

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Kułakowskiej *Ruch teatralnej kontrkultury w Polsce z perspektywy doświadczeń jego uczestniczek*, napisanej pod kierunkiem dra hab., prof. UW Grzegorza Godlewskiego w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 377.

Rozprawa mgr Katarzyny Kułakowskiej jest opracowaniem na wskroś oryginalnym pod wieloma względami. Po pierwsze, porusza problematykę, która rzadko jest przedmiotem namysłu w krajowej humanistyce, a mianowicie czasy polskiej kontrkultury i kontestacji, ale widziane z perspektywy kobiecej i w świetle budowania utopijnych wspólnot teatralnych, w ramach których powstaje model „teatru-rodziny”, jak się jednak okazuje – o wszelkich cechach rodziny patriarchalnej. Po drugie, autorka wybrała fascynującą formę opowieści o dziejach teatru kontrkultury jako zjawiska zarówno historycznego, jak i „otwartego”, kultywowanego do dzisiaj pod postacią kultury czynnej, idei Święta czy swoistego etosu twórczego życia. Oddała głos pięciu ważnym kobiecym uczestniczkom wydarzeń, które w perspektywie autoformatywnej i autoetnograficznej jednocześnie „dają świadectwo”, co to znaczyło być kobietą w utopijnych wspólnotach i z jakimi ograniczeniami musiały się one borykać. Po trzecie, praca jest zarówno wybitnie erudycyjna, jak i literacko kunsztownie skonstruowana, z poszanowaniem reguł wybranej metodologii, ale stosowanych w taki sposób, który

nie ogranicza autorskiej sygnatury. Po czwarte wreszcie – wybór kategorii doświadczenia jako naczelnego pojęcia operacyjnego pozwala na wykorzystanie w syntetycznej części rozprawy koncepcji podmiotu nomadycznego i innych kategorii zapożyczonych od Rosi Braidotti, twórczo wszakże adaptowanych do kontekstu polskiej kontrkultury teatralnej. Nie wahałbym się nazwać tej pracy narracyjną historią teatru kontrkultury albo – w innej tradycji teoretycznej – podmiotową rekonstrukcją doświadczeń pokoleniowych kobiet w świecie kontrkulturowego etosu w wersji polskiej.

W części pracy zatytułowanej „Wprowadzenie” otrzymujemy instruktywny wykład na temat podjętych przez autorkę decyzji terminologicznych (dlaczego teatr kontrkultury pojmować można jako „kulturową całość” czy wręcz – jak proponowała Aldona Jawłowska – ruch społeczny) oraz usytuowania doświadczenia jako tej kategorii, która pozwala ustalić wspólny mianownik, *point de capiton* różnorodnych praktyk i idei omawianego zjawiska. Następnie doktorantka zgrabnie i czytelnie przedstawia dwie drogi, jakimi rozwijała się teatralna kontrkultura w PRL – teatr zaangażowany politycznie i dający temu wyraz oraz swoiste „wypisanie” z kultury dominującej i budowanie wspólnot parateatralnych. Pierwszy nurt wywodził się w teatrów studenckich lat 50. i 60., drugi wiązał w działalnością Jerzego Grotowskiego. Niewątpliwie przełomowym wydarzeniem dla dalszych losów obu późniejszych nurtów był II Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich we Wrocławiu w roku 1969, gdzie polscy

nie ogranicza autorskiej sygnatury. Po czwarte wreszcie – wybór kategorii doświadczenia jako naczelnego pojęcia operacyjnego pozwala na wykorzystanie w syntetycznej części rozprawy koncepcji podmiotu nomadycznego i innych kategorii zapożyczonych od Rosy Braidotti, twórczo wszakże adaptowanych do kontekstu polskiej kontrkultury teatralnej. Nie wahałbym się nazwać tej pracy narracyjną historią teatru kontrkultury albo – w innej tradycji teoretycznej – podmiotową rekonstrukcją doświadczeń pokoleniowych kobiet w świecie kontrkulturowego etosu w wersji polskiej.

W części pracy zatytułowanej „Wprowadzenie” otrzymujemy instruktywny wykład na temat podjętych przez autorkę decyzji terminologicznych (dlaczego teatr kontrkultury pojmować można jako „kulturową całość” czy wręcz – jak proponowała Aldona Jawłowska – ruch społeczny) oraz usytuowania doświadczenia jako tej kategorii, która pozwala ustalić wspólny mianownik, *point de capiton* różnorodnych praktyk i idei omawianego zjawiska. Następnie doktorantka zgrabnie i czytelnie przedstawia dwie drogi, jakimi rozwijała się teatralna kontrkultura w PRL – teatr zaangażowany politycznie i dający temu wyraz oraz swoiste „wypisanie” z kultury dominującej i budowanie wspólnot parateatralnych. Pierwszy nurt wywodził się w teatrów studenckich lat 50. i 60., drugi wiązał w działalnością Jerzego Grotowskiego. Niewątpliwie przełomowym wydarzeniem dla dalszych losów obu późniejszych nurtów był II Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich we Wrocławiu w roku 1969, gdzie polscy

twórcy i publiczność mieli okazję zobaczyć zachodnie kontestacyjne grupy teatralne i „zarazić” się kontrkulturową gorączką w wersji oryginalnej. Dodajmy do tego doświadczenia marca 1968 roku w Polsce i świadomość, co działo się w tym roku na Zachodzie, a nie dziwi, że te dwa lata dały impuls do budowania „młodego teatru”, o różnych jednak trajektoriach rozwoju i wyborach aksjologicznych.

Nie ma potrzeby omawiania losów różnych teatrów i ludzi z nim związanych (co świetnie czyni doktorantka), chcę tylko zwrócić uwagę na fakt, że już w roku 1969 tkwią zaczątki owych dwóch dróg rozwoju teatru kontrkultury w Polsce, jako że Jerzy Grotowski przebywał w tym czasie w Nowym Jorku, gdzie Teatr Laboratorium wystawiał spektakl, a po powrocie przedstawił ideę przemiany Teatru Przedstawień (1957-1969) w Teatr Uczestnictwa, realizowany do roku 1978. Reprezentanci „młodego teatru” wybrali inną drogę., coraz bardziej krytycznie oceniając „oddalenie od współczesności” Grotowskiego, część jednak kontynuowała poszukiwania teatralnej podjęte z Grotowskim, jak Włodzimierz Staniewski, rozwijając ów parateatralny nurt, żywy zresztą do dzisiaj w estetyce pogardziennej. W obu nurtach znajdziemy kobiety, którym swoją uwagę poświęca Katarzyna Kułakowska. Oddając im głos konfrontuje i demaskuje iluzje wiązane z „teatrem-rodziną”. Na stronie 31 pracy czytamy: „<Teatr-rodzina> w którym życie przeplata się ze sztuką, <teatr-rezerwat., w którym uprawia się <ekologię międzyludzkiego>, teatr jako <organizacja na rzecz latania> będąca przepustką do twórczej realizacji każdej z należących do niej osób, wreszcie teatr

jako mikrospołeczeństwo o charakterze utopijnym, u którego podstaw leży kontestacja obowiązującego porządku i sprzeciw wobec przypisywaniu jednostce ról społecznych stanowiących zawoalowaną formę represji – te wszystkie oblicza kontrkulturowej wspólnoty proponującej nowy model uczestnictwa nie tylko w kulturze, lecz przede wszystkim w obszarze kontaktów międzyludzkich, wydają się sprzeczne z trudnościami, jakie napotykały kobiety pragnące twórczo realizować się w tym środowisku. Według mojego rozpoznania nigdzie bowiem tak wyraźnie jak w refleksji nad doświadczeniem kobiet w teatralnym nurcie kontrkultury jej główne postulaty nie przybiorą bardziej autodemaskacyjnych form”.

Aktorki, którym głos niebawem odda autorka pracy, w swoim narracjach ogniskują się wokół trzech takich „aporii kobiecości” w zasadniczo męskim świecie kontrkulturowych wartości. Są to w kolejności: niedocenywanie (mężczyzna jako dysponujący mocą sprawczą; kobiety jako bierne i zależne). Jako żywo przypomina to zresztą tzw. ludową wizję prokreacji, w ramach której kobieta jest bierną, żyzną glebą przyjmującą nasienie aktywnego mężczyzny. Metafory seksualne wywodzą się z wielu klasycznych źródeł – Biblii, Platona i Arystotelesa, a także pism wczesnośredniowiecznych teologów chrześcijańskich. To stworzyło liczącą sobie tysiące lat wspomnianą ludową teorię prokreacji na Zachodzie, którą Carol Delaney nazywa teorią „ziarna i gleby”. W tej koncepcji to mężczyzna jest tym, który „zasiewa”, „inseminuje” (inseminator to pierwotnie ten, który sieje ziarno) – *he begets*, tworzy, sprawia, płodzi, zradza. Dziecko zawiera się w istocie w nasieniu;

kobieta nie jest współtwórczynią. *She bears* – nosi w sobie, rodzi, cierpi, donasza ciężę. Jej rola jest zatem wtórna i pomocnicza. Symbolicznie mężczyzna wiąże się z ze zdolnym dać życie Bogiem, a kobieta z tym, co Bóg stworzył (Natura). Ta analogia tworzy metaforyczny i hierarchiczny związek między porządkiem świata i ludźmi. W ciekawy sposób wzór podobnego myślenia odtwarzało wiele nurtów kontrkultury na Zachodzie, dopiero po latach obnażany w „narracyjnych historiach” tamtych lat. Doktorantka wymienia nieliczne prace polskich autorek i autorów, dodajmy do tego choćby Judith Nies i jej *The Girl i Lef Behind* czy pisaną wprost z doświadczeń teatru kontrkultury *Sleeping where I Fall* Petera Coyoye.

Drugi rodzaj aporii to kwestia marginalizowania kobiet, które stały się matkami, a trzecią – brak możliwości samorealizacji, pozostawaniem bytami przezroczystymi. Wszystkie wymienione najważniejsze, bo lista jest szersza, aporie, widoczne są poprzez narracyjną ekspresję ich doświadczenia, inaczej mówiąc – „ustrukturyzowane jednostki przeżycia” w terminologii Edwarda M. Brunera. Autorka pisze: „Przedmiotem mojego badania będą zatem wszelkie <skryzalizowane> wydzielinie> doświadczenia aktorek, w postaci nie tylko narracji kobiet związanych z kontrkulturą, lecz także tworzonych przez nie spektakli, monodramów, warsztatów. Tym, czego pragnę dokonać, jest <interpretacja ekspresji doświadczenia> kobiet tworzących kontrkulturę w Polsce, które zarówno poprzez opowieść, lecz także wytańczenie czy odegranie na scenie interpretują same siebie” [37].

Katarzyna Kułakowska umiejętnie i wiarygodnie odnosi się do pojemnego pojęcia doświadczenia, odwołując się do wybranych tradycji jego ujmowania, twórczo wykorzystuje angielskie i polskie etymologie tego słowa, opowiadając się za metodologią zmaconą i antropologią interpretatywną i rozumieniem jako sposobami wglądu w znaczeniowe pole jednostkowych doświadczeń. Dodałbym ze swojej strony, że jedynie w tradycji niemieckiej to, co w angielskim i polskim ujmowane jest za pomocą jednego słowa – odpowiednio *experience* i doświadczenia – oddawane jest na mocy dwóch. *Erfahrung* oznacza obiektywne aspekty ludzkiego doświadczenia, a *Erlebnis* – aspekty subiektywne. Kontrkultura sprzeciwiała się koncepcji człowieka uwikłanego przede wszystkim w *Erfahrungen* i rodzaje narzucanych socjalizacji, rozwijając indywidualną koncepcję *Erlebnisse*. W kontekście opowieści bohaterki pracy mgr Kułakowskiej, to jest o tyle ważne, iż nie były one w stanie przewyciężyć *Erfahrung* wspólnotowego, które w istotny sposób – mimo iż było buntem przeciwko kulturze dominującej – ograniczało *Erlebnis* kobiet.

W pełni akceptuję wybory teoretyczno-metodologiczne autorki pracy, opisane przez nią i zastosowane z powodzeniem metody i techniki, doceniam inteligentnie sformułowaną ideę figuracji jako sposób widzenia alternatywnej podmiotowości. Logika wywodu wygląda zatem tak, że „Najpierw zatem opisuję doświadczenia kobiet kontrkultury, znajdując dla każdej z nich indywidualną figurację, następnie szukam pewnych wspólnych dla nich strategii istnienia czy

postaw twórczych, innymi słowy figuracji, która mogłaby być ogólną figuracją podmiotowości kobiety tworzącej teatralny ruch kontrkulturowy w Polsce” [s. 49].

Pięć opowieści wybranych przez autorkę pracy bohaterek, składających się na „Szkice biograficzne”, to jednocześnie pięć odrębnych, ale w wielu punktach kongenialnych w sferze doświadczenia, studiów przypadku. Są to: Ewa Benesz, wywodząca się z Teatru Laboratorium, najstarsza w gronie opowiadających, do dziś prowadząca autorskie warsztaty parateatralne na Sardynii; Anna Zubrzycki (pierwotnie Gardzienice); Jolanta Krukowska z warszawskiej Akademii Ruchu; Ewa Wójciak, legenda Teatru Ósmego Dnia oraz Erdmute Sobaszek, współzałożycielka Teatru Wiejskiego „Węgajty”. Szkice o nich noszą tytuły; Oma, Cudzoziemka (Zubrzycki przybyła z Australii), Derwiszka, Rewolucjonistka i Akrobatka, co oznacza także ich indywidualne figuracje w sensie Braidotti i jest znakiem ich nomadyczności, będącej jednocześnie podmiotową strategią doświadczeniową, jak i stylem pisanania. Tworzą one alternatywne podmiotowości wobec zasadniczo męskiego etosu kontrkultury.


Szkice czyta się z wypiekami na twarzy, analizie biografii opartej na wywiadach towarzyszą inne dokumenty o bardzo szerokim spektrum, każdy szkic to swoista perełka narracyjna i ważny dokument epoki z perspektywy konfrontacji etosu i indywidualnego losu kobiet w teatrze kontrkultury.

Pracę wieńczy „Próba syntezy” oraz kilkustronicowe uwagi końcowe, które można potraktować łącznie jako swoisty manifest feministyczny. Ma pełną rację

autorka, kiedy pisze, że nieobecność kobiet kontrkultury w dyskursie o kontrkulturze „jest w gruncie rzeczy tym samym rodzajem nieobecności, co nieobecność kobiet Solidarności w dyskursie o Solidarności – zarówno Kobiet-Rewolucjonistek [...], jak i <zwykłych Polek>, o jakich myśli Danuta Wałęsowa. Kobiety kontrkultury łączą w sobie obie te figuracje” [s. 298]. O tym opowiada recenzowana rozprawa, a czyni to w sposób mistrzowski, realizując model uprawiania humanistyki, który sam nazywam „nomadologią pretekstową”. Pozwala ona rewidować spetryfikowane sądy – w tym wypadku – na temat teatru kontrkultury w Polsce, wprowadza do zastanego obrazu i istniejącej mitologii wątki zupełnie nowe, ożywcze, a jednocześnie silne nacechowane elementami „kobiet wymazanych z siebie”. Ciekawe, że o wielu tych sprawach pisał przed laty, zapomniany już dzisiaj pisarz, Józef Łoziński w powieści *Pantokrator* (1979), będącej wiwisekcją działań parateatralnych Grotowskiego. Ale to już odrębna kwestia.

Z wielkim zadowoleniem pragnę oznajmić, że rozprawa doktorska mgr Katarzyny Kułakowskiej jest dziełem wyróżniającym się pod każdym względem – koncepcyjnym, teoretyczno-metodologicznym, literacko-stylistycznym i w warstwie dokumentacyjnej. To udana próba z kręgu antropologii rozumiejącej, ważny i bogaty fresk narracyjno-analityczny o „kontrkulturze w kontrkulturze”, dramatach, wyborach i drodze życiowej kobiet w teatrze, które z buntu i własnego *Erlebnis* uczyniły trwałe życiowe wybory.

Z satysfakcją opowiadam się tedy za dopuszczeniem mgr Katarzyny Kułakowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego oraz ,zwracam z formalnym wnioskiem o jak najszybsze opublikowanie tej pracy, która winna być udostępniona szerokim kręgom czytelniczym.


Prof. dr hab. Wojciech Józef Burszta
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet SWPS

Milanówek, 8 marca 2017 roku