wywodu jest poprawnie skonstruowanym tekstem naukowym. Zastrzeżeń nie wzbudzają też tytuły rozdziałów i podrozdziałów. Praca składa się ze wstępu, zakończenia oraz trzech rozdziałów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Możliwość krytyczności. Palić czy zakładać nowe?* służy wprowadzeniu do głównych założeń badawczych pracy oraz nakreśleniu zaplecza teoretycznego i uzasadnieniu wyboru tradycji intelektualnych, do których zamierza się odwoływać Autorka, w optyce których prowadzone będą dalsze analizy. Poza krytyką instytucjonalną, Autorka sięga także do takich nurtów współczesnych filozofii krytycznych, jak marksizm postoperaistyczny i wyrastające z niego krytyki neoliberalnej fazy rozwoju kapitalizmu (wraz z kluczowymi koncepcjami pracy niematerialnej czy fabryki społecznej), a

także do poststrukturalistycznego wariantu teorii hegemonii. Kluczem stają się tu takie zagadnienia, jak polityczność i performatywność działalności instytucjonalnej w sztuce, a także rozważania dotyczące odmiennych modeli krytyki porządku instytucjonalnego. Spośród nich Autorka decyduje się, tropem wspomnianego już Geralda Rauniga, na rozwinięcie koncepcji tzw. praktyk instytucujących, a więc idei krytyki wewnątrzsystemowej, transformacyjnej, zakorzenionej w myśli Foucaulta, ale także m.in. Negriego i Hardta. Choć przedstawiona w rozdziale rekonstrukcja kluczowych koncepcji teoretycznych wydaje się miejscami nieco lapidarna, wybory teoretyczne Autorki należy uznać za przemyślanie i bardzo spójne.

Rozdział II *Do kogo należy teatr? Wytwarzanie instytucji na przykładzie teatru publicznego w Polsce* rozpoczyna się od próby filozoficznego ugruntowania pojęć „publiczny” i „publiczność”, które opiera się na przywołaniu znanej dyskusji z koncepcją strukturalnych przeobrażeń sfery publicznej Jürgena Habermasa. Dyskusji szeroko omawianej wielokrotnie również w Polsce, w którą zaangażowani swego czasu byli tzw. rewizjoniści historyczni, krytyka feministyczna (tu głównie Angela Fraser), poststrukturalistyczna teoria hegemonii (Chantall Mouffe) oraz twórcy koncepcji tzw. kontrpubliczności (Kluge i Negt). Choć zaprezentowana w rozdziale rekonstrukcja debaty krytycznej, którą wywołała Habermasowska koncepcja deliberacji jest przewidywalna i powieła w zasadzie doskonale znane argumenty (m.in. zarzut ekskluzywnego charakteru postburżuazyjnej sfery publicznej), jest ona Autorce potrzebna, by uzasadnić własny punkt widzenia. Taki, w którym koncepcje kontrpubliczności oraz praktyk kontrhegemonicznych korespondować mają z postulatami krytyki instytucjonalnej trzeciej fali, a więc z Raunigowską ideą praktyk instytucujących. Zawartym tu rozważaniom w sposób zadeklarowany przyświeca więc pewien normatywny wzorzec instytucji publicznej, która – jako niewyzolowana z rzeczywistości społecznej, w tym z szerzej rozumianej sfery publicznej – w drodze praktyk transformacyjnych zmierzać ma do coraz silniejszej inkluzyjności, demokratyczności, otwarcia na kolejne podmioty wykluczone itp. Publiczna i krytyczna instytucja artystyczna, jeśli rozumiem dobrze intencje Autorki, ma potencjał do tego, by „naprawiać” niedostatki sfery publicznej w ogóle. To przekonanie, które z Martą Keil podzielam, choć szczegóły jej argumentacji wzbudzają pewne wątpliwości – o czym poniżej. Za najważniejsze osiągnięcie rozdziału uważam jednak nie autorski wkład w teorię sfery publicznej, lecz bardzo ciekawą i oryginalną rekonstrukcję rodzimej, polskiej debaty o statusie publicznego sektora kultury po 1989 roku. Przeprowadzona nieco z lotu ptaka, mapująca kluczowe momenty okresu polskiej transformacji (od programu reform sektora kultury, proponowanych przez Minister Izabelę Cywińską, po diagnozy i rekomendacje formułowane przez Jerzego Hausnera przed Kongresem w 2009 roku oraz powstanie oddolnych ruchów środowiskowych w reakcji na te propozycje, jak Obywatele Kultury), rekonstrukcja ta jest jednak precyzyjna argumentacyjnie i krytyczna. Autorka trafnie w moim przekonaniu diagnozuje, iż mimo

licznych w omawianym okresie prób zainicjowania poważnej dyskusji na temat rozumienia publicznego statusu instytucji teatralnych jako, z jednej strony dobra wspólnego, z drugiej zaś zobowiązania społecznego, w praktyce wielu polskich teatrów i festiwali konserwował się raczej model teatru mistrzowskiego, autorskiego, silnie zhierarchizowanego, a w wielu wypadkach wręcz patriarchalnego. Choć jest to model konserwatywny, silnie ugruntowany w historii polskiego teatru, w warunkach transformacyjnych wchodził on także w skuteczny mariaż z neoliberalnymi z ducha wymogami konkurencyjności, efektywności i produktywności. To w tych partiach rozdziału Pani Marta Keil robi w moim przekonaniu najlepszy użytek z aparatury myślowej krytyki instytucjonalnej, zwracając uwagę nie tylko na fakt, że struktury organizacyjne i dyskursy towarzyszące twórczości teatralnej nie są neutralne względem bardziej ogólnych wizji sensu i celu podtrzymywania publicznie finansowanej sztuki, lecz także na bardzo praktyczne aspekty realizacji czy materializacji tych wizji: w relacjach z publicznością, w relacjach wewnątrz zespołów artystycznych i nieartystycznych (produkcja, promocja, administracja), w formalnych i socjalnych warunkach pracy, w relacjach interpersonalnych, w preferowanych wzorcach artystki i artysty. W przyjętej tu optyce na plan pierwszy wysuwają się najczęściej wątki genderowe, ale zarysowane tu ramy analizy pozwalają zwracać także uwagę na czynniki klasowe, związane z wiekiem, pochodzeniem społecznym, podziałami na kulturalne centra i peryferie, a nawet na problem odpowiedzialności klimatycznej w pracy artystycznej. Pod tym względem praca Pani Marty Keil jest pierwszym w Polsce opracowaniem dotyczącym sztuk performatywnych, które w tak skrupulatny sposób koncentruje się nie na artystycznych osiągnięciach polskiego teatru i tańca omawianego okresu, ale na społecznych i politycznych konsekwencjach sposobów i środków produkcji artystycznej. Za najciekawszy z wątków tej partii pracy, o ile wiem niepodejmowany do tej pory w polskiej literaturze przedmiotu, uważam diagnozę o swoistym impasie, któremu w warunkach neoliberalizacji podlegać zaczęła kultura niezależna (w tym tzw. teatr alternatywny). Neoliberalizacja sektora publicznego w Polsce w paradoksalny sposób przyczyniła się do konserwacji dominującego modelu teatru dramatyczno-repertuarowego, w którym hierarchiczne relacje i skostniałe struktury organizacyjne weszły w udany mariaż z rynkowym wymogiem rywalizacji. Choć krytyka tu przeprowadzona momentami wydaje się dość ostra, jest jednak przez autorkę trafnie uargumentowana i udokumentowana. Dla mnie stanowi przy okazji ciekawą konkluzję pewnego procesu, który sama swego czasu mogłam obserwować – tu ilustrowanego m.in. historią poznańskiego Festiwalu Malta – od eksplozji polskiej niezależnej sceny teatralnej lat 90. i wczesnych dwutysięcznych, po kryzys alternatywnych form pracy i twórczości teatralnej na rzecz teatru gwiazdorskiego, który – co ciekawe – znalazł w polskich warunkach podatny grunt nie w sektorze prywatnym, ale w instytucjach publicznych.

Rozdział III *Procesy instytucjonowania i strategie krytyczno-instytucjonalne. Studia przypadków* zgodnie z tytułem obejmuje autorskie analizy pięciu wybranych, polskich i zagranicznych *case'ów*, które w intencji Autorki ilustrować mają różne, mniej lub bardziej udane strategie krytyki porządku instytucjonalnego i próby jego transformacji w kierunku politycznie zaangażowanej, uspołecznionej i zdemokratyzowanej instytucji publicznej – a więc w kierunku normatywnego wzorca, który przyjęty jest w całej pracy. Część z omawianych przypadków ma przy tym walor strategii autokrytycznych, przyjmowanych przez kuratorów, artystów, organizatorów wydarzeń i instytucji. Zdolność do refleksji autokrytycznej, zdaniem choćby Rauniga, jest jak pamiętamy warunkiem procesów transformacyjnych, które określa on jako praktyki instytucjujące. Pani Marta Keil proponuje nam przy tym perspektywę uczestniczącą, inseiderską w studiach przypadków poświęconych budowaniu programu Festiwalu Teatralnego *Konfrontacje* w Lublinie oraz realizacji projektu badawczego *Porozumienie* w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Odwołuje się jednak również do projektów, które obserwowała, lecz których nie współtworzyła, jak przedsięwzięcie kuratorskie Agaty Siwiak i Grzegorza Niziołka *Teatr Pop-Up* w Krakowie czy projekt *Mikro-Teatr* kuratorowany przez Tomasza Platę, a zrealizowany pierwotnie w Komunie Warszawa. Ostatnie ze studiów przypadku stanowi omówienie tzw. aktu skargi performerek i performerów na warunki pracy, przemoc i molestowanie seksualne w zespole kierowanym przez belgijskiego choreografa i performerę Jana Fabre. Wybór analizowanych w rozdziale przypadków wydaje się trafny: ilustrują one odmienne strategie krytyczne, z których część odnosi się do wybranych aspektów twórczości teatralnej i tanecznej (odejście od porządku instytucji w kierunku efemerycznego i elastycznego projektu kuratorskiego w wydarzeniu, jakim był *Teatr Pop-Up* czy podważanie rozbudowanej aparatury produkcyjnej teatru instytucjonalnego w *Mikro-Teatrze*) lub do całości procesu programowania, produkcji i organizacji pracy (jak w wypadku reformy programowej lubelskich *Konfrontacji* czy w projekcie *Porozumienie*, które w perspektywie Autorki miały prowadzić do całościowej transformacji instytucjonalnej). Autorka zachowuje też niezwykle uważność, która konieczna jest w wypadku analiz krytycznych – wrażliwie i wnikliwie szacuje potencjały i ryzyka związane z przyjmowanymi w omawianych projektach i wydarzeniach strategiami krytycznymi, trafnie wskazuje na sukcesy i porażki, nie unika samokrytycyzmu w refleksji nad projektami, które sama współtworzyła. Studia przypadków są jednak nieco nierównie pod względem szczegółowości, dostępu do informacji, wieloaspektowości analizy – zdecydowanie najbardziej wnikliwe i bogate informacyjnie są te, w których wykorzystano perspektywę uczestniczącą, co przy okazji skłania do pytania o trafność decyzji metodologicznych podejmowanych w pracy.

Rozprawę Pani Marty Keil – jak już wskazywałam – uważam więc za efekt bardzo interesującego, samodzielnego pod względem myślowym, odważnego, a zarazem wrażliwego przedsięwzięcia badawczego. Jest to zarazem praca bardzo bogata informacyjnie, świadcząca o sporej wiedzy, uważnej

obserwacji pola sztuki w Polsce i za granicą. Autorka śledzi też uważnie najważniejsze dyskusje teoretyczne i krytyczne ostatnich lat i trafnie dobiera źródła, na których opiera swoje rozważania. Ogólna, bardzo wysoka ocena tego doktoratu skłania mnie jednak – tym bardziej – do sformułowania kilku uwag krytycznych i polemicznych, które – jak sądzę – mogą stanowić pewne wskazówki dla dalszych badań prowadzonych przez Panią Keil.

Po pierwsze, mimo iż bardzo doceniam decyzję, by w analizie krytycznej sytuacji współczesnych sztuk performatywnych zastosować perspektywę krytyki instytucjonalnej i rozwinąć ją do postaci głównego narzędzia analizy sądzę, że założenia metodologiczne w pracy mogły zostać w niej (we *Wstępie* oraz w Rozdziale I) szerzej wyjaśnione i przybliżone czytelnikom. Podobnie rzecz się ma z uzasadnieniem wyboru metody *case study* i bardziej precyzyjnym powiązaniem badań prowadzonych jako studia przypadku z założeniami analizy krytycznej. We *Wstępie* autorka przeprowadza – tropem m.in. Angeli Fraser i Gerarda Rauniga – rekonstrukcję trzech fal krytyki instytucjonalnej, by ostatecznie zadeklarować, że w tym kontekście rozumie ją „jako formę krytycznego badania praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne jest tutaj ujawnianie ram instytucjonalnych i procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru poza ich linią. Uważam przy tym, że polityczny i emancypacyjny potencjał instytucji sztuki ujawnia się szczególnie wyraźnie w momencie jej wytwarzania i negocjowania. Krytyka instytucjonalna potraktowana jest tutaj jako potencjalne narzędzie uchwycenia tego momentu i próby odzyskania go dla praktyk sprzeciwu wobec dominującego porządku. Poprzez tytułowe wytwarzanie instytucji rozumiem proces instytuowania struktury, relacji (między współpracownikami i współpracownicami, ale także odbiorcami i odbiorczyniami ich działań)” (s. 19). Choć to dość precyzyjnie sformułowany cel, jaki przyświeca analizie, od metodologicznego wprowadzenia do określonego projektu badań oczekiwałabym równie precyzyjnych deklaracji, jak przyjęty cel zrealizować, a więc w jaki sposób analizy zostaną przeprowadzone. Poza streszczeniem głównych tez kolejnych rozdziałów oraz bardzo skrótowym uzasadnieniem doboru przypadków do analizy nie znajduję jednak we *Wstępie* (ani później) fragmentu, który miałby charakter faktycznej deklaracji metodologicznej, a więc dotyczącego konkretnych pytań badawczych, określającego specyficzne usytuowanie Autorki względem przedmiotu badań – choć Pani Marta Keil kilkakrotnie zwraca uwagę na fakt współuczestnictwa w części projektów, które stają się w pracy przedmiotem analiz i ma świadomość konsekwencji, które z tego wynikają. Piszę o tym, ponieważ usytuowanie badawcze dałoby się w tym wypadku dość dobrze wyjaśnić na przykład poprzez sięgnięcie do badań partycypacyjnych czy badań w działaniu, które w Polsce doczekały się już sporej literatury. Część decyzji badawczych Autorki dałoby się uzasadnić sięgając do różnych odmian badań krytycznych we współczesnej humanistyce: do autoetnografii, etnografii krytycznej i zaangażowanej, wreszcie do

krytycznej analizy dyskursu. Biorąc pod uwagę materiał, na którym pracuje Autorka: dokumenty, wypowiedzi prasowe, raporty pobadawcze, manifesty, teksty krytyczne, ale i własne obserwacje odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z pracą, która bardzo umiejętnie łączy elementy krytycznej analizy dyskursu z nastawieniem badań uczestniczących. Co więcej, to właśnie tradycje metodologiczne, o których wspominam wprowadziły na grunt badań humanistycznych i społecznych postulat, iż analizy naukowe mają za cel nie tylko deskrypcję i wyjaśnianie zjawisk zachodzących w sferze rzeczywistości badanej, lecz mogą mieć także potencjał transformacyjny – a więc są względem tej rzeczywistości sprawcze, a takie cele przypisuje przecież Autorka analizom prowadzonym w duchu krytyki instytucjonalnej. Mówiąc wprost – nieco brakuje mi w pracy ujawnienia własnej świadomości metodologicznej, bardziej szczegółowej autorefleksji nad metodami i narzędziami, jakie się stosuje. W tym kontekście ważne byłoby także bliższe wyjaśnienie kryteriów doboru tych przypadków, w których zasada autorskiego współuczestnictwa nie zachodziła, zwłaszcza wyjaśnienie sposobu obserwacji „momentu wytwarzania i negocjowania” instytucji, o których mowa w przywołanym cytacie. Na marginesie studiów przypadku (które rozumiem jako metodę badawczą, a nie jedynie formę tekstową w pisarstwie akademickim, a więc tylko ostateczny efekt tej metody) warto też Autorce zadać pytanie, które narzuca się podczas lektury III rozdziału rozprawy: jak z zastosowaniem krytyki instytucjonalnej badać nie tylko założenia, przebieg, warunki organizacyjne czy deklaracje ideologiczne takich projektów, jak *Mikro-Teatr*, *Porozumienie* czy *Teatr Pop-Up*, ale ich długofalowe konsekwencje dla obszaru sztuk performatywnych i życia społecznego w Polsce? Jak szacować skuteczność tych strategii krytycznych – nie doraźną, lecz taką, która faktycznie nosiłaby znamiona praktyki instytucyjnej, a więc głęboko transformującej rzeczywistość zarówno polskiego teatru instytucjonalnego, jak i sfery publicznej?

Po drugie, choć zaplecze teoretyczne pracy świadczy o umiejętności dokonywania wyboru, sporej erudycji i kompetencji w rekonstruowaniu najważniejszych sporów w humanistyce współczesnej (jak spór o koncepcję sfery publicznej Habermasa) rekonstrukcje te bywają (w I i II rozdziale) często lapidarne. Pracę wzbogaciłoby sięganie nie tylko do tekstów poświęconych wprost sztuce najnowszej, w tym sztukom performatywnym, w których wykorzystuje się już pewne propozycje filozofii politycznej czy teorii społecznej, lecz do samych propozycji źródłowych i ich krytyczne omówienie. I tak, bardzo brakuje mi w pracy szerszego wyjaśnienia kategorii dobra wspólnego czy przybliżenia czytelnikom tego, co rozumie Autorka przez fakt, iż praktykę artystyczną traktuje jako praktykę społeczną – taka deklaracja pada w pracy kilkakrotnie, lecz nigdzie nie staje się przedmiotem odrębnych rozważań. W tym pierwszym wypadku chodzi między innymi o to, że kategoria *the common* w polskiej i światowej literaturze jest już bardzo szeroko opracowana, nie tylko w ramach marksizmu postoperaistycznego (to pojęcie o bardzo długich tradycjach, od studiów kulturowych po ekonomię społeczną). Co

ważniejsze – w Polsce znalazła także zastosowanie w analizach krytyczno-instytucjonalnych nie tylko pola sztuki, ale i innych dziedzin życia społecznego – jak w znanej pracy Krystiana Szadkowskiego *Uniwersytet jako dobro wspólne*. Sądzę, że bliższe opracowanie tego zagadnienia nadałoby rozważaniom potrzebnego kontekstu, bowiem procesy i zjawiska analizowane przez Autorkę nie zachodzą wyłącznie w przestrzeni sztuki, a ta ostatnia nie funkcjonuje w próżni. W wypadku pojęcia praktyki społecznej – tu pozwolę sobie na moment prywaty, bowiem to zagadnienie, które żywo mnie interesuje – jest to nie tylko wyjątkowo mocne pojęcie w teorii społecznej (począwszy od Arystotelesa, przez Marksa, po Gramsciego, Althussera, Bourdieu i Foucaulta oraz wielu innych), lecz także kategoria o ogromnym potencjale metodologicznym, co powoduje, że humanistyka stawiająca w centrum zainteresowań pojęcie praktyki czy *praxis* przeżywa dziś renesans. Sądzę, że część postulatów tzw. zwrotu praktycznego w teoriach humanistycznych i społecznych (za Th. W. Schatzkim i K. Knorr-Cetina) bardzo wzbogaciłaby perspektywę badawczą proponowaną w pracy i zdecydowała o rzeczywiście nowatorskim charakterze podjętych tu rozważań. Nieco rutynowy charakter ma też w moim przekonaniu rekonstrukcja sporu o Habermasa, co wynika raczej z przyjęcia do wiadomości argumentów zgłaszanych przez krytyków *Strukturalnych przeobrażeń*, niż z bardziej autorskiego przemyślenia tej propozycji filozoficznej. By nie wdawać się w szczegóły warto zauważyć, że wiele krytyk Habermasa ignorowało różnicę między deskryptywnym i postulatorywnym wymiarem jego rekonstrukcji narodzin i kryzysu nowoczesnej sfery publicznej. Fakt uczestnictwa w racjonalnej debacie nigdy nie był powiązany przez Habermasa z naturalnym wyposażeniem podmiotów reprezentujących określone klasy społeczne, lecz miał być – w planie normatywnym i postulatorywnym – gwarantowany przez proces *uczenia się*. Kryzys sfery publicznej w tej optyce bierze się m.in. z kapitalistycznego urynkowania instytucji publicznych, które miały za ów proces odpowiadać – a więc gwarantować podmiotom wykluczonym z debaty kompetencje niezbędne do udziału w niej i w ten sposób spełniać warunki demokratyzacji. Nikt, ani biały heteroseksualny mężczyzna, ani kobieta nie są z urodzenia predestynowani lub wykluczeni z uczestnictwa w deliberacji – są wykluczani przez procesy kolonizacji światów życia przez opresyjne państwo, rynek kapitalistyczny czy reakcyjną kulturę masową. Problem, który mogłaby wnieść do rozważań Autorki koncepcja Habermasa leży więc w moim przekonaniu gdzie indziej, perspektywa ta mogłaby na przykład pomóc w odpowiedzi na pytanie o zobowiązania publicznych instytucji kultury do tego, by uczyć nas – a więc przygotowywać do aktywnego i krytycznego udziału w sferze publicznej. Zobowiązania, które – jak sądzą – autorka nakłada na instytucje, które chce rozumieć jako „uspołecznione”, „demokratyczne” czy „feministyczne”. Uwagi na marginesie sporu o *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* traktuję jednak jako polemiczne, do których lektura doktoratu zachęca, bowiem nie odmawiam rzecz jasna Autorce prawa do obrania odmiennego stanowiska w sprawie tej koncepcji.

Uwagi krytyczne wynikają więc przede wszystkim z faktu, iż w wypadku dysertacji Pani Marty Keil mamy do czynienia z opracowaniem inspirującym, dojrzałym, wartym wdawania się w dyskusję. Sądzę, że jest to także praca warta opublikowania. Skoro tak jednak, zachęcałabym Autorkę do rzetelniejszej redakcji tekstu. Styl pisarski Doktorantki jest bardzo dobry – pracę czyta się z zaciekawieniem, w tekście nie brak trafnych porównań, swady retorycznej, zaangażowania. Tym bardziej rażą liczne błędy literowe, błędne formy gramatyczne niektórych wyrazów i odmiany nazwisk – przy doświadczeniu i talencie pisarskim Doktorantki błędy te świadczą po prostu o pospiesznej redakcji i korekcie tekstu i będą – jak sądzą – łatwe do naprawienia.

Biorąc pod uwagę wszystko, co powyżej i doceniając recenzowaną pracę jako przedsięwzięcie ambitne, wnoszące sporo nowego do badań nad polskimi sztukami performatywnymi i do badań praktyk artystycznych w ogóle z przekonaniem stwierdzam, że mimo kilku wątpliwości, przedłożona do recenzji praca spełnia wszelkie wymogi ustawowe stawiane rozprawom na stopień doktora. Wnoszę tym samym o dopuszczenie Pani Mgr Marty Keil do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Prof. UAM dr hab. Agata Skórzyńska

