

Magdalena Rewerenda

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-9031-2793

Myśleć z troską

Teatr, archiwum, historiografia

The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography

edited by Claire Cochrane and Jo Robinson
(London: Bloomsbury Publishing, 2020)

Przygotowana przez Claire Cochrane i Jo Robinson książka stanowi próbę uchwycenia najważniejszych zjawisk we współczesnych badaniach historii teatru, ze szczególnym uwzględnieniem zmieniających się narzędzi i pól badawczych oraz definicji dokumentu historycznego. Redaktorki przeszczepiają do refleksji historycznoteatralnej wnioski z trwającej od lat dyskusji o historii, pamięci i archiwum. Nie zawsze bezpośrednio wskazują źródła swoich koncepcji, warto zatem podkreślić, że właśnie konkluzje wypracowane na gruncie pamięciologii i zwrotu

archiwalnego¹ nie pozwalają patrzeć na przeszłość jako statyczny i obiektywny byt albo czekający na zbadanie zbiór nienegocjowalnych faktów. Cochrane i Robinson niewątpliwie rozumieją znaczenie zmian w świadomości i wrażliwości historycznej dla nauki o sztukach performatywnych. Dlatego w pierwszych obszernych rozdziałach (publikacja zawiera aż trzy wstępy dotyczące założeń i metodologii) oraz w mniejszych przedmowach do kolejnych części postulują wypracowanie nowych narzędzi do pisania o inkluzywnej i dialogicznej historii teatru.

Na tom składa się kilkanaście artykułów autorek i autorów z całego świata, którzy opisują własne doświadczenie lokalności w badaniach historycznoteatralnych. Jednak to nie lokalność i globalność są kategoriami, które stanowią o wartości książki wydanej przez Bloomsbury. Teksty w niej zawarte dotyczą bowiem na ogół tematów zbyt wąskich (a jednocześnie przypadkowych), by wyciągnąć z nich podręcznikową esencję i ogólne wnioski na temat współczesnej historiografii teatru. Przejrzysty spis treści daje jasny obraz zakresu tematycznego, nie będę zatem szczegółowo omawiać kolejnych esejów². Najciekawsze wydają mi się obszerne części, w których redaktorki kontekstualizują współczesną historiografię teatru. Przede wszystkim zaś na komentarz zasługuje wyłaniająca się z książki opowieść o historyczce lub historyku teatru jako osobie z krwi i kości, posiadającej indywidualne przekonania i kompetencje, które wpływają na wytwarzany przez nią obraz przeszłości i sposoby jej opisu³.

¹ Chyba najstynniejsza publikacja z tego obszaru, do której nawiązują niemal wszyscy badacze i badaczki archiwum, to: Jacques Derrida, *Gorączka archiwum: Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016). Założenia zwrotu archiwalnego formułowane były w wielu pracach, zob. np. Terry Eastwood, „What Is Archival Theory and Why Is It Important?”, *Archivaria*, no. 37 (1994): 122–130, <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11991/12954>; Kate Dorney, „Archives”, *Contemporary Theatre Review* 23, no. 1 (2013): 8–10, <https://doi.org/10.1080/10486801.2013.765101>; Marlene Manoff, „Theories of the Archive from Across the Disciplines”, *portal: Libraries and the Academy* 4, no. 1 (2004): 9–25, <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/35687/4.1manoff.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

² Wyjątku nie będzie stanowić także polski akcent w książce, czyli tekst Doroty Sosnowskiej „How to Make Political Theatre? Polish Socialist Realism as a Historiographical Problem”, choć już w tytule nawiązuje do polityczności teatru, która jest ważną kategorią i dla redaktorek tomu, i dla mnie. Sosnowska porusza interesującą zwłaszcza w kontekście krytycznej dyskusji o archiwum, kwestię znikania, nieobecności lub nieuchwytności teatru oraz odzyskiwania jego śladów. Na uwagę zasługuje także jej wypowiedź w dyskusji zamykającej książkę: o poczuciu braku, straty i nieufności, które zawsze towarzyszą pracy na materiale historycznym, także tym z pozoru „kompletnym”. Trudno nie zgodzić się z jej przeświadczeniem: „Ten rodzaj napięcia jest czymś, co według mnie warto badać”. Claire Cochrane and Jo Robinson, eds., *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography* (London: Bloomsbury Publishing, 2020), 278 (tłum. mR). Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym, w nawiasach.

³ Cenna dla badaczy okazać się może obszerna angielszczyzna bibliografia, a w niej m.in.: Claire Cochrane and Jo Robinson, eds., *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth* (London: Palgrave Macmillan, 2016); Bruce McConachie and Thomas Postlewait, eds., *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989); Thomas Postlewait, *Cambridge Introduction to Theatre History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait, eds., *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (Iowa City: University of Iowa Press, 2010); Henry Biall and Scott Magelssen, eds., *Theater Historiography: Critical Interventions* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010), gdzie poruszana jest ważna dla redaktorek kwestia krytyki hierarchicznych struktur władzy.

Strategie organizujące i pozycje władzy

Współczesna historiografia teatralna nawiązuje do najważniejszych założeń koncepcji archiwum performatywnego⁴, w której archiwum nie jest już dającą poczucie bezpieczeństwa instytucją, przechowującą obiektywny i niezachwiany obraz przeszłości, lecz wchodzącym w relacje, poddawany manipulacjom i selekcji, uwikłanym politycznie i świadomie konstruowanym organizmem, tworzącym się przez palimpsestowe obudowywanie dokumentów kolejnymi warstwami i kontekstami. Takie myślenie o archiwum przekłada się na widzenie historii – niejednoznacznej, pełnej sprzeczności i niekompletnej, spisanej przez osobę o konkretnych poglądach i motywacjach, która wybiera materiał, uznając, że warto go omówić czy zachować, a także umieszcza go w kontekście, kierując się swoim wycuciem, światopoglądem czy wykształceniem. Cochrane i Robinson zwracają uwagę na ten proces niejednokrotnie – od tego wątku rozpoczynają redakcyjny wstęp, a teoretyczne rozważania uzupełniają o krytyczną autorefleksję: „intencje redaktorek zdeterminowały strukturę i zawartość niniejszej publikacji” (xx). W kolejnej części określają jeden z podstawowych celów, jaki przyświeca powstaniu tego tomu:

Staramy się pogłębić świadomość zarówno współtwórców tego tomu, jak i czytelników, że wybór przedmiotu badań, metody i perspektywy wpływają na to, co i jak widzimy. Ważne jest, aby zdać sobie sprawę z własnej pozycji i kontekstu jako historyków teatru i historiografów (4).

Ambicja uwrażliwienia teatrologów i teatrolożek na znaczenie pozycji zarówno własnej, jak i innych badaczy, wiąże się z przekonaniem o potrzebie przeformułowywania pytań badawczych w pracy naukowej. Skierowanie uwagi na to, kto mówi o przeszłości (lub – jak w przypadku instytucji takich jak archiwa – strzeże jej), z jakiego miejsca, z jakiego powodu i w jakim celu, podkreśla polityczny wymiar badania historii. Cochrane i Robinson promują taki model historiografii teatralnej, w którym opisowi przeszłych zdarzeń towarzyszy dekodowanie struktur władzy odpowiedzialnych za dystrybucję wiedzy – od momentu jej zachowania po odczytanie: „archiwalne relacje władzy przejawiające się jako kontrola nad tym, co jest postrzegane jako wartościowe” (28). Refleksja nad mechanizmami rządzącymi archiwum stanowi zatem podstawę myślenia o współczesnej historiografii teatru, a rozpoznanie znaczenia roli „archonta” jest kluczowe dla pozycji, którą powinien zająć historyk:

⁴ Pojęcie to odnoszę do nowoczesnego podejścia do archiwum teatru (rozumianego jako repozytorium zarówno materialnych dokumentów, jak i pamięci o spektaklach) i rozwijam w swojej książce: Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Friljicia* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020).

Żadna dyskusja na temat archiwów nie jest kompletna, jeśli pomija rolę poststrukturalistycznych teorii, które zwróciły uwagę na władzę archiwum oraz na priorytety i systemy wartości kształtujące podmiot, który decyduje o jego układzie (30).

Tego rodzaju wątki powracają:

Historia to coś, co *my tworzymy*, stymulowani przez nasze obecne zainteresowania i zobowiązania. [...] Można podejmować indywidualne wybory i je ujawniać. [...] Historycy opisują lub w inny sposób przedstawiają dokument historyczny z własnej, podmiotowej perspektywy [...]. Ideologicznie ukształtowany system aktualnych wartości i zobowiązań determinuje perspektywę oglądu przeszłości (23–24, 54).

W podejściu Cochrane i Robinson widać wpływ zasady „dobrego sąsiedztwa” znanej z Biblioteki Warburga, gdzie układ zbiorów generował sieci interdyscyplinarnych skojarzeń budujących nowe znaczenia. Podobna zasada leży u podstaw myślenia o archiwum performatywnym, które redaktorki przekładają na grunt historiografii teatralnej. Z jednej strony odwraca ona schematyczny model porządkowania i czytania dokumentów, proponując metodę linkowania i mapowania, a z drugiej uświadamia, że o nowych ustawieniach, nawet najbardziej demokratyzujących czy subwersywnych, przesądzają personalne decyzje. Redaktorki temu chcą traktować zasadę nieoczekiwanego łączenia jako sposób na przełamanie impasu kategorii narodowości w badaniu teatru. Zastąpić miałyby ją budowanie napięć i pól interpretacyjnych między tym, co lokalne i globalne: poprzez poszukiwanie nieoczekiwanych połączeń (*interconnectedness*, 8), przenikań (*interweaving*, 13) i związków między narracjami z pozornie odległych miejsc czy kontekstów.

Cochrane i Robinson akcentują kwestie obecności i znaczenia osób „ustawiających” archiwa, biblioteki i opracowania historyczne na dwa sposoby: problematyzują własną rolę w konstruowaniu obrazu przeszłości w redagowanym tomie, a zarazem inicjują szerszą dyskusję o strukturach władzy w sferze produkcji wiedzy. Przede wszystkim uwrażliwiają badaczy i badaczki na historiograficzny europocentryzm, który warunkuje nie tylko optykę i hierarchię źródeł, ale także definicje pojęć takich jak „globalność”, „lokalność” czy „dokument”. Zadbaly więc o to, by studia przypadków opisywane w ich książce pochodziły z rozmaitych epok i stron świata. Spostrzeżenie Dipesha Chakrabarty’ego – „Europa jako cichy punkt odniesienia” (11) – oznacza także praktyczne i techniczne konsekwencje, choćby dominację angielskiego jako języka współczesnej humanistyki⁵. Redaktorki podkreślają, że „historycy teatru muszą być wyczuleni na historyczne, społeczne

⁵ Problem ten poruszyła także Kasia Lech z Canterbury Christ Church University w referacie *Hegemonia i natywizm języka angielskiego jako forma cenzury we współczesnym teatrze* wygłoszonym podczas konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (21–23 października 2021, Katedra Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz redakcja „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”).

i geograficzne kultury, w których wytwarzane są wyobrażenia na temat przedmiotu ich badań” (38), a podstawą i celem historiograficznej pracy powinno być uruchamianie tych kontekstów i ujawnienie ich wpływu w całym politycznym uwikłaniu.

Podstawową wadą książki jest to, że nie do końca tłumaczy, jak to robić. Czytelnik czy czytelniczka rozumie, że wcieleniem w życie tych postulatów mają być artykuły napisane przez badaczy i badaczki z całego świata. Niestety, podręcznik pod redakcją Cochrane i Robinson powiela błędy wielu prac zbiorowych, które – zbierając artykuły poświęcone bardzo konkretnym zagadnieniom – uniemożliwiają wyciągnięcie ogólnych wniosków. Idea badania relacji między tym, co lokalne, i tym, co globalne, nie wystarczy jako metodologiczny narzędziownik nowej historiografii. Nie wystarczy również łączenie tekstów w dialogujące ze sobą pary, by ułatwić rozpoznanie interkontynentalnych i transepokowych powiązań. Chociaż mini-wprowadzenia redakterek, szkicujące linki między artykułami i wiążące je z historiograficzną teorią szczegółowo omówioną w częściach wstępnych, bywają przekonujące, to najprawdopodobniej teksty o dekolonizacyjnym teatrze arabskiego świata czy performatywnych praktykach aborygeńskiej Australii nadal dotrą jedynie do wąskiego grona specjalistów i specjalistek.

Metodologie i naukowe manifesty

Na tym tle wyróżnia się wieńcząca tom część czwarta zatytułowana *Changing Perspectives and Current Challenges: Introduction*, która jest jedyną poza wstępami sekcją dotyczącą metod badania teatru w sposób bezpośredni i uwzględniający zmieniające się konteksty nauki – technologiczne i artystyczne. Szczególnie ważny wydaje się tekst *A Manifesto for Performance Research* Elizabeth Dutton. Autorka wskazuje na podobieństwa między naukowym procesem badawczym a procesem artystycznym. Postuluje większe wykorzystywanie w teatrologii możliwości, jakie daje badanie dawnych praktyk za pomocą współczesnych działań artystycznych⁶. Wydaje się to dla niej szczególnie istotne w kontekście wielokrotnie dyskutowanej (choćby przez Peggy Phelan⁷ czy Rebeckę Schneider⁸) konieczności poszerzenia narzędzi do archiwizowania i badania sztuk performatywnych o metody nie-normatywne – ze względu na specyficzny charakter sztuki teatru. Dutton pisze: „Przedstawienia – zarówno ich tworzenie, jak i, co istotne, oglądanie – są tak samo

⁶ Przykładem tego rodzaju praktyki w polskim teatrze jest projekt RE//MIX Komuny Warszawa, w którym poprzedzone researchem kreatywne działania młodych twórców na archiwalnym materiale teatralnym prowadziły do ożywionej intelektualnej dyskusji z historią teatru. Działania takie wciąż jednak rozpatrywane są przede wszystkim jako praktyka artystyczna, a nie naukowa.

⁷ Zob. Peggy Phelan, „Performance, Live Culture and Things of the Heart”, *Journal of Visual Arts* 2, no. 3 (2003): 291–302, <https://doi.org/10.1177/1470412903002003002>.

⁸ Zob. Rebecca Schneider, „Performance Remains”, w: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia Jones and Adrian Heathfield (Bristol: Intellect, 2012).

pełnoprawną formą badań, jak czytanie czy pisanie. W istocie one są czytaniem i pisaniem” (259). Upomina się także o umocnienie pozycji *practice as research* coraz częściej wskazywanej jako skuteczna metoda historycznych analiz, rewizji i rekonstrukcji⁹. A jednocześnie podkreśla, że właśnie ta metoda jest odpowiedzią na apel redaktorek tomu o poszukiwanie nowych naukowych narzędzi dla teatrologii, które uwzględniłyby istnienie pozamaterialnych śladów i źródeł wiedzy o przeszłości, determinujących w sposób bezpośredni formy ich badania¹⁰.

W części czwartej znalazł się także zapis rozmowy *Historians in Dialogue: A Roundtable Discussion* z udziałem kilkorga autorek i autorów, których teksty opublikowano w książce¹¹. Ma ona przenieść akcent z poszukiwania metodologii odpowiadającej zmianom we współczesnej sztuce i humanistyce na osobiste „rozumienie i doświadczanie «lokalnego» krajobrazu w historii teatru” (274). Jednocześnie redaktorki przyznają, że zapis tej rozmowy ma wyprzedzać zarzut – także mój – dotyczący komponowania publikacji zbiorowej z wyizolowanych studiów przypadku. Zastrzeżenia związane z nadmierną specyficnością zebranych tekstów pozostają w mocy, ale publikacja dyskusji, choć krótkiej i urywanej w ciekawych momentach, faktycznie dopełnia obszernie wprowadzenia redaktorek i pokazuje znaczenie niektórych archiwalno-historiograficznych wątków nie tylko dla nich, ale też dla badaczy i badaczek z różnych stron świata.

Krytyczna autorefleksja i uwrażliwienie

W dyskusji pojawiają się propozycje nowych tematów i powracają wątki, które znaleźć można w poprzednich częściach książki. Rozmówcy i rozmówczynie zastanawiają się, czy obserwujemy właśnie proces formowania się zupełnie nowej koncepcji materiału badań historycznych, czy tylko rozszerzanie zakresu znaczeniowego kategorii obiektu badawczego i dokumentu. Zajmuje ich kwestia technologii, której rozwój powoduje powstawanie nowych pól badawczych i metod ich analizy (przykładem może być refleksja nad dźwiękowym wymiarem

⁹ Zob. Robin Nelson, ed., *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (London: Palgrave Macmillan, 2013).

¹⁰ Refleksja na ten temat pojawia się już na pierwszej stronie wstępu jako podstawa współczesnego myślenia o historii i powraca jak refren: od ogólnej refleksji dotyczącej poszerzenia definicji dokumentu przez historyków teatru (29), przez budzące coraz mniej kontrowersji w teatrologii pojęcie ciała jako miejsca zapisu (48), aż po uwzględnienie kategorii uczucia i afektu uważanych niegdyś za niemożliwe do pogodzenia z rzetelnością naukową. Pisząc o wiarygodnych źródłach historycznych, redaktorki mówią, że powinny być one „możliwe do odczytania, zobaczenia bądź zmierzania; a także, jak sądzą niektórzy historycy zainspirowani zwrotem afektywnym, do odczucia” (27). Łącząc rozpoznania związane z teorią archiwum z nowym materializmem, cytują Susan Bennett, która twierdzi, że musimy „badać ślady, które nie mieszczą się [...] w pojęciu materiału. To, co może wydawać się ezoteryczną, drobną lub w innym sensie marginalną pozostałością danego momentu historycznego, może nie tylko przedefiniować to, co wyobrażamy sobie jako właściwe źródło dla naszej pracy, ale także postawić nowe, istotne pytania” (44).

¹¹ Dyskusja odbyła się w lipcu 2018 roku w Belgradzie podczas konferencji IFTR.

teatru). Pytają o granice między spektaklem, jego kontekstem polityczno-społecznym i dokumentacją. Zwracają również uwagę – po raz kolejny w tej publikacji – na konieczność badania relacji władzy ukrytych w historycznych dokumentach: refleksji należy poddać zarówno decyzje osoby, uznającej coś za wartę zachowania, jak i do przywilej posiadania określonych możliwości archiwizowania. Powraca problem europocentrycznego postrzegania nie tylko historii teatru, ale i rzekomo uniwersalnych metod i metodologii jego dokumentacji, które w istocie uniwersalne nie są – bo przecież kwestia nagrań i ich archiwizacji oraz sporów jak ten między Peggy Phelan i Philipem Auslanderem o ontologię teatru to problem Pierwszego Świata. Nawiązując do postulowanego wcześniej upłynniania granic między tym, co lokalne, a tym, co globalne, rozmówcy formułują ostrzeżenie przed używaniem określeń takich jak „teatr globalny” czy „teatr na świecie”. Teatr globalny jest w ich przekonaniu, jak mówi Ruthie Abeliovich, globalny z perspektywy tak zwanego Zachodu (279). Dlatego też, dodaje Rashna Darius Nicholson, kluczem do uczciwości i efektywności współczesnej historiografii jest autorefleksyjność (281).

Sądzę, że największą wartością książki Cochrane i Robinson jest właśnie wyraźne akcentowanie konieczności autokrytycznej świadomości własnej pozycji jako historyczki czy historyka, badacza czy badaczki, czyli osoby wytwarzającej obraz przeszłości, i potrzeby ujawniania tej pozycji w pracy naukowej. Ma to służyć wzbudzeniu nieufności względem tego, co i jak widzimy lub czytamy. Dlatego do spostrzeżenia Jana Clarke’a, że „trzeba koniecznie zdawać sobie sprawę z różnych kontekstów, w których powstawały teatralne obrazy wszelkiego rodzaju, a także z intencji ich twórców i dominujących trybów reprezentacji”, redaktorki dodają, że „trzeba sobie także zdawać sprawę z kontekstów – i dominujących trybów reprezentacji – w których ramach [teatralne obrazy] są odbierane” (39).

Status książki jako podręcznika pozwala tym założeniom wybrzmieć jeszcze mocniej, sprawiając, że przypominają instrukcję dla przyszłych badań naukowych. Pozornie nieznaczne przesunięcie akcentów nie tylko sytuje historię teatru w ramach zarysowanych przez zwrot pamięciowy czy archiwalny – to przecież próbował robić już dawno Marvin Carlson, gdy przepisywał niejako historię teatru z perspektywy pamięci¹². Pomaga również formułować nowe pytania badawcze, oderwane nieco od fetyszizowanych dotąd materialnych śladów przeszłości. Dzięki próbom dekodowania indywidualnych decyzji i uwarunkowań w zapisie historii badanie teatru może być odkrywaniem nie tylko prawdy o przeszłości, ale także fikcji, półprawd i manipulacji – co zresztą jest coraz częściej tematyzowane, gdy współczesny teatr odnosi się do swego dziedzictwa¹³. Oznacza to także

¹² Zob. Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001).

¹³ Redaktorki wspominają o wyczuwalnym w historiografii teatru napięciu między plotką a encyklopedycznym faktem (34–35), które prowokuje do problematyzowania kwestii prawdy i fikcji w badaniach historycznoteatralnych. Co ciekawe Weronika

bliskie założeniom zwrotu archiwalnego zerwanie z mitem obiektywizmu badań naukowych, by jednocześnie „wziąć odpowiedzialność za miejsce, z którego się patrzy, i za spojrzenie, które zadaje pytania i podważa dowody” (33), ponieważ „to, jak patrzymy, wpływa na to, co widzimy” (3).

Polityczność historii teatru

Najważniejszym rezultatem akcentowania podmiotowych wyborów w procesie powstawania śladów przeszłości oraz „myślenia z troską” (51) o relacjach władzy w produkcji wiedzy jest wskazanie na polityczną funkcję historii teatru. Teatr nie jest tłem wydarzeń, ale ich aktywnym uczestnikiem i współtwórcą, więc

pole dociekań historii teatru obejmuje [...] jego aktywną i zwrotną rolę w praktykach politycznych, środowisku, życiu materialnym i ekonomicznym oraz interakcjach społecznych, a także jego obecność w odległych geograficznie miejscach interwencji kulturowych, kontroli politycznej i niepokoju społecznego (24).

Teatr znajduje się zatem w centrum newralgicznych momentów życia społecznego czy politycznego, pełniąc niekiedy rolę katalizatora pozateatralnych dyskusji i dramatów społecznych, rozmywających granicę między spektaklem a jego kontekstem, które w ujęciu Cochrane i Robinson należy traktować równorzędnie. W polskim życiu społecznym ostatnich lat wyraźnie widać polityczną moc teatru i jego zdolność do „ujawniania niewygodnych prawd” (29). Mam na myśli zarówno serię teatralnych skandali sprowokowanych przez spektakle Olivera Frljicia od „*Nie-Boskiej komedii*”. *Szczątków* po *Klątwę*, jak i budzącą znacznie mniej kontrowersji, ale równie performatywną (w sensie sprawczości) *Sprawiedliwość* Michała Zadary, która zadaje niewygodne pytania przede wszystkim w wymiarze społeczno-politycznym, a dopiero w drugiej kolejności – artystycznym. Funkcja teatru jako politycznego czynnika obnażającego niechciane prawdy objawia się również w ożywionej ostatnio publicystycznej i naukowej dyskusji o przemocy w teatrze.

Mocny głos teatru w debacie publicznej powinien być przedmiotem badań historii teatru na podobnych zasadach, jak staje się obiektem analizy krytyki

Szczawińska, reżyserka znana z naukowego i artystycznego zainteresowania problemem pamięci i krytycznego podejścia do instytucji archiwum (zob. Anna Smolar, Paweł Soszyński i Weronika Szczawińska, „Artystka w archiwum: wchodzimy i robimy bałagan”, *Dwutygodnik*, nr 255 (2019), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8234-artystka-w-archiwum-wchodzimy-i-robimy-balagan.html>), w jednym swoich ostatnich spektakli podejmuje właśnie temat rozdarcia między plotką a encyklopedią. Chociaż *Genialna przyjaciółka* z Wrocławskiego Teatru Współczesnego (prem. 17 lutego 2018) nie porusza tematu pamięci i archiwów w taki sposób, jak inne przedstawienia Szczawińskiej, reżyserski *Zamkow: dwie albo trzy rzeczy, które o niej wiem* (2012) czy *Geniusz w golfie* (2014), to tematami wrocławskiej inscenizacji są teatralna prawda, fikcja i dziedziczenie. Szczawińska nie jest jedyną artystką, która wprowadza w spektakle metanarracje o historiografii teatru, więc historia teatru nie może pozostać obojętna na tego rodzaju autoanalizy, o czym przekonują także redaktorki książki.

teatralnej, która także mierzy się z nowymi wyzwaniami¹⁴. W kończącej książkę dyskusji Hyunshik Ju zachęca historyków i historyczki teatru do badania, „jak praktyki teatralne wpływają na sytuacje społeczne i polityczne, a następnie – jak społeczna lub polityczna sytuacja może wpływać na proces powstawania spektaklu” (283–284). Wszystko to wymaga erudycji, poszukiwania interdyscyplinarnych metodologii, otwarcia na marginalizowane dotąd narracje (szczelnie zamknięte w archiwach lub nawet w nich nieumieszczone)¹⁵ oraz wrażliwości na kontekst: społeczny, polityczny, kulturowy, ekonomiczny etc. Nieprzezroczysta obecność podmiotu – oglądającego dokumenty, formułującego wypowiedzi, piszącego i czytającego przeszłość – przesuwając punkt ciężkości w badaniach historycznych z przeszłości na teraźniejszość, a zarazem uruchamia twórczy potencjał historii i otwiera ją na przyszłość¹⁶.



Bibliografia

- Borggreen, Gunhild, and Rune Gadu, eds. *Performing Archives/Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Cochrane, Claire, and Jo Robinson, eds. *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*. London: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Dorney, Kate. „Archives”. *Contemporary Theatre Review* 23, no. 1 (2013): 8–10. <https://doi.org/10.1080/10486801.2013.765101>.
- Guderian-Czaplińska, Ewa. „Koniec krytyki towarzyszącej”. *Dialog*, nr 2 (2020): 216–224. <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/koniec-krytyki-towarzyszajcej>.
- Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, eds. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect Ltd, 2012.
- Manoff, Marlene. „Theories of the Archive from Across the Disciplines”. *portal: Libraries and the Academy* 4, no. 1 (2004): 9–25. <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/35687/4.1manoff.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

¹⁴ Zob. Ewa Guderian-Czaplińska, „Koniec krytyki towarzyszącej”, *Dialog*, nr 2 (2020): 216–225, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/koniec-krytyki-towarzyszajcej>.

¹⁵ Oprócz mikrohistorii, wykorzystywanych w Polsce dzięki m.in. Ewie Domańskiej, Cochrane i Robinson proponują badanie publiczności jako zbiorowości i jednostek (44–47). Wprawdzie w przypadku epok, w których wrażenia widzów i widzek rejestrowane były rzadko, niebezpieczeństwem wpisanym w tego rodzaju badania jest prezentyzm, lecz trop ten jest ciekawy w kontekście rozwoju pogłębionego namysłu nad *audience development*, w którym łączy się naukę, edukację, demokratyzację uczestnictwa w kulturze i wrażliwość na pozaartystyczny kontekst.

¹⁶ O twórczym użyciu materiałów z teatralnych archiwów jako sposobie na zachowanie żywej pamięci o zdarzeniach sprzed lat pisał między innymi Paul Clarke, „Performing the Archive: The Future of the Past”, w: *Performing Archives/Archives of Performance*, eds. Gundhild Borggreen and Rune Gade (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013).

Nelson, Robin, ed. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Rewerenda, Magdalena. *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frlijicia*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, 2020.

Abstrakt

Myśleć z troską: Teatr, archiwum, historiografia

Artykuł stanowi recenzję zbiorowego tomu *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography* (2020). Recenzentka skupia się na założeniach ideologicznych i metodologicznych redaktorek ze szczególnym uwzględnieniem inspiracji zwrotami archiwalnym i afektywnym w humanistyce. Wydobywa z książki wątki akcentujące polityczno-ideologiczne aspekty pracy z archiwum teatru, przede wszystkim relacje władzy ukryte w historycznych dokumentach oraz wieloaspektowe związki badacza z przedmiotem badań. Zwraca uwagę na możliwości problematyzacji pozycji historyka i na znaczenie społeczno-politycznych kontekstów teatru w historiografii.

Słowa kluczowe

teatr, archiwum, zwrot archiwalny, historia teatru, historiografia

Abstract

Thinking with Care: Theater, Archive, Historiography

This article offers a review of the edited volume *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography* (2020). The reviewer focuses on the ideological and methodological assumptions of the editors while paying particular attention to the inspirational role of the archival and affective turns in humanities. She brings out the issues that accentuate the political and ideological aspects of working with theater archives, especially the power relations latent in historical documents as well as the researcher's multifaceted relationship with the object of study. She also draws attention to the ways in which the position of the historian can be problematized and to the significance of the socio-political contexts of theater in its historiography.

Keywords

theater, archive, archival turn, theater history, historiography

MAGDALENA REWERENDA

teatrolożka, recenzentka, badaczka i adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się teatrem i dramatem współczesnym, głównie w kontekście zwrotu pamięciowego i archiwalnego w humanistyce.
