

Dobrochna Ratajczakowa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Rozważania o teatrologii. Próba opisu sytuacji

Moje wystąpienie zostało spowodowane dążeniem do zrozumienia, co stało u źródeł odczuwanego niemal powszechnie kryzysu naszej dyscypliny, dlaczego winimy za wszystko historię teatru – za słabość intelektualną i ograniczenie do „nagiej” faktografii, za jednostronność dorobku, braki metodologiczne, nieatrakcyjność badawczą, izolacjonizm. Nie mogę jednak ograniczać się do powierzchownych obserwacji – rozumiejąc, dlaczego coś się stało, lepiej pojmę, co de facto przydarzyło się polskiej teatrologii. Dlatego muszę się przyjrzeć jej kulturowemu podłożu, zatem rozpocząć od samego początku, od roku 1913, kiedy to ukazał się słynny tekst Leona Schillera *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, wywodzący dyscyplinę z serca myśli modernistycznej.

Tekst Schillera był krótki i miał walor programowy, a dyktowała go „tęsknota za formą najczystsza widowisk”. Dekretował autonomię sztuki teatru – wszak stwierdzał, że „Teatr żąda autonomii”; ogłaszał jego oddzielność od innych sztuk, choć zarazem uznawał łączność z nimi, jego niezależność od rzeczywistości, aczkolwiek i z nią pozostawał związany. Zarazem jednak zastrzegał, że „życie czystego teatru płynąć będzie musiało osobnym, własnym korytem”. Bowiem dzieło sceniczne jako twór artysty teatru jest „zdolne wywoływać w duszy widza specyficznie teatralne sensacje”. Tekst był w całości manifestem „separatyizmu teatralnego”, obwieszczeniem niepodważalnego, nowego celu – „Wskrzeszenia i Wyzwolenia Sztuki teatralnej”. „Nowa sztuka rodzi nową umiejętność – pisał Schiller – jest nią (a raczej ma nią być) t e a t r o l o g i a, nauka zajmująca się badaniem czystego teatru.” Winna ona zdefiniować istotę sztuki teatralnej, dociekać jej pochodzenia, wyznaczyć linię rozwojową¹. Sam Schiller został naszym pierwszym „znakomitym teatrologiem” (tak nazwał go w jednym z wywiadów Stefan Themerson). Nic więc dziwnego, że epokę jej narodzin, zatem czas modernizmu, uznał wtedy za e p o k ę p r z e d r e n e s a n s o w ą.

Program miał walor przede wszystkim ideowy, konkrety przyszły później. Aczkolwiek już przed wojną zaczęto te idee rozwijać (przede wszystkim w PIST), to ich

¹ L. Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, w: *Na progu nowego teatru*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 157-163.

naukowe dopełnienie zawierał prospekt „Pamiętnika Teatralnego” z 1951 roku. Prospekt ukierunkował naszą teatrologię na badania historyczne nad dramatem i sceną, badania teoretyczne (nie tyle o naukowym, ile artystycznym charakterze), badania techniczne i archiwalne. Wszystkie one koncentrowały się na dziejach instytucji, ujmowanej w kategoriach artystycznych (sztuka aktorska, inscenizacja, reżyseria, architektura). W wypadku dramatu chodziło wyłącznie o dzieła wielkie i wybitne, nie o „fabrykaty Krzywoszewskich, Kiedrzyńskich, Hertzów, Kaweckich”, jak napisał Schiller w *Pro domo nostra*. „Pamiętnik Teatralny” i Instytut Sztuki stworzyły na tym etapie instytucjonalne umocowanie dla naszej teatrologii i jej centrum badawcze.

Wyrastająca z głębi myśli modernistycznej teatrologia była rezultatem wydobycia nowego przedmiotu badań z rozproszonych i ułamkowych danych, w dawnych epokach zawartych głównie w poetykach, potem w rozważaniach o literaturze dramatycznej i w historiach literatury, ale też tkwiących w niepełnych spisach repertuarów. Rodziła się w sytuacji, gdy działał dialektyczny związek sił kontrastujących ze sobą dwa plany kulturowe²: dominację ekspansywnego industrializmu oraz presję utopijnego marzenia o wielkiej roli sztuki, rzecz jasna sztuki czystej i autonomicznej, związanej z równie zaautonomizowanym doświadczeniem estetycznym. Estetyka została wtedy obsadzona w roli aktu nostalgicznego buntu przeciw utowarowieniu sztuki i jej komercjalizacji. Przestrzenią starcia stało się miasto, pozostające w oczywistej paraleli z teatrem jako dwie najważniejsze formy organizacji - społecznej i artystycznej. Miasto – więc rzeczywistość kulturowa, niejako „naturalna” przestrzeń działania nowoczesności, wyznaczająca „sposób i styl zwracania się ludzi ku sobie”³ oraz – dodajmy – przeciw sobie. Było to miejsce egzystencji kluczowych instytucji – wśród nich instytucji teatru i ona też stała się głównym „bohaterem” powstającej nauki. To rytm rozwojowy instytucji miał wyznaczać wewnętrzny rytm dziejów przedmiotu nowej dyscypliny.

Ale to nie wszystko. Bowiem dzięki wpisaniu teatru w pole czystej sztuki i estetyki, instytucja została ściśle związana z polską wersją mitu sztuki scenicznej. Ten mit, rozwinięty w początkach XX wieku w mit świątyni, był złączony z wysokim nawartościowaniem doświadczenia estetycznego o autonomicznym kształcie, wprowadzającego teatr w obszar tzw. high modernizmu, zwanego też modernizmem

² Pisze o tym H.R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp. R. Nycz, Kraków 1998, s. 48.

³ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 22

estetycznym. Miało to swe istotne konsekwencje : sztuka teatru poddana dominacji estetyki wraz z naczelną ideą piękna, która też przecież znajduje się w obrębie mitologii modernizmu, została wyłączona z rozległej przestrzeni ogólnokulturowej. Wyakcentowano natomiast jej rozwój, badany wyłącznie z wewnętrznej perspektywy niej samej i odzwierciedlający wzór jednokierunkowego, linearnego postępu. W ten sposób stworzono fikcję homogenicznego systemu sztuki teatralnej. Rzecz jasna, dla konstruowania jej dziejów przywoływano różne konteksty – wydarzeń politycznych i społecznych, prądów artystycznych, pojęć estetycznych, niemniej jej autonomizacja, estetyzacja i instytucjonalizacja, zatem najogólniej rzecz biorąc dziedzictwo oświeceniowego racjonalizmu sprawiło, że odsuwano problemy, jakie rodziły epoki, w których teatr nie był wcale sztuką (a sporo ich było – i epok, i problemów) i które sytuowały go w ramach różnych rodzajów doświadczeń: religijnego, egzystencjalnego, kulturowego, komunikacyjnego, społecznego, zatem niekoniecznie estetycznego. Na przełomie wieków zostały one jednak podporządkowane doświadczeniu estetycznemu lub zmarginalizowane, a droga rozwojowa sztuki teatru przedstawiała się jako droga ku instytucji, a następnie ku jej stabilizacji i kolejnym stopniom rozkwitu. Bywała to wprawdzie droga meandryczna, ale wciąż wiodąca pod górę.

Mit czystej sztuki teatru legitymizował całą dyscyplinę, stanowił centrum i uzasadnienie badań historycznych, budujących ciągłą i w miarę spójną opowieść o dziejach tej sztuki w ramach idealnego porządku narracyjnego, podążającego od przeszłości do przyszłości, a zarówno proces instytucjonalizacji jak autonomizacji rzutowano wstecz. Mit teatru wspierał mit spektaklu jako dzieła sztuki scenicznej, narzucał wysoki pułap oceny, wskutek czego na boku pozostawała medialność teatru i właściwy mu akt komunikacji. Rzadko zajmowano się tak istotną dla instytucji sferą ekonomiczną, małym zainteresowaniem darzono rozrastające się pole rozrywki i komercji, jeszcze mniejszym to wszystko, co można było nazwać nie-sztuką, a co rodziło się i rozkwitało poza polem instytucji. Ona właśnie stała się swoistym strażnikiem i wyznacznikiem artystycznego dzieła, wykorzystującym estetykę do budowania symbolicznego muru oddzielającego scenę od rzeczywistości. Wprawdzie niektórzy z naszych badaczy zapuszczali się na ościenne, nieartystyczne lub tylko-trochę-artystyczne terytoria, były to jednak zwykle wypadki incydentalne. Dlatego też rzadko dostrzegano konfrontację wysokoartystycznej estetyki z jej nieautonomicznymi postaciami, zatem z różnymi formami sztuki użytkowej, jarmarcznej, ulicznej, przemysłowej czy trywialnej – ze wszystkim, co powstawało poza zamkniętym polem autonomicznego doświadczenia estetycznego związanego z tzw. prawdziwą sztuką, więc z zamkniętą formą

autonomicznego, auratycznego dzieła, dającego prestiż instytucji. Instytucja zaś (niezależnie od jej odmian) okazała się monolityczną potęgą, „kategorią służącą potrzebom profesjonalnego historyka teatru”, mającego oparcie we własnej instytucji, co jedynie wzmacniało pozycję obu instytucjonalnych stron tego układu. Jak zauważył David Wiles „pisze się historię czegoś, by udowodnić, że to coś posiada istotę, a ponieważ posiada istotę, pisze się jego historię...”⁴

Powstała więc zinstytucjonalizowana i sprofesjonalizowana historia teatru, która przez szereg lat dominowała w polskiej teatrologii. W istniejących warunkach musiała być ona skoncentrowana na nadrabianiu wieloletnich zaległości, zatem skupić się na rekonstrukcji wydarzeń i faktów – wszak nasza dyscyplina na samym początku składała się niemal wyłącznie z białych plam – oraz musiała się skupić na tych faktów odpowiednim uhierarchizowaniu, zgodnie z instrukcjami zawartymi także w innych tekstach Schillera. Powołana z jego inspiracji historia teatru pozostała im wierna, stając się przede wszystkim historią instytucji, oferującej określone warunki ograniczonego, niemal zamkniętego dostępu nastawionego zarówno na profesjonalnego twórcę, jak na mniej lub więcej znajomego się na rzeczy odbiorcę, głównie miłośnika teatru. Historię tę układano w związku z sytuacją polityczną i ośrodkami władzy oraz sięgając do pokrewnych dyscyplin zajmujących się sztuką, natomiast niżej stawianą historię życia teatralnego oddano socjologii, łącznie z badaniami publiczności. Instytucja teatru stała się po wojnie jedynym nośnikiem dzieła sztuki. Pojawiające się opisy pozainstytucjonalnych działań nie zmieniały tej sytuacji. Przy słabości teoretycznej naszego wariantu dyscypliny, rzadko korzystającej z metod innych nauk humanistycznych, w najlepszym wypadku rzutowano problemy teoretyczne w materiał historyczny.

Zmiana nie przyszła nieoczekiwanie, ale jednak w jakiś sposób okazała się zaskakująca. Może dlatego, że z jednej strony wiązała się z dorobkiem awangard, które przez system zostały oswojone po 1956 roku i na ówczesnym parniasie zastąpiły dzieła wsparte na tradycyjnych wzorach estetycznych. W pewien sposób przy tym przeoczono, że pierwsza fala awangard odrzuciła estetyzm, zwracając się w stronę rozproszonego doświadczenia podmiotu w nowej rzeczywistości kulturowo-cywilizacyjnej. Zmiany te pogłębiła fala druga, po wielkiej wojnie, unieważniając rozdział na estetyczne i rzeczywiste⁵. Z drugiej jednak strony

⁴ D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, red. naukowy W. Dudzik, Warszawa 2012, s. 8-9.

⁵ H.R. Jauss, op. cit., s. 57.

nadal działał wzór historii kontynuujący fikcję racjonalnego procesu dziejowego rodem z oświecenia, broniąc mającej oświeceniowy rodowód pozycji estetyki. A skoro na ogół nasza teatrologia stroniła od nowych metod w humanistyce, wstrząsnąć nią mogły jedynie zmiany w sztuce. Choć proces jej przekształceń zaczął się w latach 60. i 70., jej wpływ dość długo ujawniał się tylko na obrzeżach naszej dyscypliny. Sytuację zmieniły dopiero lata 80. i 90., które otworzyły szeroko kilka śluz jednocześnie. Po pierwsze – służę sztuki masowej, która stała się naturalnym środowiskiem całej sztuki oraz liberalnego, rozrastającego się rynku, który zagarniał wszystko i niwelował tradycyjne przepaści pomiędzy sztuką wielką, popularną, uliczną czy trywialną. Po drugie – służę mediów, sygnalizujących panowanie technokultury opartej na wzorach amerykańskich, rozwijających w oszałamiającym tempie wirtualną rzeczywistość informacyjną i artystyczną, rozbudowujących sieć nowych powiązań międzyludzkich oraz relacji człowieka i humanistyki z techniką, wiodących do stworzenia bezosobowej i kliszowej estetyki pośredniczącej. Po trzecie – służę produkcji przemysłowej która poddała się procesowi estetyzacji (problem nowoczesnego designu, reklamy etc), prowadząc do estetyzacji całego otoczenia człowieka i wypierając sztukę z jej dotychczasowych obszarów publicznego funkcjonowania. Po czwarte – służę codzienności, która uległa nobilitacji jako fenomen estetyczny i poszerzała sferę doświadczeń o różne obszary kulturowe. Takie tendencje i zjawiska otwierały zamknięte pole estetyki, która stała się – jak zauważa Sloterdijk – estetyką w najszerszym sensie lub – jak proponuje Welsch – anestetyką, obejmującą wszystko, „co sięga od fenomenów zerowych po hiperfenomeny tego, co estetyczne”⁶. Wszystkie pola zawarte między tymi biegunami zaczęły się przenikać, budując wielki obszar transestetyczny, ściśle powiązany z doświadczeniami kulturowymi. Nastąpiła zmiana zarówno poczucia sensu rzeczywistości, jak ujmowania natury ludzkiej oraz rozumienia relacji między człowiekiem a rzeczywistością⁷. W tej sytuacji trudno się dziwić, że musiał się zacząć proces rekonfigurowania i przeformułowywania dyscypliny – zresztą nie tylko tej jedynej. Szereg tzw. zwrotów kulturowych⁸ – performatywny, spacjałny, ikoniczny sprawił, że krajobraz humanistyki uległ radykalnej przebudowie. Podjęto też szansę stwarzaną już wcześniej przez socjologię czy antropologię. Możliwości otwierające się przed nauką nie szły jednak u nas w parze z sytuacją oficjalnego teatru, który znalazł się w niszy społecznej, zdetronizowany przez inne media oraz rozwijającą się stopniowo działalność pozainstytucjonalną, komercyjną lub społeczną. Destrukcji uległ również mit sztuki teatru na

⁶ J. Balbierz, *Myślenie estetyczne Wolfganga Welscha*, w: *Odkrywanie modernizmu*, op. cit., s. 463..

⁷ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, ibid., s. 92.

⁸ Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

rzecz dążeń do redefinicji generalnego pojęcia sztuki oraz estetyzacji produkcji. Zwłaszcza niezbędna okazała się redefinicja pojęcia sztuki, bowiem wskutek poczynań artystów dziełem sztuki mogło być teraz wszystko i nie wymagało ono ochrony instytucji. Sztuka przecież może dzisiaj powstawać „z dowolnego pod słońcem przedmiotu, któremu nadano prawo bycia sztuką i który stawia pytanie: „dlaczego jestem dziełem sztuki?”⁹. Nie istnieje bowiem obecnie żaden „aprioryczny system obostrzeń mówiących, jak dzieła sztuki muszą wyglądać”¹⁰. Sztuka przedstawiania nie wymaga zatem instytucji teatru (co zresztą przetestowały wcześniej zespoły alternatywne), może powstawać wszędzie i w jakiegokolwiek postaci – popularnych widowisk, performansów o różnym charakterze, aktów teatralizacji wydarzeń społecznych, politycznych, religijnych.

W tej sytuacji teatrologia zachowała się niczym żyjący organizm, który nie tracąc z oczu swego przedmiotu badań, spontanicznie go poszerzał, reagując na przekształcenia otoczenia społeczno-kulturowego. Wskutek tego w latach 80. i 90. teatrologia nie mogła być ograniczana do tradycyjnej historii teatru, ani z nią zrównywana, lecz przeciwnie – działania różnych badaczy poszerzały granice dyscypliny. Pojawiały się prace przekraczające w różny sposób dotychczasowe centrum badawcze, mówiące wprost lub choćby sugerujące potrzebę redefinicji dyscypliny i jej przedmiotu. Tę potrzebę należałoby zrealizować, wszak wydaje się, że konieczność w pierwszym rzędzie „bycia sztuką” w pewien sposób uwięziła fenomen teatru, ograniczyła jego kulturowe i społeczne znaczenie, zlikwidowała perspektywę jego medialności jako szczególnego narzędzia komunikacji, a także produkcyjny punkt widzenia na teatr. Zabieg taki wydaje się tym bardziej niezbędny, że dzisiejsza sztuka nie oznacza już – jak pisze Danto – „sztuki modernistycznej (nowoczesnej) tworzonej teraz”, lecz odrębną sztukę współczesną, wyjętą z modernistycznej otoczki, zatem z określonej, historycznej struktury tworzenia. Natomiast modernizm stał się „pewnym stylem, który kwitł mniej więcej od 1880 roku aż do lat 60. wieku XX”¹¹. i który wszedł w układ wielu stylów, jakie wykorzystuje styl dzisiejszy. Zmianie uległ również kierunek spojrzenia i myślenia – nie podąża się już od przeszłości do współczesności, lecz odwrotnie. To nasze „teraz” wyznacza nowy punkt wyjścia, zmieniający wszystkie narracje badawcze.

W tych warunkach w sposób naturalny rysują się pola zagospodarowywane przez naszą dyscyplinę. Jest to zatem pole „starej” historii teatru, nazwijmy ją **historią pierwszego**

⁹ A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 42.

¹⁰ *Ibid.*, s. 44.

¹¹ *Ibid.*, s. 37.

stopnia, tradycyjnie nakierowanej na wydarzenia i fakty, ustanawiające instytucjonalne sekwencje dzieł. Tę postawę cechuje dążenie do zachowania zdefiniowanych przez modernizm przedmiotu badań, metod i celu. Dziedzictwo tej historii jest nie do przecenienia, choć ogłaszany „koniec historii” jako dominującej formacji naukowej oznacza zakwestionowanie wyłącznej zasadności jej dotychczasowej postaci. Podobnie „koniec sztuki” oznacza wyjście badań poza dotychczasową główną arenę, koncentrację na tych zjawiskach, które dotąd znajdowały się poza granicami estetyki i instytucji i nie uczestniczyły w postępie dziejów, zmarginalizowane i unieważnione, w najlepszym wypadku stanowiące niski kontekst dla działań instytucjonalnych i podkreślające ich znaczenie. Kasacji uległa kategoria linearnego, jednokierunkowego postępu, co podkopało fundamenty modernistycznego sposobu uprawiania historii. Dlatego jakkolwiek znajdują się jeszcze zwolennicy takiego ujęcia, nie wiem, czy uda się ją badać jak dotychczas – *intra muros*. *Intra muros* instytucji i estetyki, *intra muros* sztuki izolowanej od szerokiego kontekstu kulturowego i związanej wyłącznie z autonomicznym doświadczeniem estetycznym. Poza tymi granicami rozpościera się przecież atrakcyjna i rozległa przestrzeń radykalnego pluralizmu, naukowego i artystycznego. Generuje on wielość historii bez marginalizacji i wykluczania, bez tylko incydentalnego podejmowania nie-artystycznych tematów i problemów. Będą one zapewne pisane ze świadomością, że zdarzenia się dzieją, fakty się ustala i wprowadza do struktury narracyjnej jako składowe relacji, natomiast wiedzę się konstytuuje. To odmienna historia teatru, nazwę ją **historią drugiego stopnia**. W jej ramach teatr okazuje się fenomenem należącym do różnych rejonów działań i świadomości zbiorowej, pojawiającym się na różnych polach doświadczeń społeczno-kulturowych. Aczkolwiek już mamy prace o takim charakterze, na dobrą sprawę ta historia dopiero się zarysowuje. Jak stwierdził ostrożnie Patrick Joyce - „to coś innego, w kierunku czego pisarstwo historyczne się posuwa, jest nadal niejasne”¹². Niemniej już dziś historia (pod wpływem odwróconego kierunku patrzenia) proponuje traktowanie społeczeństwa w kategoriach „budowania ścieżek” i „stanowienia porządku” w sieci powiązań. Tu bowiem znajdują się uwikłani w nią aktanci – nie aktorzy, wszak również nie-ludzie¹³.

Kształt tej historii jest projektowany za Michaeliem Oakeshotem jako dyskurs praktyczny, o społeczno-kulturowym charakterze¹⁴, związany z wieloraką przestrzenią

¹² P. Joyce, *Czym jest to, co społeczne w historii społecznej?*, przeł. E. Wilczyńska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 171.

¹³ *Ibid.*, s. 143.

¹⁴ H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Czarnacka, *ibid.*, s. 63.

doświadczenia; ma stanowić wyraz samowiedzy lub zapis egzystencjalny o holistycznym wymiarze¹⁵ i społecznej użyteczności. Te badania wychodzą od praktyki społecznej, nie od struktury, „ponieważ praktyka została uznana za przestrzeń, gdzie dokonuje się sensowne spotkanie pomiędzy dyskursywnym stanem rzeczy a indywidualną inicjatywą.”¹⁶ W warunkach takiej zmiany w nastawieniu i pracy historyka deterytorializuje się przedmiot badań, ukierunkowany na zbiorowość ludzi i nie-ludzi oraz sprawczość ich działań, na sieć powiązań, na centra kalkulacji, których kształt przypomina gwiazdę wieloma kanałami informacji połączoną z resztą świata.¹⁷

W różnych dziedzinach humanistyki pojawiają się prace poświęcone odsłaniającym się problemom badawczym, które w inny sposób odnawiają nasze związki z przeszłością. To np. kwestie świętości, afektów i emocji w kulturze, zwierząt, codzienności, mody, subkultur, wynalezionych tradycji, pamięci kulturowej; jeżeli somaestetyka zajmuje się ciałami chorymi i podłymi, w stanie technologicznego upodlenia i wyzysku, ciałami traktowanymi jako rezerwuary pamięci, to studia wizualne ujmują fotografię i obraz w roli świadków wydarzeń, traktując je jako „oczy epoki” (Michael Baxandall) lub „reżimy wzrokowe” (Jonathan Crary), rozwijają się prace nad procesami wytwarzania miejskiej ikonosfery czy teatralizacją obrazu świata. To tylko kilka przykładów, bowiem powstaje szeroki obszar rozmaitych interferencji między dyscyplinami, w których teatrologia może, lecz nie musi, być głównym polem badawczym, stając się czymś na kształt subdyscypliny. Mówię „czymś na kształt”, bowiem sądzę, że tak pomyślane prace interdyscyplinarne mają raczej międzydyscyplinarną strukturę negocjacyjną, w której giną wyraźne podziały między dyscyplinami. Przy czym jeżeli teatr i teatrologia dostarczają modeli badawczych innym dziedzinom nauki (jak dzieje się nie od dziś w polu antropologii czy socjologii), trudno ją sprowadzić do pozycji subdyscypliny. Powiedziałabym raczej, że takie egzogamiczne tendencje stawiają dyscypliny na (niemal?) równym poziomie badawczym. Pozostawiają one na boku monodyscyplinarność i wewnętrzną perspektywę rozważań o sztuce, poszerzają pole eksploracji, negocjują i współdziałają, redefiniują przedmiot badań. Istnieje też cały szereg rozmaitych, już podejmowanych tematów, dla których teatr i jego środki ekspresji stają się bardzo istotne, o ile nie centralne.

¹⁵ E. Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012, s. 20.

¹⁶ G.M. Spiegel, *Zadanie historyka*, przeł. P. Stachura, w: *Teoria wiedzy o przeszłości*, op. cit., s. 38

¹⁷ B. Latour, op. cit., s. 260

Świadomość faktu, że to właśnie kultura tworzy dla teatru różnych epok podstawową otoczkę badawczą nie tylko poszerza obszar badań i metod i zmienia cele, ale też poddaje teatr i teatrologię krytycznemu spojrzeniu antropologa kultury. Choć przecież z drugiej strony pojawiają się także interdyscyplinarne projekty o antyantropologicznym i nieantropocentrycznym charakterze, jak projekt Latoura, włączający do badań obok ludzi maszyny, przedmioty czy zwierzęta¹⁸. Zatem wszelkie zbliżenia i przenikania perspektyw wydają się konieczne, by uchwycić przekaz płynący ze współczesności do przeszłości, zmierzający do otworzenia naszego pola badawczego, nadania naszym pracom wymiaru interdyscyplinarnego, nawet wielodyscyplinarnego, przy maksymalnie możliwym przekształceniu przedmiotu, metod i celów.

Teatrologia zamienia się dziś w teatrologię stosowaną, o praktycznym charakterze, wprowadza problematykę kulturową, medialną, ekonomiczną, technologiczną. Taka wielonurtowość sytuuje badania jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz dyscypliny, jest zarazem ucieczką od tradycyjnego modelu dyscyplinarnego ku odnowionemu przedmiotowi badań i w inny sposób traktowanemu. Powstaje wszak model nieczysty, który nadaje pewną płynność i substytuowalność ujmowanemu jako kulturowy fenomen komunikacyjny przedmiotowi badań. Nowy model dyscypliny wymaga zastanowienia się nad tym, w jaki sposób poszerzony przedmiot wytwarza sens – w sztuce, w życiu codziennym, w kulturze, w pamięci kulturowej, w różnych przestrzeniach komunikacyjnych, co na niego oddziałuje (lub nie) i jak on wpływa na inne sfery rzeczywistości. Wymaga zatem wyboru.

Osobność teatru jako przedmiotu estetycznego ulega zakwestionowaniu, co doskonale się uwidoczniło z medialnego punktu widzenia. Już przecież w antyku, gdy teatr był daleki od sztuki, zagarniał inne media, tworzył narrację znamioną dla myślenia ich zespołem; dziś kontynuuje tę tradycję dzięki swej transmedialności, może wszak łączyć przekaz radiowy, telewizyjny, wideo, telefoniczny, internetowy z działaniami scenicznymi, może też w ogóle odsunąć żywego człowieka, poprzestając na jego wirtualnym bycie. Wykorzystywanym mediom oddaje część swej odrębności, rezygnuje z czystości, w inny sposób tworząc sensy symboliczne. Zmianom w sztuce powinny odpowiadać zmiany w nauce, nie powinno więc dziwić, że teatrologia zmierza w stronę **interdyscypliny** o rozumiejąco-krytycznym charakterze i buduje płaszczyzny międzydyscyplinarnego, różno- paradygmatycznego dyskursu. Tym samym ogranicza lub unieważnia wyłączność mitu dzieła sztuki scenicznej

¹⁸ Zob. B. Latour, op. cit., zwłaszcza s. 259-261.

jako samodzielnej niezależnej postaci poznania i interpretacji rzeczywistości, pokazuje, że chce pisać, myśleć i mówić we współpracy z wieloma różnymi dyscyplinami. Czy jednak jest przygotowana na tę sytuację? Odpowiedź jest dwoista. Tak – bowiem już wcześniej zaistniały badania popularnej ikonosfery i popularnego teatru, niskich działań jarmarcznych i świadectw obrazów czy , uteatralizowanych ceremonii; tak – przecież wcześniej szukając wyjścia z zamkniętej klatki historii stworzono praktykę rekonstrukcji spektakli, powołano do życia dramatologię, uciekając w sztukę interpretacji, rozwijano antropologię widowisk czy operologię; ale zarazem nie – gdyż teatrologia zbyt mocno faworyzowała instytucjonalne zjawiska z najwyższej półki i na nich w pierwszym rzędzie koncentrowała swą uwagę. Można jednak sądzić, że maksymalna inkluzywność takich projektów sprawi, że interdyscyplinarność stanie się jej niezbędnym aspektem. Że będzie mogła być jednocześnie antropologią, socjologią i historią teatru (to przykład Leszka Kolankiewicza), teatrologią i performatyką, że jako librettologia wykorzysta literaturoznawstwo, muzykologię, filozofię i estetykę, a jako ekonomia teatru (kultury) połączy się z nauką o kulturze i historią teatru – nie wykluczam żadnej z możliwości miksowania dyscyplin. Jesteśmy bowiem w krainie wszelkich możliwości, możemy tworzyć mniejsze lub większe różne sieci tych dyscyplin na własny użytek.

Natomiast jeśli spojrzymy od strony zasięgu badań teatrologii, zmieniającego tak czy inaczej jej przedmiot i metody, można wyodrębnić trzy generalne jej zakresy: po pierwsze – analityczno-krytyczne badania różnoformalnego teatru wspólnoty/wspólnot lokanych; po drugie – rozumiejący wariant międzykulturowy (nawet globalny) o perspektywie antropologicznej oraz – po trzecie - projekt egzystencjalny, nastawiony na jednostkowe aspiracje i dążenia. Dla jednych kontrowersyjna, przez innych przyjmowana z entuzjazmem propozycja Latoura opiera się na zvariantowanej relacji między lokalnością i globalnością w trzech typach działań: zawłaszczających, rozpraszających i łączących.

Pozostaje mi jeszcze do zasygnalizowania obszar trzeci – **transdyscyplinarny**. Na tym obszarze działa w tej chwili głównie performatyka, która w swej skrajnej postaci zrywa z teatrologią, kreśląc odmienne pole sił i wytwarzając niestabilne przedmioty badań oraz hybrydowe tożsamości badawcze. Ale przecież i ją można potraktować w sposób dwojaki, jak proponuje Judith Butler: albo widzieć performatywność poprzez teatr, albo przeciwko teatrowi¹⁹. I ona posiada (choć już nie jako całość) pewne punkty styczności z teatrologią.

¹⁹ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przekł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 215-216.

Jednym z nich jest sfera odbioru. Bo przecież nawet w miarę ustabilizowany spektakl (w miarę – bo nigdy nie do końca) pod wpływem performatyzującego spojrzenia widza, spojrzenia nieczystego, jednocześnie materialnego i abstrakcyjnego, więc aktualizującego wiedzę odbiorcy, traci swoją stabilność, nabiera sprawczego charakteru. Transdyscyplinarność zatem może lecz nie musi prowadzić do tak radykalnego poszerzenia obszaru badawczego, że zanikają jego granice, a badacz staje się dysydem z obszaru teatrologii. Niemniej o ile interdyscyplinarność takie granice poszerza i koryguje, poddając je redefinicji, to transdyscyplinarność może je niwelować. Ale tak postępując ujawnia, że teatrologia posiada również pewną moc tworzenia nowych dyscyplin.

Generalnie można powiedzieć, że w sytuacji działania różnych prądów i tendencji odśrodkowych następuje załamanie paradygmatów, powstaje złożony układ adaptacyjny pozbawiony ośrodka kontroli (tę rolę spełniała dotąd historia teatru), kształtuje się odnowiona teatrologia jako wielopoziomowa organizacja będąca w ciągłym ruchu. Nawet jeśli chwilami może nam wydawać się stabilna, w istocie wciąż ewoluuje i przystosowuje do zmiennej rzeczywistości sztuki i refleksji nad nią. Pozostaje bowiem na tę rzeczywistość bezwzględnie otwarta, daleka od czystości minionych lat, odległa od założeń modernizmu, rezygnująca z celebry i hybris uczonego rozumu, który demonstruje swą władzę. Międzydyscyplinarność bowiem odbiera mu poczucie wielkości, zmusza do ciągłej pracy, nadaje dynamikę, choć nie deprofesjonalizuje, przeciwnie – skłania do innego typu profesjonalizacji. Taki obraz ruchliwej i ruchomej dyscypliny, otwartej w różne strony, nieczystej i zmiennokształtnej chciałabym na koniec wywołać przed naszymi oczami jako kulturową konsekwencję naszego czasu. Jednocześnie chciałabym zaakcentować, że tak atrakcyjna mnogość możliwości pociąga za sobą konieczność dokonywania wyborów, lecz w zamian za to oferuje nam piękno zróżnicowania.