

prof. dr hab. Grzegorz Niziołek

Kraków, 7 listopada 2021

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Tórz:

Postludzki teatr Giselle Vienne

Rozprawę doktorską Katarzyny Tórz czytałem jak świetny, błyskotliwy esej o twórczości jednej z najwybitniejszych artystek teatralnych ostatnich dwóch dekad – Giselle Vienne. Jej monografia odbiega od jakichkolwiek schematów kompozycyjnych, narracyjnych i retorycznych. Autorka wprowadza nas w fascynujące ją zjawisko artystyczne stopniowo i umiejętnie, uruchamia bogate pole skojarzeń kulturowych i kontekstów, nie przestrzega chronologii ani nie stara się obdarzyć równomierną uwagą wszystkich ważnych dzieł artystki. Jej narracja krąży przede wszystkim wokół jednego spektaklu – *Crowd* z 2017 roku. Inne są przywoływane jakby na marginesie, aby rozwinąć wybrane wątki, poszerzyć argumentację, wprowadzić zaskakujący obraz sceniczny. W tej narracji cały czas oscylujemy między ogółem a szczegółem, między kulturową diagnozą a opisem spektaklu. Język tej narracji jest żywy, plastyczny, niestroniący od metafor i opisów subiektywnych doznań.

Zdaję sobie sprawę, że te chwalone tutaj przymioty pisarskiego talentu autorki mogłyby zostać uznane nie za zaletę, ale poważne wykroczenie przeciwko regułom tekstu naukowego. Moim zdaniem jednak, praca Katarzyny Tórz spełnia wszystkie wymogi naukowej rzetelności. Począwszy od świetnie zrealizowanej kwerendy po konsekwentnie zarysowany horyzont metodologiczny. Imponuje swoboda, z jaką autorka porusza się w obszarze twórczości Giselle Vienne: wyjaśniając szczegóły biograficzne czy wprowadzając kontekst przemian estetycznych we francuskim teatrze w pierwszych dekadach XXI wieku, kiedy to nastąpiło znaczące przesunięcie ekspresji teatralnej ze słowa na obraz; precyzyjnie definiując założenia estetyczne teatru Vienne lub plastycznie opisując jej spektakle. Należy wreszcie wspomnieć o tym, że autorka pracy towarzyszyła całemu procesowi prób do

Crowd, a także późniejszym scenicznym losom tego spektaklu. Zdobyła w ten sposób wiedzę, której często brakuje krytyczkom i historykom teatru. Podstawą rozpoznań czynionych w pracy była zatem, jak wyjaśnia autorka, obserwacja uczestnicząca, metoda efektywnie stosowana w naukach społecznych. Właśnie z tego względu zostaje w tej pracy zaproponowany (opisany przeze mnie powyżej) pewien rodzaj narracji silnie powiązanej z przyjętą świadomie postawą badawczą. Jak wyjaśnia autorka: „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”. W przyjętej metodzie widać wpływ zwrotu afektywnego w naukach humanistycznych oraz inspiracje płynące z obszaru badań etnograficznych. Autorka przywołuje również sławny artykuł Donny Haraway poświęcony zagadnieniu „wiedzy usytuowanych” i sama też dąży do usytuowania własnej pozycji wobec teatru Giselle Vienne – chce nie tylko rekonstruować i interpretować wskazywane przez samą artystkę konteksty jej twórczości, ale także uwzględnić własny horyzont doświadczeń i inspiracji.

Dlatego zapewne tak dużo miejsca w jej rozważaniach zajmuje Tadeusz Kantor. Autorka wielokrotnie zestawia ze sobą teatr Vienne i teatr Kantora, choć poza zdawkową wzmianką o tym, że Vienne zna twórczość Kantora, nie dostarcza przekonujących argumentów, że jego twórczość aż tak silnie wpłynęła na francuską artystkę. Wydaje mi się, że chodzi tutaj właśnie o zastosowanie w praktyce „wiedzy usytuowanej”. Katarzyna Tórz pisze o Giselle Vienne niejako z własnej, „polskiej” perspektywy, czyli z obszaru doświadczeń, które ukształtowały jej wrażliwość estetyczną. O tym, że takie postępowanie przynależy do jej samoświadomości metodologicznej świadczy choćby ten cytat, odwołujący się do Donny Haraway i jej pytania „czyja krew posłużyła do wyprodukowania moich oczów”: „Podczas badań wielokrotnie parafrazowałam je na własny użytek. Zastanawiałam się nad kontekstami kulturowymi i ikonograficznymi (także obrazami teatralnymi), które posłużyły do wyprodukowania *moich własnych oczu*: z jakiej perspektywy oglądam i próbuję zrozumieć teatr Gisèle Vienne?” Poza tym Tadeusz Kantor jawi się tutaj jako postać z pogranicza praktyki i teorii – jako ktoś, kto dekonstruuje dyskursy, zaskakująco je łączy ze sobą, tworzy miejsca otwarcia i drożności między sztuką a teorią, sztuką a antropologią, kulturą a historią, ufa wiedzy uzyskanej w wyniku działania z materią, bada dialektykę sprawczości człowieka i przedmiotu. Najbardziej interesujący dla Katarzyny Tórz teoretycy i twórcy nowych dyskursów pochodzą właśnie z tego rodzaju obszarów granicznych. I ona

sama niejako postanowiła taki pograniczny dyskurs stworzyć w swojej pracy, bo – jak wyznaje – udział w próbach *Crowd* zweryfikował jej własny „proces badawczy empirycznie i afektywnie”.

Patronuje tej pracy, bo od przywołania jego pism rozpoczyna się jej narracja, Michel Leiris. Jego metodę antropologiczną nazywa autorka „widzeniem angażującym” lub, za Tomaszem Szerszeniem, „raportowaniem doświadczenia”. Ten francuski antropolog w swojej twórczości mieszał gatunki, a własne badania umieszczał w perspektywie autobiograficznej. Przyciąga uwagę autorki koncepcja „obrazów-uczuć” (o których pisze Szerszeń) splatających w jedno to, co widzialne i to, co odczuwalne. I ona sama, podąża, w swojej pracy za obrazami teatru Giselle Vienne – mocnymi, prowokacyjnymi, skandalicznymi. Precyzyjnie je rekonstruuje, bada ich afektywne oddziaływanie oraz społeczne konotacje.

Zanim jednak to nastąpi, zostajemy – jako czytelnicy – wprowadzeni najpierw w biograficzne konteksty, związane ze stykiem odmiennych kultur, artystycznymi pasjami matki artystki, podróżami, a następnie w szerszy kontekst cywilizacyjno-kulturowy. Autorka wiąże twórczość Vienne z nurtami trans- i posthumanistycznymi, refleksją nad poszerzoną definicją sprawczości, wykraczającą poza ludzkie podmioty, w sferę skomplikowanych relacji między czynnikami ludzkimi i nieludzkimi, między materią ożywioną i nieożywioną. Najgłębszym tłem staje się wreszcie dla tych rozważań koncepcja antropocenu. W pierwszym odruchu w czytelniku może zrodzić się chęć polemicznego sprzeciwu – czy rzeczywiście współczesne koncepcje antropocenu są niezbędne dla zrozumienia teatru Giselle Vienne? Zwłaszcza że przykłady sztuki wyrastającej z tego pola refleksji, które autorka przywołuje w swojej pracy, wydają się znacznie bardziej radykalne, nowocześniejsze technologicznie, silniej łamiące konwencjonalne ramy społeczne i instytucjonalne oraz sprawiają wrażenie estetycznie niezbieżnych z poetyką teatru Vienne. Dodać można też, że wielokrotne wskazywanie na pokrewieństwa wyobraźni artystki z twórczością Kantora, Bellmera czy Balthusa skłaniałyby raczej do włączenia jej sztuki w paradygmaty modernizmu, zwłaszcza jego przejawów związanych z inspiracjami psychoanalitycznymi. Autorka pracy parokrotnie wskazuje na symptomatyczne wycofywanie się Vienne z zastosowania „nowocześniejszych” rozwiązań, szczególnie tych polegających na rozwijaniu multimedialnych narzędzi teatru czy rozpuszczania ram społecznych, w jakich sztuka do tej pory się lokowała. Ten gest zaplanowanej asynchronii z najbardziej radykalnymi nurtami w

sztuce współczesnej i zwrócenia się ku ustabilizowanym w tradycji kodom modernistycznym wydał mi się zresztą czymś bardzo ciekawym. Katarzyna Tórz zauważa to zjawisko, a równocześnie nie komentuje go, moim zdaniem, wyczerpująco. Ciekawe byłoby prześledzenie związków między sztuką późnego modernizmu i neoawangardy z obszarami rozpoznania dokonywanych przez dyskursy antropocenu. Nie znaczy to jednak, że nie zgadzam się z tym założeniem tej pracy. Autorka miękko potrafi ominąć te sprzeczności. Czyni z teatru Vienne nie tyle reprezentanta nowych paradygmatów sztuki spod znaku antropocenu, ale raczej – jak pisze – „świadka przeobrażania podmiotowości ludzkiej w epoce antropocenu”. I widzi jej działania artystyczne jako rodzaj oporu – oporu zaangażowanego wprawdzie w aktualne przemiany, ale też oporu podważającego dogmatyczność zdobywających hegemonię dyskursów. Za Pierre’em Bourdieu wprowadza pojęcie pola społecznego, które na użytek swoich rozważań nazywa „zoną bezpieczeństwa”. Poczucie bezpieczeństwa ma wynikać ze wzmożonego nadzoru zachowań w sferze publicznej i prywatnej, monitoringu, kontroli, ostrożności i wreszcie – „eliminowania tego, co niejasne, podziemne, półlegalne”. Powołuje się w tym miejscu na koncepcję *transparency society*, stworzoną i rozwiniętą przez koreańsko-szwajcarskiego filozofa Byung-Chul Hana, którego zdaniem – jak wyjaśnia autorka – „paradygmat przezroczystości przenika wszystkie sfery życia”. Mechanizmy tego rodzaju kontroli kojarzone były do tej pory z systemami totalitarnymi, dziś stają się udziałem niemal wszystkich ideologii społecznych, traktujących poczucie bezpieczeństwa jako najwyżej cenioną wartość życia zbiorowego. Jednym z ważnych kontekstów społecznych staje się dla teatru Giselle Vienne współczesny dyskurs #metoo, który domaga się pełnej przejrzystości i kontroli nad procesem twórczym – zwłaszcza w teatrze i filmie. Autorka podkreśla dlatego dobitnie, że choć spektakle artystki przedstawiają przemoc, wolne są od przemocy w trakcie prób. Stara się też bezstronnie zreferować spór, jaki toczył się niedawno w polskim teatrze po publikacji w „Didaskaliach” tekstu Doroty Sajewskiej *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*. Przytaczając argumenty Sajewskiej i nie pozbawiając ich racji, ze zrozumieniem referuje także głosy polemiczne wobec tego tekstu. W perspektywie jednak całej pracy wydaje się, że Katarzyna Tórz upomina się o model sztuki transgresyjnej, odnoszącej się do sfery seksualności i przemocy, który to model wydaje się zagrożony przez niektóre, zdobywające dziś hegemonię i poparcie mainstreamowych liberalnych mediów, dyskursy emancypacyjne.

Warto w tym miejscu przedstawić kompozycję pracy, podzielonej na kilka mocno i trafnie zarysowanych rozdziałów. Po wstępie wyjaśniającym założenia metodologiczne i zarysującym biografię artystki, autorka przechodzi do omówienia perspektyw posthumanistycznych w dzisiejszych badaniach nad sztuką w rozdziale zatytułowanym „Krajobraz”. Tutaj też wprowadza ważne dla dalszych rozważań narzędzia badawcze: koncepcję dysonansu poznawczego jako przypadłości ludzkich podmiotów w erze antropocenu oraz koncepcję dwóch ciał Daisy Hildyard – zdaniem której człowiek antropocenu ma dwa ciała, jedno związane jest z jego sferą codzienności i intymności, a drugie z globalną rzeczywistością, ze zmianami dokonującymi się w świecie. Ciało mające swoje określone parametry, rozpoznawalne przez podmiot jako „własne”, podlega równocześnie procesom rozgrywającym się w skali makro, często nieuchwytnym dla tegoż podmiotu. W kolejnym rozdziale „Ciemność” autorka omawia pewne fundamentalne dla teatru Giselle Vienne założenia estetyczne. Koncepcję mroku jako rzeczywistości wyjściowej dla wszystkich spektakli, charakterystyczne figury ruchu, które dekonstruuja zamknięte idee podmiotowości kartezjańskiej i czynią ją otwartą, nieszczelną, wirtualną. A także formułę wielokanałowej transmisji, która operuje niezbieżnością ścieżek dźwięku, ruchu, światła – a dzięki temu oferuje widzom rozmaite możliwości „podpięcia się” do realności spektaklu. Tutaj też znajdziemy ciekawe wyjaśnienie regresyjnej poetyki tego teatru. Vienne bowiem, jeśli dobrze rozumiem wywód autorki, dokonuje przekładu obrazów uzyskanych dzięki narzędziom technologicznym operującym zasadą wirtualności na analogową rzeczywistość fizyczną spektaklu rozgrywającego się „tu i teraz”. W trzecim rozdziale „Figury” uwaga jest skupiona na postaciach teatru Vienne – ich statusie, sposobach pojawiania się i działania. Nie są to postaci w sensie realistycznym i psychologicznym, ale raczej figury przekraczające granice codziennych tożsamości, łamiące binarne podziały, nazywane przez autorkę za Victorem Turnerem „istotami liminalnymi”, związanymi z ciemnością, zakazanymi pragnieniami, instynktami przemocy i autoagresji. Tutaj też możemy się przekonać, jak istotną rolę pełnią w teatrze Vienne lalki, zarówno jako wyrafinowane artefakty, jak i modele dla działania i sposobów poruszania się ludzkich aktorów. Dwa ostatnie rozdziały – „Pragnienie” i „Wykonturowanie” – są zarazem podsumowaniem poprzednich rozdziałów, jak i kluczowym dla całej monografii wykładem na temat polityczności teatru Vienne. Im poświęcę jeszcze oddzielną uwagę ze względu na wagę tych rozważań. Pracę zamykają apendyksy, zawierające słowniczek terminów stosowanych przez Vienne podczas prób,

fragmenty dziennika prowadzonego przez autorkę podczas obserwacji pracy artystki, spis wszystkich spektakli oraz bibliografię.

Jak widzimy, autorka zdecydowała się na ujęcie całości pracy w ramy kilku rozdziałów rysujących szerokie perspektywy, pozwalające scalać działania artystki w coraz nowych przekrojach i na odmiennych płaszczyznach. Tak, aby nie gubić z oczu pewnej „całości”, która i tak ostatecznie dostępna jest nam zawsze we fragmentach, wciąż na nowo składanych ze sobą. Dwa ostatnie rozdziały najlepiej pozwalają zbliżyć się nam ku podstawowym fantazmatom i matrycom teatru Giselle Vienne. Główną sceną jej spektakli, zdaniem autorki, jest scena sadomasochistycznych fantazji. Tutaj patronem staje się Georges Bataille, a szczególnym punktem zainteresowania współpraca reżyserki z Denisem Cooperem, jej dramaturgiem – odważnie eksplorującym graniczne doświadczenia seksualne. Dzisiaj ten temat podlega w mainstreamowych mediach wzmożonej kontroli, a także stał się miejscem zapalnym w lewicowych dyskursach na temat reprezentacji w sztuce. Autorka jest tego doskonale świadoma, stara się więc precyzyjnie uchwycić temat doświadczeń BDSM, uwalniając go zarówno od normatywnych prób oswojenia, jak i ujęć patologizujących. Powołując się na opracowania teoretyczne oraz świadectwa praktyków (postacią kluczową jest tutaj Catherine Robbe-Grillet, pisarka i aktorka) zwraca uwagę na aspekt epistemologiczny oraz teatralność tego rodzaju praktyk seksualnych. Gra w dominację i uległość jest jedną z podstawowych matryc dramaturgicznych w teatrze Giselle Vienne – szeroką gamę możliwości odgrywania takich scen daje współdziałanie aktorów ludzkich z lalkami. Sadomasochizm wskazuje po pierwsze na relacyjność pragnienia, po drugie destabilizuje jego pozycję, polega na przyjmowaniu ról, dopuszcza ich wymiennosc, po trzecie wreszcie – porzuca pole normatywnych zachowań seksualnych. Staje się formą ucieczki od paradygmatu przezroczystości, bada fenomeny ukryte w mroku (darkroom) i nieprzejrzyste w swoich znaczeniach. Na tym gruncie pojawia się idea seksu postludzkiego – przejawiającego się w spektaklach Vienne. Szczególnie ciekawym jego modelem stał się w twórczości reżyserki fenomen *rave'u*. Właśnie *rave parties* były najważniejszą inspiracją przy powstawaniu spektaklu *Crowd*. Stały się matrycą pragnienia otwartego, relacyjnego, wielokierunkowego, niebinarnego, polimorficznego, obejmującego nie tylko ludzi, ale także – jak podkreśla Vienne – „światło, przestrzeń, muzykę”. Autorka konkluduje zatem: „teatr Vienne stwarza zonę, w której można zapomnieć o imperatywie opresyjnej transparentności

rządzącej światem zewnętrznym”. Tutaj już wyraźnie zarysowuje się koncepcja polityczności teatru Giselle Vienne.

Zostaje ona domknięta w rozdziale końcowym „Wykonturowanie”. Tytułowe wykonturowanie oznacza pozbycie się konturów, otwarcie podmiotowości, przepuszczalność granic. O tym zjawisku Katarzyna Tórz pisze również na poziomie praktyki choreograficznej, która jest nastawiona na bezustanne otwieranie ciał performerów na to, co na zewnątrz, ale także uczulanie ich na to, aby pozwolili się wydobyć temu, co jest w nich zamknięte, ukryte. Tak tworzy się kolektywne ciało – najdalej posuniętym eksperymentem w procesie wytwarzania go na scenie był właśnie spektakl *Crowd*. Autorka zwraca uwagę, że odczytanie politycznego wymiaru twórczości Vienne zmusza do porzucenia dzisiejszych zdogmatyzowanych koncepcji polityczności łączących ją z kategoriami aktywizmu i partycypacji. Jej teatr – jak trafnie to zostaje ujęte – „nie zostawia widza w stanie pustego szoku lub jasnej ideologicznej wykładni”.

Praca doktorska Katarzyny Tórz zasługuje na wyróżnienie ze względu na bardzo świadome wyjście poza sztywne ramy zbyt jednoznacznie upolitycznionych metodologii, poszukiwanie własnego idiomu pisania o złożonym estetycznie zjawisku, umiejętności otwierania dyskusji a nie zamykania jej. Gdybym miał wskazać na miejsca słabsze, to podkreśliłbym jeszcze raz konieczność wyjaśnienia relacji między ideą antropocenu a radykalnymi zjawiskami artystycznego modernizmu, i związanego z tym – wyraźniejszego uzasadnienia tak częstego odwoływania się do twórczości Kantora. Przeszkadzało mi też w lekturze posługiwanie się terminem archetypu bez przypisania go określonemu dyskursowi i braku jego definicji – krótko mówiąc, wydaje mi się on tutaj terminem chybionym, niepotrzebnie mylącym tropy. Podrzuciłbym też autorce do uwzględnienia książkę Gillesa Deleuze’a o Francisie Baconie *Logika wrażenia* – byłaby ona bardzo przydatna zwłaszcza w rozdziale poświęconym „figurze”.

Powyższe uwagi nie zmieniają jednak w niczym mojej wysokiej oceny pracy, która spełnia wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Wniosuję więc o dopuszczenie mgr Katarzyny Tórz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.