

Warszawa, 14 lipca 2023

dr hab. Joanna Krakowska, prof. IS PAN
Instytut Sztuki PAN
Długa 26/28
00-950 Warszawa
jotkrak@gmail.com
tel. 602 500 832

Recenzja w postępowaniu habilitacyjnym
dr Moniki Kostaszuk-Romanowskiej
ze szczególnym uwzględnieniem rozprawy habilitacyjnej
Współczesny romantyczny teatr polityczny

Dr Monika Kostaszuk-Romanowska, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, od początku swojej naukowej kariery zawodowej związana jest z Uniwersytetem w Białymstoku, zatrudniona najpierw w Instytucie Filologii Polskiej, a od 2019 roku w Instytucie Studiów Kulturowych. Pracę doktorską zatytułowaną *Strategie deziluzji w dramatach Juliusza Słowackiego* napisała pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Piwińskiej w Instytucie Badań Literackich PAN w 2008 roku. Monografię na podstawie pracy doktorskiej opublikowała w 2018 roku pod tytułem *Deziluzja w dramacie. Rozważania teoretyków i praktyki dramaturgiczne Juliusza Słowackiego*. Książka, wskazana we wniosku przez Habilitantkę jako osiągnięcie naukowe, *Współczesny romantyczny teatr polityczny* (Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2021) jest więc tylko po części kontynuacją wcześniejszej pracy naukowej, a w znacznie większym stopniu poszerzeniem zainteresowań badawczych, czy wręcz swoistą wolną dyscyplinarną – od literaturoznawstwa w stronę

teatrologii, od postawy filologicznej w stronę perspektywy kulturoznawczej.

Publikacje rozdziałów w monografiach i artykułów w czasopiśmie naukowych wskazują, że Habilitantka z jednej strony pozostaje wierna podejściu analitycznemu i skłonna jest przyglądać się konkretnym inscenizacjom pod określonym kątem (na przykład strategii reżyserskich czy recepcji krytycznej), a z drugiej strony, że interesuje ją splot wydarzeń teatralnych z pozateatralnym kontekstem. Ten aspekt zainteresowań Habilitantki będzie szczególnie istotny w kontekście jej refleksji badawczej nad politycznością teatru, a wcześniej znajdował wyraz w artykułach pod znaczącymi tytułami: *Teatr bieżącej interwencji*; *Antybohater w teatrze bezczelnym...*; *Polski współczesny skandal teatralny*; *Teatr jako medium oburzonych*; *Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze współczesnym*. Przytaczam te tytuły, bo wydają mi się istotne dla rozumienia kategorii polityczności i pozateatralnego kontekstu, który Autorka monografii *Współczesny romantyczny teatr polityczny* obiera sobie za układ odniesienia.

Monografia *Współczesny romantyczny teatr polityczny* składa się, jak wyraźnie widać, z dwóch części – niezależnie od podziału na rozdziały, numerowane konwencjonalnie i zatytułowane opisowo (tytuły rozdziałów zawierają precyzyjną informację o ich zawartości, np. „Romantyzm po doświadczeniu smoleńskim”).

Część pierwsza (wstęp i rozdziały I-III) to próba wytłumaczenia się z karkołomnego pomysłu ujmowania tematu rozprawy trzema najbardziej szablonowymi, a zarazem najpojemniejszymi i najmniej precyzyjnymi określeniami teatru – współczesny, romantyczny, polityczny – które to pojęcia, każde z nich z osobna, domaga się natychmiastowego zdefiniowania i podania autorskiej wykładni, jako że żadna domyślna definicja nie obsłuży tu ogromu możliwości interpretacyjnych. Część pierwsza książki ma przy tym charakter relacji ze stanu badań, z lektur, z istotnych polemik toczonych w obrębie dyskursów i wokół pojęć „romantyczny”, „polityczny” i „współczesny”.

Na część drugą składają się natomiast stosunkowo obszerne analizy pięciu spektakli wybranych dla zilustrowania tez postawionych w części pierwszej. Te sto stron analitycznych opisów to, w moim przekonaniu, najistotniejszy wkład Autorki w rozwój dyscypliny w aspekcie historycznoteatralnym, performatywnym i kulturoznawczym.

Książkę zamykają konkluzje, wychodzące od myśli, jak się wydaje, najistotniejszej dla Autorki, o tym, że „żywołność paradygmatu romantycznego [...] należałoby uznać za fakt” (s. 283), o czym mają świadczyć dziesiątki inscenizacji odwołujących się do tekstów romantycznych w ostatniej dekadzie z okładem. Można podjąć się weryfikacji czy falsyfikacji tej konkluzji, wbrew pozorom wcale nie tak prostej i powierzchownej jakby się mogło wydawać, ale zmuszałoby to jednak zarówno do przyjrzenia się analizom wybranych przez Autorkę spektakli w części drugiej, jak i – może przede wszystkim – jej sposobom rozumienia i stosowania pojęć dla rozprawy strategicznych: „współczesny”, „romantyczny”, „polityczny”.

Tej drugiej kwestii – raczej teoretycznej i metodologicznej, choć również historycznej z punktu widzenia relacjonowanych w niej stanowisk, a zarazem budzącej najwięcej wątpliwości – poświęcę większą część recenzji. Wydaje mi się to istotne, jako że powzięte w tej części hipotezy badawcze, czy wręcz cała konstrukcja myślowa, na której podstawie dokonywane są wszelkie rozpoznania i decyzje interpretacyjne, rzutują na wybór spektakli do analizy i całość rozprawy. Cała gigantyczna praca nad rekonstrukcją teatralną, czy raczej nad rekonstrukcją dyskursu teatralnego i wokółspektaklowego – opisowa, analityczna, interpretacyjna – w drugiej części książki, poświęconej w intencji Autorki egzemplifikacjom teatru „współczesnego, romantycznego i politycznego”, zasadza się na powziętych wcześniej założeniach i przyjętej wykładni formuł konstytutywnych dla rozprawy.

Ponieważ moim zamiarem jest te formuły po części zakwestionować, chciałabym w tym miejscu, zawczasu, oddać sprawiedliwość Autorce, stwierdzając jasno: w myśl powziętych założeń i

przyjętych wykładni, praca historycznoteatralna: opisy i analizy spektakli, nie budzą wątpliwości ani nie torpedują całej autorskiej koncepcji, wprost przeciwnie - służą jej znakomicie. Jest to istotne, tym bardziej, że wbrew przekonaniu samej Autorki, która stwierdza, że najważniejszą metodą użytą w jej pracy jest „strategia wielogłosowości”, a zatem „dopuszczenie do głosu reżyserów, komentatorów, recenzentów” oraz fragmentów rzeczywistości pozateatralnej czy wokółteatralnej, wszystkie podjęte przez nią decyzje mają w oczywisty sposób charakter arbitralny (bo nie byłoby dobrze, gdyby uznać, że przewidywalny czy powierzchownie się narzucający), a zatem pozostają w domenie interpretacji i decyzji własnych. Począwszy od wyboru źródeł, odniesień i punktów zwrotnych, przez zaskakującą w pewnym sensie bibliografię, bo skupioną bardziej na tekstach publicystycznych (a zatem żywiej obecnych w dyskursie) niż na książkach stawiających tezy badawcze sensu stricto, aż po kwestię zasadniczą – wskazanie takich a nie innych spektakli jako owej „egzemplifikacji”.

Zanim więc stwierdzę, że w moim przekonaniu, wskazane przez Autorkę spektakle – przynajmniej trzy z pięciu – będąc spektaklami „politycznymi” w potocznym tego słowa znaczeniu, nie są jednocześnie w żadnym, poza czysto skojarzeniowym czy nominalnym, sensie „romantyczne”, muszę przyjrzeć się, jak te kategorie rozumie Autorka i jak wykorzystuje je w swojej książce.

Zacznę jednak od, wydawałoby się, najprostszej kwestii, jaką jest określenie sposobu rozumienia „współczesności”. Monika Kostaszuk-Romanowska na użytek swojej analizy określa ją jako „ostatnią dekadę”, czyli chodzi de facto o okres od mniej więcej 2010 roku, przez rok 2015 po rok 2020, czyli mniej więcej moment zakończenia pracy nad książką i złożenia jej do druku. Pierwszą cezurę wyznacza tu katastrofa smoleńska, która podniosła gorączkę romantyczną do niebezpiecznych wartości, a dla wielu osób stanowi przełomowy moment w najnowszej historii Polski. Drugą, w połowie dekady, wyznaczają wybory prezydenckie i parlamentarne, które zdefiniowały pole władzy, a więc i

sytuację społeczną na kolejnych, dziś już osiem lat. Kłopot ze współczesnością, a więc i z przymiotnikiem „współczesny”, zwłaszcza w odniesieniu do teatru jest jednak bardziej złożoną kwestią niż wyznaczenie ram czasowych. Tak się bowiem składa, że dynamika teatralna przełomu pierwszej i drugiej dekady dwudziestego pierwszego wieku była ogromna. Powstało wtedy wiele niezwykle istotnych spektakli z nurtu krytycznego, ale też nurt ten stopniowi się wyczerpywał. I w tym kontekście przedstawienie *Nie-boskiej komedii* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego można by uznać za epigońskie. Realizacja *Dziadów* Wodzińskiego tak ostro zaś wpisuje się w toczone, co najmniej od 2006 czy 2007 roku wojny na narracje, że nie można abstrahować od tego, co teatr krytyczny w swoim historyczno-tożsamościowym wzmożeniu uprawiał dużo wcześniej niż zdałaby się wskazywać data 10 kwietnia 2010 roku.

Innymi słowy, to, co wydaje się współczesne w społecznym dyskursie determinowanym przez media i wydarzenia medialne, w kontekście teatru charakteryzuje się nieco inną dynamiką i wybrzmiewa jako proces historycznoteatralny o bardzo specyficznym charakterze. Cezury w teatrze umiejscawiają się bowiem zupełnie gdzie indziej i podporządkowane są innym napięciom, także emocjonalnym. Stąd rezerwa dotycząca nie tyle dat granicznych obranych przez Autorkę, lecz określenia „współczesny” wobec spektakli należących już dziś do porządku przeszłości. Choć oczywiście możemy sobie tu pozwolić na dość dużą swobodę, z powodzeniem uznając, że wszystko, co dotyczy okresu po przełomie 1989 roku, czy też wszystko, co w XXI wieku należy do „współczesności”.

Nie podejmowałabym tej kwestii zapewne, gdyby nie kolejna problematyczna kategoria, jaką jest „polityczność” i przymiotnik „polityczny” używany przez Habilitantkę dla określenia własnej perspektywy badawczej. Z tym, przyznaję mam problem największy, ponieważ zaskoczyły mnie odniesienia, jakimi posiłkuje się Monika Kostaszuk-Romanowska, by przedstawić swoje rozumienie

„polityczności” teatru w kontekście akcentowanej przez nią „współczesności”. W pewnym sensie zrozumiałe dla tego wywodu jest odwoływanie się do wystąpienia Macieja Nowaka w tekście *My, czyli nowy teatr*, ale chciałabym zwrócić uwagę, że tekst ten w momencie powstania odnosił się już do historycznych wydarzeń, jakimi były premiery spektakli tak zwanych „przełomowych” sprzed lat siedmiu. Ich ówczesna polityczność nie była tą samą politycznością z roku 2004, kiedy Nowak ją opisywał. Mało tego, następne lata i debiuty kolejnej już formacji reżysersko-dramaturgicznej, mniejsza o nadawane jej etykiety czy jej samookreślenia, miała przynieść kolejną rewoltę, a polityczność spod znaku indywidualizmu miała znaleźć silne umocowanie najpierw w rozpoznaniach społecznych, a potem – czy niekiedy równoległe – w historycznych rewizjach i rozliczeniach. Innymi słowy, dynamika rozumienia polityczności teatru – wchodzenie w dramatyczne nieraz konflikty z widownią, albo gorączkowe poszukiwania z nią wspólnoty – zmieniała się gruntownie i radykalnie, gubiąc po drodze wszelkie anachroniczne, przebrzmiałe, nawykowe, tradycyjne czy po prostu niewystarczające – od 1996 roku (premiera *Młodej śmierci*) przez 2004 (*Made in Poland*), 2007 (*Transfer*), 2009 (*Niech żyje wojna!*), 2011 (*W imię Jakuba S.*), 2012 (*Magnificat*), 2017 (*Solidarność. Nowy projekt*) po – pozwolę sobie skrócić drogę – 2021 rok i uzyskanie Paszportu Polityki przez Justynę Sobczyk, twórczynię Teatru 21.

W książce Moniki Kostaszuk-Romanowskiej bardzo mi zabrakło tej perspektywy historycznej, czyli ewolucji charakteru polityczności teatru. Odniosłam też wrażenie, że Habilitantka przytacza wypowiedzi na temat teatru politycznego obok siebie, nie bacząc, że dzieli je pięć, siedem, dziesięć lat i zmieniający się radykalnie kontekst zewnętrzny oraz priorytetowe zainteresowania teatru w danym momencie. Mogę się mylić, ale mam podejrzenie, że Habilitantka nie przywiązuje należytej wagi do okoliczności wypowiedzi czy zdarzeń wynikających z ich datowania, nie niuansuje chronologicznych współrzędnych publikacji, na które się powołuje. Świadczy o tym dobitnie charakter zapisów bibliograficznych, zarówno przypisów, jak i samej bibliografii. Muszę

przyznać, że czuję się nieco skrępowana zwracając uwagę Habilitantce na niedopuszczalność przypisów zawierających jedynie nazwisko autora/ki, tytuł tekstu i link do przedruku na e-teatrze czy Encyklopedii Teatru Polskiego... Możemy uznać, że bez faktycznego miejsca i daty publikacji, sam cytat jest pozbawiony kontekstu nie raz przesadzającego o jego sensach.

Co może jeszcze ważniejsze, Autorka nie odwołuje się też z nieznanych powodów do głębszych i bardziej zaawansowanych rozważań o polityczności teatru i jego społecznych oddziaływaniach niż publicystyczne czy krytyczne manifesty lub hasło encyklopedyczne.

Wydaje mi się też, że zdecydowanie zbyt małą wagę przywiązuje Autorka do roli ministerialnego Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”. To właśnie Konkursowi zawdzięczamy szereg inscenizacji dzieł romantycznych, które zapewne by nie powstały, gdyby nie finansowa motywacja adresowana do teatrów, a co za tym idzie, propozycje składane przez teatry konkretnym twórcom. Nie powinien też umknąć uwadze polityczny charakter Klasyki Żywej – analizy tego aspektu polityki kulturalnej i jej oczekiwanych czy nieoczekiwanych skutków w odniesieniu do wystawień tekstów romantycznych wyraźnie mi zabrakło.

Problematyczne wydaje mi się niestety stosowanie określenia „romantyczny” przez Autorkę, która przyznaje zresztą, że „romantyczne” są dla niej te spektakle, które po prostu odnoszą się jakoś do romantycznych tekstów. Może to być zatem zarówno inscenizacja dramatu romantycznego, jak i całkowicie współczesny tekst, w którym z romantycznego dramatu pozostało niewiele poza fragmentem tytułu. Wydaje mi się to pomysłem chybionym – bo mechanicznym i nie pozwalającym na uchwycenie istoty „romantycznego” charakteru. Stąd też artykułowane już wcześniej zastrzeżenie, że spośród pięciu spektakli przyjętych do analizy jako przykłady teatru „współczesnego, romantycznego i politycznego”, chyba tylko *Dziady* Babickiego obroniłyby z powodzeniem ten drugi przymiotnik.

Nie znaczy to, że przytoczone tu wątpliwości i argumenty dyskwalifikują przeprowadzone przez Monikę Kostaszuk-Romanowską analizy spektakli. Wprost przeciwnie, rozprawa habilitacyjna dr Moniki Kostaszuk-Romanowskiej otwiera możliwość szerszej dyskusji. Przy wszystkich zatem zastrzeżeniach pozwala mi to wnioskować o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.

Joanna Krakowska