

dr hab. Ewa Bal, prof. UJ
Kierownik Pracowni Badań
Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych
Katedra Performatyki
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
Email: ewa.bal@uj.edu.pl

Kraków, 11.09.2023.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Iwony Woźniak zatytułowanej *Teatry niezbędne. Działalność amatorskich zespołów teatralnych na Górnym Śląsku po transformacji ustrojowej* napisanej pod opieką dr hab. Doroty Fox, prof. UŚ.

Zacznę swoją recenzję od nietypowego stwierdzenia: takie rozprawy doktorskie, jaką napisała mgr Iwona Woźniak, należałoby wspierać, a nie tylko recenzować. Praca zatytułowana *Teatry niezbędne. Działalność amatorskich zespołów teatralnych na Górnym Śląsku po transformacji ustrojowej* jest bowiem jednym z nielicznych na polskim gruncie przykładów autoetnograficznej, interdyscyplinarnej pracy teatrologiczno-kulturoznawczej, w której autorka wykorzystuje własne zaplecze kulturowe i doświadczenia wieloletniego prowadzenia zespołu teatralnego wśród społeczności Górnego Śląska do opisanego zjawiska śląskiego teatru „niezbędnego” (jeśli wolno mi przejąć od doktorantki to określenie lokalnej sztuki partycypacyjnej). Dzięki temu buduje swoją wiarygodność badaczki i praktyczki teatru i podnosi do rangi podmiotu tzw. przedmiot badań, który zwykle w tradycyjnej humanistyce pełnił wobec badacza funkcję służebną. Innymi słowy kształtuje swój proces myślowy w oparciu o zaangażowanie, wiedzę oraz praktyki codzienne i poznawcze ludzi spoza akademii, z jakimi na co dzień współpracuje w teatralnym zespole, odzyskując należny im głos w polskiej humanistyce. Kiedy więc mówię, że należałoby takie prace wspierać, to chciałabym niniejszą recenzję potraktować jako formę dialogu z perspektywami badawczymi zaproponowanymi przez doktorantkę i zastanowić się nad ich skutecznością.

Założeniem autorki pracy było takie przedstawienie działalności górnośląskich zespołów teatralnych po transformacji ustrojowej (czyli środowiska twórczego, w którym sama działa od kilkunastu lat) by wydobyć na światło dzienne ich ważne kulturotwórcze i wspólnototwórcze efekty. I kiedy mowa o górnośląskich zespołach teatralnych, to autorka ma na myśli oddolnie powstające i samofinansujące się grupy, które deklarują przywiązanie do lokalnego języka, tradycji kulturowych oraz kontekstu społeczno-historycznego Górnego Śląska i które jednocześnie, właśnie ze względu na swój zdecydowanie lokalny zasięg działania oraz nieinstytucjonalne metodologie pracy, rzadko

stawały się obiektem zainteresowań badawczych polskiej humanistyki albo wręcz były przez jej główny nurt ignorowane. Inspiracją autorki do takiego a nie innego spojrzenia na swoją własną kulturę i śląskie performatywne praktyki, były indygenne praktyki wiedzy-twórcze plemienia Cree w Kanadzie, z którymi Iwona Woźniak mogła się zapoznać podczas dwóch studyjnych wizyt w zespole *Miyawata Culture* Loyda P. Favela. Można więc powiedzieć, że deklarowanym przez autorkę celem pracy było stworzenie metodologicznych i teoretycznych podstaw do myślenia o śląskich teatrach jako o teatrach indygennych, a także omówienie działalności tychże teatrów niejako od wewnątrz z punktu widzenia praktyka.

Realizacja zadania, jakie postawiła sobie autorka, okazała się jednak nie pozbawiona trudności, o których powiem dalej. Choć od razu wyjawię, że w mojej ocenie niewątpliwie mocną stroną tej rozprawy jest rozległa praca źródłowa, dokumentacyjna, a także autoetnograficzna postawa badawcza autorki (czyli część druga i trzecia pracy), natomiast większego namysłu wymagałaby strona metodologiczna i kontekstowa (część pierwsza). Postaram się zatem przejść teraz do bardziej szczegółowego omówienia jej poszczególnych części.

Pierwsza część, jak rozumiem, ma odzwierciedlać tak zwany stan badań nad teatrem śląskich zespołów teatralnych i służyć znalezieniu odpowiednich podstaw metodologicznych do jego analizy. Autorka słusznie całkiem wykazuje, że stosowane do tej pory określenia „teatru amatorskiego” lub „teatru ludowego” mają dzisiaj charakter anachroniczny i dodatkowo dyskryminujący ze względu na ich uwikłanie w nieistotne już dzisiaj wartościujące dualizmy między tak zwanym teatrem zawodowym a amatorskim oraz teatrem profesjonalnym, instytucjonalnym i miejskim a teatrami powstającymi na tzw. prowincji zwykle pod wpływem kulturalistycznych polityk państwa. Dlatego proponuje w zamian określenie „teatru niezbędnego” zapożyczone od Petera Brooka i Lesława Śliwonika, które miałyby wskazywać na szeroko dyskutowaną współcześnie (na przykład przez Darka Lukiča w *Do kogo należy teatr* 2021) społeczną, wspólnototwórczą funkcję teatru. Zamiennie z tym ostatnim terminem, Iwona Woźniak chce także uważać określenia „teatru indygennego”, tak jak rozumiany jest on przez twórców i badaczy zza oceanu, głównie z Kanady - czyli jako performatywne odzyskiwanie przez rdzenne plemiona Ameryki utraconych w wyniku kolonizacji oraz postępu cywilizacyjnego kulturowych korzeni, języka, poczucia związku z terytorium.

I choć to założenie autorki wydaje mi się kuszące, to jednak mam wrażenie, że wymaga ono jeszcze nieco głębszego uzasadnienia, gdyż na razie brzmi raczej deklaratywnie i życzeniowo. Brakuje mi tu chociażby głębszego namysłu nad koncepcją indygenności, zwłaszcza w odniesieniu do wspólnot żyjących na pograniczu kulturowych wpływów Polski i Niemiec. Niewyjaśniony w

wywodzie autorki pozostaje na przykład charakter relacji między performatywnymi działaniami społeczności śląskiej w XIX i XX wieku a politykami nacjonalizmu zarówno polskiego jak i niemieckiego. Bo choć na 28 stronie autorka mówi, że nacjonalizm w XIX wieku zawłaszczył kulturę chłopską, próbując narzucać jej edukacyjne wzorce z góry, to potem powtarza (str. 34 i 35) w zadzie bezkrytycznie ustalenia na przykład Jędrzeja Cierniaka z lat 60 XX wieku o teatrze śląskim jako „rdzennie polskim” (czyżby zatem rdzenność równała się narodowości?). Trudno przecież nie zauważyć faktu, że gdyby nie przeprowadzono na Górnym Śląsku tuż po zakończeniu II wojny światowej polityki relokacyjnej niemieckojęzycznych mieszkańców dalej na Zachód, która była odpowiednikiem tzw. repatriacji ludności ze Wschodnich terenów Polski na tzw. Ziemię Odzyskane, i gdyby nie masowa emigracja ludności deklarującej niemieckie pochodzenie w latach 70 i 80 XX wieku do Republiki Federalnej Niemiec, to Górny Śląsk pozostałby obszarem dwu, a nawet trójjęzycznym. Pewną pomocą mogłaby służyć w tym wypadku kategoria pogranicza kulturowego, ale autorka nigdzie jej właściwie nie problematyzuje (Co z koncepcji pogranicza wynika? Czy dzisiaj można dalej mówić o pograniczu w odniesieniu do tego terytorium?). Ta niepewność autorki co do kategorii poznawczych przekłada się niestety na dość bezkrytyczną rekonstrukcję ustaleń Czesławy Mykity-Gleńsk z lat 80 XX wieku, która w duchu typowym przecież dla badań z tego okresu interpretuje sens istnienia amatorskiego ruchu teatralnego na Śląsku w pierwszej połowie XX wieku w kategoriach nacjonalistycznej afiliacji do centrum polskości, znajdującego się w Krakowie lub Warszawie. W podobnym nazbyt uprzejmym tonie Iwona Woźniak rekonstruuje na podstawie istniejących polskich opracowań dzieje ruchu teatralnego na Śląsku do 1990 roku i w efekcie sama podkopuje nieco wcześniejsze własne deklaracje wyrażone we wstępie, co do potrzeby radykalnej zmiany perspektywy badawczej. Mogę się więc jedynie domyślać, że rdzenność śląskiego teatru należałoby raczej rozumieć jako chęć zdystansowania się autorki od kulturalistycznych polityk nacjonalistycznych i traktować na razie bardziej umownie niż dosłownie jako deklaracyjny gest autorki nawołujący do zmiany perspektywy badawczej.

Ta konieczność zmiany mogłaby stać się jednak czytelniejsza, gdyby autorka wyjaśniła na przykład dokładnie podstawy myślenia indygennego zwrotu w humanistyce i zastanowiła się głębiej nad tym, czy to określenie nie jest czasem nieco mylące wobec praktyk, o których sama chce pisać. Dlaczego? Większość naukowców, także tych zajmujących się praktykami performatywnymi z kanadyjskiego kręgu kulturowego (na których powołuje się sama autorka) jest przekonanych o zgubnym wpływie postępu cywilizacyjnego i industrializacji na dobrostan ich wspólnot plemiennych (albo na tzw. pierwsze narody). Leanne Bestasamosake Simpson (2021) na przykład uważa, że industrializacja poskutkowała daleko posuniętą transformacją naturalnego kanadyjskiego środowiska

- znikaniem lasów (gdzie jej plemiona polowały na zwierzynę), wysychaniem rzek (gdzie łowiono ryby), relokacją ludności (a więc zrywaniem więzów członków plemienia z własną lokalną społecznością i zanikaniem pewnych praktyk życiowych a więc ich lokalnego *know how*). Tymczasem, jak mi się wydaje, większość górnośląskich zespołów, przedstawień czy sztuk teatralnych, jakie omawia autorka w trzecim rozdziale pierwszej części pracy, gloryfikuje wręcz etos kopalń i hut, które były narzędziami polityk ekstrawistycznych w Europie. Te ostatnie, jak powszechnie dzisiaj wiadomo, doprowadziły zaś do ekologicznej katastrofy, zarówno w wymiarze globalnym jak i lokalnym. Górnośląska wspólnota byłaby zatem społecznością, która de facto buduje swoją podmiotowość i odrębność kulturową w związku z polityką eksploatacyjną wobec terytorium. Tymczasem jej widocznym gołym okiem skutkiem było przecież zapadanie się całych miast (jak dzisiejszy Bytom), pól uprawnych czy skażenie powietrza i środowiska metalami ciężkimi. Czy zatem istotnie Górnoślązacy uprawiają „teatr indygeny”, w taki sposób jak robią to pierwsze narody Kanady, Ameryki Łacińskiej czy Nowej Zelandii?

Autorka zauważa, że podstawą myślenia o indygenności uprawianego przez nią samą i przyjaciół teatru jest fakt, że omawiane przez nią zespoły dbają przede wszystkim o zachowanie integralności języka śląskiego, śląskiej obrzędowości a także że ich działania mają charakter wspólnoto-twórczy. I umiejętnie konstruuje swoje argumenty powołując się na szereg przykładów spektakli nie tylko Teatru Naumionego takich jak *Marika* czy *Kopidół*, podejmujących wątki obrzędów ślubnych i pogrzebowych, ale także innych zespołów, takich jak Reduta Śląska czy Teatru SAFO. Podnoszona w trzecim rozdziale pierwszej części rozprawy kwestia języka śląskiego wydaje mi się akurat niezwykle istotna, gdyż dotyka jednej z najważniejszych zmian jakie zaszły w polskim życiu teatralnym od czasów powojennych: to znaczy upodmiotowienia języków regionalnych w instytucjonalnych i artystycznych ramach. I jak słusznie zauważa autorka pracy, na to zjawisko trzeba patrzeć znacznie szerzej niż tylko w kontekście owych kolektywów teatralnych, uwzględniając także zwrot ku lokalności w literaturze, w teatrze instytucjonalnym oraz w muzyce. I chyba tu właśnie najlepiej widać polityczny charakter owej zmiany perspektywy, którą Iwona Woźniak chciałaby uchwycić: to znaczy podważenia dominującej pozycji tak zwanych języków narodowych i kultury narodowej jako pewnego dyscyplinującego wzorca.

Kolejnym argumentem wspierającym tezę o indygenności teatru śląskiego jest odwołanie autorki do roli teatru w transmisji i ocaleniu lokalnej obrzędowości. Tezę tę wywodzi autorka z analizy roli rekwizytów i scenografii swoich spektakli, które traktować chciałaby, zgodnie z post-antropocentryczną perspektywą pojawiającą się często w studiach indygeny - w kategoriach bytów nie-ludzkich. Jednak przechodzenie do post-antropocentrycznej perspektywy poznawczej, jak

tłumaczą filozofki i antropolożki, takie jak chociażby Donna Haraway, Rosi Braidotti, albo Marisol de la Cadena, polega przede wszystkim na tym, że tak zwane byty nie-ludzkie stają się podmiotem i medium naszego poznania. Innymi słowy deklarowana w metodologiach post-antropocentrycznych tzw. „myślenie z” (Haraway) i „praca z materią” (na przykład Jane Bennett *Vibrant Matter*, 2010) albo nie-ludzkimi gatunkami zwierząt i roślin (Haraway), pozwala dokonać radykalnej zmiany perspektywy poznawczej w konstruowaniu wiedzy o świecie. Na przykład pozwala dostrzec zgubne dla środowiska naturalnego efekty antropocentrycznej działalności człowieka (wymieranie określonych gatunków), albo zmienić nasze pojęcie i wyobrażenia czasu i przestrzeni (jeśli zaczniemy patrzeć na kwestię czasu z perspektywy geologicznych zmian warstw ziemi). Tymczasem omawiane przez Iwonę Woźniak hiperbolizowane obiekty śląskiego stroju (rozumiane przez nią jako przykłady bytów nie-ludzkich) takie jak welony lub czepeczki są raczej przykładem nadawania symbolicznego znaczenia przedmiotom przez człowieka. Czyli nadal pozostają w sferze antropocentrycznego myślenia, w którym człowiek porządkuje, wartościuje świat, w zależności od przypisywanych przedmiotom i innym bytom funkcji w jego służbie.

O wiele bardziej przekonująca wydaje mi się więc argumentacja autorki dotycząca wspólnoto-twórczego charakteru pracy omawianych przez nią zespołów śląskich, gdyż w moim mniemaniu jest zbieżna z założeniami tzw. *kinesthetic act* (proponowanego przez z Leanne Betasamosake Simpson 2021). Ta kanadyjska badaczka podkreśla, że najskuteczniejszym sposobem ocalenia lokalnych wspólnot jest przekazywane z pokolenia na pokolenie *know how*, stąd tytuł jej książki *As we have always done* (2021). Umiejętność transpokoleniowego przekazywania praktyk takich jak szycie, prasowanie, gotowanie, wspólne śpiewanie, modlitwa, są formą tworzenia kultury czynnej (i w tym sensie performatywnej). A zatem procesy kolektywnej pracy twórczej, tak jak je opisuje Iwona Woźniak w swoim wywodzie, w której przedstawiciele lokalnej społeczności występują w funkcji ekspertów życiowego i kulturowego doświadczenia, a rzemieślnicy, krawcowe i członkinie kół gospodyń wiejskich są współautorami dekoracji, kostiumów i scenariuszy – stają się wymiernym, sprawczym działaniem na rzecz długiego trwania tej społeczności. I co więcej, działanie to wydaje mi się zbieżne na przykład z szeroko komentowanymi ostatnio pracami romskiej artystki Małgorzaty Mirgi-Tas, które wystawiano w polskim pawilonie na wystawie Biennale w Wenecji w 2022 a potem w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. Mirga-Tas tworzy wielkoformatowe patchworki przedstawiające sceny z życia jej własnej romskiej społeczności, używając w tym celu skrawków ubrań noszonych przez członków jej rodziny. W ten sposób uwalnia romską ikonografię spod dyscyplinującego spojrzenia dominującej kultury i przetwarzając subwersywnie istniejące wzorce kulturowe tworzy pewny grunt dla własnego kulturowego zaplecza – romskiej społeczności, rodziny,

bliskich. Jej prace zatem, podobnie jak w zespole Teatru Naumionego, tworzone są kolektywnie, przy udziale członków rodzin i zaprzyjaźnionych rzemieślników.

Dlatego podsumowując tę pierwszą część pracy uważam, że autorka proponuje pewną czytelną dla mnie i bliską mi poznawczo ścieżkę myślenia, ale jeszcze nieco chwiejnie porusza się po jej zapleczu metodologicznym i teoretycznym, z którego, jak sama deklaruje, chciałaby czerpać. Stąd pewnie wynikają problemy z bardziej zniuansowanym wyjaśnianiem różnic w znaczeniu i stosowaniu pewnym terminów oraz brak bardziej polemicznego dialogu z tak zwanym stanem badań czy nawet ostrożność przed bardziej radykalnym odcięciem się od anachronicznego trybu myślenia widocznego w opracowaniach z lat 60 i 80 XX wieku.

Część druga i trzecia książki ma charakter zdecydowanie bardziej spójny, przekonywujący i otwierający poznawczo. Autorka w drugiej części opisuje swoje doświadczenia twórcze w zespole Teatru Naumionego, pokazując na tym konkretnym przykładzie, na czym polega jej własna metodologia, wypracowana w ramach wcześniej zdobytych doświadczeń współpracy z członkami zespołu oraz znajomości lokalnego środowiska kulturowego. Co warto podkreślić, ta deklaratywnie lokalna perspektywa spojrzenia widoczna jest także w nadaniu śląskiego brzmienia spisowi treści całej pracy, co uważam za jeden z bardziej udanych sposobów przełamania „elitarności” naukowego dyskursu oraz rozszerszenia pola uznawalności językowej akademii. Woźniak opisując po kolei jak kształtowała swój warsztat poznawczy i twórczy (w procesie kształcenia, pracy oraz podczas pobytów studyjnych w Kanadzie u Loyda P. Favela, twórcy *Miyawata Culture*, grupy teatralnej plemienia Cree) i do jakich ostatecznie efektów ją zaprowadził, zbliża się do rozpoznanych już w humanistyce metodologii PAR czyli *performance as research* (po polsku badania przez działanie lub poznanie przez działanie). To zbliżenie wydaje mi się oczywiście intuicyjne u Iwony Woźniak, gdyż nie wynika wprost z nawiązań do konkretnych koncepcji tego nurtu. Nie mniej jednak ze względu na deklarowaną lokalność działania, wydaje mi się skuteczne i pożyteczne poznawczo. Opisowi metodologii działania twórczego, towarzyszy w wywodzie Iwony Woźniak także praca archiwalna, widoczna w drugiej a zwłaszcza w trzeciej części rozprawy. Ów proces tworzenia własnego archiwum, zgodnie z potrzebami lokalnych kolektywów a nie według dyscyplinujących procedur etnograficznych, albo historyczno-teatrologicznych, uważam za kolejną odsłonę zmiany perspektywy badawczej i formę odzyskiwania wiedzy lokalnych przez regionalne społeczności.

Kwestią, którą warto byłoby poddać dyskusji w tych dwóch ostatnich częściach pracy, jest stosunek autorki do wpisanego w śląską tradycję a bardzo już dzisiaj anachronicznego podziału ról płciowych. Rozumiem, że na przykład spektakl *Szac*, przygotowany przez autorkę wraz zespołem

Teatru Naumionego, w zasadzie polemizuje z tymi anachronicznymi podziałami, a nawet pokazuje, że obyczajowość lokalna może być formą opresji kobiet. Ale jak, w takim razie, pogodzić ze sobą deklarowaną przez autorkę chęć ocalania przeszłości i tradycji śląskiej (którą Iwona Woźniak wyraźnie idealizuje), z potrzebą równoważenia praw między płciami i budowania bardziej sprawiedliwego świata? Przecież, jak miemam, celem tego projektu nie jest stworzenie skansenu, a raczej sprawdzanie utopii w działaniu w celu poprawy dobrostanu lokalnych wspólnot, o jakim mówiła Ewa Domańska? I czy rzeczywiście jedyną formą ocalenia lokalnej kultury jest zapatrzenie w jej przeszłość i to taką przeszłość, która wydaje się mocno anachroniczna, usytuowaną gdzieś na przełomie XIX i XX wieku? I wreszcie ostatnie pytanie, czy da się pogodzić ze sobą to, co Iwona Woźniak chce nazywać rdzennością, z podnoszonym wielokrotnie w badaniach nas śląskością - wyobraźniowym charakterem śląskiej wspólnoty, budowanym w ramach XIX wiecznego kapitalistycznego drukarstwa i powieści, a w XX wieku do dzisiaj w ramach kina, telewizji i nowych mediów?

Te końcowe pytania oczywiście nie podważają ogólnej pozytywnej oceny rozprawy, która, podobnie, jak opisywany w niej teatr, wydaje mi się potrzebna a nawet niezbędna, choć jak zaznaczałam, momentami potrzebuje jeszcze metodologicznego wsparcia. Tym samym uważam, że rozprawa Iwony Woźniak spełnia wymogi pracy doktorskiej i zasługuje na ocenę pozytywną oraz dopuszczenie do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

..... Ewa Bal

dr hab. Ewa Bal, prof. UJ