

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej  
Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk  
ul. Fredry 10, 60-701 Poznań  
tel. 61 829 45 32

UNIWERSYTET WARSZAWSKI  
WYDZIAŁ POLONISTYKI

wpłynęło dnia

24.03.2017

Poznań, 11.03.2017

Ewa Guderian-Czaplińska, prof. UAM  
Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk  
Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Collegium Maius, ul. Fredry 10, Poznań

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR KATARZYNY KUŁAKOWSKIEJ

*Ruch teatralnej kontrkultury w Polsce z perspektywy doświadczeń jego uczestniczek*

napisanej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

pod kierunkiem prof. UW dr hab. Grzegorza Godlewskiego

„G. – prawie zawsze nieporuszony” został niniejszym poruszony. W najmniej spodziewany – a przecież tak oczywisty – sposób, mianowicie dzięki zmianie perspektywy i, co za tym idzie, przesunięcia dokonanego na kontrkulturowej mapie polskiego teatru. Wydawałoby się, że mapa ta, wyraziście trójwymiarowa (bo mająca nie tylko swoje poziome odwzorowania lokalne, ale też swoje silne, rysujące pion, hierarchie) została już skutecznie i na zawsze skonstruowana; że właściwie już sobie niemal wszystko o polskiej kontrkulturze teatralnej powiedzieliśmy, pisząc i redagując odpowiednie książki o ważniejszych zespołach, opracowując kolejne pisma Grotowskiego, zastanawiając się nad problemem „alternatywy”, budując zaplecze tradycji dla działań współczesnych („tradycji żywej”, ale mocno „zakonserwowanej”); że nawet, jeśli coś zostało nam w tle, jeśli do czegoś trzeba wrócić, to raczej z myślą o pewnych uzupełnieniach i dopowiedzeniach, a nie celem wprowadzenia radykalnych korekt. Tymczasem obraz się właśnie wyraźnie zmienił, Katarzyna Kułakowska swoją niezwykłą pracą opowiedziała herstorię polskiego teatru alternatywnego, „osobliwego Teatru Przemilczenia” (s. 331). Herstorię, której nie było, choć przecież była.

Przypomniał mi się taki obrazek: „obcy” lądują wreszcie na Ziemi. Najwyraźniej uprzednio nawiązali kontakt, ponieważ ziemianie są przygotowani – delegacja najważniejszych światowych oficjeli stoi naprzeciw statku, z którego wyłania się kosmita. Kosmita zmierza, jak się wydaje, w stronę komitetu powitalnego, ale ku zdumieniu zebranych

mija ich obojętnie, by z wielką atencją powitać stojące opodal drzewo, czule się do niego przytulając... Katarzyna Kułakowska wykonała podobny gest; oczywiście, dostrzegła oficjeli, ale – sygnalizując, że jest (bardzo) świadoma ich obecności – zgrabnie wyminęła zwartą grupę liderów i skierowała się ku tym, bez których życie na ziemi (czytaj: działanie teatru) nie byłoby możliwe. Gest kosmity jest gestem wspinałym – i zdarza się bardzo rzadko. Głównie dlatego, że wymaga dostrzeżenia czegoś tam, gdzie inni – choć przecież patrzą – nie zauważają niczego godnego uwagi. Ale kiedy już ten nowy obiekt zostanie ujawniony, kiedy jego znaczenie okaże się bezsporne – to rzecz robi się nie tylko ważna sama w sobie, ale też powoduje rekonfigurację otoczenia.

Katarzyna Kułakowska przyznaje, że właściwie jedynym tekstem (a na pewno jedynym, który poruszył odbiorców i wywołał pewien niepokój) krytycznie analizującym miejsce – ale w tym przypadku przede wszystkim: wizerunek, przyporządkowaną społeczną rolę – kobiet w polskim teatrze kontrkulturowym był, jak dotąd, artykuł Agaty Adameckiej i Weroniki Szczawińskiej *Płeć performerera*, który powstał, ponieważ podczas Roku Grotowskiego zabrakło kosmitów. Celebrowanie im najwyraźniej nie sprzyja. Na szczęście dwie autorki obejrzawszy najpierw celebracje, wystawy i wydarzenia skłaniające do intensywniejszego powrotu do spektakli, pism i metod pracy Grotowskiego zauważyły, że postulowane (bo nie faktyczne, skoro performer ucieleśniany był przez Grotowskiego wyłącznie poprzez figury męskie) wyzbywanie się przez performerera płci i poszukiwanie „uniwersalnego” ciała doprowadziło go wprost do zakonserwowania męskocentrycznych stereotypów w kwestii ról kobiecych, co widoczne było w przedstawieniach (jak piszą autorki: w spektaklach ożywało „rozległe mizoginistyczne imaginarium” spowodowane być może, jak wcześniej ostro diagnozował Schechner, „organicznym seksizmem” Grotowskiego<sup>1</sup>). Może warto byłoby też pamiętać o niezwykle ciekawej – i także opublikowanej w „Didaskaliach” – korespondencyjnej rozmowie Agaty Adameckiej z Leszkiem Kolankiewiczem<sup>2</sup>, która sprowokowana została kolejnym artykułem badaczki (powstałym „przy okazji” współredagowania przez nią wielkiego tomu *Tekstów zebranych* Grotowskiego) dotyczącym związków homoseksualnych odkrywanych przez autorkę w *Apocalypsis cum figuris* analizowanym poprzez narzędzia badań genderowych. Oba te teksty (*Grotowski, kobiety i homoseksualiści* oraz wspomniana korespondencja) są późniejsze niż wyjściowa („założycielska”) dla tego wątku *Płeć performerera*, niemniej stanowią razem znakomite, elastyczne podłoże, od którego można efektywnie odbić się do skoku w dal: ku

<sup>1</sup> Agata Adamecka-Sitek, Weronika Szczawińska, *Płeć performerera*. „Didaskalia” grudzień 2010, nr 100, s.57.

<sup>2</sup> „Didaskalia” kwiecień 2013, nr 114, s. 93-101.

kwestii kobiet w konkulturze. Dlaczego razem i dlaczego elastyczne? – ponieważ zamykają w sobie spojrzenia męskie i kobiece, spojrzenia świadka wydarzeń i późnej interpretatorki, prezentują możliwe (a przy tym krytyczne, uważne, nie do zlekceważenia) postawy: z jednej strony wierność historycznym kontekstom (za Eco), z drugiej akt kreacyjnej lektury (za Rortym – ten spór przypomina Adamiecka, rozważając rozdzielenie postaw w prowadzonej o Grotowskim dyskusji wedle stanowisk przywoływanych badaczy). Istnieją więc te teksty jako wyrazista podstawa do kontynuacji rozważań już zawiązanych, już rozognionych – zwłaszcza że pada tam zdanie: „dlaczego kobiety piszące przed Panią o *Apocalypsis cum figuris*, od recenzentek (Leonia Jabłonkówna, Teresa Krzemień) do autorek obszernych opisów czy analiz (Małgorzata Dzieduszycka, Jennifer Kumiega) nie wpadły na możliwość użycia kluczy genderowych, lecz wystąpiły w chórze męskich, ba, fallocentrycznych i patriarchalnych głosów? [czy dlatego], że czasy, w jakich pisały, nie podsuwały im jeszcze właściwego języka?”<sup>3</sup>. Ironia Leszka Kolankiewicza, celowo zaczepna i wprost zresztą zadeklarowana, prowadzi jednak dwa akapity dalej do całkiem poważnego oskarżenia o „jakąś nową dogmatykę”, do której według badacza prowadzi „cały ten genderowy system hermeneutyczny”... Czyli: problem robi się naprawdę poważny dopiero wtedy, gdy dochodzi do nowych interpretacji przedstawień, gdy naruszony zostaje (przechowywany w kulturowym archiwum) ustalony wizerunek (w tym przypadku) arcydzieła i jego znaczeń.

Autorka *Ruchu teatralnej konkultur* nie chce wprawdzie spierać się wprost o konkretne dzieła (choć akcentuje takie możliwości), bo cel jej badań jest inny, choć ogólna strategia przecież podobna: nie pozwolić się zepchnąć do narożnika Eco, ale wyznaczyć własny teren tam, gdzie wszystko wydawało się już odkryte, a jednak pozostawało całkowicie poza polem widzialności. Mówię to z pełną świadomością faktu, że Projekt Magdalena prowadzony jest od... trzydziestu lat i uczestniczyło w nim także wiele Polek, że patriarchy (nawet, jeśli wraca teraz groźnie w politycznym *backlashu*) jednak został mocno naruszony, że feministyczne propozycje badań kultury znalazły trwałe miejsce w teoriach i praktykach naukowych. Wszystko to, okazuje się, za mało. Pracę Katarzyny Kułakowskiej porównałabym więc do książek Shany Penn (*Podziemie kobiet*, *Sekret 'Solidarności'*), Ewy Kondratowicz (*Szminka na sztandarze*), Agnieszki Graff (*Świat bez kobiet*) czy Marty Dzido (*Kobiety Solidarności*). To z tej ostatniej pracy pochodzi zdanie, które usłyszała autorka podczas zbierania wywiadów: „Po co to pani? Przecież o Solidarności już tyle napisali, już wszystko wiemy”. Po czym okazało się, że historia, o której „wszyscy już wszystko wiedzą”

---

<sup>3</sup> Leszek Kolankiewicz, tamże, s. 93/94.

jest wciąż dramatycznie nieopowiedziana, a podczas zbierania materiałów pojawiały się „fałszywe tropy, nieostre fotografie, pomyłone nazwiska”, ponieważ bohaterki nikt przez całe lata nie obdarzył uwagą równą tej, którą poświęcono „wąsatym wojownikom” (zgodnie z kliszami wojny – walka jest sprawą męską, o czym dobitnie przypominał plakat zawieszony w stoczni: „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polskę”). Katarzyna Kułakowska miała więc niemal identyczną sytuację wyjściową: kontrkulturze, choć niewątpliwie była ruchem wolnościowym, kobiety także jakoś przeszkadzały...

Najważniejszym celem pracy było, jak deklaruje Autorka, „przywrócenie pamięci o twórczyniach [...] pomijanych w dotychczasowych syntezach”, ale udało jej się także przepisać – z kobiecej perspektywy – spory fragment dziejów polskiego teatru kontrkultury (a przynajmniej mocno zarysować nowy, możliwy kształt takiej opowieści). Muszę jednak przyznać, że układ pracy mocno mnie zrazu zaskoczył – początek bowiem, czyli pierwszych trzydzieści stron, wbrew wszelkim wcześniejszym zapowiedziom okazał się tradycyjną, męskocentryczną narracją o alternatywnym ruchu teatralnym od początku lat siedemdziesiątych, z jego wewnętrznymi podziałami, głównymi zespołami, poszukiwaniami prowadzonymi „po” Grotowskim (i „wobec” idei i praktyk Teatru Uczestnictwa), czyli klasycznym odrysowaniem starej mapy. Nie będę przytaczać, co wypisywałam na marginesach podczas lektury... zanim z otwarciem kolejnego rozdziału nie zorientowałam się, że była to celowa i zmyślna strategia: nie tylko zadeklarować, ale praktycznie pokazać, od czego, od jakich historii, od jakiego obrazu Autorka chce się (i czytelnika) odciąć. Przejście do omówienia szczegółów „metodologicznego kłusownictwa”, które będzie odtąd uprawiać, okazało się pasażem wpisanym w konstrukcję niemal kryminalno-sensacyjną (wstępne zirytowanie i zaskoczenie czytelnika – i zgrabna wolta do narracji wprawdzie cięższego kalibru, bo metodologicznej, ale prowadzonej od tego momentu niezwykle osobiście, z wewnętrznym ogniem, całkowicie różnej od „cytowanej” poprzednio). Praca jest więc nie tylko interesująca poznawczo, ale też przemyślnie (i z suspensem) skomponowana. Ciekawe skądinąd, że ten zwrot ku kobietom w kontrkulturze znowu (bo już po raz drugi, jeśli wliczyć tekst Adamięckiej) jest związany z aktem „ojcobójstwa” dokonanego najpierw, jakby w sposób konieczny, na Grotowskim.

Zasadniczą część pracy tworzą rozdziały o charakterze *case studies* poświęcone wybranym artystkom, które stały się reprezentantkami różnych nurtów teatru kontrkultury: Ewa Wójciak i Jolanta Krukowska wywodzą się z teatru studenckiego, Erdmute Sobaszek i Anna Zubrzycki z parateatru, gdzie można też szukać podstawowych, formujących doświadczeń Ewy Benesz. Wszystkie te biografie zostały opisane metodą figuracji, którą

Autorka rozwinęła za koncepcją „podmiotu nomadycznego” Rosi Braidotti; metoda ta pozwoliła na przedstawienie „alternatywnej podmiotowości każdej z bohaterek – alternatywnej wobec zaprojektowanej przez kontrkulturowy etos, powołany i wdrażany przez męskich liderów” (s. 56), a więc konstruowanej wedle „odmiennego rodzaju wrażliwości i doświadczania świata” (j.w.). Mamy więc Omę, Cudzoziemkę, Derwiszkę, Rewolucjonistkę i Akrobatkę, złączone ostatecznie w figurze Błażnicy, podpowiadanej zresztą nie tylko przez teorie, ale i przez autoidentyfikacje (a także teatralne role) artystek, więc wielostronnie uzasadnionej. Kolejne portrety stworzone przez Katarzynę Kułakowską są, po pierwsze, świetnie udokumentowane: imponujący jest rozległy zasięg pracy lekturowej, wykonanych przez Autorkę kwerend, przeprowadzonych wywiadów i rozmów, wreszcie intensywność osobistego zaangażowania (udział w warsztatach, przedsiębrane podróże, wieloletnia aktywność badawcza). Po drugie, twórcze biografie artystek są znakomicie napisane: język tej rozprawy – pełen rozmaitych odcieni i barw, subtelny, potoczysty, szalenie wciągający – jest z jednej strony bardzo, jak na pracę doktorską, nietypowy, z drugiej zaś przenikliwie samoświadomy i grający własną odmiennością (co zresztą zostało dodatkowo przekonująco omówione *explicite* w części metodologicznej). Autorka, wedle założonej przez siebie strategii pisarskiej, „pozwala wybrzmiewać w swoim tekście innym głosom” (czy wręcz je do tekstu na równych prawach zaprasza)<sup>4</sup>, ale też – znów za Braidotti – wzbogaca styl naukowy o „poetyckość, czy liryzm” (s. 59), elementy żywego reportażu, teatralne opisy, analityczne sprawozdania z lektur, ale i osobiste emocje. Ani na chwilę nie traci przy tym z oczu głównego celu pracy, jest konsekwentna i ścisła: wszystko tu służy skonstruowaniu nowej, kobiecej opowieści, celowo radykalnie różnej od typowych (męskich) narracji naukowych. Po trzecie, Autorka znakomicie wprowadza konteksty, które pozwalają wielostronnie interpretować stosowane przez nią metaforyczne figury opisujące bohaterki; z racji moich własnych fascynacji szczególnie wyróżniłabym tu erudycyjne fragmenty poświęcone Medei, które pięknie splatają się z figurą Cudzoziemki. Po czwarte, biografie te zorientowane są tyleż na uchwycenie indywidualnych doświadczeń bohaterek, utrwalenie ich pracy, postawy w sztuce, rozumienia własnej (zmiennej) roli w teatrze, specyficznie kobiecego poszerzonego odczuwania świata (między innymi za sprawą macierzyństwa), dokonań artystycznych i działań podejmowanych dla innych (od wiejskich dzieci do poważnej polityki) – ile jednocześnie służą nowym rozpoznaniom kontrkultury i zmianie jej obrazu dzięki

---

<sup>4</sup> Nawiasem mówiąc – dyskutowałabym z (przywołanym aprobatywnie przez Autorkę) konceptem utrwalonym w tłumaczeniu Anny Nasiłowskiej (Helene Cixous, *Śmiech Meduzy*), choć jest już tak zadomowiony, że właściwie nie ma to większego sensu... chodzi o słynną „srokę-złodziejkę” jako pomysł na zestawienie „kradzieży” i „latania” (francuski homonim: *voler*). Sroka kradnie bowiem, jak wiadomo, głównie błyskotki...

wyostrzeniu subwersywnego spojrzenia poprzez kobiece podmioty. Są to więc biografie wielofunkcyjne i wielozadaniowe.

Pewien niepokój zawładnął mną jednak podczas lektury w kwestii tworzenia „obrazu alternatywnego”, wyłaniającego się w miejsce tego poddawanego krytyce. Ponieważ Autorka chętnie stosuje symboliczne figury, pozwolę sobie rzecz wyjaśnić także za pomocą zobrazowania; otóż wydaje się, że dobrą metaforą dla ujęcia sieci powiązań panujących w opisywanych kontrkulturowych teatrach byłaby (w ogromnym uproszczeniu) metafora wilczej watahy: dominujący samiec alfa i utrzymująca się ścisła hierarchia pozostałych osobników w grupie; osobnik alfa, będący przywódcą, jednocześnie pilnuje swojej pozycji (nie pozwala jej sobie odebrać) i sprawuje opiekę nad grupą (wyznacza zadania, wskazuje najlepsze rozwiązania). Poręczność tej metafory mogłaby się także objawić w odwołaniu do „zamknięcia”, czy „wyodrębnienia” grupy z otoczenia (kontr-kultura, samostanowienie). Czy rzeczywiście dałoby się tę figurę zastosować do wymienionych przez Autorkę zespołów? Pewnie tak, z jednym – moim zdaniem – wyjątkiem: Teatru Ósmego Dnia. Tutaj bowiem trafniejsza byłaby metafora pszczelego roju: grupy świetnie zorganizowanej wokół swojej królowej. Pytanie o „jedyną kobietę w zespole” ma więc zupełnie różne rozwiązania w przypadku Akademii Ruchu i Teatru Ósmego Dnia, nawet, gdy wziąć pod uwagę okres dyrektorowania w tym ostatnim Lecha Raczaka. Ten teatr „skomponowała” bowiem jednak ostatecznie Ewa Wójciak, lokując w nim wszystkie życiowe potrzeby i zadania (zarówno te polityczne, jak artystyczne i rodzinne). Choć Autorka w rozdziale *Rewolucjonistka* czujnie stawia kilka hipotez, nie opowiadając się za żadnym rozwiązaniem w sprawie faktycznego stanu „przywództwa” w TÓD (s. 222), to jednak zasadnicza odmiennność tej sytuacji w stosunku do pozostałych opisywanych zespołów nie została chyba dostatecznie wyakcentowana (aczkolwiek podkreślono tę „charakterologiczną inność” w opisie samej bohaterki).

Drugim takim kłopotem jest miejscami nadmierna sentymentalizacja opisów. Przykładem niech będzie romantyczny obraz Ewy Benesz zasiadającej na ocienionym dziedzińcu z grupą „przybyszów ze świata”, z pojawiającymi się w narracji frazami o „tęsknym brzmieniu fletu” (s. 99) czy „nabrzmiałej od soku kiści winnej latorośli” (s. 107). Takie frazy łatwo zlekceważyć, ponieważ zaczynają one – niechcący – potwierdzać stereotyp „kobiecości”, który właśnie Autorka w innych miejscach skutecznie rozmontowuje. Wahałabym się też przed komentowaniem praktyk sardyńskich za pomocą bezpośrednich zestawień z doświadczeniami *Special Project* (s. 90-98), bo choć obecne działania Ewy Benesz z pewnością odwołują się do prac realizowanych z Grotowskim i do wielu jego

ówczesnych idei, to przecież zostały (jak sądzę) znacznie przetworzone (zaś w tej narracji stają się, chyba niepotrzebnie, rodzajem „powrotu do źródła”).

W gruncie rzeczy jednak te uwagi pozostają całkowicie marginalne wobec znakomitych wrażeń z lektury tej blisko czterystustronicowej rozprawy rysującej nowy obraz polskiego teatru kontrkulturowego – możliwy dzięki przekształceniu współrzędnych patrzenia. Autorka zdołała przy tym pokazać także – w działaniu – jaki skutek może wywołać zmiana narzędzi: odważne (a przecież także ryzykowne – i to ryzyko bardzo się opłaciło!) zaproponowanie i wcielenie w życie „składkowej” metodologii opracowanej na potrzeby badań oraz użycie nietypowego trybu komponowania i pisania naukowego tekstu przyniosły pożyteczną i nowatorską rozprawę. Jeśli wolno w tym miejscu – po przedłożeniu z pełnym przekonaniem **wniosku o dopuszczenie mgr Katarzyny Kułakowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego**, jako że praca **spełnia z nawiązką wszelkie wymogi stawiane rozprawom doktorskim** – postawić także wniosek o jej wyróżnienie, a także skierowanie do druku – czynię to od razu.

Ewa Guderian-Czaplińska

