

Dr hab. Wojciech Klimczyk, prof. UJ
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja pracy doktorskiej Katarzyny Tórz Postłudzki *teatr Gisèle Vienne*

O współczesności teatru (zamiast wstępu)

Przedstawiona do recenzji praca – będąca niezwykle ciekawą „biografią” (celne określenie Autorki) spektaklu *Crowd* w reżyserii Gisèle Vienne, wprowadzającą w całość twórczości artystki - liczy 208 stron i składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów oraz apendyksów obejmujących słownik pojęć, fragmenty z dziennika prób do spektaklu prowadzonego przez Autorkę, spis dzieł reżyserki oraz bibliografię. W osobnym pliku otrzymałem też tablice zawierające 38 fotografii, w tym wykonane przez samą Autorkę, które w spisie treści zblokowane zostały pomiędzy tekstem głównym a apendyskami. Takie ich pozycjonowanie zrozumiałe jest z przyczyn technicznych, aczkolwiek nadmienić pragnę, że z mojej perspektywy dużo bardziej sugestywnym i pomocnym zabiegiem byłoby wplecenie fotografii w tekst, bo jeszcze wzmocniłyby siłę oddziaływania pracy na wyobraźnię czytelnika. Siłę, która, dodajmy, jest niemała. Zanim jednak o osiągnięciach pisarskich Autorki przyjdzie mi szerzej napisać, słów jeszcze kilka o fotografiach, bo wydają mi się być dobrym punktem zaczepienia dla refleksji o strategiach dialogu świata akademickiego ze współczesnym teatrem, do których ta wyjątkowa praca prowokuje.

Recz jasna hasło „teatr współczesny” jest bardzo pojemne i wieloznaczne równocześnie. Nie ma tu miejsca na wymienianie możliwych kierunków interpretacji ani też na dyskutowanie z literaturą, która o współczesnym teatrze opowiada i którą, jako nie-teatrolog, znam z pewnością zbyt słabo. Chciałbym jednak zaproponować pewną (mam nadzieję, że dla Autorki do przyjęcia, nawet jeśli z rezerwą) „definicję” teatru współczesnego. Otóż byłby to taki teatr, który współczesność czyni podmiotem obrazowania. Sceniczne obrazy, które są jego materia, generowane są przez współczesność, którą z kolei nazwałbym potrzebą zaangażowania w to, co obecnie najbardziej palące, dotykające, kruche. Teatr współczesny pozwala współczesności myśleć o samej sobie, stara się ją uobecnić pod postacią obrazów właśnie, co otwiera go na fotografię, czy

to statyczną, czy ruchomą. I nie chodzi tu tylko o użycie fotografii jako narzędzia dokumentacji czy też o korzystanie z niej na scenie w formie projekcji chociażby. Nie chodzi też nawet o inspirowanie się fotografią przez twórców teatralnych bądź o fascynację fotografów teatrem, ale o zbieżny cel fotografii i teatru, który, używając języka Barthesa, można by nazwać potrzebą punctum. Każda ze sztuk w inny sposób punktuje rzeczywistość, bo też na inne interwencje, wglądy jest w stanie widzowi pozwolić. Niemniej mam wrażenie (uzmysłowiły mi to fotografie dołączone do recenzowanej pracy), że daje się odnaleźć pewien wspólny nerw współczesnego teatru i fotografii, która z tym teatrem wchodzi w dialog, a może nawet pewną wspólną obsesję – na punkcie czasu jako gęstości współbycia ludzkiej i nieludzkiej materii w polu widzenia i kinestetycznego doświadczania. Obraz jako zdarzenie, jako taniec w najszerszym sensie tego ostatniego słowa – oto, co wydaje mi się być sugerowanym przez dołączone do pracy fotografie tworzywem teatru Vienne, ale też teatralnej współczesności, a może i współczesności *sensu largo*. Jest to też zatem, co wydaje się być naturalną kolejną rzeczą, temat przedstawionej pracy, której Autorka, pisząc o teatrze Vienne, pisze o tym, co współcześnie najbardziej pałace, dotykające, kruche...

O subiektywności w badaniach teatru współczesnego

Na samym początku mojego dialogu z prezentowaną pracą, bo właśnie jako dialog zamierzona jest ta recenzja, chciałbym złożyć Autorce podziękowania – za piękny, plastyczny język jej dysertacji oraz za konsekwencję w budowaniu słownych obrazów oddających, moim zdaniem, sprawiedliwość sile oddziaływania idiomu wypracowanego przez bohaterkę rozważań wraz, co należy mocno podkreślić, ze współpracownikami lub, lepiej, współtwórcami. Dzięki nieprzeciętnym zdolnościom pisarskim Autorki czytelnik może odczuć specyfikę twórczości sygnowanej nazwiskiem Vienne, zakosztować jej unikalnego języka, który współkonstruuje elokwencja ciał nieożywionych choć animowanych, intensywność ciał żywych oraz plastyka czasoprzestrzeni, budowanej przez dźwięk, światło i scenografię. I znów warto przywołać dołączone do pracy zdjęcia, które dają dobry wgląd w ten język, dla którego nie tyle dyskursywne znaczenie, co psychofizyczne doświadczenie jest prymarnym „materiałem”. Mam też jednak równocześnie wrażenie, że dyskurs werbalny powołany do życia przez Autorkę w reakcji na ten do końca niemożliwy do dyskursywnego pochycenia materiał, jest na tyle odpowiedzialny w swojej subiektywności, wrażliwy na możliwość innego niż zaproponowane odczytania, że bynajmniej to nie fotografie stanowią serce pracy, choć takie wrażenie mógł wywołać dotychczasowy komentarz. Nie bez przyczyny to właśnie moje podziękowania za słowną interpretację a nie fotograficzną dokumentację są właściwym początkiem tej recenzji.

Tym, co zdecydowanie najbardziej urzeka w przedstawionej dysertacji, jest konsekwentnie osobisty sposób prowadzenia rozważań, które nie stają się oderwanym od szerszego kontekstu wykwittem autoekspresji, ale próbą uchwycenia istoty teatralnego projektu Vienne, w którego centrum – jako problem do rozważenia – staje ludzka subiektywność, której moc podważa upominające się współcześnie coraz głośniejsze o swoje prawa to, co nieludzkie. Tak jak tematem teatru reżyserki *This Is How You Will Disappear* jest ludzkość (bądź nie) świata, tak też tematem doktoratu jest współczesność tegoż teatru, czyli nie on sam w sobie, ujęty jako zamknięty obiekt, ale jego odniesienia do tego, co teatralizowane. Zarówno opisywany teatr, jak recenzowany tekst konstytuują się w nieustannym, bolesnym rozedrganiu doświadczenia postępującego kryzysu subiektywności. Zadają pytanie o ludzkość współczesnego człowieka, ale i nieludzkość rzeczy w świecie, przed którym odsłoniła się otchłań konsekwencji antropocenu. Dlatego nie da się - a przynajmniej ja nie jestem tego w stanie zrobić – czytać tej dysertacji (i teatru Vienne) w sposób konsekwentnie i wyłącznie akademicki, choć tego domaga się konwencja prowadzenia niniejszego wywodu. Spróbuję zatem rozpiąć swoją recenzję między poczuciem współodpowiedzialności za kwestie poruszane przez Vienne i Autorkę (które to poczucie buduje więź między mną a nimi) a potrzebą zachowania konstruktywnego dystansu nie tyle wobec samych poruszanych kwestii co sposobu ich poruszenia przez Autorkę w swoistym gatunku wypowiedzi, jakim jest dysertacja doktorska.

W tym miejscu sformułuję zatem pewną istotną uwagę. Osobiście uważam, że nie należy sztywno kodyfikować oczekiwań stawianych pracom doktorskim, równocześnie jednak warto zachować rozdzielną między nimi a powstającymi na ich bazie książkami. Autorka tę rozdzielną zamazuje, przedstawiając *expressis verbis* już na obecnym etapie procedury doktorskiej czytelnikowi nie dysertację a książkę właśnie – dzieło raczej niż dokument roboczy. Chciałbym tę decyzję pod pewnymi względami zakwestionować, wyrażając równocześnie dla niej zrozumienie a nawet sympatię. Zanim to jednak zrobię, przyjrzeć trzeba się samej zawartości tego doktoratu-książki dającej możliwość spotkania z unikalną wrażliwością Autorki i jej erudycją.

O strategii pisarskiej, metodzie i niedosycie

Tradycyjnie recenzent winien prześledzić krok po kroku argumentację doktoranta: sprawdzić, czy dobrze zastosowano wybraną metodologię, czy jest ona adekwatna, ocenić jakość wyjściowych hipotez oraz sposoby ich weryfikacji, wyłapać ewentualne błędy. Oczywiście w naukach o sztuce (naukach humanistycznych w ogóle) przyjętym jest, że weryfikacja odbywa się w inny sposób niż w naukach ścisłych, dla których istnieją pewne uniwersalne sposoby kontrolowania jakości rezultatów pracy badawczej. Niemniej tym, co odróżnia akademickie podejście od literackiego czy

publicystycznego, jakkolwiek bliskie by one sobie czasem nie były na poziomie językowym, jest nacisk kładziony na badania. Za doktoratem stać winien odpowiednio przejrzysty projekt badawczy – zestaw działań, które należało przeprowadzić, by rozważyć postawione hipotezy, „rozwiązać” problem badawczy. Dysertacja z kolei winna ze szczegółami przedstawić ten projekt, jego realizację oraz rezultaty. Praca doktorska to zatem sprawozdanie z wykonanej roboty badawczej, które pozwala recenzentowi dokładnie zrozumieć, co założono, jakie pytania postawiono, jakich narzędzi użyto i jak dokładnie wyglądały poszczególne kroki na drodze realizacji projektu. Autorka przedstawionej pracy podjęła jednak decyzję, by pójść trochę inną drogą – w dużym stopniu „schować” swoje badania, skupiając się w przedstawionym do recenzji tekście na przedstawieniu wniosków i obudowaniu ich wybranymi kontekstami, dając w rezultacie oszałamiającą odniesieniami do innych tekstów kultury osobistą *interpretację* teatralnego języka Vienne. W tej sytuacji weryfikacja przez recenzenta staje się trudniejsza, bo nie sposób w zasadzie wskazać np. ewentualne błędy w zastosowaniu wybranych narzędzi prowadzenia badań. Pozostaje dyskusja na interpretacje, ale w moim przekonaniu recenzja nie jest miejscem na jej prowadzenie i wdawać się z Autorką w polemiki odnośnie znaczeń omawianych przez nią prac Vienne nie będę.

Co zatem zrobić w ramach recenzji? Jak opowiedzieć krytycznie o tej unikalnie sugestywnej opowieści na temat pewnej strategii snucia teatralnych opowieści? Doszedłem do wniosku, że tak jak doktorat jest swoistą postdysertacją, zakładającą, że praca badawcza może zostać schowana, tak i recenzja będzie swoistą metaewaluacją zakładającą, że nie ma potrzeby szkolnego omawiania zawartości doktoratu rozdział po rozdziale, przedstawiając szczegóły bardzo pogłębionej i świadczącej o niezwyklej wrażliwości próby umieszczenia idiomu Vienne na tle współczesnego teatru (zachodniego) i współczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej (a w zasadzie pewnych jej aspektów). Każde takie streszczenie byłoby jałowe i z pewnością nie oddałoby sprawiedliwości maestrii opisu, którą wykazała się Autorka (nadmienie, że na poziomie faktograficznym nie odkryłem żadnych błędów). Zamiast tego pragnę podjąć wyzwanie rzucone (w sposób zakamuflowany) przez Autorkę i podjąć dyskusję o takim myśleniu na temat współczesnego teatru, które byłoby z jednej strony angażujące, bezkompromisowo szczerze a z drugiej strony jednak całościowe, wyczerpujące. Recenzja ta nie będzie zatem powtórzeniem treści pracy innym językiem (takie powtórzenie nie wydaje mi się skądinąd możliwe), ale dekonstrukcją swoistej metodologii, którą Autorka zastosowała i którą, moim zdaniem, opisała zbyt szczątkowo, nie w pełni zdając sprawę z możliwych jej konsekwencji. Jestem wielkim sympatykiem tej metody, więc tym bardziej jedynie szkicowa jej prezentacja wywołuje we mnie zasadniczy niedosyt, podczas gdy pozostałe składniki pracy – wpisanie Vienne w przestrzeń współczesnego teatru na Zachodzie, ukazanie poszczególnych elementów jej teatralnego języka, rekonstrukcja relacji rzeczywistości scenicznej z rzeczywistością społeczną – uznaję za dobrane i opisane wprost znakomicie.

O polityczności znaczeń i praktyk znaczących

Jak wspomniałem, do pewnego stopnia z narzuconego konwencją obowiązku, praca składa się ze wstępu i pięciu rozdziałów, w których Autorka daje gęsty opis obserwowanego przez siebie procesu twórczego oraz obejrzanych (na żywo i z nagrania) spektakli Vienne, pokazując, co w szeroko pojętej sztuce współczesnej inspiruje reżyserkę i jej współpracowników oraz jakie dyskursy warto uruchomić, by poddać tworzone przez nich sceniczne obrazy interpretacji umieszczającej ten teatr w kontekście społecznym i politycznym. To, co przynosi pięć rozdziałów, nosi znamiona głębokiej erudycji i wrażliwości społecznej, o czym jeszcze wspomnę. Kluczem jednak do każdej dysertacji jest wstęp, definiujący postawę badawczą Autorki/Autora. Wypada zatem przyjrzeć mu się szczególnie wnikliwie. Doktorantka w następujący sposób określa w nim swoje zamierzenia: „celem książki jest dwutorowa analiza praktyki artystki: po pierwsze, opisanie, z jakim dystynktywnym systemem semiotycznym widz spotyka się w teatrze Vienne [...]; po drugie, zbadanie, jakie znaczenia polityczne wytwarza.” (s. 6) Następnie następuje bardzo istotna deklaracja, która sytuuje w centrum zainteresowania autorki subiektywność: „W obserwację i analizę teatru Vienne włączam doświadczenie heterogenicznej tożsamości i autorefleksji.” (s. 7) Mamy zatem deklarację chęci prowadzenia analizy strukturalnej, która zdaje się być ufundowana na wierze w możliwość patrzenia na sztukę w sposób do pewnego stopnia obiektywny (teatr jako system semiotyczny, czyli rodzaj obiektu), oraz – równocześnie – podjęcia analizy prowadzonej z całkowicie osobistego punktu widzenia, co potwierdza odwołanie się w dalszej części doktoratu do koncepcji wiedzy usytuowanej Donny Haraway. Byłbym ciekaw dowiedzieć się, na czym dokładnie Autorka buduje przekonanie, że są to kierunki ze sobą zbieżne a nie przeciwstawne (wykluczające się). Odpowiedź powinna, według mnie, przybrać kształt pogłębionego metodologicznego namysłu nad statusem nie tylko subiektywności w procesie badawczym (Autorka sporo o tym pisze), ale też badanego obiektu, w całej jego złożoności. Kategoria systemu semiotycznego jest bynajmniej nie oczywista, jak uczy choćby poststrukturalizm a za nim współczesne studia kulturowe, podkreślające nierozdzielność znaczeń i praktyk powołujących je do życia. Subiektywność badająca znaczenia powinna zatem wziąć też pod uwagę w możliwie szeroki sposób praktyki. Nie twierdzę, że Autorka tego nie robi. Mam jednak wyraźny niedosyt, jeżeli chodzi o metodologiczne opracowanie tej warstwy analizy, tym bardziej że praca zajmuje się też politycznym wymiarem analizowanej praktyki artystycznej.

Próba odstąpienia polityczności teatru Vienne przeprowadzona została bez szerszego namysłu nad tym, czym sama polityczność jest i na ile da się ją rekonstruować w przestrzeni subiektywności. Autorka, realizując drugie zadanie wskazane w pierwszym z powyższych cytatów,

nie przyznaje się otwarcie, że rekonstruowanymi przez nią politycznymi znaczeniami są znaczenia, które ona sama osobiście w relacji z teatralnym znaczeniem konstruuje. Otwartym po lekturze pracy pozostaje zatem pytanie o relację między subiektywnością i politycznością. Utrzymuje się też wątpliwość, czy aby drugą da się (wystarczy?) wywieść z pierwszej. To ostatnie jest zapewne możliwe, ale wymaga zastosowania ograniczonego rozumienia polityczności. Nie jestem pewien, biorąc pod uwagę inkluzywny, radykalnie demokratyczny sposób podejścia do pracy w teatrze stosowany przez Autorkę, że takie rozumienie polityczności rzeczywiście uznaje ona za właściwe. Wierzę, za Leirisem (i Agambenem), że da się radykalnej subiektywności użyć jako punktu wyjścia w myśleniu o polityczności na miarę wyzwań związanych z antropocenem, ale wymaga to odpowiedniego opracowania na poziomie teoretycznym. Autorka takiego opracowania w swojej pracy nie daje, co uważam za mankament, biorąc pod uwagę zarówno obiekt badań, jak i deklarację, że „polityczne znaczenia” teatru Vienne interesują doktorantkę szczególnie.

Mówiąc wprost, tym, co równocześnie najbardziej imponuje, jak i niepokoi w pracy jest radykalny subiektywizm metody. Zarówno analiza semiotycznego jak politycznego wymiaru teatru Vienne prowadzona jest przez Autorkę niejako – przepraszam za tę (dobroduszną) ironię - „z głębi własnego jestestwa”. Bardzo niewiele miejsca poświęcono literaturze dotyczącej prac reżyserki pióra innych autorów (jest niespecjalnie bogata, to prawda, choć doszukałem się monografii autorstwa Bernarda Vouilloux i artykułu Claudii Palazzolo o *Crowd*; na marginesie dodam, że szczątkowa ilość komentarzy w języku polskim nie znaczy, że nie warto wejść z nimi w szerszy dialog). Nie zapytano też innych widzów o to, jak oni ten teatr odbierają.¹ Skromnie wreszcie cytowane są wypowiedzi samych twórców, tym bardziej że Autorka odbyła z nimi pogłębione wywiady (niestety wśród apendyksów nie znalazła się transkrypcja tych wywiadów). Gros miejsca zajmuje wirtuozerska interpretacja własna, rodzaj ustrukturyzowanego bardzo elegancko, ale jednak „strumienia świadomości” samej Autorki. Naraża to ją na zarzut egocentryzmu i zbycie analiz wzruszeniem ramion jako „osobistego punktu widzenia”. Broni się przed nim Autorka, powołując się na autorytet Leirisa, ale argument z autorytetu ma oczywiście ograniczoną moc, bo nie ma uniwersalnych autorytetów w naukach humanistycznych. Lepszą drogą byłaby pogłębiona refleksja metodologiczna nad politycznością subiektywizmu, ale jej właśnie w pracy zabrakło.

By rozwinąć powyższą myśl, pozwolę sobie krytycznie omówić poniższy fragment przedstawiający istotę projektu badawczego Autorki: „Prowadzona przeze mnie obserwacja przygotowań spektaklu *Crowd* była [...] nomadycznym przedsięwzięciem (próby odbywały się w kilku francuskich miastach: Paryżu, Grenoble, Reims, Strasburgu), w którym obiektywne realia

1 Tylko przeprowadziwszy odpowiednie badania odbioru można byłoby z pełną odpowiedzialnością stwierdzić: „Dynamikę tłumu – tytułowego *Crowd* – współtworzy każdy widz, ponieważ jego percepcja skokowo podąża za grupą, selekcyjując na bieżąco wybrane postacie lub sytuacje. Dlatego nigdy nie można mieć poczucia, że widziało się wszystko.” (s. 14)

stapiały się z moim subiektywnym doświadczeniem i wytwarzały własną dynamikę. Mój proces badawczy okazał się więc zmuszoną próbą 'odgrywania widmowości' – tak by z konkretnych realiów spektaklu pozwolić wyłonić się światoo obrazowi. Książka ta, będąc 'biografią spektaklu', która staje się studium badawczym teatru artystki, jest zarazem opowieścią o procesie pisania – pracy w terenie – niewolnej od wpływów osobistego doświadczenia." (s. 8) Jeżeli patrzymy na zawartość przedstawionej książki biorąc poważnie tę deklarację, to bardzo brakuje w pracy odpowiednio obszernego, krytycznego sprawozdania z procesu badawczego – tego nomadycznego przedsięwzięcia, tej próby „odgrywania widmowości”. Co dokładnie znaczą te określenia? Co w szczególności działo się krok po kroku w trakcie badań? Po lekturze tekstu nie jestem pewien, że dysertacja rzeczywiście jest „opowieścią o procesie pisania – pracy w terenie”. Raczej traktuje tę pracę jako źródło tropów, motywów, obrazów, pojęć, poddawanych interpretacji w procesie pisania przychodzącym po pracy terenowej, która stała się przezroczysta. Dzieło (książka) triumfuje nad procesem (badania). Takie przynajmniej odniosłem wrażenie

Patrząc z akademickiej perspektywy ubolewam, że tak mało wglądu dała mi autorka w zgromadzone przez siebie „archiwum wrażeń”, na które złożyły się wedle jej deklaracji: „Scenariusze i zapisy wideo, dziennik prób, programy do przedstawień, wywiady z byłymi i obecnymi współpracownikami artystki przeprowadzone w okresie prób do spektaklu, prywatna korespondencja, wspomnienia zawodowe, a także mijane obrazy miast i teatrów, w których odbywały się próby, oraz składające się na nie codzienne procedury.” (s. 11) Używając kategorii Pierre'a Bourdieu, którą posługuje się sama Autorka, można by powiedzieć, że dzięki ich prezentacji zarysowane zostałyby pole społeczne, w którym powstaje – na najbardziej materialnym poziomie – teatr Vienne. Pole społeczne rozumiane za Bourdieu nie jako społeczeństwo, o którym metaforycznie opowiadają spektakle (tak zdaje się rozumieć pole społeczne Autorka), ale właśnie jako „struktura dystrybucji różnego rodzaju władzy (czy kapitału)”, charakterystyczna dla współczesnego teatru.

Choć zabrzmiało to jak socjologiczny redukcjonizm, upierać się będę, że zarówno warstwa semiotyczna, jak polityczna jej przedstawień uwarunkowane są realiami – instytucjonalnymi, ekonomicznymi, autorytetu – w jakich produkcja teatru Vienne ma miejsce. Jako czytelnik odczuwam niedosyt, jeśli chodzi o prezentację tych realiów w recenzowanej pracy. Stawiając na impresjonistyczny subiektywizm, grę skojarzeń, do pewnego stopnia mistycyzujący język „obrazów-uczuć” ograniczyła Autorka swoją zdolność postrzegania sztuki jako praktycznej działalności konkretnie usytuowanych jednostek dysponujących określonymi zasobami najważniejszych typów kapitału: ekonomicznego (pieniądze), społecznego (kontakty), kulturowego (warsztat, zawsze relatywny do kontekstu), symbolicznego (prestizż). Jasnym jest dla mnie, że nie da się w jednej dysertacji zawrzeć wszystkiego, ale Autorka sama deklaruje chęć odkrycia

politycznych znaczeń teatru Vienne. Czyż wśród nich nie ma tych, które odnoszą się nie tylko do polityki przedstawianej na scenie, ale też polityki praktykowanej przez instytucje, samych artystów i ich publiczność? Autorka zgadza się z takim postawieniem sprawy, poruszając, choć moim zdaniem zbyt zdawkowo, politykę obsadową reżyserki oraz podkreślając jej niezgodę na podszyte przemocą podejście do pracy nad spektaklem heroizowane w tradycyjnym modelu „teatru transgresji” (choćby casus Jana Fabre’a). Ale co z usytuowaniem ekonomicznym teatru Vienne, co z jego tożsamością kulturową (czy aby na pewno „[t]eatr Gisèle Vienne wymyka się narodowym i kulturowym kategoryzacjom?”), co z miejscem artystki w szerszej strukturze pola teatralnego z jego relacjami władzy (dominacja reżyserów z Zachodu w głównym obiegu teatru post-dramatycznego, celebrowanego na głównych scenach i największych festiwalach), co z hermetycznością współczesnego teatru (estetyka jako *czyja* polityka)? Chętnie dowiedziałbym się, jak te kwestie i ich wpływ (bądź nie) na polityczne znaczenia przedstawień Vienne widzi Autorka. Autorka zapewne zaś chętnie dowiedziałaby się, dlaczego tak bardzo mi na tym zależy.

O polityczności subiektywności

Podkreślanie przeze mnie konieczności szerszego spojrzenia na kwestię polityczności niż z punktu widzenia relacji świata przedstawionego na scenie do realnie toczących się procesów społeczno-politycznych i wybranych kwestii etycznych o politycznym wydźwięku (takich jak przemoc i pragnienie) wynika w kontekście dialogu z Autorką z przekonania, iż tylko takie szerokie potraktowanie polityczności jest w stanie uczynić subiektywistyczną metodę analizy w pełni przekonującą. Konieczne wydaje mi się wszak upolitycznienie własnego spojrzenia rozumiane jako jego socjoanaliza, prowadząca do pełnej świadomości własnego usytuowania. Taka radykalna socjoanaliza, czyli zdanie sprawy z pełni ograniczeń, jakim podlega rekonstruujące znaczenia spojrzenie, uwiarygodniłaby deklarację podjęcia w pracy ryzyka, „[gwarantującego] prawdę i szczerłość – które nie pozwala na małą stabilizację estety, na umiarkowanie i kalkulację.” (s. 4) Nie zarzucam Autorce, że koniec końców napisała książkę estetyzującą, która popada w umiarkowanie i kalkulację. Wręcz przeciwnie, mam wrażenie, że przedstawiona interpretacja dzieł Vienne a przede wszystkim sam sposób potraktowania zadania napisania dysertacji doktorskiej świadczą o gotowości podjęcia ryzyka związanego z podkreśleniem niepełności produkowanej przez Autorkę „prawdy o teatrze”. Po prostu mocniej wybrzmiałaby ta prawda w moim przekonaniu, gdyby szczegółowej wiwisekcji zawartości prac Vienne i ich społeczno-politycznego usytuowania (wtedy moglibyśmy mówić o pełnym przeanalizowaniu systemu semiotycznego) towarzyszyłaby równie szczegółowa analiza anatomii subiektywności spojrzenia Autorki oraz jego polityczności.

Tak jak prywatne jest polityczne, tak i to, co subiektywne, konstytuuje się w politycznym

działaniu, które Ranciere nazwał dzieleniem postrzegalnego. Teatr jest znaczący politycznie nie tylko dlatego, że politykę komentuje, ale też jest politycznym działaniem – dystrybucją sensów, czyli aranżacją doświadczenia zmysłowego widzów i twórców. W akcie teatralnej komunikacji dochodzi do zderzenia subiektywności, które nawzajem na siebie wpływają w wyznaczonym przez grę kapitałów polu sił. Tak przynajmniej sądził Bourdieu, który w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego pola literackiego pisał o „regułach sztuki”. Reguły są zmiennalne, ale bez nich niemożliwa jest komunikacja. To z kolei oznacza, że subiektywność (podmiot, by użyć bardziej tradycyjnego określenia) ma zawsze co najmniej dwa zadania do wykonania: wypowiedzieć siebie przy pomocy reguł i wypowiedzieć reguły mówiąc o sobie. Dotyczy to także widza, a szczególnie takiego, który podejmuje dialog z artystą. Tak jak konkretni twórcy przedstawienia teatralnego są tak a nie inaczej usytuowani w polu teatralnym, tak i każdego widza cechuje jakieś usytuowanie. W przypadku Autorki (widzki, badaczki, recenzentki, wieloletniej kuratorki) jego struktura jest szczególnie złożona a więc i upolityczniona, przynajmniej w sensie, jaki polityczności nadał Ranciere. Zachęcam Autorkę, by ostateczną wersję książki powiększyć o rozdział dotyczący wzmiankowanych tu kwestii.

O gęstości opisu

Jest to rada czytelnika głęboko zafrapowanego sposobem myślenia o teatrze Autorki. Bardzo ciekawie opisuje ona sposoby pracy nad spektaklem, przywołując konkretne działania na próbach (szkoda, że zdecydowała się dołączyć do pracy jedynie fragmenty dziennika prób; wiele bym dał za możliwość poznania całości), cytując (jak pisałem, zbyt dla mnie skąpo) refleksje twórców na temat ich własnej praktyki pozyskane dzięki wywiadom. Za każdym razem są te opisy wplecione jednak w meandryczną, wielopoziomową i miejscami trochę chaotyczną metaopowieść o ogólnie pojętym idiomie teatralnym Vienne, zgodnie zresztą z zamysłem metodologicznym. Gdy próbuję jakoś nazwać to, co tworzy Autorka, przychodzi mi do głowy kategoria gęstego opisu w ujęciu Clifforda Geertza. Balansuje ten opis w wydaniu Autorki nieustannie między perspektywą *emic* i *etic*. Tworzenie takiego opisu wymaga doskonałej wiedzy na temat praktyki, którą się opisuje. Autorka taką wiedzę z pewnością nabyła. Równocześnie jednak dla Geertza ważna jest analityczna precyzja, prowadząca do uchwycenia praktyki w całej wielości jej kontekstów. Gęstość opisu bierze się z uwzględnienia wielości punktów widzenia i dookreślenia specyfiki każdego z nich, ale też z wzięcia pod uwagę symbolicznych i materialnych ram, w których praktyka się rozgrywa. W swojej pracy Autorka zademonstrowała znakomitą wprost umiejętność rekonstruowania ram symbolicznych, w których konstituuje się teatr Vienne. Jestem pod ogromnym wrażeniem sposobów wiązania go z twórczością artystów innych sztuk (w perspektywie historycznej [Hans Bellmer, Balthus, Georges

Bataille] i współcześnie [Paul McCarthy, Chantal Akerman, W. G. Sebald]), zdolności ukazania jego relacji z kanonicznymi dla teatru postdramatycznego projektami Artauda czy Kantora, ale przede wszystkim umiejętności syntetycznego opisu kontekstu społecznego (antropocen), w którym zyskuje on na znaczeniu. To ostatnie odniesienie, niezwykle ważne, konstruuje Autorka po mistrzowsku. Trochę słabiej, jak pisałem, wypada uwzględnienie ramy materialnej analizowanej praktyki.

Gęstość opisu, która cechuje narrację Autorki, jest gęstością odpowiednio ugruntowanych skojarzeń i nawarstwiających się problemów społecznych, politycznych i moralnych, które podejmuje interesujący ją teatr. Świadczy o tym bibliografia obejmująca prace socjologiczne, z dziedziny studiów nad technologiami, historii sztuki, teatrologii, teorii krytycznej, filozofii, badań literackich. Choć czasem odnosiłem wrażenie pewnej nadmiarowości „wpływołogii” (praca to istny kalejdoskop nazwisk artystów różnych sztuk i ich dzieł, co bynajmniej nie jest jej wadą) oraz zbytniego może nagromadzenia kontekstów (od robotyki, przez kulturę klubową, feminizm, studia nad sadomasochizmem i *sound studies* po psychoanalizę i *nouveau roman*), to szybko znikало ono w świetle bardzo inspirujących refleksji autorki, ukazujących właśnie dzięki tym kontekstom na przykładzie spektakli Vienne teatr współczesny jako maszynę do punktowania dynamicznej, nierzadko przerażającej rzeczywistości mnożących się wokół nas kryzysów. Nagromadzenie skojarzeń i problemów obrazuje z pewnością lęki Autorki, ale też wiernie odzwierciedla, jak sądzę, *Zeitgeist*, co czyni subiektywizm Autorki *vox samoświadomego, wykształconego populi*. W tym też sensie jej pisanstwo staje się rzeczywiście polityczne, choć, jak to już postulowałem, przydałoby się bardziej precyzyjnie określić własną pozycję polityczną a także podjąć się dzieła wypunktowania polityczności samej Vienne, podchodząc do jej idiomu jeszcze bardziej krytycznie, niż autorka to robi. Tutaj zresztą dotykamy pewnej bolączki, z którą często wiąże się gęsty opis – groźby zbytniego utożsamienia się z jego przedmiotem. Autorka dysertacji nie umyka tej groźbie wystawiając swoją książką Vienne piękną laurkę. Może jest to nieuniknione, bo najczęściej podejmujemy się bliskiej analizy twórczości, która jest nam emocjonalnie bliska, ale może też trzeba w związku z tym zachować szczególną ostrożność, nawet na siłę poszukać słabych punktów danego projektu? Z pewnością w przypadku teatru Vienne można wysunąć i rozważyć kilka wątpliwości odnośnie jego politycznej konsekwencji. Polityka obsadowa jest jedną z kwestii podatnych na taką krytykę. Inną jest z pewnością estetyzacja przemocy w jej spektaklach, co zresztą wzbudza największe kontrowersje, które Autorka wspomina, ale nad którymi głębiej się nie pochyla. Pewnie znaleźć można więcej takich „problemów do dyskusji”.

Konkluzja

Przedstawiona do recenzji dysertacja prezentuje się jako książka a nie zwyczajna praca doktorska. Jest w tej autoidentyfikacji tęsknota za Dziełem, ale też chyba pewna niechęć do warsztatowego, szczegółowego, może nawet monotonnego opisu przebiegu badań. Autorka w wielu miejscach opisuje to, co zaobserwowała w czasie prób, ale robi to w sposób niesystematyczny. Nie dowiadujemy się, jak w szczegółach przebiegał proces badawczy – co dokładnie, gdzie i kiedy zrobiła Autorka, by zgromadzić „archiwum wrażeń” i czego, być może, nie udało się w nim umieścić. Podobne podejście charakteryzuje też inne aspekty pracy. W sieci odniesień tekstowych literatura piękna góruje na pisarstwem typowo akademickim. Jeśli chodzi o metodologię, to główną inspiracją jest Michel Leiris, podczas gdy akademicki podręcznik prowadzenia badań empirycznych wspomniany zostaje jedynie mimochodem. Szanuję ten wybór, bo zgadzam się, że do teatru Vienne taka narracja bardziej pasuje niż tę, którą można znaleźć w bardziej szkolnych monografiach z dziedziny antropologii sztuk performatywnych. Równocześnie jednak wybór ten powoduje w czytelniku tak zwracającym uwagę na metodologię jak ja szereg wątpliwości i niedosytów, którym głównie poświęciłem tę recenzję.

Pisząc książkę do pewnego stopnia nie napisała autorka pracy doktorskiej, co nie znaczy, że nie wykonała pracy potrzebnej, by doktorat napisać. Praca ta jest widoczna na każdej stronie recenzowanej dysertacji. Praca ta – lektury, podróże, rozmowy, obserwacja – była naprawdę pokaźnych rozmiarów. Książka nie wszystkim jej aspektom oddaje sprawiedliwość, ale też bardziej tradycyjna praca doktorska, gdyby powstała, nie wszystko byłaby w stanie opisać. Osobiście trochę ubolewam nad tym, że Autorka jedynie uchyliła drzwi do swojej badawczej kuchni. Z wielką chęcią czegoś bym się z detalicznej relacji o przebiegu badań nauczył. Sama potrawa, która z tej kuchni wyszła, jest jednak na tyle smakowita i unikalna, iż pozwala mi stwierdzić, że **przedstawiona do recenzji książka, choć nie wprost, to jednak z nawiązką spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim w dziedzinie nauk o sztuce. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu.** Pisać nie będę, że rekomenduję, by przygotować wersję książkową dysertacji, skoro to książkę przeczytałem. Jestem przekonany, że warta jest ona publikacji. Do Autorki należy decyzja, czy dodać do niej coś z tego, czego mi zabrakło.

Kraków, 20.08.2021 r.

Wojciech Kłacz

