

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Crawley

***Atopia nowoczesności. Teatr dziecięcy: sztuka, polityka, społeczeństwo*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Krystyny Duniec (Instytut Sztuki PAN, Warszawa)**

Rozprawa mgr Joanny Crawley, poświęcona relacjom między teatrem dziecięcym a historią polityczną i społeczną, ma ambicje połączenia refleksji teatrologicznej z kulturoznawczą. Autorka sytuuje swoją pracę w polu dyskursu naukowego, który za cel przyjmuje wypracowanie „alternatywnych narracji na temat współczesności” (s. 4), mających prowadzić do „gruntownych zmian w organizacji życia politycznego” (s. 7). Za kluczowy okres dla formowania się nowatorskich projektów społecznych, a zarazem obszar poszukiwań dla opozycyjnych wobec kanonu dyskursów sztuki pani Crawley uznaje dwudziestolecie międzywojenne. Zwraca przy tym uwagę na wydarzenia polityczne, sprzyjające radykalizacji koncepcji społecznych i estetycznych właśnie w tym czasie: I Wojnę Światową oraz Rewolucję Październikową. Pod wpływem obu tych – czasowo nakładających się na siebie, a jednak odmiennych w skutkach – wydarzeń zmieniła się radykalnie pozycja dziecka. I to właśnie ta zmiana stanowić będzie kluczowy przedmiot dociekań autorki rozprawy. Pani Crawley łączy pojawienie się nowego paradygmatu dotyczącego statusu dziecka w kulturze z nowatorskimi rozpoznaniem dokonany w polu estetyki i polityki. By uzasadnić swoją diagnozę, autorka wybiera na bohaterów swojego wywodu Asję Lācis – reżyserkę teatralną, która wykorzystwała teatr jako machinę do „testowania najbardziej radykalnych, rewolucyjnych idei” (s. 16), pracując z *bezprizornymi*, osieroconymi po wojnie dziećmi; oraz Waltera Benjamina jako filozofa, za sprawą którego doszło „do obsadzenia dziecka w roli idealnego podmiotu nowoczesności i do powierzenia najmłodszym misji opowiedzenia świata na nowo” (s. 22).

Wybraną przez Lācis i Benjamina ramę teatru dziecięcego autorka rozprawy traktuje jako manifestację tytułowej przestrzeni atopicznej, którą określa w następujący sposób: „To przestrzeń tu i teraz, w której istnieją już zasady (a wraz z nimi transgresyjne akty odstępstwa od zasad), ale w której nie spełnił się jeszcze zwycięski scenariusz świata doskonałego. [...] W

atopii nic nie musi się spełniać, nic nie wymaga doskonalenia. To miejsce nieposkromione i nienazywalne, sfera równości w niewiedzy i nieokreśloności” (s. 19). Wskazując na procesualność i niedokończoność atopii, mgr Crawley przekonuje również, że to właśnie dzieciństwo ze względu na swój liminalny charakter najlepiej oddaje istotę atopii jako: „płaszczyzny wypełnionej niekończącymi się możliwościami, w której dziecko-obcy eksperymentuje z tożsamościami, testuje granice tego, co poznawalne, jednocześnie wymykając się jeszcze odgórnym próbom upodmiotowienia i przypisania do określonego porządku zmysłowego” (s. 20). W tej perspektywie dzieciństwo ukazane zostaje jako okres eksperymentu i próby, które zachodzą w kluczowym dla badań Joanny Crawley obszarze pomiędzy estetyką a polityką.

W pracy mgr Crawley odkrywcze okazuje się także spojrzenie na samo dwudziestolecie międzywojenne przez metaforę dziecka i dzieciństwa: „O dwudziestoleciu warto więc pamiętać jako o początku kariery dziecka jako protagonisty utopijnych projektów oraz jako figury, mającej fundamentalne strukturalne znaczenie dla artykułowanych w ramach tych projektów ambicji” (s. 25). Gest umieszczenia figury dziecka jako podmiotu danej epoki historycznej autorka przejawia od Bodrisa Budena, który uczynił z dziecka potransformacyjną figurę polityczną, umożliwiającą projektowanie nowego porządku społecznego. Praca mgr Crawley twórczo wykorzystuje to ujęcie, przenosząc ideę Budena na początek XX wieku. Dzięki temu udaje jej się opowiedzieć historię teatru dziecięcego w dwudziestoleciu przez pryzmat radykalnych strategii politycznych. Kluczowym gestem jest próba usytuowania marginalnych narracji w centrum dyskursu – teatru dziecięcego jako modelu utopijnego społeczeństwa, dziecka jako protagonisty rewolucji, kobiecej reżyserski i pedagogiki teatralnej Asji Lācis jako kluczowej postaci XX-wiecznej awangardy. Autorka czyni to, umieszczając w samym sercu swojego wywodu zapoznany dokument epoki, który łączy wszystkie te wątki: napisany pod wpływem znajomości Asją Lācis *Program proletariackiego teatru dziecięcego* Waltera Benjamina.

W rozdziale pierwszym autorka przygląda się koncepcji proletariackiego teatru dziecięcego Asji Lācis i Waltera Benjamina w perspektywie antyautorytarnych projektów pedagogicznych. W tym celu tropi obecność figury dziecka w pismach niemieckiego filozofa, wskazując na jej kluczową rolę w trzech obszarach: „pracy rewolucji, pracy zbawienia i pracy historii” (s. 29). Śledzi również zainteresowanie Benjamina samą kategorią zabawy, a także jego fascynację medium radia, wiążąc te obszary badawcze i praktyki medialne z

możliwościami przekształcenia tradycyjnej pedagogiki w edukowanie dzieci do uczestnictwa w rewolucyjnym projekcie politycznym. Autorka pokazuje zarazem odmiennosc jego koncepcji od programów niemieckiej *Reformpädagogik*, którą Benjamin traktował jako manifestację burżuazyjnego idealizmu. Joanna Crawley ukazuje autonomiczny charakter programu teatru dziecięcego, podkreślając, że dopiero u Lācis i Benjamina dochodzi do „rozpoznania w dziecku 'suwerenności' czy nieposkromionej 'siły sprawczej'” (s. 54). Przede wszystkim jednak w samej koncepcji teatru dochodzi do zasadniczego przemieszczenia funkcji – teatr przestaje być miejscem produkowania spektakli, a staje się laboratorium nowych form społecznych. Wskazując na radykalność programu Asji Lācis i Waltera Benjamina, mgr Crawley podkreśla fakt niedostrzeżenia przez współczesnych ważności i nowatorstwa tego konceptu. Kontynuację ich myśli o kluczowej roli teatru w uprawianiu polityki autorka dostrzega dopiero u Jacques’a Rancière. Autorka ciekawie prowadzi czytelnika przez jego pisma, analizując je pod kątem relacji między teatrem a pedagogiką, by stwierdzić, że to „sytuacja teatralna staje się zatem wzorem modelowej sytuacji pedagogicznej, a teatr centralną metaforą Rancière’owskiego myślenia o polityce” (s. 57).

W rozdziale drugim mgr Crawley szkicuje historię dzieciństwa, koncentrując swoją uwagę wokół najważniejszych nazwisk i pozycji w dziejach nowoczesności, które zrewolucjonizowały myślenie o figurze dziecka. Wśród analizowanych dzieł znajdują się: *Emil, czyli o wychowaniu* (1762) Jana Jakuba Rousseau, *Myśli o wychowaniu* (1693) i *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* (1690) Johna Locke’a, literatura romantyczna, opracowania dotyczące historii dzieciństwa (jak np. słynna książka Philippe’a Ariès’a *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*), ale też prace pozornie niemające wiele wspólnego z rewaloryzacją postaci dziecka, jak *Mowy do narodu niemieckiego* (1808) Johanna Gottlieba Fichtego. Autorka przywołuje w tym rozdziale także słynny strajk nowojorskich gazeciarzy z 1899 roku, który określa jako pierwszą „dziecięcą rewolucję” (s. 61). Rozdział ten wydaje się najbardziej chaotyczny w konstrukcji wywodu i nieco rozbija narrację, która miała jednak koncertować się na nowym odczytaniu dwudziestolecia przez pryzmat dziecka jako podmiotu politycznego oraz teatru jako przestrzeni pozwalającej na wypracowywanie nowych projektów społecznego współobcowania.

Rozdział trzeci stanowi powrót do głównego toku myśli. Poświęcony jest bowiem omówieniu przykładów teatrów z dwudziestolecia międzywojennego, które podejmowały misję wychowawczą i kształceniową oraz przybliżeniu współczesnych teoretyków i praktyków

problematyzujących kwestię władzy, edukacji i emancypacji. Ciekawe jest przypomnienie twórców programów pedagogicznych z początku XX wieku – począwszy od Johanna Pestalozziego, Friedricha Fröbela, Johna Deweya przez Rudolfa Steinera, Marię Montessori aż po Janusza Korczaka i Jana Dormana. Niemniej ich zróżnicowane koncepcje przedstawione są bardzo szkicowo i skrótowo, co wydaje się z punktu widzenia całej narracji nieco straconą szansą. Pogłębiona analiza tych idei pozwoliłaby na wyraźniejsze wyodrębnienie odmienności programu Benjamina i Lācis, jego lepszą kontekstualizację, a także na przeniesienie punktu ciężkości z rozdziału o historii dzieciństwa na zarys reformy pedagogiki w XX wieku, co zdecydowanie pozytywnie wpłynęłoby na strukturę całej pracy. Bardzo ważne z punktu widzenia całej pracy jest opisanie teatrów dziecięcych powoływanych po Rewolucji Październikowej przez ówczesnego ministra oświaty, Anatola Łunaczarskiego i wskazanie na sowiecki model jako główną inspirację dla teatrów niemieckich. Nieco zaburzona wydaje się jednak sama struktura tego rozdziału – rażą przeskok między ponowoczesnymi teoriami dotyczącymi uwikłania sztuki w dyskurs medialny a historyczną refleksją nad rolą teatru w edukacji (np. fragmenty o teatrze jezuickim). Również w ramach samej epoki niejasne lub nie dość umotywowane są przejścia między koncepcjami pedagogiki, wychowania estetycznego a teatrem proletariackim w Republice Weimarskiej i Rosji Radzieckiej.

W rozdziale czwartym autorka skupia się na praktyce reżyserskiej i pedagogicznej Asji Lācis, idzie jednak nie tyle tropem problemowym, ile raczej wybiera klucz biograficzny. Mgr Crawley porzuca w tym miejscu kluczową problematykę teatru dziecięcego na rzecz refleksji nad elementami autokreacji i samoinscenizacji w autobiografii Lācis oraz w biografii napisanej przez jej córkę Dagę Ķimeļę. Te auto- i biograficzne wątki Joanna Crawley traktuje jako charakterystyczne dla narracji kobiecych strategie, „wplecione [...] w wielopoziomową negocjację temporalną i pracę na strukturach pamięci zbiorowej i osobistej” (s. 131). To odsunięcie się od głównego tematu pracy przejawia się również w refleksji na temat pozycji i recepcji Asji Lācis we współczesnych studiach kulturowych na Łotwie, a także w teatrze łotewskim. Skupienie się na wątkach biograficznych i prowadzenie narracji linearnej, a nie problemowej prowadzi do utraconych możliwości pogłębionej refleksji nad główną problematyką związków między teatrem, edukacją i polityką. Tak dzieje się w przypadku znajomości Lācis z Brechtem, która zamiast do przedstawienia faktów powinna zainspirować autorkę rozprawy do analizy podobieństw i różnic między proletariackim teatrem dziecięcym a sztukami dydaktycznymi. Ten potencjał teoretycznej problematyki owej znajomości

wybrzmiewa zaledwie w krótkim fragmencie na s. 155: „Brechtowskie *Lehrstücke* nie przygotowują zatem odbiorców do poruszania się po rzeczywistości, w której czekać ich mogą nieoczekiwane i niezrozumiałe komplikacje, prowadzą ich raczej do wniosków z góry zarysowanych przez autora. Proletariacki teatr dziecięcy Lācis i Benjamina miał być z kolei teatrem, szykującym uczestników do starcia z nieznanym. Teatrem niedopowiedzenia, bezinteresowną relacją i społecznym dialogiem, bez liderów, hierarchii i celów.” Trochę za mało, zważywszy na wpływ, jaki na myślenie o teatrze Benjamina wywarł Bertolt Brecht.

W podsumowaniu rozprawy autorka raz jeszcze powraca do istotności programu Asji Lācis i Waltera Benjamina dla rozwoju teatr awangardowego i roli koncepcji pedagogicznych w politycznych projektach estetycznych. Postuluje przede wszystkim wprowadzenie *Programu proletariackiego teatru dziecięcego* do kanonu tekstów teoretycznych w historii europejskiego teatru, powracając do naszkicowanej we wprowadzeniu hipotezy, która w podsumowaniu wybrzmiewa jako wyrazista teza: „*Program...* wytycza nowy nurt w dyskusjach zarówno o estetycznym, jak i obywatelskim wychowaniu człowieka. Atopiczna rama teatru, w której dziecko może pozostać wolne od nacisków jakiegokolwiek formacji ideologicznej, a jednocześnie uzyskuje świadomość swojej pozycji ekonomicznej, społecznej, politycznej i klasowej, jest bowiem propozycją bez precedensu, ale też bez potencjalnych rzeczników i sojuszników. Rozsadza ona bowiem projekty, w których młodzież edukowana jest do konkretnego, pożądanego modelu przyszłości” (s. 168).

Nie ulega wątpliwości, że przywrócenie tego zapomnianego dokumentu epoki jest największym osiągnięciem prezentowanej tu rozprawy mgr Joanny Crawley. Przypomnijmy, że w centrum swojego wywodu autorka stawia tekst Waltera Benjamina *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, napisany na początku 1929 roku, przypisując Asji Lācis jego współautorstwo. Wskazując na fundamentalny wpływ łotewskiej reżyserki i rewolucjonistki, jej praktyki teatralnej i społecznej, dla opracowania idei proletariackiego teatru dziecięcego, autorka pokazuje zapoznane inspiracje również w przypadku niemieckiego filozofa. Mgr Crawley przedstawia w swojej pracy doktorskiej ogromną rolę, jaką odegrała Asja Lācis w konceptualizacji rewolucyjnej pedagogiki teatralnej, tworząc rodzaj *herstorii* – feministycznej opowieści, mającej na celu wydobyć dziejowej roli kobiet. Jednocześnie nie czyni z przyjętej perspektywy ideologii, lecz stosuje metodę przepisywania historii w samej narracji.

Godzi się podkreślić, że mgr Crawley na potrzeby pracy dokonała spolszczenia *Programu proletariackiego teatru dziecięcego*, dzięki czemu czytelnik nie znający języka niemieckiego

będzie mógł zapoznać się z jego treścią. W dołączonym do aneksu przekładzie zadziwia jednak niewyjaśnione podpisanie tego artykułu dwoma nazwiskami Waltera Benjamina i Asji Lācis. Owszem, program ten powstał w oparciu o praktykę teatralną i społeczną Asji Lācis, niemniej w wydaniu dzieł zbiorowych Waltera Benjamina *Gesammelte Schriften* (red. Rolf Tiedemann, Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, tom II, s. 763-776) funkcjonuje on jako szkic jego autorstwa. Adnotacja dotycząca zmiany autorstwa domaga się niewątpliwie obszernego komentarza, jeśli nie odrębnego opracowania.

Zasadniczy problem pracy stanowi w moim przekonaniu nie dość analityczny jej charakter, co manifestuje się z jednej strony w skrótowych przywoływaniach poszczególnych tekstów, z drugiej zaś w czasem nieprecyzyjnym stosowaniu pojęć teoretycznych. Autorka w żadnym właściwie miejscu nie stosuje metody *close reading*, co sprawia, że zamiast uważnej interpretacji fragmentów przytaczanych tekstów, pozwalających na wydobycie ich specyfiki i wyjątkowości, analizy zatrzymują się na poziomie dość ogólnych stwierdzeń (patrz refleksje nt. *Berlińskiego dzieciństwa na przełomie wieków* czy *Przyczynku do krytyki przemocy* Benjamina, które wręcz domagają się hermeneutycznej lektury w tej pracy). Wielkie ciekawych odkryć i diagnoz postawionych przez autorkę nie zostaje tym samym popartych precyzyjnym zbadaniem struktury formalnej i treściowej danego tekstu, ani też rozwijanych przez autorów pojęć, kategorii i idei. Sprawia to wrażenie, jakby proponowane analizy nie wyczerpały możliwości interpretacji przedmiotu badań. Ta uwaga dotyczy także kluczowego dla rozprawy *Programu proletariackiego teatru dziecięcego*. Lektura zamieszczonego w aneksie tekstu przekonuje, że ten fascynujący i zapomniany dokument epoki nie został w dostatecznym stopniu przeanalizowany przez autorkę rozprawy. Zwłaszcza jedna kwestia domagałaby się ponownego przestudiowania, a mianowicie związek między teatrem a zabawą, który należałoby rozwinąć być może nawet w odrębny rozdział i w oparciu o koncepcje antropologiczne.

Jeśli praca ta miałaby zostać opublikowana, wymagałaby przebudowy struktury, „przesiania” poszczególnych tematów i wyselekcjonowania autorów, dopracowania i pogłębienia analizy wybranych wątków i tekstów. W moim przekonaniu, znacznej minimalizacji powinien ulec obszerny rozdział poświęcony historii dzieciństwa i programów edukacyjnych w nowoczesności. Ze względu na ogromny materiał źródłowy, jak i znaczną ilość opracowań dotyczących tej problematyki autorka nie tylko nie jest w stanie przedstawić szczegółowo myśli konkretnych filozofów, takich jak Jean Jacques Rousseau czy John Locke,

ale także oddala czytelnika od głównego tematu pracy, a zatem refleksji nas samym teatrem dziecięcym w dwudziestoleciu międzywojennym.

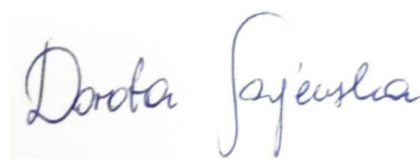
Praca napisana jest częściowo w stylu odbiegającym od przyjętych norm dyskursu naukowego, co widoczne jest zwłaszcza we wprowadzeniu. Skutkuje to zarówno fragmentami o charakterze dziennikarskiego komentarza („[dzieci] na wiele lat odciągają swoich dorosłych opiekunów od pracy zawodowej, która nieustannie powinna przecież napędzać wzrost PKB”, s. 60); generalizujących diagnoz („Na tym tle przedstawię więc proces, w wyniku którego dzieci stały się w ubiegłym stuleciu ekonomicznie bezwartościowe, za to emocjonalnie i ideologicznie – bezcenne”, s. 25); nie do końca udanych metafor („Historie, związane z tym przełomem będą równie szokujące i emocjonujące, jak nagłówki gazet”, s. 22); ogólnych stwierdzeń na temat rzeczywistości („Pędzimy w stronę przepaści. Nie mamy odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania”, s. 4); a nawet pasaży przypominających manifest artystyczny („Jeśli faktycznie jesteśmy na skraju przepaści, a zegar odlicza sekundy do apokalipsy, to czemu przewodnicy milczą? Dlatego, by stać się częścią rozwiązania, nie problemu”, s. 4). Pani Crawley stawia niekiedy wyraziste tezy, nie popiera ich jednak przekonującymi argumentami, jak np.: „Dwudziestolecie międzywojenne, którego znaczenie dla współczesności ciągle dopiero poznajemy, dotąd nie zostało w wyczerpujący sposób wcielone w narrację o XX wieku” (s.22). Autorka nie tylko nie wskazuje na obszar konkretnej kultury i dyscypliny naukowej, w którym ta teza miałaby się sprawdzić – czy chodzi o polską historię literatury i sztuki, polską teatrologię i polskie kulturoznawstwo czy też autorka odnosi się do światowych dokonań w tym polu? Zwłaszcza przestudiowanie relewantnej dla pracy pani Crawley niemieckiej literatury przedmiotu doprowadziłoby autorkę do zgoła innych wniosków. Ponieważ autorka nie wyodrębnia dotychczasowego stanu badań nad epoką, przedstawiona teza ma zaledwie ciężar niepotwierdzonej dowodami opinii.

„Wprowadzenie” zastępuje tutaj klasycznie rozumiany wstęp do rozprawy doktorskiej, w którym autorka powinna wprost wyjaśnić przyczyny wyboru tematu, zakreślić pola badawcze, wskazać na kluczowe dla pracy pojęcia, zdać sprawę ze stanu badań. Zachowanie tradycyjnych zasad pisania pracy doktorskiej pozwoliłoby dostrzec autorce obecność, również w polskiej historii kultury, literatury, teatru prac, które – co postuluje autorka – wpisywałyby się w „mniejszościową historię dwudziestolecia międzywojennego” (s. 10). Teza o nieprzebadaniu dwudziestolecia międzywojennego pod kątem alternatywnych narracji nie tylko jest pochopna, ale i niesprawiedliwa wobec książek, powstałych w ostatnich latach jak

np. *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu* Urszuli Glensk (Znak, Kraków 2014), *Robotnik. Performanse pamięci* pod red. Agaty Adamieckiej, Doroty Sajewskiej, Doroty Sosnowskiej (Instytut Teatralny, Książka i Prasa, 2017) czy książki promotorki tej rozprawy Krystyny Duniec *Dwudziestolecie. Przedstawienia* (Instytut Teatralny, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2020). Również stanowiący centrum analizy mgr Crawley tekst Waltera Benjamina został gruntownie przeanalizowany i opracowany w książce Karin Burk *Kindertheater als Möglichkeitsraum. Untersuchungen zu Walter Benjamins 'Programm eines Proletarischen Kindertheaters'* (transcript, Bielefeld 2015).

Tekst nie jest w pełni dopracowany redakcyjnie – jest w nim dość wiele usterek stylistycznych i błędów składniowych („Pojawią się w nich figury w sposób analogiczny do postaci ignoranta od-tożsamościowione i wolne”, s. 59; „Podobne kasandryczne i prowokacyjne stwierdzenia przewijają się dziś nieustannie w wypowiedziach współczesnych intelektualistów wieszczących wyczerpanie dostępnych ram dyskursu”, s. 4, „Jaka prominentna postać publiczna uwikłana w tak gęstą tkankę powiązań, stała się łatwym celem, gdy sytuacja polityczna w Związku Radzieckim radykalnie się zmieniła”, s. 157), można znaleźć sporo tak zwanych literówek i błędów interpunkcyjnych („Nauczyciel, proponuje grupie niepiśmiennych robotników pierwsze wprawki w czytaniu”, s. 154). Z recenzenckiego obowiązku dodam, że Doktorantka powinna przygotowaną rozprawę oddać uprzednio do wnikliwej korekty.

Podsumowując wskazane zalety i wady, stwierdzam, że przedłożona do recenzji rozprawa magister Joanny Crawley *Atopia nowoczesności. Teatr dziecięcy: sztuka, polityka, społeczeństwo* spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim w ustawie o stopniach i tytułach naukowych i dlatego wnioskuję o dopuszczenie pani Joanny Crawley do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



dr. hab. Dorota Sajewska
Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytetu Warszawskiego