

## **Imię i Nazwisko**

Piotr Morawski

## **Posiadane dyplomy, stopnie naukowe – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.**

2013 (6 VI) – nadanie przez Radę Naukową Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk stopnia doktora nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce (specjalność teatrologia/wiedza o teatrze) na podstawie rozprawy *Imitatio sacra: ustanowienie świętości. Widowiska religijne w Anglii XVI wieku na tle europejskich przemian kulturowych* (promotor prof. dr hab. Jarosław Komorowski, recenzenci: prof. dr hab. Wojciech Dudzik i prof. dr hab. Lech Sokół).

Jako książka praca została opublikowana pod tytułem *Ustanawianie świętości. Kulturowa historia angielskich widowisk religijnych w XVI wieku* (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015) – obecnie w tłumaczeniu na język angielski. Piszę w niej o rozmaitych praktykach performatywnych, których celem jest ustanowienie świętości – świętości pojawiających się tu postaci z religijnego imaginarium, świętości miejsc czy wreszcie: świętości samego przedstawienia. Śledzenie rozmaitych strategii – czy raczej taktyk – widowiskowych wykorzystujących efekty specjalne, sprzęty kościelne czy język liturgiczny prowadzi do rozważań na temat istoty przemian kulturowych w XVI wieku. Przedstawianie czy ustanawianie świętości wprowadza w centrum szesnastowiecznych sporów religijnych.

2008 – uzyskanie dyplomu podyplomowych studiów muzealnych przy Instytucie Historii Sztuki UW.

2005-2009 – studia doktoranckie w Instytucie Sztuki PAN.

2004-2005 – studia w Roskilde Universitetscenter (International Cultural Studies) oraz w Københavns Universitet (Department of English, Germanics and Romanics).

2004 – uzyskanie tytułu magistra kulturoznawstwa (specjalizacja animacja kultury) w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (dyplom z wyróżnieniem).

2000-2005 – studia w Instytucie Historycznym na Uniwersytecie Warszawskim (kierunek: historia).

1999-2004 – studia w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim (kierunek: kulturoznawstwo).

#### **Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu**

2013 – zatrudnienie w Instytucie Kultury Polskiej UW na stanowisku asystenta w Zakładzie Teatru i Widowisk w wymiarze ½ etatu, a od 2015 w tym samym zakładzie na stanowisku adiunkta również w wymiarze ½ etatu.

2008 – zatrudnienie w redakcji miesięcznika „Dialog” (początkowo Biblioteka Narodowa, od 2010 – Instytut Książki) na stanowisku sekretarza redakcji.

**Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.)**

Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, wyd. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2017, 591 s. (Recenzenci wydawniczy: prof. dr hab. Wojciech Dudzik, prof. dr hab. Małgorzata Szpakowska).

Za największe osiągnięcie w swojej dotychczasowej pracy naukowej uważam książkę *Oświecenie. Przedstawienia*. Stanowi ona kontynuację moich badań dotyczących kulturowej historii teatru we wczesnej nowoczesności, jednocześnie otworzyła ona przede mną nowe perspektywy badawcze zarówno na gruncie metodologii badań teatralnych, jak i badań nad historią teatru polskiego w epoce, jak mi się wydawało, skrupulatnie opisanej przez historyków kultury oraz – *last but not least* – badań nad uwikłaniami teatru w życie społeczne.

Punktem wyjścia do każdego z tematów było przedstawienie grane na oświeceniowej scenie w Polsce. Stało się ono miejscem wglądu w rzeczywistość społeczną – rozgrywane na scenie konflikty pozwoliły rozpoznać napięcia społeczne, a konteksty polityczne i ekonomiczne pozwalały stawiać tezy znacznie wykraczające poza życie teatralne. Teatr w tej książce jest medium silnie związanym z życiem publicznym, zwłaszcza w osiemnastym wieku stał się bowiem – na równi z czasopiśmiennictwem – trybuną oświeceniowych modernizatorów.

Innym, nie mniej istotnym zadaniem, jakie ta książka sobie stawia, jest sprawdzenie skuteczności narzędzi wypracowanych przez oświeceniowy teatr współcześnie. Stawiam pytanie o oświeceniowy repertuar, lecz także – i to jest ważniejsze – o kondycję polskiej nowoczesności, o polski projekt modernizacyjny, który rozpoczął się w osiemnastym wieku. Temu mają służyć współczesne realizacje (bądź ich brak) oświeceniowych tekstów lub ich parafraz. Od nich wychodzę w każdym z rozdziałów, by w dalszej kolejności przejść do części historycznej.

Książka składa się z ośmiu rozdziałów i epilogu:

1. *Natręci*, czyli obyczaj

Przedstawienie to zainaugurowało działalność sceny publicznej w Polsce; na scenie w Operalni Saskiej grane były spektakle, których twórcy stawiali sobie za cel zmianę obyczajów Polaków – piętnując pijaństwo, zabobony, wreszcie – sarmackie wartości. Tych raczej nie udało się wyplenić, jednak właśnie w *Natrętach* po raz pierwszy na scenie publicznej pojawiły się kobiety. To była zmiana obyczajowa, której nie dało się już cofnąć.

*Natręci* służą więc podjęciu problemu przedstawiania kobiet i kobiecości – na osiemnastowiecznej scenie i całkiem współcześnie, w kolejnych realizacjach przepisanej przez Mariana Hemara sztuki Bielawskiego – w *Pięknej Lucyndzie*. Punktem wyjścia do rozważań jest spektakl Eweliny Pietrowiak z Teatru im. Ludwika Solskiego w Tarnowie z 2013 roku.

2. *Panna na wydaniu*, czyli wychowanie

*Panna na wydaniu* Adama Kazimierza Czartoryskiego grana była po raz pierwszy na scenie Korpusu Kadetów. To właśnie postać Czartoryskiego stanie w centrum namysłu nad wychowaniem. Staram się odpowiedzieć na pytanie, jak przebiegała instytucjonalizacja wychowania w Polsce osiemnastego wieku i w myśli europejskiego oświecenia oraz na czym polegała rola teatru jako instytucji wychowawczej.

Punktem wyjścia jest przedstawienie szkolne przygotowane przez studentów Uniwersytetu Śląskiego skupionych w Kole Oświeconych (2012).

3. *Autor komedii*, czyli klasycyzm

W swej komedii Franciszek Bohomolec stawia fundamentalne dla teatru publicznego pytanie: o relację między formą przedstawienia teatralnego a jego przekazem. Tak Bohomolec, jak i Ignacy Krasicki w *Satyryku* podejmują próbę namysłu nad teatrem jako medium, które jest w stanie wpływać na rzeczywistość. Ta metarefleksja jest cennym świadectwem samoświadomości twórców polskiego oświecenia, które jednocześnie prowadzi w centrum osiemnastowiecznej debaty na temat relacji między estetyką a politycznością.

#### 4. *Czynsz, czyli chłopci*

Interesuje mnie tu paradoks pojawienia się chłopów na osiemnastowiecznej scenie. Pojawili się oni jeszcze wcześniej niż „sprawa chłopska”; grali role wcale nie chłopskie. Chłopskie dzieci angażowane były do magnackich baletów, co było formą odrabiania przez ich rodziców pańszczyzny. Obraz chłopów na polskiej scenie sprowadzał się do rodzajowych obrazków. W tym rozdziale zajmuję się więc estetyzacją sprawy chłopskiej. W dramacie Karpińskiego widać chyba najwyraźniej przewrotną strategię, jaką przyjęło polskie oświecenie wobec dążącej do emancypacji grupy społecznej. Z jednej strony domagając się poprawy warunków życiowych chłopów, z drugiej utrwalając istniejący porządek społeczny, twórcy oświeceniowi ujawniali swoje uwikłanie w tradycję, z którą podjęli walkę.

Punktem wyjścia jest tu czytanie performatywne *Czynszu* w reżyserii Michała Kmiecika (Instytut Teatralny, 2016) przy którym pełniłem funkcję kuratora i dramaturga – jest to również swoisty „performance as research” (o samej metodzie za chwilę).

#### 5. *Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi, czyli polityka*

Teatr – już nie scena, lecz widownia – stał się w tym spektaklu areną bezpośredniej walki politycznej. Ta konfrontacja to kulminacyjny moment debaty politycznej, jaka toczyła się na scenie polskiego teatru co najmniej od roku 1791. To teatr, w którym główną decydującą rolę odgrywa publiczność, która – często wbrew intencjom twórców – interpretuje przedstawienie i sama nadaje mu znaczenia. Jest to więc także rozdział o widowni, o widzu, którego emancypacja staje się impulsem do politycznego działania.

Punktem wyjścia jest tu realizacja *Henryka VI na łowach* w reżyserii Krzysztofa Kolbergera (Teatr Wielki w Poznaniu, 2007).

#### 6. *Szkoła obmowy, czyli nędza*

W tym przypadku nie interesuje mnie sam spektakl – dochód ze *szkoły obmowy* przeznaczył Bogusławski na biednych, zgromadzonych licznie przed teatrem. Gest Bogusławskiego pokazuje jeszcze inne oblicze teatru publicznego, jako instytucji wyczulonej na nędzę. Instytucji, która prowadzi działalność dobroczynną. Przedstawienie z 4 stycznia 1794 roku każe zadać pytanie o biedę i instytucjonalizację działalności charytatywnej w osiemnastowiecznej Polsce, a także o możliwości teatru w dziedzinie społecznych praktyk ekonomicznych.

Punktem wyjścia jest tu *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów* Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2008), będący przeróbką *Opery za trzy grosze* Brechta, będącej z kolei parafrazą osiemnastowiecznej *Opery żebraczej* Johna Gaya.

## 7. *Krakowiacy i Górale*, czyli rewolucja

Przedstawienie z 1 marca 1794 roku było ziszczeniem marzeń o teatrze narodowym. Nigdy wcześniej, a może i już nigdy później, sojusz sceny z ulicą nie był tak silny. Bogusławski rzucił hasło do powstania nim jeszcze Madaliński ruszył na Kraków i zanim Kościuszko przysięgał na krakowskim Rynku. Bogusławski stworzył mit jedności narodowej; mit Raclawic przed Raclawicami. Zastanović się zatem trzeba nad ambiwalencją tak samego tekstu, jak i stworzonego przez autora *Krakowiaków...* mitu. *Cud mniemany* był także – choć na innej płaszczyźnie – głosem w sprawie nowoczesności.

Punktem wyjścia będzie realizacja Olgi Lipińskiej z Teatru TV (2007), a także przedstawienie Krzysztofa Kolbergera z Teatru Wielkiego w Warszawie z 1990 roku. Jako dodatek są zamieszczone materiały z pracy nad przedstawieniem z Teatru Polskiego w Poznaniu (2015), przy którym byłem dramaturgiem

## 8. *Taczka occiarza*, czyli mieszczenie

*Taczka occiarza* Merciera po raz pierwszy wystawiona przez Bogusławskiego w 1790 roku cieszyła się powodzeniem tak w osiemnastym, jak i dziewiętnastym wieku, stając się wyrazem mieszczańskich aspiracji i cnót. Przedstawienie to każe zapytać o kondycję polskiego mieszczaństwa i o jego rolę w kształtowaniu polskiej nowoczesności. *Taczka occiarza* to melodramat, wyznaczający też inny, emocjonalny nurt teatralny polskiego oświecenia, pozwalający na emancypację nowej grupy społecznej.

Punktem wyjścia jest tu wystawienie *Taczki occiarza* dwieście lat później – w 1991 roku (Teatr Nowy w Łodzi). W kontekście transformacji ustrojowej i gospodarczej przekaz utworu Bogusławskiego wybrzmiewa wyjątkowo mocno. To opowieść o selfmademanie, mieszczenie, lecz jest to także credo nowoczesnego kapitalizmu, który się w Polsce lat dziewięćdziesiątych ziścił.

### Epilog: *Kulig*, czyli Żydzi

W *Kuligu* (1783) miała być scena rozmowy księdza z Żydem, jednak Wybicki usunął ją w ostatniej chwili. Ta wymazana scena stała się pretekstem do opowiedzenia o sprawie żydowskiej w osiemnastym wieku. Z jednej strony stawiam tu Wybickiego – jako autora między innymi *Rozmowy między szlachcicem polskim, Szwajcarem i Żydem w Gdańsku* (1780), w której domaga się równouprawnienia Żydów, a Stanisławem Staszicem, który w swoich pismach ufundował nowoczesny antysemicki dyskurs.

Jak widać, książka podejmuje próbę rekonfiguracji polskiego oświecenia. Na plan pierwszy zostały wydobyte spektakle funkcjonujące poza kanonem historycznoteatralnym, a te, które się w tym kanonie mieszczą, zostały na nowo zinterpretowane.

Punktem wyjścia dla mojej refleksji metodologicznej było przekonanie, że teatr jest medium, które samo siebie nieustannie powtarza – nieistotne jest przy tym, czy jest to działanie zamierzone, czy też całkiem nieintencjonalne. Jako medium teatr jest systemem autoreferencyjnym, a każdy wprowadzany na afisz tytuł przywołuje wszystkie jego poprzednie realizacje. Dzieje się tak na wielu poziomach – recepcji recenzentów i historyków teatru, reakcji publiczności, czy wreszcie ról – aktorzy i aktorki odgrywają te same postaci uruchamiając archiwum gestów swoich poprzedników i poprzedniczek, którzy grali te same role wcześniej. Powstaje w ten sposób swoisty pas transmisyjny łączący współczesność z przeszłością i możliwość zbudowania innego projektu historiograficznego niż ten odwołujący się jedynie do źródeł pisanych. Inspiracją były dla mnie pomysły teoretyczne takich badaczek jak chociażby Rebecca Schneider, która w rekonstrukcjach widzi możliwość budowania innych strategii tworzenia wiedzy o przeszłości czy Diana Taylor, pisząca o repertuarze jako rodzaju pamięci ucieleśnionej, na którą składają się performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew etc. Pokazywały one możliwości tworzenia tego typu historii, lecz jedynie rysowały możliwe strategie. W swoim ujęciu starałem się pokazać ten mechanizm w praktyce. Nie tylko jako inspirującą teorię, lecz narzędzie pozwalające zobaczyć w teatrze mechanizm powtórzeń reprodukujący (często nieświadomie) gesty i performanse z przeszłości. Ten model historiograficzny nazwałem „performatywną historią teatru polskiego”, uznając, że sięgając do współczesnego repertuaru granych w Polsce tekstów oświeceniowych (albo ich parafraz) uda się znaleźć nowe perspektywy dla historii teatru oświecenia w Polsce.

Sprawdza się on doskonale na przykładzie *Pijaków* Franciszka Bohomolca, tekstu zrealizowanego ostatnio przez Barbarę Wysocką w Starym Teatrze (2009) i komentowanego jako metateatralna gra i zabawa z tekstem odwołująca się w estetyce do lat 70. W 1976 roku zaś Helmut Kajzar zrealizował *Pijaków* we wrocławskim Teatrze Współczesnym i na afiszu dał odwołanie do spektaklu wygwizdanego przez warszawską publiczność w 1775 roku – nie do prapremiery z 1767. Swoje role powtórzyła i publiczność, i krytyka, która pisząc o brutalizmie na scenie przywoływała (choć zapewne całkiem nieświadomie) argumenty pojawiające się na łamach „Monitora” w 1775 roku. Sekwencja kolejnych realizacji *Pijaków* pozwoliła zbudować ramę teoretyczną, która w dalszych analizach pozwalała wejrzeć w takie tematy jak kobiecość w otwierających historię teatru publicznego *Natęrtów* (przepisanych przez Mariana Hemara jako *Piękna Lucynda*, która grana była chętnie na przełomie XX i XXI wieku na polskich scenach); perspektywa *Pięknej Lucyndy* (zwłaszcza polskiej prapremiery w reżyserii Eugeniusza Korina z 1992 roku) granej w estetyce „Playboya” w sposób radykalny

pozwała zobaczyć w *Natrętach* nie sprawy zmiany obyczajów, lecz temat pojawiających się na polskiej scenie aktorek; pojawiających się – dopowiedzmy – jako obiektów seksualnych na scenie, która instytucjonalizowała męskie spojrzenia. Temat ten jest obecny już w źródłach, jednak wcześniej nie mieścił się w narracjach o początkach polskiego teatru i o *Natrętach* jako o przedstawieniu ustanawiającym polski Teatr Narodowy, jak wówczas pisano.

Podobnie jest z przepisywanymi tekstami np. *Opery zebraczej* Johna Gaya, która przepisywana przez m.in. Brechta i Pawła Demirskiego staje się miejscem wglądu w przedstawianą rzeczywistość społeczną XVIII wieku. Podobnie jest z *Panną na wydaniu* Adama Kazimierza Czartoryskiego napisaną dla Szkoły Rycerskiej, a graną w 2012 roku przez studentów Uniwersytetu Śląskiego, z *Krakowiakami i Góralami*, których kolejne realizacje – choć znów nie zawsze świadomie – komentowały wydarzenia polityczne.

Model historiograficzny, jaki rysuje performatywna historia teatru polskiego w sposób jednoznaczny zakłada, że archiwum jest nieustannie wytwarzane przez kolejne realizacje i kolejne komentarze narosłe wokół spektakli. Tak znaczenia, jak i gesty są każdorazowo na nowo ustanawiane i to one tworzą perspektywę badawczą. Przedstawienia w tej perspektywie wytwarzają również otaczający je dyskurs – teksty recenzji, komentarze, relacje etc. traktując więc jak ciąg dalszy spektaklu. Archiwum polskiego oświecenia teatralnego nie jest więc tym samym zamkniętym korpusem tekstów, lecz teksty te – ich lektury – uruchamiane są za sprawą współczesnych performansów ustanawiających wiedzę o epoce.

Nieobce mojej perspektywie są założenia teoretyczne praktyk badawczych znanych jako „performance as research”, które wychodzą z założenia, że działania performatywne wytwarzają wiedzę, która z założenia ma inny charakter niż ta tworzona w kulturze logocentrycznej. Metodologie związane z „practice as research” polegają – najogólniej mówiąc – na wprowadzeniu do badań naukowych efektów działań praktycznych. W wypadku oświecenia „performance as research” pozwala nie tylko przekroczyć perspektywę historycznoteatralną, lecz także dostarcza narzędzi dla przywrócenia historycznych tekstów teatrowi. Praca z aktorami na scenie pozwala testować strategie badawcze, jak również tworzyć nowe; pozwala budować tezy, których nie dałoby się wyprowadzić jedynie w porządku dyskursywnym. Ta perspektywa otwiera książkę *Oświecenie. Przedstawienia* na praktykę performatywną, dając świadectwo zwrotowi performatywnemu w badaniach humanistycznych.

Repertuar polskiego oświecenia teatralnego uważam z dzisiejszej perspektywy za słaby; niski i prowincjonalny. Zdominowany został on w kulturze polskiej przez repertuar romantyczny. Został zdegradowany do przedstawień dla szkół, dlatego też nie budzi

szerokiego zainteresowania twórców. *Oświecenie. Przedstawienia* są więc opowieścią o klęsce tego repertuaru. W jego słabości widzę jednak nie tylko banalną diagnozę dotyczącą polskiego życia teatralnego, lecz także obraz klęski polskiego projektu modernizacyjnego. W oświeceniowym teatralnym widzę bowiem projekt kulturotwórczy konkurencyjny wobec projektu romantycznego, definiowanego przez Marię Janion jako paradygmat romantyczno-tyrtejski.

Oświecenie jest tu więc nie tyle zamkniętą epoką w historii kultury, lecz projektem, który może być ciągle aktualizowany. Dlatego ważnym punktem odniesienia dla mojej pracy jest działalność Jana Kotta jako badacza oświecenia w latach 50., lecz także jako twórcy projektu modernizacyjnego odwołującego się mocno do XVIII wieku. Jego narracja na temat oświecenia była odpowiedzią na dominujący w dwudziestowiecznej kulturze polskiej nurt inscenizacji romantycznych. Ustanowienie oświecenia, jakie miało miejsce w Polsce po wojnie – i na gruncie badań uniwersyteckich i w teatrze – otwiera perspektywę mojej pracy, pozwalając jednocześnie na przyjrzenie się na nowo projektowi modernizacyjnemu we wczesnym PRL-u (co robią już badacze tacy jak Jan Sowa czy Andrzej Leder).

W perspektywie historycznej – o czym wspominałem – w książce podejmuję próbę rekonfiguracji wiedzy na temat polskiego oświecenia. Wybrałem przedstawienia w większości niefunkcjonujące w kanonie historycznoteatralnym, co pozwoliło na nowo zobaczyć tematy i środki przy pomocy których teatr oświecenia budował przekaz obozu postępowego. Odejście od klasycznej już perspektywy – podsuwanej przez samych oświeceniowych twórców – zmiany obyczajów, której miał służyć teatr, pozwoliło na ujawnienie szeregu napięć, aporii i paradoksów w obrębie samego projektu teatralnego oświecenia. Są to sprawy dotyczące sedna życia społecznego – grup wykluczonych kulturowo (kobiety, chłopci, Żydzi, do pewnego momentu mieszczenie) i ekonomicznie.

Uzyskanie praw przez mieszczańskie zbiegło się w czasie ze zmianą repertuaru w warszawskim teatrze na bardziej melodramatyczny. W melodramacie (czy też dramie) jako gatunku widzę miejsce emancypacji niejednorodnej grupy społecznej, jaką byli mieszczenie. W odróżnieniu od – na przykład – arystokratycznego doktrynerskiego klasycyzmu, drama oddawała pole sferze afektów, jednocześnie budując przekaz tworzący mieszczańską tożsamość *self-made mana* (*Taczka ociarza*, czyli mieszczenie).

Podobnie w perspektywę historii afektywnej wpisuje się warszawska prapremiera *Krakowiaków i Górali*, który to spektakl – w moim odczuciu – problematyzuje samo pojęcie przedstawienia. Zachowane świadectwa nie dają się ułożyć w spójną narrację o przedstawieniu, znakomita większość z nich nie dotyczy zresztą w ogóle spektaklu – to emocjonalne głosy, które od razu wpisują premierę w wir rewolucji, z opowieści o miłości



dwojga wieśniaków tworząc mit o spektaklu, który wyprowadził ludzi na ulicę. To – jak pisał Zbigniew Raszewski – proces historyczny złapany na gorąco. Dlatego też lepiej myśleć o tym przedstawieniu nie jako o opowiedzianej historii, lecz jako o od początku rozbitej i pokawałkowanej, wcale nie dramaturgicznej, afabularnej całości. Tak jak zapisało się ono w pamięci tych, którzy je widzieli. Cały spektakl – nieomal dosłownie – rozplynął się w wirze wydarzeń społecznych. Warszawska premiera *Krakowiaków i Górali* od samego początku była spektaklem pokawałkowanym i migotliwym, a składanie go w spójną całość, podporządkowaną fabule, raczej zaciemnia obraz niż pozwala opowiedzieć o tym, co się właściwie wydarzyło wiosną 1794 roku w Warszawie.

Inną grupą, która pojawiła się w tym czasie na scenie, byli chłopci. Zanim jeszcze zaczęto się o nich mówić, grali w magnackich, a potem i królewskich baletach. Jako niemający głosu, na scenie istnieli jako tańczące ciała. Ich cielesna obecność – inaczej niż w przypadku aktorek – nie spowodowała jednak ich emancypacji. Gdy chłopcy bohaterowie zaczęli mówić, nieodmiennie mówili gwarą, ich imiona były zdrobnieniami, a rozmawiali o rzeczach – z perspektywy teatru publicznego – całkowicie nieważnych. Na tym też polega paradoks ich obecności – chłopci w teatrze pojawiali się, by wśród widzów utrwać obraz sielskiego chłopskiego życia – pięknie tańczyli i pięknie kochali. W sprawie ich sytuacji społecznej teatr jednak głosu nie zabrał.

Podobny paradoks wiąże się z przedstawianiem nędzy. Estetyzacja biedy ma bezpośredni związek z gatunkiem, który przedstawiał biedaków – z operą. Teatrem tyleż kosztochłonnym, ile pozwalającym na gigantyczne przychody. Krążące po Londynie zdanie na temat *Opery żebraczej* i jej twórców – Johna Gaya i Johna Richa – mówiące, że spektakl ten „has made Rich very Gay, and probably will make Gay very Rich”, znajduje doskonałe potwierdzenie w twierdzeniu Bogusławskiego, że na niczym tak nie zarobił jak na operze z librettem Bohomolca *Nędza uszczęśliwiona*; operze kończącej się frazą „Ubodzy z cnotą / zawsze są bogaci”. Estetyzacja biedy i zarabianie na jej reprezentacjach przy jednocześnie odbywających się teatralnych benefisach na biednych, z których dochody szły dla fabrykantów prowadzących domy pracy i wykorzystujących w nich niewolniczą pracę biedoty, każą na nowo przyjrzeć się stosunkom ekonomicznym, w które uwikłany był osiemnastowieczny teatr.

Te i inne rozpoznania, często idące wbrew narracji na temat misji realizowanej przez teatr publiczny w osiemnastowiecznej Polsce, pokazują projekt modernizacyjny jako przedsięwzięcie ambiwalentne. Ze słusznymi postulatami wygłaszanymi na łamach pism i w teatrze, lecz także z arogancją te poglądy głoszących, z oderwaniem opiniotwórczych elit od

życia społecznego i pogardą wobec słabszych. Być może jedyny udany proces emancypacji dotyczył mieszczan, którzy nie tylko dostali prawa i odnaleźli się w teatrze, który przestał ich strofować, lecz także stworzyli wspólnotę, która nie była wspólnotą urodzenia i – do pewnego stopnia – wspólnotą kapitału. Na innych polach zaangażowania społecznego i politycznego teatru należy chyba orzec o klęsce.

Wracając jeszcze do kwestii metodologii i „performance as research”, muszę wspomnieć o swoim zaangażowaniu w przedsięwzięciach o charakterze performatywnym, które dopełniły kontekst *Oświecenia. Przedstawień*. Najpierw była to praca dramaturga przy przedstawieniu w reżyserii Michała Kmiecika *Krakowiacy i Górale* w Teatrze Polskim w Poznaniu (2015). Pozwoliła ona – poza refleksją metodologiczną – wzbogacić rozdział poświęcony *Krakowiakom i Góralom* o pewne odkrycia. Innym przedsięwzięciem był cykl trzech czytań performatywnych, które odbyły się w Instytucie Teatralnym wiosną 2016 roku, a których byłem kuratorem. Współpraca z trójką reżyserów – Agnieszką Jakimiak, Michałem Kmiecikiem i Grzegorzem Laszukiem, którzy zrealizowali czytania (odpowiednio: *Małżeństwa z kalendarza* Franciszka Bohomolca, *Czynszu* Franciszka Karpińskiego oraz *Szlachcica mieszczanina* Józefa Wybickiego) – otworzyła przede mną nowe możliwości interpretacyjne, pozwalając na testowanie samych tekstów i opracowanie dla nich nowych strategii inscenizacyjnych. Sceniczna realizacja *Czynszu* wyreżyserowana przez Kmiecika otwiera rozdział poświęcony chłopom, który temu czytaniu – tu również byłem dramaturgiem – niemało zawdzięcza. Nie kryję więc tego, że – opowiadając się za performatywną historią teatru, która każdorazowo wytwarza źródła – sam również miałem udział w wytwarzaniu materiału badawczego. W istocie czytania te i publikowane w wortalu e-teatr rozmowy z reżyserami są wprawką dla metody „performance as research”.

Podobnie jest z dołączonym do książki materiałem filmowym. Razem z Ewą Hevelke i Michałem Januszańcem (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), przygotowaliśmy filmy found footage, na których – wykorzystując istniejące materiały audiowizualne – staraliśmy się pokazywać istniejące strategie przedstawiania tematów polskiego oświecenia w teatrze i kinie; tworzenie filmów również uważam za część strategii badawczej, polegającej na wprawieniu w ruch archiwum polskiego teatru i obserwowaniu, w jaki sposób zebrane materiały, włożone w nowy kontekst, wytwarzają nowe sensory.

Integralną częścią książki jest materiał ilustracyjny, dopełniający kontekst wizualny teatru, o którym piszę.

### **Omówienie pozostałych osiągnięć**

Od czasu uzyskania stopnia doktora opublikowałem kilkadziesiąt prac dotyczących kilku ważnych dla mnie dziedzin, którymi się zajmuję.

Angażowałem się w przedsięwzięcia krajowe i zagraniczne; spośród tych drugich najważniejsze są dla mnie: udział w International Medieval Congress w Leeds, 2013, 2014 oraz współorganizowanie (z dr Tanją Skambraks – Historisches Institut, Universität Mannheim) w 2015 roku sesji tematycznej *Reform and Transition in Medieval and Early Modern Performative Culture* w czasie tegoż kongresu, udział w 14th Triennial Colloquium of the Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (2013) oraz uczestnictwo w siedzi badawczej Technologies of Spectacle (od 2017), finansowanej przez Dutch Research Organisation NWO, której ostatni zjazd odbył się we Florencji w październiku 2017. Oprócz tego wygłaszałem na zaproszenie Instytutu Polskiego w Kijowie wykłady na temat historii polskiego teatru publicznego w Teatrze Arabesky w Charkowie w ramach cyklu *Prezentacja polskiej transformacji ustrojowej oraz przemian społecznych, poprzez historię polskiego teatru po roku 1989* roku (2016). Od 2013 roku jestem też wykonawcą w międzyuczelnianym projekcie finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki *Historia kultury popularnej w Polsce w I poł. XX wieku z perspektywy transmedialnej*, kierowanym przez Uniwersytet SWPS.

Z oczywistych powodów część moich publikacji w tomach zbiorowych i czasopismach oraz wystąpień konferencyjnych wiąże się z badaniami prowadzonymi do książki *Oświecenie. Przedstawienia*. Przedstawiałem cząstkowe wyniki moich ustaleń, jak również tematy poboczne, których nie udało mi się zmieścić w książce (m.in. *Bogusławski tańczy. Tworzenie ciała muzycznego*, 2017; *Źródła teatru publicznego, czyli ustanawianie oświecenia*, 2014; *Klasycyzm jako ucieczka*, 2014).

Kolejna dziedzina, którą się cały czas zajmuję to kulturowa historia średniowiecznych i nowożytnych widowisk – temat, który opracowywałem w doktoracie. Wyniki swoich badań przedstawiłem na kilku międzynarodowych konferencjach, obecnie zaś wydana w 2015 roku książka doktorska *Ustanawianie świętości. Kulturowa historia angielskich widowisk religijnych w XVI wieku* jest tłumaczona na język angielski. Interesującym doświadczeniem było przeprowadzenie warsztatów *Dwór – teatr – władza* w Łazienkach Królewskich (2015), w czasie których testowane były traktaty architektoniczne projektujące m.in. ustawienie widowni. Ostatnio udało mi się także wrócić do tematów podejmowanych wówczas za sprawą zaproszenia do sieci badawczej Technologies of Spectacle, w ramach której zajmuję

się opracowaniem tematów związanych z wpływem technologii teatru na cielesność we wczesnej nowożytności.

Część moich artykułów dotyczy zjawisk zachodzących w teatrze współczesnym. Staram się pilnie obserwować życie teatralne w Polsce i poza nią; poza bieżącymi recenzjami i teatralną publicystyką publikuję – głównie w „Dialogu” – teksty problemowe, monografie twórców oraz tematów, jakie pojawiają się na scenie (m.in. *Teatr bez przemiany*, 2014; *Przechwyć film*, 2015; „*Caryca Katarzyna*” *Jolanty Janiczak jako performans historyczny*, 2016; *Teatrokracja*, 2017). Poza krytyczną refleksją przywołuję też konteksty teoretyczne dotyczące przede wszystkim funkcjonowania teatru w perspektywie medialnej. Ponieważ interesuje mnie również perspektywa teoretycznoteatralna, jej również poświęciłem kilka artykułów i wystąpień. W teatrze współczesnym najbardziej interesuje mnie właśnie wykorzystanie narzędzi teoretycznych nowej humanistyki w przedstawieniach teatralnych, jak również perspektywa historiograficzna w teatrze współczesnym zwłaszcza w twórczości Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina. Teatr współczesny interesuje mnie jako medium świadome swojej polityczności.

W swojej pracy badawczej cenię sobie doświadczenia praktyka. Poza wspomnianymi już *Krakowiakami i Góralami* oraz czytaniem dramatów oświeceniowych, pracowałem jako dramaturg z Michałem Kmicikiem przy przedstawieniach *Słowo o Jakóbie Szeli* wg Bruna Jasieńskiego (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, 2017), *Portret trumienny* wg Kuby Wojtaszczyka (Teatr Polski w Poznaniu, 2017) oraz jako kurator z Jolantą Woszczenko przy festiwalu filmów eksperymentalnych IN OUT (Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku, 2016).

Współpracuję też z instytucjami kultury. Najważniejsza dla mnie jest – trwająca już dekadę – współpraca z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. W tym czasie między innymi koordynowałem polską część projektu Theatre Architecture in Central Europe (Národní divadlo, Praga 2010), tworzyłem i współtworzyłem wystawy, byłem w zespole przygotowującym internetową Encyklopedię Teatru Polskiego (encyklopediateatru.pl) i autorem haseł (*dramat liturgiczny, misterium, neomisterium, Adam Kazimierz Czartoryski, Towarzystwo Iksów, Krakowiacy i Górale*). Współpracowałem także z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie prowadząc (z dr hab. Joanną Krakowską) wykłady *Performans. Archiwum konfliktu i archiwum utopii* (2016). W Muzeum Łazienki Królewskie prowadziłem cykl wykładów performatywnych *Dwór – teatr – władza* (2015). W ramach współpracy z Teatrem Powszechnym w Warszawie przygotowałem wykład

performatywny *Nowe średniowiecze* rozpisany na aktorów tego teatru (2016). Prowadziłem rozmowy z twórcami w czasie festiwalu, publiczne debaty z badaczami i praktykami.

Współpracowałem z „Nowymi Książkami” recenzując pozycje naukowe i popularnonaukowe z dziedziny kulturoznawstwa (powstało ok. 60 tekstów i rozmów z autorami); w latach 2011-2016 prowadziłem w „Dialogu” autorską rubrykę *Konteksty*, w której omawiałem artykuły z zagranicznej prasy teatralnej (powstało ok. 40 tekstów). Od 2014 roku stale współpracuję z dwutygodnik.com, publikując recenzje spektakli i teksty przekrojowe. Byłem też na zlecenie MKiDN członkiem komisji artystycznej w 21. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w sezonie 2014/2015 (napisałem 75 wewnętrznych recenzji z obejrzanych spektakli).

Od 2016 jestem opiekunem specjalizacji „Teatr, performans, widowisko” na studiach kulturoznawczych w Instytucie Kultury Polskiej UW; jestem też współtwórcą jej programu. Pod moją opieką tutorską w ramach MISH jest 5 osób; recenzowałem prace licencjackie i magisterskie oraz wypromowałem jeden licencjat. Opracowałem autorskie programy zajęć, które realizuję w ramach studiów kulturoznawczych w IKP UW .

Byłem wśród członków-założycieli Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, a następnie – w latach 2012-2016 – pełniłem w nim funkcję sekretarza, biorąc udział m.in. w organizowaniu dwóch zjazdów (2013, 2015). Jestem też członkiem Wydziałowej Komisji Wyborczej w kadencji 2016-2020.



