

Dorota Jarząbek-Wasyl

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-3097-9830

Unisono

The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography

edited by Tracy C. Davis and Peter W. Marx
(London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021)

The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography jest pod wieloma względami przedsięwzięciem imponującym: dziewięćosobowy komitet redakcyjny, na czele którego stanęli Tracy C. Davis (Northwestern University w USA) i Peter W. Marx (Universität zu Köln), dwudziestu trzech autorów z Austrii, Francji, Hawajów, Hong-Kongu, Indii, Izraela, Kanady, Malty, Niemiec, USA i Wielkiej Brytanii; blisko pięć lat pracy; pięćset stron tekstu i ponad sześćdziesiąt ilustracji dotyczących teatru, performansów politycznych i społecznych, wreszcie szeroko pojętych mediów od średniowiecza po XXI wiek.

We wstępie redaktorzy przypominają genezę tomu i etapy jego kształtowania. Zaczęło się od impulsu, jakim była konferencja International Federation for Theatre Research zorganizowana wiosną 2016 w Sztokholmie. Ponad pół roku

później skompletowano zespół, który spotykał się głównie na terenie Stanów Zjednoczonych (Evanston w Illinois, Seattle, Santa Barbara; jedno spotkanie w Kolonii) w trybie konferencyjnym, by rozmawiać o możliwych ujęciach problemów historiografii teatru/performance'ów. Pierwsze szkice tekstów rozrastały się pod wpływem dyskusji w obszerniejsze studia. Ten model pracy zamknął sprawdzian, ciekawy z polskiego punktu widzenia, bo chyba u nas niepraktykowany. Latem 2019 pierwszymi krytykami zbioru była międzynarodowa grupa doktorantów w Kolonii. Ich uwagi miały wpływ na finalny kształt publikacji przeznaczonej w dużej mierze właśnie dla studentów.

Autorów książki interesuje z jednej strony, w jaki sposób teatr i widowiska współtworzą życie społeczne i polityczne, z drugiej zaś złożone procesy definiowania się jednostek, grup, społeczeństw, narodów. Przy okazji nieustannie zmagają się z pytaniem o metody badania tych zjawisk, a właściwie możliwości i ograniczenia poznawania przeszłości jako takiej. Teatr i widowiska traktowane są więc jako część kulturowego residuum, które nie istnieje w próżni, lecz w ciągłym, burzliwym i wieloaspektowym związku z konkretną rzeczywistością historyczną, zaś historia teatru (czy szerzej – widowisk) to stała mediacja między przeszłością a terażniejszością, w której zanurzony jest podmiot poznający, jak również między poznaniem a tworzeniem. Historyk – to także twórca/performer. Terminy „historia”, „historiografia” i „historyzacja” używane są w tomie bez konsekwentnego ich definiowania, rozdzielenia czy oznaczenia, każdy autor robi to po swojemu, podkreślając jednak performatywny i uwikłany w „teraz” tryb ujmowania wszystkiego, co historyczne.

Oba wektory poszukiwań – teatru jako ogniska szerszych kulturowo-społecznych problemów oraz historiografii jako dziedziny problematycznej u swych źródłowych i przedmiotowych podstaw – są dziś zrozumiałe i często wykorzystywane¹. *Companion* jest przy tym pisany wyraźnie z perspektywy performatyki, której przedstawiciele zarazem redukują sens teatru² i przeciwstawiają go performansom, jak i szukają aliansu z teatrologią, podkreślając wielokrotnie, że teatr (sztuka) i performance (widowiska społeczne, religijne, polityczne) są ze sobą najściślej zespolone i powinny być badane wspólnie, w nurcie tych samych sił kreujących i odzwierciedlających nasze bycie w świecie. Jako przykład redaktorzy przywołują Tivoli Theater, zbudowany na przedmieściach Hamburga w 1829, który w ciągu kolejnych dekad obrósł w przestrzenie i formy atrakcji daleko wykraczające poza

¹ Warto zauważyć, że takie podejście istniało w zachodniej filozofii i teorii historii co najmniej od lat sześćdziesiątych XX wieku. „Jest to [...] odkrycie drugiego wymiaru historycznej myśli, historii historii: ujawnienie, że historyk sam, wraz ze wszystkim, co mu jest dane i co tworzy pełny zespół dostępnych mu świadectw, stanowi część procesu, który bada, ma w tym procesie własne swe miejsce i może oglądać ów proces tylko z tego punktu widzenia, jaki w określonym momencie wewnątrz tego procesu zajmuje” – pisze R.G. Collingwood, w pracach referowanych w Polsce w 1968. Cyt. za: Wiesław Juszcak, „O wyobraźni historycznej”, w: *Wędrownika do źródeł* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 29–30.

² Redukcja ta sprowadza teatr do wąsko rozumianej sztuki, form artystycznych lub zjawisk estetycznych, badanych najczęściej chronologicznie i linearnie.

sztukę dramatyczną: otaczały go ogródek restauracyjny z muzyką i promenadą, mini-zoo, kolejka linowa, a z biegiem lat zbliżyły się do niego miejskie, industrialne formy urbanistyczne. Badacz historii teatru nie może patrzeć tylko w stronę sceny Tivoli, musi podążyć ścieżkami wielu przenikających się aktywności. Przykład słuszny i inspirujący, choć muszę przyznać, że autorzy temu chętniej zwiedzają sferę performansów niż teatru, a pojęcie sceny czy repertuaru stosują przeważnie metaforycznie lub konceptualnie.

Niezależnie więc od flirtu z historią teatru zjawiska teatralne zajmują w publikacji stosunkowo niewiele miejsca, niekiedy zaś stanowią punkt wyjścia do znacznie szerszych rozważań. Teksty uporządkowano w pięciu rozdziałach zatytułowanych: I. *Theatre History Is Performance History*, II. *Materiality and the Sensorium*, III. *Locating*, IV. *Historicising*, V. *Scalling*. W każdym z nich autorzy akcentują różne pojęcia, na przykład w części trzeciej będą to: scena, przestrzeń społeczna, naród, region, diaspora. Niezależnie od logiki takiej segmentacji teksty dzielą się i łączą niejako ponad nią. Sama miałam poczucie możliwości czytania ich i zestawiania we własnym porządku. Właśnie to oferuje książka pomyślana, najprościej mówiąc, jako mozaika tematów z różnych kręgów geograficzno-kulturowych oraz przykładów rozmaitego formatu i proveniencji: od artefaktów materialnych po praktyki ustne, od historii instytucji po historię mediów. Niewątpliwym atutem takiej kompozycji stanowi to, że do pewnego momentu *Companion* czyta się z poczuciem niespodzianki, jaką w wyborze przedmiotu badań czy materiału dowodowego stanowi każdy tekst.

Popatrzmy tylko na część pierwszą, która ukazuje – w zamierzeniu redaktorów – przenikanie teatru w absorbującą go i wysysającą dziedzinę praktyk kulturowych. Znajdziemy tu bardzo dobry artykuł o domkach dla lalek jako swoistych modelach teatru życia i zabawy kobiet od XVI wieku (Natasha Korda, *Gyno Ludens: A Doll House Redux*). Następna jest rozprawa Bishnupriyi Dutt, *Rethinking Categories of Theatre and Performance: Archive, Scholarship, and Practices (A Post-colonial Indian Perspective)*, o tym, jak siły nacisku wewnętrzne (państwowe, narodowe, ludowe itd.) i zewnętrzne (międzynarodowe, globalne, ekonomiczne, np. Fundacja Forda) wpłynęły na tworzenie instytucji akademickich i kuratorskich oraz na badania nad historią teatru w Indiach. Rozważania o indyjskich problemach z definiowaniem teatru wedle potrzeb politycznych i zmiennych koniunktur w dziejach narodu, który szuka swej pokolonialnej tożsamości, sąsiadują ze szkicem o performansach pamięci w Korei Południowej i leczeniu zbiorowej traumy, jaką była masakra powstańców na wyspie Czedżu w 1948, której ofiary znaleziono dopiero w roku 2008 (Elizabeth W. Son, *Dancing with the Living Dead: State Violence in South Korea and the Performance of Memory*). Ramą dla wymienionych artykułów są dwa teksty poświęcone naturze zjawisk nieoczywistych w historiografii. Odaí Johnson w błyskotliwym eseju *The Size of All That's Missing* pisze o miejscach pustych jako obramowaniach, z których można wiele wyczytać o wypełniających je niegdyś obiektach i zatartych treściach, które nadal promieniują sensotwórczo (pouczająca

jest m.in. analiza miniatury *Męczeństwo świętej Apolonii*, emblematu wszystkich opracowań historii teatru średniowiecznego). Tracy Davis natomiast wprowadza pojęcie „poboczności” (*Setasidedness*), czyli tego, co istnieje między zdarzeniem a oficjalnym opowiadaniem o nim, a co wymyka się z różnych względów narracji historiograficznej (autorka przedstawia niezauważone i nieopowiedziane konteksty wojny secesyjnej oraz historii teatru amerykańskiego z perspektywy czarnoskórych żołnierzy armii północnej oraz autochtonicznych aktorów i widzów). Wszystkie te interesujące szkice, choć różnią się pod względem zakresu i przedmiotu analizy, programują dalsze partie i wątki książki, wprowadzając główne motywy mozaiki tekstowej i problemowej.

Na kolejnych stronicach powraca temat kształtowania się społeczeństw w państwach postkolonialnych: Meksyku, Indiach, Peru, Nowej Zelandii, Tunezji. Autorzy odwołują się do tak różnorodnych zagadnień, jak głęboka (i niekoniecznie wyłącznie rasistowska) wymowa malowideł dokumentujących schematy rasowe w osiemnastowiecznym Meksyku, komercyjny teatr Parsów, procesje ku czci świętych w Andach, maoryska kultura w muzeologii czy specyfika arabskiego teatru w Tunezji. Wraca też wątek roli mniejszości etnicznych w historii teatru (*moreska* i ślady czarnej kobiety w kulturze teatralnej Włoch i Anglii; obecność Żydów w teatrze i w scenicznej maszynie produkcyjnej renesansowych Włoch). Choć rozsypane w częściach poświęconych lokalnościom bądź materialności i mediom, wspomniane teksty łączy perspektywa postkolonialna, a także pytanie, jak pisać historię teatru i widowisk, by jej nie zawłaszczyć i nie zafałszować przez narzucanie nowego typu kolonializmu³. Teatr i widowiska na przecięciu tendencji decydujących o kreowaniu zbiorowej tożsamości są tematem dwóch świetnych i chyba bezpośrednio nas w Polsce interesujących artykułów. Michael Bachmann pisze o niemieckim słuchowisku radiowym jako koncepcji sztuki kameralnej powiązanej z „duchem niemieckim” (*German Radio Drama and the “Cultural Formation” of Interiority*), a Stefan Hulfeld przygląda się, jak wiedeńscy przeżyli rewolucję 1848 roku, przenosząc ją z teatru na ulice i z ulic do teatru, by w obu przestrzeniach negocjować jej kształt oraz zasięg (*Towards a New Culture*

³ Zob. zawarty w tomie, a przedrukowany z „The Drama Review” esej Stephanie Nohelani Teves *The Theorist and the Theorized: Indigenous Critiques of Performance Studies*. Autorka analizuje w badaniach widowisk tzw. *settler-colonialism*, który polega na przydzielaniu autochtonom zadania odgrywania siebie w określony sposób, np. prezentacji obrzędów tylko w „autentycznym” kontekście (religijnym). Kiedy rdzenni mieszkańcy wykonują swe obrzędy w nowym obramowaniu – np. widowisk sportowych lub dla turystów – piętkuje się je jako nieprawdziwe, sztuczne, komercyjne, udawane i hybrydyczne. Badacze związani z daną kulturą bezpośrednio, więzami krwi, podkreślają, że jest to narzucanie punktu widzenia niezgodnego z intencją twórców, którzy przez całe wieki dyskryminacji kolonialnej nauczyli się, że mogą istnieć tylko przez widowiska i muszą je powtarzać, by istnieć. Są więc one dla nich realnością, nawet gdy dla historyków performansu pozostają tylko przechodnią formą. Interesujące są te wyłaniające się w samym sercu *performance studies* dyskusje o potrzebie esencjalizmu: dla jednych coś jest performowaniem sztuczności i hybrydyczności, dla innych (autochtonów) prawdziwym przeżywaniem kontaktu z przodkami, duchami, bytami niematerialnymi i prawdziwym głębokim wspólnotowym Ja. Natomiast kontrowersyjnie brzmią stwierdzenia badaczy z kręgu mniejszości, że wyłącznie oni mogą pisać i tworzyć wiedzę na temat własnej kultury. Stephanie Nohelani Teves, „The Theorist and the Theorized: Indigenous Critiques of Performance Studies”, *The Drama Review* 62, no. 4 (2018): 131–140.

of Public Negotiation: Interplay Between Political and Theatrical Spheres in the Vienna Revolution of 1848).

Zgodnie z tendencją, którą można obserwować również w polskich badaniach teatralnych, dużo miejsca w tomie zajmuje krytyka instytucji. Pisanie o teatrze w bliższej lub dalszej czasowej perspektywie prowadzi do rozpoznania, jakie interesy, siły nacisku, działania większych grup i formacji kształtowały ten teatr i narrację o nim (choćby poprzez hasła „kulturowej zimnej wojny” albo próby konsolidacji społeczeństwa wokół idei narodowych, socjalistycznych czy innych). Na istnienie teatru, a potem jego historyczne ujęcie wpływała – w XX wieku – polityka państwa, fundacji międzynarodowych, stowarzyszeń naukowo-eksperymentalnych, szkół i środowisk zawodowych w danych krajach (lub całych regionach – Christopher B. Balme, w artykule *Theatre-Historiographical Patterns in the Global South 1950–1990: Transnational and Institutional Perspectives*, podejmuje ryzykowną, moim zdaniem, próbę opisanego pod tym kątem całego „globalnego Południa”: od Afryki po Indie).

Pisanie o przeszłości teatru jest tego teatru konstruowaniem – podkreślają redaktorzy tomu od pierwszego rozdziału – choćby poprzez podejście do źródeł, spojrzenie na ich kompletność lub niekompletność, wreszcie poprzez ciągłą mediatyzację, jakiej podlega teatr w niezliczonych formach opisu i dokumentacji, które pozostawia. W tym nurcie tematycznym mieszczą się pozostałe teksty, rozsypane w różnych rozdziałach: artykuł Pavla Drábka o porządkującej dokumentacji teatru teorii modeli wywiedzionych z semiotyki (*Modelling the World Through Play: An Exploration in Repurposing, Representation, and History-Writing*), finezyjny tekst Petera W. Marxa o krążeniu form i obrazów w teatrze (*On Circulation and Recycling*), wreszcie próba redefinicji historii teatru współczesnego podjęta przez Matthiasa Warstata (*Theatre History as Contemporary History*). Za najciekawszą propozycję problematyzacji funkcji mediów w historiografii (choć umieszczoną w części *Locating*) uważam niepozorny artykuł Jean Graham-Jones o roli translacji jako inspiracji historiograficznej i teoretycznej (*Translation and/as Theatre and Performance Historiography: Towards a Reconsideration of a Neglected but Omnipresent Challenge*). Przekład determinuje określone, nieraz bardzo skomplikowane formy krążenia źródłowej koncepcji, a także modele uprawiania nauki o teatrze. Dobrym tego dowodem może być skrócony o połowę tekst książki Hansa-Thiesa Lehmana *Postdramatisches Theater* (1999) – abrewiacja dla anglosaskiego odbiorcy pojawiła się w 2006, a więc już nieco spóźniona wobec rozpędu, jakiego nabrała teoria Lehmana, i ewolucji, którą sam autor uwzględnił w teorii; przekład hiszpański, choć pełny, również dokonany został „za późno”, kilkanaście lat po niemieckim pierwodruku i kilka po ustaleniu się anglosaskiej wersji książki (2013). Między wiernością a skróconymi wypisami, między wczesną a późną fazą recepcji teorii, między językiem oryginału a językami przekładu, między intencjami autora a polityką wydawnictw i sponsorów wydawniczych – znajduje się badacz jako odbiorca teorii Lehmana (i każdej

innej ważnej pracy przyswajanej z obcego języka). Uwagi autorki są tym bardziej interesujące, że pośrednio dotyczą wydawnictwa, które opublikowało *Companion*, czyli strategii Routledge jako platformy upowszechniania myśli teatralnej, ale też jej marketingowego przykrajania.

Companion ukazuje mozaikę zjawisk – trochę jak w konferencyjnej *silva rerum* – obejmującą historię kultury i historię polityczną od mniej więcej x do XXI wieku i wszelakie media: od książki, teatru, prasy, filmu, radia, po Internet i formy cyfrowe. Jest to też mozaika osób. W tomie przyjęto zasadę, że autorzy poszczególnych tekstów dokonują mniej lub bardziej bezpośrednio autoprezentacji, zaznaczając, jak rozumieją swoją pozycję, jak definiują swoje naukowe i egzystencjalne usytuowanie. Na przykład Stephanie Nohelani Teves wyznaje, że jest Kānaka Maoli (rdzenną Hawajką), łączącą kompetencje w trzech dziedzinach: *Indigenous Studies*, *Gender Studies* i *Performance Studies*, zatrudnioną na publicznym „amerykańskim” uniwersytecie (słowo us jest wzięte w cudzysłów przez samą badaczkę, która, jak część Hawajczyków, nie uznaje państwowej zależności wysp od USA). Enzo E. Vasquez Toral mówi o sobie jako „peruwiańskim Metysie i osobie queer, która od kilku lat tańczy tunantadę jako zaproszony nie-Jaujino (człowiek spoza Jauja)”⁴. Vicki Ann Cremona i Mahmoud Mejri są historykami teatru, przy czym

jedno wywodzi się z postkolonialnego europejskiego kraju, który odegrał ważną rolę w historii migracji na Południe, do Tunezji, a drugie pochodzi z Tunezji i doświadczyło zarówno dyktatury, jak i politycznych przewrotów, które naznaczają tyleż lekturę tunezyjskiej przeszłości, ile doświadczenie teraźniejszości (290).

Jean Graham-Jones przebywa w USA, jest profesorką historii teatru i widowisk z kręgu kultur nieanglojęzycznych, głównie latynoamerykańskich. Do pewnego stopnia można w tym widzieć realizację założonej przez redaktorów polifoniczności.

Z pewnością *Companion* będzie czytany na raty, zwłaszcza w wersji elektronicznej. Niektóre teksty czy rozdziały będą inspirować, inne przejdą niezauważone. Nie wiem, czy jakikolwiek student zechce zapoznać się z publikacją w całości. Po przeczytaniu jej w taki właśnie sposób, „od deski do deski”, widzę pewne niedostatki, które w lekturze selektywnej mogą ująć uwadze. Zastrzeżenia budzi przede wszystkim to, na ile redaktorom i ich współpracownikom udało się zachować postulat polifonii stanowisk oraz rewizji utartych ścieżek historiografii na korzyść tego, co nowe i świeże. Wbrew zamiarowi, by tom miał wielogłosowy charakter – i wbrew temu, że istotnie przedmioty badania są

⁴ Tracy C. Davis and Peter W. Marx, eds., *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021), 261. Przekłady cytatów D.J.W. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

najrozmaitsze, a autorzy szczerze mówią, kim są – metoda prezentacji pozostaje zaskakująco jednolita. Odnoszę wrażenie, że występujący w publikacji badacze najpierw stawiają te same, a przez to tendencyjne, pytania – tylko innym materiałom, rzeczywistościom historyczno-geograficzno-kulturowym – a potem udzielają podobnych odpowiedzi. Niezależnie od tego, co się bada, wnioski są zbieżne i raczej ogólne. Ta uniformizacja (w słabszych tekstach przeradzająca się w manierę retoryczną) – niewątpliwie podyktowana klimatem rozmów i wzajemną inspiracją – staje się pułapką tomu. Jest ona także przyczyną zachwiania równowagi między teoretyczno-metodologicznym i analitycznym wymiarem tekstów. Nieproporcjonalnie więcej energii idzie w obudowanie narracji meta-refleksją i poszukiwanie dla niej mnożących się naukowych uzasadnień (autorytetów, teorii, kategorii), a mniej wysiłku i uwagi wkłada się w obszerniejszy opis (niech będzie subiektywny i „nieczysty”!) oraz zrozumienie – skądinąd bardzo interesujących, często nieznanym czytelnikowi – zjawisk. Oczywiście są autorzy, którzy potrafią zauroczyć zarówno sposobem przybliżania fenomenów historycznych w ich konkrety, jak i refleksją o ich historyzacji i teoretyzacji, ale wielu ograniczyło się do żonglowania teoriami, mnożenia odniesień, tworzenia wielkiej sieci rozmaitych ujęć metodologicznych, w którą potem... nie wpada nic oprócz danego „na wiarę”, dogmatycznego wniosku.

Inna pułapka tkwi w ciągłym aporetycznym zaznaczaniu, że historii nie da się badać, że jej nie ma, że jest brakiem, porowątą materią, złożoną wiązką intencji i kreacji różnych osób, zanikającym palimpsestem – ten wysoce sceptyczny stosunek do przedmiotu badań sprawia, że autorzy z trudem znajdują konstruktywne wyjście z kręgu negacji i podejrzeń. Nie sposób uniknąć „nieprzejrzystości” historii, bo przesłania nam ją konstrukcja naszego aparatu poznawczego, rozumiana w tej publikacji głównie jako mechanizmy wiedzy i władzy – można tylko rozbrajać i opisywać te mechanizmy (odchodząc i od teatru, i od widowisk). Innym przyjętym w tomie rozwiązaniem jest tworzenie asocjacji oraz relacji transkulturowych i transczasowych (niesie to osobne ryzyko: utraty lokalnego, specyficznego kontekstu oraz uproszczenia). Kolejną formę przewycięzania bezsilności historiografii stanowi metafora. Język metaforyczny funkcjonuje jednak w tym zbiorze nie tyle jako sposób filozoficznego poznania poza sztywnym dyskursem naukowym, ile afirmacja samego siebie. Metafory często zamykają tu dyskusję lub poetycko i sugestywnie przenoszą ją na poziom pięknego, obrazowego, elegijnego, emocjonalnego pisania – i niewiele ponad to. Historyk widowisk kulturowych i teatralnych jawi się jako: tańczący z żywymi umarłymi; śpiewak wtórujący historii innym głosem i w innej tonacji („recording” w znaczeniu techniki śpiewu); terapeuta odkrywający rany i puste miejsca w kronikach i artefaktach, by „zadośćuczynić” zapomnianym aktantom historii; modelarz sklejący różne typy modeli. Mottem książki mogłoby być zdanie Pavla Drábka: „Modele historiograficzne nie są maszynami do udzielania odpowiedzi, lecz instrumentami spekulacji i figlarnej ciekawości” (414). Dlaczego nie? Byle nie była to zabawa wedle jednych i tych samych reguł.

Drugi przyjęty przez twórców tomu postulat dotyczy rewizji metod historiografii, historii teatru i samej performatyki. W redakcyjnym wstępie Davis i Marx ambitnie przywołują niemal wszystkie teorie stosowane obecnie w badaniach nad teatrem (od nowego materializmu po ekologię mediów), a ponadto proponują stworzenie kolejnej dziedziny, wspólnej dla teatru i performansu: krytycznej historii mediów. Nie wchodząc w dyskusję z namiętnością do stawiania szlabanów granicznych na nieodkrytej jeszcze ziemi (czy jest taka?) i wytwarzania „nowych”, progresywnych impulsów intelektualnych, mam wrażenie, że do istotnej rewizji utartych przekonań i nawyków badawczych w tym tomie nie dochodzi. Owszem, autorzy namiętnie dyskutują z poprzednikami i sami ze sobą, ale pozostają zasklepieni w jednym schemacie; nie ulega rewizji dualistyczny sposób patrzenia: teatr–performans, sztuka (estetyka)–działanie społeczne i kulturowe, sztuka wysoka–sztuka niska, modernistyczny–postmodernistyczny porządek, linearność–konstelacyjność, wielkie narracje–mikrohistorie, esencja–jej brak, badacze z kręgu rdzennych kultur–badacze spoza tych kultur, Północ–Południe, większość–mniejszość, kapitalizm–socjalizm, nacjonalizm–panregionalizm, teatr narodowy–teatr etniczny, teatr elit–teatr robotników i mas, materia–wirtualność/konceptualność, ciało–umysł itd. Autorzy publikacji krążą wciąż wokół tych opozycji, rozbijając małe mury i przeszkody, ale wzmacniając zarazem nieusuwalny podział na my i wy/oni⁵. Wstęp Davis i Marxa jest intencjonalnie manifestem. To uderzające jednak, jak mocno w wielu dalszych rozdziałach eksponowane „ja” autorskie, o którym już była mowa, zamienia się w „my”, a tryb twierdzący czy przypuszczający w tryb żarliwej, emocjonalnej perswazji.

I tu pytanie: kogo reprezentuje owo my? W kilku studiach nadzwyczaj skutecznie demistyfikowane są ukryte instrumenty działania władz lub różnych grup wpływu (ekonomiczno-polityczno-kulturowego) na historyków teatru i samych artystów. Pytanie o to, kto, jak i dlaczego pisał historię teatru w Indiach i definiował jego narodowy wymiar, łączy się z pytaniami o to, kto rządził krajem, w jakim klimacie geopolitycznym i gdzie dany badacz zdobył wykształcenie, od kogo otrzymał grant. Instytucjonalne korzenie formują rozrost określonych

⁵ Najdobitniej wybrzmiewa to w wątku łączącym teksty Margaret Werry i Stephanie Nohelani Teves: oba dotyczą kultury maoryskiej w Nowej Zelandii, w obu pada pytanie o to, czy można nie uwzględnić delikatnego położenia, w jakim znajdują się skolonizowane i w przeszłości wymazywane ludy, które utrzymały się przy życiu (tożsamości) tylko przez swoje obrzędy, jednocześnie celowo przenosząc je w inne konteksty, np. widowisk sportowych, spektakli dla turystów, i stale wchłaniając inne wpływy (zob. przyp. 3). To ważna i złożona kwestia, tymczasem w całym sporze znalazł się jednego kozła ofiarnego: badaczkę, która określona została jako Pākehā (Nowozelandka/czyk o europejskich korzeniach), niefortunny zaangażowana w krytykę obrzędów maoryskich jako martwiejących form w tonie komercyjnych widowisk. Wykazuje się jej błąd, pozycję obserwatorki, a nie uczestniczki danej kultury, przedstawia jako reprezentantkę metody racjonalistycznej – dlaczego nikt nie chce jej zrozumieć i przyznać prawa do mówienia z wnętrza własnej, odmiennej kultury i przekonań? Czy osoba niemaoryska, o europejskich korzeniach nie może patrzeć przez swoje doświadczenie, czy zawsze jest ono podejrzane jako wyższe, reprezentujące kolonialną władzę? Czy tylko jedna ze stron ma prawo do odczucia prawdy („real”), czy może obie, jeśli są to ekskluzywne i osobne realności? Teves rozważanie widzi w kontrowersyjnej nauce Epelego Hau’ofy, filozofa z wysp Pacyfiku: „Pewne wersje prawdy mogą być akceptowane w określonych celach i momentach, by ulec odwróceniu, gdy okoliczności wymagają innych wersji” (257).

modeli teatru i historiografii – pokazują autorzy. Zastanawiam się, czy twórcy tomu wzięli pod uwagę, że ich także to dotyczy. Choć przedstawieni jako grono międzynarodowe, ograniczają się jednak do analizy obszaru zachodniej i południowej części globu (dlaczego?). Choć reprezentują wiele kultur, języków, to aż jedenastu z dwudziestu trzech badaczy związanych jest z amerykańskimi uniwersytetami, tam zdobyli wykształcenie lub pracują (jakie to ma znaczenie dla tego tomu i jego głównej optyki?). Choć istnieje grupa tzw. języków kongresowych, w tym tomie dominuje język angielski i każdy termin francuski czy niemiecki jest skrupulatnie tłumaczony na angielski i w konsekwencji sprowadzany do logiki tego języka⁶. W tomie nieobecny jest w ogóle obszar francuski (poza dwójkiem badaczy zajmujących się Tunezją jako była kolonią francuską) – czy nie jest to dowód trwającego konfliktu między dwiema emanacjami tej samej organizacji: IFTR i FIRT, z których każda mówi swoim językiem? Książkę przygotowało brytyjsko-amerykańskie wydawnictwo Routledge (jakie wymagania postawiło? czy tytuł obejmujący na siłę teatr i performanse nie jest pochodną wydawniczych kalkulacji i podręcznikowych aspiracji?). Badacze krajów nienależących do obszaru europejskiego czy anglosaskiego chętniej powołują się na teorie i metodologie powstałe poza ich rodzimymi krajami i językami wernakularnymi, właśnie anglosaskie (dlaczego?). Zarazem prowadzą swoje badania w ramach stypendiów, etatów, projektów, które finansują określone instytucje: uniwersytety i organizacje (jaki to ma wpływ na ten tom?)⁷. Nie zadawałabym tych pytań, gdyby nie ukierunkowanie poszczególnych tekstów na demaskację takich ukrytych sprężyn – nikt jednak nie robi tego w odniesieniu do tej publikacji. Krytyczna historia mediów zdaje się nie mieć stałej instytucjonalnej siedziby i umocowania, co jest oczywiście złudzeniem.

Wątpliwości odkładam jednak na bok, by zakończyć następującą konkluzją: dobrze byłoby, gdyby taki tom powstał w Polsce, objął środkową i wschodnią Europę (nieobecną w *Companionie*), przygotowany przez badaczy teatru i widowisk z naszego obszaru – i nie powtarzał błędów tej publikacji, inspirując się zarazem tym, co w niej dobre i twórcze.

■

⁶ Trzeba jednak oddać sprawiedliwość, że zachowano oryginalną transkrypcję nazw w językach arabskim, niemieckim, chińskim.

⁷ Artykuł Balmeego stanowiący analizę m.in. tego, jak globalne plany wspierania kultury i badań projektowały i ograniczały te badania, został sfinansowany przez European Research Council (ERC), w ramach programu European Union's Horizon 2020 research and innovation programme. Czy instytucja ta narzuca ideowe ramy badań, niewidoczne dla autora? Choć Balme ciekawie wychwytuje procesy z okresu 1950–1990, czy jest w stanie zobaczyć swoje położenie jako znawcy i członka ciał eksperckich? Wydaje się, że wciąż o krajach pozaeuropejskich pisze się z wnętrza Europy lub kontynentu północnoamerykańskiego i tylko taki głos ma rezonans.

Bibliografia

Davis, Tracy C., and Peter W. Marx, eds. *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

Juszczak, Wiesław. „O wyobraźni historycznej”. W: *Wędrówka do źródeł*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.

Abstrakt

Unisono

Artykuł stanowi recenzję niedawno wydanego tomu *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography* (2021). Przedstawiając zwięzłą historię powstania publikacji, jej układ i mozaikową koncepcję, główną problematykę i metodę, autorka przybliżyła niektóre teksty (szczególnie interesujące dla polskiego czytelnika). Tom, jak każde monumentalne przedsięwzięcie, budzi też zastrzeżenia; te dotyczą głównie realizacji postulatu polifonicznego i odnowicielskiego podejścia do historii widowisk oraz ograniczeń krytyki instytucjonalnej (jej optyka miewa również „ślepy punkt”).

Słowa kluczowe

historia teatru, historiografia, performatyka, Routledge

Abstract

Unisono

This article offers a review of the recently published edited volume *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography* (2021). The reviewer briefly presents the origins of this publication, its structure and mosaic-like design, as well as its main topics and methodology, and then she discusses selected contributions (of particular interest to the Polish reader) in more detail. Like any large-scale undertaking of this kind, this volume also raises concerns and doubts, especially with regard to following the postulated polyphonic and refreshing approach to performance history, as well as the limitations of institutional critique, whose outlook has its “blind spot,” too.

Keywords

theater history, historiography, performatics, Routledge

DOROTA JARZĄBEK-WASYL

dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią teatru i dramatu XIX i XX wieku, zwłaszcza procesem kreacji teatralnej, obyczajowością teatralną, sztuką aktorską oraz opisem i edycją źródeł do historii teatru.
